



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE LARBI BEN M'HIDI – OUM EL BOUAGHI
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
PÔLE EST
ANTENNE OUM EL BOUAGHI

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de :
Magister
Filière : Sciences des textes littéraires.

**Poétique de l'espace dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey :
Poétique du moi ou topographie subjective?**

Présenté par : Souheila TOUIDJINI

Sous la direction du Professeur : Jamel Ali-Khodja


Devant le Jury composé de :

Président : Professeur Kamel Abdou Université Mentouri Constantine

Rapporteur : Professeur Jamel Ali-Khodja Université Mentouri Constantine

Examinatrice : Dr Logbi Farida Maître de conférences Université Mentouri

2009-2010



Dédicaces

*A celles qu'on assujettit de tous âges, de toutes conditions, aux femmes arabes, plus
particulièrement aux femmes palestiniennes.*

A celui qu'on exile dans sa propre terre, au peuple palestinien.

Certes leurs corps sont prisonniers, mais leurs âmes sont plus que jamais mouvantes.

Remerciements

Au terme de cette étude, je tiens à remercier mon Directeur de recherche, le Professeur Ali-Kodja Jamel, sa rigueur et son exigence vis-à-vis du travail m'ont encouragée à mener à bien cette recherche.

Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance, pour sa disponibilité, sa patience et ses judicieux conseils.

Je remercie également le Dr Abdou Kamel et Logbi Farida d'avoir accepté de lire et examiner ce travail.

Ma gratitude ira également à tous mes professeurs et enseignants de graduation et de post-graduation.

Enfin, je tiens à remercier mes chers parents et mon cher mari, qui m'ont toujours encouragée et soutenue.

J'espère être toujours à la hauteur de leur espérance.

A tous ceux qui m'ont aidée et encouragée, je dédie mon Magister et ma modeste contribution dans la recherche scientifique.

Sommaire

Introduction	3
<i>Première partie : Esquisses théoriques</i>	14
Premier chapitre : la notion de poétique	15
1- La poétique	16
2- Les poétiques mimétiques	17
3- Les poétiques réceptives	19
4- Les poétiques expressives	20
5- Les poétiques objectives	20
Deuxième chapitre : La notion de description	25
1- La description : enjeux et techniques	26
2- L'insertion de la description	29
3- Le fonctionnement de la description	30
4- Les fonctions de la description	30
<i>Deuxième partie : Problématique de l'espace romanesque</i>	31
Premier chapitre : L'espace romanesque	32
1- L'espace fictionnel	33
2- Les fonctions de l'espace dans la fiction	33
3- L'espace romanesque et la question du référent	34
4- La représentation de l'espace romanesque	36
5- L'organisation de l'espace	37
6- L'espace romanesque et le statut du narrateur	38
7- Le temps et l'espace	40
8- L'espace de l'histoire / espace du discours	41
Deuxième chapitre : Espace romanesque et personnages	43
1- Concepts et définitions	44
2- Représentation de l'espace, présentation des personnages	46
3- Construction de l'espace	49
4- Relations entre personnages	51
5- Espace et affects	53
6- Classement des personnages	54
7- L'espace et le questionnement identitaire	59
7.1)- La Notion de collectif	59
7.2)- La mise en question du sens : incompréhension et quête.....	61
8- De la quête d'identité à la métaphore de l'écrivain francophone	68
8.1)- De l'errance physique à l'errance mentale	72
8.2)- Le devenir – nomade	74
9- Espace et Ecriture	77
10-Espace et histoire	81
<i>Troisième partie : Géographie de Cette fille-là, la dialectique du dedans et du dehors</i>	84
Premier Chapitre : Les lieux du dedans	85

1- L'hospice, l'espace de l'énonciation	86
2- Espace de l'opposition	87
3- La maison selon Bachelard	88
4- La maison, un monde-clos	91
5- La maison ou l'enfer du quotidien	93
Deuxième chapitre : Les lieux du dehors	95
1- La rue	96
2- L'école	96
3- Le Hammam	98
4- La ville	100
5- La campagne	103
6- La mer	104
7- Le désert	106
Conclusion	109
Résumé	112
Summarized of memory of master	114
ملخص المذكرة	116
Annexe	118
Bibliographie	131

I n t r o d u c t i o n

La création d'une œuvre littéraire exige la constitution d'un univers spatio-temporel où sont installés des personnages et dans lequel ils puissent accomplir leurs actions, cet univers fictif ou à l'image de la réalité, lui donne une certaine authenticité et facilite l'adhésion du lecteur à la fiction.

Pour ce faire, certains auteurs créateurs accordent une grande importance aux personnages jusqu'à les rendre des êtres en chair et en os, qu'on a l'impression de les toucher.

D'autres par contre, concentrent leurs efforts sur la création des espaces au détriment des personnages, des espaces qui deviennent parfois les principaux protagonistes de la fiction.

Quant à la notion beaucoup plus répandue d'univers fictif les Américains Wellek et Warren, la définissent, comme la seule catégorie vraiment pertinente dans l'analyse du roman puisqu'il permet une comparaison d'ensemble avec le monde de l'expérience, en englobant l'intrigue, les personnages, le cadre spatial et tout ce qui sous-tend la vision du monde délivrée par une œuvre.

Au fond de cette vision, on trouve donc l'espace représenté sous toutes ses formes du lieu qui lui donne son unité au décor symbolique.

Cette catégorie qui touche à la fois à la forme et au contenu offre un instrument précieux à l'analyse du roman. Le repérage des topos dominants permet en effet de caractériser efficacement l'évolution du genre romanesque.

En fait Mikhaël Bakhtine dans le cadre de la poétique historique a exploré les mondes de la fiction, tout en insistant sur les lieux dominants, et les qualités temporelles associées tout au long de l'histoire du roman.

Ainsi, montre-t-il comment le motif central de la rencontre change de sens en passant du chronotope de la route caractéristique du roman d'aventures, à celui du salon, typique du roman du XIX^e siècle.

En réalité, les transformations démographiques, économiques, sociales, techniques qui changent le monde et l'existence, ne sont pas sans répercussions sur le roman. Ces transformations ont modifié le statut et la perception de multiples éléments dans le monde réel et dans les formes romanesques.

Ainsi, la notion d'espace à l'instar de celle du personnage a connu – quant à elle – des transformations radicales qui ont modifié son sens et sa symbolisation dans le roman.

Du roman grec au roman d'aventure et d'épreuves s'imposent des lieux traditionnels : châteaux, cours, forêts, chemins, sans oublier la route lieu prégnant dans le roman jusqu'au XVIII^e siècle qui favorise les rencontres, les séparations et les retrouvailles.

Au XIX^e siècle, le salon est le chronotope typique du roman, qui comme celui de la route, présente simultanément tout l'éventail des classes sociales et noue une intrigue politique et financière tout autant qu'individuelle.

À la fin du XIX^e siècle, avec l'urbanisation accélérée s'impose le thème de la ville ; en France, par exemple, nombreux sont les écrivains qui ont chanté la ville de Paris.

Ce lieu avec tous ces édifices de construction ancienne ou récente a suscité l'admiration des écrivains des poètes et des artistes.

Parmi eux, on cite Victor Hugo et Balzac, créateurs successivement de *Notre Dame de Paris*, et de *La Comédie Humaine*, où Paris est le véritable sujet-actant. Ce lieu permet la description des milieux différents, il symbolise la mobilité sociale, et l'aventure individuelle.

Il sécrète de plus de nouvelles métaphores : la ville comme animal ou comme jungle....

«C'est Paris, la ville monstrueuse et sublime, comme un gigantesque crustacé dont les habitants ne sont que les articulations motrices».¹

Quant à eux, la révolution du transport et les progrès techniques, ont compliqué, ont rétréci et ont métamorphosé l'espace, mais cela s'est évidemment payé d'importantes dégradations de l'environnement traditionnel.

Le raccourcissement des déplacements signifie une réduction du temps de voyages et une augmentation de l'espace disponible et connu : on passe des chroniques de voyages à une intégration de l'univers, voire d'autres univers dans la fiction.

Un tour du monde en quatre-vingt jours n'est plus l'objet de paris insensés. Conséquemment, l'étranger perd son étrangeté, il devient intérieur, ou se fige en conventions exotiques, dans la littérature de masse.

Les trajets à pieds ou à cheval sont remplacés par ceux en train ou en avion. Dès lors, les visions elles-mêmes changent et s'accélèrent, et les possibilités de rencontres se multiplient.

De manière analogue, divers systèmes d'enregistrement et de transmission construisent des vitesses des qualités d'histoires différentes.

Chaque machine technosociale ajoute un espace-temps, une cartographie spéciale où les espaces se recouvrent, se mélangent, se déforment, se déterritorialisent. Lévy. P explique :

«La multiplication contemporaine des espaces fait de nous des nomades d'un nouveau style : au lieu de suivre des lignes d'erre et de migration au sein d'une étendue donnée, nous sautons d'un réseau à

¹ Italo Calvino, *La Machine Littérature*, Le Seuil, 1984.

l'autre, d'un système de proximité au suivant. Les espaces se métamorphosent et bifurquent sous nos pieds, nous forçant à l'hétérogénéité»¹

En réalité, chaque forme de vie invente son monde et avec ce monde un espace et un temps spécifique.

Chaque nouveau système de transport, de communication modifie le système de proximités pratiques, c'est-à-dire l'espace pertinent pour les communautés humaines.

Actuellement, avec l'informatisation et la numérisation, l'espace, le texte, la lecture, et l'écriture connaissent un nouvel essor, en même temps une profonde mutation.

De son côté, la virtualisation de l'ordinateur, a créé un nouveau espace, qui a bouleversé toute notre vision de l'espace-temps.

Le cyberspace, dont les limites sont impossibles à tracer est un espace partout, vivant, pullulant, inachevé, bref virtuel.

Pour mieux illustrer cette notion de virtualisation, Lévy. P a donné l'exemple très contemporain de l'entreprise virtuelle dont les membres sont organisés sur une base affinitaire de systèmes de communication télématiques.

De ce fait, cette entreprise déterritorialisée, vit sans lieu de référence stable : partout où se trouvent ses membres mobiles ou nulle part.

Lévy. P s'exprime encore :

« La virtualisation réinvente une culture nomade, non par un retour au paléolithique ni aux antiques civilisations de pasteurs, mais en faisant surgir un milieu d'interactions sociales où les relations se reconfigurent avec un minimum d'inertie »²

En conséquence, cette déterritorialisation a gagné le monde de la fiction et les paramètres spatio-temporels qui le régissent.

Depuis, le nouveau roman, une des constantes de la contemporanéité est d'accepter, voire d'encourager le jeu avec les contraintes spatio-temporelles.

Les écrivains postmodernes illustrent bien ce même jeu à l'égard des contraintes par la transgression de celles du référent.

Pour se libérer des référents réputés, l'écrivain postmoderne se met à labourer de nouveaux espaces, il se permet de jouer avec des repères considérés comme excessivement stables et surcodés.

¹ Lévy. P, *Qu'est-ce que le virtuel ?* Éditions La Découverte, Paris, 1995, P. 20.

² Idem.

Ainsi, l'espace se fait lisse, le référent se déterritorialise et la «nomadologie s'installe». Et par conséquent, l'écriture du lieu devient :

«une ligne à direction variable qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme »¹

Et le roman moderne, serait comme le décrit J. Ricardou :

«Non l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture»²

Voulant élever le roman maghrébin à la modernité, les fondateurs du roman algérien, ont eux aussi, cherché une manière d'écrire, ont toujours remis à neuf une esthétique du roman qui se veut originale, transgressive à la conquête, d'espaces et de thèmes nouveaux.

Ainsi, l'écriture documentaire de Mohamed Dib, qui se révèle entière dans sa trilogie, socio-anthropologique de Mouloud Feraoun, poético-historique de Mouloud Mammeri, poético-mythique de Kateb Yacine, sensitive et hardie d'Assia Djebar, va en même temps qu'elle témoigne de leur époque et de leur société, dépasser le témoignage brut, pour fonder l'esthétique du roman algérien moderne nourri par un formidable réservoir d'oralité, en s'appropriant la langue de l'ancien colonisateur.

Après l'indépendance, la littérature algérienne est toujours hantée par la tragédie coloniale, c'est seulement avec Tahar Djaout qu'une nouvelle esthétique est née. Il a été le seul de sa génération qui a insufflé une nouvelle dynamique à la forme romanesque ;

L'exproprié, Les Vigiles, Les chercheurs d'Os.

Tahar Djaout propose de recevoir le sens de l'engagement en littérature, il expliquait cette notion ce qu'elle est le renouvellement du sens.

Pour lui, il n'y a pas de sens sans une nouvelle architecture de l'esthétique de la forme, qui n'est jamais stable, contrairement au fond qui répétitif et invariant.

Depuis les années 90, paraissait une littérature photographique, qui est née dans "l'urgence", elle témoigne de la tragédie terroriste islamiste et qui est fondée sur "une esthétique du boucher".

A ce niveau, les romans de Yasmina Khadra *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* sont les plus éloquents.

Contrairement à Yasmina Khadra, Boudjedra est le seul écrivain à avoir mis côte à côte dans ses derniers romans la tragédie coloniale et la tragédie terroriste dans des formes intertextuelles originales.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, édition de Minuit, 1980, p.624.

² Jean Ricardou, *Pour une théorie du roman*, Paris, Seuil, 1971.

Depuis l'année 2000, après une livraison de témoignages romancés sur l'horreur terroriste, aucun roman ne décrit les massacres pourtant le terrorisme reste le référent essentiel de la quasi-totalité des textes.

Beaucoup des jeunes écrivains venus récemment à l'univers littéraire algérien, adoptent une attitude de distanciation par rapport à ce thème, ils ont compris que l'écriture romanesque a la mission de créer une fiction, à partir de cette tragédie, de la dépasser de la fixer dans « une architecture romanesque » qui lui assure sa pérennité. Mais comment la créer sans une nouvelle esthétique?

Pour eux, l'organisation de l'espace est l'un des principaux enjeux de cette nouvelle esthétique.

On peut noter, en effet, l'importance des lieux dès les titres de quelques récents romans :

- *Le labyrinthe* de Sari Mohamed, 2000.
- *Arris*, de Mecharka Yasmina, 2000.
- *Sait-tu si les chemins l'épines mènent au paradis*, 2000.
- *Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey, 2002.
- *Sibirkaï.Com*, de Mati Djamel, 2003.
- *Constantine et les moineaux*, de Abeer Nadjia, 2003.
- *Bab Errih*, de Mati Djamel, 2004.
- *Comme un désert*, de Douibi Rabéa, 2004.
- *La ville moite*, de Sébaâ Rabah, 2004.
- *Bab El Kantara*, de Abeer Nadjia, 2005.

Parmi ces jeunes écrivains, nombreuses auteures émergent contribuant chacune par son originalité à donner un nouveau souffle à la littérature algérienne.

L'espace de l'écriture, qui était jusque là réservé aux hommes, elles ont osé le transgresser, pour en faire elles aussi leur espace d'expression formidable, qui répond parfaitement à la fois à leurs désirs et à leur contestation.

Maïssa Bey est l'une de ces romancières les plus engagées, qui ont hérité de Tahar Djaout le souci premier de l'esthétique du sens.

Elle s'y fait rapidement une place parfaitement méritée, non seulement pour les qualités rédactionnelles, mais également pour la charge émotionnelle que porte chacun de ces ouvrages.

Notre objectif, en fait, est de faire connaître cette jeune écrivaine dont la renommée soit plus appréciée de l'autre côté de la méditerranée, que dans son

propre pays, et de faire découvrir son talent indéniable, à travers ce modeste travail de recherche.

À vrai dire, dans tous ses ouvrages, Maïssa Bey se consacre aux femmes et seulement au vécu de la féminité.

L'auteure réussit à s'introduire avec délicatesse et force dans l'univers des femmes, un univers qui occupe toute son écriture.

Ses héroïnes sont toutes des femmes, des filles, des mères, des sœurs, des amantes, mal traitées, trahies, violées, abandonnées, sans identités, traumatisées... etc.

En fait, la romancière – souvent qualifiée de porte parole des femmes – ne pleurniche pas sur la situation de ces dernières, elle leur prête la parole, elle leur offre une tribune pour dire leur vécu, leur quotidien, de crier leur rage et de chanter leur espoir.

Elle réussit parfaitement à conter et à décrire ces héroïnes, dans leurs gestes les plus banals, pour nous dévoiler les secrets les plus intimes, de chacune de ces héroïnes dans lesquelles nous nous reconnaissons.

Pour mieux ancrer ses fictions, pour situer les actions, pour créer cet effet de représentation, et enfin pour une meilleure adhésion du lecteur, Maïssa Bey installe ses personnages dans des espaces souvent réels, appropriés, transformés et travaillés par elle, d'une manière différente selon qu'ils représentent une réalité particulière de la femme algérienne.

Une grande importance est accordée aux lieux de sa part ; on peut, en effet, le noter dès les titres de nombreux de ses œuvres : "*Au commencement était la mer*", "*Les nouvelles d'Alger*", "*Entendez vous dans les montagnes*", "*Sous le jasmin, la nuit*", "*Désert, désir d'éternité*" (recueil de poèmes).

En fait, le titre *Cette fille-là*, du roman qui constitue le corpus de notre étude, n'annonce aucune référence ou préférence spatiale, pourtant l'originalité de l'espace romanesque est mise en évidence dès les premières pages du roman, où l'auteure décrit avec abondance l'espace dans lequel elle place ses personnages.

Avant de traiter l'espace du roman "*Cette fille-là*", jetons d'abord un regard sur le résumé :

Dans *Cette fille-là*, l'héroïne narratrice appelée Malika, est une enfant abandonnée. Elle a été retrouvée bébé sur une plage, enveloppée d'une couverture rose, n'a jamais su d'où elle venait, et n'a jamais connu ses parents :

« *J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisie, à l'idée de me pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment* » (p.9)

«*Je suis une enfant trouvée. Une bâtarde. Et donc une fille du péché*» dit-elle en page 44.

Agée de treize ans, en proie à l'amertume, au désespoir aux malheurs, elle refuse de grandir et de s'intégrer dans la société. Sa vie se résume à une errance entre les institutions de l'état, incapable de gérer sont cas qui est loin d'être unique ou exceptionnel.

Après une famille adoptive qui la maltraite, jusqu'à ce qu'elle devienne un objet sexuel pour son père adoptif, et un internat pour lycéennes, la société incapable de l'insérer, la confine dans "un établissement fourre-tout", dont Malika expose l'objectif avec beaucoup de perspicacité :

«*Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice, tout cela à la fois [...] Établissement fourre-tout [...]. Ce serait plutôt une nef des fous, version vingtième siècle.*

A peine améliorée. 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.14-15).

Dans cet espace clos où la misère est maître des lieux sont enfermées des femmes meurtries sous le joug de l'infamie.

En effet, l'héroïne-narratrice assume en même temps que son propre parcours, celui de chacune de ces femmes déposées par la société autant de "déchets dans une maison des vieux".

Le roman présente en alternance le récit de Malika puis encore ceux de Aïcha, Yasmina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra et Houriya.

Malika ayant fait des études à l'internat avant son arrivée à l'asile, elle est la seule à savoir lire et écrire. Elle les écoute, note leurs histoires, tout en restant à la recherche de sa propre origine, et en développant les différentes variantes de son propre récit.

L'espace dans *Cette fille-là*, est un espace référentiel, donc situé géographiquement.

En fait, notre rencontre avec l'écrivaine, lors de sa conférence animée au centre culturel français de Constantine, nous a permis de savoir que le lieu central du roman *Cette fille-là* est un lieu réel, situé à Sidi Bel Abbés -Ville de sa résidence actuelle – quoique il reste fictif et imaginaire, puisque transposé dans une fiction, où la géographie romanesque devient un mixte de réalité et de fantaisie et le passage par la première permettant un accès aisé à la seconde.

Notre objet d'étude, en fait, n'est pas le rapport de Maïssa Bey à ses propres lieux, mais les lieux de celle-ci, qui sont souvent des lieux réels, appropriés donc

transformés par elle, afin d'y pouvoir installer son propre univers, ses personnages.

La question essentielle étant de saisir comment ces espaces réels se présentent-ils dans l'œuvre littéraire *Cette fille-là* ? Qu'est-ce qu'ils représentent ?

Il nous a semblé vain de chercher à localiser ces espaces littéraires sur une carte, il sera plus intéressant de voir comment tel ou tel espace acquiert une dimension poétique. C'est l'espace poétisé, et non celui de la réalité qui est objet de notre étude, à travers l'évocation de quelques lieux Beyiens d'où l'intitulé de notre mémoire :

Poétique de l'espace dans Cette fille-là de Maïssa Bey :

Poétique du moi ou topographie subjective ?

Tout espace externe participe d'une part à la construction de la topique interne des personnages, d'autre part il est en même temps, un lieu de projection des désirs, des affects portés par ces derniers.

De ce fait, il nous a semblé, de plus, que l'espace interne est aussi infini à explorer que les espaces externes.

À vrais dire, les premières observations démontrent que dans *Cette fille-là* la dimension psychique n'est jamais indépendante de la dimension spatiale.

L'espace romanesque, dans lequel sont enfermés les pensionnaires est un espace dur, hostile, opaque et clos, une sorte d'«*asile, hospice, nef des fous, fourre-tout, mouvoir*», autant de qualificatifs pour dire à la fois l'état de cet espace ainsi que celui de ses occupants.

Ainsi, la dureté, l'hostilité, l'opacité, la clôture de l'hospice, ont forcé les personnages à se refermer dans leurs coquilles, leur silence, leur amertume, et ont provoqué chez eux des sentiments de malaise, de tourmente, d'inquiétude voire d'effroi, des sentiments qui ne montrent, en fait, qu'un moi débordé.

Ce constat de corrélation entre la psyché des personnages et l'espace romanesque où ils progressent, nous conduit à déduire qu'à cette poétique de l'espace est liée une poétique du moi, dont il convient d'examiner les liens les plus profonds.

A ce niveau, une autre question s'impose ; peut-on envisager à cet espace une géographie sentimentale qui lui soit propre et solidaire au sens où cet espace déploie des affects particuliers qui vont être à leur tour spatialisés ?

Dans tout roman, le texte est l'espace de concrétisation de l'imaginaire, c'est le lieu des jeux de construction / déconstruction qui offrent à l'auteur la possibilité de créer des rapports divers entre réalité et fiction, à travers l'ancrage référentiel et la portée symbolique des mécanismes d'écriture qu'il adopte.

Parler d'une poétique des lieux, revient donc à s'interroger sur des procédés d'écriture, au service d'une représentation singulière de l'espace d'ordre littéraire.

On se demande, dès lors, comment Maïssa Bey procède-t-elle pour créer cet effet de représentation qui donnera au lecteur l'impression de voir ces lieux évoqués ?

Pour mieux comprendre l'organisation spatiale de *Cette fille-là* et la portée symbolique qui en découle, nous avons jugé juste de faire appel aux travaux de Gaston Bachelard, de Michel Butor et de Gilbert Durand.

C'est en 1957 que Gaston Bachelard fait paraître dans les éditions Puf, son ouvrage *La Poétique de l'espace*, où il accorde un intérêt particulier aux lieux ayant marqué sa vie intime, tout en prenant en compte les particularités de l'imaginaire dans un rapport immédiat à la rêverie.

Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard tente d'instaurer une typologie archétypale de rêverie spatiale. Même s'il utilise le terme de "poétique", Bachelard n'a pas le projet de faire une poétique au sens aristotélicien du terme, mais une phénoménologie de l'imagination, qu'il conçoit comme :

« Une étude de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un projet direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisie dans son actualité »¹

Sept ans plus tard, Michel Butor, dans son ouvrage *Essai sur le roman*, traite –tout en étudiant les textes romanesques spécialement de Balzac– les principes de la relation triangulaire entre l'espace imaginaire, le moi du lecteur et l'espace référentiel.

Quant à lui, Gilbert Durand, dans son ouvrage publié en 1967, intitulé : "*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*", essaie de poser les lois figées de la perception esthétique dans le vaste domaine de l'imaginaire en situant l'espace dans une perspective anthropologique.

En ce qui concerne la démarche suivie, nous avons appliqué trois axes théoriques :

D'abord, l'approche narratologique et les apports théoriques, notamment ceux relatifs à l'étude de la relation espace / personnage, du type de narrateur, et de ses interventions dans la diégèse, chez Gérard Genette.

Pour résoudre la problématique de la poétique du moi, nous avons opté pour l'approche critique d'inspiration psychanalytique.

Un tel investissement nécessite la maîtrise épistémologique d'un appareil conceptuel permettant une analyse rigoureuse de notre corpus.

¹ Gaston Bachelard, *LA Poétique de l'espace*, Puf, 2005, P. 2.

Ainsi, les concepts de base mis au point par Freud dans sa théorie psychanalytique seront convoqués sans oublier de solliciter des notions élaborées par Lacan et Gilbert Durand, dans le but d'étudier les procédés utilisés pour décrire l'espace, qui favorisent, en fait, l'accès au contenu sémantique, et afin d'analyser les structures des signes spatiaux, des signes producteurs d'espace dans le récit pour saisir la manière dont cet espace est représenté dans le texte.

Et enfin, pour examiner les mécanismes d'écriture –en tant qu'activité sémiotique qui construit à sa manière des espaces imaginaires- qui se prêtent le mieux à évoquer ou à décrire l'espace textuel, nous avons appliqué –pour mener à terme notre travail de recherche- une approche sémiotique.

En fait, ce travail ne peut s'élaborer qu'avec l'appui des différentes notions fournies par Julia Kristeva, Philippe Hamon, et Roland Barthes.

Notre analyse est conçue en trois parties :

Dans la première partie, nous nous intéresserons aux notions de poétique et de description, ce qui nous permettra de voir comment ces notions ont évolué au fil de l'histoire jusqu'à leurs conceptions les plus modernes, et de savoir enfin leur rôle dans la construction spatiale.

Dans la deuxième partie, nous aborderons la problématique de l'espace romanesque en définissant ses fonctions, sa représentation, son organisation et ses relations avec les différentes catégories du roman.

Il s'agira ensuite d'étudier les liens qui peuvent s'instaurer entre l'espace et le corps, et corrélativement entre l'espace et la psyché, afin de montrer que dans l'œuvre *Cette fille-là*, existe une spatialisation des affects.

Ce premier point, nous conduira à penser ces espaces comme non seulement habités par des corps, mais encore comme lieux de projection et de métaphorisation des corps et des désirs inconscients suscités ou portés par ceux-ci.

C'est dire que l'on pourrait parler non seulement d'une poétique de l'espace, mais encore d'une poétique du moi, voire d'un "sentiment géographique".

Enfin, dans la troisième partie, nous centrons nos réflexions sur les lieux dominants dans *Cette fille-là*, lieux intimes, publics, géographiques, et physiques afin d'étudier leur rapport entre eux, avec les personnages en s'interrogeant sur leur état, leur structuration, leur dimension symbolique, esthétique, voire leur métamorphose.

Première partie

Esquisses théoriques

Premier chapitre

La notion de poétique

1- La poétique

Image poétique, licence poétique, inspiration poétique assurément nous savons tous ce que signifie cet adjectif.

Nous le savons suffisamment en tout cas pour étendre son emploi au-delà de la poésie définie comme production langagière ainsi que le rappelle le poète Paul Valéry (1871-1945):

« Nous disons d'un paysage qu'il est poétique ; nous le disons d'une circonstance de la vie ; nous le disons parfois d'une personne »¹

Mais lorsqu'il s'agit de dire ce que signifie la poétique, la difficulté surgit, malgré sa fortune dans le vocabulaire contemporain, employé seul ou suivi d'un complément –poétique du récit– poétique de Mallarmé, poétique du feu... - le mot reste en partie indéterminé et flotte au gré des divers sens qu'il a reçu avec le temps.

Afin de mieux fixer ce mot à la fois énigmatique et courant il convient d'en retracer à grands traits l'apparition et l'évolution. Il sera ainsi possible de prendre la mesure de son existence précaire de sa fragilité théorique de sa difficile émergence.

« Bien que la poétique ne se soit constituée en discipline théorique qu'à une époque récente, elle a une longue préhistoire »².

Cette préhistoire est trouée et discontinue, puisque la poétique passe par des moments de relatif effacement ou même d'oubli, bien qu'elle ait tendance à se reconstruire après coup une histoire conforme aux besoins du moment.

En tout état de cause il ne s'agit ici que d'esquisser rapidement l'histoire de la poétique dans la tradition occidentale.

Selon une classification commode qui distingue dans l'abstrait quatre grands types de théories possibles et autant de grandes phases dans l'histoire de la poétique, nous envisagerons successivement *les poétiques mimétiques*, surtout attentives aux rapports de l'œuvre et de l'univers qu'elle représente (du V^e siècle av. J. C. au XVI^e siècle après); *les poétiques pragmatiques ou réceptives* qui s'intéressent davantage à l'effet que l'œuvre produit sur le lecteur (XVII^e - XVIII^e siècle); *les poétiques expressives* qui mettent au premier plan l'auteur et l'originalité de son génie (XVIII^e - XIX^e siècles); et enfin *les poétiques objectives*, ou formelles qui constituent en objet de connaissance l'œuvre comme telle, ou la littérature dans sa généralité (XX^e siècle).

¹ -Paul Valéry, « *propos sur la poésie* », dans *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », 1957.

² - Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, Pionts Essais, 1973, p.108.

2- les poétiques Mimétiques

La poétique semble être sortie tout armée du cerveau d'Aristote (384-322 av J.-C.), philosophe grec à plus d'un titre puisqu'il est aussi à l'origine de trois sciences majeures dans la tradition occidentale : la physique, ou science des êtres en devenir, la logique, qui analyse la forme rationnelle que doit prendre le langage pour énoncer le vrai, enfin la métaphysique ou philosophie première, qui pose la question de l'être.

Le texte en 26 chapitres qu'Aristote rédige probablement autour de 340 avant Jésus-Christ n'était pas destiné à la publication puisqu'il rassemble les notes de cours à partir desquelles le philosophe dispensait son enseignement.

La poétique d'Aristote se propose de :

« Traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche »¹.

Aristote envisage donc explicitement la constitution d'une théorie générale de l'Art poétique développée dans son texte à propos de deux genres seulement, la tragédie et l'épopée, or la comédie et la poésie lyrique n'y sont pas prises en compte.

La poétique se présente donc à la fois comme un "art poétique" et une "poétique", c'est-à-dire un ouvrage au double caractère technique et dogmatique, légitimant un ensemble de remarques concrètes en les présentant sous la forme de prescriptions et d'interdictions, et "une poétique", ou théorie de la littérature, qui déborde le strict cadre des genres littéraires étudiés.

Aristote n'est pas le premier à parler de la Poétique. Avant lui Platon avait tenu sur la poésie des propos de nature théorique, notamment sur le sujet de la mimésis, notion qui constituera le pilier central de la théorisation d'Aristote sur la pratique du langage, non seulement dans la Poétique, mais également dans d'autres textes comme la Rhétorique et la Politique.

Chez Platon, la réflexion sur la poésie s'élabore à travers la théorie générale de la mimésis ou de l'imitation-copie.

L'étude de la mimésis, constituait l'objet véritable du livre X la République, où Platon montre que le poète tout comme le peintre est de trois degrés éloigné de la réalité, et représente les choses sensibles dans son poème comme dans un miroir trompeur.

¹ Idem, p. 125.

Dans ces conditions, la représentation n'est qu'un trompe- l'œil, une dangereuse illusion qui peut causer l'avilissement du poète et des spectateurs qui seront vite contaminés.

Chez Aristote, l'approche de la spécificité de l'œuvre littéraire est liée à une théorie différente de la mimésis.

Pour comprendre l'enjeu de la mimésis aristotélicienne, et en quoi elle se différencie de sa version platonicienne, il convient de la dissocier de la notion d'imitation.

La mimésis d'Aristote concerne donc le travail littéraire en tant qu'il est une médiation entre le langage et le monde qu'il est une médiatisation entre le langage et le monde, entre le sens et le monde, mettant la signification du côté du poète, et non du côté du monde.

Le travail du poète n'est plus alors de simple duplication, vecteur d'une réalité déjà signifiante, mais bien de création, d'élaboration d'une signification qui est le processus même de son art.

L'art du poète consistera donc à agencer un ensemble de faits disparates d'une manière telle qu'ils constituent un véritable "système", c'est-à-dire qu'ils s'organisent en fonction d'une nécessité interne à l'œuvre, qui les rend interdépendants.

C'est pourquoi l'efficace de la tragédie réside dans le texte lui-même, et non dans le spectacle qui en est donné, lequel est affaire de mise en scène, et non d'art poétique, et reste extérieur à la poétique elle-même.

La mimésis selon Aristote n'est seulement une théorie spécifique, mais elle constitue l'objet même de la poétique et non les genres littéraires ; en ce sens, la tragédie n'est la référence majeure de son ouvrage que parce qu'aux yeux d'Aristote elle réalise le processus de la représentation d'une manière maximale.

Aristote et Platon ont fixé un cadre qui n'est guère contesté jusqu'au XVIII^e siècle ; la mimésis entre représentation purifiante et imitation avilissante, la question cruciale des genres dramatiques, l'opposition marquée entre inspiration divine et travail précis du poète.

Après ce double fondement contradictoire, *la Poétique* s'estompe pour longtemps.

Horace de son côté, dans son *Art Poétique*, ne fait en substance que reformuler et préciser les principes d'Aristote, mais dans un style prescriptif.

À partir de sa propre expérience, Horace fait des recommandations pratiques et techniques, à un débutant, où il fait passer le poète du statut d'imitateur à celui de créateur un dieu en son domaine – ou du moins de producteur d'œuvres bien réelles, même s'il procède en entrelaçant habilement vérité et mensonge.

3-Les poétiques réceptives :

Après Aristote, la poétique au sens moderne de théorie littéraire est donc éclipsée en tant que telle jusqu'à la Renaissance.

Cependant un autre type d'étude, du discours se développe parallèlement, centré sur l'efficacité et l'énergie de la parole : la rhétorique qui est proprement l'art de parler pour persuader.

Son domaine est celui de l'opinion et du probable, et non celui de la science et de la vérité.

Comme elle traite des discours en situation en tant qu'ils agissent sur leur auditeur, elle prend en compte une partie du phénomène littéraire, même si son domaine déborde largement la littérature.

Ici aussi, les fondateurs sont Platon, qui a mis en évidence le problème politique posé dans la cité par la puissance de cet art de discours, et surtout Aristote qui, dans sa Rhétorique écrite vers 329 avant Jésus Christ, systématise ses pratiques et en fait un objet d'étude de autonome.

Sur cette base, la rhétorique connaît ensuite un extraordinaire développement de l'époque hellénistique, au Moyen Âge scolastique en passant par la culture romaine de l'éloquence.

On peut considérer que cette conception globale de la rhétorique, reposant sur l'invention (euresis, inventio), la disposition (taxis, dispositio), l'élocution (lexis, elocutio), l'action ou prononciation (hypocrisis, actio), et la mémoire (memoria), ajoutée plus tard, sera conservée jusqu'à l'époque romaine, de Cicéron à Quintilien.

Des modifications d'importance se produiront par la suite, affectant non seulement les relations entre les catégories canoniques de l'art oratoire, mais également de la rhétorique à la poétique.

La rhétorique passait au second plan d'un projet d'une science de la communication des idées associant la logique, la grammaire et l'éloquence.

Cette répartition du domaine de la rhétorique en catégories de l'esprit et du sentiment tournait l'éloquence vers la psychologie.

Cette dimension à la fois logique et psychologique sera celle d'une rhétorique renouvelée, dans les années 50, pour les travaux de Chaïm Perelman : *La Nouvelle Rhétorique*.

Elle sera ensuite explorée par Michel Meyer, qui tentera d'opposer après Perelman, la rhétorique et son ouverture sur le caractère problématique du langage, à la métaphysique ontologique.

La nouvelle rhétorique connaît de nouvelles orientations, et se renouvelait sous une autre forme atteignant la dimension d'une théorie du discours et de la littérature (T. Todorov, R. Barthes, G. Genette et le groupe U).

4-Les poétiques expressives :

Depuis Platon, la poésie est systématiquement comparée à la peinture, qu'il s'agisse de dénigrer leur parenté dans le mensonge comme il le fit Platon ou de mettre en valeur la sublimation des plus horribles réalités, comme Aristote et Boileau.

Par cette comparaison, Horace indique quant à lui qu'à chaque œuvre convient une perspective de lecture particulière :

« Il en est de la poésie comme de la peinture : ce tableau, si tu t'en approches te retient davantage mais cet autre, c'est si tu t'en éloignes».¹

Comme le montre ces deux vers, l'analogie picturale n'illustre pas seulement la problématique centrale de la représentation, mais elle dégage aussi l'importance de la réception.

Au XVIII^e siècle, la confrontation de la peinture avec la poésie devient le terrain crucial où s'enracine l'esthétique, science nouvelle qui se constitue précisément du côté de la réception.

Le terme d'esthétique dans son sens moderne est forgé en 1750 par un philosophe allemand, Baumgarten (1714-1762).

Il désigne d'emblée la branche de la philosophie qui d'une part a trait à la perception sensible du beau et au jugement de goût, d'autre part à la nature de l'art et à ses diverses formes.

De ces deux grandes directions, l'esthétique a tendance à s'ériger en système et à se muer en une théorie générale des arts, qui démontre la supériorité de la poésie sur les autres arts (peinture, sculpture, arts de la plastique), tout en accordant une grande importance au sublime (Boileau et son Art poétique), au beau (Diderot), et au génie de l'artiste, qui donne ses règles à l'art, qui n'est plus une imitation de la nature, mais expression d'un individu au-dessus du commun.

5- Les poétiques objectives :

La poétique actuelle, qui remonte ultimement au renouvellement du paradigme critique réalisé par le romantique peut faire fond sur un siècle de travaux féconds, s'inscrivant certes dans des perspectives diverses, mais qui ont

¹ Horace, *Art poétique*, V.361-362.

tous contribué à leur façon à l'intelligence du fait littéraire comme fait de création verbale.

De ce fait, nous devons au moins énumérer quelques étapes essentielles :

a)- Le formalisme russe : Il a été l'élément séminal des développements de la poétique au XX^e siècle.

Il lui revient d'avoir insisté sur la possibilité d'étudier les faits littéraires comme "série" propre, irréductible aux diverses forces causales extralittéraires s'exerçant sur elle.

Ainsi, le principe de l'analyse littéraire strictement immanente est relativisé.

La théorie littéraire doit essayer de dégager "la littérarité" des œuvres, en s'intéressant aux procédés qui la définissent : constructions narratives (étudiées notamment par Chklovski et Propp) ; faits de style (Vinogradov) ; structures rythmiques et métriques (Brick et Jakobson), dialectique des genres (Tynianov) ; structures thématiques (Tomachevski) ...

b)- Le structuralisme tchèque : Dans le cadre des études poétiques au cercle linguistique de Prague fondé en 1926, vont affirmer surtout, Roman Jakobson, Mukarovsky et Félix Vodicka.

Mukarovsky propose une poétique et plus largement une esthétique, à la fois structurale et fonctionnaliste : la littérature se voit définie comme une forme de communication verbale spécifique dominée par la fonction esthétique.

Félix Vodicka, précurseur de l'esthétique de la réception, s'intéresse essentiellement aux notions "structure et évolution littéraire", il donne à ses recherches une dimension sociologique.

c)- L'école morphologique, qui s'est développée en Allemagne entre 1925 et 1955, naît de l'influence croisée de la théorie morphologique de Goethe, et d'un rejet de l'historicisme qui avait caractérisé une grande partie des études littéraires au XIX^e siècle.

Cette école s'est attachée surtout à décrire les genres et les formes du discours littéraire, comme en témoignent les travaux d'André Jolles sur les «formes simples» (légende, geste mythe, conte, trait d'esprit), les travaux proto-narratologiques de O. Walzel consacrés aux registres de la parole (narration objective, style indirect libre), ceux de G. Müller sur la temporalité ou encore ceux de E. Lämmert sur la composition du récit.

d)- Le New Criticism, comme le montre l'accent mis sur la lecture critique détaillée, voire sur l'évaluation, s'inscrit dans une dimension herméneutique et critique plutôt que poétologique.

Malgré cela, dans sa variante anglaise aussi bien qu'américaine, il n'en a pas moins avancé un certain nombre d'hypothèses proprement poétiques, telle la

thèse de I. A. Richards opposant l'usage référentiel du langage à la configuration poétique des affects, les études de W. Empson consacrées au rôle de l'ambiguïté de l'ironie en poésie, et les travaux de Brooks ou Ransom sur la tension sémantique comme principe de structuration poétique.

Le manuel classique de Wellek et Warren, *La théorie littéraire*, peut être considéré comme une tentative de synthèse entre la démarche analytique du structuralisme, et le souci de l'interprétation critique.

e)- **Le structuralisme littéraire** qui s'est développé en France - à partir des années soixante est indissociable du nom de Valéry et de la chaire de Poétique qu'il a inaugurée au Collège de France.

Valéry est au XX^e siècle le poète entre tous qui a contribué à restituer au mot "Poétique" son sens et sa puissance originelle, dans le droit fil de son origine grecque.

Valéry, dans son enseignement de poétique travaillant à une "théorie de littérature" fondée sur l'idée de création, mais qui, comme telle, s'opposerait radicalement à la tradition des arts poétiques ou recueil de règle, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la construction de vers.

Dans sa réflexion sur la poétique, Valéry prenait le mot *poétique*, dans un sens étymologique, qui réactualise «la notion toute simple de faire», du grec *poïein*, le terme poétique devenant alors le :

«Nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen»¹.

La référence étymologique à la création atténuée en fait, ce que pouvait comporter de novateur chez Valéry l'idée d'une théorie littéraire.

Cependant, la spécificité la plus marquante de l'analyse structurale française réside sans doute dans l'influence de la linguistique et de l'anthropologie structurale.

Il faut préciser, qu'au sein du structuralisme deux orientations sont distinguées :

- Une orientation sémiotique, représentée surtout par la sémiotique greimasienne, mais dont l'impulsion se trouve aussi dans certains travaux sémiologiques de Barthes ou de Kristeva.

L'analyse sémiotique, qui s'appuie le plus souvent sur des appositions binaires et abstraites pour rendre compte de la diversité des faits littéraires, est apparue comme un outil idéal pour la poétique.

¹ Paul Valéry, *L'enseignement de la poétique au collège de France, dans Œuvres*, p.1441.

- Une orientation proprement littéraire, représentée notamment par les travaux de Bremond, Todorov, Genette, Barthes, etc....

Les auteurs, chacun selon son point de vue, ont défini la poétique.

Todorov voit dans la poétique un savoir transitoire, une science intermédiaire d'un objet mouvant, bientôt abolie dans une esthétique rigoureuse, qui ne séparerait pas structure et valeur des œuvres, et dans une science générale des discours.

Quant à Genette la poétique est non seulement la théorie générale des formes littéraires, qui complète l'activité de la critique, mais une exploration des divers possibles du discours littéraire, exploration toujours ouverte et par principe inachevée.

Pour Barthes, l'objet de la poétique face à l'œuvre littéraire n'est pas, le fait de s'interroger sur sa signification, sur sa référence ou sur son rattachement :

«... Mais tout simplement et plus difficilement : comment est-ce que c'est fait ?»¹

Barthes rejoint là, le linguiste Roman Jakobson pour lequel «*L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art*»².

C'est-à-dire, la recherche de la spécificité de la littérature ou "littéarité", concept forgé par le même linguistique.

C'est une façon de reformuler et de préciser la question immense est déconcertante : *qu'est-ce que la littérature ?* Intitulé qu'avait choisi Sartre pour son ouvrage publié en 1948, dans lequel il affirmait que :

«*La crise du langage qui éclata du début de ce siècle est une crise poétique*».³

Parmi les travaux sémiotiques qui ont apporté des contributions à la poétique, il faut rappeler, entre autres, les analyses d'U. Eco, qui entend par *poétique* le :

«*Projet de formation et de structuration de l'œuvre*», c'est-à-dire le «*programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose, et dont l'étude est menée à travers l'analyse des structures définitives de l'objet artistique considérées comme significative d'une intention de communication*».⁴

En avançant dans ces questions de définition, il faut rendre compte qu'à l'époque contemporaine, le substantif *Poétique*, quand il quitte le plan général

¹ R. Barthes, "Le retour du poétique", *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, <<Points>>, P. 215.

² Roman Jakobson, *Essais linguistique générale*, édition. De Minuit, 1963, P. 210.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature*, 1948.

⁴ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Biblio essais, 1962, PP. 10-11.

d'une réflexion sur la littérature pour s'appliquer aux œuvres particulières, connaît des sens plus divers : on parlera ainsi, de la poétique d'un auteur ; poétique d'une émotion ou d'un état de l'être qui prédispose à la création littéraire ; poétique d'un élément matériel ou d'une structure spatiale – qui est l'objet de notre mémoire – qui féconde l'imaginaire et oriente le processus créatif.

Ces deux sens supplémentaires, trouvent leur source et leur caution dans la réflexion menée par Gaston Bachelard dans ses livres, *La Poétique de la rêverie* et *La Poétique de l'espace*.

De ce regard historique posé sur la poétique, on a pu constater l'ampleur qu'elle a connue, d'Aristote jusqu'à nos jours.

Pour ne pas tomber dans la confusion que peut entraîner le foisonnement des définitions, et afin d'éclaircir l'intitulé de notre mémoire *poétique de l'espace* il convient à présent de préciser le sens que nous avons attribué à ce substantif.

Dés lors, on se demande ; dans le présent travail de recherche, la notion de *poétique* sera prise selon quelle acception ?

Autrement dit, qu'est-ce qu'un espace poétique ? Un lieu perçu comme poème ou comme oeuvre d'art ? Un lieu entraînant à la rêverie, comme le lieu pittoresque invite à la peinture ? Un lieu propice à l'inspiration ? Le lieu d'une expérience poétique ?

Les questions liées aux traits spécifiques de l'espace poétique font partie du problème général de la poétique de l'espace telle que l'a développée Gaston Bachelard dans le cadre de son étude phénoménologique des images et de l'imagination des espaces de séjour.

L'espace poétique signifie, en fait, un lieu imaginaire découpé de tout référent ; ce n'est pas un espace parcouru par un message, mais espace plein qui lui-même est message.

Le mot poétique est entendu ici dans une acception d'un « faire », plutôt que dans un sens bachelardien auquel nous préférons réserver le terme d'« imaginaire ».

Une poétique de l'espace qui s'intéresserait à l'écriture de l'espace fictionnel et s'abstrait de la référence, une poétique de l'espace spécifique et non généralisable, qui intégrerait l'imaginaire, mais aussi les caractéristiques du lieu de référence, et se préoccuperait à la fois de la valeur métaphorique de l'espace et des caractéristiques de sa description, tout en dépendant des enjeux esthétiques fluctuants, qui en déterminent les choix.

D e u x i è m e c h a p i t r e

La notion de description

1- La description : enjeux et techniques

S'interroger sur le traitement romanesque de l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description.

En fait, l'étude de la description requiert un bref éclairage historique sur ses débuts, ses mutations, et ses développements significatifs, afin de prendre conscience de l'importance de son rôle dans l'œuvre littéraire, notamment dans la construction de la spatialité.

La description, en tant qu'art, est née avec Homère lequel a depuis longtemps été considéré comme une référence dans ce domaine, pour tous ceux qui ont pratiqué l'écriture littéraire, poésie ou prose.

Les premiers à s'être essayés dans l'analyse du type descriptif sont les rhéteurs de l'Antiquité.

Ils ont défini cette séquence discursive comme étant la puissance illusionniste de tout texte, et la rattachent à l'*evidentia*.

Le concept de description, lui, est relié depuis Platon et Aristote, à la *mimésis*.

Chez les classiques, la description fonctionne tel un ornement et un lieu du "faire - voir" dans les productions littéraires.

Les origines de la description remontent jusque dans les traités antiques d'éloquence judiciaire, les textes juridiques ont été rédigés sous la forme d'arguments relatifs aux circonstances de la cause et réservés à la description des paysages et des objets, et d'autres relatifs aux individus impliqués dans la cause, celui du portrait.

Cette pratique qui consiste à imiter parfaitement la nature, la surpasser ou la corriger, rivalise ainsi avec la création, pour ne pas dire avec le créateur.

Les théoriciens du XVI^e restent très sensibles à cette capacité de maîtriser le réel en le subordonnant d'une force illusionniste.

Avec Delacroix, Sainte-Beuve et Gautier est né l'engouement pour la description à qui ils ont accordé une place de choix, car selon eux, elle n'est pas sans influencer le réalisme. Pour Balzac et d'autres romanciers la description sert à mieux faire comprendre la psychologie des personnages et la motivation de l'action.

Des écrivains comme Flaubert, les Goncourt, Zola observent et prennent des notes en préparations à des séquences descriptives de leur roman.

Par la suite, est venue l'idée que la description, qu'elle soit positive ou négative, n'est jamais neutre et porte souvent les sensibilités du scripteur, et par conséquent s'entache de subjectivité. S'ajoute à cela le problème des limites de

la narration et de la description dans un roman, spécialement la description d'action qu'il n'est pas aisé de distinguer de la narration.

Gérard Genette souligne clairement cette question de frontière entre description et narration :

*« Les limites entre texte descriptif et texte narratif demeurent floues, malgré le recours à divers critères d'identification, prise en compte du statut de l'objet décrit, de son mode d'existence temporel ou spatial, repérage d'éléments adiégetiques analyses sémiotiques ou linguistiques ».*¹

Philippe Hamon quant à lui, fait la distinction entre ces deux séquences, discursives en insistant sur la différence entre "la compétence" et "l'horizon d'attente" que présupposent respectivement, chez le lecteur description et narration.

*« Si la narration est une compétence de type logique, la description, elle, sera une compétence "lexicale", la reconnaissance d'un savoir encyclopédique ».*²

À la lumière de cet aperçu historique sur la description, l'on comprend mieux, pourquoi depuis ses débuts l'écriture descriptive a suscité des réactions divergentes, car dit-on, elle risque de nuire à la lisibilité du texte, en raison de son inutilité.

Les critiques de cette époque cherchaient à lui imposer brièveté, pertinence et cohérence, car des passages entiers réservés à la description d'un personnage ou d'un lieu ennuieraient le lecteur et le priveraient d'user de ses facultés oniriques.

L'importance, toute l'importance était accordée aux événements et tout détail descriptif n'était que nuisance et entrave devant la lisibilité du texte.

Avec Alain Robbe Grillet et les représentants du nouveau roman et le principe de réification la description acquiert une grande importance dans l'univers littéraire et l'on se refuse à lui assigner un rôle secondaire: celui de décor et de toile de fond, sans pour autant, prétendre à une quelconque objectivité de celle-ci. Ils se sont surtout intéressés à sa capacité à stimuler l'imagination créatrice.

Désormais, l'intérêt que revêt l'espace dans la trame romanesque n'est pas moins grand car c'est lui qui contient l'action et la détermine.

À partir de là, la description dans un roman ne va plus être considérée comme un décor insignifiant et anodin du moment qu'elle participe au même titre que les événements, dans un récit, à la construction du sens par la

¹ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

² Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

représentation de la réalité ; au point que certains critiques ont soutenu qu'un roman sans description ou un minimum d'indications descriptives est inconcevable :

«Il est facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire»¹

La description a été même, pour certains romanciers, la raison d'être de l'œuvre, Emile Zola, par exemple, en préparant ses romans, traçait des croquis qui l'aidaient à préciser l'intrigue.

De décor anodin et, de toile de fond la description est devenue une condition nécessaire et même indispensable dans la conception de la trame romanesque jusque dans le fonctionnement du récit dans son ensemble.

Un texte, un discours est narratif par sa dominante séquentielle sauf qu'il renferme des séquences descriptives qui même quand elles sont minoritaires restent suggestives. Donc, narration et description sont indissociables dans un roman.

Gérard Genette a rappelé à quel point d'intimité ces deux éléments s'interpénètrent :

« Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles traduisent toutes deux par des séquences de mots (succession temporelle du récit), mais leur objet est différent : la narration restitue la succession également temporelle des éléments (ordre chronologique) la description représente des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace ».²

Après toutes ces contestations et mutations de la description quel sens donne-t-on, à la description, à l'heure actuelle ?

En fait, la description est une séquence organisée autour d'un référent non chronologique (à la différence de la narration) et produisant l'état d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage.

Goldenstein note que :

« La description d'aujourd'hui, pour précise qu'elle est, ne vise pas la reproduction, la représentation du réel, mais bien plutôt la construction, la création textuelle ».³

Philippe Hamon, quand à lui, affirme que :

« Nous pouvons définir provisoirement la description comme une expansion du récit [...], un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune

¹ Gérard Genette, *Figure II*, Seuil, Paris, 1969, P. 57.

² Gérard Genette, *Frontière du récit*, COM n° 8, 1966, p. 156.

³ J. Goldenstein, *Pour lire le roman*, p. 20.

imprévisibilité pour la suite du récit, et qui n'entre dans aucune dialectique de classes logiques complémentaires et orientées.

Trois problèmes principaux se posent par conséquent :

- a) *La façon dont la description s'insère dans un ensemble plus vaste [...]. Y a-t-il des signes démarcatifs, introducteurs et conclusifs de la description ?*
- b) *La façon dont la description, en tant qu'unité détachable, fonctionne intérieurement et assure sa cohésion sémantique.*
- c) *Son rôle général dans le fonctionnement global d'une narration».*¹

Donc, l'analyse d'une description se ramène à l'examen de ces trois niveaux : son insertion, son fonctionnement et ses fonctions.

2- L'insertion de la description :

L'étude de l'insertion comprend deux problèmes : Comment est désigné le sujet décrit ? La description, est-elle motivée ?

Toute description est l'expansion du thème décrit qui peut être désigné par un titre, c'est ce dont on parle : le thème titre qui renvoie à des référents connus ou non (un lieu réel ou fictif...). Sa désignation peut se faire par ancrage ou affectation.

Il reste que la description court toujours le risque d'être perçue comme une interruption dans le récit, dans le fil de l'action. Pour remédier à cela, les réalistes et les naturalistes vont déplacer la prise en charge de la description, du narrateur aux personnages ; le narrateur au lieu d'interrompre brutalement son récit, se borne à rapporter ce qui voit, dit ou pense un des acteurs du roman.

La description est ainsi introduite par un personnage qualifié pour voir (explorateur, peintre...) situé dans un lieu propice (une colline, dernier étage, cachette...) dont l'observation répond à une motivation (curiosité, réflexe professionnel) et s'explique par une cause (tentative d'évasion, découverte d'un lieu inconnu...).

Philippe Hamon a dégagé, pour les romans naturalistes et réalistes, une séquence type de cinq phases dont le rôle est de motiver l'insertion d'un passage descriptif dans le récit :

Personnage qualifié	+	Notation d'une suspension dans le récit	+	Verbe de perception de communication ou d'action	+	Mention d'un lieu propice	+	Objet à décrire
--------------------------------	---	--	---	---	---	--	---	--------------------------------

¹ Philippe Hamon, *Qu'est-ce qu'une description ?* Poétique, n° 12, 1972.

L'interruption de la description doit, bien sûr, être aussi motivée que son apparition.

3- Le fonctionnement de la description :

En tant qu'unité autonome, la description obéit à un fonctionnement particulier, elle concrétise différentes opérations et fait l'objet, à la surface du texte, d'une organisation, qui assure sa cohérence.

Parmi ces opérations, on peut distinguer celles qui relèvent de l'aspectualisation qui consistent soit à indiquer les grandes propriétés (forme, couleur, taille...), de ce qui est décrit, soit à en mentionner les parties, les composants.

Les opérations de mise en relation précisent la situation de l'objet dans l'espace et dans le temps, ou procèdent par assimilation avec d'autres objets, par des comparaisons, des métaphores, des reformulations, des négations...

4- Les fonctions de la description :

La description assure diverses fonctions dans un roman. Nous allons en présenter quatre :

- **La fonction mimésique** consiste à donner l'illusion de la réalité.
- **La fonction mathésique** consiste à diffuser un savoir sur le monde.
- **La fonction sémiosique** est essentielle, elle éclaire le sens de l'histoire en donnant des informations sur l'espace, les personnages, elle peut connoter une atmosphère particulière, évaluer un personnage, dramatiser le récit ou préparer la suite du récit.
- **La fonction esthétique** elle signifie la prise de position de l'écriture, dans l'ordre esthétique : elle répond aux exigences d'un courant littéraire.

Deuxième partie

Problématique de l'espace romanescque

Premier chapitre

L'espace romanesque

1- L'espace fictionnel

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne...

Le début de nombreux contes évoque sommairement le lieu et l'époque dans lesquelles se déroule l'action.

Les nouvelles comportent elles aussi quelques précisions de lieu et de date, souvent fournies dès le premier paragraphe, comme dans *La Peur* de Guy de Maupassant dont l'action se passe «*l'hiver dernier dans une forêt du nord-est de la France*».

Les romans, figuratifs dans leur grande majorité, ne manquent pas, quant à eux, d'indiquer au lecteur où et quand se déroule l'action rapportée.

Mais, alors que la nouvelle et le conte, en raison de la brièveté et de l'unité de leur intrigue, se limitent à de rapides indications, le roman aux dimensions plus importantes se permet d'accorder un rôle véritable à ces catégories du temps et de l'espace et d'en répartir les manifestations tout au long de l'œuvre.

Pour chaque moment fort, pour chaque scène le scripteur s'attache à fournir le cadre spatio-temporel.

Le romancier est en effet attentif aux rapports qui existent entre les personnages qu'il crée et l'univers romanesque qui les entoure, et à l'intérieur duquel ils se meuvent.

2- Les fonctions de l'espace dans la fiction

Les fonctions des lieux sont multiples, mais il faut d'abord repérer s'ils sont nombreux ou réduits, s'ils sont plus ou moins exotiques, séparés ou en continuité, urbains ou ruraux, passés ou présents, sécurisants ou angoissants, communs ou de passages...etc.

En fait, évoquer un lieu dans un roman n'est pas gratuit. Ce n'est pas un lieu dépeint en soi ; il permet essentiellement de situer l'action, il lui sert de décor.

- Le lieu peut ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'il reflète le hors texte (description détaillée...).
- Il peut de plus ancrer le récit dans un univers tout à fait imaginaire et possible, comme c'est le cas dans la science-fiction.
- Le lieu peut remplir une fonction emblématique, dans ce cas une relation symbolique naît entre un personnage et l'espace dans lequel a été installé (la maison lieu de sécurité, la forêt lieu de la peur, du danger...).

- La description du lieu romanesque peut nous informer sur le caractère du personnage qui habite et vit dans ce lieu. En fait, lieu et personnage se donnent réciproquement ; telle maison tel homme.
- Il permet le déplacement des personnages (rencontre / séparation) et par conséquent, il permet à l'intrigue d'évoluer.
- Les lieux peuvent aussi déterminer l'orientation thématique et générique des récits. Ainsi, les histoires, les thématiques et les genres seront différents selon la nature des lieux : ouverts pour les récits d'aventures, fermés pour le roman psychologique, roman de la mer, lieux du passé pour romans historiques, lieux du futur pour la science-fiction.
- Les lieux vont encore tenir des fonctions narratives multiples.
- Le lieu renvoie directement ou indirectement à la psychologie des personnages.
- Il annonce la suite des événements.
- Il structure les groupes des personnages en camps, séparés par des frontières concrètes ou symboliques comme l'espace souterrain et l'espace du jour qui opposent mineurs et patrons dans *Germinal*.
- Le lieu peut faciliter ou entraver l'action romanesque, il permet la progression de l'intrigue.
- Dans certaines œuvres, le lieu dépasse cette fonction pratique pour devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même ; dans *L'Etranger* de Camus, la plage brûlée par le soleil de midi provoque le drame et ne lui sert pas de simple décor.

3-L'espace romanesque et la question du référent

L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte, alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet, fidèle d'un hors texte qu'elle prétend représenter.

C'est dire que l'étude de l'espace romanesque se trouve inextricablement liée aux effets de représentativité. Il faut être en effet capable d'envisager l'existence d'un espace textuel différent de l'espace strictement référentiel qu'il semble à première vue simplement copier. En fait, les liens entre l'espace romanesque et l'espace réel ne sont pas simples à déterminer.

Il arrive que la mimésis soit postulée, voire totalement revendiquée, on passera alors par toutes les nuances du réalisme, du vérisme, du naturalisme, etc.

Il arrive que la mimésis soit considérée comme un leurre. A titre d'exemple, voici une citation tirée d'un essai de Michel Picard :

« *Le Dublin de Joyce n'est pas Dublin, Nancy dans Lucien Leuwen n'a rien de Nancy* ». ¹

Mais une telle affirmation, si elle rassure à la fois le critique littéraire et le géographe sur la spécificité de leur champ, est ambiguë pour le lecteur : il se trouve que si Stendhal mentionne Nancy, c'est qu'il songe à Nancy. Si Nancy n'avait pas été Nancy, il aurait suffi de modifier son nom pour élider toute connexion avec référent réel.

De ce fait la relation entre l'espace référentiel et l'espace transposé en littérature est ambiguë.

En fait, l'organisation de l'espace est devenue pour les auteurs de l'ère postmoderne, l'un des principaux enjeux esthétiques de la seconde moitié du 20^e siècle.

Pour se libérer du joug des référents réputés (pays et villes) l'écrivain postmoderne se met à labourer de nouveaux espaces et il se permet de jouer avec des repères considérés comme excessivement stables, surcodés.

Ainsi, l'espace se fait lisse ; le référent se déterritorialise, « la nomadologie s'installe et par conséquent, l'écriture du lieu devient :

« *Une ligne à direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme* » ².

Il est toutefois un domaine où l'espace romanesque est complètement dégagé des contraintes du référent : il est occupé par la littérature fantastique.

Ce que Deleuze a brillamment établi dans son discours philosophique trouve des applications en littérature. La déterritorialisation gagne les mondes de fiction, et les paramètres spatio-temporels qui les régissent.

Comme nous l'avons déjà signalé, les écrivains postmodernes éprouvent un engouement à se détacher du réalisme, ils se mettent à jouer avec les contraintes de la géographie du réel tout en procédant à certaines modalités qui structurent les univers de leurs œuvres.

Ainsi, dans *Postmodernist Fiction*, Brian Mc Hale distingue-t-il quatre stratégies de construction / déconstruction spatiale ou si l'on adoptait la terminologie de Deleuze, de déterritorialisation / reterritorialisation.

L'hétérotopie résulterait de la juxtaposition de l'interpellation de la surimpression et de l'attribution erronée.

¹ Michel Picard, *Lire le Temps*, Paris, éd. De Minuit, 1989, P. 53.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éd. De Minuit, 1980, P. 624.

La juxtaposition consiste à mettre en contact des espaces connus mais incongrus.

Par l'interpolation, on introduit un espace sans référent au sein de l'espace familier.

La surimpression provoque le chevauchement de deux espaces familiers, qui génèrent ainsi un troisième espace privé de véritable référent.

Enfin, l'attribution erronée est le procédé par lequel on accorde une caractéristique impossible à un endroit connu.

4- La représentation de l'espace romanesque

Au cinéma, espace et action sont donnés d'un même coup projetés au visage du spectateur sans que celui-ci ait besoin qu'un discours spécial, parallèle au déroulement des événements, lui fournisse des renseignements sur le lieu où se situe la séquence, les objets qui entourent le héros, la toile de fond sur laquelle se détache l'intrigue.

Dans un roman au contraire, l'auteur, s'il veut évoquer l'espace dans lequel évoluent ses personnages, doit nécessairement recourir à la description et, corrélativement, suspendre pour un temps déterminé le cours de son récit.

Autrement dit, l'espace dans un roman n'est jamais qu'un espace verbal.

La représentation scripturale d'un lieu ou d'un objet pose le vieux problème du rapport des mots aux choses ou du texte au monde, bref du linguistique à l'extra - linguistique référentiel.

En d'autres termes, la description des lieux ne reproduit pas un référent ; c'est le discours qui fonde l'espace ; le réalisme est dans le mot, c'est le mot qui crée le lieu.

Dés lors, chercher les lieux littéraires sur une carte géographique est à la fois anachronisme et un contre - sens ; le romancier trace une carte par son discours ; il trace une carte faite toute de mots et non de lieux référencés.

De ce fait, la relation entre texte et lieu se trouve étroite, et transite par la force de la parole, qui est créatrice d'espaces, et non le contraire.

Une question cruciale s'impose ; mais comment, avec les seules ressources du langage, peut-on visualiser un espace ?

D'une manière générale, le romancier ne décrit pas le lieu tel qu'il est ou devrait être, mais son image littéraire, il ne doit pas se préoccuper du référent géographique, car il sera littéraire, tributaire d'une convention poétique, comme l'exprime Christian Jacob :

«La géographie savante ne peut faire des espaces du mythe : même pour les critiquer et les réduire à néant, elle leur fait une place. Elle les déconstruit, les transpose, les systématise.

Par une lecture géographique de la mythologie, on procède en fait à une archéologie du monde habité, on inscrit la mémoire (et non la fiction) dans le réel, on confond les temps et les âges».¹

L'action romanesque est très régulièrement située, chaque roman comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre.

Le romancier choisit de situer action et personnages dans un espace réel ou à l'image de la réalité : c'est le monde naissant des grands magasins parisiens sous le Second Empire dans *Au bonheur des dames* de Zola ; ce sont les bistrots, les mauvais lieux et les bas-fonds dans les romans de Francis Carco.

Ou bien l'auteur crée un univers merveilleux comme le domaine mystérieux du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, l'étrange *Grand Pays* dont la quête domine toute l'action du pays où l'on n'arrive jamais d'André Dhôtel, ou la géographie fantastique minutieusement restituée du *Grand Flibuste* de Robert Pinget.

William Faulkner, lui a recrée à partir d'un lieu géographique réel – le Sud des Etats Unis avant la guerre de sécession – un espace mythique dans lequel se déroulent la plupart de ses œuvres le Yoknapatauph County.

Un inventaire exhaustif des différents lieux représentés dans les romans serait totalement impossible.

Ce peut aussi bien être une chambre (*l'Amant* de Marguerite Duras), qu'une maison (espace omniprésent dans tous les romans), qu'un quartier (dans *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier) qu'un site particulier, qu'un pays lointain, l'univers entier ou même, dans les récits d'anticipation, le cosmos.

5- L'organisation de l'espace

Selon que dans un roman l'action se déroule en un lieu unique, qu'elle se poursuit en différents endroits ou qu'elle s'éparpille à tous les horizons, la spatialité présente divers degrés d'ouverture.

On trouve un espace limité, fermé, voire étouffant lorsqu'action et personnages ne franchissent pas les limites d'un cadre déterminé d'emblée comme la chambre hermétiquement close de *Enfants terribles* de Jean Cocteau, Oran la ville coupée du monde dans *La Peste* d'Albert Camus ou les couloirs labyrinthiques de la grotte visitée par les quatre soldats de *Ils étaient quatre* de Henry Poulaille.

¹ Christian Jacob, *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie*, Paris, Albin Michel, 1990, P. 31.

De nombreux romans utilisent un espace ouvert qui laisse les héros libres d'aller et de venir, de voyager et, pour certains d'entre eux même, de vagabonder.

À un degré extrême d'ouverture, comme dans le *Moravagine* de Blaise Cendrars où les héros passent d'un sanatorium en Suisse à Berlin, Moscou, Varsovie, Lodz, Biélostock, Kiev, Odessa, Saint-Pétersbourg, Liverpool, Paris et Chartres, une spatialité véritablement éclatée sert bien l'évocation de boulingueurs qui n'imposent aucune limite à leurs aventures.

Même, dans le cas où l'action d'un roman se déroule en vase clos, on peut rencontrer une ouverture par le biais d'un espace imaginé. On trouve alors un « ici » et un « ailleurs » du roman.

Ici, c'est le lieu précis où le romancier campe son personnage. Celui-ci ne se trouve pas seulement physiquement engagé dans la réalité d'un espace romanesque où se déroule son existence d'être de papier ; il rêve à d'autres horizons, se revoit ou s'imagine dans d'autres circonstances.

De là surgit un espace rapporté, un ailleurs qui se superpose au cadre de l'action.

Ainsi, dans *La modification* de Michel Butor, Léon Delmont se trouve dans un compartiment de chemin de fer entre Paris et Rome, espace fermé. Tout au long du voyage, il s'échappe de cet « ici, dans ce compartiment » pour récapituler sa vie parisienne avec Henriette son épouse, pour anticiper la joie des retrouvailles avec sa maîtresse romaine Cécile, tandis que passent les gares qui jalonnent le parcours du train.

6- L'espace romanesque et le statut du narrateur

Les théories du récit distinguent les personnes réelles qui participent à la communication littéraire (l'auteur et le lecteur) des instances fictives qui les représentent dans le texte (le narrateur et le narrataire).

L'auteur qui existe en chair et en os, n'appartient pas au monde de la fiction, cet être social est :

« La personne réelle qui vit ou a vécu, en un temps et en des lieux donnés, pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons ». ¹

L'auteur écrit, imagine, invente et organise les événements, il introduit le narrateur qui les rapporte ; c'est cette voix de la fiction qui raconte, décrit, commente, informe ou interprète.

¹ J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, P. 29.

Le narrataire est à distinguer de l'auteur et du narrateur ; c'est l'instance à laquelle s'adresse le récit. Différent du lecteur réel et extratextuel (toute personne réelle censée lire le roman), c'est l'être de papier construit par la fiction: «*l'interlocuteur intratextuel*»¹, le destinataire virtuel à l'intérieur du texte.

En interpellant le narrataire, le narrateur entre en dialogue avec ce lecteur virtuel, il le rend complice du déroulement de la fiction, il l'incite à suivre et implique le lecteur réel à travers lui.

Les différents plans du roman sont souvent perceptibles à travers l'implication et les changements du statut du narrateur, les points de vue qu'il adopte ainsi que la nature du discours.

Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers romanesque ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?).

Gérard Genette distingue trois types de narrateur :

- Le narrateur *homodiégétique* : présent dans la diégèse, raconte à la première personne sa propre histoire, il s'incarne dans un personnage.
- Le narrateur *hétérodiégétique* : absent de la diégèse, il est extérieur à l'histoire, il n'y est pas représenté, il raconte les actions des personnages, c'est le narrateur du récit cadre.
- Le narrateur *autodiégétique* : le narrateur est le héros de l'histoire, le personnage principal.

La façon dont l'histoire est représentée, c'est-à-dire la mise en récit, est tributaire du statut du narrateur car, c'est à travers l'œil du narrateur que l'univers romanesque nous est représenté.

À ce propos, Gérard Genette distingue deux modes essentiels de la représentation narrative : la *distance* et la *focalisation* , il note :

« [...] "*Distance*" et "*perspective*", ainsi provisoirement données et définies sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend en précision, de la distance qui m'en sépare et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran».²

En d'autres termes, la distance renvoie au degré d'implication du narrateur dans l'histoire ; il s'agit de déterminer si le narrateur est proche ou éloigné de la réalité des faits racontés.

¹ Christiane Achour, *Clefs pour la lecture des récits*, P. 65.

² Gérard Genette, *Figure III*, Paris, édition du Seuil, Poétique, 1979, P. 184.

La focalisation concerne le problème des points de vue du narrateur, car il présente l'histoire à travers son point de vue.

C'est lui qui découvre, voit, perçoit personnages, objets et paysages puis organise la perspective.

Trois types de focalisations sont distingués selon Genette :

- *La focalisation zéro* : le narrateur connaît tout, et du personnage et de son avenir. Sa vision et sa connaissance sont illimitées et omniscientes. Tel un Dieu, il domine tout le récit, rien ne lui échappe ce qui lui donne la possibilité d'être ubiquiste.
- *La focalisation interne* : le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage impliqué, dans l'action, il témoigne de ce qu'il a vu, ressenti, compris et découvert.

Sa vision se trouve limitée, elle comporte une restriction du champ puisque c'est avec les yeux de ce personnage que nous découvrons l'univers du roman.

- *La focalisation externe* : Le narrateur raconte l'histoire en se contentant de décrire les faits extérieurs, ceux qui sont objectivement observables, car il en sait moins que son personnage; son champ de vision est réduit, il est neutre, comme un témoin extérieur qui assisterait à la scène, il est incapable de pénétrer les consciences, il ne saisit que l'aspect extérieur des êtres et des choses.

7- Le temps et l'espace

Chaque œuvre indique au lecteur où et quand se déroule l'action, elle accorde un rôle véritable à ces catégories indissolubles du temps et de l'espace.

Comme l'espace, le temps se donne le rôle de fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire.

La question du temps relève sans conteste des structures du récit : il existe en effet une durée propre à la narration : un narrateur peut consacrer plus ou moins de texte, c'est-à-dire plus ou moins de temps au récit d'un événement.

L'analyse de l'espace, en revanche, est habituellement exclue de la narratologie classique. Selon Genette, l'espace est un élément du contenu c'est-à-dire de l'histoire, il n'a pas sa place dans une étude de la forme, c'est-à-dire du récit.

Lorsque l'on envisage le temps dans la création romanesque, il faut considérer à la fois le temps externe à l'œuvre, c'est-à-dire à l'époque à laquelle vit ou a vécu, le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre, sans oublier la période historique au cours de laquelle est censée se dérouler l'action, et le temps

interne à l'œuvre : la durée de la fiction, le temps de la narration, et le temps de la lecture.

Le temps de la fiction, c'est le temps linéaire chronologique, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se seraient passés les événements s'ils sont réellement arrivés et la durée réelle de chacun d'eux, bref, c'est le temps raconté.

Le temps de la narration, c'est l'ordre textuel dans lequel se déroulent les événements et la durée de ceux-ci dans le récit ; c'est le temps racontant.

Le temps de la lecture est à la fois dépendant et indépendant du texte.

Il est à la fois lié à la vitesse de lecture exigée par l'œuvre elle-même et à celle du lecteur qui reste variable selon les compétences personnelles de ce dernier.

Pour rendre compte de la forte cohésion du monde de l'œuvre où l'aventure individuelle prend sens dans un destin social et dans une topographie signifiante, le poéticien Mikhaïl Bakhtine avait emprunté à la physique einsteinienne le concept *chronotope* temps-espace en grec.

Par *chronotope*, il faut entendre la conjonction indissoluble d'une certaine nuance temporelle et d'un lieu d'une forme spatiale dépouillée, cette conjonction organisant en profondeur les événements du récit. Ce concept vise en particulier la matérialisation sensible du temps dans l'espace de l'expérience, et la valeur émotive qui s'en dégage.

Dans l'exploration des mondes de la fiction, l'originalité de Bakhtine est d'avoir insisté sur le lieu dominant et les qualités temporelles associées, au long de l'histoire du roman.

Analyser la nature de la temporalité constitutive de chaque grande œuvre sans tenir compte de la dimension spatiale associée, c'est pour Bakhtine se condamner à la réflexion abstraite du lieu de la contemplation vivante et différenciée qu'exige l'œuvre comme tout.¹

8- L'espace de l'histoire / espace du discours

Certains analystes comme Seymour Chatman in *Story and Discourse*, sur le modèle de l'opposition temps de l'histoire / temps du discours ont essayé de conceptualiser une opposition espace de l'histoire / espace du discours, intéressante pour étudier certains récits.

L'espace de l'histoire présente ou décrit l'environnement spatial, le cadre de chaque épisode de l'histoire racontée. Plus globalement, c'est l'ensemble constitué par les environnements où s'accomplissent les actions et les événements.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987.

L'espace du discours évoque ou décrit l'environnement du narrateur, situé dans un espace particulier à un moment précis ; c'est l'ensemble des environnements dans lesquels l'acte de la narration s'effectue.

Ainsi, nous pouvons quelquefois découvrir l'espace, le cadre dans lequel le narrateur écrit son livre, son manuscrit, son journal. Ainsi, dans l'autobiographie, il arrive fréquemment que nous découvriions comment, quand, et où se produit par l'écriture le texte relatant les souvenirs.

Nous lisons ainsi des informations sur le lieu de l'écriture, voir de la réécriture, l'espace et le cadre où s'entreprennd la rétrospection sur la vie passée sont souvent évoqués.

Or, il arrive dans bien des cas, quand le narrateur reste une voix anonyme, quand nous ignorons tout de lui, où il se trouve, quand il parle ou écrit, que nous ne savons rien de significatif sur l'espace du discours.

Deuxième chapitre

Espace romanesque et personnages

1- Concepts et définitions

Avant d'aller plus loin, il nous semble essentiel de définir des concepts aussi proches que, lieu, espace, voire géographie. Ce qui nous permettra d'en cerner les limites et de construire ainsi notre champ d'investigation.

Un bref relevé lexicographique montrerait la co-présence inévitable de ces trois termes pourtant distincts mais parfois superposables dans le présent travail de recherche.

Au vrai, entre espace et lieu s'élabore une dialectique complexe confrontant abstraction et représentation, contenant et contenu, l'espace étant traditionnellement perçu comme milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace.

En ce sens, comme le note Marie-Glaire Ropars-Wuilleumier dans son ouvrage *Ecrire l'espace* :

« Combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation ».¹

Le phénomène de focalisation, qui induit délimitation et singularisation, déterminerait le lieu, point de cristallisation de l'espace. Quand l'espace, qui requiert donc le singulier pour se dire, est perçu comme essence et abstraction pure, le lieu – déclinable au pluriel- joue des frontières, détermine et caractérise des territoires, voire induit une géographie.

L'espace est ainsi un lieu plus ou moins bien délimité, dans lequel il est possible de situer quelque chose.

Ce peut être la mesure de ce qui sépare deux points, une surface déterminée ou un volume déterminé et libre (non occupé) ou encore une étendue.

Mais il peut aussi se comprendre comme ce qui contient nos perceptions. Ainsi chez Kant, l'espace se comprend comme la forme a priori de la sensibilité extérieure.

Enfin, il peut aussi se définir selon une acception temporelle, qui fait référence à l'étendue du temps qui s'écoule.

On note donc la polysémie de ce terme qui renvoie à trois acceptions distinctes : une acception spatiale (étendue), une acception qui introduit la

¹ Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p.9.

perception et surtout la notion de sujet, et enfin une dernière en bien avec la notion de temporalité et de l'écoulement du temps.

Par conséquent, ce terme nous paraît intrinsèquement lié au sujet et à ses capacités d'évaluation et de perception, ce qui nous amène à accorder une attention particulière aux personnages dans *Cette fille là*.

Ainsi est un lieu, l'ordre (quel qu'il soit) dans lequel des éléments sont distribués dans des rapports de co-existence. Il est une configuration instantanée de positions. Il implique une dimension de stabilité. En d'autres termes le lieu peut se définir par une absence du mouvement interne, par une représentation figée de ces éléments qui ont alors une place pré-et bien établie une place, par exemple, est un lieu quand elle est considérée dans sa fixité et sa pérennité.

C'est dire que l'espace, autrement inconsistant, est porté par un lieu, qui lui-même se déploie en espace, déploiement subordonné au regard ou au mouvement du sujet qui l'explore. Le lieu donne donc corps à l'espace, en est la manifestation tangible, tandis que l'espace fait vivre le lieu, en actualise les « virtualités dimensionnelles ».

On peut dire qu'il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. L'espace est au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, à la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « lieu propre ». En somme, l'espace est un lieu pratiqué.

C'est à l'intérieur de cette dialectique que le concept de « géographie » trouve sa place. Car la géographie procède-t-elle à un découpage de l'espace, à un examen des phénomènes physiques qui en dictent la configuration et en commandent la visualisation tout en englobant à son tour une multiplicité de lieux, culturels, sociaux ou plus intimes.

Ce qui nous intéresse ici, sont les termes « direction », « vitesse », « mémoire » et « parole », qui animent l'espace et le rendent traversé par du mouvement et de la parole.

Par conséquent, nous accorderons une attention particulière aux personnages, à leurs mouvements et cheminements, comme à leurs discours créateurs d'un espace de parole.

2- Représentation de l'espace, présentation des personnages

Nous avons suffisamment montré que l'espace, constitue un composant fondamental dans la diégèse, puisqu'il participe d'emblée, tout comme les personnages selon les rôles qu'il remplit, à la construction du sens.

Après l'analyse du premier chapitre, notre critique devra aborder l'espace dans ces rapports aux autres instances narratives, en l'occurrence avec le personnage.

Des recherches bien intéressantes relatives aux comportements des hommes dans l'espace ont prouvé que les études insistent sur l'importance du milieu matériel dans la vie.

Le fait que différents peuples se créent depuis des siècles leurs espaces vitaux différemment et qu'un seul individu semble se former, parfois même jusqu'aux moindres nuances de sa conduite, sa conception de l'espace, peut effectivement avoir d'importantes significations.

L'espace en tout cas, contribue à la formation d'une culture, de même que la langue et les coutumes.

Les recherches qui explorent l'espace dans les arts en général et dans la littérature en particulier sont sans aucun doute justifiées. L'artiste crée dans son œuvre un milieu qui est la matérialisation de sa façon de voir et de concevoir les choses.

En fait, le milieu représentatif, n'étant jamais identique avec le milieu réel, il entretient pourtant avec celui-ci des rapports multiples (*voir premier chapitre : l'espace romanesque et la question du référent*).

Dans le monde du roman, l'espace constitue un ensemble qui révèle le personnage, qui permet le développement de l'action, qui à l'occasion, devient thème donc objet de réflexion du personnage, c'est à ce titre d'élément cristallisant des zones de signification de l'univers romanesque qu'il devient un objet important d'analyse.

L'espace romanesque est plus qu'un simple décor de l'action. Sa spécificité doit être reconnue, ses significations dégagées.

Pour ce faire, il importe de faire ressortir l'organisation de cet espace, puis associer les personnages aux lieux qui les caractérisent, cerner leurs itinéraires afin de leur attribuer un sens particulier.

Le personnage vit des événements, il en est le moteur, ou au contraire, il les subit. Il habite des lieux ou rêve d'y habiter.

Il vit en harmonie avec les espaces qu'il fréquente ou s'y sent confronté, il veut en conquérir d'autres ou se confirmer à ceux qui le reflètent.

Le personnage de *Cette fille-là* est fortement territorialisé et nettement inscrit selon un statut social et son état psychologique de la même manière que les signes vestimentaires, physiques et comportementaux. Ainsi, l'activité de chaque personnage se structure selon une spatialité qui lui est propre et détermine à son tour ses champs d'influence spatiale.

En d'autres termes la totalité de l'espace n'est rien d'autre que la spatialité orientée de l'expérience des personnages. Chaque personnage rapporte ses expériences et ses modalités à cet espace-cadre et pour lui donner un nouveau sens, l'asile sert de lieu de carrefour qui relie les lieux séparés, lieux d'un passé lointain.

La conception de l'espace ne préexiste pas à celle du personnage, qui forme en même temps ses propres substances.

Bref le processus de la production de l'espace est concomitant à celui de la production du personnage et vice versa.

Le moindre pas, aussi insignifiant soit il en apparence, la place qu'il occupe dans l'espace graphique est déjà moyen et accède spontanément au rang d'un instrument proprement syntaxique dont la valeur est inhérente à la structure du récit ou il s'inscrit.

Pour mieux saisir le réseau complexe de la production spatiale, une mise au point du personnage est nécessaire.

Nous entendons le personnage dans le sens harmonien, c'est-à-dire qu'un personnage est «*une métaphore de la cohésion du texte*».

La fonction essentielle, en ce qui nous concerne, consiste à désigner l'espace et à produire par conséquent l'effet espace.

Il faudra savoir d'abord qu'il n'existe pas d'effet en soi de personnage sur l'espace, l'effet se vérifie dans la représentation car c'est elle qui produit le sens de l'effet.

L'effet personnage-espace dérive également de la distribution des fonctions dans lesquelles le personnage se définit, se transforme, et se lie aux autres.

L'étude de cet effet exige un schéma qui soit capable de recouvrir les fonctions de personnages et la manière dont ils affectent l'espace.

Pour ce faire nous recourrons à la grille fonctionnelle de personnages établie par Greimas.

Sans avoir l'ambition d'étudier tous les aspects des personnages nous tâcherons, en premier lieu d'esquisser des portraits pour chaque personnage, de retracer leurs mouvements ou non mouvements grâce auxquels ils s'affirment à la fois comme actants et fonctions.

Nous nous proposerons, par la suite de mettre en valeur la construction de la topique interne du sujet via l'expérience motrice puis représentationnelle que celui-ci fait de l'espace, afin de démontrer que dans *Cette fille-là* les espaces sont le lieu des espaces psychiques abstraits.

Il est primordial de rappeler que le rapport entre l'espace et le personnage va au-delà du rapport entre le cadre et l'encadré.

Un personnage est à prendre comme une instance productrice importante sur les énoncés spatiaux.

Cette idée est analogue au schéma hamonien qui souligne le fait que l'espace est construit par le personnage en même temps qu'un personnage se construit : « *Le personnage – le lieu. Le lieu – le personnage* »¹

Cette prise de position surdétermine, pour une bonne part l'orientation de notre recherche.

D'emblée, nous nous trouvons dans une réflexion sémiotique qui prend la représentation de l'espace comme un acte d'énonciation et qui cherche à définir le statut sémantique et narratif du sujet d'énonciation.

Par conséquent, il est à noter que c'est dans le processus de la production du personnage que les signes du sujet d'énonciation sont inclus et que les parcelles de l'espace sont engendrées comme Philippe Hamon l'indique :

*«La construction ou la destruction d'un mur, le franchissement d'un seuil, le passage ou le non-passage d'un lieu intermédiaire, la mise en contact ou la disjonction de deux lieux complémentaires ou antagonistes, l'entrée d'un intrus dans le monde des autochtones ou sa sortie, son acclimations ou son expulsion, la mobilité ou la fixation du personnage, toutes ces actions sont des événements qui viennent transformer le statut des personnages, qui les affectent et les modifient de façon décisive ».*²

Sur ce point, le récit de *Cette fille- là* montre une grande sensibilité, tout le drame de la pénétration d'un endroit intime, de l'invasion d'un territoire, « *des vies encloses* » d'une part institue la relation mouvante entre les personnages, d'autre part nous introduit dans la « géographie sentimentale ».

¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris Hachette, 1981, p.81.

² Idem, p. 95.

3- La construction de l'espace

Cette fille-là est fabriqué selon une topographie spécifique qui lui donne sa singularité. La romancière, donc, choisit de situer actions et personnages dans un point fixe physiquement, situé géographiquement à Sidi Bel Abbés.

C'est un espace référentiel, à l'image de la réalité ce qui lui donne une certaine authenticité et facilite l'adhésion du lecteur à la fiction.

Dans cet espace clos, artificiellement limité et qui rime si bien avec la séquestration traditionnelle de la femme algérienne, sont enfermées toutes ces femmes « *très jeunes parfois et répertoriées comme cas sociaux* (p.4), dans cet espace coupé du monde, une ancienne maison coloniale que Malika décrit tout au début du roman :

«C'est une maison dans les arbres. C'est à l'écart de la ville, une maison enfouie, Dans un buissonnement de feuilles poussiéreuses. Une bâtisse imposante, mais délabrée aujourd'hui qui fut en d'autres temps, la résidence somptueuse d'une grande famille de colons. Mémoire, Histoire. Souvenirs» (p.2)

Elle renchérit :

« 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 [...].Ce serait plutôt une nef de fous, version 20^e siècle. À peine améliorée. 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'esprits. Destination connue » (p.4)

Dés les premières pages l'héroïne-narratrice s'applique-t-elle à donner des informations sur l'espace-cadre.

Après cette vue de l'extérieure, la narratrice s'évertue à impliquer le lecteur en l'invitant explicitement à parcourir cet espace "coupé du monde", et explorer son intérieur dont l'hostilité est physiquement ressentie par elle, afin d'amplifier l'impact de cet espace sur le lecteur qui doit à son tour le ressentir plus que le percevoir, afin qu'il arrive à représenter sa géographie, son aspect architectural, sa spécificité, et d'emblée il participe à sa construction.

En fait, toute énonciation suppose un locuteur et un auditeur, l'écrivain et le lecteur éventuel dans le cas de l'énonciation romanesque sans qui le roman ne peut exister.

Dans *Cette fille-là*, l'auteur entame son récit par la sollicitation de ce lecteur virtuel, auquel elle s'adresse explicitement à travers la narratrice :

« A présent, vous pouvez gravir les marches. Pousser la lourde porte de bois jamais fermée, [...]. C'est là. Vous pouvez

continuer. Ou faire très vite demi- tour. Si vous avez le choix »
(pp.2-4)

En convoquant le narrataire de façon directe, la narratrice l'implique émotionnellement dans le déroulement de l'histoire, elle lui donne des éléments sur l'évolution du récit pour l'inciter à parcourir cet espace, bref à poursuivre sa lecture ; un pacte de lecture est alors scellé entre les deux pôles de l'œuvre.

Maïssa Bey s'adresse à ce lecteur comme à un interlocuteur réel, elle veut tout simplement le pousser à la réflexion, et à la construction de l'espace romanesque.

Elle lui dit :

« 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, [...].

De temps à autres, vous entendez des voix de femmes, aiguës, discordantes. [...].

J'oubliai. Il y a aussi l'odeur. Qui vous assaillira dès que vous aurez franchi la porte» (p.5)

Si la description privilégie évidemment la vue, l'écrivain s'efforce, cependant, de nous montrer que l'immersion dans cet espace met en jeu la totalité des sens et des registres sensoriels. Tel est le cas pour le registre olfactif, particulièrement présent dans cette œuvre.

Ainsi des perceptions ressenties à l'intérieur de l'hospice où vit la narratrice, et entre le narrataire :

« Il y a aussi l'odeur. Qui vous assaillira dès que vous aurez franchi la porte.

Une odeur âcre qui flotte dans les couloirs, pénètre dans toutes les pièces, et déploie toute sa subtilité dans la grande salle commune. Odeur caractéristique des lieux de vie commune, faite de relents de soupe et de graillon, mélangés au parfum chimique des désinfectants impuissants à couvrir les émanations d'urines et de sueur. Émanations méphitiques.

L'odeur souveraine, inexpugnable, imprègne jusqu'aux tréfonds de leur être tous ceux qui vivent là, pensionnaires et personnel. Odeur que je retrouve incrustée dans les pages des livres rangées au fond de l'armoire métallique dans le réduit qui me sert de chambre» (p.6)

En fait, ce qui alors détermine d'abord un tel topos c'est son opacité, sa clôture son verrouillage.

Ainsi l'affirme la narratrice à la page 3 :

« *Froid. Silence. Portes fermées* ».

L'opacité, la dureté, l'hostilité de cet espace, ont forcé ses occupants à se refermer, à se replier sur eux-mêmes : ils se sentent et se savent seuls, abandonnés du monde, et parfois étrangers à eux-mêmes.

4- Relations entre personnages

Dans cet espace où la misère est maître des lieux sont abandonnés des hommes et des femmes « *parqués, abandonnés ou sans aucune famille pour les prendre en charge condamnés à l'oubli* » tous en proie à l'amertume, à la solitude deviennent des êtres hermétiques, fermés sur eux-mêmes. Tout en souffrant dans leur silence, ces pensionnaires s'affirment comme solitude et défi.

Ainsi, le prouve la narratrice dans ce passage :

« *Février, froid, grisailles. Terribles jour d'hiver. Les locaux de la grande maison ne sont pas chauffés. [...]. Chaudière en panne, radiateurs arrachés, canalisations bouchées, conduites d'eau éventrées, entretien tout relatif des salles, rareté des médicaments... la liste serait longue. Ici, survivre est un défi au temps, à la misère, à la plus ténébreuse des misères : l'abandon* » (p .107)

Ces pensionnaires seuls ou aigris s'isolent, se referment, se replient dans leur monde de silence, de protection, d'évitement, de nihilisme pour reprendre les mots de Nietzsche.

Ces comportements suscitent en notre esprit, la fameuse parabole du hérisson que le philosophe allemand avait choisie pour illustrer l'égoïsme nécessaire de l'homme lucide.

Les hérissons veulent se réchauffer l'hiver, pour échapper à la mort, sont naturellement portés à se rapprocher de leurs semblables pour y trouver chaleur et réconfort.

Mais dès qu'ils sont trop près, ils se blessent mutuellement par leurs piquants. Ainsi, chez ces femmes rejetées dans ce centre, dont le destin est commun au lieu de le partager avec solidarité :

« *Elles sont quelques-unes à s'acharner, à tenter de reproduire les discordances d'une société qui les a exclues, avec les mêmes rejets, les mêmes principes, la même intransigeance. Et il leur faut trouver des victimes pour se sentir exister encore.*

« *À la fois rouée et naïve, Yamina est une cible idéale pour toutes celles qui veulent exercer leurs talents* » (p. 55)

La narratrice ajoute de plus :

« Moi aussi j'ai connu cela lorsque je suis arrivée ici. Les mêmes insinuations. Les mêmes regards soupçonneux. La même curiosité fielleuse. Les questions auxquelles je répondais par des silences, parfois par des insultes, pour leur montrer que j'étais capable de la même violence. Elles ont fini par comprendre que j'étais entourée de murs. Que personne ne pouvait aller au-delà.

Elles ont renoncé alors à me harceler, par peur de quelque vengeance des esprits » (p. 55)

Face à un monde appréhendé de manière déceptive, jugé trop hostile, l'héroïne –narratrice refuse de s'intégrer à l'intérieur du nouveau groupe, et décide de vivre à part, de manière retirée.

Les relations entre les pensionnaires sont colorées de méfiance, de distance, voire d'absence de communication :

« Depuis mon arrivée au centre plus personne ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle. Parce que, le plus souvent je ne réponds pas. Ils ont même un peu peur de moi. Ça m'est égal. Je n'aime pas mon nom ». Affirme-t-elle à la page 7.

D'après une vie marquée par l'isolement, passée d'une fermeture à une autre, Malika pousse parfois la clôture jusqu'au délire, comme expérience limite.

Elle concentre toute son attention sur l'obsturation de sa chambre, elle ferme sa porte à double tour, traque la moindre fissure, va parfois jusqu'à la certitude d'une invisible invasion. Comme le souligne Roland Barthes :

« Il existe des clôtures- dingues ».¹

En été, dans la pension, la narratrice n'est pas reçue sans mal :

« Chaque nuit, avant de dormir, sous les regards moqueurs de mes compagnes de chambre, je fermais la porte à double tour. Puis je tirais la vieille commode où nous rangions nos affaires et l'installais devant la porte. Protection dérisoire. Illusoire.

Illusoire, mais nécessaire pour que je puisse trouver le sommeil. Depuis la nuit terrible où, surprise dans l'inconscience d'un sommeil d'enfant, depuis cette nuit-là... » (p. 148)

Puis arrivée à cet hospice coupé du monde, elle ajoute :

« Je sais seulement que je dois vérifier que toutes les fenêtres sont bien fermées. Que je dois verrouiller soigneusement la porte.

Je sais que je dois me protéger de toute intrusion » (p. 152)

¹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France, (1976 – 1977), Paris, Seuil, 2002, P. 96.

On peut ajouter avec Roland Barthes qu'il y a deux fonctions de la clôture dans son rapport avec le territoire : elle a d'une part une fonction de protection, mais aussi une fonction de définition, car l'enclosure du personnage n'est pas seulement refus du monde, elle est aussi conscience et affirmation de soi.

Entre ces personnages hermétiques, fermés sur eux-mêmes existe une distance, sorte de muraille, traduite par l'impassibilité et l'indifférence affichées par ces pensionnaires.

Ainsi le montre parfaitement le comportement de Fatima qui :

« Enfermée tout le jour dans un silence que rien ne peut briser, elle se réveille souvent au milieu de la nuit, allume la lumière, se met à marcher, à parler, à invectiver les ombres qui remplissent à cette heure la pièce. C'est pour cela qu'elle dispose, elle aussi, d'une chambre pour elle toute seule. [...].

Il m'arrive d'être réveillée par ses éclats de voix et de me lever pour aller la rejoindre. Je m'assoie sur l'unique chaise, dans un coin d'ombre, et je l'écoute. Elle ne tient pas de ma présence» (p.81)

Cette réaction de repli, d'isolement et d'enfermement est presque commune pour toutes les femmes abandonnées dans cet espace, qui due, en fait, aux :

« Plus sombres des prisons où elles ont été presque toutes détenues avant d'arriver là, avant d'échouer dans cet asile, oubliées de tous » (p.163)

5- Espaces et affects

L'héroïne qui s'est réfugiée, pour des motifs moraux et existentiels, dans sa chambre se sent progressivement menacée par une intrusion sauvage.

Donc, de sa clôture, de son enfermement, de cette concentration spatiale résulte un autre sentiment celui de l'effroi d'une éventuelle pénétration qui est en fait synonyme de perte de soi qui génère des sentiments d'intense épouvante :

« Un danger qui me guettait. C'était là, autour de moi, tout près de moi, une onde maléfique, perceptible sans qu'il me soit possible de l'identifier.

C'était là, c'était insidieux, laid, effrayant de laideur. Un esprit malfaisant rôdait autour de moi. Nuits hachées de cauchemars.

Nuits entières passées à me débattre contre un monstre dont je ne reconnaissais pas le visage » (p.71)

Elle refuse tout contact, ne répond pas aux appels, s'enferme le soir, se barricade même dans la chambre qui lui est réservée : *«Mais la peur était présente et ne me quittait pas. Même lorsque je m'enfermais»* (p.71)

Elle ajoute encore à la même page :

« Nul n'ignore que c'est à l'intérieur d'un corps d'adolescente à peine nubile que les djenoun préfèrent loger. C'est peut être en moi qu'est le mal. La folie. L'instinct de destruction.

C'est cela. Certainement. Puisque autour de nous personne ne s'était aperçu de rien ».

6- Classement des personnages

a) - Enfant abandonnée : Malika

Malika (ou M'laïkia, la possédée) raconte sa propre histoire et prend le statut de narratrice intradiégétique ; son récit est alors homodiégétique. 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.

C'est la quête des premiers temps de sa vie qui semble le plus marquer 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) 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 «*fruit 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 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 » (p. 11)

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 ?

b) - L'enfant refusée : Aïcha

Elle a été rejetée par son père dès sa naissance en 1930, lui qui espérait un garçon, la narratrice rapporte ses pensées et ses propos :

« Une deuxième fille (...). Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître un coup pour rien. Il refuse de la nommer. Une façon comme une autre de nier son existence » (p.31)

Ce n'est qu'à son mariage qu'elle a su le prénom qui lui a été attribué à l'état civil : Jeanne, et depuis obsédée elle n'a jamais cessé de s'interroger sur ses propres origines sur son identité précise.

c) - Le mariage Forcé : Yamina

Elle a été mariée de force à un cousin auquel elle a été promise, depuis sa naissance, et qu'elle n'a jamais aimé et qu'elle a dû subir jusqu'au jour où Ali son ami d'enfance leur rendit visite, elle fuya alors avec lui :

La narratrice raconte la destinée de cette femme pour montrer les drames des mariages forcés et de l'amour refusé dans la société arabo- musulmane où la femme doit être résignée.

Ayant transgressé les normes elle a vite été considérée comme possédée « habitée » car :

« Dans ce monde encore frustré, c'est le seul motif recevable de toute dérogation aux normes, le seul admis et qui autorise les femmes à avoir leurs humeurs à exprimer une subite colère ou une subite révolte » (pp. 61-62)

d) - L'enfance saccagée M'a Zahra

La narratrice commence le récit de M'a Zahra par sa mort, pour remonter par rétrospection jusqu'à son enfance à l'âge de dix ans, alors qu'on l'habillait et la fardait, elle ne savait pas que c'était son mariage et continuait à jouer à la poupée, la narratrice raconte :

« Ce n'est qu'à la, tombée du jour, lorsqu'elle est enveloppée d'un burnous blanc, sous lequel elle a sensation d'étouffer, hissée sur un cheval emmenée sous les youyous des femmes qui suivent à pied le cortège, et enfermée dans une chambre où sa mère la laisse seule, qu'elle comprend enfin ce qui lui arrive » (p.73). Le reste de sa vie, personne ne le connaît.

Dans l'établissement, elle paraissait comme rebelle, rejetant surtout *«le rigorisme tardif et la religiosité affichée des femmes de son âge»* (p.73)

e) - Violence sur l'enfance : Fatima

Femme sans âge, présumée elle aussi, elle ne se rappelle que de son enfance vécue dans la violence, très jeune, son père voulait la tuer parce qu'elle a osé jouer avec le fils du jardinier, ce qui a fait naître en lui une folie meurtrière.

Pour lui échapper la mère organise la fuite avec Fatima. Depuis qu'elle est née, Fatima n'a connu que la brutalité et la violence, aux quelles elle associe l'image du père :

« Il y a le père. Celui par qui tout a commencé, qui lorsqu'elle est née, a refusé de déclarer aux autorités administratives la naissance d'une fille et qui un jour a voulu la tuer.

Parce qu'il doutait de sa pureté, parce qu'il jugeait comme bien des pères en ces temps là qui disposait du droit inaliénable de disposer de sa vie à elle» (p.80).

Quand elle se raconte, Fatima revoit tous ceux qui ont pu la briser, son père et son mari qui l'a répudiée pour qu'elle se retrouve enfin de sa vie dans cet hospice.

f) - La femme abandonnée : Kheïra

Elle fut belle dans sa jeunesse, vieille pensionnaire, elle survit dans la solitude et l'abandon.

« Elle n'est qu'une carcasse usée depuis longtemps un vieux débris, vivant tout de même, emploi de mots et d'images encore vives. Des mots qui continuent de vibrer en elle, de se presser pour remonter à la surface avant qu'il ne soit trop tard» (p.108)

Kheïra est une femme qui a osé aller au bout du plaisir et de l'amour. Et de ces instants ne subsistent que des bribes de souvenirs lointains qui lui rappellent sa déchéance et la solitude dans laquelle elle s'est réfugiée.

g) - La femme stérile : M'barka

Venue de l'Afrique lointaine, elle n'a plus de famille elle s'est mariée avec Aïssa à l'âge de quinze ans, puis l'a quittée parce qu'il l'a trahie, la narratrice l'écoute et rapporte :

«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 des silences.

Elle me livre en vrac, comme pour se décharger du poids d'un trop long silence». (p.121)

C'est l'unique femme de couleur dans le récit, elle représente la dimension raciale de l'Algérie qui fait partie de l'Afrique.

Cette femme a été humiliée parce que stérile, elle recourt à la sorcellerie pour tenter de sauver son destin.

Son impuissance à enfanter l'a réduite en rien dans une société où la valeur de la femme ne s'effectue qu'à travers la procréation d'héritiers mâles.

h) L'orpheline : Badra

Rejetée sans mari et sans enfants, toute son enfance elle l'a passée au service des autres, comme femme de ménage. Badra est une femme qui refuse son sort et sa vieillesse, pendant son enfance elle n'a jamais connu l'affection paternelle, et c'est chez les autres qu'elle découvre cela :

« ... Ebahie, que les pères peuvent être parfois proches de leurs enfants et de leur femme. Les écouter, leur parler les toucher. Elle n'a jamais compris pourquoi les pères pouvaient être si différents dans ce monde là. Cela tenait peut-être à l'aisance matérielle. C'était la seule explication logique » (p.155)

i)-L'amour impossible : Houriya

A l'âge de onze ans elle a quitté l'école parce qu'elle est déjà femme et parce que la misère ne lui permettait pas cela.

Abandonnée comme l'a été sa mère malade par un père qui a émigré, elle est livrée à elle-même. Innocente et en quête d'affection elle se lie d'amitié avec un jeune médecin français (Jean) le déshonneur ne se pardonne pas :

« *Houriya vient de rentrer chez elle. Elle a peur. Le fils des voisins l'a vue. Il l'a vue dans la rue, en compagnie du roumi. Elle a beau nier, dire à sa mère effondrée qu'elle n'était pas ce soir là avec cet homme, elle n'arrivera pas à la convaincre de son innocence, le mal est fait. Tout ici se sait très vite. Et on tue ici les femmes qui osent défier la guerre, et la loi instaurée par les combattants de liberté, les moudjahidine. Il y va de l'honneur de toute la communauté* » (p.176)

Pour échapper à la mort Houriya se cache chez sa tante, en attendant que cette histoire soit oubliée.

De l'autre côté, Jean a été muté dans une autre caserne pour « *apprendre à découvrir le vrai visage de cette guerre.* » (p.177)

7- L'Espace et le questionnement identitaire

Nous nous proposons enfin de ce chapitre d'analyser plus précisément cette thématique que nous avons rencontrée de manière récurrente tout au long, de nos développements.

Le questionnement identitaire semble être en effet une donnée qui traverse l'ensemble de notre roman, au croisement de l'espace de l'hospice et de la parole soulignant ainsi son importance.

7.1)- La Notion de collectif

Le collectif est une notion qui traverse également notre œuvre.

Elle peut en effet s'appliquer au mythe (prise en charge individuelle d'une pensée collective), à la parole (au chant particulier comme expression collective d'une parole) et même à un lieu particulier (regroupement humain).

Cette omniprésence rend compte de son caractère essentiel, comme elle attire l'attention sur ce qu'elle représente : une composante identitaire.

Cette notion signale donc un enjeu du récit enjeu qui est en relation avec la formation d'une identité collective.

Cette valeur collective du texte prend d'autant plus d'importance quand on constate qu'elle incarne aussi une des composantes de ce que G.Deleuze et F.Guattari appellent « *littérature mineure* »¹. Ils soulignent ainsi que :

«Précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari in *kafka, Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris 1996

énonciation individualisée, qui serait tel ou tel « Maître », et pourrait être séparée de l'énonciation collective.

Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord ».¹

L'écrivain parle donc au nom de la communauté dont il est issu, et de ce fait, son dire a une portée collective forte, concernant cette communauté, voire s'y appliquant.

Une des premières traces de ce questionnement identitaire nous semble donc, visible dans cette valeur que prend la littérature en générale, et notre roman en particulier, du fait qu'elle crée ancre et forge une identité collective, en permettant à une communauté de se dire donc d'exister.

La littérature fonde donc l'existence culturelle d'un groupe humain déterminé en lui assurant une voix en lui permettant de se raconter.

En effet :

«C'est la littérature qui produit une solidarité active malgré le scepticisme, et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle de forger les moyens d'une autre conscience ou d'une autre sensibilité ».²

C'est en effet que lorsqu'on est en mesure de se dire qu'on existe, le récit fondé par un acte d'écriture qui raconte est producteur d'identité.

La notion de collectif par conséquent, renvoie donc à ce fonctionnement littéraire, en signalant que la littérature est aussi un ancrage identitaire.

Mais au-delà de cette « vocation » ce récit met en œuvre un questionnement relatif à l'identité.

Le cheminement des personnages est alors à comprendre symboliquement comme l'espace parcouru par un individu, révélateur de ce qu'il est et de ce qu'il cherche.

¹ Ibid , pp.29-30

² Ibid , p.36

7.2)- La mise en question du sens : incompréhension et quête

La question identitaire se manifeste ainsi à travers une perte du sens. Cette suspension du sens apparaît comme fortement liée à la notion d'identité en ce sens qu'elle génère une perte pour les personnages de ce qui les constitue, leur confère une place et une fonction dans la société et engendre un sentiment d'inadéquation avec le monde, un malaise voire une incapacité à réagir.

a)- Pour les personnages : Qui suis-je ?

Cette réflexion sur l'identité est rendue visible chez les personnages par une interrogation sur ce qu'ils sont et par une inquiétude concernant le sens de leur existence.

Cette préoccupation, qui est commune à quelques personnages est cependant traitée différemment.

Dans *Cette fille – là* l'enjeu identitaire est donc de taille, puisque la narratrice quoique enfermée, toujours tenue à l'œil parce que « fugueuse récidiviste », elle poursuit inlassablement la trace de ses origines, malgré l'effort d'enfermement, d'immobilisation que lui impose la société.

Sa non identité, l'hostilité des gens et des lieux l'ont toujours poussée à fuir tous les espaces où elle était déjà installée depuis longtemps (la maison de la famille adoptive) ou provisoirement (l'école, le pensionnat, l'asile), à la recherche désespérée de son identité .Elle s'exprime :

« Je devais m'en aller.

Quitter cette existence qui n'était faite que de morceaux disparates que j'essayais en vain de rassembler pour qu'ils aient au moins l'air de tenir .Des pièces rapportées dont aucune ne parvenait à s'ajuster sur mon corps » (p.148)

Malika, ce personnage qui a tout perdu jusqu' à son identité, tout ce qui constitue un être, son rapport au monde, ses relations aux autres, sa vision d'un avenir encore possible, même si cette vision est brouillée, continue à errer aussi bien dans sa réalité, que dans ses rêves, elle dit :

« J'ai dû marcher longtemps.

Je marchais dans la ville.

Fatiguée d'avoir marché tout le jour.

Bonheur de déambuler le nez au vent dans les rues, de zigzaguer entre les étals, de courir les bras tendus pour prendre mon

envol » (p.118) Plus loin encore, elle ajoute : «*J'avais erré toute la nuit dans un monde enneigé*» (p.146)

Pour Malika, ainsi que pour les autres femmes, l'appel à la liberté est tellement fort qu'il se traduit par une véritable violence lorsqu'il se bute contre une limite à sa réalisation.

b)- Le nomadisme des mots

Après avoir retracé l'héritage des errances successives, Malika désormais enfermée et immobile dans l'asile, ancrée dans ce désir d'être en plusieurs lieux à la fois, trouve dans l'écriture le seul moyen de continuer à errer.

En fait, les protagonistes de Maïssa Bey sont en quête perpétuelle d'eux – mêmes ce que manifestent leurs pérégrinations physiques indéfinies, et l'errance est déterminante pour leur être dans le monde.

Malika incomprise, expulsée par la société à cause de sa différence, de son imagination se trouve enfermée à nouveau :

« Je n'ai pas compris pourquoi on m'a emmenée à l'hôpital puis enfermée ici.

Je me souviens encore du regard des hommes en blanc.

De leurs mots .Ils disaient viol. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernent pas. Tous ces mots définitifs que l'on met sur les choses qu'on ne comprend pas. », dit-elle en (p.151).

Certes, son expulsion l'écarte du monde mais la propulse dans une autre forme d'errance : celle des mots.

Des mots qui se présentent dans l'écriture de Maïssa Bey comme une forme de nomadisme ; le nomadisme des mots.

Afin de survivre à son questionnement, Malika, par la force de ces mots et par son imagination, découvre une autre forme de nomadiser ; celle de l'écriture. Elle s'est rendue compte qu'au lieu de quêter ailleurs, elle doit désormais rester sur place et c'est par l'écriture qu'elle part à la recherche d'elle-même, ainsi elle réussit à se faire accorder une liberté à la quelle d'autres femmes n'ont pas accès.

Rappelons-le encore une fois, pour toutes ces femmes enfermées dans l'asile, dans cet exil imposé, le fait de raconter des histoires leur permet d'échapper à la condamnation de tout leur entourage, notamment celle d'autres femmes.

Conter n'est cependant pas la seule façon de nomadiser sans marcher, on peut également nomadiser par la voie de l'écriture.

De même une équivalence est établie entre l'écriture qui n'est qu'un pis aller dans cette quête indéterminée et l'immobilité, car si le corps était mobile, il n'aurait nul besoin de ces «fallacieuses marches» c'est-à-dire les marches de l'imaginaire.

Tout comme la marche physique, la marche des mots délivre le conteur et son auditeur de l'avant – goût de mort que procure l'immobilité, car elle l'ouvre à de nouveaux mondes, à de nouvelles possibilités, voire à la déterritorialisation :

« 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 sordides de ma vie ? »

« Et nos chants ouvraient pour nous les portes de la nuit. Chœurs de femmes, porteuses de mémoire, racontant à la nuit et aux étoiles des histoires venues du fond des temps... » (p.156)

c)- Indécidabilité identitaire

Comme nous l'avons déjà signalé, Malika, tout au long du récit, exprime en effet la volonté de se découvrir, de se reconnaître.

Elle s'identifie tour à tour à différentes choses : aux chats auxquels elle éprouve :

« Une passion doublée d'une 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.8) ou encore au prophète Moïse :

« Tant pis si ça rappelle un peu trop, Moïse, je veux dire Sidna Moussa (en version arabe) et les dix commandements » (p.9)

Plus encore, la jeune fille insinue une autre ressemblance par le choix de l'appellation qu'elle donne au singe de M'barka «M'louk» qui est presque littérale à la sienne «M'laïkia».

Elle dit même à la fin du récit, à cause de la petite tache blanche en forme d'étoile qu'elle a sur sa cheville gauche :

« J'aurais pu, j'aurais du être appelée Nedjma » (p.183). On ne peut s'empêcher de penser à Nedjma de Kateb Yacine elle aussi issue d'une identité brouillée.

Elle ajoute encore qu'elle est envahie par ce désir :

« De n'être qu'un grain de sable pris dans l'immensité d'un espace » (p.183)

Elle se dit même à la dernière page :

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

Notons de plus que la narratrice joue également sur la parenté sonore et sur l'ambiguïté des sons dont suggère son prénom :

« Je m'appelle Malika. Je suis la reine, ou encore celle qui possède. Reine de quel royaume ? (...) La possédée peut être M'laïkia » (p.7).

« Ou peut être celui de l'ange, Malaïka » (p.121).

Elle va encore plus loin en se démultipliant en autant de personnages dont elle se donne la mission de consigner le destin singulier. Malika avoue que son identité se déplace vers d'autres personnages qui se suppléent à son être, voire se confondent avec elle.

Il lui arrive de se voir comme une et multiple .Il s'agit d'une multiplicité particulière qui ne se résume pas à la simple prolifération d'appartenances, mais à une division de soi qui la rend une et multiple.

Elle nous dit :

« Je les entends parfois ces voix qui crient mon nom. Elles sont dans ma tête, elles s'emparent de mon corps (...). Penser seulement à ce corps qui nous enveloppe, nous serre et nous réduit (...). Elles sont là, toutes attentives, perchées sur mes épaules. Il y a l'innomé (...). Et puis l'autre (...).

Et l'autre encore, celle qui veut continuer .Se raconter, raconter des histoires. Qui sait écouter les histoires des femmes apparemment sans histoire. C'est elle d'ailleurs qui s'accroche de toutes ses forces aux rênes, qui retient M'laïkia, qui bâillonne l'innomé et réprime toutes les autres. C'est elle qui les empêche de ruer, de se montrer au jour, leur interdit de se révéler à vous » (pp.121-122)

Derrida dans *De la grammatologie* considère «la logique de la supplémentarité » en tant qu'une logique double, «bizarre», qui concerne à la fois l'ajout d'une chose à une autre et le remplacement d'une chose par une

autre. La raison logocentrique, critiquée par Derrida, fait du supplément un terme qui viendrait de l'extérieur :

« S'ajouter comme le mal et le manque à l'heureuse et innocente plénitude (...). La logique de la supplémentarité (...) veut que le dehors soit dedans, que l'autre et le manque viennent s'ajouter comme un plus qui remplace un moins, que ce qui s'ajoute à quelque chose tienne lieu du défaut de cette chose, que le défaut, comme dehors du dedans soit déjà au –dedans du dedans. »¹

Les identités qui se suppléent à celle de la narratrice démentent «La logique de l'identité» en confondant l'identité de Malika avec celle d'autres personnages ainsi qu'avec son environnement géographique, Maïssa Bey insiste sur l'être n'est pas.

Elle opère la division du soi : l'héroïne-narratrice arrive à se voir comme une et multiple, composée d'influences et de «témoins» multiples. Il s'agit d'une multiplicité particulière qui se résume à un agencement en transformation perpétuelle :

« Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions »²

d)- La sexualité et l'identité

Une autre tentative de la part de Malika pour vivre son identité problématique consiste à répudier son corps.

Cette tentative est un effacement de la féminité de la jeune fille.

Cette féminité est vécue en tant que malédiction, souffrance, et honte. Elle avoue :

«J'ai longtemps essayé d'en cacher les premiers signes en bandant mes seins chaque matin, jusqu'à ce que l'inutilité de la souffrance ressentie m'y fasse renoncer. J'étais femme et ne pouvais rien contre cette malédiction» (p.70)

En réalité, le désir de modifier son corps se fortifie suite à un incident de violence. Le père adoptif qui a tenté d'agresser sa fille de treize ans. L'agression est racontée en détail dans le chapitre 2 : Espace et affects. Certes, elle en sort physiquement indemne, mais cet évènement change tout pour elle.

¹ Derrida J, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.335.

² Derrida J. *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p.308.

La répétition du mot « longtemps » souligne, en fait, la portée de l'évènement :

« Longtemps J'ai cru pouvoir effacer mon enfance. La petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace » (p.37)

« Chaque nuit avant de dormir, (...) je fermais la porte à double tour (...) pour que je puisse trouver le sommeil. Depuis la nuit terrible où, surprise dans l'inconscience d'un sommeil d'enfant, depuis cette nuit-là... » (p.149).

En effet, l'incident transforme le corps de Malika notamment en termes de sa posture .Il révèle à l'enfant la violence et confirme son inévitabilité .C'est un moment qui oblige Malika à prendre conscience de sa faiblesse de sa vulnérabilité, qu'elle tente de la surmonter en répudiant sa féminité.

Ce refus est annoncé dès la première page :

« A treize ans, j'ai refusé de grandir. Croissance arrêtée. J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serais jamais femme. Aménorrhée ont dit fort intrigués les médecins (...). Nous décelons là des dysfonctionnements organiques d'origine inconnue. Je ne serai jamais tout à fait comme les autres. Mais ça, je le savais déjà » (pp. 1-2).

La question sexuelle s'ajoute à la question identitaire pour embrouiller davantage la problématique de l'identité chez Malika.

Si le problème de l'identité sexuelle chez elle est une maladie, il est également une faute et une punition infligée à son corps.

Ce problème engendre une volonté chez Malika d'effacer son corps qui marque sa différence .Elle devient anorexique et prend la violence qui l'entoure et la retourne contre elle-même.

Une dernière tentative de la part de Malika pour endosser une identité sexuelle, ainsi que pour oublier la scène sordide, les visions terribles et terrifiantes qui l'obsèdent et la traumatisent, consiste, paradoxalement, à détourné son désir sexuel vers une femme, une des pensionnaires avec laquelle elle va se lier d'amitié, et qui par des caresses lui fait découvrir des sensations corporelles :

« Il y a la première femme. La première aimée. Je sais qui elle est. Je reconnais l'odeur de celle. Qui sans que je sache pourquoi, m'a prise sous sa protection depuis que je suis là, enfermée dans ce pensionnat, éloignée de ma famille adoptive (...). Sa main glisse sur

mes seins, effleure mon ventre et se fait plus lourde (...). Plaisir au goût violent, âpre, incomparable» (pp. 104-105).

Se désir doit rester inassouvi, car Malika a su tardivement qu'il s'agissait du «plaisir interdit», ainsi elle risque une homosexualité éventuelle, pourtant il n'est pas clair dans ce texte qu'elle prend chez elle.

Le désir encore une fois la pousse à s'enfuir, non pas pour s'éloigner d'un malheur que peut provoquer un homme, mais juste pour retrouver du bonheur, aussi éphémère qu'il soit, que peut procurer ce même homme.

Elle, qui ne ressentant que de la haine pour celui qui devait être son père et pour l'homme en général, ressent, pour la première fois, du désir pour un homme, une force capable de subvertir, positivement, l'état des choses.

« Je suis allée au devant de son désir. Je me souviens de la moirure des eaux immobiles comme attentives aux frémissements qui venait de naître sur sa peau au contact de mes lèvres (...). De l'émerveillement d'une main qui tremble désirée et désirante. Apaisée délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir.» (pp. 150-151) avoue –t-elle.

L'idée du désir en tant que force positive rappelle le concept deleuzien du désir, élaboré notamment dans *L'anti-Oedipe*.

Deleuze considère, contrairement à la tradition psychanalytique, que le désir est une force positive, créatrice. Il ne tire pas son origine d'un manque fondamental, mais d'une série de connexions (la bouche, le sein, l'abeille et la fleur, le virus et son hôte) qui servent à préserver et à étendre la vie.

Toute la vie est un flux de désir, un flux de différences positives et de devenir. Le désir, en tant que série de connexions productions, est l'affirmation ou la production de la différence.

Penser le désir comme force positive, c'est le voir comme un processus d'expansion et de création.

Chez Maïssa Bey aussi le désir affirme la différence de la jeune fille, et transforme son corps en lui attribuant un pouvoir sexuel. De plus, il semble annuler la haine de Malika envers les hommes, et faire disparaître l'idée de ses origines.

Elle dit :

« J'émiétais une à une toutes mes peurs et mes impatiences. J'effaçais d'un sourire au monde mes questionnements et mes doutes. Je soufflais sur mes colères larguais les amarres vers un

lointain bleuté auréolé de brunes bien plus légères que dans mon rêve (...) je voulais encore donner une chance à la vie» (p.149).

Elle nous avoue encore :

« Tout entière emportée par une euphorie si puissante qu'elle avait absorbé les bruits ordinaires (...) Cet homme auprès de moi n'était pas un étranger.

Il m'était aussi familier que si nous avions grandi ensemble, partagé les mêmes douleurs, pris les mêmes chemins avant de nous perdre, avant de nous retrouver » (pp. 149-150).

Le désir que découvre Malika, en compagnie de cet homme, lui permet de vivre pleinement sa féminité, de se reconnaître sans angoisse en tant que subjectivité ancrée dans un corps qu'elle n'a plus à le réprimer.

8- De la quête d'identité à la métaphore de l'écrivain francophone

Tout au long de son enfance, Malika cherche une identité qu'elle pourrait endosser comme authentiquement sienne. Ensemble, nous avons vu comment elle réagit de plusieurs façons différentes face à son questionnement identitaire. Il semble que toute tentative de sa part de résoudre son identité indéterminée soit vouée à l'échec.

Ainsi, convaincue que la réalité qui compte c'est celle de la vie intérieure qui puise sa matière dans les rêves et l'imaginaire, l'héroïne – narratrice donne libre cours à son imagination – qui lui semble en mesure d'apporter des éléments de réponses – sur des origines qu'elle invente afin de les raconter à ses camarades en pension.

Elle se voit tantôt comme l'héroïne d'une histoire larmoyante : elle est le fruit d'une passion entre la fille d'un riche colon et un jeune arabe () : tantôt comme victime dans une affaire mystérieuse : *« volée par des brigands sur une plage dans un pays outre - la Méditerranée – la France peut-être- en y ajoutant comme parents des aristocrates ou des chanteurs ou acteurs célèbres du moment, emportée de loin, par-delà la mer, jusqu'aux confins du désert, élevée par des nomades.» (p.11)*

Dès lors, l'accent est fermement mis sur la double appartenance, la double relation, qui existe entre deux espaces, deux pays d'origine l'Algérie et la France.

Remarquons qu'à priori, le choix d'une identité devient d'autant plus nécessaire qu'elle se revendique de deux pays d'origine, entre lesquels, elle établit une opposition binaire.

La dualité de l'identité de Malika n'est pas une équation simple. L'identité de Malika est soit algérienne ou française, soit algérienne et française; elle est française par son visage, son corps qui est signe de sa différence aux yeux d'autrui, elle est algérienne car l'Algérie est la terre de sa découverte et de son enfance – soit ni algérienne, ni française; son ethnique est donc indécidable.

L'opposition binaire entre les deux origines revendiquées par la jeune fille est établie dans le texte, mais son refus de choisir entre les deux ordres significatifs qui sont représentés par l'Algérie d'un côté, la France de l'autre.

Les indécidables, selon Derrida, empêchent les notions métaphysiques de se résoudre en se transformant en un troisième élément qui synthétiserait et qui, en même temps, neutraliserait des oppositions binaires.

De plus, ils empêchent toute notion métaphysique d'occuper l'un ou l'autre côté de l'opposition.

Ainsi, nous pouvons dire, qu'à travers l'angoisse qu'éprouve Malika face à son identité indécidable, elle illustre à merveille le problème que tout écrivain francophone rencontre, c'est-à-dire se définir par rapport à son pays ou à sa nature, faire un choix tout en sachant que le choix pour l'un n'anéantit pas les liens avec l'autre.

A tout cela, viennent s'ajouter trois univers différents qui s'imposent à nous au gré de l'enfant.

Nous avons tout d'abord le monde réel, dans lequel Malika tente de trouver sa place, réalité somme toute pesante pour elle, réalité qu'elle tente de fuir, voire de subvertir à l'aide d'un monde imaginaire, fictif. Mais réalité aussi qui se mêle au merveilleux pour fonder un "entre-deux monde" assez vaste.

Au fil du roman, Malika s'invente des identités, se multiplie, fait plusieurs tentatives pour résoudre son problème identitaire. Elle se réfugie aussi bien dans la fiction que dans les rêves, pour s'éloigner "de l'effrayante solitude" où elle est plongée depuis qu'elle est née. Le champ lexical du rêve s'impose ainsi au fil des pages, cela s'étend ensuite à la notion de folie, de délire :

« C'était-là, autour de moi, tout près de moi, une onde maléfique, (...), c'était insidieux, laid, effrayant de laideur.

Un esprit malfaisant rôdait autour de moi [...]. Nul n'ignore que c'est l'intérieur d'un corps d'adolescente à peine nubile que les djenoun préfèrent loger. (...).

C'est peut-être en moi qu'est le mal. La folie. C'est cela. Certainement.» Nous confie-t-elle en page 71.

Emmenée par des agents de police, puis enfermée à l'hôpital, «*Des hommes en blanc disaient viol, folie. Est-ce vraiment folie que vouloir aller jusqu'au bout de soi ?*» dit-elle en page 151.

Mais ces deux univers que sont réalité et fiction se rassemblent autour d'un tiers qui lui se définit autrement, presque mystérieusement dans un "entre-deux":

« Je rêve souvent que je suis dans une grande chambre aux murs percés de nombreuses fenêtres de taille différente. Les vitres sont opaques. Impossible de savoir dans quel monde je me trouve. (...). Et que chose étrange même dans un rêve, ces murs n'ont pas la même couleur. Ni la même consistance.

Sur le mur rouge, mes pensées ricochent et reviennent vers moi. Sur le mur bleu, mes doigts à peine posés s'enfoncent et traversent une surface élastique moelleuse.

Je m'arrête devant le mur noir parcouru de lézardes irisées qui s'agrandissent peu à peu sous mon regard. C'est là qu'est le secret de toutes choses.

J'en suis convaincue. J'attends un signe.»(pp.151-152)

Malika jongle ainsi avec ces trois univers, elle passe de la réalité à la fiction en explorant cet autre monde qui est celui du fantastique, des rêves.

Nous avons déjà vu comment Malika réagit de plusieurs manières face à son problème identitaire. Elle joue à être ce qu'elle n'est pas, à fixer dans le temps une identité qui ne lui correspond pas.

Ses jeux sont condamnés d'avance, tout comme l'effort de s'anéantir en essayant d'effacer son corps, de même que la multiplication de son être. Si les tentatives que fait Malika pour résoudre son "problème sexuel" semblent tout aussi inadéquates que ses tentatives de résoudre son problème ethnique, une solution nous est néanmoins proposée, à la fin du récit, par la voix narrative de *Cette fille-là*. Cette solution découle de la critique que fait Maïssa Bey de la conception "folklorique" de l'identité.

Maalouf suggère que pour parer aux attitudes "meurtrières" qui accompagnent trop souvent une conception folklorique de l'identité, il faut reconnaître que l'identité de chacun se compose d'appartenances multiples, et que l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, mais au contraire qu'elle se construit¹.

¹ Maalouf Amine, *Les Identités Meurtrières*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1998, pp.28-30.

Bey renie, elle aussi l'essentialisation de l'identité. Lorsqu'elle se sert du verbe "être" pour évoquer l'identité de Malika, il est souvent soit au négatif, soit dans une phrase paradoxale, ce qui montre l'impossibilité d'exister à l'intérieur d'une identité fixe, essentielle.

Malika répète souvent ces phrases : *«je ne suis rien.*

Fille de rien. Fille de personne.

Je n'ai derrière moi que du néant.

Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. Mais c'est peut être cela ma richesse.

Je suis différente. Autre». (p.52)

Bey refuse non seulement l'idée d'une identité fixe, mais aussi la conception cartésienne du sujet humaniste, c'est-à-dire du sujet universel, rationnel, souverain, doté d'intention et présent à soi. Le sujet beyen, en fait, est un sujet postmoderne.

Des penseurs post-structuralistes comme Bakhtine, Foucault et Barthes ont annoncé la "mort" du sujet humaniste théorique, ce qui ouvre le sujet à la pluralité et à la différence.

Le travail de la différence de Derrida – ce double mouvement de distance spatiale et temporelle par lequel les choses arrivent à la présence – exclut la possibilité d'un sujet univoque et présent à soi :

« La subjectivité – comme l'objectivité – est un effet de différence, un effet inscrit dans un système de différence. C'est pourquoi le a de la différence rappelle aussi que l'espacement est temporisation, détour, délai par lequel l'intuition, la perception, la consommation, en un mot le rapport au présent, la référence à une réalité présente, à un étant soit toujours différés». ¹

En fait, la question de l'identité est une des plus récurrentes chez Derrida, pour lui, elle est une forme d'écriture dont le sujet est produit par le système de rapports entre les différentes couches textuelles :

« Le sujet de l'écriture n'existe pas si l'on entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un système de rapports entre les couches : du bloc magique, du

¹ Derrida Jacques, *Positions*, Editions de Minuit, Paris, 1972, p.40-41

psychique, de la société du monde. A l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable.»¹

Comme le sujet dans la pensée derridienne, le sujet de la narration chez Bey est hétérogène, déstabilisé, pénétré de paradoxes, de contradictions et de mouvements incohérents, ce qui interdit l'unité de l'identité.

8.1)- De l'errance physique à l'errance mentale

Nous avons déjà vu que Malika, face à son angoisse identitaire et sexuelle, réagit de plusieurs manières différentes : elle se dédouble, devient multiple, tente d'effacer sa féminité et glisse, par le biais de son imagination, entre plusieurs identités dans les mouvements qui renient toute notion d'une subjectivité homogène et présente à soi.

Cette héroïne, à l'image du "nomade" de Deleuze, continue à se créer des lignes de fuites vers une nouvelle conception de l'identité qui s'ancre dans l'errance, car l'inaboutissement de la quête reflète, cette fois-ci, son but ultime; l'errance est l'inaboutissement de l'errance.

L'héroïne se donne le mandat de l'errance pour la vie car, pour elle, il n'y aurait que la loi du non-retour.

Chaque retour constituerait de ce fait un nouveau départ. Il n'y aurait pas pour notre protagoniste ni récupération possible d'une patrie ou patrimoine, ni retour à une identité quelconque :

« Date de naissance : 2 juillet 1962.

Avant cette date, un trou noir.»(p.67)

« Je n'ai derrière moi que du néant. "De sombres abîmes" où je me perds. Pas de branche à laquelle me raccrocher.» (p.52)

En l'absence d'une identité, d'une patrie bien circonscrite, elle peut se donner une origine selon ses goûts, sans nul besoin de se chercher des attaches, elle se forge une identité nouvelle au fur et à mesure qu'elle avance dans l'espace et dans le temps.

C'est pourquoi elle se revendique de l'espèce des grains de sable, qui n'ont de cesse que de se laisser emporter par le vent, d'épouser des identités à la faveur de leurs déplacements dans un renouvellement perpétuel de leur être :

« Certains jours, quand le ciel se charge d'une poussière ocre si fine (...) et que la terre ensablée crisse sous nos pieds, quand la

¹ Derrida Jacques, *L'écriture et la Différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967, p.335

ville tout entière balayée par un vent du sud que rien n'arrête (...), je me sens habitée par d'étranges désirs.

Désir d'aller pieds nus sur un chemin bordé de pierres et de néant.

Désir de traverser des étendues de sable que modèlent chaque jour des vents âpres et brûlants.

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, sans autre certitude que la douleur de ne pas avoir de racines, rien qui puisse me retenir.» (p.183)

Evidemment, il est possible de considérer ces phrases comme étant métaphoriques. Malika désire de devenir un grain de sable. Il s'agit d'un grain de "liberté" en ce qu'il traduit une indépendance de l'esprit qui refuse l'immobilité et la fixité des structures sociales en place et qui cherche constamment à suivre des lignes de fuite vers une autre réalité.

Malika se sert de l'image de grain de sable pour suggérer une ressemblance entre elle et ce bout de désert, sans attaches, sans passé, en perpétuel mouvement.

Le grain de sable est libre, se déplace continuellement, il ne se cramponne ni à une terre ni à un passé à l'opposé de l'arbre qui s'attache à la terre. Le grain de sable n'a plus une nostalgie des retours. Il est en mouvement incessant, il s'envole, seul, au grès des vents qui l'emportent et le renouvellent sans cesse.

Le contact visuel et tactile du grain de sable, emporté dans la ville, «*par un vent du sud que rien n'arrête*», crée chez la protagoniste des sensations, des désirs étranges et irrésistibles. Elle éprouve un besoin de communion avec la nature, lorsque l'étroitesse et le rétrécissement de l'espace dans lequel elle vit, lui empêchent d'imaginer, de vivre certains moments de bonheurs éphémères, alors c'est la nature qui va servir de salut :

« Désir de me laisser à mon tour emporter par le vent (...). Je parcours des terres fauves parsemées de buissons épineux et hérissées de montagnes sombres. Projetée dans l'espace et dans le temps, je me laisse dériver jusqu'aux confins du jour» (p.184)

Le désir, encore une fois, vient transformer l'état des choses. Ensemble nous avons vu comment le désir en tant que force positive lui a permis de vivre l'ambiguïté et la complexité de son identité. Le désir continue à être cette force positive, créatrice qui sert à affirmer ou produire la différence.

Malika désire de devenir un grain de sable, c'est-à-dire autre qu'elle même afin de regagner une indépendance spatiale et mentale, et par conséquent, d'échapper à toute homogénéité identitaire. Il s'agit d'un, désir productif qui découvre constamment des devenirs ouverts à la créativité.

Ce désir de devenir chez Bey fait écho au concept fondamental de devenir dans la pensée deleuzienne. Deleuze privilégie le devenir à la structure, les agencements aux sujets ou aux systèmes. Comme bon nombre de ses contemporains, il rejette la notion d'un sujet rationnel et autonome.

Pour Deleuze, ce sujet est le dogme de la tradition occidentale. Contre cette tradition, il se pose le concept de "l'agencement". Mettant l'accent fermement sur les connexions qui se forment entre des corps (des êtres humains, des animaux, des institutions sociales, etc.), Deleuze affirme que tout corps humain est un agencement de matériel génétique, d'idées et une relation à d'autres corps dans un plan d'immanence. Deleuze inverse la relation traditionnelle entre la différence et l'identité, insistant que c'est à partir de l'immanence de la vie que nous différencions des sujets distincts.

Il considère que la pensée occidentale se fonde sur l'idée de l'être. Elle a privilégié l'homme en tant qu'être fondamental, sujet stable qui regarde un monde changeant.

Deleuze, par contre, voit la vie comme étant un plan de devenir. Pour lui, que nous nous sommes faits d'êtres stables n'est qu'un effet de devenir.

Ce n'est que parce que nous ne percevons pas toutes les différences qu'est la vie que nous arrivons à nous établir en tant qu'esprits à l'intérieur de toutes ces différences :

« On parle de son soi seulement en vertu de tous ces milliers de petits témoins qui contemplant à l'intérieur de soi : c'est toujours un tiers qui dit "je". »¹.

Nous rappelons que, pour venir à bout de l'illusion d'une quelconque transcendance, Deleuze insiste qu'il faut devenir – animal ou devenir – femme, autrement dit il faut devenir autre que l'homme fixe afin de se libérer de la stabilité et des fondements fixes de la vie.

8.2)- Le devenir - nomade

Malika est sans répit à l'affût d'un renouveau perpétuel sans trop d'égard pour les agents qui le motivent quelque soit leur nature. L'essentiel pour elle c'est le produit final qui la mène vers une autre étape de sa quête.

¹ Mortimer, Milfred, *L'écriture mokeddemienne*, Helm 2000, p.83

Cette fille-là, à l'image du nomade de Deleuze, continue à se créer des lignes de fuite vers une nouvelle conception de l'identité qui s'ancre dans un tiers espace nomade celui du désert, comme s'il était la terre mère, celle des femmes par excellence, celle où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leurs corps et donnent sens à leur existence d'expulsées, de fugitives mais d'êtres libres.

En fait, depuis son jeune âge, Malika mène une vie de fuite, de marche, d'errance, autrement dit, éthiquement nomade, par son imagination, son indépendance et sa sensibilité.

Ancrée dans ce désir d'errer perpétuellement à la découverte de nouveaux mondes, de nouvelles aventures, cette passionnée d'immensités, lors de son errance dans la ville d'Oran, dont l'ouverture «*sur la mer comme dans un rêve*». (p.118) et la sensation sur sa peau des odeurs de la mer et du vent venu du large, l'ont rendue extasiée, elle nous avoue :

« J'aurais voulu continuer à découvrir le monde en m'embarquant clandestinement sur un des bateaux. Ou trouver un refuge, une cachette et vivre oubliée dans la ville. Tout comme les héros des romans d'aventure que j'avais déjà lus. » (p.120).

Passant toute sa vie à errer aussi bien dans sa réalité que dans ses rêves, à la fin du récit, elle se donne le mandat de l'errance à la vie.

L'appel de la liberté est tellement fort chez notre héroïne qu'elle se réclame nomade du désert :

« Je marche dans le sillage des caravanes. Je suis de la tribu des hommes de vent et de sable, fille de ces nomades qui connaissent les secrets des étoiles et savent déchiffrer les ombres du jour. » (p.184).

Elle s'est créée une identité, qui est en parfaite harmonie avec son être, et là, son désert intérieur c'est-à-dire : l'espace intérieur mental où la solitude peut être refuge pour l'individu ainsi qu'un espace de création pour l'artiste, vient rejoindre le désert extérieur.

Malika ne peut réaliser sa quête au bout de compte qu'en devenant nomade dans le désert. Dans son imaginaire, le Sud est donc l'espace du désert, du nomadisme, des rêves et de l'imagination : c'est un espace de liberté qui est sans limites, tandis que le Nord est l'espace des villes, de la sédentarité, des limites, de l'enfermement et de l'oppression.

Deleuze établit cette même opposition entre l'espace de nomadisme et celui de la sédentarité, tel qu'il se présente dans *Mille Plateaux*, l'espace nomade est "lisse" alors que l'espace sédentaire est "strié". L'espace lisse est un espace

ouvert alors que le strié est un espace délimité, constitué d'un ensemble d'intervalles fermés. Dans le lisse, c'est le parcours qui détermine les points de passage, alors que dans un espace strié, le trajet est déjà déterminé : ce sont les points de passage qui déterminent le parcours.

Si Deleuze et Guattari insistent sur les différences entre le lisse et le strié, ils ne les considèrent pas comme deux termes d'une opposition binaire : le lisse et le strié se mélangent, se transforment perpétuellement. Même les villes striées comprennent des espaces lisses : *«il est possible d'habiter la ville en tant que nomade ou troglodyte»*¹.

Pour Deleuze, le nomadisme n'est pas simplement le mode de vie d'un groupe ethnique qui erre dans le désert, mais il est également une éthique, une philosophie de vivre.

Le nomadisme dont se réclame Malika n'est pas par descendance, comme le concept de devenir chez Deleuze, il est d'un autre ordre que celui de la filiation, *« Il est de l'alliance et non pas de la descendance. »*²

Nous voyons dans le nomadisme éthique de Malika bien des ressemblances avec la nomadologie de Deleuze. Les deux notions partagent le même projet : elles expriment un désir de violenter les structures fixes afin de libérer la pensée et la force créative.

Dans *Milles Plateaux*, Deleuze et Guattari récusent "l'image classique de la pensée, et le striage de l'espace mental qu'elle opère, et l'opposent à la pensée nomadique, elle opère dans un espace lisse, tel le désert, la steppe ou la mer. L'image de la pensée classique :

*«(...) opère avec deux universaux, le tout comme dernier fondement de l'être ou horizon qui englobe, le sujet comme principe qui convertit l'être en être pour-nous.»*³

La pensée nomade ne se réclame pas un d'un sujet pensant universel, mais se reconnaît comme partie d'un agencement :

*« Une tribu dans le désert, au lieu d'un sujet universel sous l'horizon de l'être englobant.»*⁴

C'est pourquoi la marche des nomades ne suffit pas en elle-même à ouvrir aux nomades la porte de la liberté de l'esprit. Le nomadisme :

¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, pp.624-625

² Idem, p.291.

³ Idem, p.469.

⁴ Idem, p.470.

« Ce n'est pas forcément bouger, mais c'est secouer le modèle de l'appareil de l'état, l'idole ou l'image qui pèse sur la pensée, monstre accroupi sur elle. »¹

Nous savons tous que le mode de vie nomade célèbre le mouvement, étant entendu que le mouvement est une forme de liberté et d'intelligence. Il en va de même pour le nomade deleuzien qui, lui, suit des lignes de fuite (se déterritorialise, devient autre que lui-même) pour réaliser le potentiel créateur d'une telle ligne.

Deleuze rappelle cependant qu'au sens strict du terme les nomades :

« Ne sont pas des migrants ni des voyageurs, mais au contraire ceux qui ne bougent pas, ceux qui s'accrochent à la steppe, immobiles à grands pas, suivant une ligne de fuite sur place. »²

Pareillement, Malika, la fille des nomades, n'a pas besoin d'errer pour rester éthiquement nomade.

L'enfermement et la sédentarisation qui lui sont imposés, ne la rendent pas moins nomade; elle cesse d'errer, de marcher à l'extérieur, tout en pratiquant un autre ordre de nomadisme celui des mots, qui ouvrent la voie à la déterritorialisation, qui lui donne accès à une autre ligne de fuite, celle de l'écriture qui devient son seul territoire. Quoique "le nomade" deleuzien ne soit pas un nomade au sens propre, il ne relève pas pour autant d'une métaphore mais d'un concept.

Pour Deleuze, le nomade est le "déterritorialisé" par excellence. Pour le nomade, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre. La nomadologie de Deleuze, tout comme l'éthique nomade de Bey, récuse l'immobilité de la pensée occidentale qui a tendance à opérer d'une position fixe – la position de l'homme ou du sujet de l'humanité. Elle cherche à libérer la pensée de sa position fixe, à lui donner libre cours pour se déplacer au-delà des territoires familiers, des lieux communs.

9)- Espace et Ecriture

Si l'acte d'écriture est par définition prise de parole, il est évident que pour Maïssa Bey, comme pour toutes les autres écrivaines, l'écriture exprime un désir profond de vouloir communiquer, aussi et surtout de mobilisation.

Elle affirme :

¹ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.40.

² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.73.

« L'écriture, en elle-même, est obligatoirement une forme d'exutoire pour nous femmes qui n'ont pas droit aux tribunes publiques. C'est une forme d'exutoire »¹

L'auteure M. Bey dans la voix de son personnage Malika, découvre dans l'écriture une façon de jouer un rôle positif tout en assumant son poids identitaire pour le mieux.

L'enjeu de son écriture n'est pas de représenter son monde même pas de le transformer, mais plutôt de le faire exister dans sa signification réelle.

« Que nul ne voit 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 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, fourberie, violence et malheurs »²

Même si l'acte d'écriture ne promet aucun changement dans l'événementiel de l'actualité, il offre la possibilité, aussi modeste soit-elle de « dire » les résistances des femmes algériennes souvent muettes souterraines et méconnues.

« Dire » pour comprendre et pour supporter ce qui se passe, ceci paraît être le credo de Maïssa Bey, credo qui entre autres, se dévoile dans un bref texte intitulé « Dire » que l'auteure a rédigé. Dans sa préface, elle explique les raisons qui l'ont poussée à l'écriture :

« Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots, (...), sans avoir toutefois la prétention de croire que j'ai compris.

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est que celle de trouver les mots pour dire l'indicible »³.

C'est en nommant l'incompréhensible, en disant l'indicible, en laissant surgir et jaillir les mots que Maïssa Bey essaye de saisir ce qui se passe autour

¹ Maïssa Bey, in *El Watan* du 26 septembre, 2002.

² Maïssa Bey, *Cette fille-là*, édition de l'Aube, 2006. (Avertissement) .

³ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, 1998, p.11.

d'elle. A l'aide des mots elle cherche à rendre supportable la violence du silence, de l'injustice, de l'indifférence et de l'oubli qui l'entourent et à comprendre ce qui lui paraît incompréhensible. En même temps, les mots lui permettent de trouver une cohérence et, grâce à cela d'échapper à la déraison :

*« Lorsque la réalité autour de soi échappe à toute logique, qu'elle devient insupportable, trouver les mots, construire avec ces mots des phrases, créer un monde imaginaire mais proche, si proche du monde réel, avoir le pouvoir de le structurer, s'attacher à la cohérence et pas seulement à la cohérence narrative, mais aussi à celle qui n'existe plus autour de soi, c'est se sauver et je pense que je dois mon salut, je parle ici de salut mental, à la mise en mots de toutes mes angoisses de toutes les interrogations qui ne cessent de me tourmenter ».*¹

Donner la parole aux mots paraît être la seule issue, refuge apaisement momentané et aussi survie pour supporter la réalité intolérable.

Lieu clos, paroles ouvertes

Les paroles de Malika et ses sœurs de détresse se lisent comme une lutte contre le mutisme (dans lequel la société les a enfermées) et comme un essai désespéré de comprendre sans qu'elles soient capables de réparer la détresse généralisée.

En fait, toutes ces femmes, tant combattues, tant dénoncées, exclues du monde du pouvoir de la décision, partagent les mêmes expériences douloureuses, le rejet, la trahison, le vieillissement, l'enfermement, même pas reconnues dans leur rôle d'amoureuse, de mère et d'épouse et qui se trouvent ligotées par les incohérences et les contradictions d'une société qui les a rejetées et enfermées dans un asile psychiatrique.

La violence de l'enfermement et celle du silence, qui figent et donnent un avant-goût de mort, ont déclenché la prise de parole de ces personnages, qui ont décidé de briser le silence et de le faire plier sous le poids des mots afin de donner la parole à ceux-ci et faire comme si demain était possible. L'auteure avoue :

*« Toute petite déjà, on a voulu m'apprendre à me taire. A baisser les yeux. A ne pas regarder la vie en face, et surtout à ne pas dire ce qui me faisait mal, comme si, en la taisant, je pouvais supprimer la souffrance. Mais à force de silence j'ai appris le pouvoir des mots. Et je ne sais plus me taire »*²

¹Maïssa Bey, Les chemins de l'écriture, Entretien avec Martine Marzloff, in Bey, *A contre-silence*, 36.

²Maïssa Bey, « Dire », in Bey *A contre-silence*, Grigry : Paroles d'Aube, 1998, PP.59-61.

Découvrant le pouvoir puissant des mots, Malika et ses compagnes deviennent libres par le surgissement d'une parole spatiale, paroles et chants de femmes dessinant la réversibilité de la spatialité mise en place par le biais de l'écriture.

Ensemble, Malika et les autres femmes ont pris conscience que c'est dans la parole et l'écriture, qu'elles peuvent atténuer leurs conditions qu'elles peuvent parler, nommer ce qu'elles partagent et ce qu'elles vivent dans leur chair quelque soit leur origine sociale.

La prise de parole devient pour elles, le seul moyen qui leur permet d'échapper à cette sensation d'une lente mort qui les guette dans cet asile, de continuer à exister de dire leur présence dans la société qui leur ôte ce même droit.

Désormais, la prise de parole s'impose comme une urgence pour briser le mutisme dans le quel la société les a enfermées.

A cet égard Tahar Ben Jelloun affirme :

« Il fallait dire la parole à une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre (...).

La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme »¹

Dans *Cette fille-là*, les femmes utilisent des mots dont le pouvoir est libérateur et salvateur, rappelant ainsi un personnage qui a traversé l'Histoire par ses histoires, Schéhérazade des mille et une nuits. L'érudit conteuse par la parole, l'instruction, l'intelligence et la mémoire a sauvé sa vie et celles des femmes de son royaume. Elle a apprivoisé le roi despote qui s'acharnait sur les vierges les épousant la nuit pour les tuer au levé du soleil, afin de venger la trahison de sa femme.

Schéhérazade arrive donc à contourner le sort tragique par le pouvoir de la parole, tuer les femmes c'est tuer la vie et condamner la reproduction.

En racontant des histoires au roi, elle parvient à le restituer à lui-même :

« Son désir de tuer se change grâce à elle en désir d'entendre, de savoir la suite de l'histoire »² note Monique Gadant. Schéhérazade survit, épargne la vie des femmes et donne la vie puisqu'elle aura trois enfants avec Chahrayar, c'est la raison pour laquelle Maïssa Bey emprunte la trame narrative aux Mille et une

¹ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, p.184.

² Monique Gadant, *Schaharazade, les histoires et l'Histoire ou les pouvoirs des mille et une nuits*, in *Femmes du Maghreb au présent*, presse du CNRS, Paris, 1990, p.304.

nuits et donne la parole aux femmes dans *Cette fille-là* une parole qui ne se limite pas à l'espace clos de l'hospice car elle le transgresse, et bannit ses limites.

Au-delà du récit, le roman lui-même est une parole publique, la parole de l'auteure devient écrite et sort de l'enfermement du silence.

10)- Espace et histoire

Cette fille-là qui peut être considérée comme le roman du passage d'un lieu à un autre, d'une famille à une autre, d'un âge à un autre, mais aussi le texte dit un autre passage, collectif celui-là, opéré par le pays tout entier, de la colonisation à la liberté. Le malaise individuel, existentiel de la narratrice, perceptible dans la spatialité tissée dans l'œuvre, en recouvre un autre, d'ordre idéologique.

Dans *Cette fille-là*, l'auteure fait se croiser l'histoire du pays et des tranches de vie de femmes dont celle de la narratrice, mêlant les espaces ceux de l'histoire, et ceux des récits de vie qui placent le texte sous le signe de l'agression et de l'enfermement l'une subit par un pays dans son entier, l'autre par les femmes de ce pays.

Mélangeant l'histoire personnelle à l'histoire du pays, Maïssa Bey souligne en fait l'impact de la colonisation sur leur vie intime.

La représentation des lieux relatifs à l'histoire est marquée par un désir de crédibilité qui lui fait accumuler les preuves d'authenticité. Ce désir de réel se trouve rendu en texte par l'évocation des noms comme : «*Le port Maria*», «*Oran*», «*Arzew*», «*El Hamri*», à la fois repérables mais aussi fortement subjectivisés.

D'autres éléments de l'authentification, l'inscription de la guerre dans le récit, le choix des événements ayant lieu comme «*la guerre d'Allemagne*», «*le débarquement des troupes américaines*», ou l'insertion dans le texte des mots tels que : «*roumi*», «*les chemassa*», «*un bon arabe*», «*mauvais arabe*», «*les fellagas*», «*les moudjahiddines*».

La communauté des femmes anime des échanges relatifs à la mémoire collective; notons qu'il prend selon R. Escarpit¹, un aspect documentaire inscrivant le récit dans l'espace spatio-temporel de la colonisation qui l'institue dans une relation bipolaire : colonisateur/colonisé.

¹ Robert Escarpit, *L'Écrit et la communication*, Alger: Réédition par Bouchène, 1993, p.54.

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 qui oppose «bon arabe et les mauvais dans ces contrées à moitié sauvages». (p.35)
- L'évocation de l'armée française dans de propos évaluatifs sur la présence des légionnaires en Algérie :
«Autre fois, dans cette ville, il y'avait une caserne de légionnaire. La légion armée mythique. Mythifiée. Armée d'hommes sans passé. Sans attaches. Sans nom. En rupture de bon.» (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 des idées, d'autres malheurs surgissent dans la discussion : « les invasions de sauterelles», «les inondations», «la tempête de la neige», «la guerre contre l'Allemagne», «le débarquement de 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'issu de laquelle je suis née. Une guerre qui a certainement pesé de tout son poids sur ma vie. Et puis parvenant jusqu'à nous en cris et en rafales, les échos d'autres affrontements. Terribles - sanglants...» (p.117).

La guerre est, en ce qui concerne l'espace, ce qui abolit la frontière entre le dedans et le dehors, donnant à voir la dévastation des lieux de l'intimité, maisons et chambres.

Plus l'espace protégé non plus dans cette autre guerre mais le saccage atteignant le cœur de l'espace le plus intime comme lorsque les soldats pénètrent brutalement dans la maison commune dont la clôture se retrouve brisée par leur intrusion :

«Portes brutalement ouvertes à coups de crosse et à coup de bottes sur le sommeil des hommes et des femmes, sur les yeux terrifiés

des enfants. Plaquées contre les murs, des files d'hommes aux regards humiliés, bras levés, debout cependant, debout pendant des heures, sous le soleil ou sous la pluie, qu'importe, c'est cela la guerre.» (p.175).

La guerre, bouleversant l'ordre des choses; les femmes à l'intérieur, les hommes à l'extérieur, a obligé certaines femmes veuves ou jeunes mères à la tête d'une famille nombreuse à être à l'extérieur, travaillant comme des «Fatma»(p.156), des bonnes à tout faire pour des familles françaises, comme Badra et sa mère, dont la présence à la rue est désormais acceptée.

Une autre scène illustrant le renversement des valeurs opéré par la guerre, où les femmes s'habituent progressivement à la présence du docteur Jean :

«Roumi, mécréant, il est l'ennemi. Ce Français pas tout à fait comme les autres. Il est militaire, mais il est avant tout médecin. Il n'apporte pas la mort avec lui.

Peu à peu, l'on s'habitue à lui. Il soigne les vieillards, (...) apprend même à prononcer quelques mots en arabe, déchaînant l'hilarité des femmes peu à peu apprivoisées». (p.173).

Ce «petit patos gonflé de bons sentiments»¹ s'amourache de Houriya, cette jeune fille qui a osé défier la guerre et la loi instaurée. De cet amour impossible, elle risque d'être tuée, car il n'est pas seulement question de l'honneur d'une famille, mais il y va de l'honneur de toute la communauté.

Pour échapper à la sanction de la mort, les amoureux se séparent, Houriya se réfugie chez une tante, à l'autre bout de la ville, quant à Jean, son capitaine le mute dans une autre caserne «*certainement pour apprendre à découvrir le vrai visage de cette guerre*». (p.177).

Pour conclure, il convient de dire que, si la thématique de la clôture dit un monde fractionné en espaces masculins et féminins, celle de la guerre, telle que la peignent les femmes rend possible un certain décroisement, la tourmente historique semble, en effet, seule à même de réunir hommes et femmes en un même espace.

Mais si, la guerre, semble tomber certaines barrières, la frontière qui sépare les deux communautés se fait encore plus étanche : l'espace de la guerre est pour les deux groupes qui s'affrontent, celui de l'incommunicabilité et la ségrégation qui fonde le monde colonial s'en trouve renforcée.

¹ Maïssa Bey, *Cette fille-là*, p.176.

Troisième partie

Géographie de *Cette fille-là*
La dialectique du dedans et du dehors



Premier chapitre

Les lieux du dedans



1- L'hospice, espace de l'énonciation

L'espace à partir duquel s'annonce le récit, l'asile ou la maison des vieux, est un espace dysphorique, dans un cas les personnages ont perdu leur liberté, dans l'autre ils sont entraînés de perdre leur vie.

Pour fuir l'asphyxie que provoque ce «mouroir», les personnages recourent constamment à un passé lointain, et font remonter à la surface du texte les souvenirs et les lieux qui leurs sont intimement associés.

Cependant, on ne pourra pas dire pour autant que ce roman oppose à un – ici – dysphorique, un – ailleurs – qui aurait été vécu comme euphorique. En effet, en quelques exceptions près, l'ailleurs est le plus souvent, lui aussi, un ensemble de lieux malheureux.

Cette fille-là, mène le lecteur en un va-et-vient constant, régulier du présent au passé du temps présumé de l'énonciation, temps racontant, à un temps raconté. Cette première opposition est doublée par une seconde, celle de l'immobilité au mouvement. Dans ce roman, le présent est le temps de l'immobilité, le passé celui du mouvement.

Cet espace auquel, dans son oscillation entre le présent et le passé, le texte revient régulièrement, s'oppose aussi dans son unicité à la pluralité des autres lieux qu'il décrit ou évoque. C'est ainsi, l'espace le plus important du texte qu'il ouvre et qu'il ferme et pourrait-on dire qu'il envahit.

Cet envahissement est rendu sensible par la démarche adoptée par l'auteure, qui, à chaque épisode du passé c'est-à-dire un épisode dont l'action se situe ailleurs, fait succéder un épisode du présent dont l'action se passe à l'hospice, en une construction "en damier" selon l'expression de J. Cellard¹.

Le passage d'un espace à un autre, d'un temps à un autre fait se croiser dans le texte, deux lignes d'intrigues, deux récits au demeurant, la vie de l'asile et la vie de la narratrice et ses compagnes avant leur arrivée à l'asile

En quoi les lieux du passé et les lieux du présent vont-ils ou non différer, ou en quoi cette ressemblance ou différence sont-elles significatives ?

Telles sont certaines des questions que l'on pourrait se poser à propos du traitement de l'espace chez Maïssa Bey. Pour y répondre, au moins partiellement, il faudra se demander comment sont figurés ces espaces qu'on examine les descriptions qui en sont faites, que l'on s'interroge sur les rapports des personnages aux lieux décrits ou cités et que l'on «*dégage les valeurs*

¹ J. Cellard, *Le Monde des livres*, 17 septembre 1982

symboliques et idéologiques attachés à leur présentation» comme le suggère Henri Mitterand¹.

2- Espace de l'opposition

Dans *Cette fille-là*, l'espace s'organise sur le mode d'opposition, un espace se définissant le plus souvent par rapport à un autre dont il apparaît comme l'inverse, la grande disjonction spatiale mise à l'œuvre dans ce roman est celle du dedans et du dehors.

En fait, dès le début du récit, est signalée cette opposition qui sous-tend toute la description de l'espace romanesque placé sous le signe de la partition.

Donc, l'espace romanesque est construit en fonction de deux oppositions : l'espace intérieur, clos, opaque avec son intimité et sa force protectrice et l'espace extérieur ouvert, lumineux agressif et hostile où sont projetés des personnages très fragiles avec de grandes valeurs humaines. Cette opposition se redouble de l'opposition fermé/ouvert, l'un et l'autre étant tantôt du côté du protecteur tantôt du côté menaçant.

Cependant, l'espace intérieur et clos se transforme en prison qui tient en captivité les personnages et contrairement l'espace extérieur menaçant et intrigant constitue une délivrance pour certains personnages notamment pour Malika.

Dans sa "*Poétique de l'Espace*", Bachelard nous explique :

*«L'espace n'est qu'un "horrible en dehors-en dedans". Ils sont tous deux intimes; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité.»*²

L'asile est un lieu où il ne se passe rien, mais où l'on parle beaucoup où la parole joue un rôle compensatoire et fonctionne comme substitut de l'action où les affrontements entre les personnages qui y vivent restent verbaux.

C'est immobiles, privées de liberté et de mouvement, enfermées dans cet asile que Malika et ses "sœurs de détresse" revivent les événements passés. Aucun de ces personnages féminins n'a le pouvoir de se déplacer de ce lieu "coupé du monde", cependant, ils ont une volonté incontestable de franchir ses frontières grâce à la résurrection par la mémoire d'un passé perdu jusque-là dans les labyrinthes des souvenirs.

Le jeu de la mémoire multiplie les espaces, instaure entre eux un jeu d'écho qui déplace les espaces ou les superpose.

¹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980.

² Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige / Puf, Paris, 1957, p.196.

Malika a la possibilité en racontant les bribes de vie de ses compagnes d'admirer les images ravissantes de l'espace vaste, et à la fois peut avoir accès à l'espace intérieur de ces dernières. C'est ainsi que le lecteur de *Cette fille-là* passe facilement de la chambre de Kheïra au bureau de Mr Delorme le colon, puis sans transition au Port de Maria, puis à la cour de la maison familiale. Jour en jour, Malika se transforme en animatrice de l'asile et de tous les espaces qu'elle évoque et puise son identité textuelle dans ce rôle.

En fait, le retour aux sources de l'enfance et de la mémoire ne semble pas lui procurer la sérénité qui atténue la douleur de la nostalgie, il s'annonce plutôt d'emblée comme un douloureux itinéraire, une épineuse errance dans les sinuosités du "Moi" pour affronter le vrai drame d'une identité féminine écrasée sous le poids de traditions séculaires.

Les paroles de femmes ouvrent les portes de la mémoire, et celles des "maisons tombeaux", dessinant, ainsi les contours d'un espace circonscrit, celui de la maison, celui dévolu aux femmes. La maison avec toutes ses variantes a le poids le plus important dans l'économie du corpus.

Élément de localisation à envisager, opposé à l'extérieur en tant que non-naturel, la demeure complète le portrait des personnages qui y vivent car comme le dit Bachelard «*La maison vécue n'est jamais une boîte inerte*»¹.

Il faut dire que dans *Cette fille-là*, la maison est parfois seulement mentionnée, parfois décrite avec des détails et d'autres fois suggérée par les états et les sentiments qu'elle provoque.

3- La maison selon Bachelard

La maison est le premier monde de l'être humain, dont la vie enfermée, protégée toute tiède commence dans le grand berceau, avant d'être jetée au monde.

Pour Bachelard, la maison est non seulement un abri, un refuge, mais elle est également le lieu où sont logés un grand nombre de nos souvenirs :

« (...) *Et si la maison se complique un peu, si elle a cave ou grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y reviendrons toute notre vie*»²

Dans le chapitre "La maison de la cave au grenier", Bachelard s'efforce de nous montrer que la maison n'est jamais "une boîte inerte" :

« *La maison dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un*

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2005, p.26 .

² Idem, p.27.

être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie.»¹

Dans ce même chapitre, il souligne la primauté de l'espace par rapport au temps qui n'anime plus la mémoire, il explique :

« Localiser un souvenir dans le temps n'est qu'un souci de biographie et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe(...).

C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne.

Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.»²

Selon ce même phénoménologue, nos souvenirs se spatialisent dans la maison, précisément dans la maison natale, celle qui tient dans ses bras notre enfance tranquille et protégée, et à laquelle nous restons, tout notre âge attachés. Cette maison est si profondément enracinée dans l'inconscient, que nos rêves, nos rêveries nous y amènent constamment.

Revivant les souvenirs de la maison natale, l'être abrité éprouve une euphorie qui le reconforte, Bachelard affirme :

« Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme, pour mettre au seuil d'une rêverie où je vais me reposer dans mon passé.»³

Il nous fait remarquer, de plus, que les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison car :

«(...) En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe (...).

Ainsi, en abordant les images de la maison, nous pouvons espérer faire sortir toute l'élasticité psychologique d'une image qui nous émeut à des degrés de profondeur insoupçonnés.

C'est par les souvenirs que nous touchons le fond poétique de la maison.»⁴

¹ Idem, p.26

² Idem, p.28

³ Idem, p.31

⁴ Idem, p.25

Il en rajoute que la maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie :

« La maison, la chambre, le grenier où on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminables. »¹

C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et "poétiquement" utile :

« Par l'enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé. Habiter oniriquement, la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé. »²

Dès lors, on peut dire qu'il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe. Cette maison est, toujours selon Bachelard, "la crypte de la maison natale".

Dans le même contexte, Bachelard insiste sur le fait que la maison est un vrai cosmos, "un cosmos dans toute l'acception du terme".

Pour en terminer, il est à noter que la maison, cet objet géométrique, est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant c'est la rêverie.

Le passé, le présent et l'avenir donnent des dynamismes différents qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre, ce qui rend cet espace géométrique de plus en plus complexe.

Ainsi, nous sommes amenés à conclure, avec Bachelard, que la maison, cet espace d'intimité est un élément de localisation primordial, voire incontournable, sur lequel la topo-analyse doit centrer toute son attention.

A vrai dire, dans *Cette fille-là* Maïssa Bey met un univers qui nous semble très significatif d'un état de société qui, depuis longtemps et soigneusement, assigne aux hommes et aux femmes des espaces différents; aux hommes est assigné l'extérieur, aux femmes est réservé l'intérieur.

Sans doute, il est nécessaire de rappeler que la littérature n'est pas le reflet du réel mais on sait aussi que la société construite par le roman, pour partielle qu'elle soit, rend compte, à sa manière, des perturbations qui affectent celle qui lui sert de référence et de façon d'autant plus évidente que les œuvres de cette décennie confrontées à des bouleversements profonds, privilégient une écriture caractérisée par la "lisibilité", ce que Charles Bonn appelle «le retour au

¹ Idem, p.33

² Idem, p.34

référent»¹. La fonction référentielle, figurative, quoique toujours présente dans *Cette fille-là*, laisse très souvent la place à une fonction symbolique de l'espace.

Dans *Cette fille-là*, comme on l'a déjà signalé, l'espace s'organise sur le mode de l'opposition, un espace se définissant le plus souvent par rapport à un autre dont il apparaît comme l'inverse, ainsi l'écrit Greimas : «*Un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un autre lieu.*»²

La grande disjonction spatiale à l'œuvre dans *Cette fille-là* est celle du dedans et du dehors, selon le schéma immémorial décrit par E. Badinter montrant comment, dès la plus haute antiquité, «*Hestia, la gardienne du foyer est le centre de l'espace domestique*», le "*dedans*" quand Hermès, lui "*est*" le "*dehors*", *insaisissable et ubiquitaire*»³

On sait la force de l'association femme/maison, la langue les confondant sous un même terme "dar", signifiant aussi bien la maison que par métonymie, la femme, l'épouse essentiellement.

4- La maison : Un monde clos

Dans tout le roman, la description de l'espace développe une thématique de l'enfermement, de la claustration, une obsession de la clôture qui est l'une des constantes les plus remarquables de la littérature féminine.

Privilégiant la maison, la description nous donne à voir un espace conventionnel prescrit aux femmes, dont le texte dit sans cesse, avec une persévérance qui fait de l'enfermement un motif obsédant de l'œuvre, qu'elles sont condamnées à vivre entre les murs des maisons, où l'écriture tisse l'ample isotopie d'une claustration accentuée par le silence qui seul sied aux femmes, où à ne s'aventurer dans l'espace du dehors, c'est-à-dire à s'exposer au regard de l'homme que sous "la protection" du voile. Ces femmes ne disent pas la révolte, peut-être même ne la savent pas possible. Les plus âgées semblent accepter leur sort ou du moins ont fait taire en elles les cris de révolte, dans un univers où seul le silence n'est pas condamnable.

L'échec multiforme de la femme est rendu sensible dans ce texte par le partage de l'espace en lieux masculins et lieux féminins, cette partition signifiant une impossibilité de se rencontrer qui est à la base de l'échec des rapports entre les hommes et les femmes dans une société marquée par un strict cloisonnement des espaces, comme le rappelle F. Mernissi :

¹ Charles Bonn, *Problématique spatiale du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 65.

² Greimas, «Pour une sémiotique topologique», *Sémiotique et sciences sociales*, p.30.

³ E. Badinter, *L'un et l'autre : Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p.92.

« Dans le monde musulman, la sexualité est territoriale. Un des mécanismes clés consiste en une distribution précise et significative des espaces entre individus de sexe opposé. »¹

Dans le récit, Malika explicite clairement cette partition :

« Dans la maison, tout le jour, les hommes sont séparés des femmes. (...) Aucune femme n'a jamais accès à la grande salle quand les hommes y sont installés en compagnie de leurs hôtes. » (p.60)

Le cloisonnement fait de la maison le lieu féminin par excellence ainsi l'écrit G. Durand :

«La maison est un centre d'intimité qui rappelle l'intimité fémininoïde»²

La maison dont les murs bornent la vie des femmes est peinte dans le roman comme lieu d'une véritable prison, le lexique utilisé est celui de la clôture: « *Maison aveugle*», «*murs épais*», «*femmes cloîtrées*», fait de cet univers où se meuvent les femmes, un univers carcéral.

Face à cette situation d'enfermement, les femmes qui seules peuplent la maison dans la journée, s'y puisent en tâches multiples et sans cesse recommencées; elles s'activent, cuisinent, lavent, brodent; privée de toute initiative, elles sont le plus souvent sans défense devant ce qui leur arrive. Paradoxalement, ce lieu où elles n'ont aucune prise sur leur destin et sont condamnées à survivre en un lieu où, quels que soient leur courage, leur beauté, elles n'auront pas connu un moment de bonheur.

A cet égard, Malika se demande :

« Quelle sorte de bonheur peut-on ressentir lorsqu'on est enfermée dans les maisons étouffantes ? »

« Peut-on réduire le bonheur à une attente du jour suivant, exactement semblable aux autres jours, à une portion de ciel, carré ou rectangulaire, toujours la même, au glissement immuable de la lumière sur le sol qu'on s'acharne à faire briller, aux sifflements du vent sous les portes fermées et derrière les volets clos, aux gestes mille fois recommencés derrière des murs aveugles ? » (p.164).

¹ Fatima Mernissi, *Sexe, Idéologie, Islam*, Paris, éditions Tierce, 1983, p.153.

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1963, p.96.

5- La maison : l'enfer du quotidien

A vrai dire, dans *Cette fille-là*, il ne s'agit pas d'une seule et unique maison, mais en réalité, nous sommes face à une variété de demeures, dont certaines se trouvent dans la campagne, d'autres se situant dans la ville, quoique toutes développant la même thématique énoncée ci-dessus.

Dans ce récit plein de malheurs, elle n'est jamais le lieu de bonheur. La dysphorie qui atteint la maison familiale est due, en premier lieu, à la violence, très souvent masculine, exercée sur la femme cloîtrée dans la maison qui, ne remplissant plus sa fonction protectrice.

La maison familiale loin d'être un lieu vers quoi on tend est celui d'où l'on s'éloigne. Pour Malika, elle n'est pas le lieu auquel sont associées la chaleur, la tendresse, la communication et la communion, au contraire, elle est le lieu de malaise, d'hostilité, du silence et du conflit, où elle se déchire, se sent exclue, se referme porte verrouillée dans sa chambre qui lui est un refuge en attendant de quitter cette maison qui est, le lieu qu'on rêve de fuir, dont la fonction de protection a été pervertie, lieu provisoirement occupé, où ne se fonde rien de durable et à quoi rien ne la lie.

Beaucoup plus précise est la cause du malheur de Malika pour qui la maison familiale est le lieu d'un calvaire imputable à la mère désignée comme responsable du saccage de son enfance. Elle est en effet le souffre – douleur d'une femme contrariée par la présence d'une fille qu'elle n'a pas accouchée et qui ne tarde pas à l'exploiter malgré son très jeune âge. Image type de "la mauvaise mère", elle se décharge peu à peu de toutes ses tâches domestiques sur la petite fille, qu'elle empêche parfois d'aller à l'école.

Cette réalité mise au jour par Malika, elle ne peut la supporter et finit par véritablement prendre la fuite loin de cet espace de la contrainte dont l'atmosphère alourdie par les escapades de l'adolescence qui provoquent la colère de ses parents adoptifs et accentuent le fossé entre la mère et la fille, qui ont de l'espace une appréciation totalement opposée.

L'hostilité maternelle explique peut-être pourquoi la maison lieu inhérent à la mère est appréhendée plus comme lieu du conflit que comme celui de la tendresse.

Notons de plus, que la maison natale est un lieu où l'horreur frappe à tout moment, comme lorsque dans l'inconscience du sommeil, Malika fut surprise par la présence d'un père «*qui ne voulait plus être son père*» (p.39) désirant follement le corps de sa fille, dont les cauchemars furent hantés par les «*images terribles, terrifiantes, d'un père plus malfaisant que les djinns dont elle a pu sentir le souffle tout proche*» (p.39)

Alors, le conflit avec la mère, l'agression du père transforment cet univers en un espace oppressant et répressif que l'adolescente cherche constamment à fuir, trouvant ce qui lui fait défaut dans la rue.

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

L'exemple le plus frappant en est donné dans le texte par Malika qui décrit la scène où le père de Fatima s'acharnant sur sa femme :

«Il ne dit rien. Il se contente de donner un coup de pied sur le kanoun, un seul, qui projette les braises sur le visage et sur la poitrine de sa femme.» (p.84).

«Il se penche sur sa femme. Le visage recouvert de ses mains, elle semble prosternée devant lui, comme une prière. Aucune parole n'est prononcée. L'homme frappe de son pied les flancs de la femme qui ne laisse échapper aucun gémissement, aucun cri (...) Toujours silencieuse, elle s'affaisse au lieu des braises et des débris de brasero» (p.85)

Par un silence que rien ne peut briser, la femme continue à endurer la violence du père de ses enfants, mais au moment où il décide de se venger l'honneur, où le danger croît, le dedans devient menaçant et meurtrier et le dehors salvateur. Cette alternance entre dedans, dehors devient un jeu entre sécurisant/terrorisant où les lieux et leurs valorisations sont interchangeable.

Deuxième chapitre

Les lieux du dehors

1- La rue

A la maison s'oppose la rue, comme lieu ouvert au lieu fermé, le lieu public au lieu privé quoique, dans *Cette fille-là*, la notion de lieu privé soit tout à fait relative, la femme ne disposant d'aucun espace qui lui appartienne en propre.

En effet, le texte insiste longuement sur un point; la présence de la femme dans la rue n'est pas plus tolérable que son travail qui l'oblige à s'y trouver, si peu que ce soit, le cas du personnage Badra et sa mère qui travaillent comme des bonnes à tout faire dans les maisons françaises.

L'espace ayant été, une fois pour toutes, partagé et la maison considérée comme le seul lieu où puisse se mouvoir les personnages.

Elle relaie à la fois l'école et la maison familiale deux lieux hostiles pour Malika, compense leur incapacité à la préparer à la vie. En effet, la rue comble les manques de l'adolescente aussi bien au plan affectif qu'au plan social.

Lieux de l'errance, les rues d'Oran le sont aussi pour Malika qui les arpente sans but, jusqu'à l'épuisement, où elle découvre un monde inconnu qu'elle décrit avec un luxe de détails qui mettent l'accent sur la beauté des maisons, des quartiers, des femmes, bref de la ville qui s'ouvre sur la mer plus belle qu'un rêve.

La représentation de l'espace urbain se fait plus complexe, plus riche quand elle sert à dire comment la transgression opérée par Malika se détournant des lieux qui lui sont prescrits par son milieu, c'est-à-dire l'école et la maison, elle va vers ce qui lui est au contraire interdit par les mêmes, la rue, permet un renversement qui fait de l'espace protégé un espace contraignant, figé, aux valeurs dépassées et de l'espace perçu comme le lieu du danger multiforme, un espace valorisé. C'est sur le paradoxe que joue la peinture de l'espace : l'univers hostile de la maison, ne remplissant plus sa fonction essentielle, est aperçu comme oppressant, régressif qui va vite céder la place à la rue qui devient alors pour la petite fille le lieu le plus important, celui de la liberté, de l'errance de la découverte et de l'amour.

2- L'école

Le retour constant au passé fait surgir quelques lieux de l'enfance. En tant que la seule instruite dans le groupe féminin enfermé dans cet asile, Malika est le seul personnage évoquant l'école, cadre de certains épisodes de sa vie d'enfance.

Alors qu'en règle générale, l'école, dans les romans féminins, est valorisée pour des raisons évidentes, elle n'est pas, dans ce récit, un lieu positif. Très vite,

en effet, la narratrice manifeste à son égard un désintérêt lié à l'intrusion dans cet espace des tensions du monde extérieur.

L'école, lieu de contact, d'amitié, d'égalité, d'éducation et de savoir, est pour Malika un lieu hostile ne remplissant plus ses fonctions essentielles, car c'est à l'intérieur de ce même lieu qu'elle va prendre conscience de sa différence par rapport à ses camarades, qui s'acharnent quotidiennement sur elle, en l'agressant par « *une des insultes les plus graves qui puisse être proférée, une bâtarde : "Farkha . Ce mot trop souvent entendu. Ce mot souvent lancé comme un crachat* » dit-elle en page 47.

Loin de rassembler et sécuriser, l'école marginalise et déstabilise Malika en la propulsant dans un monde de repli, de délire et de fabulation :

« *Enfant imaginative. Forte tendance à la fabulation* » (p. 45)

Le malaise que crée ce lieu va accentuer chez l'héroïne son incapacité d'insertion en classe :

« *Enfant douée. Semble cependant avoir des difficultés à s'insérer dans la classe. Présente parfois des troubles de comportement* » (p.43).

C'est ce qui est écrit dans son dossier.

C'est à l'intérieur de ce microcosme, dès les premiers jours, que le problème identitaire de Malika va être, à la fois, éclairci et compliqué, suite à un incident où elle ne manifeste aucune réaction lorsque la maîtresse fait l'appel, par méconnaissance de son vrai nom de famille ou celui de sa famille adoptive.

Dans son dossier est également écrit : "*Absences multiples et répétées*" (p.43) Ce qui signifie son éloignement – voulu ou imposé – de ce lieu devenu parfois insupportable, non que sa soif du savoir ait diminuée, mais c'est à cause de sa mère adoptive :

« *Parce que c'est elle qui souvent avait besoin de sa fille. Qui la retenait. Elle l'empêchait d'aller à l'école. Trop de travail à la maison. Qui d'autre aurait bien pu l'aider ?* » Nous dit-elle à la page 43.

Pour Malika, accablée de responsabilités dès une enfance placée sous le signe du malheur, l'école représente, malgré son hostilité, un havre qui la protège du quotidien qui signifie tâches domestiques et brimades multiples.

Pour cette fille-là à qui a été donné la chance et le droit d'apprendre, l'espace se partage désormais en lieux de savoir (école, collège, lycée) et les lieux

d'enfermement (maison, pensionnat, hôpital, asile). L'espace féminin qu'elle retrouve lorsqu'elle n'est pas à l'école est placé sous le signe de la clôture.

Notons de plus, que l'accès à ce même lieu lui a permis l'apprentissage de la langue française et l'écriture dont tout le texte dit qu'elle est comme la lecture le moyen de rompre l'enfermement, élargissant l'espace et reculant les frontières qu'on lui avait dessinées. Enfant imaginative, l'école lui avait permis également la fertilisation de son imagination qui s'inspire de la littérature qui devient pour elle thérapie, témoignage et expression artistique qui puise dans la littérature française classique – au début du roman une référence explicite est faite à Victor Hugo (p.9) en tant que spécialiste dans la description de la misère – mais elle aspire davantage à devenir la Nedjma Katebienne à la fin du roman, même si l'allusion dans le texte n'est pas littéraire :

« Signe particulier : petite tache blanche en forme d'étoile sur la cheville gauche.

J'aurais pu, j'aurais dû être appelée Nedjma.

Longtemps, j'ai espéré que cette étoile était un signe du destin. D'un destin hors du commun » (p.183).

On comprend dès lors quelle importance revêt un lieu comme l'école d'où vient la maîtrise de l'écrit qui brise la clôture. La perspective de s'y rendre permet à la fillette devenue adolescente puis jeune femme des capacités intellectuelles qui l'ont prédisposée à devenir la messagère d'une communauté privée d'autres moyens d'expression de soi.

3- Le hammam, lieu du corps et de la parole partagée

En fait, ce lieu n'est pas véritablement décrit, les éléments de description sont relativement rares; il n'existe ni forme ni couleur ni cadrage pour le désigner. La peinture de ce lieu ne se fait pas par le biais de la description, mais par le biais du discours et d'une réflexion à voix multiples. La narratrice est plus attentive à ce qui se passe, ce qui se dit, qu'au lieu lui-même.

Ce lieu est appréhendé par Malika comme un lieu positif, celui d'une intimité heureuse.

Le hammam est par excellence le lieu où la femme s'occupe de son corps, toujours, voué à être caché et enfermé.

La clôture de cet espace n'est pas perçue comme négative pas plus que la partition qui en fait un endroit réservé aux femmes n'est vécue comme humiliation.

Elle est ici privilège, la femme disposant d'un lieu d'où l'homme est exclu, où elle peut chose rare et précieuse, s'occuper d'elle-même, c'est-à-dire de son corps : territoire privé, intime «réoccupé» en quelque sorte grâce aux soins dont il est objet, longuement frotté, poli, épilé, massé, sans autre but que celui de son propre bien-être.

L'importance de ce moment privilégié est rendue par un ralentissement du texte qui prend son temps pour la description de tout le cérémonial lié au bain et qui commence avec les préparatifs qui précèdent le départ, des rites, des gestes et des objets à la beauté considérés par les femmes comme des trésors, c'est-à-dire des objets qui leur appartiennent en propre et qui sont liés au corps, fards par quoi est attestée leur féminité, la narratrice précise :

« Elles ont, chacune, dans un foulard noué au quatre coins emballé tous leurs trésors. Dans le désordre : henné, savonnette, peigne fin, chemise propre, morceau d'écorce de noyer pour les dents, gant de toilette et foulard soigneusement plié » (p.114)

Les femmes se réjouissent tant d'aller au hammam : *« Excitées, paillant comme des adolescentes à la sortie du collège, les femmes sont menées au bain. »* (p.114)

Ce jour s'annonce différent des autres non seulement parce qu'elles vont au hammam, mais surtout parce qu' *« elles vont retrouver le monde des vivants, de l'autre côté des portails. »* (p.115)

En fait, l'euphorie éprouvée par les femmes est liée au corps par lequel passe la communication.

En ce lieu, la parole est rendue possible; des femmes dénudées se rencontrent, échangent des propos, racontent des histoires :

« (...) Elles en parleront longtemps, elles en parleront jusqu'à ce que revienne, dans l'entrain de ce jour pas comme les autres, le souvenir lointain d'autres événements. (...) Elles retrouvent des images, des odeurs, des histoires ... ». (p.115)

Elles parlent du privé, des histoires de famille, des mariages des filles données et possédées, des amours, des trahisons. Elles parlent du désir, du corps, des maladies, des souffrances, des morts et des naissances.

Elles parlent du mari si souvent " l'ennemi", elles parlent du "roumi" à qui ont associées des images de la guerre, de la peur et de la misère.

Elles plongent au fond de leur *« mémoire, histoire, souvenirs trop souvent en rapport avec la cruauté d'autres hommes alliée à l'acharnement de la*

nature.» (p.117), ramènent à la lumière les scènes les plus obscures d' « *un passé commun trop douloureux pour qu'elles pu l'oublier tout à fait.* » (p.117).

Chacune de ces femmes se souvient à sa manière concrète, précise ou hésitante de leurs récits souterrains qu'elles transmettent par polyphonie de voix convergentes vers le centre de la remémoration.

En fait, Maïssa Bey explicite la fonction de la mémoire transmise par les femmes dont le rôle culturel traditionnel de détention d'une parole plurielle qui scande leur quotidien familial et religieux – reste indéniable.

Cette fonction de porte-parole, ou plutôt de porte-mémoire, cache en fait le resserrement des femmes dans l'espace.

C'est un mode de compensation, dont elles se sont emparées, dont elles ont fait une arme, une force, le ciment d'une conscience de genre.

Dans le hammam, le corps de ces parleuses souvent vouées au silence de la maison et du voile, trop souvent sous domination masculine s'exerçant directement sur les corps, se trouve libéré de toute entrave donnant naissance à une parole fluide qui s'étale, ruisselle pareillement à l'eau "précieuse" dont elles font couler abondamment sur les corps dénudés. Il est remarquable que cette libération de la parole accompagne la nudité des corps, comme si ce qui entravait l'une et l'autre était resté à l'extérieur.

4- La ville

L'espace de la ville, tel qu'il est décrit, n'occupe pas une place très importante. Elle est appréciée dans le présent, elle n'est pas un souvenir qui hante la mémoire de ceux qui l'ont connue et alimente leur nostalgie, du fait que la plupart des personnages viennent de la campagne, d'où elle tire sa supériorité.

L'inscription de l'histoire, qui lui sert de contexte, oblige le roman à envisager la ville comme la scène sur laquelle se joue un drame et non plus comme lieu à conquérir ou à investir.

De ce fait, elle sera caractérisée essentiellement par la tension qui règne entre les deux communautés : coloniale et indigène, partageant le même territoire, car le texte représente, comme tous les textes qui peignent le monde colonial, un espace clivé, la figure la plus utilisée pour le peindre étant celle de l'opposition.

La description de la ville sert à dire l'antagonisme des deux groupes vivant sur le même sol, en opposant les espaces qu'ils occupent plutôt que décrire les conflits entre les deux communautés, soucieuses de ne pas se

rencontrer et établissent des frontières encore plus étanches entre les beaux quartiers riches des colons, ombragés situés sur les hauteurs où abondent des villas et les quartiers populeux, grouillants, miséreux des indigènes, de qui les premiers se protègent, par des murs qui les mettent à l'abri des regards.

La ville dont «*Les maisons et le rues sont peuplées de regards, sont envahies par la haine qui assombrit les matins et les jours et pèsent sur les nuits*» (p.175) est loin d'être un espace positif.

En fait, la description insiste sur la disjonction qui existe entre ces mêmes maisons, le contraste le plus frappant étant celui qui existe entre les maisons des colons et celles des indigènes.

La description met l'accent sur les conditions dans lesquelles vivent les colons et celles des indigènes, la comparaison ne pouvait se faire que sur le mode de l'opposition. La disjonction lieux bas/élevé se double d'une autre ; exigüité/étendue, elle-même recouvrant l'opposition pauvreté/richeesse :

« Plus de dix familles sont entassées dans la grande maison. Chacune disposant d'une seule pièce. (...) Des dizaines d'enfants qui surgissent de tous côtés, qui crient, courent, rampent, se réfugient dans les jupes de leurs mères qui les chassent, les envoient jouer dehors à grand renfort d'insultes et de malédictions. (...)

Promiscuité. Misère. Rares bonheurs. Malheurs partagés par la communauté. Inévitablement. Solidarité aussi» (p.155)

A l'opposé, la narratrice s'attarde à nous montrer comment une seule famille de colon pouvait occuper une maison aussi grande que celle où sont «entassées» presque une vingtaine de familles, «ébahie» par le contraste insolant, «Badra», la bonne chez les colons, se demande :

« Toutes ces chambres, tout cet espace occupé par quatre personnes seulement. A quoi peut bien servir une aussi grande maison pour une seule famille? » (p.115)

En effet, la description laisse transparaître une richesse et un certain mode de vie, si différent de celui des indigènes, qu'il en semble irréel. Pour qualifier ce monde, la narratrice met en place plusieurs détails : «*La belle maison, multitudes de meubles et d'objets. Un sol recouvert de carrelage, les grandes fenêtres, la tapisserie, les salons, la salle à manger, l'électricité, l'eau, chaudière, balcons, terrasse, jardin...*» (pp.156-157) qui expriment surtout l'idée de magnificence, de faste de luxe moderne à l'époque et dessinent un

univers étrange caractérisé par les soins qui lui sont prodigués et qui en font un monde auquel ne ressemble jamais les demeures de l'indigène même le plus aisé.

A la fin du récit de Badra, le texte s'attache à nous montrer comment la guerre fait de la ville un lieu périlleux, menaçant, meurtrier, où la mort guette les ennemis, les traîtres aussi, au coin des rues de la ville d'Oran :

«En temps de guerre, il est interdit de fraterniser avec l'ennemi. Tous les jours, des dizaines d'hommes se font descendre comme des rats, au coin d'une rue ou dans les djebels, par des hommes qui ne reculent devant rien. Des fellagas, prêts à tout, impitoyables !» (p.176)

De ce fait, la ville devient surveillée, par le dispositif militaire qui exige un couvre-feu afin de contrôler le mouvement de la population indigène. La ville, où se côtoient de groupes différents, est, pour cette raison, l'espace d'une tension qui cherche le moindre prétexte pour se libérer dans la violence et l'agression.

Si Oran, à cause de la guerre, n'est plus un espace euphorique est pour Malika qualifiée positivement à cause de sa beauté. Or la beauté à laquelle est sensible Malika, est celle de la ville de l'époque post-coloniale avec sa splendeur intacte mais aussi avec son ouverture sur la mer : *« J'étais arrivée au bout du monde. Parce qu'au-delà, il y avait la mer. Oran ville portuaire. Ville de toutes les vies possibles. Ville ouverte sur la mer, exactement comme dans un rêve »* (p.118) Oran est perçue par Malika comme un espace fortement valorisé :

« Emmerveillée, j'ai découvert ce jour là un lieu vivant, mais oui, vivant, plein de bruit et d'agitation » (p.118)

Elle effleure une grande affection pour cette ville émouvante par sa beauté, l'éclat de la lumière, les parfums qui surprennent le passant et notamment son contact avec la mer, dont la beauté réservée, quelle que soit l'ampleur de la souffrance empêche de basculer dans le désespoir.

C'est donc la ville d'Oran plutôt avec son port, ses souks et ses ruelles qui paraît être l'alliée principale de Malika. Lieu de l'errance, elle y fait d'interminables randonnées, dont la peinture révèle un rapport euphorique :

«Emportée par le vent d'une liberté inhabituelle, j'ai longtemps dérivé dans les ruelles du vieux quartiers. Bonheur. Bonheur de déambuler le nez au vent dans les rues, de zigzaguer entre les étals, de courir les bras tendus pour prendre mon envol » (p.118). Oran c'est le seul lieu où Malika désire rester et vivre.

5- La campagne

La campagne ou le douar d'origine est l'un des lieux de l'enfance le plus récurrent. Elle tire sa supériorité du fait que le lien avec le passé y est plus solide qu'en ville, que semblent s'y être conservées des valeurs considérées comme seules à même d'assurer la survie et la cohésion du groupe en tant que tel, celui-ci l'emportant toujours sur l'individu, sens de l'honneur, solidarité, respect des anciens, hospitalité...

La description de la vie à la campagne, si elle rend compte d'un quotidien marqué par la difficulté des travaux des champs et le faible profit qu'en retirent les paysans, n'en est pas moins caractérisée par la volonté de souligner sa beauté envoûtante.

La campagne décrite est celle de la colonisation, où règne la misère, la violence, l'intolérance et l'ignorance.

La description de l'espace sert à dire l'antagonisme des deux groupes vivant sur le même sol en opposant aux «*parcelles*» les «*domaines à perte de vue*», le texte insiste sur l'inégal partage, l'injuste répartition de l'espace qui, confine les paysans algériens sur des «*terres caillouteuses, arides, (ou) des parcelles de terre cultivées tant bien que mal*» (p.57) et qui, en rétrécissant aussi considérablement leur espace vital, les asphyxie.

Lieu de l'enfance sauvage, la campagne est aussi le lieu où se forge la connaissance du monde et une sensibilité particulière à sa beauté, ainsi le souligne la narratrice :

«Liberté sans limites pour ces enfants, filles et garçons qui n'ont rien d'autre à faire que de découvrir la nature et 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)

Si la connaissance de la nature est primordiale pour les garçons, qui les rendent mûrs précocement, elle est cependant moins indispensable pour les filles, futures cloîtrées, dont l'enfoncement peut même leur coûter la vie, à l'instar de Fatima fillette jouant, riant avec le fils du jardinier dont elle ne connaît même pas le nom, près de la source, imprudente, innocente, qui a même oublié la présence des :

«Silhouettes silencieuses, couleur de terre d'ombre, cachées derrière les monticules et les pierres, derrière les haies de cactus fleuris de figues de barbarie.

(...) Qui ira trouver le père, pour rapporter les faits de façon à mettre en doute la réputation et l'honneur de la famille?» (p.38)

Espace menaçant, la campagne, dont l'intolérance et l'ignorance poussent Fatima et sa mère à s'enfuir vers la ville où règne la même misère, le même enfermement :

« *Mais depuis qu'elles sont venues s'installer dans la ville, elles sont cloitrées là, dans ce haouch, à l'intérieur de cette pièce minuscule, sans fenêtre* » (p.93), hante toujours l'esprit de Fatima qui essayant d'appeler le sommeil à elle : « *Pense à une vaste clairière embrumée et fraîche dans les odeurs d'herbe froissée et de printemps, la clairière où autrefois elle allait jouer avec les enfants du village. Elle pense à une source claire, une eau limpide. Elle écoute en elle le bruit de l'eau fraîche ruisselant sur les pierres...* » (p.93)

6- La mer

L'espace de la mer est le lieu par excellence de la narration, car il faut meubler cet espace unidimensionnel où se manifestent souvent le vide, l'absence de nouveauté, la répétition. La mer est, en effet, l'espace de l'attente, un intervalle entre deux terres, ce n'est même plus un lieu, mais une immensité dans laquelle le personnage est à l'affût de ce qui advient.

Dans la dysphorie que met en scène le roman, seule la beauté de la mer ne s'altère pas. La description qui y est faite, est dominée par l'infini de la mer, l'éclat du soleil et de la lumière, semble dessiner les contours d'un monde lumineux placé sous le signe de la beauté du monde et du bonheur du corps. C'est avec son propre corps que Malika appréhende l'espace de la mer et en fait la condition de la délimitation de sa propre expérience de vivre. Par le corrélatif, le dedans de l'être humain et le dehors spatial s'échangent et s'incorporent.

Percevant la mer, Malika éprouve une émotion, attirance, détente, illustrant le rôle crucial du corps dans la perception de l'espace. La représentation de la mer est réalisée par le fonctionnement du corps siège de sensations perceptibles qui traversant ce même corps avec une intensité surprenante, créant une sorte de symphonie d'effets sensoriels.

L'espace de la mer nous paraît se définir essentiellement en raison des effets visuel, phonique, nasal et tangible qu'il produit sur le personnage.

En d'autres termes, la perception de la mer est, en quelque sorte, expression synonyme de son interprétation à partir du résultat acquis grâce à la collaboration de ses sensations.

En fait, chacune de ces sensations est apte, à priori, à rendre compte d'un aspect de l'espace et à déchiffrer son sens, à l'image des sens du personnage. Ce

qui signifie que la perception de la mer se prononce d'emblée et spontanément comme structuration.

Décrivant la mer, l'héroïne-narratrice exploite tous les ordres de sensations et d'indices, son attention est portée aux lumières, couleurs, sons et odeurs qui donnent à l'espace un vernis unifiant. Arrivant à la ville d'Oran, Malika déclare : *«J'étais arrivée au bout du monde. Parce qu'au-delà, il y avait la mer (...), offerte immensément. Elle s'aventure jusqu'à la gare maritime, jusqu'au port, curieusement appelé "maria", havre et mer à la fois, et là, regarde les bateaux en portance, ne se laisse pas de sentir sur sa peau les odeurs de la mer et du vent venu du large.»* (pp.118-119). C'est l'abolition des contraintes, et l'ivresse de jouir de l'ouverture du monde.

Pour en terminer, il faut dire que la mer joue un rôle important dans le récit, à laquelle la narratrice assigne des fonctions différentes, elle est un but de promenade pour Malika, elle sert de cadre aux premières émotions amoureuses du couple formé par Jean et Houriya.

Elle est au cœur de la créativité poétique, c'est le seul espace à qui n'est associé que du bonheur, les lieux heureux sont souvent ouverts sur la mer. C'est le seul lieu où Malika désire rester et vivre, et quand la douleur la terrasse c'est l'image de la mer qu'elle convoque : *«Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais au bord d'une mer balayée de reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée»* (p.13) dans ce même espace.

Dès lors, nous nous permettons de dire que, ces propos font écho à l'œuvre de l'écrivain incontournable Dib : *« Qui se souvient de la mer »*, avec qui *Cette fille-là* dialogue en empruntant les deux thèmes de la mer et celui de la mère. Peut-être même pourrait-on en trouver la trace de l'œuvre camusienne dont l'influence sur une part de la littérature algérienne ne saurait être niée. D'ailleurs Maïssa Bey nous dit explicitement :

« Je dois vous avouer que lorsque j'étais étudiante, j'aurais accroché une photo d'Albert Camus au-dessus de mon bureau. Je trouvais qu'il ressemblait à un de mes oncles, qui était devenu mon tuteur après la mort de mon père : même front dégagé, même dédaigne à la Humphrey Bogart, même couleur d'yeux, indécise entre le gris et le vert, et même façon de porter la cigarette à la bouche. Et surtout j'avais lu, que dirais-je, j'avais presque appris l'Etranger. Deux excellentes raisons pour l'admirer ! (...). Depuis, j'ai lu presque, toutes ses œuvres. Et j'y retrouve, c'est vrai, presque à chaque page ... oui, un écho (...) un amour profond, démesuré,

presque déraisonnable pour les mots, et aussi pour une terre ... la nôtre, un amour que seuls les algériens peuvent comprendre.»¹

Plus loin, elle confie lui glisser des "clins d'œil" dans chacune de ses œuvres, plus précisément dans "*L'ombre d'un homme qui marche au soleil*" qui est un recueil de réflexions sur Albert Camus, préfacé par Catherine Camus, fille du grand écrivain et amie de l'auteure, qui a aussi eu à prononcer une communication autour de "Albert Camus et le mensonge" dans un colloque en France au centre Beaubourg, en 2002.

Notons de plus ce que l'auteure écrit de Camus :

« Naturellement, il y'a le soleil, la lumière, la beauté des plages des étés tranquilles (...). Il y'a aussi des hommes accablés par la certitude de "la tendre indifférence du monde" et cependant saisis par une émotion véritable née de cette seule certitude (...) qui nous étreint sourdement, alors même que nous sommes confrontés au tragique, à l'absurde, à l'étrangeté d'une existence dont bien souvent nous avons du mal à saisir.»²

7- Le désert

Le désert algérien, territoire des nomades, est un des espaces les plus fréquents de la littérature franco-algérienne. Dès la première apparition de cette littérature, il a été un objet de fascination, un site imaginaire d'écrivains aussi dissemblables qu'Eugène Fromentin, Isabelle Iberhardt, Albert Camus, Mohamed Dib qui, soulignant son importance au double plan géographique et symbolique a écrit à propos de la relation des Algériens au désert :

« Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublent, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché.»³

Cependant, dans notre corpus, il est assez rapidement évoqué, pour être plus précise encore, deux fois dans tout le récit. La première dans le récit de M'barka, la seule femme noire, qui fugue avec Aïssa Boubacar un militaire africain «*pour retrouver la terre de ses ancêtres*» (p.123). Un véritable récit qui la mène dans plusieurs pays d'Afrique de l'Algérie vers le Togo, le Niger, le Nigeria et enfin le Dahomey. Le désert dont la traversée le rend un espace du trouble, de la maladie, du délire :

¹ Entretien avec Maïssa Bey, *Façila*, septembre 2005.

² Maïssa Bey, *Femmes au bord de la vie*, Algérie littérature/Action, N°29-30, Mars-Avril 1999, p.238

³ Mohamed Dib, «*Ecrire, lire, comprendre*», La Quinzaine littéraire, N°665, 1°-15 mars 1995.

« *Etendue de sable. A perte de vue. Rien pour accrocher le regard. Roches déchiquetées. Pistes poussiéreuses. Chaleur (...) en plein désert. Elle baigne dans une semi-conscience trouble d'où émergent parfois des éclats de couleurs. Ocre d'un paysage de dunes entrevu dans le soleil couchant, rouge sombre des maisons de banco. Tout se confond. Elle rêve les yeux ouverts .Elle délire* » (p.131)

La description du désert laisse voir, en effet, un espace hostile, agressif, bref dysphorique, permettant à un certain pessimisme de se déployer.

Cependant, c'est au seuil du désert, lieu symbolique par excellence que Malika s'interroge sur son destin de femme et qu'elle arrive, à la fin de sa quête identitaire, raison d'être du roman, quête qui tourne indéfiniment sur elle, à l'image même de la tour de Babel¹ vouée à l'inachèvement à mettre son ancre au milieu du désert porteur du signe et de son engloutisseur.

Comme si le désert était la terre mère, celle des femmes par excellence, celles où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leur corps et donnent sens à leur existence d'expulsées, de fugitives, mais d'êtres libres devant qui s'ouvre «*le langage évident et secret du monde*», selon la belle définition du désert de Mohamed Dib².

La marche des hommes bleus entraîne son imagination en dehors de son existence morne et immobile, et le désert sillonné par les caravanes de ces nomades se dessine sous les paroles vives comme une projection dynamique qui échappe aux lois de l'organisation spatiale.

Elle nous avoue :

« *Je marche dans le sillage des caravanes. Je suis de la tribu des hommes de vents et de sable, fille de ces nomades qui connaissent le secret des étoiles et savent déchiffrer les ombres du jour* » (p.184)

Malika a préféré terminer son récit dans une vaste étendue désertique qui ne connaît quasiment pas de limite, elle délire, elle aspire vers un au-delà transcendant, elle rêve de gagner l'errance indéfinie.

En fait, le paysage désertique construit par l'héroïne a valeur d'autoportrait, voire d'identité, de ces éléments du paysage se compose le moi de la narratrice mêlé au moi de l'infini :

¹ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997.

² Mohamed Dib, «*Khadda ou l'apparition des signes*», in catalogue de l'exposition Khadda, Paris, 1994, p.14.

« Je me laisse envelopper d'un voile bleu, mon corps peu à peu se recouvre de tatouages indélébiles. (...) Plus vive qu'une flamme, je danse. (...) »

Mon corps se dénoue, et mes pieds s'envolent, esquissent des pas, dessinent d'étranges figures sur la terre, et je ne suis rien d'autre qu'une flamme bondissante, personne ne peut, personne ne doit me retenir» (p.184)

Cette image nous semble-t-il, fait écho à l'œuvre d'Assia Djebar *"Loin de Médine"*, où elle nous donne une description de l'exil d'Agar dans le désert :

« Agar dans le désert avant que ne jaillisse la source. Elle va et vient entre la première et la seconde colline. Elle danse, elle prie, elle délire, de tout son corps incontrôlé. Elle va et vient dans les trances et le blanc de l'effroi»¹. Plus loin encore, elle renchérit :

« Fille d'Agar, dit-elle, dit toute femme dans le désert d'Arabie. Oui d'abord descendante de celle qui va et vient entre Safa et Marva avant de nous savoir fille d'Ismail(...)

Filles d'Agar, nous avons été (...) une seule fois expulsées à travers elle(...) et depuis, dans le désert de la vie entière, nous allons et venons, nous dansons toujours entre la première et la seconde colline»²

Cet hymne lyrique contribue à définir l'expérience féminine du désert comme une structure ternaire : l'expulsion d'Agar, l'errance éperdue qui devient danse, danse dans l'entre-deux des dunes.

Mais Maïssa Bey est aussi fille d'Agar dans la mesure où comme elle, elle va et vient dans l'entre-deux, non pas celui des collines du désert, mais des langues, mais des cultures.

¹ Assia Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Alain Michel, 1991, p.303.

² Ibid, p.305.

C o n c l u s i o n

Conclusion

Au bout de cette analyse des espaces dans *Cette fille-là*, un certain nombre de constations s'imposent. Nous avons compté tout un éventail de valeurs et de fonctions qui leur sont associées et qui subissent des modifications d'une période à l'autre tout en préservant quelques constances.

En fait, l'espace dans *Cette fille-là* est placé sous le signe de l'opposition, du paradoxe et de la contradiction. Ainsi, nous avons remarqué que dans *Cette fille-là*, les espaces, qu'ils prennent la forme de maison, de la rue, de la ville, ou de la campagne, sont tantôt protecteurs, tantôt menaçants, tantôt interdits, tantôt permis, tantôt dysphoriques, tantôt euphoriques.

Les différentes oppositions qui structurent la spatialité dans *Cette fille-là* mettent l'accent sur la partition ressentant comme fondamental le clivage dedans/dehors qui oppose le monde des hommes à celui des femmes, l'ouvert au fermé, ou encore l'ici à l'ailleurs.

C'est à partir du vécu de femmes que *Cette fille-là* se construit, nourrissant des récits de la vie des femmes une révolte aux frontières littéraires.

La description fait se croiser l'histoire d'un pays colonisé, et des tranches de vie de femmes dont celle de la narratrice, mêlant les lieux ceux de l'Histoire et ceux du récit de vie qui placent le texte sous le signe de la violence et de l'enfermement.

En d'autres termes, la totalité de l'espace n'est rien d'autres que la spatialité orientée de l'expérience des personnages. Chaque personnage rapporte ses expériences et ses modalités à l'espace-cadre et pour lui donner un nouveau sens l'asile sert de lieu de carrefour qui relie les lieux séparés, lieux d'un passé lointain.

Les lieux défilent ainsi, tout au long du texte, comme dans un film donnant l'illusion de mouvance tout en s'enlisant dans la fixité.

Nous nous sommes aperçue que dans *Cette fille-là* la nature de l'espace romanesque affecte la psyché des personnages, et sous leurs affects se dégage une force qui guide l'espace vers le déploiement, la ramification voire la métamorphose. Il en résulte un espace subjectivisé dû au retour au passé, à la mémoire, espace chargé d'histoires et de souvenirs qui s'attachent à des lieux, mémoire redoublant le trajet effectué pour le transformer en espace intérieur, bref topographie subjective.

Nous avons remarqué également que, loin de constituer un simple décor, l'espace prend dans *Cette fille-là* de nouvelles proportions pareil au personnage romanesque, il est pénétré de paradoxes et de contradictions, il se ment, il se métamorphose, il contrôle les événements, participe à leur progression, manipule les protagonistes, dont la dimension psychique n'en était jamais dissociée de celle de l'espace.

Dès lors, on peut dire que l'espace n'est plus extériorité mais intériorité, il se vit en-dedans, les protagonistes y sont enveloppées. Ces dernières, après de douloureuses expériences qui les ont emportées hors les murs des maisons-prisons, ont découvert que "la prison est à l'extérieur", et Maïssa Bey à travers cette aventure romanesque, nous a fait explorer une immensité intérieure à sillonner en nomades.

Les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure que la poétique de l'espace dans *Cette fille-là* est fortement liée à une poétique du moi d'un être "entr'ouvert " toujours en devenir.

Mais aussi, nous constatons que Maïssa Bey voudrait, à travers cette histoire, à première vue ordinaire, nous transmettre un message : ne voudrait-elle pas nous dire qu'il n'existe pas un espace stable, car la conscience, la mémoire et l'écriture ne sont pas stables que tout est en devenir ?

Si la catégorie de l'espace est apparue comme extrêmement productive, elle est, de plus un des lieux où se manifeste la spécificité de l'écriture féminine qui nous a semblé un trait remarquable et particulièrement intéressant à observer.

C'est pourquoi la suite que nous entendons donner à ce travail s'orientera naturellement vers l'exploration systématique des œuvres féminines des années 2000 pour essayer de voir si les mutations de la société déterminent un autre rapport à l'espace et une nouvelle écriture de cet espace, nous nous demanderons quels autres espaces sont perçus désormais importants, et si leur traitement par la fiction est toujours marqué par cette double caractéristique d'une écriture profondément enracinée dans le réel des femmes.

Résumé

Nous avons voulu à travers ce modeste travail de recherche étudier la topographie spécifique qui donne sa tonalité propre au roman *Cette fille-là* de Maïssa Bey.

Certes, notre objet d'étude est d'une manière générale la catégorie de l'espace. Or, notre préoccupation majeure est la poétique de l'espace dans *Cette fille-là*.

Il nous a semblé intéressant de voir comment tel ou tel lieu acquiert une dimension poétique, c'est l'espace poétisé et non celui de la réalité qui est notre objet d'étude, d'où l'intitulé :

Poétique de l'espace dans Cette fille-là de Maïssa Bey :

Poétique du moi ou topographie subjective ?

Nous nous sommes proposée donc d'analyser les lieux, leurs rapports entre eux, ou encore entre les personnages ainsi que leurs métamorphoses.

La romancière choisit de situer actions et personnages dans un hospice, "nerfs de fous", "maison de vieux", bref un espace clos, limité, qui rime si bien avec la séquestration traditionnelle de la femme algérienne.

Dans ce "mouroir" sont enfermées, rejetées, marginalisées, dressées dans leur solitude sauvage des femmes rebelles, qui, pour transcender cette solitude, qui signifie, une peine, une condamnation voire une lente expiration, décident de se confier à Malika, de parler, digresser, inventer des histoires, recréer des identités pour ne pas succomber. De jour en jour, Malika devient l'animatrice de cet espace placé sous le signe de l'opacité et de la clôture.

L'héroïne-narratrice entame une quête d'identité qui n'aboutit jamais, assume à la fois la narration de son récit ainsi que ceux des autres pensionnaires.

Marquées par leur optimisme, ces femmes cloîtrées dans cet asile trouvent de nouvelles coutumes, activités, expressions qui s'inscrivent contre cet espace, qui, au début, était un obstacle, un agent de désagrégation, or, par la suite, devient une force unificatrice, un lieu d'amitié, d'amour, de tolérance, de solidarité sororale, de liberté spirituelle, bref de parole et d'écriture.

Pour survivre dans cet espace aussi étouffant qu'une prison, elles s'accrochent à remémorer un passé individuel et collectif.

A présent, le passé sublime, sert d'échappatoire dans le présent fuyant, et la mémoire constitue le moteur qui fait revivre les histoires, qui mène une guerre d'harcèlement à la fois ironique et pathétique contre l'oubli.

Cet espace clos met en mouvement non pas des personnages mais des pensées, des souvenirs, des désirs qui modèlent les personnages, qui par conséquent s'autorisent un voyage permettant la circulation des mots, des images, des sensations et par extension des lieux, "voyage au bout de la nuit", un voyage dans la mémoire, dans les obsessions au cœur des fantasmes, bref un voyage au bout du roman.

Il importe de préciser que le désir de parler, la mémoire et les réminiscences involontaires, l'écriture sont les matériaux auxquels a, tour à tour, recouru l'auteure pour toute évocation et construction des lieux du passé.

Dès les premières évocations d'une enfance protégée au sein de la famille l'horizon s'élargit, les histoires du moi et de l'Histoire se superposent et s'imbriquent. Dès lors, le jeu de la mémoire multiplie les lieux et les superpose. C'est ainsi qu'on passe facilement de lieux intérieurs aux lieux extérieurs, de lieux citadins aux lieux ruraux bannissant et transgressant les limites de l'espace cadre. La pluralité des lieux est accentuée par une ambivalence du cadre spatiale dans lequel se meuvent les personnages et avec lequel ils ont des rapports ambigus et complexes.

L'instabilité existentielle et spatiale dont souffrait Malika l'ont rendue un "être de fuite" par excellence. Cette héroïne à l'image du nomade de Deleuze continue à se créer des lignes de fuite vers une nouvelle conception de l'identité qui s'ancre dans l'errance, Malika se donne le mandat de l'errance pour la vie car, il n'y aurait pour elle ni récupération possible d'une patrie au patrimoine, ni retour à une identité quelconque, il n'y aurait que la loi du non retour.

Il s'agit, en effet, d'un moi errant qui se cherche toujours en transit vers quelque part qui n'existe pas alors ce moi découvre que l'écriture – une des formes du nomadisme – est le seul lieu qui lui assurera une fuite perpétuelle voire une libération de tous les enfermements.

Par ce choix, Malika apparaît ainsi comme le symbole de toutes les quêtes de tous les exils. Elle devient alors l'étrangère qui par l'écriture se sent partout chez elle. Elle se fait représentante de tous les gens qui ont du mal à se définir par rapport à leur situation d'étrangers, par rapports à différents pays auxquels ils appartiennent. Son problème identitaire revêt ainsi un caractère universel.

Et le lecteur se prend à découvrir que cette fille-là n'est pas tout à fait comme les autres. Son histoire pourrait dire autre chose qu'une simple aspiration à trouver une nouvelle voie, c'est une vérité intérieure qui éclaire sur le combat d'un être dévoré par un inexorable mal de vivre dans une société rigide et qui ne construit sa véritable identité qu'à force de dépassements, de rejets de la léthargie du temps et des mentalités et de révoltes contre l'ordre établi.

Summarized of memory of master

We have obliged ourselves in this study to search of the significance of the space to understand its methods of working in the novel starting from a feminine novelic experience for the Algerian writer "Maïssa Bey".

Our search in general was about "the Novelic space", specifically, we studied the theory of "the poetic of places", what is the poetic place? What does it expresses? How will we limit it? What are its specifications? How will we organize the aesthetic relationship between the real place and the imaginary one? What is its relationship with the other elements of the novelic speech and its personalities? How it activates with here? What are its significances, symbols? How it take a poetic dimension? What are its writing technics?

All this questions, we asks them by focusing on the Novel of «This girl there» for "Maïssa Bey which published in 2001.

"Maïssa Bey" in the novel, talked about the struggle of the Algerian women, with the social discrimination, but she give the opportunity to talk about an objectivity of the space.

The writer describe the heroine "Malika" and other feminine personalities, in the heart of «a house of old people» or «hospital of mad people», a locked place where they live, because they get away from their houses and face all the people and society

The heroine "Malika" was an illegal girl lived without a identity and she worked hard to find it by her imagination and reality, and she made from her individual identity a nut of identity for other personalities. The personalities of the novel symbolize the instability of the space and the place and it influenced the identity actually. Maïssa Bey prefered to give a romantic aspect for the hospital, to give it a poetic dimension, she didn't describe it as place for schame and guilt and defeat, but she represented it as a place of dream, love, friendship, sings, reading and writing (only the heroine), for soul liberty, finding the identity which get her victory against the time and the prison and its limits.

This which made her brung to paralel actions in each romantic novel, the first one is to the internal searching for self, the need for knowledge working of the memory, and the second to certain extern the liberty of soul, imagination...etc.

In this isolation of this exile, the past with its memories and places became a far beautiful space used for transforming this bad space to a romantic one, where the pictures of feminine places the houses and their yards, the kitchen, the collective feminine bathroom, locked windows, high places... crossed with the rural pictures the collines and forests, rives...), and civilized

pictures (the city Oran and its streets, avenues, ports, and its beaches...). The memories and the imagination, all these were factors which gave women the power to defeat this lock, so they defeated the prison and the limits, they transformed it to a divided space, movable.

The unstability of space which the heroine "Malika" suffered let her "a escape being". In each case of locking she faced, she found a chance and a line to get out according to what "Gilles Deleuze" said.

Their ignorance to her identity and the space of her existing, and her failure to get answers for her questions let her thinking about her ignorance as if it is a treasure and richness not a failure, so, she had chosen for her self an identity replacing all the other identities that the society wanted to give her: was she French, this girl with white skin and blue eyes? Was she Algerian, this girl without parents, who was found in July 2nd, 1962?

At the end she said that she is only "the daughter of blue men, the daughter of nomads, who don't think about limits, all the land is their nation, who refuse every residence and calm so, she preferred the rural identity and the desert as a space where the preferred the rural identity and the desert as a space where the limits of time and place disappeared, a space of freedom and imagination like writing...

The writer "Maïssa Bey" wanted to say that there is no a fixed space because the conscience is not fixed, because the memory is not fixed, because the conscience of the self writing is not fixed, that's why every thing is in a transforming case.

ملخص المذكرة

أخذنا على عاتقنا من خلال هذه الدراسة – أن نبحت عن تجليات الفضاء لفهم طرائق انشغاله في الكتابة الروائية انطلاقا من تجربة روائية نسوية للكاتبة الجزائرية مايسة باي.

إذا كان انشغالنا بسؤال الفضاء الروائي بصفة عامة، فإن الانشغال المركزي لدراستنا هو البحث في إشكالية "شعرية الفضاء" ما هو الفضاء الشعري؟ كيف يتمثل وماذا يمثل؟ كيف نحدده؟ ما هي خصوصياته؟ كيف تنظم العلاقة الجمالية بين المكان المرجعي و المكان بوصفه بنية متخيلة؟ ما علاقته بباقي مكونات الخطاب الروائي خاصة الشخصيات؟ وكيف يتفاعل معها؟ ما هي دلالاته، تحولاته ورمزيته؟ وكيف يكسب بعدا شعريا؟ ما هي تقنيات كتابته؟

كل هذه الأسئلة نطرحها من خلال تسليط الضوء على رواية "هذه البنت" *Cette fille- là*

لمايسة باي والتي ظهرت سنة 2001.

في الحقيقة تكشف مايسة باي من خلال روايتها *Cette fille- là* صراع المرأة الجزائرية ضد القهر الاجتماعي ولكن مع ذلك فهي تتيح إمكانية معينة للحديث عن موضوعاتية فضائية (*Une thématique de l'espace*).

تصور لنا الكتابة البطلة مليكة وزميلاتها في الحزن في قلب "دار عجزة" أو "مشفى للمجانين" مكان مغلق تم فيه إيداعهن بسبب تمردهن و خروجهن من بيوتهن التي لا تشبه لشيء إلا للسجن، فوجدن أنفسهن في موقع مجابهة مع الرجل ومع المجتمع ككل.

البطلة مليكة فتاة غير شرعية تعيش بلا هوية وتسعى جاهدة لإيجادها من خلال واقعها وخيالها. و تجعل من هويتها الفردية نواة هوية (Noyau identitaire) للشخصيات الأخرى التي تتكفل بسرد حكايتهن باحثة عن هويتها في خضم قصصهن. فخصيصات هذا المتن الروائي يطبعها توتر الفضاء السائد و الأمكنة التي شغلتهما سابقا، ويؤثر في صوغ هويتها وانتماءها.

و الواقع أن مايسة باي في تشييد معنى مكان هذا المشفى (L'hospice) أثرت شكلا رومانسيا، ذلك أنها أكسبته بعدا شعريا فهي لم تصوره لنا على أنه مكانا للعار أو العقاب أو الفضيحة أو الهزيمة بل قدمته على أنه مكان للحلم، للحب، للتسامح، للصدقة، للغناء، للقراءة و للكتابة (للبطلة فقط)، للحرية الروحية و العثور على الذات التي تنتصر على الزمن و القضبان وبذلك إستحضرت الحركتين المتوازيتين في كل كتابة روائية رومانسية الأولى حركة نحو داخل ما: البحث عن الأنا، الحاجة إلى المعرفة، اشتغال الذاكرة...، و الأخرى نحو خارج معين، الابتهاج بالخالص الروحي اندفاع الخيال... إلخ.

في ظل وحشة ظلمة، برودة وعزلة هذا المنفى أصبح الماضي بذكرياته وأمكنته المستحضرة وسيلة مثرية لتأخذهن خارج جدران وقضبان هذا المكان المنغلق الذي يتداخل فيه الماضي مع الحاضر وتتولد معه أسئلة الوجود والهوية والانتماء.

وهكذا يستعاد اليومي في هذه العزلة المحروسة كفضاء بعيد جميل يستحضر لتحويل هذا الفضاء المر إلى فضاء رومانسي، فتتقاطع مشاهد الأماكن الأثوية: المنازل وساحتها المغلقة، المطبخ، الحمام النسائي الجماعي، النوافذ المغلقة، الشرفات، و السطوح العالية....

و المشاهد الحضرية (المدينة: وهران وأزقتها وموانئها وشواطئها...)

و المشاهد الريفية (القرية: بسهولها وهضابها وغاباتها وأنهرها...)

فكانت الذاكرة اندفاع الخيال و الإرادة القوية، كل هذه العوامل أتاحت للنسوة قوة قهرن بها هذا الانغلاق المفروض فخرقن حدود هذا السجن الموحش، وفجرنها، وجعلنه فضاء متشعبا متعدد متحركا ديناميا.

إن حالة اللااستقرار الوجودي و الفضائي التي عانت منها البطلة "مليكة" جعلتها "كائن هروب" بامتياز (un être de fuite) ففي كل مرة كان يغلق عليها فيها كانت دائما تجد خط فرار على حد قول « Une ligne de fuite » Gilles Deleuze.

إن هذه الشخصية التي لا تدرك هويتها أي تجهلها وبالتالي تجهل فضاء إنتماعها فشلت في إيجاد أجوبة لتساؤلاتها أدركت أن جهلها لهويتها ربما هو ثراء أكثر مما هو بلاء، فاختارت لنفسها و بنفسها هوية بديلة تعوضها عن كل الهويات التي حاول المجتمع أن يلفقها لها: "هل هي فرنسية هاته الفتاة ذات البشرة البيضاء و العيون الزرقاء؟ هل هي جزائرية هاته الفتاة اللقطة التي وجدت في الثاني (02) جويلية 1962؟ في آخر الرواية تقول أنها ليست سوى ابنة الرجال الزرق، ابنة البدو الرحل « La fille des nomades » الذين لا يعترفون بالحدود فكل الأرض موطنهم، الذين يرفضون كل إقامة وسكون (Sédentarisme) والذين يسمحون ويعترفون بكل الاختلافات والتميزات وبالتالي فقد إختارت التبدلي (Le nomadisme) كهوية و الصحراء كفضاء أين تغيب الحدود المكانية و الزمنية، فضاء الحرية والتخيل، مثل الكتابة التي هي شكل من أشكال التبدلي والترحل (Nomadisme des mots et de l'écriture). ألا تريد الكاتبة مايسة باي أن تقول لنا أنه ليس ثمة فضاء ثابتا لأن الوعي ليس ثابتا، لأن الذاكرة ليست ثابتة لأن وعي الذات الكاتبة ليس ساكنا أو جامدا، ولذلك فكل شيء في صيرورة ؟

A n n e x e s

Maïssa Bey



Cette fille-là
(Roman) - Editions De l'Aube,



Note de l'éditeur

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, fourberie, violence et malheur. " La société dans laquelle a été jetée Maïssa Bey est l'Algérie d'aujourd'hui. Ce pays à la fois si proche et si " étranger ". Dans son précédent roman, Maïssa Bey a osé raconter l'avortement ; aujourd'hui, elle nous parle de petites filles nées de père et - surtout - de mère inconnus. Il s'agit en soi d'un drame absolu et pourtant ce drame absolu, dans la société algérienne, revêt un caractère plus terrifiant encore... Maïssa Bey veut " d'un trait de colère, effacer [son] enfance " ; l'écriture ici devient alors arme et catharsis et, avec elle, c'est une belle voix qui sonne, celle de toutes les petites filles de l'islam et du monde qui prennent enfin leur statut de femmes en mains.

Un roman fort et lumineux, qui nous emmène aussi bien dans nos fantasmes que dans la réalité.

[Liberté 11 juin 2001](#)

Chroniques amères

Filles abandonnées, femmes trahies, fractures de vies, 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.

"Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. Établissement fourre-tout. (...) de temps en temps vous entendez des voix de femmes..."

Les premières pages donnent le ton d'un livre qui sera une succession de tranches de vie. Mélange d'une chronique ordinaire, de documentaires, ou de soliloques, ce texte ravira sans doute ceux qui n'attendent que des témoignages et déroutera les autres qui attendaient un roman, une exploration fine de l'univers féminin.

Car, c'est de femmes qu'il s'agit, de portraits, de bribes d'histoires partielles, imprégnées de rêve, de trahisons, de frustrations. Alternant la première et la troisième personnes, pour raconter ces histoires, d'abord celle d'une petite fille née sous X, la narratrice tente de restituer les douleurs d'Aïcha, en réalité Jeanne, Houria, M'barka et tant d'autres. "Quelles sortes de bonheur peut-on ressentir lorsqu'on est enfermé dans les maisons étouffantes ?" La question de la narratrice posée, on a une idée de ces mélancoliques confessions de femmes dont l'univers est aussi imprégné de la présence-absence de l'homme. Celui par qui tout arrive, dans le meilleur des cas l'amour, le pire la lâcheté, la trahison. Maïssa Bey prête sa plume, en quelque sorte, à ces femmes en cri ou en dérive, qui tentent d'échapper à quelque chose qui ressemble à une malédiction : la famille, le mari, la naissance, la société, et tentent simplement de vivre même quand cela ne semble pas possible. "Volonté de dire avec l'alibi de la fiction, la réalité vécue par les femmes en Algérie" expliquait encore récemment l'auteur dans un long entretien "à contre silence" publié par les éditions de l'Aube. Dans le même entretien, Maïssa Bey développait aussi ce qui l'avait amenée à l'écriture de son premier roman édité en 1996 et du second qui est, en fait, un recueil de nouvelles : "Il me fallait adopter pour chaque récit un style différent". Dans ce dernier texte "cette fille-là", difficile à qualifier de roman, non pas parce qu'il déroge à des normes de structure linéaire, ou suggère d'autres règles, la manière d'écrire, de mettre en scène n'échappe pas au style adopté par les premiers.

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

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

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

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

D. A. M.

[Liberté 28 juin 2001 : "Cette fille-là" de Maïssa Bey](#)

Pluriel féminin singulier

"J'appartiens à la nuit et j'aiguisé mon regard au rougeolement des braises"

Le nom de Maïssa Bey a surgi tout récemment dans l'univers littéraire algérien et s'y est fait rapidement une place dans un endroit particulièrement éclairé.

Une place parfaitement méritée pourquoi le taire ? - non seulement pour les qualités rédactionnelles mais également pour la charge émotionnelle que porte chacun des quatre ouvrages qui constituent jusqu'ici sa bibliographie (). "Au commencement était la mer", que Marsa vient de rééditer dans une collection de poche d'excellente facture, relate une bouleversante histoire d'amour sur fond de société traditionnelle mâtinée d'intégrisme islamique. Plongeant dans cette intrigue qui donne à voir le monde par les yeux d'une jeune Algérienne de la fin du 20ème siècle, déchirée comme l'est son pays entre la tentation défaitiste d'un retour aux seules certitudes confortables d'un passé qui fut lumineux, et l'audacieuse ambition d'accrocher son destin à celui des nations lancées à la conquête de l'univers, on en sort avec au fond de soi un goût de cendre.*

Le personnage est bien charpenté, d'une présence et d'une vérité psychologique troublantes, l'information sur le contexte, échappant à la tentation du documentaire, est suggérée par touches successives, parfaitement réparties tout au long du récit jusqu'au dénouement, à la phrase fatale, la toute dernière: "Et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jettera la première pierre".

Enseignante installée dans une ville d'Oranie, l'auteur a fait sa première percée avec ce roman au sujet duquel Claire Etcherelli, dans une postface brève mais dense, écrivait

qu'il était "semblable à ces dessins où une ligne dépouillée suggère plus que mille traits". Une technique de nouvelliste, par ailleurs confirmée dans le texte prenant avec lequel elle marque sa présence dans le recueil réalisé par Leïla Sebbar sous le titre "Une enfance outremer".

(1) Sans doute est-ce une dominante du style de Maïssa Bey puisque son dernier roman est porteur d'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.

Dans *Cette fille-là*, l'héroïne-narratrice se démultiplie en autant de personnages dont elle se donne la mission de consigner le destin singulier. En effet, Malika, ou si l'on préfère M'laïka, assume, en même temps que son propre parcours qui présente, sans nul doute, tous les traits pouvant l'ériger en aventure romanesque, le parcours de chacune des créatures déposées par la société comme autant de "déchets" dans une maison de vieillards.

Yamina, M'barka, Ma Zahra, Badra, Kheïra, Jeanne-Aïcha composent une synthèse complète et dramatiquement édifiante de la femme algérienne.

Élément caractéristique de cet ouvrage : on a le sentiment, chaque fois qu'une vie est ainsi mise au jour, qu'il s'agit d'une sorte de biographie sommaire dont l'auteur n'a retenu délibérément que les moments les plus significatifs. Il nous revient en mémoire, à ce propos, que lorsque Maïssa a fait part de son expérience de romancière et, notamment, de son entrée en littérature, lors d'une rencontre avec le public marseillais, elle a évoqué une personne bien vivante qui, lors de la diffusion du feuilleton télévisé *Racines*, affirmait le plus sérieusement du monde que son histoire à elle était supérieure en intensité dramatique à celle du fameux Kounta Kinté. Et il est certain que, prenant en charge le rapport de chacun des personnages à une société qui a assigné à la femme un rôle et une place tels qu'il en est résulté d'innombrables drames, l'auteur en a alimenté des pages d'une puissance littéraire d'autant plus remarquable que l'écriture en paraît d'une étonnante simplicité. L'auteur est une habile conteuse qui connaît parfaitement son propos, et le texte, comme ceux que nous avons évoqués plus haut, peut figurer parmi les meilleurs plaidoyers en faveur d'une reconsidération sérieuse du statut de la femme sous nos cieux.

M. A.

(*) - *Au commencement était la mer* - roman - Marsa-éditions -1996 et 2001

- *Nouvelles d'Algérie* - Grasset - 1998

- *À contre silence* - *Paroles d'Aube* - 1999

- *Cette fille-là* - roman - Éditions de l'Aube - 2001 - 182 p.

(1) - *Une enfance outremer* - 16 textes réunis par Leïla Sebbar - Collection Point virgule

- Le Seuil - Paris - 220 p.

Adaptation au théâtre du roman Cette fille-là de Maïssa Bey

Parole de femme sur les planches

La troupe théâtrale de Montpellier Théâtre'elles existe depuis 1991. Elle travaille depuis sa création sur l'identité méditerranéenne à travers l'écriture et la parole des femmes des deux rives. Avec l'Algérie, les relations ont toujours été intenses.

La troupe Théâtre'elles fut la première à accueillir des représentantes du groupe Aïcha d'Alger. Ensuite pendant les années sanglantes, la troupe n'a pas cessé d'accompagner le combat des Algériennes, en participant à des actions concrètes ici et en France. En association avec les Centre culturel français, elle vient d'entamer une tournée d'une semaine en Algérie. Au programme de ce périple « dramaturgique », une adaptation du roman de Maïssa Bey, Cette fille-là, paru aux éditions de l'Aube.

Une uvre préfacée par Christiane Achour, qui traite de la condition féminine dans notre pays, mais dont les résonances sont universelles. Les femmes qui naissent sous la plume de Maïssa Bey s'affranchissent par les mots du joug du silence et des traumatismes subis de génération en génération. Dans cet univers impitoyable qui opprime la femme, la prise de parole conduit d'abord à verbaliser toutes les frustrations, à dire haut et fort les injustices pour les conjurer ensuite comme un mauvais sort.

Grâce au talent du metteur en scène Jocelyne Carmichael, Filles du silence brise le bâillon de la parole confisquée. Malika, Fatima, Yamina, interprétées par Sylvie Conan, Isabelle Peuchlestrade, Virginie Quinon, sont les trois personnages qui essayent par l'expression corporelle, la gestuelle et les mots de sortir du huis clos de leur demeure. Habitant un lieu insalubre, elles prennent conscience que cet enfermement est le produit des pesanteurs sociales et d'une histoire millénaire.

Le spectateur découvre un vécu qui recèle des valeurs désuètes qui se sont endurcies avec le temps, en se muant en conduites avilissantes. Elles se sont ancrées en prenant racine dans l'âme des oppresseurs.

Le quotidien de ces femmes demeure immuable. Les peurs généalogiques sont omniprésentes. Le travail du metteur en scène devient une perche tendue pour prendre son destin en main. A côté des trois personnages qui envahissent l'espace scénique, des ombres d'autres femmes s'incrument pour peupler ce monde de silence, en donnant de la voix comme dans les chœurs des tragédies grecques. Lumières et chants ajoutent au jeu des comédiennes plus d'authenticité en projetant le spectateur hors des planches pour qu'il immerge dans une actualité toujours brûlante. Cette complicité entre le texte de Maïssa Bey et la mise en scène de Jocelyne Carmichael a rendu à la parole des femmes sa fonction salvatrice et ses vertus libératrices.

Slimane Aït Sidhoum

Tournée de la troupe Théâtre'elles avec la pièce Les Filles du silence en Algérie, les 19 avril à Alger, 22 à Oran et 24 à Sidi Bel Abbès.

«FILLES DU SILENCE» A IBN ZEYDOUN

Un cri dans la nuit

Lorsque le silence fait loi, il serait difficile, voire périlleux de le briser...

Difficile de rompre une tradition longtemps séculaire qui s'est imposée dans la vie d'une femme. Celle-ci malgré les violences qu'elle subit, les oppressions et les humiliations, ne peut dire son malheur; sa révolte qui bout en elle, bref sa souffrance incandescente qui brûle au plus profond d'elle-même. Elever la voix est un acte proscrit. Aussi qui mieux qu'une femme peut ressentir cette déchirure.

Dans Cette fille-là, paru aux éditions l'Aube, l'écrivain Maïssa Bey, ose, en s'attaquant à ce sujet délicat, donner la parole à ces femmes brimées, marginalisées, qui «déstabilisent l'équilibre de la société».

Ces femmes violentées dans leur coeur et leur corps et qui n'attendent plus rien de l'avenir, témoignage de femmes meurtries sous le joug de l'infamie.

Transposer sur les planches ces bouleversants écrits est, de ce fait, loin d'être une sinécure. Une femme, une autre, l'a pourtant fait. Il s'agit du metteur en scène Jocelyne Carmichael de la compagnie Théâtre'Elles qui a su, avec perspicacité, adapter le roman de Maïssa Bey.

Après Annaba cette création théâtrale a atterri, avant-hier, à la salle Ibn Zeydoun d'Alger (Oref). «Le but de notre théâtre est de développer l'expression des femmes. En parler d'une manière intéressante, monter aussi des textes de femmes qui ont eu notamment de l'importance dans l'histoire. La violence sur les femmes est un sujet universel qui ne touche pas uniquement les femmes algériennes», fait remarquer la réalisatrice. En effet, les trois personnages féminins qui évoluent sur scène portent en elles les meurtrissures et les douleurs de chacune d'entre nous de par le monde.

Malika, Fatima et Yamina, interprétées par Sylvie Conan, Isabelle Penchlestrade, Virginie Quinon sont le triste miroir de ces femmes-là. C'est dans ce huis clos sordide comparé à un «asile» qu'elles tisseront le fil de leurs histoires. Contée puis notée, c'est Malika, la rebelle, qui, par la force des mots, va écrire son histoire et celle des autres femmes. «Toute petite, je me suis exercée à crier en silence. Il suffit de savoir que le cri est là», dit-elle en substance. Yeux baissés, apprendre à se retenir malgré les réprimandes, les insultes, Malika ironise sur son propre sort, «Malika signifie reine, celle qui possède ou peut-être celle que l'on possède».

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

Elle représente l'espoir. Celui de témoigner des atrocités qu'on a fait subir aux femmes. Pour que plus cela ne se reproduise. Malika sait lire et écrire. Elle est libre de penser et réfléchir par elle-même. De tendre la main à ces autres femmes au destin brisé, étouffé, Yamina dont le tort a été de rêver à l'amour. Ali la laissera tomber. Qu'importe, elle aura vécu sa part belle de bonheur, en bravant tous les obstacles. Autre «cas social», celui de Fatima, fille d'une répudiée. «Une présumée». A celles-là s'ajouteront des personnages fictifs. Des silhouettes peintes que les comédiens déplaceront au rythme du spectacle.

Ce dernier est mis en valeur par le jeu subtil de l'éclairage. Du clair-obscur qui soutient l'ampleur du drame. Aussi, l'expression scénique est accompagnée musicalement par la voix de Farida Moussaoui. Longtemps tus dans le ventre, les mots remontent à la surface, crachent leurs tripes à la face du monde, pour dire leur vérité, pas très bonne à dire. Et pourtant si. Une vérité qui fait mal à entendre, à écouter qui s'écoule claire et limpide, qu'elle dérange, touche et interpelle d'où la gêne des spectateurs...En collaboration avec le CCF, cette compagnie de théâtre est programmée aussi à Oran et Sidi Bel Abbes. Des femmes parlent. Écoutons-les!

IBN ZEYDOUN-REPRÉSENTATION DE THÉÂTR'ELLES / Maïssa Bey, mère du silence

La pièce de théâtre Filles du silence, mise en scène par Jocelyne Carmichael, a été présentée, samedi soir, à la salle Ibn Zeydoun de Riadh El Feth. Adaptée du roman autobiographique de Maïssa Bey intitulé Cette fille-là aux éditions de l'Aube, cette pièce théâtrale bien ficelée n'est autre que les cris ou plus exactement les paroles multiples de femmes.

Pour ce faire, les rôles ont été confiés à trois comédiennes de la troupe Théâtre'elles de Montpellier, en l'occurrence à Isabelle Peuchlestrude, Sylvie Conan et Virginie Quinon. Ces dernières incarnant trois rôles à la fois, se font le porte-parole de Malika, Fatima et Yamina. Ces voix s'élèvent du néant en tentant de briser le silence... de l'oppression. La condition féminine dans toute son ampleur et sa dimension est exhumée au parfum du jour. Grâce à l'expression corporelle et au riche répertoire de jeu de mots, ces femmes extirpent la douleur de leur entrailles pour venir conter leur dur quotidien dans une société déchirée par les tabous. Evoluant dans un espace cloîtré où la misère est maître des lieux, ces innocentes âmes savent au fond d'elles-mêmes que leur situation est la résultante des us sociales et d'une histoire vieille de plus de mille ans. Au fur et à mesure que les trois comédiennes se meuvent sur la scène, des ombres de plusieurs autres femmes se devinent en filigrane suivies de l'élévation de voix, s'apparentant aux chœurs de la tragédie grecque, aidés en cela par un puissant jeu de lumière. Une façon singulière et ingénieuse de projeter le spectateur hors de la scène en le transférant corps et âme dans cette histoire toujours d'actualité. Le metteur en scène Jocelyne Carmichael, puisant dans le roman de Maïssa Bey, a un grand mérite, celui d'avoir restitué une parole jusque-là confisquée par l'ignorance humaine. Il est à noter que la troupe Théâtre'elles de Montpellier existe depuis 1991 et a toujours travaillé sur l'identité méditerranéenne, et ce à travers l'écriture et la parole des femmes des deux rives. Cette troupe est la première à avoir accueilli des représentations du groupe Aïcha d'Alger. Organisé par le Centre culturel français, après Alger, la pièce théâtrale Les filles du silence sera reconduite le 22 à Oran et le 24 à Sidi Bel Abbès.

Par Nassima C.

"Les filles du silence" à Ibn-Zeydoun



Délits de femmes

La pièce se fait l'écho d'un cri étouffé à coup d'oppression et d'asservissement misogyne.

Peintre, poète, guide touristique, chercheur..., Mahfoudh Mekhzoumi est un artiste au parcours chargé. Il a roulé sa bosse un peu partout où sa passion l'a entraîné, jusqu'à ce qu'il devienne "un vieux de la vieille !" Il s'empresse d'arborer ses 63 ans dès que l'on a partagé quelques formules de politesse avec lui.

C'est sa façon à lui de briser la glace. Il reconnaît ne pas trop aimer battre le pavé, bien que les errances urbaines lui aient permis de sublimer son "Alger La Blanche" dans ses nombreuses toiles.

Son terrain de prédilection reste davantage le désert algérien. Mekhzoumi préfère avoir les pieds dans le sable pour mieux contempler le ciel limpide du Sahara, où il a passé le plus clair de ses trente dernières années. Un lien organique semble s'être tissé entre lui et le Tassili dès le premier périple. Il a, d'ailleurs, servi de guide touristique pour le compte de l'ONAT après avoir entamé une recherche sur le patrimoine socioculturel algérien sous l'égide de la Société de recherches économiques et scientifiques de Montréal (SORES). "Le patrimoine, c'est un des éléments de l'identité d'une nation, préservons-le", nous dit-il. Il connut aussi l'exil à Hassi Messaoud en 1994. Ce qui lui permit d'animer un atelier de peinture jusqu'en 2000. De ses multiples périple, il est revenu, à chaque fois, un peu plus rajeuni... des poèmes plein la tête, des reproductions rupestres plein les toiles. "Ensemble apprécions nos cultures, enrichissons-nous de nos mutuelles connaissances", n'arrête-t-il pas de répéter. Depuis quelque temps, il a largué les amarres sur les hauteurs d'Alger. Du haut de son atelier, il scrute la mer en attendant d'autres voyages, d'autres aventures...

Au début du mois de janvier, il débarque en France pour exposer — du 9 au 21 janvier — au Centre culturel algérien (CCA) de Paris, un "édifice magnifique". Il est le premier à être sélectionné pour l'ouverture des manifestations picturales,

pompeusement inaugurées par les officiels de l'Année de l'Algérie en France. Mais les 12 jours qui suivirent furent plutôt comparables à une traversée du désert. Mekhzoumi garde, en effet, "un petit goût d'inachevé" de son aventure parisienne. "Maigre couverture médiatique, qualité d'accueil discutable, nombre insuffisant de dépliants explicatifs...", regrette-t-il, en rappelant qu'il n'est pas là pour alimenter les polémiques ou pour "dénigrer quelque partie que ce soit. Je souhaite, seulement, que nos institutions soient dignes des trente millions d'Algériens qu'elles représentent. Nous avons une richesse culturelle inestimable qu'il faut valoriser, ici comme ailleurs", affirme-t-il. Mais la grisaille de Paris ne lui fut pas tout à fait défavorable. "Ça m'a permis de nouer des contacts, de contracter de nouvelles amitiés, d'élargir mes perspectives...", reconnaît-il. Il fut, notamment, introduit membre du Syndicat national des artistes professionnels (SNAL) et invité par l'Agence de promotion de la culture et du voyage pour animer une soirée spécial Algérie avant de plier bagages pour regagner son fief. D'où il scrute la mer, en attendant d'autres voyages, d'autres aventures...

D. B.

Présentation

L'auteur

Maïssa Bey est née à Ksar el Boukhari ([cf. carte](#)) en 1950. Elle apprend le français avec son père, instituteur qui sera enlevé par les soldats français une nuit de février 1957. Elle ne le reverra jamais. Il meurt sous la torture deux jours après son arrestation. Le français est sa langue « paternelle » et non une langue seconde comme elle le dit à Ahmed Hanifi lors d'une interview donnée le 28 décembre 2005 pour le journal *Liberté*. Elle suit des études supérieures de Lettres françaises à l'université d'Alger avant de devenir enseignante puis conseillère pédagogique dans l'ouest algérien (équivalent d'inspectrice en France) où elle réside encore aujourd'hui.

Elle publie son premier roman *Au commencement était la mer* en 1996 ([cf. ressources](#)). Elle participe à la fondation d'une association culturelle, « Paroles et écriture » qui propose des ateliers d'écriture, de lecture, de mise en espace de textes et qui a aussi permis la création d'une bibliothèque à Sidi Bel Abbès ainsi que la **valorisation de la lecture et de la culture du livre**.

Elle obtient le **Grand Prix de la Nouvelle de la Société des gens de Lettres** en 1998 pour son recueil *Nouvelles d'Algérie* (éditions Grasset, 1998), le **Prix Marguerite-Audoux** pour le roman *Cette fille-là* (éditions de L'Aube) et en 2005 le **Prix des libraires algériens** pour l'ensemble de son œuvre. Elle participe à des œuvres collectives dont *Journal intime et politique* (en 2003, avec entre autre Boualem Sansal, Leïla Sebbar ...). Elle publie également des réflexions sur Albert Camus *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil* en 2004, au Chèvre-feuille étoilée. Le dernier ouvrage de l'auteur vient de paraître aux éditions de L'Aube, il s'intitule *Pierre Sang Papier ou Cendres* (en rappel au poème de Paul Éluard, *Liberté* paru dans son recueil *Poésies et Vérités*, éditions de Minuit, Paris, 1942). C'est un récit, « mi-fresque historique, mi-pamphlet »¹, sur 132 ans de colonisation française dont elle dénonce, en les caricaturant à travers la figure de madame Lafrance, les bonnes intentions, la violence et les ravages culturels et identitaires qui s'ensuivent.

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 intention de partager ce qu'elle vivait. Lorsqu'elle est passée du côté des « parlants »² comme elle le dit, ce fut sans préméditation. Cela s'est fait à une époque où justement on confisquait en Algérie la parole libre. La publication donne alors d'autres dimensions à l'écriture : **libérer l'acte de création**. Elle raconte dans ses récits (romans ou nouvelles) des **histoires singulières, d'hommes, de femmes, d'enfants dont la vie est meurtrie par l'onde de choc des séismes de l'Histoire**. Il ne s'agit pas de donner une leçon, un cours d'histoire ou de science politique et encore moins de psychologie ou de sociologie. Et pourtant à 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 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 ses 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** »³.

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 sa disparition, 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 post-coloniale 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 parle de son pays et de l'amour infini qu'elle lui porte. Les **tragédies politiques, sociales, et même géologiques** (*Surtout ne te retourne pas*, L'Aube, 2006) qui le mettent à feu et à sang sont autant de douleurs et de déchirements pour elle. **L'écriture est une catharsis**.

Maïssa Bey est aussi une **écrivain 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.

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'auteur ne se reconnaît pas dans l'étiquette « féminine » ou « féministe » 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 »⁴ dira-t-elle.

L'écriture de Maïssa Bey est épurée, souple et poétique. Jamais mièvre, elle pique à vif et sait être mordante. Rien n'est dit pour combler, pour remplir. Chaque mot contribue à l'équilibre presque parfait de cette écriture.



Bibliographie



Références bibliographiques :

- Œuvre analysée :

-Maïssa Bey, *Cette fille-là*, l'Aube, 2001.

- Œuvres de Maïssa Bey

- *Au commencement était la mer*, roman, Marsa, 1996.
- *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998 .
- *A contre- silence*, Paroles d'Aube, 1999.
- *Cette fille-là*, l'Aube, 2001.
- *Entendez-vous dans les montagnes*, récit, l'Aube/ Barzakh, 2002.
- *Journal intime et politique, l' Algérie 40ans après*, l'Aube / Littera 05, 2003.
- *Les Belles étrangères, Treize écrivains algériens*, l'Aube /Barzakh ,2003 .
- *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil*, Chèvrefeuille étoilée, 2004.
- *Sous le jasmin la nuit*, nouvelles, l'Aube, 2004.
- *Surtout ne te retourne pas*, roman, l'Aube / Barzakh, 2005.
- *Alger 1951*, Barzakh / Le bec en l'air, 2005.
- *Sahara, mon amour*, l'Aube, 2005.
- *Bleu, blanc, vert*, roman, l'Aube / Barzakh, 2006.
- *Pierre, sang, papier ou cendre*, l'Aube, 2008.
- *Puisque mon cœur est mort*, Barzakh, 2010.

- Études critiques sur la littérature maghrébine

- Ouvrages et articles.
- ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Dib*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- BONN, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.
 - « Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté en littérature », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXIII, Paris, éditions du CNRS, 1984.
 - « *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?* Paris, L'Harmattan – Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985.
 - « Le roman maghrébin et son espace intertextuel », *Présence Francophone* n°26, Sherbrooke, 1985.
 - Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
 - « *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin* », *Peuples méditerranéens* n°37, Paris, oct.- déc. 1986.
 - « *Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture* », *Présence francophone* n°30, Sherbrooke, 1987.
 - Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Le livre de poche, 1990.
- BONN, Charles, KHADDA Naget et M'DARHRI – ALAOUI, Abdellah, (sous la dir. de), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef / Aupelf, 1996.
- BRAHIMI, Denise, *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Deuxièmes Tierce, 1991.
- BOUZAR, Wadi, *La Mouvançe et la pause*, Alger, SNED, 1983.
 - Lectures maghrébines*, Alger, OPU – Paris, Publisud, 1984.

- CHAULET ACHOUR, Christine, *Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, Alger, ENAP, 1985.
- Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger, Noûn, Algériennes dans l'écriture, Biarritz, Atlantica, 1998.
- Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG Éditions, 1991.
- CHIKHI, Beïda, *Maghreb en texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DÉJEUX, Jean, *Femmes d'Algérie. Légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La boîte à documents, 1989.
- DJEGHLOUL, Abdelkader, « *La littérature algérienne contemporaine* », *Visions du Maghreb : cultures et peuples de la Méditerranée*, Aix en Provence, Édisud, 1987.
- MADELAIN, Jacques, *L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad , 1983.
- REZZOUG, Simone, « *Écritures féminines algériennes. Histoire et Société* », *The Maghreb Review* vol.9, n° 3-4, Londres, may-august 1984.
- SEGARRA, Marta, « *Voix et écriture dans les romans maghrébins écrits par des femmes* », *Plurial* n°6 « *Regards sur la francophonie* », Presses universitaires de Rennes, 1996.

- **Revue et actes de colloques.**
- *AUTREMENT*, n° hors-série 5, *Désert, Nomades, chercheurs d'absolu*, Paris, novembre 1983.
- *CAHIERS D'ÉTUDES MAGHREBINES* n°4, « *Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger* », Cologne, 1992.
- *ESPACES MAGHREBINS, PRATIQUES ET ENJEUX*, Actes du colloque de Taghit, 23-26 novembre 1987, Alger, ENAG, 1989.
- *IMAGINAIRES DE L'ESPACE. ESPACES IMAGINAIRES*, EPRI, Faculté des lettres et sciences humaines I, Casablanca, 1988.
- *ITINÉRAIRES ET CONTACTS DE CULTURE* n°14, « *Poétiques croisées du Maghreb* », Paris, Centre d'études littéraires et comparées de l'Université de Paris-Nord - L'Harmattan, 1991.

- **Histoire et Sociologie de l'Algérie.**
- CHIKH, Slimane, *L'Algérie en armes ou le temps des certitudes*, Alger, OPU, 1981.
- DIB, Mohammed, « *Écrire. Lire. Comprendre* », *La Quinzaine littéraire* n°665, Paris, 1°-15 mars 1995.
- « *Écrire. Lire. Comprendre* », *La Nouvelle Revue française* n°521, Paris, Juin 1996.
- DJEGHLOUL, Abdelkader, « *La formation des intellectuels modernes* », *Aspects de la culture algérienne*, Recueil de conférences, Centre culturel algérien, Paris, 1986.
- « *Algérie* », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989.
- MERNISSI, Fatima, *Sexe, idéologie, Islam*, Paris, éditions Tierce, 1983.

- STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1995.

Histoire de l'Algérie coloniale, 1830-1954, Alger, ENAL-Rahma, 1996.

- Théorie de la littérature.

- ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences critiques. Introduction à l'analyse du littéraire*, Alger, OPU, 1990.

- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André, « *Les enjeux textuels de la description* », *Pratiques* n°34, Juin 1982.

- AURAIX-JANCHIERE, Pascale et MONTANDON Alain, *Poétique des lieux*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.

- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

La Terre et les rêveries du repos, Paris, Corti, 1974.

L'Eau et les rêves, Paris, Corti, 1976.

- BAKHTINE, Michaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BARIL, Denis, « La cave et le balcon. Note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les

réécits d'A. Camus », *Circé* n°12, Paris, Lettres Modernes, 1970.

- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 1977, 2002.

Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972.

Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982.

- BARTHES.R, W.KAYSER, W.C.BOOTH, PH.HAMON , *Poétique du récit*, Le Seuil, Points

Essais, 1997.

- BERTRAND, Denis, *L'Espace et le sens, Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-

Benjamin, 1985.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.

- CLANCIER Anne, *Psychanalyse littéraire*, Toulouse, Edition Edouard Privat, 1973.

- CROUZET, Michel, *Espaces romanesques*, éd. Michel Crouzet, Paris, PUF, 1982.

- DEJEUX, J, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris , Khartala , 1994.

- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris , Presses universitaire de France,1962.

- *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993.

- DELEUZE, G, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-OEdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

Kafka : pour une littérature mineure, Paris, Edition de Minuit, 1975.

- DELEUZE, G, et C, PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Deuxième édition, 1996.

L'abécédaire de Gilles Deleuze, Paris, Edition de Montparnasse, 1997.

- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du seuil, 1967.

De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, 1967.

Positions, Paris, Editions de Minuit, 1972.

- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969. (1^o édition, Paris, PUF, 1960)
 - « *Les fondements de la création littéraire* », *Encyclopaedia Universalis*, Enjeux, Tome 1, Paris, 1990.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
 - Les limites de l'interprétation*, Paris, éd Grasset, 1992.
 - L'œuvre ouverte*, Biblio, essais, 1962.
- EISENZWEIG, Uri, « *L'espace imaginaire du texte et l'idéologie. Propositions théoriques* », *Sociocritique*, (C. Duchet et al.), Paris, Nathan, 1979.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Payot, 1913.
 - Une difficulté de la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1985.
- GADANT Monique, *Femmes du Maghreb*, Presses du CNRS, Paris, 1990.
- GASCOIGNE, David, *Le moi et ses espaces*, Presses universitaires de Caen, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
 - Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.
- GREIMAS, A.J., « *Pour une sémiotique topologique* », introduction au recueil de communications faites au colloque sur la *Sémiotique de l'espace*, Institut de l'environnement, Paris, mai 72, repris in *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983.
- HAMON, Philippe, *Architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1999.
 - Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
 - Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon*
 - Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983.
 - Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- JARRETY, Michel, *La poétique*, Puf, 2003.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001.
- LACAN, Jacques, *Écritures*, Paris, Seuil, 1966.
- LEGALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langage littéraire, Théorie et pratique*, Paris, Edition Denoël, 1977.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- MARC, Augé, *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.
- MARTHE, Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Ed. Gallimard, Collection Tell, 1971.
- MATORÉ, Georges, *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962.
- MIRAUX, Jean-Philippe et BLANCHOT Maurice, *Poétique du lieu dans l'œuvre*, d'Yves Bonnefoy, Paris, PUF, 1999.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
 - « *Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans Germinal* », RHLF, 3, Paris,

- Colin, 1985.
 «Le temps et l'espace», *Genèse, structure et style de La Curée* (Becker, C., Leduc-Adine, J.P. et Mitterrand, H. éd.), Paris, Sedes, 1987.
- PAVEL, Thomas, *Fictional words*, traduit en français : Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988
 - PAZ, Octavio, *Le labyrinthe de la solitude*, Gallimard, 1972.
 - RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance*, Paris, P.B.P. , 1976.
 - SARTRES, Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 1970.
 - SLAMA, Béatrice, «De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme'», *Littérature* n°44, décembre 1981.
 - TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
 - TODOROV Tsvetan et DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972.
 - WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978.
 - WUILLEUMIER, M.C. Ropars, *Ecrire l'espace*, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
 - ZIMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Le Seuil, 1997.