Université d'Oran 2
Faculté des Langues Étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat Es-Sciences
En langue française
Option : Sciences des textes littéraires

Aspects de dénonciation dans «La Scaléra» et «La femme du caïd» de Fatéma Bakhaï

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme BENGUERAI Latifa Ikram

Devant le jury composé de :

Qualité	Nom et Prénom	Grade	Etablissement
Présidente	**MEDJAD Fatima**	**Professeure**	**Université d'Oran 2**
Rapporteure	**AISSAKOLLI Khaldia**	**Professeure**	**Université d'Oran 2**
Examinatrice	**BAHI Yamina**	**Professeure**	**Université d'Oran 2**
Examinatrice	**LAZRAG HAOUAS Zohra**	**Professeure**	**ENPO**
Examinatrice	**BELKAIED Amaria**	**Professeure**	**Université de Tlemcen**
Examinateur	**BOUMEDINI Belkacem**	**Professeur**	**Université de Mascara**

Année universitaire : 2025-2026

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, **Pr. AISSA-KOLLI Khaldia**, pour l'accompagnement attentif et bienveillant dont elle m'a fait bénéficier tout au long de l'élaboration de ce travail. Ses conseils éclairés, ses orientations judicieuses, sa disponibilité constante et la rigueur de son encadrement ont été déterminants, tant dans la structuration de cette recherche que dans l'approfondissement de ma réflexion.

Je remercie également les membres du jury pour l'honneur qu'ils me font en acceptant d'examiner et d'évaluer ce modeste travail.

Dédicace

À mes chers parents, pour leur amour, leur soutien et leurs sacrifices.

Sommaire

Introduction générale.....**02**

Première partie : De la déconstruction à la reconstruction narrative face à l'histoire coloniale.....**12**

Chapitre 1 : Pratiques paratextuelles et enjeux mémoriels.....**14**

Chapitre 2 : Voix multiples et temporalités en tensions.....**36**

Chapitre 3 : Espace et résistance chez Fatéma Bakhaï.....**83**

Deuxième partie: Stratégies discursives de la dénonciation et reconfiguration identitaire......**123**

Chapitre 1 : Intertextualité, hybridité et polyphonie identitaire.....**126**

Chapitre 2 : Répétition et Intratextualité : entre continuité et rupture.....**168**

Chapitre 3 : À la croisée des cultures: tensions et résistances.....**204**

Conclusion générale.....**243**

Références bibliographiques.....**251**

Table des matières.....**263**

Résumé.....**267**

Introduction générale

La littérature algérienne contemporaine d'expression française s'inscrit dans un processus de réappropriation historique qui se déploie au lendemain de l'indépendance. Héritière des violences et des traumatismes coloniaux, elle se constitue en discours critique où l'acte d'écrire interroge les zones d'ombre de l'archive et des récits officiels, tout en engageant un travail de réparation mémorielle. Au-delà d'une finalité esthétique, cette littérature se déploie comme un contre-récit du passé colonial, apte à bouleverser les configurations hégémoniques de l'histoire et à reconfigurer les modalités de construction de la mémoire collective. Dans le sillage des relectures critiques de l'histoire coloniale, la critique postcoloniale s'est attachée à analyser les stratégies narratives et discursives par lesquelles la littérature fait surgir des voix longtemps maintenues en marge du récit officiel. Ce mouvement a révélé l'apport majeur des écrivaines algériennes, dont l'écriture contribue à restituer une parole historiquement occultée. La voix féminine y apparaît comme un lieu de cristallisation des rapports de domination, où s'entrecroisent l'héritage colonial, les structures patriarcales et les contraintes sociales. L'œuvre de Fatéma Bakhaï participe à cette dynamique, en donnant à lire l'exclusion et en déplaçant le regard porté sur l'histoire algérienne.

Le choix de l'œuvre de Bakhaï comme objet d'étude s'explique par la complexité d'un projet littéraire entamé en pleine décennie noire, période marquée par les violences et les profondes mutations sociales et politiques des années 1990. Inscrite dans une démarche rétrospective, son écriture, à forte densité historique, mémorielle et symbolique, ne cesse d'interroger le lecteur, comme le chercheur quant à ses intentions, ses enjeux et ses finalités. Malgré les analyses critiques déjà consacrées à son œuvre, celle-ci demeure un champ d'exploration ouvert et foisonnant, dont la richesse et la stratification invitent, sans cesse, à renouveler les perspectives interprétatives. Par son écriture, Bakhaï traverse et recompose les différentes strates de l'histoire algérienne, depuis ses origines antiques jusqu'à l'indépendance en 1962, tissant ainsi un dialogue continu entre mémoire, histoire et fiction. L'analyse se concentre toutefois, sur la période de la colonisation française, dont l'empreinte persistante dans la mémoire collective, à travers ses violences, sa dépossession et ses séquelles sociétales, en fait le pivot critique de cette étude. À cet égard, *La Scaléra* et *La Femme du caïd* constituent un corpus particulièrement pertinent, en ce qu'ils correspondent précisément à cette focalisation sur la période coloniale. Le premier, publié en 1993 chez L'Harmattan, a été réédité en 2002 par Dar El Gharb, tandis que le second, paru en 2003, également chez Dar El Gharb. Ces deux récits prennent pour cadre l'Oran

coloniale et s'inscrivent dans un même continum historique marqué par la domination française. *La Scaléra* se déploie sur le fond de la Seconde Guerre mondiale, tandis que *La Femme du caïd* renvoie à une période antérieure du XX^{e} siècle, celle de la Première Guerre mondiale. Les deux textes relèvent d'une même logique coloniale, caractérisée par la permanence des rapports de pouvoir et des formes de contrainte qui traversent la société algérienne.

Fatéma Bakhaï accorde une place centrale à la figure féminine, se démarquant d'une historiographie largement dominée par des récits masculins. Ce choix narratif ne se limite pas à une posture strictement féministe, mais consiste à investir la figure féminine comme un point d'ancrage privilégié du récit historique et mémoriel. À travers elle, l'écriture donne à voir et à entendre des expériences et des voix marginalisées et occultées par les discours historiques, en valorisant le vécu, l'intime et le quotidien comme des voies d'accès essentielles à une compréhension plurielle de l'histoire. L'écriture de Bakhaï peut dès lors être envisagée comme une mise en forme d'un traumatisme collectif, où le récit devient à la fois un lieu de mise en crise des héritages violents du passé et un espace de reconstruction symbolique.

L'objectif de cette étude est de répondre à la problématique suivante : Comment la dénonciation s'inscrit-elle dans l'écriture romanesque de Fatéma Bakhaï ?

Cette problématique centrale se déploie en questions spécifiques, éclairant ses axes d'analyse:

- À travers quels choix narratifs et configurations structurelles, la dénonciation se donne-t-elle à voir dans ces récits étudiés ?

- Comment la dénonciation se manifeste-t-elle sur le plan discursif chez Fatima Bakhaï, et comment contribue-t-elle à la reconfiguration des représentations mémorielles et identitaires ?

- Comment l'œuvre de Fatima Bakhaï établit-elle un lien dynamique entre passé et présent, faisant de l'écriture un espace de résistance et de transformation culturelle et identitaire ?

À partir de ces interrogations, cette étude formule deux d'hypothèses de travail qui orientent l'analyse:

Hypothèse 1: Chez Bakhaï, la dénonciation s'opère par des techniques formelles de révélation. La fragmentation narrative, la confiscation du temps et le cloisonnement spatial déconstruisent les récits linéaires et produisent une expérience de rupture et de discontinuité. Ces effets formels rendent perceptible l'oppression coloniale et patriarcale qui pèse sur les sujets marginalisés. La déconstruction narrative constitue le lieu même de la dénonciation, où les ruptures du récit font apparaître les logiques de domination comme des contraintes structurelles.

Hypothèse 2: Chez Bakhaï, la dénonciation s'inscrit dans un acte de reconstruction mémorielle. Par l'intertextualité, la réécriture, l'intratextualité et l'interculturalité comme stratégies critiques, elle redonne voix aux figures occultées par l'Histoire officielle et remet en question les cadres narratifs dominants. Cette dénonciation fonctionne comme une temporalité hybride, où le passé colonial devient force vivante capable de réorienter le présent. Elle reconfigure les articulations entre littérature, mémoire et identité féminine, transformant l'acte d'écrire en geste de résistance et de reconstruction symbolique.

Notre travail adopte une approche pluridisciplinaire, imposée par la complexité et l'hétérogénéité de l'écriture de Fatéma Bakhaï. Son œuvre mobilise des stratégies variées qui interrogent plusieurs champs de réflexion, justifiant des perspectives analytiques croisées pour en saisir la cohérence critique.

Cette démarche s'articule autour de deux grandes parties d'analyse, subdivisées en trois chapitres chacune. Nous consacrons la première, intitulée « De la déconstruction à la reconstruction narrative face à l'histoire coloniale », à l'analyse des modalités naratives, par lesquelles l'écriture de Bakhaï engage un dialogue critique avec l'héritage colonial. La narration s'y configure comme un espace de tension, où se révèlent et se déplacent les formes de pouvoir, et où s'esquissent, dans le même mouvement, des lignes de résistance et de recomposition identitaire. C'est dans cette dynamique que s'inscrit une approche principalement narratologique, qui s'ouvre sur une réflexion transversale mobilisant des apports issus de la philosophie, de la sémiologie, de la sociologie, de la psychologie, de l'histoire, de l'anthropologie et de l'ethnologie. Ce croisement théorique permet de saisir

comment le récit, loin de se limiter à une restitution du passé, en interroge les persistances et les fractures, notamment à travers des figures féminines situées au cœur des rapports de domination hérités du contexte colonial et patriarcal.

Le premier chapitre de cette partie d'étude, intitulé « Pratiques paratextuelles et enjeux mémoriels », se propose d'analyser les éléments périphériques du texte, comme des lieux stratégiques où s'élabore, dès les seuils de l'œuvre, une entreprise critique. Loin de relever d'une fonction strictement formelle, ces espaces liminaires participent à la construction d'un discours qui oriente la lecture et met en question les héritages coloniaux et patriarcaux. Nous nous appuyons sur les travaux de Gérard Genette relatifs au paratexte, ainsi que sur les réflexions de Philippe Lejeune, de Philippe Gasparini et de Claude Duchet portant sur la mémoire et les frontières entre fiction et référentialité. Nous mobilisons également l'approche de Pascal Arnaud, pour qui le toponyme relève d'une fonction symbolique et mémorielle, étroitement liée à l'histoire et aux rapports de pouvoir. Cette perspective permet d'interroger la manière dont Fatéma Bakhaï investit les seuils textuels, afin d'inscrire son écriture dans une démarche de relecture critique de la mémoire coloniale. Les titres *La Scaléra* et *La Femme du caïd* apparaissent comme de véritables lieux de tension, où se cristallisent l'héritage colonial et les rapports de domination. Dès le seuil des romans étudiés, ils énoncent les enjeux de domination, de marginalisation et de résistance qui structurent l'ensemble du récit. De même, les citations et les dispositifs d'ouverture contribuent à une mise en scène du passé colonial, à la fois convoqué, déplacé et soumis à un travail de relecture critique.

Le second chapitre de cette partie d'étude, intitulé «Voix oniriques et temporalités en tension», porte sur les formes de désarticulation narrative dans ces récits étudiés. Inscrite dans une poétique de la fragmentation, telle que l'ont pensée Gérard Genette et Maurice Blanchot, cette écriture repose sur l'éclatement du récit et la remise en cause de son unité apparente. Les voix oniriques, situées à la frontière du conscient et de l'inconscient, relèvent de ce que Jean-Paul Sartre, Paul Souriau et Roland Barthes ont conceptualisé comme une zone transitoire de la subjectivité. Elles introduisent ainsi des décalages entre les différents niveaux du récit, organisés selon une logique de rotation et de reprise. Cette cyclicité narrative, que l'on peut rapprocher des analyses de Lucien Dällenbach et de Jean Ricardou, permet au texte de faire émerger des strates de mémoire et d'expérience marginalisées par le discours historique dominant.

Dans ce chapitre, une attention particulière est également accordée à l'ancrage temporel, conçu comme une modalité de dénonciation dans l'écriture de Bakhaï. Cette analyse révèle la tension entre la subjectivité temporelle des figures féminines, pensée à partir des réflexions de Henri Bergson et de Paul Ricœur, et la temporalité coloniale telle que la décrit Johannes Fabian. Cette opposition mène à l'examen du temps confisqué comme mécanisme de domination patriarcale et coloniale, mettant en évidence les processus d'effacement temporel et d'exclusion sociale chez la figure féminine, avant d'interroger les logiques spécifiques de la temporalité imposée au colonisé.

Ce chapitre se chargera vers la fin, par l'examen du collage narratif en tant que procédé récurrent dans les récits de Bakhaï. Inscrit dans la lignée des réflexions d'Henri Béhar et de Claude Lévi-Strauss, ce mode d'écriture, fondé sur l'éclatement et la juxtaposition de fragments hétérogènes, répond à une nécessité propre à une littérature confrontée aux séquelles du passé. En adoptant cette forme discontinue, le texte donne à voir une mémoire fragmentée, marquée par des ruptures et des discontinuités narratives, et fait du récit un espace où s'exprime un malaise symbolique. Le collage narratif apparaît ici comme une modalité narrative révélant les logiques de domination et les violences héritées que l'écriture s'efforce de mettre en relief.

Le dernier chapitre de cette partie d'étude, intitulé « Espace et résistance chez Fatéma Bakhaï », s'intéresse à la représentation de l'espace dans les récits étudiés et à sa fonction dans la mise en évidence des rapports de domination coloniale et patriarcale. L'espace n'y est pas envisagé comme un simple cadre de l'action, mais comme un élément structurant du récit, à partir duquel se lisent les inégalités de pouvoir et les formes de contrainte imposées aux personnages dominés. L'analyse de l'espace, comme entité géographique s'appuie sur Greimas, Foucault, Philippe Hamon, Henri Mitterand, Florence Paravy et Michel de Certeau, qui en font une catégorie narrative active. Dans un premier temps, l'étude portera sur l'espace référentiel, entendu comme un espace géographiquement et historiquement situé, examiné comme le reflet d'une organisation coloniale fondée sur l'opposition entre colonisateur et colonisé, rendant visibles les mécanismes de pouvoir et les rapports de force qu'il instaure. Dans un second temps, l'analyse portera sur l'espace métaphorique, entendu comme l'espace symbolique produit par la narration, où se cristallisent les affects, les contraintes et les perceptions subjectives. Ce niveau d'analyse permettra de montrer comment l'enfermement féminin, loin de se réduire à une simple

réalité domestique, s'inscrit comme une réponse masculine à la dépossession coloniale, assignant les femmes à une logique sacrificielle au cœur du combat identitaire. Ainsi, la transgression spatiale opérée par les héroïnes, sera envisagée comme un acte de résistance, par lequel la femme se constitue en sujet de contestation et de reconstruction symbolique.

La deuxième partie d'étude, intitulée « Stratégies discursives de la dénonciation et reconfiguration identitaire», s'attache à examiner les formes discursives par lesquelles l'auteure inscrit son écriture dans une posture critique et engagée. Il s'agira de s'intéresser aux stratégies discursives à travers lesquelles l'auteure met en question les cadres génériques, culturels et symboliques hérités, afin d'interroger les rapports de domination et les fractures qui traversent la société algérienne.

Son premier chapitre, intitulé « Intertextualité, hybridité et polyphonie identitaire », se propose d'examiner la manière dont l'écriture de Fatéma Bakhaï, s'inscrit dans un réseau de relations intertextuelles et de pratiques de réécriture constitutives d'un projet littéraire engagé. L'analyse privilégie une intertextualité critique, entendue comme un ensemble de relations textuelles que l'auteure ne se contente pas de convoquer, mais de les réinvestir et de les reconfigurer en fonction de son contexte d'énonciation, afin d'interroger les récits idéologiquement dominants. Cette analyse s'inscrit dans le cadre théorique de l'intertextualité et de la réécriture, tel qu'il a été élaboré par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva, puis développé par Gérard Genette, Michael Riffaterre et Anne-Claire Gignoux. Ces pratiques intertextuelles constituent chez Bakhaï un outil de réinvention critique, mis au service de la dénonciation de l'ordre colonial et patriarcal. L'auteure mobilise des références littéraires, socioculturelles et religieuses non dans une logique de simple héritage, mais dans une perspective critique.

Ce chapitre explore également la manière dont Fatéma Bakhaï articule écriture fictionnelle et discours historiographique, inscrivant ses récits dans un espace de tension entre mémoire, histoire et fiction. Cette hybridation des genres, éclairée par les travaux de Linda Hutcheon sur la fiction historiographique, ainsi que par les réflexions de Michel de Certeau, entre fiction et histoire, permet à l'auteure de questionner les récits historiques institués et de révéler leurs silences et zones d'ombre. Cette réflexion également nourrie par les apports de Paul Ricœur et de Jacques Derrida, et prolongée par les travaux de Mahfoud Kaddache,

interroge les modalités par lesquelles la fiction devient un lieu d'inscription des expériences et des subjectivités exclues de la mémoire collective.

La dernière section de ce chapitre, est consacrée à la polyphonie, qui occupe une place déterminante dans l'univers romanesque de Fatéma Bakhaï. Inscrite dans la perspective du dialogisme telle que l'a théorisée Mikhaïl Bakhtine, cette pluralité discursive confère au récit une dimension conflictuelle, où les voix féminines ne se superposent pas mais entrent en tension. Cette organisation polyphonique met en lumière les fractures sociales et les enjeux identitaires qui traversent la condition féminine dans la société algérienne. L'analyse de ces configurations discursives, s'appuie sur les réflexions de Tzvetan Todorov relatives à la diversité des points de vue et à la construction du sens, révélant les conflits discursifs, les tensions narratives qu'ils engendrent et la complexité identitaire des personnages féminins.

Le deuxième chapitre, intitulé « Répétition et intratextualité : entre continuité et rupture », examine les reprises qui organisent l'ensemble de l'œuvre de Bakhaï. L'intratextualité s'y révèle comme un principe structurant, reliant reprises et transformations narratives et instaurant une tension constante avec les cadres idéologiques rigides des discours dominants. Les romans étudiés s'inscrivent pleinement dans l'économie intratextuelle de l'œuvre de l'auteure. *La Scalera,* bien qu'exempt de reprises explicites d'œuvres antérieures, constitue le socle fondateur de cette écriture, en posant des motifs et des configurations narratives appelés à être ultérieurement réinvestis. Ces éléments, progressivement repris et transformés, instaurent un réseau d'échos internes qui confère à l'ensemble une forte dimension intratextuelle, au sens où l'entend Lucien Dällenbach, chaque texte renvoyant implicitement à l'ensemble de l'œuvre. Ce processus trouve un prolongement particulièrement significatif dans *La Femme du caïd*, où les motifs initiaux sont repris, déplacés et complexifiés, acquérant une portée accrue, notamment sur les plans social et identitaire. La répétition ne relève pas d'un simple effet de continuité, mais d'une dynamique critique, que l'on peut éclairer, principalement à partir des réflexions de Marie-Christine Lala et de Vincent Descombes. L'apport de Jean Bellemin-Noël complète cette perspective, en envisageant la répétition comme principe psychanalytique d'insistance textuelle, révélant des tensions latentes qui amplifient la dimension critique des reprises. L'œuvre développe ainsi une forte dimension autoréférentielle, qui ne constitue pas un repli formel, mais s'inscrit dans une dynamique d'autoréflexivité, telle que l'ont définie

Luc Fraisse et Éric Wessler, par laquelle l'écriture interroge ses propres modalités et ses conditions de production. La réception de ce dispositif réflexif sera éclairée par les travaux d'Umberto Eco, qui permettent de penser le rôle actif du lecteur dans l'interprétation de ces jeux de reprise et de variation.

Le dernier chapitre de cette partie d'étude est consacré à ce que nous proposons d'intituler « À la croisée des cultures : tensions et résistances ». Il vise à examiner les configurations interculturelles dans l'œuvre de Bakhaï et leurs implications dans les processus identitaires, en montrant comment ces dynamiques, appréhendées à travers les expériences de ses personnages féminins, constituent un lieu privilégié de dénonciation des héritages coloniaux, des hiérarchies culturelles et des logiques discriminatoires. Cette réflexion s'appuie sur les travaux de Jean Déjeux et de Claude Clanet. Elle est également éclairée par des apports historiques et sociologiques, mobilisant les recherches de Kamel Kateb, de Hassan Remaoun et de Gilles Manceron, ainsi que par une perspective anthropologique inspirée des travaux de Jacques Berque, afin d'approfondir l'analyse des enjeux interculturels à l'œuvre dans les textes étudiés.

Ce chapitre accorde ensuite une attention particulière aux enjeux linguistiques, en envisageant la langue comme un espace stratégique de pouvoir. Le rapport entre la langue du colonisateur et celle du colonisé, loin d'être neutre, est appréhendé comme le produit d'un contexte historique et politique marqué par des rapports de domination, dans lequel les langues se trouvent hiérarchisées, légitimées ou disqualifiées. Cette réflexion s'appuie principalement sur les travaux de William Francis Mackey, pour penser le bilinguisme en contexte colonial, puis sur ceux de Pierre Bourdieu, pour interroger la langue comme lieu d'exercice du pouvoir et de la domination symbolique. Les apports de Thierry Bulot viennent compléter cette réflexion, en y introduisant une dimension spatiale, reliant les usages linguistiques aux processus de territorialisation et aux conflits sociaux.

La dernière orientation de ce chapitre consiste à envisager l'écriture romanesque de Fatéma Bakhaï comme une pratique située dans un espace marqué par la tension entre passé et présent, mémoire et devenir, héritage et transformation. Cette démarche s'inscrit dans le prolongement des travaux de Benjamin Stora, Jean Déjeux et Michelle Perrot sur les articulations entre histoire, mémoire et trajectoires féminines, ainsi que sur les analyses de Jean-Claude Kaufmann, Dominique Picard et Patrick Charaudeau, qui conçoivent la

construction identitaire comme processus dynamique et évolutif. Chez Bakhaï, cette dynamique de recomposition identitaire révèle la nécessité de revisiter les héritages du passé pour ouvrir la voie à de nouvelles formes de résistance et de redéfinition de soi.

Première partie:

De la déconstruction à la reconstruction narrative face à l'histoire coloniale

La première partie, intitulée « De la déconstruction à la reconstruction narrative face à l'histoire coloniale », s'intéresse à la manière dont Fatéma Bakhaï utilise la forme narrative pour revisiter et réinterroger l'histoire coloniale. Le premier chapitre, s'attache à analyser les éléments périphériques du texte: titres, citations et dispositifs d'ouverture en tant qu'espaces où s'élabore une critique des héritages coloniaux et patriarcaux. Chez Fatéma Bakhaï, ces seuils textuels ne se limitent pas à une fonction formelle, ils deviennent des lieux de réflexion et de repositionnement, où le passé est relu à la lumière d'une conscience postcoloniale et féminine. Le paratexte apparaît comme un dispositif de mise en question des récits dominants, où se tissent mémoire et résistance. L'objectif est de montrer comment, dès les marges du texte, l'auteure construit un dialogue entre passé et présent, transformant le paratexte en un espace critique et mémoriel de recomposition identitaire.

Le deuxième chapitre, vise à analyser la manière dont Fatéma Bakhaï construit, à travers ses choix formels, une poétique de la fragmentation narrative. Cette écriture plurielle repose sur une polyphonie onirique où s'entrelacent différents états de conscience: veille, rêve, somnolence, rêverie, qui brouillent les frontières entre réel et imaginaire. Ces zones de passage, deviennent de véritables espaces de résistance, où s'invente une parole affranchie des cadres imposés par la narration dominante. L'éclatement des temporalités participe de cette dynamique subversive, en fissurant les repères linéaires hérités, ouvrant la voie à une temporalité fragmentée, mouvante et plurielle. Ce chapitre examinera d'abord la mise en place d'un dispositif narratif fondé sur la pluralité des voix oniriques et des niveaux de conscience dans les récits étudiés. Il examinera ensuite les temporalités qui expriment la tension entre histoire coloniale et expérience individuelle, avant de s'attacher aux procédés de collage narratif, où se donne à lire le morcellement identitaire et l'effort de reconstruction d'un sens fragmenté.

Le troisième chapitre, aborde la question de l'espace comme lieu privilégié de l'exercice du pouvoir. Chez Fatéma Bakhaï, l'espace colonial n'est pas un simple décor mais un champ de domination, où s'articulent à la fois le contrôle du territoire et celui des corps. À travers cette tension, l'auteure révèle comment l'ordre spatial devient le miroir des rapports de force politiques et sociaux. L'étude dans ce chapitre articule trois niveaux : l'espace référentiel comme inscription de la domination coloniale, l'espace métaphorique comme expression de l'enfermement féminin, et les espaces de transgression comme lieux de réappropriation et d'émancipation.

Chapitre 1

Pratiques paratextuelles et enjeux mémoriels

Dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï, le paratexte constitue un espace stratégique où s'élabore, dès le seuil du texte, une lecture critique de l'histoire coloniale. À travers les titres et les autres dispositifs paratextuels des romans étudiés, l'auteure oriente le lecteur vers une interrogation mémorielle et politique profondément ancrée dans le passé colonial algérien. Loin d'un simple accompagnement formel, ces éléments périphériques fonctionnent comme des lieux de tensions entre pouvoir colonial, patriarcal et condition féminine. Cette pratique paratextuelle dépasse la simple orientation lectorale pour déployer une stratégie d'écriture qui interroge les héritages de domination et prépare la dimension critique des récits.

1. Les titres comme lieux de mémoire

Les éléments périphériques du récit, que Gérard Genette regroupe sous la notion de paratexte, qui fait référence aux:

> Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postface, avertissements, avant-propos [...], épigraphes, illustrations [...] et bien d'autres signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux. (1982, p.10)

Ces composants constituent des espaces décisifs dans la médiation entre le texte et ses lecteurs. Pour lui, le paratexte désigne *« ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »* (1987, p. 7). Loin de n'être qu'une simple frontière, il agit comme un seuil liminaire qui conditionne l'accès au texte et oriente subtilement sa réception. Dans une perspective convergente, Lejeune souligne que ce seuil *« commande toute la lecture »* (1975, p. 45). Ces approches convergent ainsi pour révéler la stratégie du paratexte, conçu comme un espace d'anticipation interprétative où se forge la première prise de position du lecteur. Dans l'œuvre de Bakhaï, le paratexte s'inscrit dans une démarche pleinement consciente et délibérée, participant à l'instauration d'un pacte de lecture à la fois mémoriel et contestataire. Les seuils paratextuels constituent des espaces stratégiques où se concentrent les enjeux de mémoire, d'histoire et de positionnement critique, notamment face aux héritages coloniaux et aux récits dominants. Toutefois, au sein de cet ensemble paratextuel, certains éléments jouent un rôle structurant plus déterminant que d'autres dans l'orientation de la lecture. Parmi ces éléments, le titre, qui occupe une place privilégiée, en tant que point de cristallisation symbolique et

sémantique. Il fonctionne comme un dispositif d'entrée qui condense et anticipe les enjeux du récit. C'est dans cette perspective que s'inscrit la réflexion de Claude Duchet, pour qui le titre constitue une véritable ouverture romanesque. Il affirme en effet que :

> Le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. […] il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens, dans l'ambiguïté de deux autres fonctions […] référentielle et poétique. (1973, p. 140).

À la lumière de cette définition, le titre chez Bakhaï apparaît comme un dispositif fondamental qui ne se contente pas de désigner l'objet du récit, mais en programme la lecture en articulant étroitement histoire, mémoire et espace. Les titres des romans étudiés associent étroitement la dimension historique à une inscription géographique signifiante. L'élément spatial n'y renvoie pas uniquement au contexte colonial, mais agit comme un déclencheur de la mémoire, évoquant des lieux chargés de tensions et de symboles. Chez Bakhaï, le titre ne relève pas d'un simple effet d'annonce, il constitue le premier geste narratif et critique, engageant le lecteur dans une lecture où se nouent dès l'ouverture mémoire collective, histoire coloniale et stratégies de dénonciation.

1.1. *La Scaléra*, ce toponyme colonial

Le titre *La Scaléra* constitue un exemple particulièrement révélateur de l'usage stratégique du paratexte chez Fatéma Bakhaï. D'un point de vue historique, sa dénomination originelle est espagnole, *Scalera*, s'inscrit dans le contexte de l'occupation espagnole d'Oran, de 1509 jusqu'en 1708. Construit au XVIII^{e} siècle entre les murailles de la ville et la mer, cet ancien quartier de Sidi El Houari. Comme le souligne Khemouche Buxalfa:

> On y distingue La Calère Basse et la Calère Haute. C'est un arrondissement de Sidi el Houari, d'une superficie environ quatre hectares, situé à proximité de la montagne du Murdjadjo. Il est parmi les premiers quartiers d'Oran construit par les Espagnols au XVIIe siècle. Quartier de pêcheurs par excellence. (2013, p. 173)

Loin de se réduire à un simple repère spatial, il fonctionne comme un véritable géosymbole, en ce qu'il condense, dès le seuil du récit, une mémoire historique, sociale et politique profondément marquée par l'expérience coloniale. En choisissant un toponyme

précis de la ville d'Oran, l'auteure inscrit son roman dans une topographie réelle et immédiatement reconnaissable, conférant ainsi au récit une forte valeur référentielle et testimoniale. Dans cette perspective, le toponyme agit comme un déclencheur de mémoire, conformément à ce que souligne Pascal Arnaud, pour qui *« un toponyme est mentionné s'il est digne de mémoire, et il est digne de mémoire s'il a une histoire »* (2004, p. 40). Les recherches consacrées à l'histoire du quartier montrent que ce toponyme *La Scaléra,* son origine espagnole est *Calèra*. Mais sous la domination française, le toponyme est repris et transformé par l'ajout de l'article défini, devenant *La Calèra,* ce qui participe d'un processus de francisation du terme espagnol initial. En Algérie, comme dans de nombreux contextes coloniaux, la nomination des lieux autochtones par le colonisateur relève d'un acte de pouvoir, car nommer, c'est exercer une autorité sur l'espace et le transformer en territoire, en le soumettant à une autorité politique et symbolique. Pierre Bourdieu rappelle à ce propos que *« l'espace est un des lieux où le pouvoir s'affirme et s'exerce, et sans doute sous la forme la plus subtile, celle de la violence symbolique, comme violence inaperçue »* (1993, p. 163). Cette francisation partielle ne relève pas d'une simple adaptation lexicale, mais traduit un nouvel acte de réappropriation symbolique de l'espace, par lequel l'autorité coloniale française s'inscrit dans un territoire déjà marqué par une domination antérieure. Le nom devient ainsi le palimpseste linguistique de conquêtes successives, où chaque pouvoir imprime sa marque, sans jamais effacer complètement la précédente.

Il convient également de souligner que *La Scaléra* porte l'empreinte linguistique espagnole du terme *escalera*, qui signifie « escalier ». Cette filiation étymologique renvoie à une réalité topographique précise tout en inscrivant l'espace dans une logique d'appropriation territoriale et symbolique. Or, au-delà de cette dimension symbolique, c'est dans la matière même du langage que se révèle la complexité historique de ce lieu. Le passage de *escalera* à *Scaléra* relève d'une francisation minimale, sans transformation majeure du signifiant, ce qui témoigne de la stratification coloniale multiple espagnole puis française, inscrite dans l'espace oranais. Cette dimension linguistique trouve un écho visuel et symbolique dans la couverture du roman *La Scaléra*, où figure explicitement un escalier. Le rapprochement est alors immédiat, l'escalier renvoie à la configuration du quartier, mais acquiert également une portée métaphorique. Dans le contexte colonial, cette métaphore de l'ascension sociale concerne avant tout les populations colonisées, reléguées dans les zones basses de la ville par un ordre urbain hiérarchisé et discriminant. Le quartier est habité par des groupes

marginalisés, populations autochtones algériennes vivant dans des conditions précaires, mais aussi une minorité européenne, notamment d'origine espagnole maintenus en marge de la ville haute, espace de pouvoir et de visibilité réservé au colonisateur. Reléguées dans la « Calère Basse », ces populations subissent une double assignation, sociale et spatiale. Monter les escaliers revient ainsi, sur le plan symbolique, à tenter de franchir une frontière imposée, à gravir l'échelle sociale pour accéder à un espace dont le colonisé a été dépossédé et dont il a été exclu. L'escalier, devient alors la métaphore d'un désir d'élévation entravé, inscrit dans un espace urbain pensé pour maintenir les hiérarchies coloniales. Cette lecture symbolique s'inscrit dans la perspective développée par Pascal Arnaud, pour qui *« le toponyme ne s'inscrit pas de façon primaire dans une construction géographique dénotative, mais dans une fonction symbolique et connotative où l'intertextualité joue à plein »* (*Op.cit.*,p. 42). Chez Bakhaï, *La Scaléra* cristallise précisément cette fonction symbolique, où le toponyme révèle l'héritage colonial inscrit dans la langue, tout en mettant en lumière les mécanismes de marginalisation et d'effacement qui ont façonné l'espace urbain oranais.

Ainsi, le titre *La Scaléra* s'impose comme un choix paratextuel hautement signifiant, loin de se limiter à une fonction désignative, il condense une mémoire conflictuelle de l'espace urbain et met au jour les logiques de domination qui ont structuré la ville coloniale. Chez Fatéma Bakhaï, le choix d'un titre fondé sur un toponyme mémoriel devient un instrument de dénonciation, en ce qu'il révèle les mécanismes de hiérarchisation spatiale et sociale ayant relégué certaines populations aux marges de la cité. En réactivant ce nom chargé d'histoire, l'auteure fait de l'espace un lieu de mémoire critique, transformant le titre en un véritable acte de résistance mémorielle et en un vecteur de mise en question de l'héritage colonial.

1.2. *La femme du caïd*: une condition sous le prisme du pouvoir colonial et patriarcal

Le titre *La femme du caïd,* s'inscrit d'emblée dans une problématique de pouvoir, étroitement liée à la charge symbolique et historique du terme *caïd*. Celui-ci renvoie à une une fonction d'autorité dont la signification est profondément ancrée dans des rapports sociaux hiérarchisés. Comme le souligne A. Djellali:

> Le terme de caïd est générique pour ne pas dire polysémique puisqu'il véhicule des significations diverses. Étymologiquement le mot caïd vient du verbe arabe (*qad*) guider. Le caïd est celui qui vient en premier et qui guide, il signifie aussi gérer et diriger. Le terme caïd ne prend sa véritable signification qu'à travers la fonction occupée qui elle-même attribue le statut administratif et social du récipiendaire. (1992, p. 38).

Cette définition met en évidence le caractère institutionnel de l'autorité du «caïd», fondée sur une position reconnue et exercée dans l'ordre social. Le lecteur sait en effet, que la figure du «caïd» a historiquement existé dans le contexte colonial, où elle s'est inscrite dans un dispositif de pouvoir spécifique. Dans le contexte colonial, cette fonction acquiert une dimension ambivalente, le «caïd» incarne à la fois une autorité locale inscrite dans l'organisation sociale traditionnelle et un relais du pouvoir colonial, son autorité se situe ainsi au croisement de deux systèmes de domination : l'un colonial, l'autre patriarcal. Le titre de ce roman tire précisément sa force critique de cette articulation, en faisant de la figure du «caïd» le point de convergence de ces pouvoirs imbriqués.

L'absence de nomination de «la femme», constitue un élément déterminant du dispositif paratextuel, en ce qu'elle instaure d'emblée un mode de désignation fondé sur la médiation masculine. Cette indétermination onomastique renvoie, en premier lieu, à une réalité historique et culturelle propre à la société algérienne à l'époque coloniale, où la femme est privée de reconnaissance sociale. L'absence de nom propre inscrit ainsi «la femme» dans une condition marquée par l'effacement et la négation de son identité. Cette première forme d'invisibilisation se trouve toutefois renforcée par la relation possessive, inscrite dans le titre à travers l'expression « du caïd ». En subordonnant la désignation de «la femme» à celle d'une figure masculine investie d'un pouvoir administratif et social, le titre fait de l'autorité masculine la condition même de l'intelligibilité du féminin. «La femme» n'accède ainsi à une visibilité nominale qu'à travers la référence au «caïd», dont le statut confère sens et légitimité à sa désignation. Ce double dispositif, celui d'absence de nomination et de dépendance possessive, transpose ainsi dans la langue les mécanismes de la domination patriarcale. La dénomination fonctionne comme un opérateur symbolique de hiérarchisation, révélant un ordre social dans lequel l'autorité masculine constitue le principe organisateur de la reconnaissance et de la visibilité.

Toutefois, cette indétermination onomastique ne saurait être interprétée comme un simple effacement narratif. Elle relève au contraire d'une stratégie littéraire et politique. En

refusant d'identifier sa protagoniste par un nom propre, Fatéma Bakhaï élargit la portée de la figure féminine, qui cesse d'être un cas individuel pour devenir une représentation collective. *La femme du caïd* incarne alors la condition des femmes autochtones, prises dans un espace de domination double, où l'autorité patriarcale incarnée par la figure du caïd, s'articule étroitement au pouvoir colonial dont celui-ci constitue le relais. «La femme» se trouve ainsi enfermée entre ces deux formes de pouvoir, rendue invisible comme sujet, mais centrale comme symptôme d'un ordre social inégalitaire que le titre lui-même se charge de dénoncer.

Par ailleurs, le maintien du terme *caïd*, mot d'origine arabe, dans un titre rédigé en français introduit une tension linguistique particulièrement signifiante, qui annonce d'emblée la position de la figure féminine. Cette coexistence de langues met en scène l'imbrication de deux systèmes de pouvoir opposés: d'un côté, le pouvoir colonial, véhiculé par la langue française ; de l'autre, un pouvoir local et patriarcal, incarné par un terme arabe dont la signification se trouve reconfigurée par sa fonction administrative. Dès le seuil du texte, « la femme » apparaît ainsi comme prise entre deux ordres de domination, placée dans un espace de tension où se superposent les logiques coloniales et patriarcales, la condamnant à une position d'invisibilité et de subordination structurelles.

Le titre *La femme du caïd* fonctionne comme un seuil critique où se cristallisent les logiques de domination à l'œuvre dans la société coloniale. En articulant autorité institutionnelle et pouvoir patriarcal, il érige une figure féminine anonyme en signe collectif d'une condition façonnée par l'inégalité, assignant la figure féminine à une position marginale dès le seuil du récit.

2. Des iconographies de la marginalité

Dans le cadre du paratexte, l'iconographie renvoie à l'étude et à l'analyse des images du support visuel qui accompagnent le texte et qui sont données à voir dès le seuil de l'œuvre. Ces images, par leur présence liminaire, constituent des signes paratextuels qui participent à la production du sens et orientent l'horizon de lecture du lecteur. L'identification et la description du contenu visuel de ces images, permet de mettre en évidence les significations qu'elles véhiculent. L'iconographie paratextuelle ne se réduit donc pas à une fonction décorative, mais s'inscrit dans un processus interprétatif qui prépare la réception du texte et en anticipe certains de ses enjeux. Cette efficacité de l'image tient à son

caractère immédiatement perceptible, dans la mesure où elle s'adresse directement à la vision. Comme le souligne Morris, « *l'icône est un signe qui ressemble à son objet* » (1946, p. 191). Toutefois, cette perceptibilité immédiate ne saurait être pensée comme universelle, car elle repose sur l'existence de codes culturels partagés entre l'image et le lecteur. En effet, l'immédiateté apparente de l'image ne garantit pas une compréhension partagée, celle-ci étant conditionnée par l'inscription du lecteur dans un cadre culturel lui permettant d'identifier le référent représenté. Dans cette perspective, l'attention se porte en premier sur la photographie du quartier de *La Scaléra*, telle qu'elle apparaît sur la couverture de l'œuvre.



Cette image renvoie à un espace urbain tenu à l'écart des centres et des dynamiques coloniales dominantes, faisant de ce quartier un symbole des inégalités produites par l'organisation sociale et historique de la ville. Donné à voir dès le seuil de l'œuvre, cet espace s'inscrit dans une histoire de relégation révélatrice de rapports de domination et d'exclusion, préparant ainsi le lecteur à une lecture critique de l'espace urbain comme produit d'un processus de hiérarchisation sociale et spatiale. Dans cette iconographie du quartier populaire, se distinguent les yeux de la femme, visibles au-dessus de l'espace urbain. Ceux-ci constituent un indice fort de dénonciation, dans la mesure où le regard féminin fonctionne comme un médium mémoriel. Ce regard porté sur le quartier en révèle

les tensions et les injustices, donnant à voir une réalité marquée par l'exclusion. L'espace urbain est ainsi appréhendé à travers une figure féminine elle-même située en position de relégation, ce qui établit une relation entre la condition de la femme et celle du quartier. Le regard féminin devient alors un lieu de médiation à partir duquel le quartier est donné à voir, permettant de lire la couverture comme une mise en scène iconographique de la dénonciation. Cette mise en relation entre l'espace relégué et la figure féminine annonce, dès le paratexte, un projet romanesque critique attentif aux formes d'exclusion sociale.

Le titre *La Scaléra* écrit en rouge, attire immédiatement l'attention du lecteur, confronté à une couleur fortement chargée de sens. Michel Pastoureau (2016), historien et spécialiste de l'histoire sociale et culturelle des couleurs en Occident, affirme que le rouge possède une fonction symbolique supérieure aux autres couleurs, en raison de la densité et de la complexité des valeurs qu'il concentre. Il souligne également que le rouge est la couleur la plus ambivalente : d'un côté, il renvoie au désir, à l'amour, à la beauté et au pouvoir ; de l'autre, il évoque le péché, la violence, la punition, la colère et le sang. Le rouge apparaît ainsi comme une couleur de l'excès, intimement liée aux passions humaines et aux situations de conflit. Il précise par ailleurs que la couleur ne relève pas uniquement du domaine artistique ou esthétique mais traverse l'ensemble des sphères historiques et culturelles. Toutefois, il accorde une place centrale à l'histoire sociale, domaine dans lequel l'historien dispose d'une prise plus concrète sur les usages des couleurs dans leurs contextes, avec quelles valeurs symboliques et quels jugements moraux.

Sur le plan historique, Pastoureau montre que le rouge est omniprésent dans l'Antiquité grecque et romaine, puis au Moyen Âge, où il est associé à la puissance, à la richesse et au sacré, mais également à la violence et à l'enfer. Cependant, à partir du XVI^{e} siècle, avec la Réforme, le rouge connaît un profond changement de statut. Il devient une couleur de la contestation, perçue comme excessive et immorale par les morales protestantes. Il ajoute dans ce propos que : *« le rouge prend une dimension idéologique et politique. C'est la couleur des forces progressistes ou subversives »* (Pastoureau, *Ibid.*). Dans *La Scaléra*, cette perspective permet d'établir un lien clair et pertinent avec la couleur du titre, dont la portée symbolique apparaît immédiatement significative. Plusieurs dimensions peuvent ainsi être mises en évidence. En premier lieu, le rouge renvoie directement à la thématique de la colonisation, de la guerre et de la souffrance des Algériens dans ce quartier « marginalisé ». Cette couleur évoque la violence historique ainsi que les blessures laissées

par l'oppression coloniale. Le titre imprimé en rouge inscrit d'emblée le récit dans une mémoire douloureuse et conflictuelle, profondément ancrée dans l'histoire collective.

Toutefois, le rouge ne se limite pas à cette seule dimension. Comme le souligne Pastoureau, cette couleur peut également assumer une fonction de protection. Dans de nombreuses cultures, le rouge est associé à la préservation et à la défense contre l'oubli ou la disparition. Dans cette perspective, le titre en rouge peut être interprété comme un geste symbolique de sauvegarde, visant à protéger la mémoire historique d'un peuple et d'un quartier. Par le biais de l'écriture, Fatéma Bakhaï entreprend ainsi de conserver la mémoire de La Scaléra et de faire revivre un espace fragilisé par l'effacement.

Cette fonction mémorielle s'accompagne également d'une dimension subversive portée par la couleur du titre. Dès le seuil de l'œuvre, le rouge agit comme un indice annonciateur d'une écriture de la contestation, tant sur le plan thématique que formel. En accord avec l'analyse de Pastoureau, le rouge apparaît comme la couleur de l'opposition et de la remise en question de l'ordre établi. Le titre en rouge signale ainsi une écriture engagée, qui s'écarte des formes narratives traditionnelles et des techniques discursives classiques, tout en interrogeant la rigidité des discours hégémoniques et de l'histoire officielle. La subversion se manifeste alors à la fois dans le contenu du récit et dans la pratique même de l'écriture, symboliquement annoncée par le choix chromatique du titre.

L'étude iconographique se poursuit avec la couverture de *La femme du caïd,* qui donne à voir une peinture de la campagne, représentant un espace rural.



La représentation de la campagne sur la couverture de *La femme du caïd* ne se limite pas à une évocation paysagère. Donnée à voir dès le seuil de l'œuvre, elle invite à une lecture historique et politique qui renvoie aux modes d'organisation de l'espace imposés par le système colonial et à la marginalisation du monde rural qui en découle. La référence au «caïd», inscrit cette lecture dans le contexte colonial, marqué par des politiques de confiscation et de spoliation foncière, ayant profondément transformé les campagnes algériennes.

Ajouter à cela, il s'agit d'une image qui propose une entrée visuelle fortement symbolique dans l'univers du roman. La dominance de la couleur orange, couleur chaude, renvoie directement à la terre et inscrit d'emblée l'image dans un paysage rural. Toutefois, ce paysage n'est pas représenté selon une perspective naturaliste. L'espace est recomposé à partir de formes géométriques juxtaposées, principalement rectangulaires et carrées, qui rompent avec l'idée d'un paysage continu et homogène. Sur le plan iconographique, cette organisation suggère une fragmentation de l'espace. Le paysage apparaît alors comme une mosaïque de parcelles distinctes, évoquant à la fois la division des terres agricoles et une campagne structurée par des limites visibles. Cette vision morcelée renvoie à un espace rural soumis à des découpages qui en contraignent la continuité, faisant écho aux logiques sociales, politiques et coloniales qui structurent le territoire, et préparant le lecteur à un récit où l'espace rural n'est pas un simple décor, mais un lieu chargé d'histoire, de pouvoir et de tensions.

Dans cette perspective, l'espace rural représenté fonctionne comme un indice iconographique de marginalité territoriale. Il renvoie à une géographie coloniale inégalitaire, fondée sur la hiérarchisation des espaces et la relégation des territoires ruraux en dehors des centres de pouvoir et de décision. La marginalité qui s'en dégage n'est ni contingente ni circonstancielle, mais résulte d'un processus historique structurant, inscrit durablement dans le paysage et les mémoires. Ainsi, par cette iconographie paratextuelle, la couverture de *La femme du caïd* prépare la lecture du roman comme un espace de dénonciation des effets durables de la politique coloniale sur le territoire rural. Avant même l'entrée dans la narration, l'image donne à penser la campagne comme un lieu de relégation, révélateur des rapports de domination qui traversent l'univers romanesque de l'auteure.

3. Des citations au service de la critique

Les citations constituent des éléments paratextuels au sens de Genette, peuvant être soit péritextuelles, lorsqu'elles sont matériellement rattachées au livre, notamment sur la quatrième de couverture, soit épitextuelles, lorsqu'elles circulent à l'extérieur de celui-ci, participant à son encadrement symbolique. Ces dernières gravitent autour du texte, « *généralement sur un support médiatique [...]ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)*» (Genette, 1982, p. 11). Destinées au lecteur potentiel, elles fonctionnent comme une médiation préalable à la lecture. Genette les classe parmi les « allographies », c'est-à-dire des énoncés produits par d'autres que l'auteur lui-même, dont la fonction principale est d'orienter la réception du texte.

A cet effet, trois citations péritextuelles sont mobilisées dans *La Scaléra* et participent à l'orientation de sa lecture. La première, revient à Charles Saint-Prot, un historien, essayiste et politologue français, directeur de la revue *Lettres et cultures de langue française*: *« Ce premier roman est un ouvrage puissant qui révèle un écrivain original et talentueux. F.Bakhai renouvelle heureusement les thèmes romanesques de la littérature et sort des sentiers battus...»*. Cette citation apparaît comme un éloge critique inscrit dans un contexte éditorial et institutionnel spécifique. Son intervention sur la quatrème de couverture du roman, participe pleinement à la construction d'un horizon d'attente valorisant autour de *La Scaléra*. En qualifiant ce premier roman d'« *ouvrage puissant* », le discours critique opère un geste de légitimation préalable, assignant à l'œuvre une place d'emblée distinctive dans le champ littéraire. L'assertion selon laquelle le roman « *renouvelle heureusement les thèmes romanesques* » inscrit le texte dans une dynamique de déplacement des codes plutôt que de rupture frontale, suggérant une reconfiguration des motifs narratifs traditionnels par une écriture singulière. L'expression « *sortir des sentiers battus* », entendue dans sa valeur métaphorique, elle annonce un choix esthétique délibéré consistant à s'écarter des trajectoires romanesques instituées pour emprunter une voie alternative.

Placée au seuil de l'œuvre, cette appréciation critique fonctionne ainsi comme un dispositif d'orientation interprétative, préparant le lecteur à recevoir *La Scaléra* comme un texte qui revendique une posture d'écart, de singularité et d'innovation, avant même toute confrontation avec le récit lui-même.

La seconde citation de presse, celle du journaliste M. Mazari, publiée dans *Le Quotidien d'Oran*, est intégrée directement au roman et oriente sa réception vers une lecture fondée sur l'ancrage mémoriel, comme en témoigne l'énoncé suivant :

> La Scaléra, qui ne connait pas ce quartier de Sidi El Houari ? Fatéma Bakhai le dépeint de manière bouleversante... Ce livre, où l'auteur dévoile un grand sens de la narration, se lit d'un seul trait...Chaque étape est décrite avec des mots si simples, crus, qu'ils arrivent à créer une émotion indescriptible!» (M. Mazari: Le Quotidien d'Oran).

En recourant à l'interrogation rhétorique, Mazari ne sollicite pas une réponse, mais énonce une présomption de savoir partagé. Cette formulation suppose une communauté de lecteurs pour lesquels *La Scaléra* constitue une réalité familière et vécue, inscrite dans une mémoire urbaine collective. Le démonstratif « ce quartier » renforce cette proximité et inscrit le roman dans une mémoire urbaine collective. C'est précisément à partir de ce familier que s'opère le déplacement critique, avec l'emploi de l'adjectif « bouleversante » qui prend ici un sens particulier, dans la mesure où il s'applique à un lieu présenté comme déjà connu. En affirmant que Bakhaï « dépeint » La Scaléra de manière bouleversante, Mazari suggère que l'écriture ne se contente pas de représenter le quartier, mais qu'elle en déplace la perception ordinaire. Le bouleversement ne réside donc pas uniquement dans l'émotion suscitée, mais dans la capacité du texte à remettre en question une connaissance acquise, à troubler l'évidence du familier et à révéler ce que l'habitude tend à invisibiliser. Cette relecture du connu transforme ainsi un espace partagé en lieu de révélation et de trouble mémoriel.

La formule selon laquelle les mots sont à la fois « simples » et « crus » souligne un choix d'écriture précis. La simplicité du lexique permet une compréhension immédiate du texte, rendant le récit accessible à tous les lecteurs, sans médiation ni complexité stylistique. Cette clarté n'a cependant rien de neutre, car elle sert une écriture qualifiée de « crue », c'est-à-dire dépourvue de filtre et d'atténuation. En refusant l'euphémisation et les détours esthétiques, la langue donne à voir la réalité telle qu'elle est vécue, dans sa rudesse et sa violence sociale. La combinaison de ces deux qualités explique l'impact émotionnel du récit, parce que les mots sont compréhensibles par tous et qu'ils exposent le réel sans le masquer, l'écriture produit une émotion directe, née de la confrontation du lecteur à une vérité dite sans détour.

La dernière citation péritextuelle émane de Slimane Aït Sidhom, journaliste et écrivain, publiée dans le quotidien Le Matin: *«Ce roman poignant de F.Bakhai a su nous restituer d'une main experte la vie des petites gens qui peuplaient les quartiers populaires d'Oran...»,* met en lumière une dimension essentielle de *La Scaléra* en qualifiant le roman de « poignant » et en soulignant sa capacité à restituer « *la vie des petites gens* » des quartiers populaires d'Oran. Cette formulation désigne un choix narratif et éthique fondamental, où le roman se construit à partir des marges, en donnant voix à des existences ordinaires longtemps absentes des récits coloniaux dominants. En faisant émerger ces trajectoires anonymes, Fatéma Bakhaï inverse le point de vue habituel de l'histoire, qui n'est plus racontée depuis les lieux du pouvoir, mais depuis les espaces modestes en marge où se forge l'expérience quotidienne. Le roman devient ainsi un lieu de témoignage, où la mémoire collective se recompose à partir de paroles minorées, souvent effacées des archives officielles. C'est à partir de leurs existences concrètes que se révèle l'expérience la plus authentique du colonialisme. Ces vies ordinaires permettent alors d'élaborer une compréhension plus juste et plus incarnée du passé, faisant de *La Scaléra* non seulement une œuvre de fiction, mais un espace de restitution mémorielle et de réappropriation de l'histoire par ceux qui en ont été privés de parole.

La femme du caïd s'ouvre sur un ensemble de citations péritextuelles qui participent à la construction de son horizon de lecture. La contribution de Kamel Daoud, publiée dans *Le Quotidien d'Oran*, occupe à cet égard une place centrale, en ce qu'elle esquisse d'emblée une manière spécifique d'aborder le roman.

> *La femme du caid* ou l'histoire sans leçons. C'est si bon quand Fatéma raconte une histoire à sa manière...Le roman peut être lu comme une ébauche de saga, il peut être lu comme un roman historique débarassé des obligations utilitaires et il peut être lu tout simplement! Toute une société, algérienne déjà, coloniale encore et qui, pour une fois, est racontée plus haut et comme transcendant la classique version des manuels scolaires et cela manque cruellement dans notre littérature!.

Placée au seuil, elle oriente d'emblée la réception du roman en l'inscrivant à distance de toute écriture démonstrative du passé. L'histoire n'y est pas convoquée comme un réservoir d'enseignements ou comme un discours à visée explicative, mais comme une matière narrative offerte à l'exploration littéraire. Ce positionnement confère au texte une autonomie esthétique et invite le lecteur à se détacher des attentes habituellement associées

aux récits historiques, en particulier celles héritées de l'historiographie institutionnelle et des usages scolaires de l'histoire coloniale. Le péritexte met ainsi en avant la singularité du geste narratif et la primauté de la voix romanesque, en valorisant une écriture qui privilégie la manière de dire le passé plutôt que sa mise en ordre idéologique. En ouvrant le roman à plusieurs modalités de lecture, il affirme la liberté du lecteur et refuse l'enfermement du texte dans une catégorie interprétative unique. *La femme du caïd* se présente dès lors comme un espace narratif ouvert, où le passé colonial n'est ni simplifié ni instrumentalisé, mais restitué dans sa complexité sociale et humaine. Cette orientation invite le lecteur à percevoir la société coloniale dans toute sa complexité, en mettant en lumière ses tensions internes et ses contradictions fondamentales. Le roman représente un monde marqué à la fois par des formes d'affirmation identitaire et par la permanence des rapports de domination, non pas à travers de vastes discours explicatifs, mais en s'attachant aux expériences concrètes et aux relations de pouvoir telles qu'elles se manifestent dans la vie quotidienne. En se démarquant des versions normatives de l'histoire, le texte opère un déplacement du regard qui permet de faire émerger une mémoire incarnée, attentive aux zones laissées en marge des récits officiels. Ainsi, le péritexte ne se contente pas d'accompagner le roman, mais en annonce la portée critique et mémorielle. Il présente *La femme du caïd* comme une œuvre qui interroge le passé colonial par la force même de la narration, en proposant une reconfiguration du récit historique fondée sur la densité des vies représentées et sur la capacité de la littérature à rendre visibles des réalités que les discours dominants tendent à aplanir ou à effacer.

Les citations péritextuelles des récits étudiés, jouent un rôle programmatique en annonçant, dès l'entrée dans les romans, une posture critique et un ton résolument subversif. Elles signalent d'emblée l'écart par rapport aux formes attendues du récit historique et orientent la lecture vers une remise en cause des discours dominants qui ont longtemps encadré la représentation du passé colonial. En définissant le texte comme un espace de liberté narrative, affranchi des cadres normatifs et des usages prescriptifs de l'histoire, ces péritextes inscrivent les deux romans dans une démarche de transgression des genres et des modèles hérités.

Si les citations péritextuelles orientent la lecture dès le seuil du roman, les citations épitextuelles prolongent et déplacent cette orientation dans l'espace public de la réception. En tant que discours extérieurs à l'œuvre, elles participent activement à la formation de

l'horizon d'attente, à la lecture du texte et anticipent sa compréhension, comme l'indique Gasparini (2004, p. 62). L'étude de l'épitexte de *La femme du caïd* s'appuiera ainsi, à titre d'exemple, sur l'article en ligne de Moussa Tertag[1], paru le 17 octobre 2010 dans *Le Jeune Indépendant:*

> C'est à travers l'histoire de la mère de Talia que l'auteur met en exergue l'endurance de la femme. «Elle avait envie de crier, d'insulter, de se jeter contre cet homme qu'elle haïssait, de lui faire mal, d'éteindre dans ses yeux cet air d'indifférence et de mépris mêlés, de briser toute cette arrogance de mâle frustré par la naissance successive de trois filles». Une réalité qui faisait souffrir la femme algérienne, et certaines étaient même divorcées pour un sort dont elles n'étaient pas responsables. Ecrit dans un style fluide, l'auteur situe l'action de cette histoire puisée dans la réalité de la campagne.

L'article de ce journaliste oriente explicitement la lecture de *La femme du caïd* vers une dénonciation de la condition féminine au sein d'un ordre patriarcal oppressif. En prenant pour point d'entrée l'histoire de la mère de l'héroïne «Talia», le discours épitextuel identifie clairement le cœur du roman par l'introduction d'un fragment de son histoire qui témoingne sur l'endurance féminine face à la domination masculine. Cette endurance est présentée comme le résultat direct d'un rapport de pouvoir inégal inscrit dans les structures familiales et sociales. Le fragment cité met en évidence une violence essentiellement symbolique et affective, exercée dans le cadre conjugal, où le mépris et l'humiliation constituent des formes ordinaires de domination. Le personnage féminin est confronté à une frustration masculine liée à l'ordre patriarcal de la filiation, qui valorise la naissance des garçons et disqualifie celle des filles. Le roman est ainsi désigné, par le discours critique, comme un texte qui dénonce sans détour les mécanismes sociaux de culpabilisation des femmes, rendues responsables d'un ordre biologique et symbolique qui les dépasse.

En soulignant que cette situation a conduit certaines femmes à être répudiées ou exclues pour des raisons dont elles ne portent aucune responsabilité, l'épitexte inscrit le récit dans une critique sociale précise. Il ne s'agit pas d'un drame individuel isolé, mais d'une réalité collective touchant la femme algérienne dans un contexte où les normes patriarcales légitiment l'injustice. Le roman apparaît dès lors comme un espace de révélation de ces

[1] Journaliste et écrivain algérien né à Bouira-Algérie, auteur de *Le Musc et le fichu* (2012)

violences ordinaires, longtemps naturalisées et invisibilisées. Le rappel de l'ancrage rural et réaliste de l'histoire renforce la portée dénonciatrice du texte. En situant l'action dans un cadre social identifiable, le discours épitextuel insiste sur le fait que les situations décrites ne relèvent ni de l'exception ni de la fiction pure, mais d'un ordre social historiquement et culturellement situé. À travers ce fragment, *La femme du caïd* est ainsi caractérisé comme un roman de dénonciation explicite des rapports de domination patriarcale, où la fiction sert à rendre lisible une réalité sociale fondée sur l'injustice faite aux femmes.

Dans le même mouvement, l'article de ce journaliste écrivain éclaire le caractère engagé de *La femme du caïd* en l'inscrivant dans une lecture critique du passé colonial. En soulignant que *« Fatéma Bakhaï, qui s'est inspirée aussi de l'histoire de l'Algérie, nous plonge dans la période coloniale lointaine où se côtoyaient musulmans, chrétiens et juifs, mais les Algériens autochtones étaient marginalisés »*, le discours épitextuel met d'emblée en évidence l'enjeu central du roman. Il ne s'agit pas de représenter une coexistence harmonieuse, mais de rendre visible l'asymétrie des rapports sociaux, culturels et politiques qui structuraient l'ordre colonial. Ce fragment informe ainsi le lecteur que le roman adopte une posture critique explicite, en dénonçant la marginalisation des populations autochtones et en déconstruisant les représentations consensuelles et pacifiées du passé colonial. Par ce positionnement, *La femme du caïd* s'affirme comme une œuvre engagée, où la fiction devient un lieu de relecture critique de l'histoire et de mise en question des formes de domination héritées.

Cette orientation critique se prolonge lorsque le même article met en lumière la place accordée à l'instruction dans le roman. En indiquant que *« à travers cette trame, Fatéma Bakhaï met l'accent sur l'instruction qui est le moteur pour l'émancipation de la femme, mais à cette époque, l'éducation de la femme était mal vue par la société »*, le discours épitextuel précise un autre axe fondamental de l'engagement de l'œuvre. L'instruction apparaît alors comme un enjeu de rupture avec l'ordre social dominant, révélant les résistances d'une société patriarcale hostile à l'autonomie intellectuelle des femmes. Le roman se donne ainsi à lire comme un texte qui dénonce non seulement les formes visibles de domination, mais également les mécanismes idéologiques qui entravent durablement l'émancipation féminine.

Cette idée coïncide avec une position explicitement formulée par Bakhaï elle-même, dans son entretien repris dans l'ouvrage de la critique littéraire Kheira Sid Elarbi Attouche,

Paroles de femmes, où l'auteure aborde la condition féminine à partir de ses implications économiques. Elle y déclare :

> Parlant de la condition féminine, elle quantifie les multiples injustices auxquelles la femme reste confrontée. Sa longue expérience en qualité d'avocate le lui a confirmée. Raisonnant en marxiste convaincue, elle précise que l'économie est à la base de tout. Point de harangues féministes, mais sans le sou, point de pouvoir» (2001, p.63)

En tant qu'épitexte, cette prise de position oriente d'emblée la lecture du roman en en éclairant l'engagement. En inscrivant la question féminine dans une réflexion d'ordre économique, Bakhaï déplace le débat de la seule dénonciation morale vers une analyse structurelle des rapports de domination. L'émancipation des femmes ne peut ainsi être pensée indépendamment des conditions matérielles qui rendent possible l'accès au savoir, à l'instruction et à l'autonomie économique et intellectuelle. Cette perspective permet dès lors d'identifier l'un des axes majeurs des romans de Bakhaï, à savoir la place centrale accordée à l'instruction comme condition de l'émancipation féminine.

L'épitexte prépare le lecteur à appréhender le roman comme une œuvre de dénonciation sociale, en orientant d'emblée la lecture vers une interprétation critique de l'écriture de Fatéma Bakhaï. Il agit en amont du texte romanesque en construisant un cadre interprétatif balisé, où la fiction est envisagée comme un espace de mémoire, d'engagement et de remise en question des hiérarchies sociales et culturelles.

4. *La Scaléra*: de l'effacement urbain à la résurrection littéraire

Lorsqu'il est question de littérature de mémoire, l'interpellation du patrimoine matériel s'impose avec une évidence particulière. La mémoire collective, en effet, ne saurait se déployer sans un ancrage spatial, sans des lieux aptes à en porter les traces, les significations et les strates symboliques. La littérature mémorielle se construit ainsi dans un dialogue constant avec ces espaces investis par l'histoire. Le patrimoine architectural et urbain apparaît dès lors à la fois comme le produit et comme l'expression d'une époque vécue, conservant l'empreinte de dynamiques historiques successives et participant activement à la construction de l'identité urbaine. Ces espaces deviennent ainsi des lieux

fondateurs de la mémoire collective et des supports matériels d'une histoire sociale partagée.

La Scaléra constituait un quartier historique, situé au cœur du centre ancien d'Oran, face au port, dans l'arrondissement de Sidi El Houari, il est devenu au fil du temps un espace fortement investi sur les plans social, économique et humain. Sa disparition relève d'une destruction matérielle avérée, documentée par les travaux en urbanisme et en géographie urbaine, telle explicitée par A.Bekkouche

> La Calère ancien quartier de pêcheurs au centre historique d'Oran (MERLIN, 1963) qu'il a fallu démolir en 1980 suite à l'effondrement de quelques habitations et à son état de vétusté quasi général. Le site, face au port, sur un terrain escarpé d'une superficie de quatre hectares environ, présente des contraintes morphologiques particulières pour sa reconstruction en dépit de ses potentialités paysagères et patrimoniales. (Bekkouche:2007)

La démolition de ce quartier apparaît ainsi comme la conséquence d'un ensemble de facteurs structurels convergents, parmi lesquels figurent la vétusté avancée des bâtis, les effondrements partiels récurrents et les contraintes morphologiques propres au site. À ces fragilités matérielles s'ajoutent des risques naturels spécifiques, qui ont largement pesé dans les décisions d'intervention urbaine. Ces risques sont notamment mis en évidence par Bekkouche, qui souligne la particularité géomorphologique du site :

> Parmi les types de risques naturels, ceux spécifiques à Oran relèvent des contextes géomorphologiques propres au littoral méditerranéen. Situé au centre historique, face au port, le site de la Calère occupe une aire accidentée de quatre hectares environ. Traversé par une faille active, cet ancien village de pêcheurs fut démoli suite au danger qu'il représentait. (Bekkouche, *ibid.*)

La suppression de ce quartier ancien entraîne une disparition des repères identitaires qui structuraient l'espace urbain et l'expérience quotidienne de ses habitants. Privé de ces marqueurs historiques et sociaux, l'espace urbain tend alors à devenir anonyme, dénué de singularité et de profondeur mémorielle. Cette démolition ne se réduit donc pas à une simple transformation physique du tissu urbain, mais elle s'accompagne d'un processus plus insidieux d'invisibilisation de l'histoire des populations qui ont vécu, et investi cet espace. En effaçant ce lieu, on efface également ces récits, contribuant ainsi à une fragilisation, voire à une dissolution, de la mémoire collective. Ce type d'intervention

urbaine met ainsi en lumière les tensions structurelles entre les impératifs de sécurité, les logiques de l'aménagement urbain moderne et la préservation des héritages historiques et mémoriels.

L'effacement matériel de *La Scaléra* est illustré par deux documents iconographiques. La première photographie montre le quartier dans les années cinquante, période correspondant au cadre spatio-temporel du roman, tandis que la seconde donne à voir le site après sa démolition complète.



Figure1. La Scaléra (La Caléra) arrondissement de Sidi El Houari dans les années cinquante



Figure 2. Photo récente de La Scaléra

La photographie récente de ce quartier historique, révèle un site profondément transformé. Le bâti a disparu, laissant place à des vides urbains, à des ruines et à une discontinuité spatiale marquée, ce qui accentue le sentiment de rupture. La comparaison entre ces deux images, permet ainsi de saisir visuellement le passage d'un espace historiquement habité et socialement investi à un lieu vidé de sa matérialité et de sa mémoire.

Ces deux figures participent pleinement à la démonstration critique, rendant perceptible l'effacement urbain qui constitue l'un des enjeux centraux du roman. Cet effacement peut être appréhendé comme une forme de *déni de mémoire*, au sens où l'entend Vincent Veschambre (2008), dans la mesure où la disparition matérielle du lieu s'accompagne d'une mise à l'écart de l'histoire et des expériences sociales qui lui étaient attachées. C'est précisément à partir de cet effacement matériel avéré que s'inscrit la démarche littéraire de Fatéma Bakhaï. Là où l'intervention urbanistique procède par suppression et reconfiguration, l'écriture entreprend un travail inverse, celui d'une repatrimonialisation littéraire. La destruction physique du quartier appelle une restitution par le texte, lequel devient un espace alternatif de conservation, de transmission et de mise en mémoire d'une histoire d'un quartier disparu. La fiction agit ainsi comme un lieu de médiation mémorielle, capable de relier les strates effacées du passé à une lecture critique du présent.

Cette entreprise de résurrection s'amorce dès le seuil de l'œuvre. Le choix du toponyme comme titre constitue en lui-même un geste fort de réinscription patrimoniale, en restituant au quartier une visibilité et une présence dans l'espace du livre. Le simple acte de nomination devient ainsi une forme de sauvegarde symbolique, car ce qui a été effacé de la géographie urbaine demeure vivant dans la géographie littéraire. En conférant une existence narrative à un quartier détruit, l'œuvre de Fatéma Bakhaï élabore une véritable contre-histoire de l'espace urbain. *La Scaléra* renaît alors comme espace mémoriel, où l'écriture se substitue au bâti disparu pour assurer la transmission de l'histoire vécue du lieu.

L'analyse des dispositifs paratextuels a montré que, chez Fatéma Bakhaï, le seuil de l'œuvre constitue un espace critique à part entière. Titres, iconographies et citations y fonctionnent comme des lieux de mémoire et de dénonciation, mettant en évidence les mécanismes d'effacement, de domination et de marginalisation hérités du contexte colonial. En réactivant des toponymes effacés et en donnant visibilité à des figures relégués, le paratexte instaure une dynamique de résistance mémorielle et élabore les premières lignes

d’une contre-histoire de l’espace urbain et social. Cette lecture du seuil prépare le passage vers l’analyse narrative des texte étudiés, proprement dite, où ces enjeux seront repris et approfondis selon d’autres modalités, abordées dans le chapitre suivant.

Chapitre 2

Voix oniriques et temporalités en tensions

Les récits de Bakhaï se déploient dans une esthétique de la rupture, où les voix se heurtent et les rythmes temporels se brisent, révélant une tension structurelle inscrite au cœur d'une poétique qui abolit les frontières entre réalité et imaginaire, histoire et mémoire, veille et rêve, conscience et inconscience. L'analyse dans ce chapitre, met en évidence la structure duale des récits de Bakhaï, organisés autour de deux niveaux narratifs le macro-récit et le micro-récit, dont les ruptures et dissonances provoquent une perturbation de l'ordre chronologique du récit principal. Ces discordances internes instaurent, selon la formule de Gérard Genette (1972) « *un vaste mouvement de va-et-vient* », entre les différents plans narratifs. À travers ces oscillations, Bakhaï construit une poétique du déséquilibre temporel, où les strates du récit s'entrecroisent et se contredisent, révélant la complexité d'une écriture qui refuse la linéarité et l'univocité du sens. Cette dynamique narrative témoigne d'une coexistence de deux formes de temporalité : le temps technique et le temps symbolique. Le premier, de nature narratologique, renvoie au temps du récit tel que l'a théorisé Gérard Genette, à travers la présence d'anachronies, notamment les inversions et les anticipations, qui instaurent des écarts significatifs entre l'ordre chronologique des événements et leur organisation dans le texte. Le second, le temps symbolique ou subjectif, renvoie à une expérience intérieure et féminine du temps, vécue dans un état de semi-conscience, un espace intermédiaire entre la réalité et l'imaginaire, la veille et le rêve. Ce temps onirique, propre aux héroïnes, devient un espace de résistance et de reconstruction identitaire, où s'exprime une temporalité marquée par la mémoire, le trauma et la quête de soi dans un contexte colonial et patriarcal. Bakhaï explore la tension entre le temps du texte et le temps de la conscience, produisant une écriture à la fois fragmentée, poétique et profondément subversive.

1. Une poètique de la fragmentation narrative

Qu'est-ce qu'un fragment ? Isabelle Asselin (2003) le définit comme *« un morceau arraché à l'oubli »*. Cette formule condense toute la tension propre au fragment où il est à la fois trace et survivance, séparation et sauvetage. En effet, le fragment se présente comme une parcelle extraite d'un ensemble plus vaste, menacée de disparition mais soustraite à l'effacement. Par sa nature même, il témoigne de la fragilité de ce tout dont il provient, révélant ce qui manque et ce qui échappe à sa complétude. Le fragment opère ainsi comme un geste de mémoire. En interrompant la continuité du temps, il en suspend le mouvement linéaire et instaure ce qu'Asselin nomme un « in medias res continuel» c'est-à-

dire une plongée réitérée et constante *au milieu des choses*. Son mode d'existence repose sur le surgissement imprévisible et l'absence de résolution, ce qui brise la logique de l'ordre et de la totalité. Par son nom même, le fragment résonne doublement, il évoque à la fois l'extraction, c'est-à-dire le détachement d'un tout dans un geste de non-reconnaissance, et la récupération dans un acte de sauver de l'oubli. De cette tension naît une véritable insubordination, car le fragment résiste à l'ordre établi et à la clôture du sens, en affirmant la puissance du discontinu et du manque.

En littérature, le fragment désigne une unité textuelle autonome mais incomplète, isolée du reste du récit. Son incomplétude devient une forme de liberté narrative, une manière d'échapper à la linéarité et à la clôture du texte. Chez Bakhaï, la structure narrative adopte la forme d'un récit mémoriel traversé par le surgissement des voix oniriques, issues à la fois de l'inconscient et de la semi-conscience; cet espace liminal entre veille et sommeil. Ces voix se déploient dans une zone où la parole interdite trouve refuge, échappant à la censure du discours conscient et rationnel. Cette dimension onirique des récits fragmentaires explique leur non-résolution, car ils demeurent en suspens, sans fin et sans place reconnue dans le récit dominant. Chez Bakhaï, il ne s'agit donc pas d'une simple forme esthétique, mais bien d'une écriture de la résistance. Le récit onirique défie les récits réalistes et fait entendre ce que le récit conscient tente de taire. L'espace onirique, chez Bakhaï, devient alors le lieu de la transgression, celui où le refoulé historique parvient à se manifester. La fragmenation de son écriture, incarne le conflit entre un récit conscient, soumis à la domination et à la censure, et un inconscient insurgé, porteur d'une parole de refus. En ce sens, par cette technique narrative, Bakhaï transforme l'onirique et l'utopique en formes de dénonciation poétique, car son récit refuse d'intégrer ou de reconnaître ces voix marginales. Le fragment onirique, non résolu et sans fixité, devient alors la critique même du récit totalisant et la trace d'un refus face à toute forme d'ordre imposé.

La fragmentation du récit chez Bakhaï est une manière de remettre en question les récits rigides, de suspendre et de déformer leur logique, tout en faisant émerger la pluralité des voix. Elle exprime un doute profond envers l'unicité et la fixité du sens. Pour Maurice Blanchot, cité par Éric Hoppenot, *« l'écriture fragmentaire est donc pour Blanchot l'ère du soupçon »* (2001, p. 4), c'est-à-dire une écriture qui met en crise la prétention du texte à l'unité et à la totalité du sens. Dans les récits de Bakhaï, cette logique du fragment

transforme la narration en un espace de tensions et de discontinuités, où le sens se construit dans l'écart, sans jamais se stabiliser définitivement.

Le roman de Bakhaï refuse la narration linéaire et impose au lecteur le vertige d'une rotation perpétuelle. Il se distingue par une structure giratoire, dans la mesure où il efface les frontières entre le passé et le présent, rompant ainsi avec la linéarité chronologique du macro-récit. Cette organisation narrative traduit la quête infinie des héroïnes, prisonnières d'un passé qui ne cesse de ressurgir. Qu'il s'agisse d'un récit à la première ou à la troisième personne, ces plongées récurrentes dans la mémoire viennent hanter leur présent, produisant un véritable effet de rotation temporelle qui structure le déroulement de l'intrigue. Cette conception du temps cyclique rejoint celle que décrit Maurice Blanchot lorsqu'il affirme:

> L'exigence fragmentaire est liée à une certaine représentation du temps, celle de l'Eternel retour : "L'éternel retour dit le temps comme éternelle répétition et la parole de fragment répète cette répétition en la destituant de toute éternité." Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même. (*Ibid.*,pp.11-12)

Chaque avancée narrative se double ainsi d'un retour en arrière, déclenché par le rêve et la réminiscence, conférant à l'écriture de Bakhaï un mouvement circulaire. Cette technique rappelle celle de Kateb Yacine dans *Nedjma*, où l'on retrouve le même effet de circularité temporelle. Comme le souligne Sadek Aouadi dans son article *Déstructuration et Restructuration de l'Espace Temporel dans Nedjma de Kateb Yacine* , l'auteur met en œuvre une écriture où le temps se replie sur lui-même, brouillant les repères chronologiques au profit d'une narration spiralée.

> Le cercle pour moi est fondamental, les événements ne sont pas liés par un ordre chronologique, mais par une rotation dans le temps qui les fait retourner sans cesse aux origines et repartir, enchaînant chaque fois des forces nouvelles. Mon roman Nedjma n'est pas construit autrement. L'ensemble des pièces auxquelles je travaille s'appelle Le Cercle des Représailles [...].Cette obsession du cercle, c'est ma façon de dire ma condition d'homme situé sur cette terre en perpétuelle rotation. Celui qui se place sur une seule ligne droite ne va jamais loin. (k.Yacine in Aouadi: 2000, 22)

Pour Kateb Yacine, la création littéraire obéit à un temps cyclique, car tout tourne, rien ne s'arrête, rien n'a de début ni de fin fixes. Les événements ne s'enchaînent pas selon une logique linéaire, mais reviennent constamment à leur point de départ, dans un mouvement de rotation qui régénère le récit à chaque tour. Cette « obsession du cercle » traduit la condition de l'écrivain où la rotation devient alors une métaphore du temps et de la création littéraire, symbole d'un mouvement ininterrompu. La circularité chez Bakhaï se manifeste, à travers l'intrusion du rêve et la réminiscence, sous forme de mises en abyme à la fois rétrospectives et prospectives. Ces insertions suspendent la chronologie linéaire du récit pour en faire écho, l'anticiper ou le compléter. La mise en abyme, au sens que lui donne Lucien Dällenbach, se définit comme un « miroir interne », *« réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »* (1977, p. 52). Elle repose sur une relation d'emboîtement entre deux récits : un récit « réflexif » et un récit « réfléchi ». Autrement dit, un fragment narratif, qu'il s'agisse d'un rêve, d'un souvenir, d'une histoire ajoutée, reproduit, évoque ou détourne le récit principal. Chez Bakhaï, ce procédé permet d'enrichir la structure narrative en établissant des correspondances entre différents niveaux du récit, qui fonctionnent tantôt comme dispositifs réflexifs, tantôt comme doubles narratifs transgressifs.

1.1. Les voix oniriques

La voix onirique occupe une place singulière dans l'œuvre de Bakhai, où elle introduit une parole autre, plus intime et plus libre, échappant aux contraintes sociales, morales et coloniales imposées par le récit réaliste. Les séquences oniriques oscillant entre rêve, somnolence et rêverie, brouillent les repères du lecteur. Elles suspendent la logique narrative, fragmentent la temporalité et ouvrent un espace symbolique où le conscient et l'inconscient se confondent. Ce registre onirique relève d'une forme d'écriture automatique, au sens que lui donne Breton (1924) comme une sorte de *« dictée de la pensée »*. Les voix des héroïnes de Bakhai surgissent alors comme une irruption involontaire et incontrôlée, échappant aux conventions du récit linéaire et logique. On le constate notamment dans la somnolence de «Mimouna» dans *La Scaléra*, ou encore dans l'intrusion du rêve et de la rêverie chez «Talia» dans *La Femme du Caïd*.

L'écriture onirique et l'écriture automatique reposent sur un même principe : faire parler l'inconscient. Toutes deux contournent le rationnel et s'inscrivent dans une dynamique de dépassement du réel. Chez Bakhai, l'onirique devient précisément ce mode d'expression

où la linéarité du récit se brise, révélant des aspects du personnage féminin inaccessibles à la narration consciente. En ce sens, l'espace onirique représente un lieu de transgression et de libération de la parole, particulièrement significatif dans un contexte postcolonial où le dire demeure soumis à la censure. Le procédé onirique devient chez Bakhai un acte d'émancipation et un outil de subversion narrative.

1.1.1. Le rêve

La Femme du Caïd s'ouvre sur un enchâssement narratif entre le rêve et le premier récit situé au présent de la narration, où «Talia» vit sa première nuit à la ferme du «Caïd». Le rêve, relaté par un narrateur omniscient et hétérodiégétique en discours indirect libre, instaure d'emblée un va-et-vient entre le réel et l'imaginaire. Le roman se construit ainsi comme un psycho-récit à la troisième personne, où la conscience de l'héroïne devient le véritable espace de la narration. Dès les premières pages, le lecteur est plongé dans un univers onirique et introspectif, marqué par le brouillage du temps et de la mémoire, où la parole onirique entre en dialogue avec la narration principale. Cette alternance crée une tension entre l'omniprésence du narrateur hétérodiégétique et la voix de l'héroïne intradiégétique, donnant lieu à une écriture fragmentée. Il s'agira alors de comprendre, comment le rêve et la rêverie dépassent la simple fonction poétique pour devenir de véritables procédés narratifs et critiques, à la fois révélateurs et transgressifs, où se mêlent le récit de rêve, inscrit dans une mise en abyme narrative et la rêverie diégétique inscrite sous forme d'un récit révélateur.

Le rêve dans ce récit, prend la forme d'une mise en abyme à la fois rétrospective et prospective, créant une double temporalité marquée par des effets de régression et d'anticipation qui brouillent la chronologie du récit. La rétrospective, selon Dällenbach, *« réfléchit après coup l'histoire accomplie »* (1976, p. 287). Le récit s'ouvre en effet sur une analepse : le début du récit constitue un long flash-back inscrit dans le rêve de «Talia», où se recompose son passé familial et affectif. Il s'agit d'une véritable mise en abyme rétrospective au cours de laquelle l'héroïne revisite brièvement les épisodes les plus marquants de son passé : la perte brutale de sa mère, la disparition de sa sœur « Aïda », l'histoire de sa petite soeur « Rahma », qu'elle n'a plus revue, le remariage de son père après le décès de sa mère, puis son arrivée à la ferme du «caïd». Bien que condensé en quelques lignes, ce parcours embrasse plusieurs années d'épreuves et traduit une

perception du temps dominée par l'intensité affective plutôt que par la chronologie. Cette séquence se caractérise par un va-et-vient entre le récit onirique et le récit principal, marqué par des interruptions dans le présent de la narration. Le rêve, brusquement interrompu par la voix de « Rekia », provoque un retour au présent narratif et met en évidence la porosité constante entre mémoire, rêve et réalité. L'irruption de cette voix inscrit de nouveau l'héroïne dans l'espace concret de la ferme, comme le montre cette réplique : *« Quoi ! s'était-elle écrié, voilà plus d'un an que je réclame de l'aide pour entretenir cette maison, et on m'envoie ce petit bout de chose ! »* (*La Femme du caïd*, p. 24). Ces fragments mémoriels rompent ainsi la continuité du récit linéaire pour ramener le lecteur vers le passé douloureux de l'héroïne. La remémoration des pertes successives éclaire son présent narratif, celui d'une orpheline isolée et vulnérable au sein de la ferme du Caïd.

La complexité temporelle se poursuit à travers l'entrelacement du rêve et de la réalité, jusqu'à ce que le fil narratif soit brusquement interrompu, une nouvelle fois, par l'intervention de « Rekia »: *« Allez, viens! Lui dit-elle, nous allons voir ce qu'on peut faire de toi. De toute manière, je n'ai pas le choix. Le caid m'a recommandé de prendre soin de toi» (La femme du caid,* p.26). Ce passage soudain du rêve à la réalité instaure une double temporalité, qui est celle du passé remémoré et celle du présent vécu. La rupture entre ces deux plans narratifs demeure fragile où le passé continue d'imprégner le présent, révélant la porosité des frontières entre la mémoire, le rêve et la conscience. Cette oscillation permanente entre deux temps fonde la structure même du récit, qui se construit sur un va-et-vient incessant entre réminiscence et expérience immédiate.

À cette mise en abyme rétrospective s'ajoute une mise en abyme prospective où les rêves de «Talia» prennent une dimension prémonitoire. Ils annoncent les tensions et les bouleversements à venir, préfigurant les conflits sociaux et historiques en Algérie coloniale, qui traverseront le récit. Ainsi, le rêve devient non seulement un espace de mémoire, mais aussi un lieu d'anticipation, où s'entrelacent passé, présent et avenir, brouillant les repères temporels et narratifs.

> Pendant des années Talia refit le même cauchemar. Les quatre lions du bassin se dressaient soudain sur leurs pattes de bronze, agitaient d'immenses crinières en désordre et crachaient avec colère les petits tubes de cuivre que leurs puissantes mâchoires écrasaient dans des

> crissements lugubres;[...] et les eaux, comme des furies, rosissaient au soleil couchant. Le sachet flottait sur le bassin, dérivait sous les trombes furieuses, et, soudain Talia écarquilla les yeux, les eaux étaient rouges, lourdes, elles s'étalaient en flaques visqueuses sur les bords du bassin [...] et le cri libérateur la réveillait. (*La femme du Caïd*, pp.19-20).

Dans *La Scaléra* et *La femme du caïd*, les instances prophétiques projettent le lecteur vers des événements à venir. Cet effet de prophétie, par l'anticipation des conflits, qu'ils soient coloniaux, sociaux ou familiaux, introduit une rupture dans l'illusion d'un présent encore paisible. La voix qui annonce l'avenir dénonce ainsi une injustice latente, en la rendant inévitable, et prépare une lecture critique du récit. Sur le plan narratif, cette dimension prophétique se greffe au niveau diégétique sous la forme d'un résumé de l'histoire au sein même de l'histoire, procédé que Jean Ricardou décrit ainsi :« *C'est par ce microscopique dévoilement du récit global, donc, que la mise en abyme conteste l'ordonnance préalable de l'histoire. Prophétie, elle perturbe l'avenir en le découvrant avant terme, par anticipation* » (1967, p. 172). Dans cette citation, Jean Ricardou montre que ce type de mise en abyme agit comme un récit miniature à l'intérieur du récit principal, une sorte de résumé condensé de l'histoire globale, pour en offrir un écho ou une anticipation. Ce procédé correspond à un moment où l'œuvre se révèle partiellement à elle-même, car elle laisse entrevoir son propre déroulement, comme si elle se racontait à l'avance. Ce procédé fonctionne donc comme un mécanisme de dévoilement et de déstabilisation, brouillant la frontière entre présent et futur, et transformant l'histoire en un espace réflexif où le texte se commente et se projette lui-même.

La juxtaposition des deux récits, celui du rêve et celui de la réalité dans *La femme du Caïd,* crée une association à la fois étrange et paradoxale, qui déstabilise le lecteur. Elle bouleverse les attentes d'un lecteur habitué à distinguer clairement le réel de l'irréel, voire du fantastique, comme dans la scène où « *les lions crachaient avec colère les petits tubes de cuivre* ». Cette métamorphose du réel, agit comme un révélateur de la nature profonde du récit, transformant la lecture en un exercice d'interprétation. Le texte sollicite ainsi un lecteur doté d'une double compétence; celle d'avoir une culture historique et politique et une sensibilité symbolique et intertextuelle, capable de décrypter les codes oniriques et les figures archétypales, tel ici le «lion», symbole de pouvoir et de violence selon son contexte. Comprendre ce rêve suppose donc un lecteur à la fois historien et herméneute, capable de

relier les plans du rêve et du réel pour en révéler le sens caché et la portée prophétique, voire cyclique du récit.

Le rêve prémonitoire de «Talia» condense, sous une forme symbolique, les grandes étapes de la violence historique ayant marqué l'Algérie au XX^{e} siècle. Dans le bassin surgissent simultanément « quatre lions rugissants », dont chacun incarne un moment clé du destin national, marqué par la mort et le sang. Le premier renvoie à la Première Guerre mondiale (1914-1918), période durant laquelle des milliers d'Algériens mobilisés de force et envoyés combattre l'Allemagne. Fatima Bakhai en évoque la brutalité à travers ce passage :

> Les premiers uniformes apparurent dans les douars après les premières pluies. Ce fut la révolte, les cris, les pleurs. Ceratains tentèrent de prendre la fuite vers le sud ou vers l'ouest, mais c'était peine perdue. Tout se passait très vite. L'officier désignait les futurs mobilisés: "inutile de s'encombrer de balluchons, répétait-il, l'armée fournirait tout". Quelques instants pour les adieux.[...] on venait, dans les campagnes, d'apprendre un nouveau mot: réquisition. (La femme du caid, p.107)

Le deuxième lion fait référence à la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), qui prolongea l'exploitation coloniale et la participation forcée des indigènes. Les Algériens furent à nouveau mobilisés pour servir une guerre qui n'était pas la leur, envoyés sur les fronts d'Italie et de France, tandis que le pays restait plongé dans la misère, les famines et les épidémies. Le rugissement du deuxième lion traduit ainsi la continuité de la domination coloniale et la répétition du sacrifice imposé au peuple algérien.

> La guerre fut déclarée, la France envahie, et, une fois de plus, les hommes partirent défendre cette terre qui avait tout promis mais n'avait rien donné. Une fois de plus la misère prit ses aises. Les villes rançonnèrent les campagnes et les campagnes exsangues envahirent les villes. (La femme du caid, p.229)

Le troisième lion renvoie à la répression sanglante du 8 mai 1945 à Sétif, Guelma et Kherrata, véritable symbole de la trahison coloniale. Les Algériens espéraient la reconnaissance de leurs sacrifices pour la France, mais cette dernière leur répondit par la mort a ki. Fatima Bakhai en donne une représentation poignante :

> Le 8 Mai 1945, la France donna sa réponse en deux mots: la mort.[...] Bachir, qui était revenu avec le grade de caporal et des idées plein la tête, partit de bonne heure à la ville. Il voulait participer à la grande marche. Fais attention! Lui avait recommandé Talia. La nouvelle n'était parvenue que quelques jours plus tard à la ferme: des morts, des morts par miliers à Guelma et à Sétif!.[...].Au centre ville, un commissaire tenta d'arracher le drapeau-il n'était pas autorisé-l'homme résista, la police tira. Ce fut l'émeute.[...]. La répression fit quarante-cinq mille morts. Tous les moyens utilisés, même les fours à chaux! (La femme du caid, p.240)

Enfin, le quatrième lion fait référence au déclenchement de la guerre de libération le 1er novembre 1954, point culminant de la révolte: *« Le déclenchement de la lutte armée est imminent. Nous sommes en Mai 54. Ce sera avant la fin de l'année.»* (La femme du caid,p.247).

L'agitation furieuse des quatre lions dans le rêve de l'héroïne, « crachant les petits tubes de cuivre », symbolise les munitions et les armes dévastatrices. À cette violence répond la métamorphose de l'eau du bassin, qui, au coucher du soleil, devient « rouge, lourde » et visqueuse. Il s'agit d'une image saisissante du sacrifice collectif, du sang versé par les tirailleurs algériens, les civils massacrés et les combattants de la libération. «Le sachet flottant» sur les eaux troublées incarne quant à lui la vulnérabilité du peuple algérien, emporté par la répression coloniale. Enfin, le « cri libérateur » qui réveille Talia représente le sursaut final, l'appel à la résistance du peuple algérien et annonce symbolique de l'indépendance de 1962. Ce rêve fonctionne comme une mise en abyme prophétique, où se condensent, sous forme symbolique, les quatre grandes violences de l'histoire algérienne. Il annonce à la fois le cycle tragique de la domination et la promesse d'une renaissance nationale libératrice.

Le rêve introduit dans le récit une temporalité cyclique, où passé, présent et futur se confondent. Cet éclatement du temps, loin d'un simple effet stylistique, devient une forme de dénonciation. Il révèle la répétition des violences coloniales et la mémoire blessée d'un peuple.

1.1.2. La rêverie, un récit révélateur

La rêverie est sous forme d'une divagation mentale à l'état de veille, une forme de conscience flottante détachée du réel immédiat. Pour Paul Souriau *« La rêverie est dans les degrés intermédiaires. Pour la caractériser, il faut la différencier des deux états extrêmes entre lesquels elle est comme balancée, la réflexion et le songe. »* (1906,p.6). Elle apparaît comme un moment d'équilibre fragile où la pensée se détache doucement du réel sans se perdre totalement dans l'imaginaire. C'est une sorte d'entre-deux, à la fois veille et rêve. Souriau insiste sur le caractère spontané et libre de la rêverie, *«La rêverie est toute spontanée. Aucun effort. Aucune contrainte. Plus de limites tracées d'avance. Les images se suivent, l'une appelant l'autre, au hasard des associations*».(Ibid.,p.7). La rêverie se déploie sans contrainte ni obstacle, dans un espace où tout est permis. L'esprit y suit librement le cours hasardeux dans l'association des idées et des images. Cet abandon de la logique donne à la rêverie son caractère libre, créatif et poétique. Elle permet à la pensée de s'affranchir des règles du raisonnement pour entrer dans un univers dominé par l'émotion, le souvenir et l'imagination.

Dans *La Femme du caïd*, une interruption brusque du récit entraîne un passage inattendu vers un autre niveau narratif, sans préparation du lecteur. Celui-ci se retrouve soudain plongé dans l'univers intérieur de l'héroïne, au cœur de ses rêveries, exprimées à la première personne. Cette rupture instaure un espace narratif double, à la fois ancré dans le réel et ouvert sur l'imaginaire, au sein duquel se dévoilent les zones silencieuses du récit principal. Ainsi, lorsque l'héroïne s'exprime à la première personne dans ses rêveries, notamment dans tout le vingt-quatrième chapitre, où la frontière entre réalité et imagination tend à s'effacer. Le récit cesse d'être une simple narration extérieure pour devenir une exploration intime de la conscience. Le lecteur n'assiste plus aux faits, mais entre dans la pensée même du personnage, là où se révèlent ses émotions les plus profondes et ses désirs inavoués;

> De petits coups discrets à la porte la tirèrent de sa rêverie. Elle ne répond pas. Elle savait que la porte allait s'ouvrir doucement.
>
> - Tu dors ? interronge Germain.
>
> - Non, je rêve. Entre.

> - [...] Comme il lui ressemble! Soupira-t-elle, et elle reprit sa rêverie interrompue. (La femme du caid,pp.186-187)

À cet instant du récit, tout semble suspendu, le temps s'arrête, le réel se fige, et la rêverie ouvre une brèche dans le fil narratif. Ce moment de pause marque le déclenchement d'un mouvement intérieur, au cours duquel l'héroïne se détache du monde extérieur pour se replier dans un espace intime. Les yeux fermés, elle se détourne du présent, pour se tourner vers le passé, qu'elle contemple avec douceur et nostalgie. La rêverie prend ici une dimension sensorielle, notamment à travers la mémoire olfactive: *« Dans l'air flottait encore une vague odeur d'encens [...].Assieds-toi, dit le caïd, tu sais de quoi je veux te parler ! »* (*La femme du caid, p.* 184). Cette odeur, associée à la figure du «caïd», agit comme un déclencheur mnésique, où elle réactive le souvenir et ravive la présence absente de l'être aimé. Dans la rêverie, il ne s'agit pas d'analyser ni de transformer ce passé, mais simplement de le revivre intérieurement, comme un souvenir ou une image mentale. Paul Souriau le souligne :

> La rêverie s'en détourne. Elle contemple le passé, de préférence le plus lointain. Si elle se porte vers l'avenir, elle ne cherche pas à le préparer ; elle suppose les difficultés de l'existence résolues, tous les possibles réalisés, et elle s'en donne avec délices la représentation. (*Ibid*.,p.9)

Cet état onirique offre à l'esprit un refuge intérieur, un espace de plénitude où les tensions du réel disparaissent où tout semble accompli et harmonieux. Lorsqu'elle se tourne vers l'avenir, la rêverie ne cherche ni à anticiper ni à préparer l'action, elle en dessine plutôt une image idéale et un futur résolu. Chez «Talia», la rêverie s'impose ici comme un véritable contre-récit, dans la mesure où elle permet à l'héroine de réaliser à travers son imaginaire, tout ce que la réalité sociale et culturelle lui interdit. Cet espace intérieur devient le lieu où s'expriment ses tensions inconscientes, mais aussi ses vérités refoulées que la narration principale contrainte par les normes patriarcales et coloniales ne peut formuler ouvertement. Les actes et les paroles accomplis dans cet univers imaginaire, bien qu'impossibles dans la sphère sociale, traduisent une révolte latente contre les structures de domination qui régissent la communauté de l'héroine. Cette dernière bouleverse ainsi les normes de sa culture arabo-musulmane et les valeurs de sa société coloniale. C'est dans ce territoire onirique qu'elle affirme son audace face aux traditions, notamment lorsqu'elle ose inverser les rôles en demandant elle-même le «caïd» en mariage :« *Sidi, épouse-moi !*

Je... » (*La femme du Caïd*, p. 185). À travers cette scène, la parole féminine parvient enfin à s'exprimer en dehors des cadres imposés par l'ordre colonial et patriarcal. L'espace du rêve devient alors un lieu de subversion, où la figure féminine se réapproprie le droit d'agir et de dire, en renversant les hiérarchies sociales et genrées qui régissent sa communauté. Dans sa rêverie, elle aborde également la liaison interdite entre son amie «Margot», la française et «Youssef», le fils du «caïd», et révèle ainsi le secret de l'enfant né de cette union. La rêverie devient alors un espace de révélation, où ce qui ne peut être dit dans la réalité trouve enfin à s'exprimer. La stratégie narrative de Fatima Bakhaï se révèle ici particulièrement habile, faisant de ce procédé subversif, un refuge du dicible interdit, permettant à l'héroine d'affirmer son autonomie narrative et identitaire. Dans cette scène, «Talia» s'adresse au «Caïd», révélant ce qu'il ignore et que le lecteur découvre en même temps : *« Tu sais l'homme qui va venir tout à l'heure, Germain Nabil, c'est ton petit-fils. »* (*La femme du Caïd*, p. 188). Par ce dévoilement, Bakhaï offre à l'héroïne un espace d'expression où l'onirisme devient un outil de résistance narrative, permettant de dire ce que la réalité sociale, coloniale et patriarcale interdit d'énoncer, tout en faisant écho aux motifs de la quête identitaire et de l'oppression patriarcale du récit principal.

Dans son récit, « Talia » évoque son départ vers la France, afin de retrouver son amie d'enfance, « Margot », affaiblie par la maladie. Consciente de sa fragilité, l'héroïne décide de la ramener « chez elle » pour veiller à sa convalescence. Cette décision est formulée explicitement dans le texte : *« j'annonçais un matin qu'il étatit temps pour moi de rentrer. Margot pâlit. Evidemment, lui ai-je dit, tu rentres avec moi, c'est chez nous que tu termineras ta convalescence.* (La femme du caid, p.195). La rêverie devient alors un espace de conscience suspendue, où l'imaginaire échappe aux contraintes du réel pour recomposer autrement les tensions politiques, sociales et coloniales du monde vécu. La scène du sauvetage de «Margot» par «Talia» constitue l'un des moments les plus significatifs de l'œuvre de Bakhaï. À travers ce geste, l'auteure construit un véritable effet retour ou principe de mutualité, où le rapport de dépendance entre la Française et la femme indigène se trouve symboliquement inversé. Alors que, dans le contexte colonial, «Margot» et sa mère avaient permis à «Talia» d'accéder à l'éducation et au privilège rare pour une algérienne, la rêverie renverse cette hiérarchie et c'est désormais «Talia» qui détient le pouvoir d'agir, de soigner et de sauver. Ce renversement restitue à la colonisée une agentivité et une dignité que le système colonial lui déniait. En inscrivant cette scène dans la sphère onirique, Bakhaï suggère une réconciliation entre les deux pôles qui n'est

possible que dans le rêve, c'est-à-dire dans l'impossible. Le monde colonial, fondé sur une hiérarchie structurellement inégalitaire, exclut toute forme d'échange réellement équitable. La rêverie devient alors un espace utopique, où les rapports de pouvoir se trouvent abolis et remplacés par une réciprocité humaine et solidaire. À travers cette utopie, Bakhaï propose une représentation critique du réel où elle ne cherche pas à idéaliser le rêve, mais à révéler, en creux, ce que la violence coloniale a anéanti. L'imaginaire fonctionne ainsi comme un outil du désir et de la dénonciation, où il exprime la tension entre le monde rêvé et le monde interdit, entre ce qui devrait être et ce que la réalité empêche d'être.

Cette rêverie constitue également un espace d'émancipation féminine, où «Talia» est enfin libre; libre de se déplacer, de décider, de venir en aide, échappe au regard de sa communauté et aux interdits coloniaux. Dans cet univers imaginaire, elle conquiert une autonomie que ni la société patriarcale, ni le système colonial ne lui permettraient dans la réalité. C'est précisément là que réside la force critique de Bakhaï, qui ne se contente pas de dénoncer le colonialisme, mais elle en révèle aussi la complicité intime avec le patriarcat, deux systèmes d'oppression qui se nourrissent mutuellement pour enfermer la femme colonisée dans une double soumission raciale et genrée. En ce sens, la rêverie devient un espace de résistance symbolique, où «Talia» expérimente sa libération par l'abolition des deux ordres de domination. Elle s'y réinvente, et accède ainsi à une humanité retrouvée, affranchie des hiérarchies qui la réduisaient au silence. L'écriture, selon Roland Barthes, n'est pas seulement la prise de conscience des tensions du passé, mais aussi la volonté de les dépasser. Cette conception résonne pleinement avec l'usage que Bakhaï fait de la rêverie comme espace de métamorphose, où l'imaginaire devient une force de réécriture du réel. Barthes le dit:

> L'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes ; comme liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. (1953, p. 81).

Ainsi, La rêverie, chez Bakhaï, incarne ce que Roland Barthes décrivait comme la double vocation de l'écriture; elle enregistre la blessure du réel colonial tout en imaginant son dépassement symbolique. En ce sens, Bakhaï transforme la rêverie en un outil de liberté narrative, un espace où le refoulé peut enfin se dire, où la parole de la femme colonisée se

réapproprie son histoire et sa dignité. La rêverie devient la métaphore d'un dialogue interculturel possible, fondé sur la mémoire, la transformation et la liberté de se reconstruire. Elle n'efface pas la fracture du passé bien au contarire, elle l'a dénonce, mais elle en propose une réécriture intérieure, où l'imaginaire sert à recomposer ce que la réalité historique a disloqué.

1.1.3. La somnolence: une prose de demi-éveil

Dans le Scaléra «Mimouna», état-limite entre veille et sommeil, constitue un espace d'entre-deux où s'effacent les frontières du réel. Dans cette zone indécise, la conscience se relâche et laisse émerger la voix de l'inconscient où il s'agit d'une parole involontaire, intime et profondément transgressive. Cette écriture du demi-sommeil produit une temporalité modelée par la mémoire et l'imaginaire. Les allers-retours constants entre passé et présent, instaurent une chronologie floue, un temps à la fois discontinu et mouvant. Le récit se déploie selon un rythme irrégulier, marqué par des accélérations, des ralentissements et des suspensions, reflets du trouble de la conscience propre à l'état de somnolence. Le temps narratif ne suit plus un ordre linéaire ni contrôlable, il s'entrelace au gré des souvenirs et des perceptions subjectives. Cet état de conscience intermédiaire entre réalité et rêve, crée les conditions d'un récit où le rapport au temps se confond avec l'émotion et la mémoire. Comme l'écrit Sartre : « *l'ordre du passé, c'est l'ordre du cœur* » (*Situations I*, 1947, p. 69). Dans cet espace psychique, le passé, le présent et le futur cessent d'être hiérarchisés : ils se superposent et se répondent.

Sur le plan narratif, la discontinuité temporelle constitue l'un des ressorts essentiels du procédé de subversion mis en œuvre par Bakhaï. Le récit s'ouvre sur une narration au présent qui se maintient jusqu'au moment où s'opère un enchâssement narratif introduisant une analepse, s'étendant de la page quatorze à la page vingt-trois: « *Ma mère m'a dit je suis née l'année des figues* » (La Scaléra, p. 14). Ce déclenchement de la mémoire inaugure une série de déplacements temporels qui traduisent le glissement de la conscience vers le souvenir, produisant un décalage constant entre passé et présent. Ainsi, des exemples tirés du texte comme « *Je me souviens que ma mère réservait toujours un œuf pour mon père* » (La Scaléra, p. 16) ou bien « *Je ne sais pas dans quelles conditions mon père avait décidé de quitter le douar pour trouver du travail en ville* » (La Scaléra, p. 21), ce qui illustre cette oscillation entre remémoration et perception immédiate. Ce mouvement,

que Gérard Genette qualifie de « mouvement en zigzag », traduit la nature fragmentée et fluctuante du rythme narratif en somnolence. Ce n'est que vers la fin du récit que le lecteur découvre que l'ensemble de la narration s'est déployé dans l'assoupissement de l'héroïne, entre demi-sommeil et semi-conscience. Le passage situé à ce moment du roman opère un retour au présent de l'énonciation, marquant la lente réémergence de l'héroïne hors de la sphère onirique vers la réalité tangible. Dans cette scène, elle se révèle sous les traits d'une vieille femme alitée à l'hôpital, s'extrayant progressivement de son état de demi-éveil. Le dialogue qu'elle engage alors avec le médecin «Nadia», inscrit cette réapparition dans un cadre réaliste, préparant la fin du récit.

- Tu es toujours là, Docteur Nadia ?

- Je suis là, ne t'inquiète pas.

- Je me sens si lasse, j'ai trop parlé, je crois.

- Mais non! Tu as dit que tu étais née « l'année des figues» et que tu es arrivée ici il y'a soixante-dix ans.

- C'est tout ce que je t'ai dit!

- C'est tout, et je crois que tu t'es assoupie un moment. (La Scaléra, p.287)

À travers les réminiscences de l'héroïne, le récit introduit une mise en abyme de nature prospective, lorsqu'elle consulte une voyante afin d'entrevoir son avenir. La scène donne alors lieu à une sorte de prophétie : « *Cette vierge va se marier dans trois jours, dans trois semaines ou trois mois. C'est l'homme brun, aux larges épaules, qui la prendra... Je vois un enfant, mais il n'est pas de son sang. Dis à ta fille de se méfier des chevaux.* » (La Scaléra, p.90). Ces glissements constants, du présent au passé et du présent au futur, traduisent la porosité entre la conscience et l'inconscient, entre la réalité et le rêve. En brouillant la linéarité du récit, Bakhai construit une narration onirique qui devient un espace de liberté, où la parole féminine peut enfin se dire hors des contraintes sociales, morales et temporelles. Dans *La Scaléra*, l'irruption de la voix de «Mimouna», qui s'assoupit et se met à raconter, marque un basculement du régime hétérodiégétique, narration extérieure et distanciée vers l'expression d'une subjectivité féminine. Cette

transition inaugure une parole vulnérable et introspective, située à la frontière du rêve et de la mémoire. Ce passage abrupt révèle un dispositif narratif où l'assoupissement fonctionne comme un seuil d'accès aux vérités refoulées, autrement inaccessibles à la conscience rationnelle.

Sur le plan technique, l'auteure met en œuvre un procédé intradiégétique fondé sur l'état d'assoupissement, conçu comme un véritable dispositif narratif créatif. Cet état de conscience liminaire, situé entre veille et sommeil, agit comme un seuil à la fois mémoriel et onirique, ouvrant un accès privilégié aux souvenirs enfouis, affranchis des contraintes de la vigilance rationnelle. En rompant avec le régime du récit conscient et maîtrisé, Bakhaï déconstruit les codes narratifs traditionnels, étroitement liés aux logiques de domination masculine et coloniale. L'état oniro-mémoriel devient une stratégie de subversion, car il permet la dépossession du contrôle narratif et favorise l'émergence d'une parole féminine affranchie des structures de pouvoir et des normes qu'elles imposent. Cet état constitue une véritable rupture épistémique, où le féminin retrouve ses propres rythmes; ceux de la mémoire et de l'intériorité. Par ce procédé, Bakhaï substitue à la linéarité du récit réaliste une parole fragmentée, intuitive et transgressive, capable d'exprimer ce que la conscience rationnelle maintenait jusque-là dans le silence.

L'architecture textuelle de *La Scaléra* révèle une correspondance étroite entre la configuration narrative et la psychologie de «Mimouna». La composition du récit en cinquante-trois chapitres de longueur variable, allant d'une page et demie à une douzaine de pages, ne constitue nullement un choix formel arbitraire. Elle s'impose plutôt comme la traduction littéraire d'un état de conscience fragmenté, où la discontinuité des unités narratives reflète les variations, les ruptures et les tensions qui structurent l'univers intérieur de l'héroïne. La discontinuité structurelle et la brièveté des chapitres, traduisent la dispersion de la mémoire et la confusion perceptuelle qui caractérisent la réalité intérieure de l'héroïne. Elles constituent une manifestation formelle de la prose du demi-éveil chez la narratrice. Chaque chapitre fonctionne comme une cellule narrative autonome, un fragment qui ne construit pas une narration continue et cohésive, mais une succession de micro-récits entrecoupés, mimant les éruptions discontinues de la conscience à demi-endormie. Cette organisation narrative traduit l'instabilité de la perception et la fragmentation du souvenir, inscrivant dans la forme même du texte les secousses de la mémoire et les failles de la subjectivité.

La fragmentation formelle constitue dans le récit de Bakhaï une véritable stratégie de représentation du traumatisme. La fissuration de l'identité que connaît l'héroïne s'incarne dans le découpage fragmentaire des chapitres, où la discontinuité ne se limite pas à refléter passivement l'état psychique du personnage, mais agit comme un procédé expressif donnant forme au traumatisme vécu. Les blessures du passé et les vacillements de la mémoire résistent à toute narration linéaire et homogène ; ils appellent une écriture morcelée qui épouse leur nature brisée.

1.2. Intrusion auctoriale et subjectivité critique du narrateur hétérodiégétique dans *La femme du Caïd*

À partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle, la narratologie moderne s'attache à définir le statut et la fonction du narrateur dans le récit de fiction. C'est dans ce contexte que se développe la réflexion sur la position du narrateur auctorial, ou voix auctoriale, notion essentielle dans l'analyse du discours narratif. Parmi les théoriciens majeurs, Franz K. Stanzel occupe une place importante. Dans *A Theory of Narrative* (1979), traduit en français en 1984, il formalise la figure du narrateur auctorial, qu'il distingue du narrateur à la première personne. Stanzel met en lumière la manière dont ce narrateur, souvent omniscient et externe à l'histoire, agit comme une présence narrative «désincarnée» et abstraite, dotée d'une vision externe et susceptible d'intervenir à travers des commentaires ou des jugements. Cette pratique met en jeu la subjectivité critique de l'instance narrative, sort de sa fonction de conteur invisible pour devenir une présence active, voire autoritaire, guidant ou influençant la lecture et l'interprétation du récit opérant ainsi une médiation entre l'univers fictionnel et le lecteur. Dans cette perspective, Stanzel distingue clairement le narrateur auctorial du narrateur à la première personne, en soulignant que:

> Le narrateur à la première personne se distingue du narrateur à la troisième personne auctorial par sa présence physique et existentielle dans le monde fictionnel. Autrement dit, le narrateur à la première personne est «incarné» dans le monde des personnages. Le narrateur à la troisième personne auctorial peut également se désigner par «je», mais il n'est incarné nulle part, ni à l'intérieur ni à l'extérieur du monde fictionnel. (Stanzel 1984 [1979]: 90)

Le narrateur à la première personne se distingue par son inscription physique dans un récit par rapport au narrateur auctorial à la troisième personne, autrement dit, il est un narrateur

« incarné ». À l'inverse, le narrateur auctorial, même lorsqu'il emploie le pronom « je », demeure sans ancrage diégétique, car aucun indice interne ou externe ne permet de l'identifier à un personnage du récit. Par ses commentaires et ses jugements, il reste une voix organisatrice du récit sans existence concrète dans l'univers fictionnel. La différence entre ces deux positions tient à leur fonction narrative; la narration omnisciente se limite à décrire et organiser les événements de l'histoire, tandis que l'intrusion auctoriale vise à critiquer, commenter ou dialoguer avec le lecteur en dehors du cadre strictement narratif. Le narrateur omniscient classique se contente de relater les faits depuis une position extérieure, alors que l'intrusion auctoriale correspond au moment où ce même narrateur devient sujet critique, engageant une réflexion qui dépasse la simple narration des événements. Pour Stanzel, même lorsqu'il reste un narrateur hétérodiégétique à la troisième personne, il peut adopter une posture subjective et évaluative vis-à-vis de l'univers qu'il décrit, introduisant une distance réflexive entre le récit et le lecteur.

Gérard Genette (1972), parle dans ce cas de la fonction de régie chez le narrateur, c'est-à-dire le moment de son intervention dans son récit, de manière implicite ou explicite,s'adressant au lecteur par un commentaires sur l'organisation et la structure du récit. Cette conception met en lumière le fonctionnement narratif de *La Femme du caïd*, où le narrateur, tout en assumant une position hétérodiégétique et omnisciente, se déplace parfois vers une posture auctoriale. Il interrompt alors la narration pour commenter ou juger les événements. Ces interventions auctoriales, qui rompent la linéarité du récit, constituent de véritables ruptures narratives et traduisent la volonté du narrateur d'engager une réflexion dépassant le simple déroulement de l'intrigue. En posant des questions ou en commentant le récit, le narrateur opère une intrusion auctoriale, c'est-à-dire une prise de parole directe par laquelle il s'extrait de la narration pour juger, commenter ou interpeller le lecteur sur des enjeux plus vastes que l'histoire racontée. L'analyse portera donc sur la manière dont ces interventions réflexives, participent à la construction d'une voix auctoriale critique au cœur du récit.

Dans *La Femme du caïd*, le narrateur, de la page cent soixante-neuf à cent soixante et onze, suspend le déroulement de la fiction pour faire référence à une réalité historique extérieure au récit, à savoir le contexte politique et colonial de l'Algérie à l'issue de la Première Guerre mondiale. Par cette prise de parole auctoriale, il déplace le point de vue du cadre

romanesque vers la situation sociale et historique des Algériens engagés dans le conflit mondial aux côtés de l'armée française.

> Plus de deux ans que la guerre était terminée [...]. L'absent était absent et le serait encore longtemps avant qu'on ne l'oublie [...]. La lettre de l'armée annonçant la mort héroïque du soldat sur le front et l'hommage respectueux de la patrie reconnaissante ne voulait rien dire [...]. Ceux qui étaient revenus avaient perdu une partie d'eux-mêmes. Au début, on ne reconnaissait pas les corps amputés, hâves; les joues creuse et les yeux enfoncés. Après, on ne reconnaissait pas les âmes. [...] Et le plus souvent, ils repartaient un jour vers la ville ou vers cette France qui les avait tant fait souffrir, mais les avait ensorcelés. Sinon comment expliquer que la charrue qu'ils avaient rêvé de pouvoir, un jour à nouveau guider dans les champs poussièreux se rebelle entre leurs mains engourdies, que leurs yeux ne supportent plus la lumière de trop de soleil et que le chant des cigales les empêche de dormir! (La femme du caid,pp. 169-170)

Le narrateur ne parle donc plus seulement de ses personnages ni de l'histoire interne, mais du peuple colonisé dans son ensemble. Il évoque la guerre, les soldats indigènes sacrifiés pour la France, morts ou mutilés, ainsi que l'illusion d'une « patrie reconnaissante ». Dans cette posture auctoriale, il porte un jugement à la fois moral et politique, exprimant une conscience critique face à l'injustice coloniale. Lorsqu'il affirme que *« la lettre de l'armée annonçant la mort héroïque [...] ne voulait rien dire »*, le narrateur dénonce le discours officiel de la France coloniale qu'il révèle comme mensonger et hypocrite.

Les descriptions des soldats revenus du front, avec « les corps amputés », « les joues creuses », « les yeux enfoncés », traduisent une profonde compassion pour ces hommes marqués dans leur chair par la guerre. Mais au-delà de la douleur physique, le narrateur souligne aussi une blessure plus profonde dans la perte spirituelle et identitaire. La phrase « Après, on ne reconnaissait pas les âmes », révèle l'ampleur de cette fracture intérieure. Elle suggère que la guerre a détruit non seulement les corps, mais aussi les consciences, effaçant chez ces soldats une part essentielle de leur humanité. Leur expérience a laissé des cicatrices invisibles, révélant que la guerre déshumanise autant qu'elle mutile. En évoquant ces faits historiques dans un récit de fiction, le narrateur établit un lien entre littérature et mémoire collective. Il dénonce le double enfermement; celui des anciens combattants comme prisonniers de leur traumatisme, et celui d'un peuple dominé et oublié par la France qu'il a servie.

Cette prise de parole dépasse le cadre strictement narratif : elle engage le narrateur dans une réflexion politique et morale sur la mémoire, la souffrance et l'oubli. *La Femme du caïd* s'ouvre, à travers cette digression, à une dimension critique et historique, où la voix auctoriale devient le lieu d'une dénonciation de l'injustice coloniale et d'une mise en cause du système qui l'a rendue possible, celui de la domination et de la violence imposées par le pouvoir colonial. Ce passage illustre une déchirure identitaire et culturelle comme conséquence de la colonisation et de la guerre, où le retour au pays natal est rendu impossible par la transformation psychologique et physique des hommes, mais aussi par leur désir paradoxal d'une vie meilleure en France.

Le narrateur auctorial poursuit ici son intervention en élargissant son propos au plan collectif et historique. Dans ce passage, il s'éloigne du récit fictif pour adopter la posture d'un témoin et d'un moraliste, interprétant la guerre comme un moment de rupture et d'éveil dans la société coloniale. Le ton devient celui de la réflexion critique où le narrateur commente les effets sociaux et idéologiques de la Première Guerre mondiale sur les populations algériennes, dévoilant la manière dont ce conflit a bouleversé les mentalités et les structures sociales.

> La guerre, dont on n'avait connu que les départs de troupes et les restrictions, qui avait englouti sans qu'on sache vraiment comment plus de vingt-cinq mille hommes, avait renvoyé un air nouveau que l'on respirait goulûment. On se réveillait enfin. L'horizon ne s'arrêtait plus au douar, les regards et les envies dépassaient à présent les champs [...]. Les plus frustrés, les plus ignorants avaient entendu parler de cette déclaration du président Wilson: «Le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes» (22.01.1917). On n'y croyait pas vraiment pour l'heure, mais c'était bon à entendre. [...] Avec beaucoup d'hypocrésie, on définissait le peuple: Les Musulmans, les Européens, les Juifs? Parmi les Musulmans, il y avait des citoyens français, les Juifs étaient citoyens mais souffraient encore du souvenir des exactions, le tout formait la masse indigène. Les Européens, c'était la France! Qui était le peuple,qui pouvait revendiquer le droit de disposer de lui-même? (*La femme du caïd,* p.170)

Par cette intrusion, le narrateur quitte la diégèse pour adopter une posture critique. Il observe que la guerre, bien qu'horrible et meurtrière, a profondément bouleversé l'ordre colonial et social. Les Algériens, jusque-là confinés dans la passivité imposée par le système colonial, voient s'éveiller en eux une conscience nouvelle, nourrie par les idées venues d'Europe. Le peuple commence à sortir de la passivité imposée par la colonisation

où il ouvre les yeux, réfléchit, rêve d'un avenir différent. Le narrateur exprime une idée paradoxale; celle de la tragédie est née une forme d'éveil. Il souligne que les habitants, autrefois confinés à leur «douar» ou village, voient désormais plus loin, leurs aspirations s'étendant au-delà des limites traditionnelles du monde rural. Ceux qui n'ont pas quitté leur village ont changé en profondeur, car ils ont abandonné leur mode de vie paysan, pour embrasser le travail industriel dans les usines, répondant massivement à la demande de main-d'œuvre en France. C'est une réalité confirmée par les propos de Jean Despois, qui souligne que « *depuis la guerre de 1914-1918, les Musulmans d'Afrique du Nord viennent, nombreux, travailler comme ouvriers dans les usines et dans les mines des principales régions industrielles de France :Les neuf dixièmes des Nord-Africains sont des Algériens*» (1952, p77). Cette observation met en évidence le caractère profondément colonial du phénomène migratoire. La France recourt largement à la main-d'œuvre issue de ses colonies tout en refusant à ces travailleurs une reconnaissance sociale et politique équivalente.

Toutefois, pour le narrateur auctorial, cette nouvelle vie, quoique porteuse d'espoir, reste limitée, voire décevante, lorsqu'il dit : « elle l'était à peine », indique que la vie nouvelle est à peine meilleure que l'ancienne. Malgré cela, l'esprit s'ouvre à des idées inédites, nourri par des mouvements sociaux et politiques nouveaux, annonçant un changement possible mais encore incertain. Les Algériens commencent à entendre parler de justice sociale, d'égalité, de révolte contre l'injustice. Cela réveille en eux une envie de revendiquer leurs droits, de ne plus accepter la domination coloniale. Mais ces idées de liberté ne s'appliquent pas aux colonisés. Le narrateur souligne l'écart entre l'espoir et la réalité, où les colonisés restent sceptiques, conscients du mensonge du discours occidental sur la liberté. Le ton de la voix auctoriale ici est à la fois ironique et critique, car le narrateur met en évidence le décalage entre les valeurs proclamées par l'Occident et la réalité vécue par les colonisés.

Le narrateur dénonce ici la manipulation idéologique du concept de «peuple»[2] dans l'Algérie coloniale. Par cette intervention auctoriale, le narrateur rapporte directement une

[2] Sous la domination française, ce terme, censé désigner une communauté unie par une identité et des droits, se vide de sa signification. La colonisation a en effet fragmenté la société en catégories ethno-religieuses distinctes : les Musulmans (comme majorité autochtone) , les Juifs (naturalisés par le décret Crémieux de 1870) et les Européens colons, venus de France ou d'ailleurs. Cette classification hiérarchisée empêche toute émergence d'un véritable peuple algérien unifié.

formule empruntée au discours colonial français, celle du *« droit des peuples à disposer d'eux-mêmes »*, afin d'en souligner le caractère profondément contradictoire et d'en révéler l'hypocrisie, puisque ce principe est nié aux peuples colonisés. Cette intervention met en lumière le double langage de la colonisation, celui d'un universalisme affiché, mais fondé sur la discrimination raciale et juridique. Par la question finale: « Qui était le peuple ? », le narrateur met en lumière le caractère inégalitaire et mensonger de l'idéologie coloniale française. Cette interrogation, plus rhétorique que réelle, dénonce l'imposture d'un système qui nie l'existence du peuple algérien. Ce passage illustre la fonction auctoriale du narrateur, qui s'éloigne du récit pour adopter une voix réflexive et polémique. Il interroge les fondements moraux et politiques de la colonisation, et révèle les contradictions internes du discours occidental sur la liberté, l'égalité et la citoyenneté.

Le narrateur ne se contente pas de raconter, mais il met au jour les non-dits et les distorsions de l'Histoire coloniale, dénonçant la falsification du passé et les mécanismes idéologiques qui dissimulent l'oppression. Sa voix auctoriale devient un instrument de contre-discours historique, révélant les contradictions entre les principes démocratiques universels et leur application discriminatoire dans le contexte colonial. La force de cette intervention auctoriale, réside dans sa capacité à dépasser la simple narration pour devenir un acte de pensée. Par une critique à la fois implicite et percutante, le narrateur dénonce les contradictions du discours colonial tout en éveillant la conscience du lecteur. Cette voix engagée confère au texte une portée morale et universelle.

2. Temps conflictuels: temporalité subjective et ordre colonial

Les récits de Bakhaï s'inscrivent dans le cadre de l'Histoire algérienne coloniale. L'auteure met en scène des temporalités subjectives qui émergent des expériences intimes de ses personnages féminins. Ces temporalités s'opposent à la temporalité objective, celle de l'histoire coloniale, linéaire et dominatrice. Face à cette chronologie imposée par le pouvoir colonial, les voix féminines tissent un temps vécu qui se manifeste à travers leurs sensations et leurs émotions. Ce temps subjectif ne renvoie pas à une valeur chronologique, mais à une valeur intime et existentielle, il devient un espace de reconstruction de soi à travers la manière dont les personnages féminins perçoivent et vivent le temps, car ce dernier selon Kant *« ne peut être perçu en lui-même, mais seulement à travers les phénomènes»* (cité par M.C-Trudel, 2007, p.13), il n'est accessible qu'à travers la

conscience qui l'éprouve. Bakhaï propose un « temps féminin » à travers la figure féminine qui met en lumière une expérience intime et sensorielle du temps, échappant à la narration historique, tout en dénonçant le temps imposé dont elle était victime.

Deux temporalités se confrontent dans les récits de Bakhaï: Le temps de l'Histoire comme un temps figé, qui constitue le cadre historique du récit et reflète l'ordre imposé par le pouvoir colonial. En opposition, une temporalité expérientielle, plus subjective, à travers les personnages féminins, qui reflète l'état psychologique et affectif des personnages. Il s'agit d'un temps intime, vécu à travers leur conscience. Henri Bergson ne définit pas le temps subjectif au sens strict du terme, car celui-ci échappe à toute mesure. Il parvient toutefois à le caractériser comme une « durée pure », vécue par la conscience humaine, faite d'émotions, de sensations et de rythmes intérieurs, par opposition au temps objectif, mesurable par les heures, les mois ou les années. C'est ainsi qu'il en donne une définition marquante, citée par Albert Farges *« La durée pure, écrit M. Bergson, n'est qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser [...]Ce serait l'hétérogénéité pure »* (1912, p. 338). Pour Bergson, le temps subjectif, est défini par l'esprit humain et ne peut être quantifié. *La durée pure* correspond à un temps vécu par l'individu, comme une successions d'états de conscience, d'expériences intérieures, qui s'enchaînent, s'entremêlent, sans qu'on puisse les compter, un temps dominé par ses émotions et ses sensations. Nous nous appuyons ici sur des exemples situés dans la section comprise entre les chapitres XXXVI et XLIII, au moment où «Mimouna» évoque ses instants intenses avec son second mari, «Abdesslam». Le temps réel semble alors suspendu, pris entre l'élan du bonheur et du désir, mais traversé aussi par l'angoisse. L'émotion devient l'unique boussole temporelle:

> Pour lui, à quarante ans, j'ai connu le désir de plaire, j'ai appris la coquetterie, j'ai coupé mes cheuveux, j'ai épilé mes sourcils, j'ai souligné mes paupières de khôl et je me suis même placer une dent en or. Le sourire des femmes en était plus écltant alors. (La Scaléra, p.225)

Le « je » ici fonctionne comme le lieu d'une renaissance intime, d'une réappropriation d'un temps échappant à la fois au temps imposé, patriarcal et coloniale. La succession des verbes d'action « j'ai connu, j'ai appris, j'ai coupé, j'ai épilé, j'ai souligné, etc.», souligne

que le temps d'avant n'existait pas pour elle, le passé semble comme suspendu ou insignifiant et que par l'interruption de son «bien-aimé», que le temps semble vécu : «Pour lui, à quarante ans». À cet âge, l'héroïne reprend possession d'un corps longtemps confisqué, lequel devient désormais le support d'une identité reconquise. Cette renaissance, à la fois corporelle et identitaire, marque une rupture radicale avec l'histoire imposée, ouvrant la voie à une temporalité propre, intime et libérée.

La narratrice évoque une période de sa vie vécue avec son second époux, mort en martyr pendant la guerre de libération nationale. influencée par l'émotion, révèle une perception subjective où seuls les détails les plus marquants sur le plan affectif sont cités. Dans ce passage, les gestes comme (se couper les cheveux, épiler les sourcils, souligner les paupières de khôl,...) sont à la fois des signes d'amour et d'épanouissement chez une femme. Ces petits détails sont signifiants car ils symbolisent pour le cas de l'héroïne, une renaissance dans un contexte oppressif qui étouffe toute possibilité procurant son bonheur. Par le pouvoir du souvenir l'héroïne retrouve «Abdesslam», mais ces moments de joie, ont été brutalement interrompus par les soldats français, car l'homme qui lui avait donné goût à sa vie, a été assassiné. Pour Marie Carcassonne: *« une temporalité affective est repérable chaque fois que le rapport au temps est dit en mentionnant des affects, [...] par exemple le souci ou l'inquiétude»*. (2017). Cette forme de temporalité est bien présente dans un passage où «Mimouna», la narratrice, exprime une perception du temps marquée par l'émotion, en revenant sur les débuts de sa vie de couple avec «Abdesslam», un moment de bonheur intense mais fragile.

> J'ai vécu les premiers mois de mon mariage comme dans un rêve. Moi qu'on disait si raisonnable, j'étais toute étourdie, partagée entre le désir de me laisser aller au bonheur et la crainte qu'il me soit retiré. J'avais peur que le destin ne se ravise et je prenais mille précautions pour ne pas attirer l'attention , ne pas susciter de jalousie, ne pas provoquer l'envie. (La Scaléra, p.219)

Dans ce passage, le temps semble suspendu, comme le suggère l'expression *« comme dans un rêve »*, qui traduit un vécu hors de toute chronologie objective. Le personnage est plongé dans un présent suspendu, où le bonheur, le désir et l'inquiétude prennent le dessus. Cette expérience est marquée par une temporalité prospective, c'est-à-dire tournée vers l'avenir, comme en témoigne la crainte de l'héroine, que son moment de bonheur ne

prenne fin : *« le destin ne se ravise »*. L'inquiétude, la peur de perdre son bien-aimé, et les nombreuses précautions prises *« pour ne pas attirer l'attention, ne pas susciter de jalousie ou d'envie »*, révèlent une projection anxieuse dans le futur. Chez l'héroïne, La temporalité subjective se manifeste donc sous deux formes: une temporalité suspendue, vécue dans l'intensité du moment présent et une temporalité anticipatrice par sa projection sur le futur, marquée par l'angoisse et la peur.

Le temps intériorisé chez «Mimouna» est rythmée par son expérience intime, dans cet extrait : *« À partir de là, ma vie a changé de rythme. Il y avait les jours où Abdesslam était là et tous les autres jours où je l'attendais. »* (*La Scaléra*, p. 222), où la perception du temps est structurée par la présence ou l'absence de son bien-aimé. Dès lors, le rythme de vie de «Mimouna» se règle sur son ressenti affectif. Ce «temps pur», au sens bergsonien, est bien le temps humain, vécu, rythmé par les émotions, par les profonds souvenirs de l'expérience intime, délivrée de toute logique ou contrainte temporelle. Le temps devient irrégulier : certains jours sont intensément vécus, d'autres semblent suspendus dans l'attente. L'expression « ma vie a changé de rythme »; marque cette rupture avec le temps mesurable, désormais remplacé par la chronologie des émotions. La temporalité devient morcelée, instable, façonnée par les émotions, et profondément subjective.

Dans *La Scaléra*, le temps colonial exerce une pression collective forte, mais «Mimouna» vit dans un passage cité une temporalité intime déconnectée de ces événements.

> C'était l'été, c'était l'hiver, mais que m'importaient les saisons! Et que m'importaient tous ces gens qui s'agitaient à l'extérieur,[...] que l'heure avait sonné, que rien ne serait plus comme avant.[...] Mais moi égoïstement, je n'y prêtais pas grande attention [...]j'avais à l'époque un autre sujet de préoccupation: je voulais avoir un enfant et j'espérais qu'il n'était pas trop tard pour moi. (La Scaléra, p.226)

Alors que le temps extérieur est marqué par les bouleversements politiques; « l'heure avait sonné », l'héroïne se montre résolument indifférente, même au temps collectif. Les saisons passent, les foules s'agitent, mais pour elle tout reste identique, son temps intérieur ne se synchronise pas avec celui du temps colonial. Cette temporalité vécue, révèle une désynchronisation; où le temps de la conscience du sujet ne coïncide pas avec la chronologie officielle et réelle. Le désir ardent d'avoir un enfant chez «Mimouna»; traduit une résistance silencieuse mais puissante face au chaos environnant. Elle refuse de se

laisser submerger par le temps colonial, cherchant à engendrer un autre temps, celui de la continuité, du renouveau et de l'espoir. La temporalité de l'héroïne se déploie dans un entre-deux, oscillant entre l'angoisse suscitée par le tumulte politique et la promesse d'une renaissance, incarnant ainsi une résilience intime et profonde, porteuse d'espoir.

Dans le récit de «Mimouna», passé et présent s'entrelacent sans frontière. Les événements d'autrefois, continuent d'imprégner sa perception du présent. Ce qu'elle évoque n'est pas un simple souvenir, mais une expérience encore vivante, qui hante toujours son esprit. Le traumatisme de la misère, ses moments de pauvreté vécus pendant la guerre, restent profondément ancrés en elle:

> Quand la guerre a commencé, tout le monde disait qu'il y avait du travail à la ville parce que les Français étaient partis se battre. Alors, beaucoup d'Algériens comme mon père sont venus dans l'espoir d'une vie meilleure. On était très pauvre à la campagne [...] Vous les enfants d'aujourd'hui, vous ne pouvez pas comprendre cette pauvreté et toute cette misère. (*La Scaléra,* p.15)

Le passé et le présent sont imbriqués chez «Mimouna», en raison de l'intensité de son vécu. La pauvreté et le traumatisme qu'elle a endurés ne sont pas refermés, mais toujours vivants. À travers des souvenirs chargés d'émotion et de douleur, sa parole prend la forme d'un témoignange sur les injustices subies. L'héroïne s'adresse directement aux jeunes générations: « Vous les enfants d'aujourd'hui... ». L'opposition entre « nous » et « vous » souligne un écart générationnel et une distance marquée, révélant son inquiétude face à l'oubli ou à l'incompréhension du vécu du « petit peuple » durant la colonisation.

Bien que cette temporalité est rétrospective, le récit de l'héroïne dépasse la simple remémoration pour interroger la transmission de l'histoire. En ravivant un temps marqué par la misère pendant la colonisation, il invite implicitement à réfléchir à la manière dont le passé éclaire, voire justifie, le présent, tout en influençant la vision de l'avenir. Ce temps subjectif, ressenti à travers un souvenir tourné vers le passé mais exprimé dans le présent de la narration, devient un appel à la conscience des jeunes générations. «Mimouna» les invite à chercher ce passé tourmenté, pour mieux comprendre leur propre présent. Ce repère temporel renforce la dimension affective chez elle, qui n'inscrit pas son passé dans un temps chronologique fixe.

Dans *La femme du caïd*, le sens de ce récit à la troisième personne, porté par un narrateur hétérodiégétique omniscient, se construit avant tout à travers l'expérience intérieure de l'héroïne, «Talia». C'est à travers ses perceptions, ses émotions et ses doutes que le récit aboutit à son vrai sens, comme le souligne Paul Ricoeur, « *le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle* » (1983, p. 17). Or, cette expérience se construit dans un espace clos (la ferme) où le temps semble figé, soumis à une routine imposée, linéaire, presque étouffante. L'arrivée de la petite «Margot» vient alors rompre cet ordre figé, en bouleversant la temporalité quotidienne. Elle y introduit une dimension affective, subjective et non mesurable, que le récit qualifie de « magique ». Le temps, désormais insaisissable, épouse le rythme psychique de «Talia» : *« Ce fut à cette époque qu'un enchaînement magique vint, à l'insu de Talia, bouleverser sa vie »* (*La femme du caïd*, p. 90). La magie évoquée ici, désigne une transformation profonde de la perception du temps, qui n'est plus organisé par les repères ordinaires du quotidien, mais guidé par l'intensité émotionnelle de l'expérience vécue.

L'expérientialité, définie par Monika Fludernik comme *« la capacité humaine à retravailler l'expérience en termes de signification émotive et évaluative »* (2018, p. 75), se manifeste dans les moments où le récit offre un accès spontané et non filtré à l'expérience vécue. C'est le cas dans la conversation entre «Talia» et «Margot», lorsque cette dernière évoque son passé au pensionnat et partage ses aspirations personnelles. Ce dialogue intime agit comme un déclencheur pour «Talia», qui, pour la première fois, envisage son propre avenir, un moment d'introspection et de projection.

> Ce soir-là, en suçant son louis d'or, Talia pensa, pour la première fois de sa vie, à son avenir comme Margot. Mais elle n'était pas Margot. Elle ne savait pas si le caïd la garderait encore longtemps […] et l'avenir qu'elle voulait imaginer fut balayé par les images du passé. Elle tenta de les repousser, d'imposer celles des moments heureux. (*La femme du caïd*, pp. 100-101).

Ce passage met en lumière la temporalité intérieure de l'héroïne, tiraillée entre un futur rêvé mais d'un passé encore présent dans sa conscience. Le louis d'or entre les mains de «Talia», offert par le «caïd», la fait basculer dans un autre temps. Cet objet réveille en elle l'idée d'un avenir prometteur, fondé sur la richesse matérielle et la réussite. En le suçant, elle s'évade du présent et, pour la première fois, imagine que sa vie pourrait être différente.

Ce geste simple devient une porte ouverte sur un espoir possible, une échappée vers un temps différent, loin de son temps réel. Sa conversation avec «Margot» éveille en «Talia» un sentiment nouveau, celui construire son propre temps, d'exister autrement, en pensant à son propre futur. «Margot» parle librement du sien, ce qui pousse «Talia», pour la première fois, à réfléchir par elle-même. Mais cette tentative est rapidement freinée par le retour immédiat du passé. Les souvenirs douloureux ressurgissent et effacent cet élan, révélant à quel point l'héroïne est prise entre un passé qui l'enferme, et un avenir qu'elle peine à imaginer. Sa temporalité intérieure est marquée par cette lutte constante, entre le désir d'avancer, et le poids d'hier.

L'exemple de l'extrait *« Ce fut pour Talia un été studieux, mais elle ne retourna plus à l'école. C'était la guerre »* (*La Femme du Caïd*, p. 103), résume à lui seul un moment décisif dans la vie de l'héroïne. Cet « été » représente pour «Talia» un temps d'effort, où elle investit pleinement dans son avenir scolaire. Mais cette période pleine d'espoir est brutalement interrompue; le récit passe de l'été studieux à la guerre, sans aucune transition. Cette ellipse temporelle marque le passage entre deux phases radicalement opposées de sa vie. Elle permet au lecteur de saisir l'état psychologique de «Talia», précisément parce qu'il sait ce que l'école représentait pour elle. La rupture vécue par «Talia» est violente car tout s'arrête, tout s'écroule, et le temps de l'espoir cède la place à celui du chaos. Le narrateur, en quelques mots seulement, dit beaucoup sur l'état intérieur de l'héroïne. Ce bref passage, d'une grande intensité émotionnelle, suscite l'empathie du lecteur, qui ressent pleinement la violence de cette interruption temporelle. Cette scène brève, porte à la fois une dimension psychologique et une portée historique. Elle fait référence à la période de la Première Guerre mondiale, où la France entre en conflit avec l'Allemagne. Ce moment de l'Histoire est une véritable tragédie humaine pour la communauté algérienne, marquée par une époque de grande misère, de famine et d'épidémies. Bien que cette guerre ne soit pas la leur, les Algériens en subissent lourdement les conséquences. Les réquisitions forcées, ont obligent de nombreux hommes à quitter leurs familles et leurs enfants, dont beaucoup ne sont plus revenus. Cela a provoqué des ruptures profondes dans les structures familiales et collective.

A travers cette fracture temporelle ressentie et vécue par «Talia», l'auteure dénonce de manière implicite les mécanismes d'oppression mis en place par le système colonial. Être privée d'instruction, c'est être rejetée en marge de la société, condamnée à l'ignorance, et à

l'effacement. Ce dérèglement temporel intérieur devient le miroir du désordre historique imposé à toute une communauté, marquée par la misère et l'analphabétisme. Ce passage, bien que bref, parvient à transmettre des effets temporels porteurs de sens et d'expérience vécue. C'est à travers cette expérience intime du temps que se révèle l'un des éléments essentiels de la signification du temps dans le récit. Il s'agit d'une expérience vécue par les héroïnes, confrontées à la violence du temps imposé par l'ordre colonial. Cette temporalité vécue de manière subjective devient alors un miroir sensible de l'histoire collective, lui conférant une portée à la fois psychologique et politique.

3. Temps confisqué

Dans ses récits, Bakhaï explore les mécanismes d'invisibilisation liés au reniement du temps, une forme de violence symbolique opérant à deux niveaux. Cette violence s'exerce d'abord sur le plan individuel, notamment à travers la figure féminine, victime d'un double effacement temporel, celui imposé par les systèmes patriarcal traditionnel et colonial, puis celui qui persiste dans le présent postcolonial, où son expérience demeure inécoutée, exclue des récits officiels et des archives dominantes. D'autre part, Bakhaï remet en question le temps imposé par le colonisateur, un temps qui nie et exclut celui du colonisé. En s'opposant à cette temporalité dominante, elle dénonce une volonté d'effacement du passé de son peuple.

3.1. Effacement temporel et exclusion sociale

Dans *La Scaléra*, le récit de « Mimouna » adressé à « Nadia », une jeune médecin, révèle une forme de confiscation de temps, symptôme d'une violence à la fois symbolique, patriarcale et coloniale. Incapable de dater précisément sa naissance, en raison du refus de son père de déclarer officiellement sa date de naissance, Mimouna confie :

> Ma mère m'a dit un jour que j'était née "l'année des figues". Va savoir ce que ça veut dire! Peut-être parcequ'ils avaient récolté beaucoup de figues cette année-là, ou alors pas du tout! Je n'en sais rien. A l'époque les gens des douars comme nous ne se donnaient pas toujours la peine d'aller à l'état civil. Quand c'était une fille, c'était pire; c'était presque indécent! Alors tu vois, je ne sais pas quand je suis née. (*La Scaléra*,p.15).

Ce passage illustre, par une métaphore puissante, l'effacement temporel de la femme par le colonisé et par le colonisateur. La forme particulière de la datation utilisée, incarne une véritable invisibilité temporelle. Cette métaphore témoigne de l'effacement patriarcal orchestré par un système dominant, qui contribue activement à l'invisibilisation des femmes. L'expression *« Quand c'était une fille, c'était pire ; c'était presque indécent ! »*, traduit ce refus délibéré de déclarer la naissance des filles et renvoie à une volonté consciente d'effacer la femme de l'histoire collective. Sylvie Boulvain le précise,

> L'occultation des femmes dans l'histoire est en effet un outil parmi d'autres de leur domination, elle est la conséquence non d'une conspiration ou d'une omission quasi systématique, mais de leur relégation dans la sphère privée (2020)

Supprimer les femmes des récits historiques devient un acte légitimé par des représentations sociales et culturelles profondément ancrées et institutionnalisées. L'homme s'impose comme l'acteur principal du temps historique, un temps linéaire, dominant, dont les femmes demeurent les figures subalternes dans son récit.

Bien que le passé soit aussi constitué de femmes, l'effacement de leur temps représente un mécanisme de pouvoir patriarcal. C'est ce pouvoir qui façonne l'histoire et relègue à la marge toutes les autres expériences susceptibles de le remettre en question. *« Si le patriarcat l'emporte, c'est parce qu'il porte dans son essence [...] de réduire à l'impuissance l'altérité »* (T.Lecoq, 2021). L'altérité, en l'occurrence la femme, en tant que force de transformation, est écartée par un système qui réduit à néant sa revendication identitaire, la légitimité de son propre temps et de son récit historique. L'effacement temporel s'exprime indirectement dans le discours de «Mimouna», par la non-reconnaissance officielle de l'histoire de la communauté algérienne par le colonisateur, renforcée par l'expression « *À l'époque les gens des douars comme nous ne se donnaient pas toujours la peine d'aller à l'état civil»*. Dans ce contexte, « l'état civil » fonctionne comme une métaphore de l'Histoire fabriquée et instrumentalisée par le système colonial, qui assigne au colonisé une absence temporelle et une invisibilité dans le récit établi par le colonisateur. L'histoire de celles et ceux qui ne sont pas allés déclarer les naissances à «l'état civil», c'est-à-dire dans les archives et les registres officiels, s'inscrit dans l'histoire orale de la communauté, où leur temps demeure vivant.

La résistance de «Mimouna» face à son effacement temporel, doublement vécu, se fait de manière passive et non conflictuelle, lorsqu'elle dit qu'elle était née «l'année des figues», elle s'oppose à l'histoire officielle où elle est inexistante se réappropriant son temps en le rattachant à un repère naturel ancestral, issu de l'histoire orale qui précède et intérroge l'histoire écrite. L'héroine s'inscrit dans un flux profond qui résiste à l'effacement parce qu'il appartient à la mémoire du peuple. Cela rejoint l'idée de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949), dans la partie «Histoire», cité par Boulvain (2020); *« Toute l'histoire des femmes a été faite par les hommes [...] Jamais les femmes ne leur ont disputé cet empire.»*, il n'y a pas eu, jusqu'à ce jour, de véritables contestations de la domination historique masculine, mais les femmes ont toujours choisi d'autres tracés pour revendiquer leur temps, ressusciter leur passé confisqué et faire entendre leur voix. Dire « je suis née l'année des figues », «Mimouna» inscrit son existence dans un temps organique, vivant, lié à la terre. Elle choisit ainsi une temporalité enracinée qui précède et dépasse les cadres de l'histoire écrite.

Le figuier, comme repère temporel, possède une forte portée symbolique. Il incarne des valeurs culturelles profondes, comme le souligne Saïd Elbouzidi : *« Par-delà civilisations et religions, le figuier et son fruit restent au cœur des croyances, des coutumes, des pratiques qui évoquent ses vertus protectrices, fécondantes et régénérantes. »* (2002, p.103). L'héroïne, à travers ce repère, projette aussi une forme d'anticipation vers l'avenir; le figuier est connu pour sa longévité, sa solidité enracinée, et sa résilience face aux épreuves du temps. C'est un arbre qui sait renaître et fructifier après avoir été affaibli. Il devient dès lors une métaphore d'une identité enracinée et continue, d'un ancrage dans une histoire ancienne, transmise de génération en génération.

Dans *La Scaléra*, l'état d'assoupissement de «Mimouna», une femme âgée, incarne avec force la confiscation temporelle que subit la femme colonisée. Alors qu'elle devait raconter son passé à la jeune médecin «Nadia», ancrée dans le présent postcolonial, «Mimouna» s'endort avant même d'avoir pu transmettre son histoire : *« C'est tout, et je crois que tu t'es assoupie un moment »* (*La Scaléra*, p. 287). Ce silence interrompu traduit une double dépossession du temps; celle du colonialisme d'hier, qui l'a privée de parole et d'histoire, et celle de l'oubli officiel d'aujourd'hui, qui continue de nier sa voix. Son assoupissement devient ainsi le symptôme d'un effacement continu, mais aussi une forme de résistance

passive, car en se retirant du récit, «Mimouna» dénonce le silence imposé par les archives et les discours dominants qui ne reconnaissent pas sa parole.

À travers elle, Bakhaï évoque plus largement le destin des femmes de son temps, dont la mémoire reste absente des récits historiques et des archives postcoloniales. Le temps féminin apparaît alors comme un temps confisqué, nié à la fois par le pouvoir colonial, par les structures patriarcales et par la mémoire institutionnelle. Pourtant, dans cet entre-deux du sommeil et du récit, Mimouna esquisse un autre rapport au temps, celui du temps intérieur et symbolique, transmis de femme en femme, où la parole retrouvée devient l'espace d'une réappropriation mémorielle.

Dans *La femme du caid*, le prénom de l'héroine «Talia», qui signifie en arabe dialectal «la dernière», porte en lui un arrêt temporel. C'est un nom qui inscrit l'héroïne dans une violence symbolique dont la finalité est d'arrêter le temps féminin. La sage -femme révèle cette violence symbolique dans un acte de nomination qui devient une véritable confiscation de temps:

> C'est moi qui t'ai mis au monde, tu sais ! Un beau bébé qui n'a pas posé de problèmes, mais tout le monde était un peu déçu, on espérait un garçon! C'est pour cela qu'on t'a appelléeTalia: « la dernière».Tu devais être la dernière fille! Ton père le souhaitait ainsi, mais seul Dieu décide, et il a été puni pour son arrogance. (*La femme du caid*, p.17)

Ce prénom nie d'emblée la possibilité d'un avenir, enfermant « Talia » dans un temps fini. Pour Florence Braunstein, *« la révélation d'un nom propre donne à l'opérateur tout pouvoir sur l'être qui l'interpelle […]. Le nom devient la dimension existentielle de tout individu »* (1996, p.48). Nommer quelqu'un n'est donc pas simplement le désigner, mais bien lui assigner une identité, que Braunstein qualifie de « dimension existentielle » à travers l'acte même de nomination. L'« opérateur », celui qui donne le nom, exerce ainsi un pouvoir sur la personne nommée. Pour «Talia», dès sa naissance, la nomination imposée par son père trace un cadre existentiel et temporel déjà fini. Elle incarne aussi une forme de contrôle sur son devenir, allant jusqu'à lui confisquer toute projection vers l'avenir. Le patriarcat, ici, instrumentalise le temps pour orchestrer l'effacement symbolique et temporel de la femme et de sa succession. Le prénom « Talia » devient alors une sentence silencieuse, un arrêt du temps, où l'héroine se trouve enfermée dans une existence marquée par l'effacement et la marginalisation.

Cela rejoint la conception ricoeurienne du processus de *clôture identitaire*, ici illustrée par la non-reconnaissance du temps de la femme en tant qu'altérité, autrement dit par son effacement temporel au sein de l'histoire collective, où le sujet féminin cesse d'être acteur de son propre devenir. L'invisibilisation de la femme, fige le temps et entrave à la fois la diversité et l'évolution identitaire, limitant le récit que « Talia » peut construire d'elle-même, ainsi que la reconnaissance sociale et symbolique de son existence. Cette dynamique illustre comment le patriarcat exerce une domination sur la maîtrise du temps féminin, à travers des normes sociales visibles, et agit en profondeur en contrôlant le récit de la femme et sa place dans l'Histoire. « Talia » n'est pas un prénom anodin, bien au contraire : il devient un espace où se cristallisent les pouvoirs symboliques. «Mimouna» symbolise une temporalité invisible, «Talia», dont le prénom signifie « la dernière », symbolise la fermeture, une fin assignée. Ces deux personnages sont des archétypes symboliques qui illustrent les mécanismes de la confiscation du temps et de l'identité féminine dans le récit historique. Leur temporalité figée ou effacée devient ainsi le signe des obstacles qui empêchent les femmes de s'inscrire librement dans le temps et de raconter leurs propres trajectoires.

3.2. Temporalité coloniale

La colonisation ne crée pas seulement des divisions spatiales, mais aussi temporelles; le colon est perçu comme vivant dans le présent, tandis que le colonisé est enfermé, aux yeux du colon, dans un passé figé. Dans les romans de Bakhaï, la temporalité coloniale s'exprime de manière subtile, bien que les deux groupes partagent le même temps réel, ils n'habitent pas la même temporalité et ne partagent pas la même contemporaneité. Dans ce contexte, Johannes Fabian, dans *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, montre comment les sociétés colonisées sont exclues de leur contemporanéité, rejetées et reléguées dans un temps « autre » par la politique du colonisateur. Le temps devient alors un outil de domination car il appartient au colonisateur, qui l'utilise pour manipuler l'histoire. Il explique ainsi;

> Au cours de l'expansion coloniale, une instance politique occidentale venait à occuper, littéralement, l'espace de l'instance autochtone, la stratégie privilégiée a simplement été de manipuler la variable du Temps. À l'aide de divers procédés permettant le séquençage et la distanciation, on attribue aux populations conquises un Temps différent. (2006, p.69).

Cette hiérarchisation temporelle, symbolique, qui oppose un temps « moderne » à un temps « primitif », ne sert pas seulement à nier la co-présence des peuples colonisés, mais aussi à affirmer le pouvoir du colonisateur à monopoliser le temps, en imposant sa propre temporalité comme norme universelle. Johannes Fabian critique l'anthropologie occidentale en montrant qu'elle reste profondément influencée par l'héritage colonial. Bien qu'elle se présente comme une science humaine, elle participe à la décontextualisation des sociétés colonisées, ne reconnaissant pas leur temps. Ce phénomène, que Fabian nomme de *déni de contemporanéité* ou *allochronisme,* comme *« un acte politique, et pas seulement un fait discursif. C'est l'absence de l'Autre dans notre Temps qui a constitué son mode de présence dans notre discours, en tant qu'objet et victime »* (*Ibid*.,p.250). Les peuples dits « indigènes » sont perçus comme des Autres, exclus du présent des sociétés colonisatrices. Pourtant, ils existent dans le discours de l'anthropologue, non pas comme des sujets contemporains, mais comme seulement des «objets d'étude». Ce décalage temporel, qui relève d'un acte idéologique, contribue à leur marginalisation et sert à légitimer leur domination.

Chez Bakhaï, à travers les représentations sociales et les discours ordinaires de ses personnages, se dévoile la manière dont la colonisation a structuré une hiérarchie temporelle profondément inégalitaire. Une scène particulièrement révélatrice met en lumière cette fracture temporelle, lorsque «Madame Cruz» et «Yamna» ; une arabe juive du quartier, discutent de la relation amoureuse entre «Maryse», une jeune Française moderne, et un indigène issu de la haute bourgeoisie autochtone : *« Quoi ! Tu veux Maryse elle devienne une "moukhère" ! Enfermée toute sa vie à faire des gosses et à servir la belle-mère : mais tu déraisonnes, franchement ! »*. Le mot *moukhère*, d'origine espagnole et à connotation péjorative, désigne la femme soumise et exploitée par son mari. Ce jugement réduit la femme indigène à une condition archaïque, cyclique et aliénante, où le temps s'écoule uniquement dans la répétition des tâches domestiques et de la soumission familiale. Ce jugement traduit parfaitement ce que Johannes Fabian critique : la négation de la contemporanéité des colonisés. La femme indigène n'est pas pensée comme vivant le même présent que la femme européenne, mais comme enfermée dans un autre temps, jugé très en retard. Le discours de « Madame Cruz » illustre comment, par la colonisation, s'est construite une représentation où les Européens incarnent le progrès et la modernité, tandis que les indigènes seraient condamnés à un temps immobile. Le rejet du statut de « moukhère » ne vise pas seulement la condition féminine en elle-même, mais fonctionne

comme un instrument idéologique. En disqualifiant la temporalité indigène, ce discours participe à la légitimation du projet colonial, présenté comme une mission de civilisation et d'émancipation, où l'indigène était censé adopter et apprendre pour échapper à sa propre temporalité jugée inférieure.

Les scènes quotidiennes marquées par le contact interculturel, dans les récits de Bakhaï, deviennent ainsi des lieux privilégiés où s'expriment la fracture temporelle et la confiscation du temps du colonisé, processus qui nourrit l'ethnocentrisme et contribue à justifier la domination coloniale. Toutefois, cette temporalité imposée n'est pas tolérée, une résistance existe, notamment dans la sphère féminine, où les femmes «indigènes» opposent leur propre vision et critiquent à leur tour le mode de vie français. C'est le cas, par exemple de «Maryse» lorsque «Mimouna» rapporte leurs propos :

> Elle ne saurait jamais le sevir, ni lui donner l'importance qui lui était due, ni lui assurer le confort domestique qu'un homme est en droit d'exiger. Les françaises; c'est bien connu, sont des femmes égoistes, elles ne pensent qu'à elles-mêmes, et puis, elles vieillisent mal,(...) et le pire: elles ont des amants!. (La Scaléra, p.70).

Ce discours critique traduit le rejet d'un mode de vie considéré comme détaché des repères socioculturels autochtones. Il dénonce l'absence de dévouement chez la femme française dans la vie conjugale, son attachement à sa liberté qui, aux yeux des femmes indigènes, va jusqu'à la trahison du mari. Cette perception révèle une menace face à une temporalité vécue autrement.

Ce déphasage temporel, apparaît clairement à travers le témoignage du personnage de «Mimouna», lorsqu'elle évoque sa mère, qui se perçoit comme une étrangère sur sa terre natale et souffre de *malaise colonial*: *« Ma mère au début, a beaucoup souffert de cette situation. Avec le recul, je la comprends. Elle avait changé brutalement de milieu et n'arrivait pas à s'adapter. D'abord, il y avait le problème de la langue. [...], en réalité, elle ne voulait pas apprendre. » (*La Scaléra, p.39*).* La mère, contrainte de changer de milieu, se retrouve dans une situation de déracinement qui l'installe dans un état de malaise profond. Le refus de la mère d'apprendre la langue dominante, symbolise son rejet d'un nouvel ordre temporel, celui du colon, un temps imposé qui lui exige de rompre avec sa propre temporalité et sa culture. Elle reste ancrée dans une temporalité « autre », considérée comme lente et incompatible au rythme colonial. Cette opposition crée un

décalage profond mais dominé par le colonisateur. Il s'agit d'un geste de résistance silencieuse, qui se manifeste à travers son refus d'entrer dans l'univers temporel et culturel du colon et demeure attachée à une autre temporalité héritée de sa culture, où le rythme ne se superpose pas avec celui du colonisateur. Cependant, ce refus, loin de lui donner une position de force, accentue son sentiment d'étrangeté et de marginalité, car rester fidèle à sa propre temporalité, c'est risquer l'exclusion et l'invisibilité ; s'adapter à celle du colon, c'est renoncer à une part de soi et entrer dans un processus d'aliénation.

Le cas de la mère de «Mimouna» illustre que le colonisateur n'impose pas seulement une domination spatiale, politique et économique, mais aussi temporelle, car il cherche à déraciner totalement un peuple, en l'arrachant à sa propre mémoire, à sa culture et à sa conception du temps. Il produit un décalage qui place le colonisé dans une temporalité perçue comme « en retard », donc inférieure, ce qui légitime sa supériorité et son pouvoir de domination.

La confiscation temporelle par le colonisteur, se manifeste également dans ses discours idéologiques ce que souligne le personnage «Youcef» dans *la Femme du Caïd*, lorsqu'il rapporte à «Talia» les paroles des colons. Il passe par un discours idéologique qui assigne les indigènes à une immaturité éternelle, les excluant ainsi de toute possibilité de progrès ou de transformation :*«Tu sais ce que les colons pensent de nous? que nous sommes "congénitalement mineurs", des enfants jusqu'à notre mort! Que "l'Arabe est une race inférieure et inéducable !"*» (La femme du caid, p.147). «Youcef» expose de façon directe les jugements raciaux proférés par les colonisateurs à l'encontre des Algériens. Les deux expressions entre guillemets, rapportées par ce personnage, sont une affirmation du Conseil Supérieur d'Algérie. Elles illustrent la manière dont les colons dénigrent et infantilisent les Algériens, les réduisant à une condition permanente d'infériorité et d'incapacité de prendre leur sort en main. Il s'agit d'une stratégie visant à supprimer les cultures autochtones et à justifier la domination coloniale, en attribuant aux colonisés une nature inférieure, en dehors de toute possibilité de progrès et d'évolution. Cette idéologie trouve une formulation particulièrement révélatrice dans les propos de Dino Costantini dans *Mission civilisatrice,* affirmant que :

> L'œuvre de civilisation de la colonisation a pour fin de combler cet abîme temporel et de conduire les "peuples enfants" jusqu'à leur pleine maturité, c'est-à-dire à leur pleine

> humanité. L'humanité de l'enfant n'est qu'une humanité potentielle, qui a besoin du soin et de la tutelle de l'adulte pour se réaliser complètement. (Costantini:2008)

Le colon est associé à l'adulte éducateur, a pour mission de former et diriger l'indigène considéré comme un «enfant», incapable de s'autogérer. Ce dernier a besoin d'être guidé et assisté. La colonisation se justifie comme étant un devoir[3] envers ces peuples jugés inférieur. Cette vision paternaliste sert à la légitimer, présentée comme une entreprise civilisatrice envers des peuples jugés inférieurs pour masquer son impérialisme économique et sa stratégie de prédateur.

Dans les romans de Bakhaï, le décalage temporel, révèle l'une des dimensions les plus profondes de la colonisation; une désynchronisation entre deux mondes qui s'affrontent, celui du colon, imposant son propre rythme, et celui du colonisé, dont le présent est suspendu et l'avenir incertain. Cette temporalité coloniale se manifeste dans le contact quotidien entre colonisateur et colonisé, à travers leurs discours, leurs pratiques, leurs regards croisés. En exploitant cette tension, Bakhaï donne à voir une résistance, souvent silencieuse mais bien réelle, révélant la complexité des dynamiques coloniales à travers la question du temps.

4. Le collage, ce malaise identitaire

Chez Bakhaï, la pratique du collage se manifeste par l'intégration de fragments hétérogènes dans ses textes de nature variée, provoquant des discontinuités et des distorsions narratives. Cette démarche prend une portée subversive où la part sous-jacente de son écriture est mise en lumière. Le collage confère au récit une dimension de montage narratif, si bien que les textes apparaissent comme des ensembles fragmentés, éclatés en morceaux de surface.

---

[3] Georges HARDY (1937), La politique coloniale et le partage de la terre aux XIXe et XXe siècles. Il est historien français spécialisé dans l'enseignement et la politique coloniale, est l'auteur de l'expression : « La colonisation est un devoir et non pas un droit ». Hardy défend l'idée que la colonisation soit une civilisation pour les peuples colonisés, leur apportant science, progrès et valeurs occidentales. Il préconise que la colonisation ne se réduit pas à une domination militaire mais qu'elle s'accompagne d'autres stratégies pour éviter le risque de rébellion, notamment en formant une élite indigène, dotée d'un enseignement limité, destinée à être intégrée dans l'administration coloniale.

Le collage apparaît pour la première fois dans le domaine artistique avec le mouvement cubiste, grâce à ses pionniers Georges Braque et Pablo Picasso. Au sens de Monnin, il est **«** *Conçu pour être vu de face, le collage est une réalisation plastique, issue de l'association d'éléments divers, distincts à l'œil nu et originellement non destinés à être rassemblés »* (1988, p.30). Ce geste novateur, central dans l'histoire de l'art, marque le début du XXe siècle. Par l'introduction de matériaux étrangers à la peinture traditionnelle, il opère une rupture radicale et transformationnelle avec l'art classique. Ce principe esthétique ne se limite cependant pas au champ des arts plastiques, mais trouve également une transposition féconde dans le domaine littéraire. Henri Béhar définit le collage littéraire comme suit:

> COLLAGE : n.m. Litt. Composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.». (1988, p. 184)

Le collage, en littérature comme en peinture, consiste à prendre des morceaux d'un texte antérieur pour les intégrer dans nouveau texte. Plusieurs formes de collage existent. Le « collage pur » consiste à reprendre un fragment réel de nature diverse exactement tel qu'il est, sans modification, pour l'insérer dans un texte littéraire issu d'un autre temps. Il ne se limite pas à un procédé esthétique, mais devient un outil critique et une forme de dialogue entre littérature et réalité sociale, capable de la transformer. Dans le «Collage transformé», le texte emprunté est modifié où on ne reprend pas le fragment exactement tel qu'il est, le fragment « collé » est transformé, adapté, remodelé par l'auteur. Ce procédé permet de créer des variations et d'apporter une nouvelle signification à ce fragment, en l'intégrant dans un contexte différent et en le modifiant. Le collage ici, consiste à réutiliser un texte extérieur, mais en le changeant volontairement pour créer une nouvelle forme d'expression littéraire. Dans l'«Autocollage» tel défini par Béhar, l'auteur réutilise ses propres textes; c'est-à-dire il reprend un passage d'un de ses anciens textes dans une nouvelle œuvre. l'auteur puise dans ses propres productions antérieures pour intégrer des fragments dans un nouveau contexte. Cette technique permet à l'auteur de créer un lien entre ses différentes

œuvres, de développer ou de modifier le sens d'un texte en le déplaçant, ou de construire une continuité dans son univers littéraire. Lorsque le lecteur perçoit l'existence d'un fragment qui ne s'inscrit pas dans le fil « naturel » du discours, il se trouve déstabilisé par cette ambiguïté, ce qui l'amène à adopter une lecture plus critique. Le fragment lui donne l'impression que la littérature forme un ensemble clos et fini, dont les éléments peuvent pourtant être recombinés, réutilisés ou recyclés à l'infini. Ce geste met en évidence sa dimension fragmentaire et intertextuelle. Pour Béhar, la littérature n'est pas une suite linéaire et figée de mots, mais un matériau flexible où les morceaux se permutent, se mélangent et se recomposent, ouvrant la voie à de nouvelles lectures et interprétations. Le collage révèle ici, simultanément, la clôture apparente de la littérature et son potentiel illimité de recombinaison.

Certains auteurs selon Béhar, ne se contentent pas d'inventer des histoires mais ils puisent également dans des matériaux déjà existants autour d'eux pour nourrir leurs textes. Il peut s'agir de fragments sous forme de «clichés», de «lieux communs» comme des expressions, des idées reçues qui s'inscrivent dans la tradition collective, ou encore des dictons et des formules populaires. Ces morceaux venant de différents types de langage parlé ou écrit, sans faire appel à d'autres systèmes de signes comme par exemple; les images, composent une véritable mosaïque intertextuelle. Chez Béhar comme chez Lévi-Strauss, le collage fonctionne comme un bricolage puisqu'il assemble des fragments hétérogènes préexistants et produit une œuvre hybride qui donne parfois une impression de désordre. Cette composition relève d'un processus aléatoire, la création ne suit pas un plan préétabli mais se construit à partir d'éléments réutilisés et détournés. Comme l'écrit Lévi-Strauss:

> La composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (1990, p.57)

L'auteur collagiste combine, adapte et recycle ce qui existe déjà, et c'est précisément ce qui rend sa démarche à la fois inventive et singulière, mais également subversive et critique, puisqu'elle déconstruit les formes établies et en interroge leur rigidité. Il s'agit donc selon Béhar d' *« une pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes. »* (Béhar,*op.cit.*,p187). Le collagiste détourne donc les

formes établies, détruit les cadres figés de la littérature et montre que celle-ci n'est pas un tout homogène, mais un système de signes modulables en perpétuelle transformation.

Genette rapproche, sur le plan formel, le collage du plagiat, dans la mesure où l'un et l'autre procèdent par emprunts à des œuvres préexistantes, sans toujours expliciter leur source. Chez lui, le plagiat se définit comme un emprunt non signalé, ce qui crée une proximité technique avec le collage lorsque celui-ci ne mentionne pas l'origine des fragments intégrés. Toutefois, si collage et plagiat partagent le même geste, celui de réutiliser des matériaux existants dans un nouveau texte, ils divergent radicalement quant à leur statut éthique et à leur finalité. Le terme « plagiat » est chargé d'une forte connotation juridique et éthique puisqu'il désigne une appropriation frauduleuse, tandis que le collage relève d'une démarche esthétique moderne puisqu'il constitue une exploration créative qui met à l'épreuve les formes traditionnelles de l'écriture en recomposant des éléments préexistants. Pour Genette, le collage est artistique par l'intention novatrice du scripteur et par la dynamique du champ littéraire contemporain ; il est en même temps critique, puisqu'il subvertit la notion d'« auteur » en contestant l'idée traditionnelle selon laquelle la voix de l'écrivain serait l'unique dans une œuvre. Dans cette perspective, le texte déconstruit les fondements mêmes de la création littéraire et du discours, en révélant leur caractère hétérogène et pluriel.

Dans les récits étudiés de Bakhaï, le collage n'est pas seulement une technique d'écriture, mais apparît comme le signe d'un «malaise littéraire» et identitaire, reflétant la condition des auteurs algériens postcoloniaux. Les ajouts superflus qui parsèment leurs textes ne sont pas de simples artifices narratifs, mais la marque d'un malaise qui révèle une parole en crise, où l'auteur est incapable de se conformer aux modèles narratifs traditionnels. Dans cette perspective, le collage est omniprésent dans l'oeuvre de Bakhai, et doit être appréhendé non pas comme une simple expérimentation formelle, mais comme le symptôme d'une fracture profonde, à la fois littéraire et existentielle. En produisant une écriture fragmentaire et disloquée, Bakhai met à l'épreuve une mémoire souffrante et morcelée comme source créatrice, héritée de l'expérience coloniale et encore vivante dans la société contemporaine.

4.1. Collage narratif externe

Le collage est un outil particulièrement fécond pour analyser les œuvres postcoloniales comme celles de Bakhaï, car il met en lumière la manière dont les écrivains transforment leur mémoire fracturée et leurs tensions identitaires en innovation formelle. Ce procédé brouille la linéarité du récit et invite le lecteur à adopter une lecture intertextuelle, afin de relier les fragments hétérogènes dans un travail de recomposition du sens. Chez Bakhaï, le collage ne traduit donc pas seulement le malaise d'une écriture postcoloniale, mais il devient aussi un effort de restitution qui cherche à saisir la réalité d'un peuple dans sa complexité, sa fragmentation et sa mémoire blessée. Introduire dans les récits des fragments divers tels que: extraits d'autres écrits, notes, citations, dictons, passages en italique, etc.), revient à inscrire dans la narration la trace de ce malaise. Bakhai fait de ce morcellement un terrain fertile pour la création, où le découpage de ces fragments et leur montage deviennent les formes mêmes par lesquelles s'exprime une mémoire fracturée. Le collage ici, exprime la difficulté d'organiser le récit autour d'une continuité stable et témoigne d'un état de conscience troublé.

Dans *La Femme du Caïd*, le récit de «Shochana» met en œuvre une forme de collage narratif externe, fondée à la fois sur l'insertion d'un récit enchâssé et sur l'intégration d'un dicton populaire. L'auteure introduit la figure de «Shochana», une femme juive réputée pour ses talents de guérisseuse et investie de pouvoirs mystérieux. Son apparition agit comme un élément «étranger» au fil narratif initial, venant s'y insérer tel un fragment autonome. Le récit principal se suspend alors pour laisser place à cette micro-histoire, où sont évoquées les origines de ce personnage, son installation dans le village de «Talia», ainsi que la révélation de ses dons. Cette digression romanesque instaure une véritable rupture narrative dans la trame principale en produisant une coupure à la fois stylistique et thématique. L'insertion de ce fragment brise l'unité rythmique et syntaxique du récit car le récit passe d'un fil narratif linéaire (centré sur la trame principale) à un registre digressif, marqué par un changement de temps, d'espace et de focalisation. L'éclatement du récit témoigne de l'incapacité de l'auteure à contenir l'expérience coloniale dans une narration unifiée, révélant le décalage entre récit initial et récits enchâssés. Au cœur de ce fragment, l'auteure insère, entre guillemets, un dicton bien connu : « *La magie de cent musulmans ne peut égaler celle d'un seul Juif !* » (*La femme du caïd*, p.135). Cette citation populaire fonctionne comme un collage verbal, puisqu'elle introduit dans la trame romanesque un fragment de la tradition orale arabo-musulmane. En intégrant ce dicton, Bakhai ancre son récit dans l'univers vécu par les populations indigènes de l'époque coloniale. Reconnu

comme une « vérité commune », ce fragment dépasse la simple fonction de citation; il reflète des mentalités, des croyances et des modes de vie qui structuraient concrètement les relations sociales entre les autochtones. Ce geste confère au récit une authenticité socioculturelle, en réinscrivant la mémoire collective de l'Algérie coloniale et en donnant accès aux imaginaires qui traversaient le quotidien. Le dicton exprime un stéréotype négatif, largement répandu à l'époque, qui associe le Juif à une magie puissante et suspecte. Enraciné dans l'imaginaire collectif, ce cliché traduit la complexité des rapports intercommunautaires.

Fatéma Bakhaï montre comment mentalités, croyances et stéréotypes se déploient dans l'intimité des communautés, composant une vision nuancée des dynamiques identitaires et intercommunautaires sous la colonisation. L'insertion conjointe du récit de « Shochana » et du dicton populaire produit plusieurs effets de sens. Bakhaï instaure une polyphonie culturelle en faisant dialoguer la mémoire juive et la tradition orale musulmane, tissant ainsi un récit pluriel. La coupure narrative introduit une suspension qui place le lecteur dans une expérience fragmentaire, où la diversité des voix traduit la complexité des rapports intercommunautaires de l'époque. En brisant l'unité du récit, l'auteure propose une représentation multiple du passé colonial, irréductible à une vision homogène. Cette technique met en lumière un malaise littéraire conscient et maîtrisé, où la fragmentation narrative devient l'expression même de l'impossibilité de recomposer une mémoire et une identité cohérentes dans le contexte postcolonial.

La *Femme du Caïd* offre un autre usage significatif du collage externe, cette fois-ci à travers l'insertion brute de discours coloniaux tels que : « *L'Arabe est une race inférieure et inéducable !* », « *congénitalement mineurs* » (p.147). Ces énoncés, reproduits en italiques et encadrés de guillemets, occupent une place centrale dans la stratégie narrative. Leur présence ne relève pas de la reformulation, mais de l'intégration directe d'une parole idéologique. Ce «collage pur», est une mise à nu de la structure oppressive du discours colonial en exposant le lecteur à sa violence et sa radicalité sans filtre. L'origine de ces énoncés est citée dans la note de bas de page : *« 1894 : Déclaration du Conseil général de l'Algérie.» (Ibid.).* Cette référence inscrit ces propos dans un cadre historique et institutionnel précis et opère en même temps comme une dénonciation directe de la mémoire coloniale officielle. Cette technique du « collage pur » souligne la porosité entre récit et archives. Le texte se transforme en un espace où la fiction croise directement la

réalité historique du peuple colonisé. L'auteure intègre de véritables discours d'archives pour refléter l'expérience coloniale, et l'usage de l'italique, au-delà d'un simple signe typographique, en accentue la portée officielle. Ces formules incarnent pleinement le principe du collage narratif, qui juxtapose des discours hétérogènes afin de susciter une prise de conscience critique chez le lecteur.

Dans le même roman, Bakhaï insère sans altération la célèbre formule de Woodrow Wilson: « *le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes»*, accompagnée de sa date exacte (22 janvier 1917), extraite du discours *Peace without Victory* prononcé devant le Sénat américain. Ce procédé de *collage pur*, consistant à reproduire fidèlement un fragment historique au sein du texte littéraire, confère au récit une valeur authentique. L'auteure réitère ce procédé à travers la scène où «Youssef» remet à son père, le «caïd», un extrait de la pétition de l'Émir adressée au président Wilson. On y lit la demande explicite: « *l'envoi de délégués choisis librement par nous, pour décider de notre sort futur, sous l'égide de la société des nations*» (*La femme du caid*, p.179). L'usage de l'italique dans la citation souligne la légitimité de cette revendication politique. En insérant le discours de l'Émir dans un dialogue familial, l'auteure instaure une polyphonie narrative où Bakhai fait dialoguer l'intime (la relation père-fils) et le politique (la pétition adressée à Wilson). De cette rencontre naît une texture dialogale où se superposent et coexistent plusieurs perspectives. La mention explicite de « Woodrow Wilson » et de « la Société des Nations » situe clairement le récit dans l'après-Première Guerre mondiale. Elle renvoie aux grandes promesses faites au peuple algérien, notamment celle de pouvoir choisir librement ses représentants sous l'autorité de la Société des nations, créée en 1919, qui avait pour but de préserver la paix mondiale. Or, ces promesses furent rapidement trahies. L'emprunt de ces fragments d'archives de manière directe et «pure», Bakhai rappelle que la lutte algérienne s'inscrivait déjà dans un combat universel pour la reconnaissance des droits et l'autodétermination des peuples colonisés. Ce procédé renforce la thématique centrale de la dépossession politique, c'est-à-dire le fait que les Algériens sont privés de leurs droits malgré les promesses.

Un exemple significatif de collage hybride, où l'auteure brouille les frontières entre document historique et fiction romanesque, apparaît dans *La femme du caïd* avec l'insertion d'un long passage (pp. 45-51), présenté en italiques et entre guillemets. Ce fragment est en outre accompagné d'une note de bas de page précisant sa source : « *Ces*

passages sont directement inspirés de Tassin : Histoire d'un village algérien, 1890-1900 de V. Renaud, publié à Alger en 1900. » (*La femme du caid*, p.51). Ces extraits, attribués dans le récit à l'instituteur français M. Jean, relatent que lors du débarquement en Algérie, ses habitants auraient volontairement vendu leurs terres aux colons. Cet extrait est considéré comme un «collage pur», dans la mesure où le texte d'origine est inséré presque tel quel, signalé par la typographie (italiques et guillemets) et par une référence explicite à la source. Mais il relève aussi du «collage transformé», puisqu'en étant réattribué à un personnage fictif et intégré dans une narration romanesque, il est recontextualisé. Sans être modifié formellement, il acquiert un nouveau sens et produit une interaction entre document historique et fiction. Cette réappropriation narrative constitue une transformation du matériau d'archive. L'insertion de ce fragment dans le tissu narratif confère au récit une autorité documentaire. La référence savante renforce la crédibilité apparente du témoignage tout en soulignant son caractère historiographique. L'intérêt est de montrer comment l'histoire coloniale a été racontée, falsifiée et instrumentalisée, tout en incitant le lecteur à exercer un regard critique sur cette version « officielle ». En dénonçant l'idéologie sous-jacente du colonialisme, fondée sur la violence et la spoliation, l'auteure met en évidence, à travers le procédé du collage, le décalage entre le récit qui légitime la colonisation et la réalité historique. L'insertion de ce long extrait montre que le collage ne se contente pas d'intégrer passivement ces discours, mais il les soumet à un véritable processus de déconstruction.

Dans *La Scaléra* de Fatéma Bakhaï, le recours au collage paratextuel se manifeste notamment à travers les notes biographiques. Les quatorze notes de bas de page qui parsèment les pages de la page cent cinquante-deux à la page deux cent quatre-vingt-un , consacrées à des personnalités du spectacle et du sport de la première moitié du XXe siècle (chanteurs français, américains et égyptiens, acteurs hollywoodiens, athlètes pieds-noirs, astronaute soviètique) semblent «étrangères» au récit principal et fonctionnent comme des éléments extradiégétiques, interrompant délibérément la continuité narrative et créant un effet de collage textuel. Ce procédé suppose une participation active du lecteur, à qui il revient de déchiffrer le sens de cette apparente dissonance où il doit naviguer entre plusieurs niveaux de discours pour reconstituer la cohérence du texte. La lecture devient dès lors une expérience dynamique et complexe. Quelques-unes de ces notes méritent d'être citées:

-Rossi (Constantin, dit Tino): Chanteur français (Ajaccio 1907-Neuilly 1983) à la voix de ténor léger. Le tour de chant, le film et l'opérette ont popularisé son répertoire de chansons à succès, de «*Marinella*» au «*Parrain*». (*La Scaléra*, p.152)

-Clark Gable (1901-1960): acteur américain. Il fut l'une des figures marquantes du cinéma américain. D'une carrière riche en personnages pittoresques ou passionnés, on retiendra: «*Autant en emporte le vent*» et «*Les Désaxés*», son dernier film célébre. (*Ibid.*, p.229)

-Marcel Cerdan (1916-1949): boxeur français né à Sidi Bel-Abbès, champion de France des poids mi-moyens (1938) et champion du monde des poids moyens (1948): mort dans un accident d'avion aux îles Acores. (*Ibid.*,p.233)

-Farid El Atrache: Célèbre auteur compositeur et chanteur égyptien des années 50. Il a campé le rôle de différents personnages dans plusieurs films. (*Ibid.*, p.231)

-Gagarine (Louri): Premier homme soviètique ayant effectué un vol spatial, à bord du Vostok, satellite artificiel placé sur orbite autour de la Terre (12 Avril 1962). (*Ibid.*, p.281)

Chez Bakhaï, l'accumulation des encarts biographiques n'est pas un simple effet de style, mais un véritable geste critique. En juxtaposant des figures issues d'univers culturels disparates, l'auteure met en scène le chaos identitaire engendré par le système colonial. Le collage devient chez Bakhai un véritable instrument de lecture du réel, car il révèle comment l'identité autochtone se trouve menacée d'effacement. Ce dispositif fonctionne comme une stratégie critique, car il met en lumière la manière dont le système colonial hiérarchise les cultures, impose des références étrangères et relègue la culture autochtone dans l'invisibilité. L'absence calculée de figures algériennes dans le collage traduit une dépossession culturelle profonde. Le colonisé, tiraillé entre des modèles culturels contradictoires et des traditions locales dévalorisées, se trouve privé de ses propres valeurs et représentations culturelles, et se voit contraint d'emprunter celles de l'*Autre* pour « exister ». À travers cette technique, Bakhaï formule une critique virulente du projet colonial, comme une entreprise d'aliénation symbolique visant à fragmenter et affaiblir l'identité du colonisé. Ses textes illustrent ainsi un processus d'écrasement culturel, où le mélange culturel n'est pas équilibré, mais marqué par une imposition unilatérale des cultures dominantes étrangères.

Chez Bakhaï, l'acte d'écrire apparaît comme une tentative de recoller les fragments d'une mémoire éclatée. Son œuvre, traversée par les dissonances du XX^{e} siècle, reflète les profonds bouleversements de cette époque et les séquelles laissées par la colonisation. On y ressent la difficulté de recomposer un tout cohérent dans un monde en transformation, traversé par une profonde crise identitaire. Cet assemblage fragmentaire issu du montage narratif, loin d'être un simple jeu formel, constitue une véritable forme d'expression créative qui brise la narration linéaire. En procédant ainsi, l'auteure manifeste le besoin de revenir en arrière pour recomposer une identité éclatée. Le récit devient alors le lieu où se rassemblent des morceaux disparates, traduisant le mal d'une identité morcelée.

L'analyse développée dans ce chapitre a mis en lumière comment la fragmentation narrative devient, chez Bakhaï, une stratégie de résistance et de dévoilement. La polyphonie onirique transcende les cadres imposés par la censure: ces voix font éclater le récit, accusent et dénoncent l'oppression coloniale et patriarcale. Par ailleurs, la notion temporelle, conflictuelle entre la subjectivité féminine et l'ordre colonial, expose l'affrontement de temporalités antagonistes. Le temps confisqué des femmes colonisées exprime leur exclusion sociale et leur effacement face à la linéarité imposée par le colonisateur, mais aussi par le colonisé, c'est-à-dire le système patriarcal. Face à cela, Bakhaï dénonce le mensonge du « progrès » colonial en révélant la confiscation des temporalités vécues par le peuple colonisé. Enfin, la fragmentation narrative et le collage structurel incarnent la crise identitaire postcoloniale, traduisant une identité brisée par l'histoire coloniale. La mémoire éclatée de la colonisation souligne l'échec de toute réconciliation et marque une reconstruction vouée à l'inachèvement. La fragmentation narrative se prolonge également dans l'espace, dont l'organisation discontinue devient, chez Bakhaï, un lieu de domination et de résistance. C'est cette aspect qui fera l'objet de notre réflexion suivante.

Chapitre 3 :

Espace et résistance chez Fatéma Bakhaï

La représentation de l'espace chez Bakhaï porte les marques profondes de l'Algérie coloniale. L'espace y devient un véritable palimpseste des rapports de domination, où s'entrecroisent et se superposent les logiques du pouvoir colonial et celles du patriarcat. En faisant de l'espace une structure façonnée par la force et la contrainte, Bakhaï met en scène la confrontation symbolique et physique entre le colonisateur, le colonisé et la femme colonisée. Pour le colonisé, l'enfermement de la femme apparaît comme une forme de résistance à la dépossession imposée par le pouvoir colonial, un geste masculin de préservation identitaire. L'espace bakhaïen se construit comme un champ de tensions, modelé à la fois par la domination coloniale et par les structures patriarcales. Toutefois, les héroïnes de Bakhaï parviennent à déjouer cet ordre en réinvestissant les lieux confisqués, qu'elles transforment en espaces de résistance et de réappropriation symbolique. La poétique spatiale de l'auteure devient un outil critique, interrogeant les fondements du pouvoir et ouvrant la voie à une libérté féminine.

1. La dimension spatiale

Il est impossible de définir l'espace sans le distinguer de l'étendue. À ce sujet, Greimas opère une distinction fondamentale entre ces deux dimensions constitutives de l'environnement. Selon lui,

> L'étendue, prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée pour nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la sigification. L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour sigifier, que telles propriétés des objets «réels», que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles [...].En s'érigeant en espace signifiant, il devient tout simplement un «objet autre». (1976,p.129)

L'étendue, c'est une surface physique indépendante de toute organisation ou intervention humaine. C'est la surface brute, avant que l'homme n'intervienne pour l'organiser ou la structurer. En revanche, l'espace est une construction humaine à partir de cette étendue, dotée de propriétés et investie d'une signification socioculturelle. Par sa perception, l'homme transforme cette étendue en une forme signifiante, c'est-à-dire un ensemble organisé qui a du sens. Pour Greimas, l'espace est le résultat d'un travail de transformation

sémiotique , ce n'est plus une matière neutre, mais un « objet autre », porteur d'une organisation culturelle, politique et idéologique:

> Deux dimensions que nous avons dénommées provisoirement signifiant spatial et signifié culturel, paraissent ainsi constitutives de cette sémiotique, dimensions susceptibles d'être traitées de manière autonome mais dont la corrélation seule permet deconstruire des objets topologiques. (*Ibid.*,p.13)

Greimas exprime une idée fondamentale en sémiotique de l'espace qui comprend deux dimensions principales dans l'analyse des signes spatiaux. *Le signifiant spatial,* désigne la dimension matérielle et perceptible de l'espace, c'est-à-dire la forme, les caractéristiques physiques et matérielles qui constituent l'espace. Le *signifié culturel,* correspond à la signification symbolique, culturelle et sociale attribuée à cette configuration spatiale. C'est ce que cet espace veut dire dans un contexte donné, ce qu'il véhicule comme valeurs, représentations ou fonctions culturelles. Ces deux dimensions peuvent être étudiées de façon autonome, on peut donc analyser soit les formes spatiales physiques (le signifiant), soit les significations culturelles attachées à ces formes (le signifié). Cependant, c'est dans leur interaction qui permet de construire des « objets topologiques », mélangeant forme et sens, réalité physique et signification culturelle. Comprendre donc un espace comme un signe, implique d'étudier simultanément sa matérialité et sa dimension symbolique.

L'espace ne peut être assimilé à un lieu, car ce dernier n'en constitue qu'une fraction spécifiquement délimitée, investie et appropriée. Alors que l'espace se caractérise par son extension potentiellement illimitée, le lieu se définit, quant à lui, par une inscription géographique précise et par une charge symbolique qui en fixe les contours. Cette distinction conceptuelle est d'ailleurs éclairée par Thomas Guillaumot, qui souligne que:

> Le lieu peut contenir une aire, un peu d'espace, parfois habitable ; cela dépend de sa superficie. Un lieu est une quantité relative d'espace.[…] L'espace se répand potentiellement à l'infini. On pourrait dire qu'ils sont respectivement le tout (espace) et l'un (lieu). (2004, p.80).

L'auteur distingue nettement l'espace du lieu, ce dernier est une portion limitée, mesurable et délimitée de l'espace. À l'inverse, l'espace désigne une étendue ouverte, potentiellement

infinie, qui dépasse toute délimitation fixe. Ainsi, le lieu n'est qu'une unité particulière, tandis que l'espace représente le tout dans lequel il s'insère.

Pour Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien, L'art de faire*, l'espace n'est pas une simple donnée fixe, mais le résultat d'actions humaines. Il distingue le lieu et l'espace où il explique que l'espace est quelque chose de vivant, mobile, transformé par les pratiques humaines.

> L'espace est l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait 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 groupe. (1990, p.173)

L'espace n'est pas une réalité fixe, mais le résultat des pratiques humaines qui le produisent, le transforment et l'inscrivent dans un contexte. Il constitue une configuration mouvante, caractérisée par la diversité des usages et des intentions qui s'y déploient, parfois convergents, parfois opposés. Dans cette perspective, Certeau distingue clairement le lieu, défini par sa stabilité et son organisation, et l'espace, marqué par son dynamisme et sa variabilité. Ce dernier ne possède donc ni l'unicité ni la fixité du lieu, il s'agit d'une construction vivante, et continuellement réinventée par les actions et les interactions qui le traversent.

Dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, l'espace est défini comme *« l'une des dimensions de la société, correspondant à l'ensemble des relations que la distance établit entre différentes réalités »* (Lévy & Lussault, 2003, p. 325). Cette définition met en évidence le caractère fondamentalement non neutre de l'espace, traversé par des rapports de force, il organise et hiérarchise les interactions sociales à travers le jeu de la distance (proximité ou éloignement). Bien que mobilisé dans des champs disciplinaires variés tels que la géographie, la sociologie, la philosophie, l'anthropologie et la littérature, un consensus s'impose; que l'espace n'est jamais une donnée brute ou naturelle. Il constitue toujours une construction intentionnelle façonnée par les rapports de pouvoir, les hiérarchies sociales et les systèmes symboliques. Donc qu'il soit appréhendé comme dimension relationnelle structurée par la distance, comme produit des interactions humaines, comme configuration perceptive ou encore comme dispositif symbolique inscrit

dans les textes, l'espace apparaît ainsi comme un véritable système d'organisation du sens et du pouvoir.

Dans le *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, l'étymologie du mot « espace », définie comme *« le lieu où l'on peut exercer sa terreur »* (1972, p. 742), rappelle d'emblée que l'espace n'est pas neutre. Il ne constitue pas seulement un cadre géographique, mais une réalité construite, investie et traversée par des rapports de pouvoir. Cette définition met en évidence la manière dont l'espace peut être façonné, organisé ou contrôlé afin de servir une logique de domination. L'espace apparaît alors comme un territoire approprié puisqu'il n'existe pas naturellement comme un lieu libre, mais se forme comme un champ conquis, marqué et réservé à un groupe qui en détient l'usage exclusif. Il fonctionne comme un instrument d'autorité, puisque délimiter l'espace revient à déterminer qui peut y entrer, y circuler ou se voir refuser l'accès. Le qualifier de « lieu de terreur », relève donc d'une interprétation critique qui met en lumière sa dimension politique et révèle la manière dont il devient un lieu de force, de contrôle et de domination. Les approches géopolitiques et historiques montrent ainsi, que l'espace n'est jamais donné, mais toujours produit, disputé et hiérarchisé.

En littérature, interroger l'espace ou le lieu revient à inscrire le texte dans un dialogue permanent avec les sciences sociales. La question spatiale dépasse en effet les frontières strictement littéraires, pour se situer au croisement de plusieurs disciplines. La géographie apparaît à cet égard comme un partenaire privilégié, puisqu'elle partage avec la littérature une même attention aux modes de perception et de représentation du monde. Toutefois, si la géographie se fonde sur une démarche objectivante, la littérature, elle, en propose une mise en forme esthétique qui fait émerger une expérience subjective de l'espace.

C'est dans cette perspective qu'il convient, comme l'a montré Muriel Rosemberg dans son article publié dans *L'Espace géographique* (2016), de rappeler que les frontières séparant littérature et géographie, bien qu'historiquement établies, se révèlent aujourd'hui de plus en plus «poreuses». Depuis les années soixante-dix, la géographie se tourne vers la littérature, dans laquelle elle reconnaît *« un corpus de données, une ressource cognitive et un modèle d'énonciation »* (Lassave, 2002, p. 37). Dès lors, les œuvres ne se limitent plus à être envisagées comme des objets esthétiques, mais deviennent des moyens d'étudier et de comprendre le réel, en particulier la façon dont l'espace est vécu, et construit par les

individus dans un contexte social, culturel ou politique. Cette évolution montre que, malgré les divergences méthodologiques entre littéraires et géographes, la littérature offre un terrain commun où se croisent poétique du texte et réflexion sur la spatialité humaine.

Pour Rosemberg, la géographie classique privilégiait les données quantifiables et une représentation supposée neutre et objective du territoire, fondée sur l'observation. Mais cette approche descriptive a montré ses limites, car elle ne parvenait ni à saisir la manière dont les sociétés vivent l'espace, ni à rendre compte des dimensions symboliques ou politiques qui le structurent. Autrement dit, elle décrivait le territoire sans comprendre comment il est habité. C'est à ce moment précis, que la littérature apporte sa contribution à cette discipline, révélant un véritable tournant épistémologique. La géographie reconnaît désormais, que l'espace ne relève pas seulement d'une donnée physique, mais d'une construction sociale, culturelle et symbolique. Comprendre un territoire suppose alors d'intégrer des formes de savoir issues de l'expérience, du sensible et du narratif. La littérature cesse ainsi d'être un simple complément esthétique pour devenir une source essentielle permettant de penser l'espace dans toute sa complexité.

En littérature, l'espace constitue un vecteur narratif majeur qui dépasse largement la fonction de décor ou de simple cadre spatio-temporel. Il est chargé de significations symboliques, idéologiques et politiques qui cristallisent les enjeux profonds du texte. Cette centralité du lieu dans l'architecture narrative repose sur un principe essentiel formulé avec justesse par Henri Mitterrand lorsqu'il affirme que,*« parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »* (1978, p. 194). Autrement dit, si l'événement narratif requiert un quoi (*quid*) et un quand (*quando*) pour s'inscrire dans une histoire, il nécessite tout autant un où (*ubi*), une localisation spatiale, pour acquérir son ancrage référentiel et sa vraisemblance. Le lieu ne peut donc être réduit à une toile de fond, il fonde la crédibilité du récit, contribue à son authenticité et, par conséquent, participe pleinement à la construction de ses significations idéologiques et politiques.

De surcroît, cette dimension épistémologique du lieu s'enrichit d'une complexité anthropologique majeure que Jean-Louis Weisgerber a magistralement théorisée. Selon sa pensée fondatrice lorsqu'il confirme que:

> L'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues. (1978, pp. 11-12).

Dans le roman, l'espace est intensément vécu par les personnages, aussi bien dans leur corps que dans leur intériorité. Il se rapproche ainsi des espaces représentés par les artistes, évoqués par les religions ou étudiés par les sciences humaines, car il porte une expérience humaine complète et profonde. Il reflète la vie, la culture et les différentes expériences de l'homme. Chez Bakhaï, la réflexion sur l'espace s'inscrit dans cette perspective, l'espace n'est pas une donnée neutre ou purement géographique, mais une construction symbolique, façonnée par les rapports humains, sociaux et culturels.

Cette approche plurielle s'avère particulièrement pertinente pour analyser la dimension spatiale chez Fatéma Bakhaï, notamment en tant que vecteur de critique sociale et d'interrogation idéologique. Son œuvre livre en effet une représentation d'un espace géographique instable, en crise, conflictuel, qui ne se manifeste jamais comme simple cadre neutre mais comme un lieu profondément intériorisé, habité par les dysfonctionnements idéologiques et existentiels de ses personnages féminins. C'est précisément par cette instabilité spatiale, par ces ruptures et tensions qui fragmentent l'espace, que Bakhaï met à nu les structures coloniales et patriarcales ainsi que leurs effets dévastateurs. L'espace bakhaïen s'impose ainsi comme une force critique structurante, car il cristallise, au cœur même de la narration, les rapports de domination coloniaux, les fractures identitaires et les résistances silencieuses.

Devenu véritable révélateur politique, à travers ses discontinuités, l'espace ouvre des brèches où surgissent les voix de ceux qui subissent et contestent l'ordre établi. Dans la continuité de cette perspective, l'analyse du fonctionnement spatial dans l'œuvre de Bakhaï révèle un agencement complexe où s'entrecroisent dimensions référentielles, imaginaires et symboliques. Cette lecture, qui met l'accent sur les liens dynamiques entre les lieux et les rapports de pouvoir, montre que l'espace ne constitue jamais un simple cadre narratif, mais agit comme un opérateur de sens, capable de refléter, d'amplifier ou de contester l'ordre dominant. Bakhaï éclaire la manière dont les espaces coloniaux, domestiques ou

intérieurs deviennent des vecteurs de domination mais aussi des lieux privilégiés de résistance et de construction subjective.

L'espace est donc une construction historique et politique, un lieu où les hiérarchies sociales et symboliques prennent forme et se perpétuent. Dans l'œuvre de Bakhaï, cette dimension apparaît avec une acuité particulière où l'espace devient terrain d'affrontement, l'un des instruments majeurs de la domination, mais aussi où se dessine une résistance.

1.1. Une mise en récit d'un espace de pouvoir et d'exclusion

Dans l'œuvre de Bakhaï, l'espace ne se présente jamais comme un simple arrière-plan descriptif. Qu'il s'agisse de la ville coloniale, de ses périphéries ou des zones rurales, chaque lieu est chargé d'une fonction structurante qui organise les rapports de pouvoir et façonne les trajectoires des personnages. L'espace devient un enjeu narratif essentiel, un dispositif qui indique les positions, hiérarchise les présences et révèle les lignes de fracture entre ceux qui appartiennent à un lieu et ceux qui en sont tenus à l'écart. C'est dans cette perspective que la réflexion de Philippe Hamon trouve toute sa pertinence. Selon lui, *« le lieu est à tous les sens du terme le foyer du texte […] point focal, point nodal où se posent les modes décisifs de groupement des personnages, intégration et expulsion, pulsion centripète et fuite centrifuge »* (1983, p.205). Cette conception du lieu comme centre organisateur, éclaire remarquablement la mise en récit bakhaïenne d'un espace traversé par les tensions entre pouvoir et exclusion. Les espaces centraux, tel le cœur de la ville coloniale, concentrent les forces d'intégration et symbolisent le pouvoir, tandis que les espaces périphériques et ruraux, cristallisent les mouvements d'expulsion, et de marginalisation. C'est précisément par ce traitement narratif de l'espace que Bakhaï donne accès à une compréhension de la spatialité que la géographie administrative, limitée à la description technique du territoire, est incapable de dire.

Bakhaï montre en effet que la hiérarchie spatiale est fabriquée par le système colonial et inscrite dans l'urbanisme même. En faisant suivre à «Mimouna» une trajectoire marquée par les déplacements, les franchissements et les irruptions dans des zones interdites, Bakhaï rend visible ce processus de sectorisation territoriale comme une construction profondément inégalitaire et raciste. Sa littérature dévoile ce que la géographie coloniale

tend à dissimuler, l'invisible de la domination spatiale et ses effets vécus sur les corps et sur les existences.

Que les héroïnes évoluent dans les marges de la ville ou qu'elles évoluent dans les marges rurales, l'espace fonctionne toujours comme un foyer narratif où se jouent l'accès, l'interdiction, l'invisibilisation et l'effacement. La réflexion d'Hamon permet ainsi de comprendre que, chez Bakhaï, la mise en récit de l'espace révèle un système où le lieu fonctionne à la fois comme instrument de pouvoir et vecteur d'exclusion. Florence Paravy le souligne :

> Lorsqu'il s'agit de dénoncer les pratiques du pouvoir, les récits déclinent les paradigmes prévisibles des lieux institutionnels. De même, lorsqu'ils cherchent à représenter l'espace réservé aux opprimés, ils mettent en place une série de lieux emblématiques dont le rôle paraît se borner à une signification essentiellement sociale. C'est l'espace du pauvre, des laissés pour compte et de la marginalité [...] la rue, la place publique, le bidonville [...]. Ce sont des lieux d'errance, de déracinement, d'impuissance, lieux du manque aussi, de la pénurie économique comme l'absence de sens, de perspective, d'espoir.» (1999, p.175)

Cette approche éclaire la manière dont Bakhaï met en scène des espaces traversés par la domination et marqués par une hiérarchie spatiale rigoureuse. Chez cette auteure, la mise en récit des lieux obéit à une logique de domination où la séparation et la hiérarchie spatiale organisent la perception du territoire. Elle met ainsi en scène des espaces marginalisés, qu'il s'agisse du monde rural dans *La Femme du caïd* ou des périphéries urbaines dans *La Scaléra*, afin de dévoiler les rapports inégaux entre colonisateur et colonisé. Ces territoires, qui sont à l'origine ceux des colonisés, apparaissent dépossédés et soumis à une appropriation systématique de leurs ressources. Les inégalités sociales et économiques qui en résultent révèlent l'exclusion des populations locales d'une richesse pourtant située au cœur même de leur propre espace. Cette contradiction manifeste une injustice organisée et laisse transparaître la souffrance silencieuse du peuple colonisé. L'extrait de *La Scaléra* en apporte une illustration particulièrement éloquente, témoignant de cette géographie du pouvoir avec clarté :

> Plus loin, derrière une pinède, on devinait le douar avec ses maisons basses, serrées les unes contre les autres. Les enfants, nous ayant aperçus, sont tout de suite venus nous rejoindre. Les grands retenaient les petits qui voulaient déjà leurs gâteaux. Ils faisaient

> peine à voir, pieds nus, en haillons, sales ; leur misère se lisait encore davantage dans leurs grands yeux avides. La richesse des champs immenses, aux sillons bien réguliers, des vignobles dorés, l'opulence des orangerais n'étaient pas pour eux. (La Scaléra, p124)

La « pinède » fonctionne ici comme une frontière végétale qui sépare l'espace du colonisateur de celui du colonisé. Derrière cette limite naturelle apparaît le « douar », décrit à travers ses «maisons basses et serrées», une image qui évoque immédiatement la pauvreté matérielle et la simplicité des lieux. Cette mise en scène spatiale matérialise la domination économique et territoriale, car les ressources agricoles (les champs aux sillons réguliers, les vignobles dorés, l'opulence des orangerais), sont accaparées par le colonisateur, alors que les habitants du douar vivent dans une misère d'autant plus frappante parce qu'elle se trouve juste à côté de tant de richesse. La description des enfants « pieds nus, en haillons », dont la misère transparaît dans leurs « grands yeux avides », renforce l'image d'une pauvreté imposée, d'une dégradation extrême, et d'une condition inférieure imposée aux colonisés.

La fin de l'énoncé, affirmant que cette opulence « n'était pas pour eux », révèle que cette exclusion n'a rien d'accidentel. Elle s'inscrit dans une véritable architecture coloniale qui s'approprie délibérément les ressources, tout en laissant le colonisé vivre à sa périphérie.

L'espace devient alors le lieu où s'expose la dépossession, un espace où se donne à voir, dans sa nudité la plus crue, l'injustice d'un système qui maintient les colonisés comme témoins silencieux de leur propre spoliation. «La pinède» joue ici pleinement son rôle de barrière. Elle marque une séparation nette entre l'opulence du territoire approprié par le colonisateur et la précarité du douar. Le colonisé voit la richesse, il la perçoit physiquement, mais il en demeure radicalement séparé par une limite à la fois géographique et systémique. La proximité devient ainsi une distance infranchissable, une frontière invisible qui transforme ce qui est près en quelque chose d'irrévocablement hors de portée.

Par cette mise en scène de l'espace, Bakhaï montre que la domination coloniale ne se réduit pas à une violence immédiate. Elle s'exerce avant tout comme une organisation du territoire qui rend naturelle l'inégalité, qui installe l'injustice dans la structure même des lieux, qui normalise l'exclusion en l'inscrivant dans le paysage quotidien. L'espace devient

ainsi la preuve tangible d'un ordre colonial où la richesse circule ailleurs, mais jamais vers ceux dont elle provient.

Un autre extrait de *La Scaléra* montre clairement comment Bakhaï mobilise l'espace rural pour représenter la hiérarchie coloniale et la manière dont cette hiérarchie est ressentie, subie et intériorisée par les populations dominées. En décrivant les lieux où vivent les personnages, l'auteure transforme l'espace rural comme arrière-plan où s'inscrit la logique coloniale de séparation, d'exclusion et d'invisibilisation.

> Il habitait le douar Belini, un douar qui n'existait plus depuis bien longtemps. Il se trouvait bien-au-delà des limites de la ville sur le plateau de Sidi Hasni. C'était un ramassis de maisons pauvres, entourées de broussailles, sans route, sans eau, sans éléctricité. Un bidonville misérable que les Français igoraient et que les Algériens de la ville répugnaient à fréquenter. (La Scaléra, p.227)

Le « douar Belini », présenté comme n'existant « plus depuis bien longtemps », suggère d'emblée un espace presque fantomatique, effacé à la fois officiellement et symboliquement. Cette disparition renvoie à un lieu placé en situation d'exil par rapport à la ville coloniale moderne, un espace maintenu hors du champ de la visibilité et écarté de tout ce que le colonisateur associe à l'ordre, au progrès et à l'urbanité. L'absence d'infrastructures fondamentales, signalée par l'expression « pas de route, pas d'eau, pas d'électricité », témoigne d'une privation sociale profonde et d'une organisation territoriale entièrement défaillante. Le décor lui-même devient un marqueur sensible de la misère, renforçant l'idée d'un bidonville abandonné, qui porte les traces matérielles de la déshumanisation coloniale. Le fait que ce lieu soit ignoré par les Français, tout en étant repoussé par les Algériens des quartiers plus intégrés à la ville, révèle une double marginalisation. Le douar se retrouve invisible aux yeux du pouvoir colonisateur, et en même temps exclu par une partie des colonisés, ce qui élargit encore la fracture sociale et spatiale au sein de la société coloniale. Cette mise à l'écart fait du douar un symbole d'aliénation extrême, un espace entièrement extérieur aux sphères sociales et urbaines.

L'étude de la structuration de l'espace rural, a mis en évidence la manière dont celui-ci matérialise les rapports de pouvoir et les formes d'exclusion propres à l'ordre colonial. Il s'agit à présent d'étendre l'analyse à l'espace urbain, où la narration fait apparaître un ensemble de dispositifs spatiaux organisant la séparation entre colonisés et colonisateurs et

instituant une hiérarchie tout aussi rigoureuse. La ville constitue un autre espace d'inscription de la domination coloniale, où se dessinent des frontières visibles et invisibles qui structurent les expériences sociales des personnages. L'exploration de l'espace urbain, révèle une modalité particulière de cette domination, fondée sur une segmentation interne qui oppose les différents groupes de population. L'extrait suivant met précisément en lumière une topographie hiérarchisée, reflet des rapports de force entre colonisés et colonisateurs.

> Tous les matins, je gravissais la rue Philippe alors que les commerçants commençaient à peine à retirer les rideaux de leurs boutiques.[...] Je débouchais sur la Place d'Armes et là, je reprenais mon souffle. La plus grande partie du chemin, la plus dure, était terminée, j'avais quitté les bas quartiers et j'arrivais «en ville» (La Scaléra, p.187)

Ce passage, constitue un point d'ancrage essentiel pour comprendre la manière dont le pouvoir colonial se matérialise dans l'espace urbain oranais. Le trajet ascensionnel décrit par «Mimouna» fonctionne comme un ensemble de signes complexes qui donnent forme aux hiérarchies sociales, raciales et spatiales du contexte colonial. La progression commence dans «la rue Philippe», située dans ce que la narratrice désigne comme les « bas quartiers ». Cette localisation n'a rien d'anodin, car elle renvoie à des réalités sociales bien précises. Dans l'Oran colonial, les bas quartiers étaient traditionnellement occupés par les populations algériennes et les classes populaires, où vivaient notamment les travailleurs immigrés et les indigènes algériens.

L'onomastique coloniale opère ici comme un dispositif d'effacement. Les appellations « rue Philippe » et « Place d'Armes », donnent à voir la domination symbolique exercée par la nomenclature coloniale. Ces toponymes imposent une lecture du territoire structurée par la géographie du pouvoir français. Le fait que la narratrice les emploie, montre à quel point le sujet colonisé se trouve pris dans le langage du colonisateur, au point où il n'est possible de nommer son propre espace que par l'utilisation des catégories imposées par le régime colonial.

La montée physiquement éprouvante de l'héroïne vers « la Place d'Armes », point symbolique par excellence du pouvoir colonial, matérialise d'emblée le franchissement d'une frontière sociale et raciale. La place, centre administratif et culturel du dispositif colonial, se présente comme l'exact contrepoint des bas quartiers. Elle incarne une urbanité

européenne, pensée comme ordonnée, légitime et dominante, en opposition à l'espace indigène relégué, perçu comme chaotique et marginalisé. Dans cette logique de séparation spatiale, l'expression « la plus dure était terminée », met en relief que le trajet quotidien de la narratrice revêt une double dimension, à la fois physique et symbolique.

La fatigue ressentie ne relève pas uniquement de l'effort corporel ; elle manifeste la difficulté de franchir une frontière invisible entre deux univers urbains hiérarchisés et idéologiquement opposés. Cette traversée révèle ainsi une fracture sociale et culturelle profonde, témoignant de la manière dont l'organisation coloniale de l'espace produit une expérience du déplacement marquée par la contrainte. Dans cette perspective, le moment où Mimouna « reprend son souffle » à la Place d'Armes, met en évidence le poids de ces barrières systémiques. Le corps devient alors le lieu où s'inscrit l'expérience coloniale, car l'effort fourni pour atteindre le centre de la ville, révèle l'effort permanent imposé au colonisé pour tenter d'exister dans un ordre qui le relègue en position subalterne.

«Mimouna» demeure extérieure à l'ordre colonial urbain, étrangère à l'espace qu'elle traverse. La séparation entre les « bas quartiers » et ce qu'elle nomme « en ville », agit comme une véritable frontière symbolique, distinguant deux zones d'appartenance et excluant les colonisés du centre du pouvoir. En gravissant cette topographie hiérarchisée, l'héroïne incarne cette condition de marginalité, car elle circule dans la ville européenne sans jamais y être pleinement admise, marquant ainsi son statut d'« étrangère » dans un espace qui, bien qu'accessible physiquement, lui demeure socialement fermé.

Le verbe « gravissais » revêt ici une portée particulièrement significative. Il ne désigne pas uniquement un déplacement dans l'espace, mais traduit symboliquement la transgression des frontières du système urbain colonial. Dans ce cadre, la montée quotidienne de «Mimouna», répétée « tous les matins », prend une dimension presque rituelle. Elle représente une transgression régulière de l'ordre spatial imposé. Cette répétition indique à la fois l'habitude et la persistance d'un geste qui, dans le contexte colonial, portait nécessairement une charge transgressive, d'autant plus qu'il s'agit d'une femme algérienne traversant un espace où elle n'est pas censée se mouvoir librement.

« La Place d'Armes » apparaît dans ce passage comme le centre absolu de l'espace urbain colonial, un espace fragmenté où chaque zone de la ville développe ses propres codes et

ses systèmes de signification. Le fait que l'héroïne affirme: « je reprenais mon souffle » au moment où elle atteint la place, traduit la difficulté du passage d'un espace à un autre, mais aussi l'importance de ce lieu comme point d'aboutissement d'un parcours imposé par la structure coloniale. «La Place d'Armes» n'est donc pas un simple lieu géographique, mais incarne la puissance politique, administrative et culturelle du colonisateur, mise en scène à travers un urbanisme ordonné, visible, et conçu pour affirmer la supériorité et l'autorité européennes au cœur d'Oran.

Dans cette perspective, cet espace produit une inversion de la hiérarchie spatiale en concentrant la présence matérielle et institutionnelle du régime, et en incarnant sa puissance administrative et culturelle. L'accès de l'héroïne, marque ainsi son entrée dans un lieu où l'ordre colonial se donne à voir et à lire tout en demeurant inaccessible. Elle traverse un univers qui lui reste profondément étranger à son expérience.

La distinction mentionnée entre « les bas quartiers » et «ville », met en évidence la dualité symbolique qui structure l'espace urbain colonial. Cette opposition binaire révèle la manière dont le colonialisme reconfigure la ville en deux domaines nettement séparés, chacun doté d'un régime d'appartenance spécifique. Les guillemets dans ce récit, entourant l'expression « en ville », signalent d'ailleurs une distance critique de la narratrice, dans la mesure où cette formule ne désigne pas la ville dans son ensemble, mais spécifiquement la ville coloniale, c'est-à-dire le centre du pouvoir, l'espace réservé à ceux qui détiennent l'autorité.

Pour approfondir cette représentation de la ville coloniale comme espace segmenté, un second exemple éclaire les distinctions entre zones fréquentées par les Européens et espaces accessibles aux Algériens.

> Mais il y'avait toujours le cinéma Familia et la foire de la Place de la Cercle et les concerts dans les kiosques [...]les spectacles du casino Bastrana,[...]piscine et la salle de boxe « Roger Teissier». [...] Bien sûr, ils étaient rares les Algériens qui avaient le privilège de fréquenter de tels lieux [...]. Du côté de la prefecture, c'était déjà autre chose. Les immeubles étaient plus riches, plus imposants, les gens mieux habillés. [...] Pour les rencontrer, il fallait grimper la rue des Jardins, dépasser le Djmâa Pacha que les nouvelles constructions étouffaient. (La Scaléra, p.233)

Cet extrait présente un espace colonial urbain profondément marqué par la ségrégation sociale et raciale, où chaque lieu (cinéma Familia, foire, casino Bastrana, piscine, salle de boxe Roger Teissier), fonctionne comme un signe culturel puissant incarnant la vie mondaine des colons européens, dont la présence des Algériens se fait rare dans ces lieux. Ces symboles de prestige et de loisir bourgeois, traduisent une hiérarchie sociale rigide qui organise la vie urbaine en zones réservées et codifiées. La progression spatiale vers des quartiers plus riches, soulignée par la montée de «la rue des Jardins» et le dépassement du «Djmâa Pacha», illustre métaphoriquement la distance sociale et la difficulté d'accès. L'architecture impose son ordre visuel et manifeste, avec des immeubles plus imposants traduisant la présence dominante du colonisateur. Le «Djmâa Pacha», symbole culturel algérien, étouffé par les constructions coloniales, devient un signe fort de la domination culturelle et identitaire qui s'inscrit dans l'espace même de la ville. L'exclusivité de ces lieux, désignée par le mot « privilège », décrit une distance raciale et sociale codifiée, où chaque étape du parcours est une barrière symbolique et réelle à la mobilité du colonisé.

Les mêmes mécanismes de domination par l'espace apparaissent dans *La femme du caïd,* où la narration met en scène une colonisation qui entraîne une fragmentation profonde du territoire et une exclusion progressive des indigènes de leurs terres ancestrales. L'extrait suivant en offre une illustration particulièrement claire :*« Quand les roumis sont arrivés, une grande partie de notre tribu a été obligée de quitter ses terres. Les familles se sont éparpillées. Mon aïeul est resté, lui, avec son troupeau, mais les pâturages, les uns après les autres, lui étaient interdits. »* (*La femme du caïd,* p.140). Dans cet extrait, l'espace apparaît comme le vecteur privilégié de l'entreprise coloniale, qui procède par confiscation, interdiction et fragmentation du territoire rural. «Les pâturages» ne sont pas de simples lieux physiques, mais ils représentent une identité commune, une mémoire transmise entre générations et un lien profond avec la terre. En racontant leur disparition progressive, le récit met en évidence le déracinement imposé que subissent les indigènes. Il met en scène le départ forcé de la tribu comme une rupture brutale avec le territoire originel, puis dévoile la résistance fragile de l'aïeul, qui tente de préserver le lien avec la terre, en restant auprès de son troupeau. Son maintien sur les lieux, malgré l'interdiction croissante, constitue une forme de résistance silencieuse visant à sauvegarder l'appartenance au territoire. Dans cet espace, la terre n'est pas seulement divisée ou ségréguée, elle est plutôt arrachée, niée, et transformée en zone interdite. La dépossession foncière provoque une rupture du lien identitaire entre les colonisés et leur territoire ancestral, jusqu'à faire du

colonisé, un étranger à sa propre terre et à sa mémoire. Ce lieu, progressivement confisqué par les mécanismes juridiques coloniaux, devient le symbole d'un passé effacé. Bakhaï en fait pourtant un espace de reconquête et de restitution symbolique, porteur de la mémoire des terres perdues et de la trace de la domination imposée.

Dans la même perspective, un second passage met en évidence la manière dont la narration représente la transformation de l'espace rural en instrument de ségrégation, en reléguant les indigènes aux marges délaissées:

> C'est à la limite du village, derrière les bâtiments de la coopérative que les Algériens s'étaient installés. Si les rues se coupaient à angle droit, elles n'étaient ni pavées, ni éclairées et ne connaissaient pas les trottoirs [...] des murs tristes avec des portes de planches mal jointes et quelques rares fenêtres grillagées. [...] Pourtant, dès 1937, une partie du «Douar El Filage» se transforma rapidement. Il était occupé par des familles espagnoles qui arrivaient après une traversée chaotique sur des bâteaux de pêche.[...] Bientôt la partie du «Douar El Filage» qu'ils occupaient prit un autre nom «El Pueblo». Les maisons devinrent blanches et les géraniums fleurirent. (pp.224-225)

Ce passage de *La Femme du Caïd,* déploie une spatialité contrastive qui révèle avec acuité les hiérarchies coloniales inscrites dans l'organisation urbaine et la distribution différenciée des ressources et de la reconnaissance. L'espace devient ici un lieu où se manifestent non seulement l'exclusion des colonisés algériens, mais aussi la hiérarchie interne au monde colonial, qui privilégie les migrants européens (les Espagnols) au détriment des populations autochtones.

Le premier espace décrit, celui des Algériens, est construit comme un signe explicite de marginalisation. Les indications spatiales: « derrière », « à la limite »; situent les habitants dans une zone d'extériorité, loin du centre du village, et traduisent une relégation à la périphérie du pouvoir colonial. Cette localisation instaure une véritable géographie de l'invisibilité, où le colonisé est maintenu hors champ. L'absence d'infrastructures: « ni pavées, ni éclairées », sans trottoirs; matérialise l'exclusion en désignant cet espace comme un lieu dépourvu des attributs de la modernité coloniale. Les « murs tristes », les « portes de planches mal jointes », composent une iconographie de la précarité et de l'enfermement, où chaque élément architectural traduit l'abandon, la pauvreté imposée et la ségrégation matérielle.

Le contraste avec l'espace occupé par les familles espagnoles est idéologiquement révélateur. Bien que ces migrants arrivent eux aussi dans des conditions de grande précarité, leur installation déclenche la transformation rapide du même espace, une transformation qui contraste radicalement avec celui réservé aux colonisés. Le changement de toponyme, du « Douar El Filage » à « El Pueblo », est particulièrement significatif où le terme arabe est remplacé par un terme espagnol, marquant symboliquement l'effacement de la présence algérienne et la légitimation de l'implantation européenne, même lorsqu'il s'agit de populations immigrées et vulnérables. Le renommage se présente alors comme un acte de pouvoir.

La métamorphose esthétique et matérielle du quartier (la blancheur des façades, les géraniums qui fleurissent), devient un ensemble de signes de l'européanité valorisée. Les géraniums symbolisent ainsi une sorte de « mise en culture » européenne du lieu, en opposition implicite au quartier algérien. Ces signes visuels traduisent une idéologie raciale et culturelle dans laquelle l'européanité, même pauvre, est construite comme supérieure et civilisée, tandis que l'algérianité, demeure assignée à l'abandon, à la marginalité et à la déchéance matérielle.

Cette hiérarchisation spatiale différenciée révèle un mécanisme central du colonialisme, celui d'une solidarité raciale européenne qui, au-delà des différences de classe ou de nationalité entre Français et Espagnols, privilégie toute population européenne face aux indigènes algériens. L'espace devient ainsi le support matériel d'une discrimination systémique. La politique coloniale accorde une reconnaissance symbolique et toponymique aux Européens, y compris étrangers, tout en maintenant les Algériens dans une condition spatiale d'exclusion. Cette asymétrie géographique fonctionne comme un discours colonial non verbal, qui naturalise l'inégalité et inscrit, dans la matérialité même du territoire, la hiérarchie raciale et politique du système colonial.

Dans *La femme du Caïd*, l'espace devient un objet complexe où se lit et se perpétue le pouvoir colonial à travers une politique différenciée de gestion du territoire, marquée par l'exclusion topographique, la privation et l'effacement toponymique pour les Algériens. Par cette mise en récit contrastée, Bakhaï met en lumière la violence spatiale du système colonial et montre comment l'espace se transforme en champ idéologique où se rejouent quotidiennement domination et marginalisation.

La mise en récit de l'espace se révèle au cœur du dispositif critique. Elle met au jour les logiques de domination, de ségrégation et d'invisibilisation imposées par le pouvoir colonial, et rend perceptible la relation profondément dissymétrique entre colonisateurs et colonisés. Par la construction des lieux et la représentation des frontières, les récits donnent à voir la reconfiguration du territoire algérien, où l'espace apparaît simultanément comme un champ d'exercice de la violence coloniale et comme le lieu d'une mémoire résistante, capable de contester l'effacement.

2. L'enfermement féminin: une résistance masculine face au colonisateur

Dans les récits de Bakhaï, l'espace devient l'un des lieux privilégiés où se lit la vulnérabilité sociale autochtone, provoquée par l'intrusion coloniale et visible à travers la condition féminine. Les récits mettent en place une véritable géographie de contrôle, au sein de laquelle le patriarcat répond à la présence étrangère, en resserrant les frontières qui entourent les figures féminines. Les héroïnes apparaîssent prises au centre d'un système de contraintes. L'enfermement se déploie alors à travers trois espaces : l'espace domestique, d'abord, conçu comme premier cadre de clôture ; l'espace conjugal, ensuite, où s'affirme l'autorité maritale ; et enfin l'espace d'intériorité, où ce repli se fait intime. Par cette mise en scène spatiale, Bakhaï construit la femme comme une métaphore vivante de l'enfermement, révélatrice des tensions entre domination masculine et contexte colonial.

2.1. Espace domestique

Dans la société traditionnelle algérienne telle que la dépeint Bakhaï, l'enfermement féminin s'exerce d'abord par le contrôle strict de l'espace. Les femmes sont maintenues dans la sphère domestique, tandis que l'accès à l'espace public leur est restreint et soumis à conditions. Cette réalité apparaît clairement à travers la voix de «Mimouna» qui témoigne :

> C'était une des rares sorties autorisées pour les femmes de mon époque; à part le bain et les visites familiales strictement contrôlées, elles ne sortaient pas de chez elles, et quand elles quittaient leurs domaines, elles devraient se faire accompagner. (La Scaléra, p.158).

Ce passage résonne comme une allusion directe aux normes patriarcales qui encadraient la vie des femmes et à leur exclusion de l'espace public. La maison y apparaît comme un lieu

d'enfermement, à la fois justifié par la tradition et renforcé par la peur du regard social. Même «les rares sorties» permises, sont soumises à une surveillance constante, révélant ainsi l'absence d'autonomie des femmes dans leurs déplacements et la volonté de contrôler leurs corps dans l'espace social. Cette perception est d'ailleurs confirmée par Sakina Messaadi, qui souligne que:

> La collectivité colonisée luttant contre la puissance et les valeurs socio-culturellles de l'occupant, l'enfermement des femmes constituaient un moyen de protection et de sauvegarde de la culture familiale. Il empêchait par conséquent la désintégration sociale. (1990, p.116)

En présentant la protection féminine comme unique espace de sécurité en période de trouble, Messaadi met en évidence la valorisation de l'espace domestique comme refuge et comme frontière identitaire. Cette perspective éclaire la représentation spatiale chez Bakhaï, où la maison apparaît investie d'une fonction protectrice destinée à conserver l'honneur familial, et à maintenir l'intégrité du groupe face à un extérieur perçu comme menaçant.

Dans cette configuration narrative, l'espace intérieur se charge d'une valeur symbolique forte, tandis que l'extérieur devient le lieu du déséquilibre et du danger culturel. Le colonisateur, en tant que présence étrangère, est figuré comme risque d'altération identitaire, ce qui conduit la collectivité à enfermer les femmes, afin de préserver son intégrité soci-culturelle. La perspective de Messaadi permet alors de comprendre, que cet enfermement n'est pas seulement une pratique sociale, mais une construction spatiale qui organise la narration autour d'une frontière stricte entre l'intérieur et l'extérieur. L'espace domestique devient ainsi le lieu où se matérialise une résistance masculine face au colonisateur, et où se cristallise la claustration féminine comme réponse collective à l'intrusion.

Le récit de *La Scaléra* met en tension la fonction déclarée de protection des valeurs culturelles de la communauté colonisée, avec un effet réel d'enfermement. Il montre que la préservation de la structure familiale repose sur une spatialisation du contrôle féminin, où l'interdiction des déplacements des femmes garantit l'ordre social. Lorsque le père de « Mimouna » accepte que sa fille travaille uniquement à l'intérieur du foyer, il instaure une « autorisation conditionnée » par le confinement domestique. Le récit inscrit l'activité

féminine en espace clos comme acceptable, tandis que toute ouverture vers l'extérieur devient porteuse d'un risque de rupture : *« Il acceptait très bien que je gagne quelques sous en tricotant, mais à la maison […]. Comment lui faire admettre que la seule solution pour nous était que je prenne un travail à l'extérieur ?* » (La Scaléra, p.146). La question qui clôt cet extrait constitue, sur le plan narratif, un élément décisif. Elle révèle que l'enfermement n'est pas uniformément toléré, par rapport autres figures féminines du récit, telle que sa mère par exemple, qui accepte naturellement cette assignation, «Mimouna» la remet en question et tente d'en négocier les limites. Son interrogation ouvre symboliquement une brèche dans l'espace clos du foyer et marque le refus d'une clôture totale.

Sakina Messaadi rappelle que, dans les périodes de trouble, *« la protection physique de la femme, seul refuge et garantie de sécurité, a toujours été un sujet sensible à approcher » (Ibid.,* p.115). Cela permet de comprendre la logique du repli féminin chez Bakhaï, car la protection invoquée légitime l'assignation à l'espace domestique, tout en générant des tensions internes perceptibles dans la résistance discrète de «Mimouna».

Dans cette même perspective, *La femme du caïd,* offre un exemple significatif. Après la mort de sa mère, «Talia» assume les tâches domestiques avant que son père ne décide de l'envoyer travailler dans la ferme du caïd. Le discours qu'il prononce à sa fille *« Dans un endroit où tu ne manqueras de rien et où l'on t'apprendra l'humilité »* (*La femme du caïd*, p. 25), révèle une logique ambivalente, puisque la promesse de sécurité matérielle sert à justifier l'éloignement, tandis que l'« humilité » renvoie clairement à l'attitude de soumission. Ce départ fonctionne en réalité comme une parole d'autorité qui fixe le destin de la jeune fille et légitime son passage d'un premier espace clos (la maison), à un second (la ferme), placé sous une autorité plus rigide.

Aux yeux du père, la ferme ne constitue pas seulement un lieu de travail, mais un véritable espace de pouvoir où se rejoue, à l'échelle domestique, la logique de l'assignation. La phrase paternelle, qui associe sécurité matérielle et apprentissage de l'humilité, dévoile cette tension, car derrière l'apparence protectrice, la ferme apparaît comme un lieu où s'exerce un pouvoir exigeant l'obéissance. Pour «Talia», cet espace se présente comme un monde clos, et la seule échappée possible se manifeste durant les visites de «Margot», la petite Française. À travers leurs jeux, leurs rêves et leurs imaginaires d'enfants, «Talia»

accède à une forme d'évasion intérieure qui lui permet d'entrevoir d'autres espaces que ceux auxquels elle est matériellement confinée. C'est uniquement par la médiation de «Margot», que se dessinent pour elle ces horizons de liberté. Lorsque «Margot» repart en France, l'héroïne prend pleinement conscience de la clôture qui la circonscrit et le formule de manière explicite : *« il n'y avait plus que la ferme et les gens de la ferme. Un monde clos auquel elle ne pouvait échapper » (La femme du caïd, p. 137).* La ferme du caïd fonctionne alors comme une extension du dispositif patriarcal, où l'autorité domestique initiale se prolonge et se redouble sous une forme hiérarchique plus structurée.

L'étude de l'espace dans les récits de Bakhaï montre que l'enfermement constitue un principe narratif essentiel. Les lieux clos, organisent le parcours des héroïnes et déterminent leur rapport au monde. À travers ces espaces restreints, les récits donnent forme à des expériences féminines marquées par la limitation et l'étouffement. La narration met ainsi en évidence comment l'espace devient un instrument de contrôle qui façonne les trajectoires des personnages féminins. En faisant de la clôture spatiale le cœur de la mise en récit, Bakhaï révèle la portée narrative et symbolique de l'enfermement féminin.

2.2. Espace conjugal

Dans les récits de Bakhaï, l'espace conjugal constitue un nœud symbolique où la narration inscrit les formes les plus intimes de l'enfermement féminin. Le foyer marital ne représente pas un simple prolongement de l'espace domestique, mais un lieu de clôture narrative où se matérialisent la dépossession du corps, la restriction de la parole et la surveillance quotidienne. À travers la trajectoire de « Mimouna », le récit montre comment le mariage construit un espace où l'ordre patriarcal s'intériorise, transformant l'intime en scène de domination. Le récit met ainsi en évidence la manière dont l'espace conjugal devient un lieu symbolique où l'enfermement féminin se manifeste à travers la douleur corporelle, l'humiliation et l'atteinte à l'intériorité de l'héroïne.

L'espace conjugal se donne à voir dans *La Scaléra* comme un lieu de rupture intime, comme le révèle l'extrait fondateur où «Mimouna» évoque sa première nuit dans la maison

de sa belle-famille : « *Le mariage était consommé, tout était consommé. [...] Alors j'ai commencé à pleurer et j'ai pleuré mes espoirs déçus, mon corps humilié, jusqu'au matin.* » (La Scaléra, p.104). La répétition du mot «consommé», produit un effet de clôture immédiate, marquant un basculement où s'effondre l'horizon d'attente de l'héroïne. La scène se déploie dans la nuit, un temps suspendu qui enveloppe «Mimouna» d'une obscurité totale, métaphorisant l'isolement intérieur et la fermeture absolue de l'espace conjugal. Ce lieu n'est pas décrit matériellement, car, comme le souligne Gérard Genette, il s'agit d'un *« espace connoté, manifesté plutôt que désigné »* (1966, p.103), il n'est pas donné à voir mais à ressentir, car il se construit à travers l'expérience intime de l'héroïne.

C'est le corps féminin, précisément, qui devient le véritable lieu de ce type de spatialité. L'expression « *mon corps humilié* », convertit l'intimité conjugale en un territoire de violence intériorisée. Le corps apparaît alors comme un espace d'enfermement, un lieu où s'exerce le pouvoir patriarcal et où se matérialise la domination. L'humiliation physique chez l'héroine, prend ainsi valeur de géographie intérieure, révélant un espace conjugal où l'intime est immédiatement confisqué. À cela s'ajoute un vide affectif, condensé dans les « espoirs déçus », où l'espace conjugal, attendu comme un lieu d'ouverture, devient un espace de videment émotionnel où tout se résorbe en néant.

L'absence de détails matériels sur cet espace, renforce cette impression d'abstraction spatiale. Comme l'explique Florence Paravy, lorsqu'elle distingue une écriture référentielle de l'espace et une écriture métaphorique:

> Il existe ainsi deux écritures fondamentales de l'espace: celle qui le situe au niveau du référent et en fait explicitement l'objet du discours; celle qui l'introduit par la métaphore, en tant que comparant, mais aussi objet second du discours.(1999, pp.248-249),

Bakhaï opte ici pour la seconde; l'espace conjugal n'est pas construit par ses murs, mais par sa douleur et sa désillusion qui le définissent. La mention « *jusqu'au matin* », inscrit une temporalité close, la nuit devient un espace-temps immobile, où la souffrance se prolonge sans échappée. Le lieu conjugal se donne comme un espace qui n'est pas façonné par sa matérialité mais par l'intensité de l'expérience et où se conjuguent confinement corporel, obscurité intérieure et effondrement affectif. L'extrait révèle ainsi un espace

conjugal qui, loin d'assumer la fonction d'un simple décor, s'impose comme lieu symbolique de la claustration féminine au sein du récit.

Cette dynamique de domination inscrite dans l'espace conjugal ne se limite pas à cette occurrence, elle se prolonge dans d'autres scènes du récit, où le foyer est le lieu d'une surveillance constante et d'un contrôle exercé sur le corps et la parole de « Mimouna ». Cette continuité apparaît clairement dans le passage où le mari impose l'autorité de sa mère:

> Tu remettras tout à ma mère pour qu'elle les garde, me dit-il. Alors furieuse, j'ai répondu, la rage au coeur: Mais je suis capable de les garder moi-même! J'ai reçu ma première gifle. Elle était destinée à m'apprendre à ne pas discuter les ordres. Et il y en a eu d'autres, des légères, des violentes, des cinglantes tant et si bien que je m'approchais jamais trop près de lui. (*La Scaléra,* p.107)

Le récit met en évidence un espace conjugal pensé comme un territoire déjà approprié, dans lequel « Mimouna » demeure en position de «mineure». Lorsque le mari lui ordonne de remettre ses affaires à sa mère, la configuration du foyer se révèle immédiatement, car la véritable maîtresse de l'espace est la belle-mère. Son autorité domestique organise le lieu selon une logique de tutelle qui réduit l'épouse à une place subalterne, dépourvue d'autonomie. Dans un environnement où elle ne dispose d'aucune maîtrise matérielle ou symbolique, l'obéissance devient la seule conduite possible et toute tentative d'affirmation personnelle entraîne une réaction violente. L'espace conjugal fonctionne ainsi comme un dispositif de contrôle qui neutralise la présence même de «Mimouna», réduite à habiter un lieu dont elle ne détient aucun droit.

La résistance de l'héroïne lorsqu'elle affirme être capable de garder ses effets, entre immédiatement en conflit avec l'ordre qui structure l'espace conjugal. «La gifle» qui suit, vient redéfinir les limites du lieu conjugale, en lui rappelant la position subalterne à laquelle elle est assignée. La violence fonctionne alors comme un instrument de régulation spatiale, un moyen d'imposer la discipline et de ramener la femme dans une zone d'obéissance strictement délimitée. L'aveu de « Mimouna », lorsqu'elle reconnaît qu'elle ne s'approche jamais de son mari, révèle que l'espace conjugal est désormais structuré par la peur. La crainte ne se limite pas à un sentiment, mais transforme l'espace domestique en un milieu où la distance devient une condition de survie. Le lieu conjugal se transforme alors en un territoire marqué par la menace. Le foyer n'est plus un espace partagé, mais un

environnement dominé par l'évitement, où la proximité physique équivaut à l'exposition à la violence.

L'espace conjugal dans *La Scaléra* est un lieu façonné par la domination masculine et la surveillance familiale. Le foyer se présente comme un système de contrôle, où la parole, les objets et les déplacements de l'héroïne sont soumis à une autorité permanente. Ainsi, loin d'être un espace protecteur, il devient l'un des lieux les plus révélateurs de l'enfermement féminin. Le récit montre que le mariage construit un espace clos où l'ordre patriarcal s'impose non seulement par des règles sociales, mais surtout à travers le corps de l'héroïne, marqué par l'humiliation, la douleur et la violence physique. Cet espace, loin d'être neutre, organise une expérience affective faite de désillusion et de dépossession, transformant la sphère intime en scène de domination incarnée.

2.3. Espace de l'intériorité

L'espace de l'intériorité chez Bakhaï à travers le personnage féminin, est sous forme d'un lieu de révélation où s'expriment un vécu social, intime et affectif profondément déterminé par les normes coloniales et patriarcales. Dans *La Scaléra,* cette dimension atteint une intensité particulière dans la scène du jardin, où l'espace naturel épouse l'état intérieur de l'héroïne:

> J'étais enceinte, enfin, après quatre ans de mariage! Je ressentais ma grossesse comme une victoire, une formidable revanche! Tout le monde était content [...] Je vivais un peu en dehors de la réalité en attendant le printemps, et parceque j'avais changé, je croyais naivement que le monde s'était transformé! J'était entrée dans mon huitième mois, les bourgeons du figuir étaient en petites feuilles vert pâle et la vigne commençait à étendre ses branches sur le treillage. [...] Ce jour là, j'avais passé l'après-midi à soigner mes géraniums. Ils étaient beaux, j'en avais de toutes les couleurs et j'avais du plaisir à les regarder alignés dans leurs pots de grès sur le bord du mur. (La Scaléra, p.131)

Dans l'Algérie coloniale décrite par Bakhaï, la femme mariée ne conquiert véritablement un statut social qu'à travers la maternité. La stérilité, envisagée comme une faute ou une incapacité, marginalise symboliquement la femme, la prive de reconnaissance et l'expose au jugement de la famille élargie. La joie de «Mimouna» ne s'explique donc pas seulement par le bonheur d'attendre un enfant, mais elle marque surtout la fin d'une angoisse sociale.

En devenant mère, elle devient également une épouse « accomplie » aux yeux de la belle-famille.

La scène qui se déroule dans ce lieu naturel, végétal, rappelle le jardin d'*Eugénie Grandet* de Balzac, où la nature possède une forte charge symbolique et reflète fidèlement l'état d'âme des personnages. Chez Bakhaï, ce principe d'équivalence est pleinement exploité, où l'espace naturel devient le prolongement de la vie intérieure, et révèle un moment d'apaisement au cœur des pressions conjugales et familiales. À l'image d'*Eugénie*, dont le jardin traduit les fluctuations de l'âme, «Mimouna» investit cet espace végétal comme un lieu où son bonheur enfin reconnu peut s'exprimer. Les géraniums « de toutes les couleurs », les bourgeons du figuier et la vigne qui étend ses branches, deviennent des images symboliques de renaissance intérieure.

Cet espace apparaît alors comme un « contre-espace », au sein d'un environnement hostile. La beauté des plantes, leur épanouissement progressif et la variété de leurs couleurs deviennent l'extériorisation visible d'une intériorité heureuse. En prenant soin de la nature qui l'entoure, «Mimouna» prend symboliquement soin d'elle-même et accède à une forme de dignité et de stabilité que l'ordre colonial et patriarcal lui refuse habituellement.

La critique implicite que développe Bakhaï, repose sur un mécanisme subtil où le bonheur de «Mimouna», apparaît comme strictement conditionné. En montrant que son épanouissement n'advient qu'une fois sa maternité reconnue, le texte met au jour une aliénation intériorisée plutôt qu'il ne la dénonce ouvertement. Cet espace, lieu d'apaisement fragile, apparaît alors comme un refuge intime au sein d'un cadre social qui réduit la femme à ses fonctions biologique et domestique. Cette ambivalence fait de cet environnement un double signe, à la fois refuge personnel et forme de contestation silencieuse.

Le passage retenu s'organise autour de trois niveaux de signification. Premièrement, un niveau descriptif et esthétique de cet espace naturel. Deuxièmement, un niveau psychologique, dans la mesure où cet espace sert de support à la projection affective de «Mimouna» et devient le miroir de son intériorité. Enfin, un niveau critique et idéologique, où le texte laisse affleurer les mécanismes d'aliénation inhérents au système patriarcal et colonial. L'espace narratif se présente ainsi comme un lieu de convergence où s'articulent

l'intime, le social et l'idéologique, révélant la complexité des rapports de domination qui structurent le récit.

Dans la continuité de cette réflexion sur l'espace de l'intériorité, *La Femme du caïd* offre à son tour un passage où le paysage devient l'expression directe de l'état interieur du personnage féminin, comme le montre l'extrait suivant où l'espace et les objets deviennent des antagonistes:

> La route s'offrit enfin à ses pas mal assurés. [...] Elle avait perdu son rythme, il lui sembla qu'elle allait moins vite et se mit à courir, la bouche ouverte pour que le vent frais et humide atténue la brûlure dans sa poitrine. Son châle tomba. Lui aussi était contre elle. Elle le ramassa avec colère. (La femme du caid, p.13)

Dans cet extrait, «Talia» quitte la maison en cachette, profitant de l'absence momentanée de son père pour courir jusqu'au village lointain chercher la sage-femme dont sa mère a besoin pour accoucher. Le refus du père d'apporter secours à son épouse crée une situation d'urgence qui conduit l'enfant à agir clandestinement. Ce contexte de transgression silencieuse et de responsabilité prématurément assumée par une fillette, instaure d'emblée une atmosphère de tension et de vulnérabilité.

C'est précisément pour cette raison que ce passage constitue une entrée essentielle dans l'étude du cadre psychologique de «Talia». Le chemin qu'elle traverse fonctionne comme le reflet de son état intérieur, réfractant la panique, la solitude et la fragilité qui la submergent. Ses « pas mal assurés » donnent à voir l'urgence de sa trajectoire et la crainte constante d'être surprise en faute, tandis que la perte de rythme traduit corporellement l'intensité de son angoisse. L'environnement extérieur devient ainsi le prolongement immédiat de ses émotions, un espace où l'intériorité se projette et se matérialise. Le vent « frais et humide » qui atténue la « brûlure » dans sa poitrine traduit l'effet apaisant, même passager, sur son agitation intérieure. Ainsi, le cadre atmosphérique accompagne et module son désarroi où la nature devient un relais, une médiation entre son inquiétude intérieure et le monde extérieur. Le détail du « châle » qui « lui aussi était contre elle. Elle le ramassa avec colère », révèle une dimension critique dans ce récit. Ce tissu qui couvre sa tête n'est pas un simple accessoire, il constitue un signe d'appartenance sociale et un instrument de contrôle patriarcal imposé à une enfant. En le ramassant « avec colère », l'héroïne

manifeste une ambivalence profonde, car elle sait qu'elle doit s'y conformer, mais son geste trahit déjà un refus instinctif de cette contrainte identitaire et sociale.

Dans cette scène, tous les détails qui caractérisent l'espace environnant correspondent étroitement à l'état intérieur de «Talia», de sorte que chaque élément du cadre contribue à rendre visible son trouble émotionnel. Les sensations éprouvées et les objets décrits se chargent d'une valeur expressive qui traduit sa condition affective, tout en laissant apparaître, de manière implicite, une critique du système patriarcal qui structure son existence.

Ainsi, l'étude de l'espace intérieur montre que les détails du cadre environnant des héroïnes de Bakhaï fonctionnent comme des signes sensibles, en lien étroit avec leur état psychologique. L'espace devient alors le prolongement de leurs émotions et l'expression de leurs angoisses et de leurs peurs. Cette correspondance intime entre milieu extérieur et intériorité met également au jour une critique implicite des systèmes patriarcal et colonial qui façonnent leurs existences. Prises entre deux univers antagonistes, les personnages féminins apparaissent comme les victimes d'un conflit structurel qui les dépasse ; et c'est précisément l'espace, en rendant visible ce déchirement, qui devient l'un des lieux privilégiés où s'articule la dénonciation discrète mais puissante de ces rapports de domination.

3. Espace de transgression et de liberté

Pour saisir la portée conceptuelle du mot *transgresser,* il est utile de revenir sur son évolution historique telle que la précise Marie-Joseph Bertini :

> Étymologiquement, le substantif transgressio (apparu en 1174) est tiré du supin (transgressum) du verbe latin transgredi qui signifie « passer de l'autre côté, traverser, dépasser », puis ensuite « enfreindre » ; ce n'est qu'avec le latin chrétien (en 1230) qu'il prendra son sens moral de « faute, péché ». [...] Le verbe « transgresser » a été formé, quant à lui, au XIVe siècle sur le substantif transgression, à partir du latin ecclésiastique. Il désigne, à partir du XVIe siècle, un verbe juridique signifiant « violer une loi ». [...] Le préfixe trans indique donc deux actions simultanées : s'opposer d'une part, franchir une limite d'autre part. (2020, p18)

Issue du latin où elle signifiait d'abord « aller au-delà », la transgression n'est pas, à l'origine, une simple infraction mais implique un mouvement de dépassement d'une limite imposée. Autrement dit, transgresser ne revient pas seulement à violer une norme ou une règle, c'est la dépasser pour accéder à un espace nouveau, interdit ou inexploré. Ce geste combine ainsi deux opérations, contester l'ordre en place et franchir le seuil qu'il fixe ; c'est d'ailleurs le dépassement lui-même qui met la norme en évidence. La transgression ouvre alors un espace où le cadre peut être déplacé, laissant émerger une nouvelle manière de penser la limite.

L'acte de transgresser consiste à franchir une limite, ou un seuil et renvoie au mouvement par lequel un individu ou un groupe se détache du cadre prescrit, pour accéder à ce qui aurait dû demeurer inaccessible. Dans cette perspective, la transgression reste inséparable de l'interdit. Selon Georges Bataille (1957), transgresser ne consiste pas à supprimer l'interdit, mais à dépasser une limite qui demeure et qui donne sens au geste. L'interdit trace la frontière ; la transgression la franchit sans l'abolir, puisqu'elle n'existe qu'en présence d'une limite. Ces deux dimensions fonctionnent dès lors, comme des forces complémentaires. Dans une société, il existe d'un côté, les règles, les tabous et les rites qui organisent la vie collective, maintiennent l'ordre et assurent la stabilité du groupe. Et inversement, ces règles qui instituent l'interdit, selon Bataille, leur transgression demeure possible, mais toujours de manière contrôlée, car l'interdit n'est jamais aboli. Ce dépassement permet à la société de se régénérer, d'évoluer et de se transformer. Bataille considère que la vie sociale ne repose pas uniquement sur l'ordre, mais aussi sur une transgression mesurée. La tension entre la règle et sa transgression, entre la stabilité et la mouvance, entre l'ordre et le désordre, constitue le mécanisme vital qui permet aux sociétés de demeurer vivantes et dynamiques.

Dans cette perspective, Michel Hastings, Loïc Nicolas et Cédric Passard auteurs de *Paradoxes de la transgression*, constatent que « *la notion de transgression ne s'est jamais véritablement imposée dans les sciences sociales, (…) Celui de sociologie l'ignore, celui de philosophie politique et morale aussi, comme ceux de science politique et d'ethnologie* » (Hastings, Nicolas et Passard, 2012, p.8). Leur remarque met en évidence le statut marginal d'un concept, pourtant apte à éclairer les déplacements par rapport à l'ordre social. Cette marginalité apparaît clairement dans l'absence d'une entrée dédiée dans la plupart des dictionnaires spécialisés, ce qui montre que la transgression, bien que

pertinente, n'a pas été véritablement intégrée au cœur de l'appareil théorique des sciences sociales.

Les mêmes auteurs précisent que « *la transgression n'existe donc pas en soi, elle est en revanche l'expression d'un travail de qualification sociale, qui fait entrer certains franchissements de limites dans une catégorie morale dépréciée* » (Hastings et al., 2012, p. 9). Cela signifie que la transgression n'existe pas en elle-même, mais c'est la société qui désigne certains actes comme transgressifs, en fonction des limites qu'elle protège. Les réactions parfois vives que provoquent ces actes, montrent l'importance accordée à ces frontières et les enjeux qu'elles recouvrent. Lorsqu'elles sont franchies, elles révèlent à la fois ce que la société cherche à préserver et les tensions qui la traversent, mettant en lumière la fragilité de l'ordre social. Pour ces auteurs, la transgression dévoile ce qui reste caché ou implicite dans une société, c'est-à-dire les règles profondes qui structurent l'ordre social établi. Elle agit comme un révélateur, car le dépassement d'une limite, contraint la société à exposer son mode réel de fonctionnement. La transgression devient ainsi une mise à l'épreuve du corps social. Elle place la collectivité dans une situation de tension, de crise et de souffrance symbolique, qui contribue cependant à sa régénération et à sa transformation.

Le dépassement d'une limite provoque d'abord une réaction forte, faite de jugements et d'exclusion. Ces réactions reflètent les valeurs que la société veut protéger. Mais le processus ne s'arrête pas ici, peu à peu, la société accepete l'acte transgressif. Ce qui semblait choquant devient moins grave, voire accepté. Les normes se modifient et la rupture peut être intégrée au point d'être reconnue. C'est ainsi que la société montre qu'elle peut transformer une déviance en un nouvel espace de sens, et redéfinir ses repères culturels.

A la différence de ces trois auteurs, Michel Foucault déplace l'attention, pour lui, *« la transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut , à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte. »* (1994, p. 44). La transgression ne dépend donc pas de la réaction de la société, mais de l'expérience intime d'un sujet confronté à une frontière. Elle ne constitue plus un simple écart réprimé, mais un passage qui ouvre un espace de liberté. En poussant la limite jusqu'à son point extrême, elle la rend fragile et l'oblige à révéler ce

qu'elle dissimulait et ce qu'elle cherchait à maintenir à distance. C'est précisément au moment où elle risque de s'effacer, qu'elle laisse apparaître sa vérité la plus profonde. Tant qu'une limite reste intacte, elle se présente comme une norme. Mais lorsqu'elle est franchie, elle dévoile ses contradictions et les paradoxes du système social qui la légitime. La transgression en expose les failles et devient une manière d'inventer une nouvelle liberté, car le sujet se construit en dépassant ce qui le limite.

La pensée foucaldienne sur la transgression trouve un véritable prolongement dans la littérature, qui devient un espace où l'on peut vivre concrètement l'expérience du franchissement. Kaveh Dastoreh, dans *Penser la résistance avec Foucault*, souligne que:

> Dans ses recherches littéraires de la décennie 1960, Foucault tente inlassablement de montrer la possibilité d'un dehors, d'une sortie du système, d'une échappatoire par rapport au totalisant. Il expose l'éventualité d'un contournement du discours qui prétend dire "tout". Dans cette tentative littéraire, il y a la trace ou la place d'un espoir de liberté, liée à l'idée de transgression; elle consiste à expérimenter une vie à la fois dedans et dehors, au passage "à la limite", afin de donner accès à une autre vérité ou de ré-ouvrir un horizon. (Dastoreh, 2016)

La littérature devient ainsi un véritable espace d'expérimentation où la limite peut être éprouvée et déplacée. Elle permet d'occuper une position frontalière qui confronte le sujet aux normes, tout en ouvrant un espace de liberté inaccessible depuis le dedans, c'est-à-dire l'intérieur du système. Le sujet, chez Foucault, se constitue précisément dans ces pratiques de résistance. Il invente sa liberté en poussant les limites du pouvoir et du discours jusqu'à leur point de fragilité, accédant ainsi à un dehors créatif, où se reconfigurent les possibles. La transgression n'est jamais une destruction complète, elle dévoile la limite, la met en tension et la transforme. Elle ouvre un espace où se construit une subjectivité qui n'existe qu'en relation avec ce qu'elle dépasse. La transgression chez Foucault expose la fragilité de cette limite, ouvrant ainsi un espace critique et créateur.

Cette conception trouve une résonance particulière dans l'univers romanesque de Bakhaï. Les espaces fréquentés par les héroïnes peuvent être appréhendés comme des « contre-lieux » au sens foucaldien (1967). Bien qu'ils appartiennent à la réalité géographique coloniale, ces lieux acquièrent, une fois investis par les protagonistes, un statut marginal et subversif. Leur irruption dans des espaces interdits à la fois par les normes patriarcales et

par le pouvoir colonial, met en tension les deux systèmes. Cette dynamique s'observe avec une acuité particulière dans *La Scaléra*, lorsque «Mimouna», à travers son récit rétrospectif, réinvestit les lieux de l'Oran colonial en les reconfigurant en espaces d'écart, et de résistance aux contraintes qui structurent l'ordre dominant.

Quitter «la maison», qui incarne l'enfermement féminin imposé par l'ordre patriarcal, constitue pour «Mimouna» un premier franchissement de la norme spatiale. Issue d'un milieu marqué par une grande précarité, elle se trouve contrainte de prendre en charge la survie de sa famille. La formule *« la misère emporte bien des traditions »* (*La Scaléra*, p. 163), explicite cet impératif économique qui justifie son départ malgré l'opposition du père. Cette sortie vers l'extérieur, en rupture avec la réserve attendue des femmes indigènes, constitue déjà une transgression aux yeux de son entourage. Elle l'est d'autant plus, que le lieu où elle travaille, appartient à l'espace colonial, lequel demeure symboliquement et socialement interdit aux dominés. L'héroïne transgresse simultanément deux ordres normatifs : elle quitte le foyer, espace traditionnellement assigné aux femmes par la société indigène, et s'introduit dans un lieu réservé aux colons, où les indigènes ne sont tolérés qu'en position de service. La précarité économique contraint les femmes à franchir des limites qui leur étaient interdites, autant sur le plan social que spatial. La misère affaiblit ainsi la force des interdits et permet, malgré elle, une transformation des rapports à l'espace et au rôle féminin.

L'accès aux espaces réservés aux colons, constitue une nouvelle étape dans le parcours de «Mimouna». En s'appropriant des lieux qui lui étaient jusque-là refusés, elle trouble la logique spatiale coloniale et genrée. «La plage», notamment, devient un espace transgressé, où son corps s'autorise une liberté radicalement contraire aux normes imposées aux femmes indigènes. Lorsqu'elle déclare:

> La première fois de ma vie que je suis allée à la plage, c'est avec les Pensier.[...] la fois suivante j'ai osé marcher dans l'eau en relevant mes juponsjusqu'aux genoux. [...]. Je me suis jetée dans l'eau en gardant tout de même mon jupon. J'avai spris soin également de m'éloigner de l'endroit fréquenté et c'est près des rochers de la plage de St Roch que je me suis baignée comme on lance un défi. (La Scaléra, pp.174-175).

Cette scène redouble l'acte transgressif, «Mimouna» pénètre un espace réservé aux colons et elle s'y rend en leur compagnie, ce qui perturbe la répartition raciale et sociale imposée

par l'ordre colonial. Cependant, cette liberté demeure strictement mesurée, L'héroïne garde tout de même (son) jupon et choisit de s'éloigner de « l'endroit fréquenté », manifestant ainsi qu'elle ne rompt pas avec les normes morales, culturelles et communautaires qui encadrent le corps féminin indigène. Le geste transgressif ne détruit donc pas la limite, mais il la met à l'épreuve, il la déplace sans l'abolir.

La pratique du lieu devient un espace d'émancipation partielle, où la norme est contestée tout en continuant d'exister, selon le principe foucaldien, déjà cité en haut, la transgression *« porte la limite jusqu'à la limite de son être »*. «La plage», un lieu qui se transforme alors en un territoire de négociation identitaire, où «Mimouna» conquiert un certain pouvoir d'agir, tout en demeurant soumise aux frontières symboliques qui organisent sa place dans l'ordre patriarcal et colonial. Chez Foucault, la transgression ne relève pas d'une simple désobéissance, mais d'un processus de révélation et de reconnaissance de soi. Lorsque «Mimouna» se baigne à «la plage de Saint-Roch», elle ne contourne pas l'interdit patriarcal et colonial, mais elle le franchit. Cette transgression spatiale lui révèle que la limite qui l'enfermait n'était pas inévitable et qu'elle pouvait être dépassée. En accédant à une liberté corporelle jusque-là refusée, «Mimouna» découvre l'autonomie du déplacement et l'existence qu'on lui interdisait. C'est « la première fois dans [sa] vie » qu'elle se reconnaît, autrement que comme une femme destinée à la soumission, mais bien comme un sujet capable d'y résister.

« Mimouna » franchit l'espace interdit, tout en restant consciente de la force de la norme qu'elle dépasse. Elle accède à cet endroit fréquenté «la plage», mais « s'éloigne de l'endroit fréquenté », afin de limiter l'exposition de son corps au regard social. Elle ne rejette pas les valeurs de sa culture mais les maintient tout en les dépassant. L'interdit patriarcal et colonial demeure ainsi présent et actif au cœur même de son geste transgressif. « Mimouna » reste une femme indigène qui transgresse les frontières imposées tout en restant fidèle aux codes essentiels de sa communauté.

C'est précisément en cela que réside la force de sa transgression. Elle n'est pas une abolition, mais une tension productive entre deux ordres: celui qu'elle refuse et celui qu'elle décide de préserver. En rompant avec son espace «naturel», la maison, «Mimouna» crée un tiers-espace, ni celui du colonisé, ni celui du colonisateur. C'est dans cette transgression du dédoublement qu'elle accède à une identité féminine affirmée, celle d'une

femme qui ne se soumet pas aux interdits de sa communauté, mais qui ne s'assimile pas non plus à l'Autre, l'ordre colonial.

L'héroïne met l'interdit à l'épreuve, tout en en reconnaissant encore sa légitimité. Cette retenue contribue à révéler la dimension spatiale du contrôle. En s'aventurant prudemment dans l'espace colonial de la plage, « Mimouna » dévoile la manière dont s'articulent simultanément deux pouvoirs qui régissent les lieux qu'elle traverse : d'une part, le patriarcat indigène, qui limite la mobilité féminine afin de préserver l'honneur et la cohésion identitaire de la communauté ; d'autre part, l'ordre colonial, qui maintient l'exclusion des indigènes des espaces européens et les confine ainsi à une position d'infériorité territoriale.

Dans la continuité de cette ouverture spatiale dans ce récit, «le cinéma» apparaît comme un autre lieu où se rejoue la transgression contrôlée. Cet espace reste avant tout structuré par la hiérarchie coloniale, où la présence des indigènes y est tolérée, mais constamment surveillée. Parallèlement, selon les normes patriarcales indigènes, il demeure un lieu socialement disqualifié pour les femmes, dont la visibilité publique est strictement régulée. C'est pourtant, dans ce lieu à la fois colonialement contrôlé et culturellement interdit que «Mimouna» s'introduit.

> Ah! Comme je les attendais ces séances au cinéma Familia! J'oubliais tout dans la magie de la salle obscure! J'étais une des rares femmes voilées à faire la queue devant le guichet, mais comme mon frère m'accompagnait, que m'importaient les commérages des voisines. (La Scaléra, p179)

Dans cette scène, la transgression spatiale ne se réalise pas en dehors des normes, mais à partir d'elles. En se rendant au cinéma, «Mimouna» pénètre un espace qui demeure codifié dans le contexte colonial. Lieu réservé aux colons et socialement interdit aux femmes indigènes. Toutefois, sa présence dans cet espace demeure strictement encadrée par deux marqueurs significatifs. Le premier est «le voile», qui atteste du maintien des valeurs morales et culturelles de son milieu, signalant son refus de rompre avec l'identité qui la fonde. Le second est «la présence du frère», qui assure une forme de garantie sociale en conditionnant l'accès de « Mimouna » à cet espace exceptionnel et en limitant le risque d'une condamnation communautaire. Cette double précaution, montre que la liberté conquise ne peut se penser sans la norme qui la contraint.

Loin d'un geste de rupture radicale, la transgression s'affirme ici comme un déplacement de la limite où l'héroïne la franchit, tout en conservant les signes de sa conformité. Le voile et l'accompagnement masculin, deviennent alors les conditions mêmes de son accès à cet espace étranger.

En investissant cet endroit interdit «le cinéma», l'héroïne le détourne pour en faire un lieu qualifié de « magique », où s'élabore une résistance silencieuse. «La salle obscure» comme, lieu d'évasion et de rêve, devient un contre-espace où elle expérimente une liberté imaginaire et symbolique, échappant momentanément au contrôle social. Ce geste fragilise l'ordre patriarcal-colonial, dans la mesure où il rend visible son idéologie, fondée précisément sur l'exclusion de la femme indigène des lieux publics. Le récit rétrospectif de l'héroïne, reterritorialise ces lieux réels d'Oran colonial, et révèle que derrière l'apparente normalité de l'écart imposé, se cache la fragilité des deux pouvoirs, patriarcale et coloniale, dont l'autorité est destabiliser par des actes transgressifs discrets mais déterminés.

En pénétrant des espaces qui lui étaient interdits, «Mimouna» rend visible l'arbitraire de la règle qui l'en excluait. L'espace franchi devient alors le lieu où la norme se découvre contestable. La limite demeure présente, mais son autorité est affaiblie, puisqu'elle peut être dépassée. Ainsi, chaque transgression constitue une critique concrète de l'ordre patriarcal et colonial qui l'a instaurée.

Dans *La Scaléra*, l'espace partagé par «Mimouna» et «Abdesslam», ouvre une brèche intime face à l'oppression qui les entoure, une sorte d'un interstice arraché à la double domination du contexte colonial et de l'ordre patriarcal. Leur union clandestine, conclue par l'intermédiaire du frère de l'héroine et dissimulée à la famille d' «Abdesslam», est une manière d'habiter le monde en marge des assignations sociales. Pour elle, habituée aux injonctions de soumission, cette clandestinité n'est pas synonyme de honte mais d'émancipation. Elle y découvre pour la première fois le respect, le sentiment d'être considérée et valorisée où «Abdesslam» refuse de la réduire aux tâches domestiques et reconnaît sa présence.

> Il m'interdisait de faire la vaisselle tout de suite, je devais m'asseoir près de lui et raconter tout ce que j'avais fait en son absence. Mais comment lui dire que pendant toute son

absennce, je n'avais fait que revivre les moments de sa présence ? Tout le reste était des détails. (La Scaléra, p.223)

Dans ce récit, la maison apparaît comme un espace clos où se fige toute possibilité d'épanouissement. Elle renvoie à une existence immobile, privée d'horizon, et se présente comme un dispositif symbolique destiné à maintenir les femmes dans le silence et l'invisibilité. Cependant, la présence d'Abdesslam introduit une rupture décisive dans cette immobilité spatiale, où ce lieu, initialement associé à la contrainte et à l'assignation, se trouve resignifié pour devenir un espace de partage et de reconnaissance de la sensibilité féminine.

Amateur de musique andalouse, «Abdesslam» fait découvrir à «Mimouna» cet univers poétique, qui ouvre une brèche dans la dureté du quotidien. Les mélodies et les paroles qu'elle écoute avec lui, la conduisent vers un monde magique plus doux, lui offrant une parenthèse qui atténue le poids des souffrances héritées de son passé: « *Elle l'entend fredonner son air favori "Sidi Boumédiène", le saint patron de sa ville. Chez moi, il devenait "Sidi Lahouari" »* (La Scaléra, p.223). L'amour agit comme un moteur de reconfiguration spatiale, car la maison, autrefois méprisée, devient le lieu même de sa construction identitaire. Ce qui relevait de la contrainte, se convertit en un espace de découverte et d'épanouissement personnel. Par sa présence et son attention, « Abdesslam » reconfigure la signification profonde de « la maison », jusque-là associée au confinement et à la souffrance. Le foyer cesse alors d'être un simple instrument de domination pour devenir un espace de vie et d'existence, où « Mimouna » accède enfin à la reconnaissance et à la conscience d'elle-même.

La reconfiguration du lieu intime entraîne un glissement dans le rapport au territoire : ce qui constituait une frontière devient désormais un seuil. Même lorsque «Mimouna» brode, ses doigts restent enfermés dans le domestique, mais son esprit circule déjà ailleurs, à la recherche de son bien-aimé. Elle traverse les murs : « *Lorsque mes aiguilles cliquetaient entre mes doigts, je l'imaginais dans le brouhaha des marchés […] dans le train, sérieux et concentré, c'est là qu'il faisait ses comptes..* ». (p.223). Par l'imaginaire, «Mimouna» déjoue la clôture qui l'assigne au foyer. Son corps demeure confiné à l'intérieur, mais sa pensée circule librement. Elle projette sa présence dans les lieux publics, interdits aux femmes par l'ordre patriarcal tels que les marchés, les rues ou encore le train. Cette

mobilité mentale constitue un acte de transgression et lui permet d'habiter symboliquement un territoire dont elle est exclue. Son imaginaire devient un espace de liberté où elle s'approprie le monde que l'on veut lui refuser. Ce qui devait garantir son enfermement, se renverse en support discret de son émancipation. L'intérieur cesse d'être une limite, il devient un point d'élan silencieux vers l'extérieur.

Cependant, la liberté conquise par «Mimouna» demeure fragile, puisqu'elle ne s'inscrit dans aucune forme de reconnaissance sociale ou juridique. Leur union reste confinée au secret et n'existe que dans l'ombre. Lorsque le fils d' «Abdesslam», seul témoin de cette histoire occultée, lui annonce la mort de son père, l'univers qu'elle avait patiemment construit s'effondre brusquement. Elle constate alors la violence de son exclusion: *« C'était fini ! Pas de tombe à visiter, pas de cérémonie funéraire, j'avais détourné un peu de sa vie, j'étais exclue de sa mort »* (La Scaléra, p. 249). Le mot « détourné », révèle ici toute sa portée symbolique; il renvoie à la déviation consciente par rapport aux normes patriarcales et coloniales. En vivant une relation clandestine, l'héroïne a soustrait une part de la vie d' «Abdesslam» aux lois sociales. Cependant, ce «détournement» qui lui avait permis d'exister, se retourne contre elle dès que l'ordre se réactive. Elle ne peut revendiquer ni sa mémoire ni même l'absence qu'il laisse. L'effacement est total. Son amour n'est pas reconnu, sa souffrance n'est pas légitime, son rôle est nié. Sa mort rétablit la grille du pouvoir et referme l'espace de liberté, que l'amour avait momentanément ouvert. L'héroïne se retrouve donc renvoyée à l'invisibilité sociale que la norme patriarcale lui impose, sans qu'aucune trace de son histoire ne soit reconnue.

Dans *La Femme du Caïd*, la configuration spatiale initiale place «Talia» dans un circuit strictement limité à la ferme, espace clos où se concentrent les mécanismes de domination patriarcale renforcés par le contexte colonial. Ce lieu contribue à l'invisibilisation des femmes, en les cantonnant aux tâches domestiques sous une surveillance permanente, et se construit comme un territoire étanche, séparé de l'extérieur masculin où s'exerce la visibilité et le pouvoir.

Cependant, cette organisation spatiale est bouleversée dès le chapitre vingt-quatre du récit, lorsque la narration à la troisième personne, laisse place à l'énonciation subjective de «Talia» qui s'exprime en « je », prenant possession de sa parole autant que de son corps. Soucieuse d'aider «Margot» son amie d'enfance hospitalisée à Paris, elle doit récupérer

une lettre déposée à l'église du village. Ce déplacement marque un premier acte de transgression, car pour une femme indigène, pénétrer dans un lieu de culte chrétien constitue une infraction manifeste à la séparation des croyances, au point que sa seule présence y apparaît choquante aux yeux de sa communauté. Elle souligne elle-même le caractère scandaleux de sa présence dans cet espace extérieur au cercle indigène lorsqu'elle déclare:

> Le lendemain matin, je me suis précipitée à l'église. C'était un jour de marché et tout le monde m'a vue. J'imagine bien tout ce qu'on a pu dire. Que puis-je faire ? Ai-je demandé au curé qui n'était pas étonné de me voir. En fait ma décision était déjà prise. [...] Je suis arrivée à Paris. (*La femme du caid*,p.189).

En se rendant dans un lieu interdit, «Talia» viole une limite collective et se rend visible dans un espace où son apparition constitue une faute sociale. Ce premier déplacement introduit une dynamique transgressive qui s'intensifie lorsque l'héroïne franchit la frontière géographique entre l'Algérie et la France, pour se rendre à Paris. Accéder au territoire du colonisateur, revient à pénétrer dans un espace qui, pour une femme indigène, était jusque-là pensé comme irréductiblement étranger. Henri Mitterrand rappelle que *« la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales »* (1980 p.201), ce qui implique que la traversée d'un espace nouveau transforme la position du sujet qui le traverse et bouscule les rapports de pouvoir qui y sont inscrits.

Le franchissement spatial devient encore plus évident lorsqu'elle se rend à Paris et fréquente des lieux entièrement étrangers à son identité d'origine. Elle déclare *« Pendant trois semaines, je n'ai connu que le parcours couvent-hôpital, hôpital-couvent, je faisais le chemin à pied »* (La femme du caid, p.191). Pour une femme indigène musulmane, se déplacer dans des espaces chrétiens et occidentaux, comme le couvent et l'hôpital, signifie franchir des limites strictes liées à la religion, aux mœurs et aux appartenances culturelles. Ce sont des lieux que son statut social et religieux ne l'autorise pas à fréquenter, ce qui rend son geste profondément transgressif.

L'espace, initialement conçu comme un lieu d'enfermement pour «Talia», devient progressivement un espace d'ouverture et de dépassement. En traversant des lieux qui lui étaient interdits, elle transforme la frontière en passage, reconfigure son rapport au monde

et modifie la place que la société lui assignait. L'espace cesse alors d'être le lieu de la contrainte pour devenir un moyen d'affirmation de soi et de redéfinition identitaire.

Dans *La Scaléra* et *La Femme du Caïd*, les trajectoires féminines montrent que l'espace peut devenir un moyen de résistance au sein même des dispositifs qui visent à les contrôler. En franchissant progressivement les limites du permis, les figures féminines mettent en tension les structures patriarcales et coloniales qui encadrent leur mobilité et leur visibilité. Lieu d'exclusion, le territoire se transforme alors en un espace de subjectivation où la contrainte se convertit en ressource d'émancipation. La liberté qui s'y déploie ne procède pas d'une rupture radicale, mais d'une reconfiguration de la limite dans l'acte même de la transgression.

En somme, ce chapitre a mis en évidence le rôle central de l'espace dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï, en tant que lieu d'exercice et de contestation du pouvoir. La représentation des lieux rend perceptible l'asymétrie qui structure la société coloniale et révèle la dimension critique du récit face aux logiques de domination et d'invisibilisation qui pèsent sur les populations indigènes. Ce contrôle territorial se prolonge au sein même de la cellule familiale, où la préservation identitaire se traduit par la restriction des mobilités féminines. Toutefois, les trajectoires féminines montrent que l'espace peut être réapproprié contre les forces qui le régissent. En franchissant les limites assignées à leur présence, les femmes éprouvent la norme patriarcale et coloniale et dévoilent sa fragilité. Ainsi, le territoire, initialement conçu comme instrument de pouvoir, devient un espace d'affirmation de soi et un vecteur de résistance silencieuse pour les personnages féminins.

Chez Fatéma Bakhaï, les seuils textuels ne se limitent pas à une fonction formelle, ils deviennent des lieux de réflexion et de repositionnement, où le passé est relu à la lumière d'une conscience postcoloniale et féminine. Le paratexte apparaît ainsi comme un dispositif de mise en question des récits dominants, où se tissent mémoire et résistance. L'objectif est de montrer comment, dès les marges du texte, l'auteure construit un dialogue entre passé et présent, transformant le paratexte en un espace critique et mémoriel de recomposition identitaire.

Bakhaï conçoit le dispositif narratif comme condition de la dénonciation. C'est pourquoi l'étude de la poétique de la fragmentation narrative n'est pas un exercice purement technique, c'est l'analyse d'une résistance qui s'incarne dans le texte, dans ses ruptures, ses silences et ses excès. La polyphonie onirique dans les récits étudiés échappe à la censure coloniale et patriarcale en se situant aux frontières de la conscience. Ces voix subversives, fragmentent les récits et les transforment en un espace de révélation et de contestation. Dans les récits de Bakhaï, les temporalités sont en tension. D'abord, au niveau des héroïnes, le temps devient un terrain d'affrontement entre la subjectivité temporelle féminine et l'ordre colonial. La confiscation du temps vise les femmes, victimes à la fois du système patriarcal et du système colonial, révélant leur exclusion sociale. Mais au-delà de cette dimension genrée, Bakhaï met également en lumière le conflit fondamental entre la temporalité du colonisé et celle du colonisateur. En refusant la linéarité et la progression temporelle classiques du discours colonial, elle dénonce le mensonge de la « civilisation » et du « progrès », révélant que cette prétendue modernisation n'était que confiscation et effacement des temporalités vécues. Le collage narratif et la fragmentation structurelle, cristallisent le malaise identitaire postcolonial. Chez Bakhaï, le collage devient l'expression textuelle d'une identité fracturée par l'histoire coloniale, où la mémoire morcelée de la colonisation révèle l'impossibilité d'une réconciliation dans le contexte postcolonial, marquant une tentative inachevée de reconstruction.

L'espace chez Bakhai ne constitue pas un simple décor dans ses récits : il est l'un des vecteurs essentiels de la domination coloniale et de son prolongement patriarcal. L'organisation spatiale matérialise l'inégalité des rapports sociaux et le contrôle exercé sur les corps, particulièrement ceux des femmes, tenues à l'écart des lieux de pouvoir aussi bien publics que domestiques. Cependant, ces mêmes espaces peuvent se retourner contre les forces qui les régissent. Chaque déplacement féminin au-delà des normes imposées

fissure le système de confinement, transformant l'espace en support d'affirmation identitaire. Ainsi, dans l'œuvre de Bakhaï, le territoire n'est jamais figé : il devient simultanément marqueur d'oppression et scène d'une résistance discrète mais persistante. L'exploration de l'espace dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï a mis en évidence une résistance qui s'inscrit d'abord dans la matérialité du territoire et dans la gestion des déplacements imposée par les pouvoirs coloniaux et patriarcaux. Cependant, cette résistance ne se limite pas à la configuration des lieux. Elle se déploie également dans le langage, dans la parole des personnages et dans l'écriture elle-même. C'est pourquoi la réflexion se poursuivra dans la deuxième partie de ce travail, consacrée aux stratégies discursives de la dénonciation et aux mécanismes de reconfiguration identitaire mis en œuvre par l'auteure.

Deuxième partie:

Stratégies discursives de la dénonciation et reconfiguration identitaire

L'œuvre de Fatima Bakhaï se déploie comme un espace littéraire de réinvention où s'entrelacent histoire, mémoire et quête identitaire. Par une hybridation générique et une écriture polymorphe, elle remet en question les discours traditionnels, interrogeant les tensions identitaires, sociales et culturelles qui traversent la société algérienne, marquée à la fois par le patriarcat et les héritages coloniaux. Cette deuxième partie d'étude intitulée: *Stratégies discursives de la dénonciation et reconfiguration identitaire*, met en lumière la portée critique de son écriture, qui interroge l'identité algérienne et révèle les fractures sociales, culturelles et symboliques à l'œuvre dans ses textes.

Le premier chapitre se développe selon trois axes complémentaires. La pratique intertextuelle chez l'auteure qui ne se réduit pas à un simple dialogue avec textes antérieurs: historiques, sociaux, culturels et littéraires. Elle s'accompagne d'une démarche active, où Bakhaï interpelle ces récits, les conteste et les transforme. Le croisement entre historiographie et fiction historiographique remet en question les frontières entre réalité et invention. Et la polyphonie rend visibles les conflits identitaires féminins tout en révélant les fractures sociales et symboliques d'un contexte patriarcal.

Le deuxième chapitre approfondit cette analyse en examinant le phénomène d'intratextualité chez Fatéma Bakhaï, où surgissent des effets de rupture implicites. Il cible les motifs et les thèmes fondamentaux, récurrents qui structurent l'univers narratif de l'auteure. Cette reprise crée un effet de continuité, par lequel l'œuvre s'auto-réfléchit et se donne à lire comme un miroir cyclique, invitant à une lecture critique de l'écriture de Bakhaï.

Et enfin, le troisième chapitre met en lumière dans un premier temps, les tensions interculturelles qui traversent les récits de Bakhaï. En effet, ces tensions se traduisent par la représentation d'un espace de cohabitation complexe, où l'ouverture à l'*Autre*, vécue comme une expérience de transformation pour le personnage féminin, se heurte aux rapports de domination, de discrimination et de violence hérités du contexte colonial. Dans un second temps, l'étude s'intéresse au bilinguisme, envisagé comme un espace à double lecture : d'une part, il traduit une ségrégation imposée par la langue dominante ; d'autre part, il devient un instrument de résistance identitaire chez le colonisé. Les récits de Fatéma Bakhaï s'inscrivent dans une dynamique de tension et de dialogue entre tradition et modernité. Enfin, l'« entre-deux » y devient un lieu symbolique où s'élaborent de

nouvelles représentations sociales et identitaires à travers le personnage féminin, révélant ainsi la singularité de l'écriture de Bakhaï.

Chapitre 1:

Intertextualité, hybridité et polyphonie identitaire

Dans la littérature contemporaine, les notions d'intertextualité et de réécriture sont centrales pour comprendre les liens qu'un texte tisse avec d'autres, c'est-à-dire, comment un texte se construit à partir des traces des autres textes, tout en leur donnant un nouveau sens. Pourtant, ces deux notions recouvrent des pratiques variées. Anne-Claire Gignoux s'attache à distinguer clairement l'intertextualité, la réécriture et ce qu'elle nomme *récriture*. C'est à partir de cette distinction que nous orientons notre réflexion dans un premier temps. Cette démarche permet ensuite d'aborder les textes de Fatéma Bakhaï qui mobilisent de nombreux intertextes littéraires, culturels et religieux. Mais au-delà de ces références, ce qui se joue chez elle, c'est un rapport critique et transformateur aux textes anciens.

Notre analyse des trois concepts, vise ainsi à éclairer la manière dont l'écriture de Bakhaï s'inscrit dans une logique de *récriture intertextuelle* porteuse d'un enjeu critique. Intertextualité et ré(é)criture ne sont donc pas de simples procédés formels, ce sont aussi des outils d'ancrage afin d'inscrire le texte dans une mémoire collective et de subversion, afin de déplacer, réinterpréter ou contester les discours de pouvoir. Cette tension traverse les récits de Bakhaï, où la pratique intertextuelle s'accompagne d'une reconfiguration des voix, des mémoires et des identités.

1. Intertextualité et ré(é)criture comme processus d'ancrage et de subversion

L'intertextualité, c'est l'idée que tout texte est forcément lié à d'autres textes, de manière explicite ou implicite. Ces liens peuvent prendre plusieurs formes : des citations, des allusions, des parodies, des reprises de style, voire même des emprunts plus discrets. Ensemble, ces procédés forment un réseau de sens. Ce concept apparaît dans les années 1960, dans le contexte du groupe d'avant-garde Tel Quel, animé par Philippe Sollers et comptant parmi ses membres Julia Kristeva. Tous deux partagent une même conception du texte littéraire. Pour eux, un texte n'est jamais isolé, mais se constitue à partir de reprises, d'influences et de transformations. Julia Kristeva s'inspire directement du concept de polyphonie élaboré par Bakhtine, selon lequel plusieurs voix coexistent et dialoguent au sein d'un même texte, sans être réduites à une seule perspective. Même si le mot intertextualité est apparu plus tard, l'idée existait déjà chez Bakhtine, à travers son concept de dialogisme, qui désigne une vision du langage comme un phénomène social. Aron et Viala (2002), le rappellent, pour Bakhtine, *« le langage est un médium social et tous les*

mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant ». Cela montre que le langage est toujours influencé par les contextes dans lesquels il est utilisé. Bien que les écrits de Bakhtine remontent aux années 1920, ils ne seront traduits et diffusés en France qu'à la fin des années soixante.

En 1969, Julia Kristeva développe l'idée selon laquelle tout texte est un tissu d'autres textes, visibles ou non, dont les traces participent à sa construction et en constituent le fondement même. Elle ne se limite pas à la notion d'influence, mais envisage l'intertextualité comme la base de toute écriture. Comme le souligne Lamontagne, *« Kristeva a davantage défini l'intertextualité comme fondement de toute textualité et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique »* (1992, p.5). Ainsi, chaque texte s'inscrit dans un dialogue permanent avec les œuvres qui l'ont précédé et avec le contexte historique dans lequel il est produit.

Cependant, la définition de l'intertextualité s'est progressivement brouillée en raison des extensions qu'en ont proposées de nombreux théoriciens issus de disciplines variées. C'est dans ce contexte que Gérard Genette propose une mise au point rigoureuse, qui a depuis fait l'objet de nombreuses recherches. Il définit l'intertextualité comme la *« présence effective d'un texte dans un autre »* (1982, p.8), c'est-à-dire la reprise visible et repérable d'un texte antérieur à travers des citations, des allusions ou d'autres formes d'insertion textuelle. Pour plus de rigeur, Genette propose le terme transtextualité pour désigner une relation plus large entre les textes, englobant cinq types de relations, bien que ce terme soit souvent remplacé par « intertextualité » dans l'usage courant. Il la définit comme *« tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »* (*Ibid.*,p.7). Ce type de relation peut concerner l'ensemble du texte et se manifester à travers des éléments tels qu'un style d'écriture, un motif ou un thème.

Cette approche essentiellement structurelle est nuancée par Michael Riffaterre, recentre la réflexion sur l'acte de lecture. Pour lui, l'intertextualité ne se limite pas seulement aux auteurs, mais dépend surtout du lecteur, car c'est ce dernier qui lui donne sens en l'interprétant activement, apte à repérer les références selon sa culture, son bagage littéraire et sa sensibilité. Il le formule explicitement; « *L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* » (1980, p.4). Cette position répond à une

critique des approches antérieures, accusées de réduire l'intertextualité à une imitation consciente de la part de l'auteur. Riffaterre introduit à cet effet la notion d'agrammaticalité, comme étant une rupture dans le tissu textuel, qui pousse le lecteur à reconstruire le sens en mobilisant un intertexte (1981, p.5). Cette approche souligne le rôle actif du lecteur, dont l'horizon culturel participe à l'élaboration du sens.Cette projection, variable selon les individus, fait de l'intertextualité un phénomène subjectif et mouvant. Dans ce sens, Riffaterre distingue ainsi deux types d'intertextualité : Une intertextualité obligatoire, reposant sur des indices textuels nécessaires à la compréhension (comme les agrammaticalités) et une intertextualité aléatoire, qui dépend entièrement de la culture et des connaissances du lecteur. Toutefois, cette distinction est souvent contestée, car même l'intertextualité obligatoire reste conditionnée par la compétence interprétative du lecteur.

Parmi les différents types de relations transtextuelles proposés par Genette; l'architextualité, qui désigne le lien qu'un texte entretient avec les codes ou les conventions d'un genre littéraire, qu'il choisisse de suivre, de transformer ou de rejeter. Cette distinction permet de structurer l'analyse littéraire en différenciant, d'un côté, les rapports à un genre (architextualité), et de l'autre, les références à des textes précis (intertextualité). L'architextualité ne renvoie donc pas à un texte particulier, mais à un ensemble de conventions formelles et thématiques dans lequel l'œuvre s'inscrit ou contre lequel elle s'oppose. Elle constitue ainsi un outil précieux pour analyser comment un texte dialogue avec les traditions littéraires. Que ce soit par prolongement, par transformation ou par subversion, ce rapport enrichit la lecture critique.

À cela s'ajoute l'hypertextualité, qui unit deux textes par transformation ou imitation, l'un (l'hypertexte) étant dérivé de l'autre (l'hypotexte), antérieur. Genette le précise : *« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. »* (*op. cit*.,pp15-16). Le rapport entre hypotexte et hypertexte est ici intentionnel et structurant : le second texte ne peut être pleinement compris sans référence au premier.

Ce qui distingue l'hypertextualité de l'intertextualité, c'est qu'elle implique un lien plus direct et explicite, renforçant ainsi sa portée interprétative. Cette relation transtextuelle rappelle la notion de réécriture; entendue comme une reprise consciente et intentionnelle

d'un texte préexistant, qu'il s'agisse d'une adaptation, d'une transposition ou d'une imitation.

Dans cette perspective, Anne-Claire Gignoux propose une distinction entre les notions de *réécriture* et de *récriture*, permettant de mieux cerner les transformations à l'oeuvre dans le processus d'écriture littéraire. Elle précise que:

> La critique génétique, depuis quelques années déjà, étudie les manuscrits et les avant-textes d'œuvres publiées. La réécriture est alors la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur. C'est dans cette acception que le terme de « réécriture » est le plus souvent pris. Pour cette raison, il serait préférable d'utiliser le terme de « récriture » avec un seul « é » pour désigner des transformations qui, même quand elles s'apparentent à celles de la réécriture génétique, en sont pourtant par essence différentes. En effet, il ne faut pas oublier que les avant-textes n'ont rien de commun, sociologiquement parlant, avec les livres publiés. Le seul, l'authentique contact du lecteur ordinaire avec l'œuvre d'art littéraire se fait à travers le livre publié ; les manuscrits, eux ne sont livrés qu'à l'étude critique. Notre récriture, comme volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés, ou un de ses propres textes à l'intérieur d'un livre, n'est pas de la réécriture génétique. (Gignoux: 2006)

Ici, Gignoux distingue deux acceptions différentes:

a. *Une réécriture*: Renvoie directement à la génétique et désigne le travail préparatoire de l'auteur sur son propre texte avant sa publication. Ce processus inclut les brouillons, les variantes, les corrections et les ajouts successifs qui précèdent la version finale. Invisibles pour le lecteur, ces transformations sont au cœur de la critique génétique (origine), qui analyse l'évolution interne du texte au fil de sa genèse.

b. *Une récriture* : Contrairement à *la réécriture génétique*, la *récriture* concerne les textes déjà publiés. Elle désigne la transformation d'un texte existant par imitation, modification ou opposition, dans une démarche assumée et visible. Elle peut prendre plusieurs formes :

- Un auteur qui transforme son propre texte après publication.

- Un auteur qui reprend «volontairement» et modifie un texte d'un autre auteur en vue d'adaptation.

- Une reprise interne, où un texte fait écho à d'autres textes dans une même oeuvre.

L'idée principale chez Gignoux, est que la réécriture renvoie spécifiquement à la démarche génétique car elle concerne un travail privé, préparatoire et invisible pour le lecteur. À l'inverse, la récriture se rapporte aux relations intertextuelles; elle désigne un processus ouvert, assumé et destiné à être perçu par le lecteur.

Anne-Claire Gignoux (2006) propose de comparer la *récriture* à l'intertextualité, dont elle se distingue en premier par la nature et l'ampleur des emprunts. Si toute récriture repose sur une relation intertextuelle, toute intertextualité ne relève pas nécessairement de la *récriture*:

> Une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la récriture. Celle-ci nécessite tout un ensemble de marques matérielles, tangibles et probantes : pas une unique lexie, ni quelques lettres, comme c'est le cas dans les paragrammes. Ces marques concrètes, que l'on est tout logiquement appelé à nommer des récritures – en opposant la récriture, le concept, aux récritures comme marques concrètes – doivent former un ensemble s'étendant tout au long d'un texte. Il s'agit, ici aussi, d'intertextualité – on peut parler de récriture intertextuelle: mais si la récriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la récriture. (*Ibid.*)

Cette distinction repose sur un critère majeur, à savoir l'organisation et la densité des marques textuelles. Une citation isolée, une allusion ponctuelle, un souvenir ou un simple écho lexical, renvoient à l'intertextualité. En revanche, la *récriture* implique un ensemble structuré et récurrent de transformations, réparties dans tout le texte, qui en modifient en profondeur la logique ou l'orientation. Dans cette perspective, la *récriture intertextuelle* dépasse la simple référence et elle établit un véritable dialogue avec l'œuvre réécrite. Elle peut ainsi assumer une fonction critique, en détournant, subvertissant ou dénonçant les discours contenus dans le texte d'origine. Gignoux montre par là que la récriture ne se limite pas à une reprise formelle, mais peut s'ouvrir à de nouvelles lectures et à une remise en question des représentations dominantes.

Les deux concepts se distinguent par la chronologie et l'intentionnalité. L'intertextualité, transcende la temporalité. Elle ne dépend pas de l'antériorité d'un texte et peut renvoyer aussi bien au passé qu'au futur. En revanche, la *récriture* suppose une démarche consciente et délibérée de la part de l'auteur puisqu'elle implique l'existence d'un texte antérieur identifiable sur lequel s'opère une transformation assumée. Cette intentionnalité permet de circonscrire plus précisément le concept de récriture et d'éviter les lectures excessives, qui confondent de simples similitudes formelles avec de véritables relations textuelles.

Alors que l'intertextualité peut donner lieu à des lectures subjectives, parfois aléatoires, la *récriture* repose sur des marques concrètes et tangibles, réparties dans l'ensemble du texte, qui en reconfigurent profondément la structure, la logique ou l'orientation.

Gignoux insiste sur le rôle central de l'intention de l'auteur. L'intertextualité, conçue au sens large, désigne les échos textuels qui traversent toute œuvre, souvent de manière diffuse et involontaire. Elle ne relève donc pas d'un projet conscient de transformation ou de fusion entre les textes, mais d'un réseau d'influences implicites, sans dilution assumée. À l'inverse, la *récriture* suppose une démarche consciente et volontaire. Comme elle le souligne ici:

> La *récriture* se différencierait alors de l'intertextualité uniquement par son caractère formel. Mais dans la plupart des cas, la récriture présuppose et exige une intention de récrire. Elle se situe alors autant du côté de la production que de la réception. Qu'il s'agisse de plagiat, d'imitation ou de récriture, l'auteur a bien entendu agi en toute conscience et volontairement, alors que l'intertextualité peut être involontaire; il a copié ou modifié le livre-source, ouvert à côté de lui . (*Ibid.*)

La *récriture* n'est pas seulement une question de forme, mais un véritable processus volontaire de transformation d'un texte antérieur. Elle établit un lien clair et construit avec un texte source, visible à la fois dans l'écriture et dans la lecture. Contrairement à l'intertextualité, qui peut apparaître de façon inconsciente ou aléatoire, la première se caractérise par des marques intentionnelles et repérables, qui orientent l'œuvre vers une critique ou une transformation.

Les deux concepts partagent l'idée que le lecteur joue un rôle essentiel dans l'interaction avec le texte. La réception de l'intertextualité demeure aléatoire et variable d'un lecteur à

l'autre, car elle dépend de sa culture, de sa mémoire littéraire et de sa capacité à reconnaître les références. En revanche, la *récriture* repose sur des transformations textuelles visibles et volontaires, indépendantes de la subjectivité du lecteur. Là où l'intertextualité fonctionne souvent selon une logique d'écho, d'hommage ou de dialogue implicite, la *récriture* engage le texte dans une transformation idéologique. Elle ne suppose pas nécessairement que le lecteur identifie explicitement le texte-source, mais elle inscrit dans l'œuvre une posture de réappropriation critique et contestataire, portée par des procédés comme la répétition, la récurrence de motifs ou le détournement de structures narratives.

Au-delà des questions d'intention ou de réception, Gignoux introduit aussi une différence sur le plan sémiotique entre les deux notions. L'intertextualité peut inclure des références à d'autres systèmes de signes artistiques, comme la peinture, la musique ou le cinéma, à condition qu'elles soient verbalement intégrées dans le texte littéraire. La récriture, en revanche, est strictement verbale. Comme elle le précise :*« On considérera donc la récriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c'est écrire quelque chose qui a déjà été écrit, du déjà-verbal.»* (*Ibid.*). Elle concerne exclusivement la transformation d'un énoncé linguistique antérieur et exclut tous les emprunts intersémiotiques.

Anne-Claire Gignoux distingue l'intertextualité de la *récriture* à partir de plusieurs critères essentiels : la densité et l'organisation des marques textuelles, l'intention de l'auteur, la temporalité, la dimension sémiotique et le rôle du lecteur. Alors que l'intertextualité désigne un phénomène large, parfois implicite ou involontaire, la *récriture* en revanche, correspond à une démarche consciente de transformation d'un texte antérieur, lisible à la fois dans l'acte d'écriture et dans la lecture. Plus structurée, elle apparaît comme une forme particulière et repérable d'intertextualité, dotée d'une forte portée critique. Elle permet d'interroger les textes comme porteurs d'un héritage, mais aussi comme lieux de contestation, de réappropriation et de détournement idéologique. La *récriture* constitue ainsi un outil d'analyse pertinent pour comprendre comment les œuvres dialoguent, se confrontent ou s'opposent aux discours établis.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la démarche de Fatéma Bakhaï. En revisitant des textes fondateurs, historiques, socioculturels et littéraires, elle engage une *récriture*

intertextuelle, à la fois critique et créative. Nourrie par la mémoire collective, son œuvre mobilise une intertextualité engagée pour déconstruire ces récits dominants et redonner voix aux figures marginalisées. Chez elle, ce travail de reprise devient un acte de contestation et de subversion, relevant pleinement de la *récriture* au sens fort défini par Gignoux.

1.1. Récriture intertextuelle littéraire et détournement engagé

Les romans de Fatéma Bakhaï sont traversés par de nombreuses formes d'intertextualité, qu'il s'agisse de références littéraires, culturelles ou religieuses. Toutefois, dans le cadre de cette étude, l'accent est mis exclusivement sur une intertextualité engagée, c'est-à-dire celle qui participe à un discours critique et dénonciateur. Il ne s'agit donc pas d'identifier toutes les sources intertextuelles présentes dans les textes, mais de cibler celles qui servent à questionner, à contester ou à subvertir les récits établis. La récriture intertextuelle chez Fatéma Bakhaï ne se limite pas à l'emprunt ou à l'hommage mais sert plutôt une posture critique. En réinvestissant certains codes ou styles issus de la littérature française, Bakhaï opère un détournement engagé qui lui permet de reconfigurer ces références à partir de son propre contexte colonial algérien.

1.1.1. Bakhaï face à Camus: une reconfiguration critique de *la Peste*

La récriture intertextuelle dans *La Scaléra* repose sur un jeu de renvois subtils à des textes littéraires majeurs, notamment *La Peste* d'Albert Camus. En partageant le même espace-temps de l'Algérie coloniale et en utilisant l'épidémie comme motif central, Bakhaï établit un parallèle structurel avec ce roman français, tout en renouvelant profondément sa portée critique.

> Il y'a encore eu une épidémie de typhus chez nous, pas aussi grave que celle qui a emporté les parents de ton père, mais tout de même, il y'a eu des morts, surtout des enfants. Et bien quand les gens étaient malades, un médecin français est venu pour lessoigner, il était accompagné de deux femmes habillées en blanc. Au début, on s'est méfié, mais le traducteur nous a rassurés. Le médecin faisait le tour de tous les douarset il distribuait des médicaments. Il a fait raser presque tout le monde et il faisait brûler les vêtements des malades. Remarque pour ça, on était pas très d'accord. Mais enfin, le mal est parti. (La Scaléra, p.97)

Cependant, là où Camus emploie la peste comme métaphore du nazisme et de l'absurde humain, Bakhaï mobilise l'épidémie de typhus pour symboliser les mécanismes d'oppression coloniale. Ce glissement d'interprétation constitue un détournement engagé du modèle camusien : les mesures sanitaires (quarantaine chez Camus, rasage forcé et brûlage des vêtements chez Bakhaï), la figure du médecin, ou encore la méfiance initiale des habitants, sont autant d'éléments narratifs partagés. Mais chez Bakhaï, le médecin français incarne une autorité ambigüe; à la fois soignante et dominatrice. Contrairement à «Rieux», il représente ici une violence médicale imposée, masquée sous des intentions humanitaires. Bakhaï ne se contente pas de revisiter un motif connu, mais dénonce la manière dont le colonialisme se prolonge dans les gestes du soin, les protocoles sanitaires, et la gestion des corps indigènes sous couvert d'humanisme.

La réplique finale « *Mais enfin, le mal est parti* »; résume cette tension entre soulagement et soumission : la guérison est reçue avec résignation, comme une nécessité imposée. Bakhaï souligne ainsi l'ambivalence vécue par les colonisés : une acceptation contrainte, facilitée par le «traducteur». Absent de *La Peste* de Camus, il constitue un ajout symbolique, voire stratégique, dans la *récriture* opérée par Bakhai, car c'est une figure intermédiaire du système colonial. En apaisant les craintes, il ne se contente pas de transmettre des mots ; il participe à faire accepter une intervention extérieure imposée, en adoucissant la violence du colonisateur. Il introduit une médiation symbolique entre deux mondes, masquant la violence par la parole rassurante, et non par la force seule. Par cet ajout discret mais révélateur, Bakhaï dépasse le cadre camusien pour inscrire son texte dans une réflexion sur les relais invisibles de l'oppression coloniale. L'expression *« Il y a encore eu une épidémie »* fait écho à la fin de *La Peste « le bacille ne meurt jamais »*, mais dans une perspective différente. Elle insiste sur la persistance des violences coloniales, sur leur caractère cyclique et systémique. L'épidémie, chez Bakhaï, n'est pas seulement biologique, elle est politique et culturelle. Par ce glissement, elle transforme une métaphore universelle en un outil de dénonciation localisée, ancrée dans l'histoire coloniale algérienne.

En parallèle, le passage active également un intertexte naturaliste, par la précision quasi clinique du récit. La description du protocole sanitaire (rasage, brûlage) rappelle l'attention au détail qui est propre au naturalisme zolien. Pourtant, ici encore, Bakhaï détourne cette esthétique pour en faire un outil de critique. La rigueur descriptive ne sert pas la neutralité,

mais met en lumière la tension entre impératif médical et humiliation. Ce réalisme permet à Bakhaï de dénoncer la manière dont les pratiques coloniales affectent non seulement les corps, mais aussi les repères culturels des populations indigènes, en touchant à un corps qui n'est pas simplement physique, mais porteur de valeurs culturelles, sociales et religieuses. En reconfigurant le modèle camusien, Bakhaï décentre la parole littéraire, la fait basculer du regard occidental vers une mémoire algérienne, marquée par la dépossession historique, verbale, corporelle et culturelle.

Dans *La femme du caïd*, Fatéma Bakhaï réactive le motif de l'épidémie de typhus. Cette crise sanitaire, loin d'être un simple décor narratif, constitue une toile de fond symbolique qui permet de réinterroger les thèmes camusiens de la résistance et de la solidarité. L'auteure met en scène l'héroine aux côtés de «David Benamar», un avocat juif français, dans une lutte commune pour la survie contre l'épidémie du typhus. Leur alliance, qui transcende les clivages sociaux et culturels, renvoie à une solidarité humaine possible malgré le contexte colonial fragmenté. Par ce renvoi discret, Bakhaï semble faire allusion à la minorité juive indigène engagée dans les luttes anticoloniales. Selon les historiens Remaoun et Manceron (1993), en 1956, le FLN avait appelé les Juifs d'Algérie à soutenir la lutte pour l'indépendance, mais seule une minorité a répondu à cet appel. En intégrant ces éléments de manière subtile, elle construit un dialogue intertextuel critique, qui ne se contente pas de faire référence à Camus, mais invite à une relecture de l'histoire algérienne à travers des voix marginales. L'épidémie devient ainsi un terrain symbolique où se rejoue la complexité des relations coloniales, entre domination, résistance, et alliances.

L'écho intertextuel entre Bakhaï et Camus met en lumière une réflexion commune sur la solidarité face à l'épreuve. Toutefois, Bakhaï dépasse cette approche en ancrant sa *récriture* dans une critique plus directe du colonialisme. En détournant les références à Camus et au naturalisme, elle construit un intertexte engagé, où les modèles littéraires occidentaux sont réappropriés pour porter une parole de résistance.

1.1.2. Le style gidéen

Fatéma Bakhaï reprend certaines techniques narratives emblématiques d'André Gide, en particulier la mise en abyme autoréflexive, pour explorer des problématiques identitaires profondément enracinées. Bien que leurs contextes culturels et historiques soient différents,

ce procédé occupe une place centrale dans l'écriture de leurs romans. Chez Gide, dans *Les Faux-monnayeurs*, l'autoréflexivité prend la forme d'une mise en abyme où le personnage «Édouard», lui-même écrivain, rédige un récit qui porte le même titre que le premier récit, celui de Gide. Cette construction en miroir interroge le processus de création littéraire, brouille les frontières entre auteur, narrateur et personnage, et fait du texte un espace de réflexion sur lui-même. Bakhaï reprend cette dynamique réflexive à travers le personnage «Mimouna»; celle-ci interrompt le récit initial pour revenir sur sa propre histoire, opérant ainsi une réflexion rétrospective. Ce basculement narratif fait émerger un second niveau de narration, dans le récit principal, où «Mimouna» devient à la fois narratrice et objet de son propre récit. À l'instar d'Édouard, elle s'approprie la parole et prend en charge la construction de son identité à travers la mémoire.

Dans la lignée d'André Gide, Bakhaï recourt à une mise en abyme à travers le récit onirique qui ouvre *La Femme du Caïd*, procédé déjà développé précédemment. Conçu comme un micro-récit autonome, le rêve anticipe la tragédie coloniale et oriente la lecture du récit principal. La clausule *«[...] et le cri libérateur la réveillait »* (*La Femme du Caïd*, p. 20) concentre la portée réflexive de ce dispositif, en invitant à lire le rêve comme une anticipation symbolique de l'histoire à venir. Par sa valeur préfigurative, ce cri annonce la guerre de libération nationale et révèle la transformation, chez Bakhaï, de la mise en abyme gidienne en un outil critique à portée anticoloniale, faisant du micro-récit onirique une clé de lecture politique et historique du macro-récit. L'exploration de l'identité dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï, rejoint implicitement certaines réflexions philosophiques sur la complexité du moi, rappelant notamment la pensée d'André Gide. Ce dernier affirmait dans *Les Nouvelles nourritures terrestres (1935):* « *Je sens bien, à travers ma diversité, une constance ; ce que je sens divers c'est toujours moi (...) Le plus précieux de nous-même est ce qui reste informulé* », illustrant bien la tension entre les multiples facettes de l'individu et la recherche d'une unité intérieure. Ce tiraillement entre diversité et unité, trouve un écho profond dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï. La quête de soi est tout aussi constante et complexe dans sa réecriture, ses reprises où les vérités «informulées», cachées ou oubliées de l'histoire algérienne ressurgissent à travers les récits de ses personnages féminins. Chez Gide comme chez Bakhaï, leurs œuvres deviennent des espaces vivants où l'identité se construit sans cesse, à travers une exploration et une réinvention constantes. Dans cette perspective, Bakhaï utilise des procédés comme la mise en abyme et la narration autoréflexive, qui lui permettent de donner forme à une identité fragmentée.

1.1.3. Bakhaï face à Lucienne Favre : «Fatma», le stéréotype colonial

Dans *Orientale* (1930), Lucienne Favre met en scène une domestique indigène, « Fatma », à qui elle attribue la narration à la première personne. Ce choix, relativement inédit dans la littérature coloniale de l'époque, semble accorder une voix à une femme autochtone. Pourtant, cette parole est profondément encadrée. Analphabète, «Fatma» dicte son histoire à sa patronne française, qui devient en réalité la véritable auteure et organisatrice du récit. La voix indigène est à la fois transcrite et filtrée par le regard de la colonisatrice. Comme le souligne à ce propos Martini (2008), *« si la parole est plutôt celle de la Musulmane, même arrangée et ordonnée, le point de vue est incontestablement celui de la Française, avec les préoccupations et la mentalité des Français d'Algérie »*. Ce point de vue éclaire le déséquilibre fondamental entre énonciation et focalisation, et met en évidence la manière dont l'écriture coloniale s'approprie la voix de l'indigène tout en maintenant son pouvoir narratif. Le « je » de Fatma, bien que subjectif, demeure conditionné par le regard colonial. Cette ambiguïté se renforce à travers le prénom même de l'héroïne; appeler la narratrice «Fatma», c'est l'inscrire dans un archétype colonial, celui de la bonne arabe musulmane, soumise et cantonnée à la domesticité. Denise Brahimi (1984) souligne à ce propos que: « *le type de femme le mieux connu, du moins le croit-on, soit celui de la Fathma ou femme de ménage, qui est justement une création du système colonial*». Ce prénom devient ainsi un symbole d'effacement identitaire, un nom générique attribué aux femmes indigènes, réduites à leur seule fonction sociale. Il porte une forte charge idéologique et coloniale. Dans le contexte de la domesticité, il s'inscrit dans une construction discursive où racialisation et hiérarchisation sociale se croisent.

Dans le même esprit, Nassima Mekaoui (2016) ajoute que *« les usages du terme « fatma » illustrent la complexité du lien colonial entre "race" et classe dans le cas de la domesticité, en particulier lorsque "fatma" prend le sens d'une assignation »*. C'est précisément ce que Fatéma Bakhaï arrive à déconstruire dans *La Scaléra*. Elle met en scène «Mimouna», travaillant comme femme de ménage chez les colons qui décident de l'appeler «Fatma» :

> Fatma m'a-t-elle dit, voilà Monsieur!
>
> - Je ne m'appelle pas Fatma. Je m'appelle Mimouna!

- Oh! si tu crois que je peux me rappeler tous vos prénoms! Je t'appellerai Fatma, c'est plus simple!.

J'avais envie de pleurer d'impuissance devant tant de mépris. (*La Scaléra*, p.185)

Ce refus de l'assignation devient un acte de résistance. Contrairement à Favre, Bakhaï ne reproduit pas le schéma colonial : elle le subvertit. «Mimouna» ne se contente pas de raconter, elle se réapproprie son nom, corrige, résiste, se définit. Là où Favre conservait un «je» encore dominé par l'ordre colonial, Bakhaï fait entendre une voix affranchie, désassignée, qui rompt avec les représentations figées. Ce passage devient alors un acte de désidentification littéraire comme une manière de revendiquer le droit de dire «je» en son propre nom.

1.1.4. Bakhaï face à Alain-Fournier: du rêve à la désillusion

Dans *La femme du caïd*, Bakhaï insère subtilement une référence intertextuelle à Alain-Fournier, à travers une transposition discrète d'un schéma romanesque français. Ce lien s'établit lorsque l'héroïne offre un roman «Bachir»; *« Talia lui avait rapporté de France, sur les conseils de Germain, un livre : Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier. Il le passionna. »* (*La femme du caïd*, p. 198). Cette phrase marque un point de rencontre entre deux univers et deux jeunesses, paratageant la même époque, celle de la période qui précède la Première Guerre mondiale. Si ce roman touche autant «Bachir», c'est qu'il y retrouve un reflet profond de sa propre expérience ; un rêve de la jeunesse, une quête de liberté, une confrontation avec la réalité brutale et la désillusion. Les deux jeunes personnages, «Augustin Meaulnes» et «Bachir», sont guidés par leurs rêves. Tous deux sont des adolescents grandissant à la campagne, un espace chargé d'innocence et de promesses comme le souligne Jóhr Walter, *« où tout est possible, le pays où l'on peut tout découvrir, […] lorsqu'on le regarde avec les yeux de l'enfant »* (cité par Gulser Cetin: 2008), «Bachir», animé par un idéal, celui de devenir instituteur. Mais là où «Meaulnes» échoue dans sa quête du « domaine mystérieux », marquant la perte de son idéal, «Bachir» se heurte à un système colonial injuste qui anéantit ses aspirations.

L'école occupe, dans les deux récits, une place centrale. Elle représente un point de départ vers l'ascension. Pour «Bachir», elle incarne la seule voie possible d'élévation sociale.

Pourtant, ce lieu d'apprentissage devient aussi pour lui un point final, une désillusion, une fin brutale de son rêve. Élève indigène brillant dans une école française, il est frappé de plein fouet par la violence symbolique de l'institution coloniale. À l'occasion du centenaire de l'occupation française en Algérie, son instituteur, «Monsieur Jean», distribue un livret glorifiant la colonisation et affirmant que l'Algérie aurait été désertée et pacifiquement offerte à la France. De retour chez lui, «Bachir» lit ce texte à voix haute. Son père, «Chergui», refuse cette version falsifiée de l'histoire et lui demande d'écrire une rédaction pour rétablir la vérité, celle de son grand-père, mort en défendant ses terres. «Bachir» obéit, mais cette audace lui coûte sa place à l'école. Le livret transmis par l'instituteur incarne la propagande coloniale qui tend à effacer la mémoire des résistances. L'école devient alors un instrument idéologique, et non pas un lieu de savoir pour «les indigènes». «Bachir», encore enfant, prend conscience de l'injustice coloniale.

L'exclusion de «Bachir» met en lumière le contrôle exercé sur les colonisés. Même les plus méritants sont écartés, s'ils s'écartent du cadre imposé. La phrase de «Monsieur Jean» en résume l'hypocrisie du système colonial :

> Dommage, dit Monsieur Jean, c'était un bon élève. J'avais même songé à l'envoyer, après son certificat, à l'école complémentaire et au lycée, pourquoi pas ? Pour le centenaire, il aurait été bénéfique de faire savoir que notre commune s'occupe aussi de ses indigènes !. (*La femme du caïd*, p. 53*).*

À travers la figure de «Bachir», lecteur passionné du *Grand Meaulnes*, Bakhaï tisse une intertextualité critique. Elle reprend les codes du roman français pour les insérer dans un contexte colonial où le rêve n'est pas seulement inaccessible, mais interdit. «Bachir» voit dans le destin de «Meaulnes» un écho du sien, celui d'un adolescent guidé par un idéal, mais dont le chemin est brisé par une réalité injuste. L'auteure détourne ainsi le modèle d'Alain-Fournier pour dénoncer, à travers la fiction, les dérives du système colonial.

1.2. L'allusion comme stratégie de discours critique: Traditions, pratiques religieuses et contexte colonial

Avant d'en observer les effets dans l'œuvre de Fatéma Bakhaï, il est important de revenir brièvement sur ce qu'est une allusion et ce qui la distingue des autres formes

d'intertextualité. Pour Nathalie Piégay-Gros *« L'allusion est souvent comparée, elle aussi, à la citation, mais pour des raisons différentes: parce qu'elle n'est ni littérale ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile. (1996, p. 52).* Contrairement à la citation, qui répète textuellement un extrait d'une œuvre ou d'un discours antérieur, l'allusion opère de manière implicite, souvent à travers des références dissimulées, des évocations culturelles, ou des images partagées. Elle suppose une certaine complicité avec le lecteur, qui doit mobiliser sa mémoire culturelle ou littéraire pour en percevoir toute la richesse. Cette discrétion confère à l'allusion une force particulière, du fait qu'elle s'insère dans le texte sans rupture de ton, sans interrompre le fil narratif, tout en ouvrant un espace de lecture multiple. Elle établit un jeu intellectuel plus élaboré entre l'auteur et le lecteur, créant une profondeur symbolique et critique. Toutefois, cette subtilité comporte aussi ses risques, car une allusion trop obscure peut échapper à la lecture, et donc perdre sa portée. Son efficacité repose ainsi sur un équilibre délicat entre invisibilité et reconnaissance.

Cette position est enrichie par la réflexion de Charles Nodier, cité par Piégay-Gros (*Ibid.),* qui oppose explicitement la citation à l'allusion. La première se fonde sur la reprise littérale et visible d'un extrait, souvent pour faire appel à l'autorité d'un auteur ; la seconde, au contraire, repose sur des références indirectes, intégrées discrètement dans le texte. Pour Nodier, l'allusion n'a pas besoin de s'appuyer sur une source clairement identifiée mais peut faire appel à la mémoire culturelle du lecteur. C'est justement cette capacité à transformer une référence connue en un sens nouveau, pertinent dans un autre contexte, qui révèle, selon lui, le véritable talent de l'écrivain. Dans cette perspective, l'allusion devient un instrument de critique subtil, mais efficace, notamment lorsqu'elle est employée dans un contexte socioculturel chargé. Elle permet de dénoncer sans nommer, comme dans les romans de Fatéma Bakhaï, l'allusion est utilisée comme un moyen discret mais efficace pour critiquer certains aspects forts de la société coloniale. Elle ne dénonce pas de façon frontale, mais fait plutôt référence à des pratiques culturelles, sociales et religieuses reconnues par le lecteur. Grâce à ces allusions, Bakhaï arrive à questionner des normes établies, à mettre en lumière ce qui opprime les sujets dominés notamment la figure féminine, sans tomber dans la provocation. Parmi les allusions les plus marquantes dans ses romans, on retrouve:

1.2.1. La supériorité masculine

Dans les romans de Bakhaï, la supériorité masculine, enracinée dans la culture des « indigènes », n'est jamais exprimée de façon explicite. Elle se manifeste à travers des gestes, des silences et des paroles du quotidien, qui conditionnent les personnages féminins dès l'enfance. Par une écriture allusive, l'auteure met en lumière une domination perpétuée par l'éducation et les pratiques sociales. Parmi les passages les plus significatifs figure un extrait de *La Scaléra,* qui illustre cette réalité: *« Il m'est arrivé d'en souffrir, d'en être jalouse, mais très vite on m'inculqua l'idée de la supériorité masculine: "C'est ton frère, c'est un homme, laisse-lui la place; non, ce morceau est pour lui, apporte-lui ceci, donne-lui cela"»* (La Scaléra, p:43). À travers ces lignes, Bakhaï exploite avec force le pouvoir de l'allusion pour dénoncer une norme socioculturelle profondément ancrée, une domination transmise dès l'enfance, sans confrontation ni violence, mais par un conditionnement accepté. L'expression *« on m'inculqua l'idée »,* souligne un processus de soumission imposé très tôt, par une pédagogie implicite. Elle ne se contente pas de décrire une injustice mais relève d'une écriture du témoignage, où la voix féminine exprime une souffrance vécue.

Cette approche narrative, marquée par une douleur silencieuse et la transmission implicite des normes culturelles, entre en résonance avec l'écriture d'Assia Djebbar. Sans la nommer ni la citer, Bakhaï fait allusion à cette écriture djébarienne, tissée de non-dits et de récits morcelés. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djebar écrit : *« Nous portions le deuil de notre propre vie »* (1985, p. 52), une phrase qui entre en résonance avec la voix de l'héroïne de Bakhaï, contrainte d'accepter les injonctions patriarcales sans les remettre en question. Cette proximité n'est pas fortuite, elle relève d'une allusion intertextuelle, où le texte de Bakhaï s'appuie sur une mémoire littéraire féminine algérienne, sans la rendre explicite.

L'allusion devient ici chez l'auteure un double outil; elle lui permet d'une part, de critiquer les normes socioculturelles coloniales à travers les gestes du quotidien, et d'autre part, de s'inscrire dans une filiation littéraire implicite, celle de l'écriture testimoniale fictionnelle, amorcée en premier par Assia djebar; comme un moyen de faire entendre les silences de l'Histoire, notamment ceux des femmes. En mettant en scène des personnages fictifs dans des situations banales celles du quotidien, traversées par des injonctions invisibles, Bakhaï construit de véritables micro-témoignages sur l'oppression exercée qui n'ont laissé aucune

trace dans les récits officiels, ni dans les archives visibles. Loin de toute citation explicite, c'est bien par une filiation intertextuelle que l'auteure évoque la mémoire littéraire djébarienne. Elle n'imite pas mais elle reprend, à sa manière, le geste fondamental de faire surgir la voix des femmes effacées, en passant par la fiction comme témoin. Cette continuité discrète mais consciente donne toute sa portée à l'allusion, qui devient un acte de mémoire littéraire autant qu'un acte de résistance.

L'allusion que Bakhaï fait à la domination masculine ne se limite pas à une critique des pratiques patriarcales locales. Elle s'inscrit aussi dans une vision plus large, où les représentations coloniales du féminin ont contribué à forger une image stéréotypée de la femme indigène soumise, et inférieure. Comme l'a montré Julia Clancy-Smith (2006, p.27), le statut des femmes musulmanes a été instrumentalisé par le discours colonial pour servir de preuve tangible de l' «infériorité» des sociétés indigènes. La femme «indigène» devient un marqueur central de la différence culturelle, justifiant à la fois l'idée d'une domination nécessaire et celle de l'impossibilité d'une assimilation. Présentée comme «arriérée», elle incarne l'altérité radicale, et permet aux autorités coloniales de légitimer leur prétendue mission civilisatrice. La figure féminine est prise dans un double système d'oppression; patriarcal et colonial. Elle n'est pas seulement dominée localement, elle est aussi utilisée symboliquement par le colonisateur pour légitimer sa conquête. En donnant la parole à ses personnages féminins, Bakhaï rappelle cette construction idéologique tout en la renversant. Elle met ainsi en lumière le rôle central du genre dans l'idéologie coloniale et restitue une place à celles que ce système voulait réduire au silence.

Bakhaï ne se contente pas de rappeler une réalité passée mais la problématise. Cette évocation du quotidien féminin, sous la forme d'un témoignage, fonctionne comme une allusion critique à un système d'oppression, et s'inscrit dans une continuité historique qui croise patriarcat et colonisation. C'est dans cette continuité que s'insère la suite de la réflexion sur le voile, qui apparaîtra comme un élément symbolique.

1.2.2. Le voile : entre contrainte et refuge intime

L'allusion à la domination des femmes passe également, dans les romans de Bakhaï, par la représentation du voile, non pas comme un simple vêtement, mais comme un outil d'effacement corporel et social, profondément lié au contrôle collectif exercé sur les

femmes de l'époque coloniale. «Mimouna» évoque dans un passage tiré de *la Scaléra*, les conditions de sortie des femmes, elle ajoute :*« Elles devraient se faire accompagner et veiller à ce que leur voile ne laisse rien apparaître, sinon les mains et un seul œil. »* (*La Scaléra,* p.158). Ici, le voile n'est pas un choix personnel mais une obligation (à travers le verbe devoir), un outil d'enfermement, qui confisque à la femme toute autonomie physique et visuelle. Il matérialise la volonté sociale de rendre le corps féminin invisible, voire inexistant dans l'espace public.

Pourtant, à un autre moment du récit, le regard se déplace vers une expérience plus intime. Bakhaï introduit une ambivalence, car ce qui apparaissait d'abord comme une contrainte imposée par la norme sociale devient, dans une autre scène, une expérience subjective, singulière chez «Mimouna»: «*[...]mon premier voile, j'éprouvais un sentiment de soulagement. Tu comprends, dans l'état d'ésprit où je me trouvais, le voile ne représentait ni une contrainte ni une humiliation, c'était une protection, une barrière entre le monde extérieur et moi-même» (La Scaléra, p.60).* À travers ce glissement discret, propre à l'écriture allusive, Bakhaï suggère une réappropriation intime du voile, qui échappe à la lecture patriarcale autant qu'à l'imaginaire colonial. Le traitement du voile dans *La Scaléra*, révèle une tension profonde entre contrainte sociale et appropriation personnelle. Loin d'en faire un simple symbole d'oppression, l'auteure donne à voir une expérience féminine ambivalente, dans laquelle le voile peut se vivre comme un refuge choisi, « un soulagement », tout en demeurant inscrit dans un système patriarcal oppressif.

Cette complexité fait écho à la stratégie coloniale française du dévoilement, au *fantasme colonial*, qui, «sous couvert de libération», visait à fragiliser l'ordre social et culturel algérien. Le voile ici perçu comme une «protection» peut être lu comme une réponse aux politiques coloniales françaises visant à «dévoiler les femmes algériennes». Lancées en 1958, les campagnes dites d'« émancipation » instrumentalisaient le dévoilement comme un acte symbolique, destiné à mettre en scène la prétendue supériorité des valeurs occidentales. À Alger comme dans d'autres villes, les autorités coloniales organisèrent, en pleine guerre d'indépendance, des cérémonies publiques où des femmes algériennes étaient invitées à retirer leur voile, sous le regard de l'armée française. L'objectif était de montrer qu'elles étaient prêtes à abandonner leurs traditions pour embrasser le modèle culturel européen. Des affiches coloniales, comme celle arbordant le slogan *« N'êtes-vous pas*

jolies ? Alors dévoilez-vous », illustrent cette stratégie qui cherchait à représenter le voile comme un signe d'oppression patriarcale et qu'il fallait l'abolir.

Cette entreprise idéologique s'inscrivait dans une vision ancienne de la domination coloniale, qui ciblait le corps féminin musulman, perçu comme le pivot de la résistance culturelle et religieuse, afin de l'instrumentaliser pour désarticuler la structure sociale indigène et affaiblir son identité. Des intellectuels coloniaux comme Émile-Félix Gautier (1931) présentaient, sous couvert de compassion, les femmes musulmanes comme enfermées et soumises, à libérer au nom d'un « devoir d'humanité » et d'une supposée « loi du progrès ». Ce type de discours, profondément paternaliste, servait à légitimer l'ingérence coloniale tout en renforçant l'idée que les sociétés musulmanes étaient fondamentalement inassimilables. L'indigène voilée devenait ainsi le symbole d'une différence jugée irréductible, qu'il s'agissait de corriger ou d'effacer au nom d'une prétendue mission civilisatrice.

Le discours du personnage féminin fait écho à la formule de Frantz Fanon (1959) *« Le voile protège, rassure, isole. »*, tirée du chapitre *l'Algérie se dévoile,* où il explore la signification du voile pour les femmes algériennes dans le contexte colonial. Il décrit le voile comme une protection contre le regard colonial et un outil de discipline corporelle dans la société traditionnelle. Il souligne également l'impact psychologique du dévoilement forcé, vécu par certaines femmes comme une perte de contrôle sur leur corps et leur identité. Dans *La Scaléra*, cette allusion intertextuelle est manifeste dans la manière où le personnage associe le voile à un sentiment de sécurité et d'intimité, où il devient une « barrière » face à un monde extérieur potentiellement hostile. Ce parallèle avec Fanon, met en lumière une continuité dans la signification symbolique du voile, même en dehors du contexte colonial direct. Le voile est ici réinterprété non pas comme un instrument d'oppression imposé par une autorité extérieure (coloniale ou patriarcale), mais comme un choix conscient et protecteur.

Par cette allusion intertextuelle, Fatéma Bakhai rejoint Frantz Fanon dans l'idée que le voile peut être un symbole de résistance collective, notamment face au regard colonial. Dans le deuxième extrait, où le personnage parle de son voile comme une « protection »; elle renvoie implicitement à cette fonction de rempart culturel, en refusant le dévoilement imposé de l'extérieur. Mais là où Fanon s'arrête à une lecture collective et politique du

voile, Bakhai va plus loin en mettant en relief un ressenti contradictoire de son personnage féminin face à cette pratique. L'héroïne prise entre deux formes de domination, permet de comprendre l'ambivalence du voile où il est à la fois oppression et refuge, contrainte imposée et résistance anti-coloniale.

1.2.3. L'autorité paternelle

Bakhaï met en lumière la place centrale de l'autorité paternelle en recourant à une allusion intertextuelle subtile. À travers des scènes du quotidien, elle fait émerger, de manière implicite, les mécanismes silencieux d'un pouvoir masculin profondément ancré dans les traditions sociales. Par des gestes, des attitudes codifiées et des silences, l'écriture fait apparaître la tension entre respect affiché et peur intériorisée, révélant la complexité des relations familiales dans le contexte colonial algérien.

> Le soir, quand il rentrait, avant toute chose, il faisait soigneseument ses ablutions dans un petit seau qui lui était réservé. Ma mère, attentive, lui présentait alors des vêtements propres, il se changeait puis faisait sa prière. On se tenait toujours à l'écart dans ces moments-là, par respect, pour ne pas le déranger et aussi par crainte. Nous étions toujours intimidés par sa présence...Un seul mot dit à voix basse, et l'ordre était établi! (La Scaléra,p.48)

Ce passage de *La Scaléra* constitue un concentré d'allusions socioculturelles et religieuses ancrées dans les structures patriarcales de l'Algérie traditionnelle. À travers une scène quotidienne en apparence anodine (le retour du père à la maison), Fatéma Bakhaï évoque une hiérarchie familiale implicite, légitimée par des gestes rituels et des comportements codifiés. Le père, figure d'autorité incontestée, accomplit ses ablutions dans un seau qui lui est réservé, revêt des vêtements propres préparés par son épouse, puis se retire pour la prière. Par cette scène, Fatéma Bakhaï fait clairement allusion aux rituels religieux islamique. Toutefois, ce cadre spirituel est rapidement débordé par une mise en scène de pouvoir, celle du silence imposé à la famille, la crainte intériorisée et la posture attentive et effacée de la mère. Les gestes religieux (les ablutions), sont insérés dans un dispositif culturel marqué par une autorité masculine absolue. C'est dans cette tension que s'inscrit la critique implicite de Bakhaï; celle de dénoncer le détournement des rituels de la foi au service d'un pouvoir masculin où le respect prend les traits de la peur, et de la soumission.

Fatéma Bakhaï aborde les pratiques religieuses à travers des allusions discrètes, insérées dans des scènes du quotidien. Sans critique directe, elle met en lumière la manière dont certaines pratiques, comme l'éducation coranique, participent à structurer des rapports inégalitaires, notamment entre filles et garçons. L'allusion religieuse devient alors un outil pour interroger silencieusement les effets de cette transmission sur la construction des rôles genrés.

1.2.4. L'éducation religieuse

Dans les textes de Bakhaï, l'éducation religieuse comme l'unique option accessible aux filles, est marquée par une profonde inégalité par rapport à celle des garçons. Un extrait de *La Scaléra* illustre cette distinction entre les sexes dans le domaine éducatif :

> C'est à cette période que mon père décida d'entreprendre notre éducation religieuse, et pour cela, il exigea de mon frère et de moi-même la fréquentation de l'école coranique. J'étais ravie. Enfin, me suis-je dit, selon la loi de Dieu, la petite fille et le petit garçon doivent suivre le même chemin ! J'allais vite déchanter. (La Scaléra, p.49)

Ce passage met en lumière le contraste entre l'attente de l'héroïne, qui espère une égalité dans l'éducation, et la réalité, où l'instruction des filles à cette époque, se limitait à l'école coranique. Bien que cette forme d'éducation puisse paraître offrir une égalité divine entre les sexes, elle n'est en réalité que temporaire, se concentrant sur les années avant la puberté et n'offrant qu'une émancipation partielle. L'école coranique, bien qu'elle soit considérée comme un lieu d'instruction, apparaît comme une alternative marginale qui limite l'accès des filles aux mêmes opportunités éducatives que les garçons. Il existe dans ce passage, un décalage fondamental entre les attentes de l'héroïne et la réalité qu'elle vit. Elle place sa confiance dans l'égalité divine, mais ce qu'elle croit comprendre s'oppose à ce qui est vécu réellement. Ce contraste souligne la fracture entre le discours spirituel, porteur d'un idéal d'égalité, et l'expérience concrète, marquée par l'injustice et l'inégalité. Dans *La Femme du Caïd,* ce système éducatif restreint est également illustré à travers le personnage « Talia », qui bénéficie de cours religieux uniquement une fois par semaine :

> Le lundi était le jour réservé aux filles. [...] c'était bien suffisant pour leur apprendre tout ce qui est interdit aux femmes, et tout ce qu'elles devaient faire sous peine des pires châtiments, le principe des principes étant la soumission. (La femme du caid, p.79)

L'allusion aux pratiques religieuses s'opère ici sans recours explicite aux textes sacrés, c'est par la logique même du discours éducatif transmis aux filles que se reconstitue un système fortement genré. Le cadre religieux, bien qu'implicite, oriente l'enseignement vers une série d'interdits spécifiques à la condition féminine, où la menace de châtiment joue un rôle dissuasif central. L'apprentissage ne vise alors ni la connaissance ni l'élévation spirituelle, mais la soumission, désignée comme principe fondamental à intérioriser. Ce savoir réduit à sa fonction répressive, témoigne d'un usage de la religion non comme source de savoir, mais comme instrument de discipline. En insistant sur le caractère limité et suffisant de cette instruction pour les filles, le texte suggère que leur éducation ne doit remplir qu'un seul objectif, celui de les maintenir dans un rôle subordonné. Ainsi, à travers une stratégie d'allusion, l'écriture dévoile les mécanismes d'une transmission culturelle et religieuse qui se donne les apparences de la norme, tout en dissimulant une violence symbolique profondément enracinée.

Pourtant, le contraste devient saisissant lorsqu'on confronte cette pratique éducative restrictive au message fondateur de l'islam en matière de savoir et d'instruction. Sourate *Al Alaq*, première révélation coranique, s'ouvre par l'injonction divine « Lis ! », affirmant d'emblée que la quête de connaissance constitue une valeur centrale. La lecture et l'instruction y sont célébrés comme des fondements d'un savoir universel, sans disctinction entre les genres: *« Lis, au nom de ton Seigneur qui a créé… »* (jusqu'au cinquième verset); l'injonction à lire est répétée, insiste sur la centralité du savoir comme droit fondamental, offert à toute l'humanité sans distinction. Cette répétition renforce la portée universelle du message, qui célèbre la lecture, l'apprentissage et la transmission. Face à cette vision inclusive du savoir, Bakhaï met en lumière, par allusion, le glissement silencieux d'un appel divin à l'élévation intellectuelle, détourné en instrument de soumission imposé aux jeunes filles.

Dans un passage significatif, Bakhaï évoque la «Zaouïa», un lieu de culte et d'enseignement réservé aux hommes, à travers le regard d'une enfant :

> Mon père alors passait ses journées à la zaouïa. Je ne savais pas alors ce que c'était : un domaine réservé aux hommes où il était question de Chikh, de marabout. J'avais questionné ma mère et elle m'avait plus ou moins expliqué que c'était un lieu saint où l'on glorifiait Dieu, où l'on psalmodiait le Coran, où l'on racontait la vie de notre prophète et des saints

> de l'Islam sous la direction d'un chikh. Ma mère en parlait avec très grand respect [...] je lui ai demandé si la partie réservée des femmes était la même que celle réservée aux hommes, et si c'était aussi intéressant. (La Scaléra, p.49)

À travers cette scène, l'auteure met en évidence une distinction genrée dans l'accès à cet espace sacré . La «Zaouïa», lieu spirituel et de transmission du savoir religieux, devient aussi un lieu d'exclusion féminine, ce qui participe à perpétuer une structure patriarcale. L'interrogation de l'enfant, introduit une distance critique. «Mimouna», par sa question, met en lumière un déséquilibre implicite, elle interroge, de manière simple, la valeur symbolique de la partie réservée aux femmes, en demandant si elle est « aussi intéressante » que celle des hommes.

Sans recourir à une critique explicite, Bakhaï introduit une forme d'allusion discrète, en soulignant la manière dont certaines traditions culturelles, appuyées sur des pratiques religieuses, participent à exclure les femmes de l'accès au savoir religieux structuré. La mère évoque cet espace avec respect et conviction, ce qui indique que l'acceptation de cet ordre genré se transmet naturellement et sans contestation. À travers des scènes du quotidien d'une famille algérienne musulmane, Bakhaï dénonce implicitement la manière dont les pratiques religieuses et culturelles contribuent, à maintenir des rôles sexués rigides, limitant la liberté et les aspirations des femmes. L'allusion critique est naît du décalage entre la parole de l'adulte et la question de la petite fille, qui interroge une inégalité intériorisée et présentée comme évidente dans l'univers social représenté par l'auteure.

La récriture intertextuelle, telle que pratiquée par Fatéma Bakhaï, transforme les récits existants pour en faire des espaces de résistance et de réappropriation. En opérant une rupture avec les discours dominants, Bakhaï remet en question les représentations héritées, qu'elles soient historiques, sociales, culturelles ou religieuses. À travers l'allusion discrète à des pratiques et à des figures culturelles familières, elle engage un dialogue critique avec son héritage, sans jamais le rejeter entièrement. Cette écriture engagée lui permet de déconstruire les modèles patriarcaux et coloniaux, tout en redonnant voix aux figures féminines souvent effacées de la mémoire collective. Ainsi, la *récriture* chez Bakhaï devient un acte de création, de subversion et de transmission, à la croisée de la littérature, de la culture et de la mémoire.

2. Fiction historiographique: une écriture de la contre-mémoire

L'écriture romanesque de Bakhaï s'inscrit dans une tension féconde et créative entre fiction et Histoire. Cette interaction est caractéristique de ce que Linda Hutcheon désigne sous le terme de « métafiction historiographique », notion qui met en lumière le fait que le passé ne nous est accessible qu'à travers des constructions discursives. Elle le souligne: *« history and fiction are discourses; both constitute systems of signification by which we make sense of the past*[4] *»* (2004, p. 89). Dans le roman d'histoire comme dans le récit historiographique, le romancier et l'historien partagent des démarches proches; ils sélectionnent, organisent, interprètent les événements pour leur donner sens à travers une narration. Ce brouillage des frontières entre fiction et Histoire relève d'une dynamique postmoderne où chacune propose sa propre version du passé, rendant floue la distinction entre le fait et le récit. Pour Michel de Certeau dans *l'écriture de l'histoire* , il précise que l'historien qui écrit une histoire du passé est confronté à un *« paradoxe et quasi l'oxymoron de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours »* (2002, p.11). Afin que l'historien puisse donner sens à la dispersion des faits et des événements du passé, il doit nécessairement passer par un travail de récit, par un discours narratif qui les structure et les rend lisibles. Donc l'écriture d'une histoire relève d'une pratique lagagière complexe qui vise à gérer une tension entre deux mondes opposés: le réel et l' invention. Et c'est là que réside la fragilité de l'historiographie, dans cette ambiguïté, comme une porte ouverte pour d'autres alternatives, car le passé demeure insaisissable.

Pour Ricœur, le point commun entre les deux récits historiographiques, qu'il soit fictionnel ou historique c'est la configuration d'une *identité narrative* où le temps humain se reconstitue, l'expérience humaine se recompose sur un mode narratif, *« structure d'expérience commune au récit de fiction et au récit factuel »* (1985, p.442). Ce philosophe, établit dans cette logique, une articulation entre temps et récit à travers les notions de mimésis, qu'il applique dans ces deux types de récits où il montre que, grâce au récit, le temps possède une capacité fondamentale, celle de rassembler et organiser les

[4] Traduction française: « L'histoire et la fiction sont toutes deux des discours qui constituent toutes deux des systèmes de significations par lesquelles nous donnons sens au passé».

éléments hétérogènes de l'action humaine, la rendant ainsi plus lisible. Les romans de Fatéma Bakhaï s'inscrivent dans une forme de fiction historiographique qui explore les tensions entre vérité narrative et vérité historique. L'auteure y mêle des formes historiques, mythiques et mémorielles afin d'offrir une relecture critique du passé, dans laquelle l'intime rejoint le collectif. Il s'agit d'une configuration narrative qui prend la forme d'une contre-mémoire, au sein de laquelle les personnages se réapproprient leur temporalité et deviennent acteurs de leur propre mémoire. Dans cette dynamique, le récit se constitue en archive vivante, interrogeant les angles morts du discours colonial ainsi que les tentatives d'effacement qui l'accompagnent. À travers la mise en intrigue, la fiction propose une autre manière de dire le temps, un temps douloureux, mais traversé par des formes de résistance. Elle ouvre ainsi une voie pour refigurer l'histoire, non pas en la réécrivant de manière linéaire, mais en rendant lisibles ses non-dits, qu'il s'agisse des violences infligées aux résistantes ou de figures historiques volontairement reléguées à l'oubli. L'auteure construit ainsi une fiction historiographique qui ne se contente pas de reconstruire le passé, mais qui l'interroge et s'y oppose. Sous la surface de la mise en récit se dessine une identité troublée, révélant la mémoire comme un champ de luttes, et non comme un simple héritage à transmettre.

2.1. Témoignage fictionnalisé: porter la mémoire individuelle des violences coloniales

Bakhaï adopte un registre testimonial pour décrire et faire revivre les moments traumatiques du colonialisme. C'est dans ce cadre que la réflexion de Jacques Derrida (1995) prend tout son sens, liant Histoire, pouvoir et mémoire, où il définit l'archive comme la *« constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité »*, soulignant qu'elle n'est jamais innocente. Pour lui, elle ne se limite pas seulement à des documents conservés, mais elle est le produit d'un pouvoir qui décide de ce qui mérite d'être conservé, transmis, ou au contraire oublié. L'écriture testimoniale fictionnelle de Bakhaï s'inscrit précisément dans cette brèche. En l'absence d'archives sur les vécus féminins de l'époque, la fiction prend le relais pour dire ce qui n'a pas été dit, et donc hors du champ conservé. Dans *La Scaléra,* le personnage «Safia» incarne une forme de témoignage fictionnalisé de la guerre de libération nationale. Ancienne étudiante brillante, «Safia» qui voulait devenir professeur de philosophie dans sa ville natale Médéa, bascule dans la lutte armée après la grève des étudiants, où elle signe son engagement dans la révolution algérienne : *« Le lendemain,*

avec quelques vêtements dans son sac de sport pour ne pas se faire remarquer, elle a pris le chemin du maquis, elle avait vingt ans » (*La Scaléra*, p. 257). Mais son parcours est brutalement interrompu par l'arrestation, la torture, puis le viol collectif perpétré par des soldats français. Lorsqu'elle confie à «Mimouna» sa grossesse issue de ce viol, elle s'exprime dans un cri de douleur:

> Ce que je porte, c'est un bâtard, rien qu'un bâtard de sales légionnaires puants ! Ils étaient trois à se relayer dans ma cellule en rigolant et en rotant leur bière aigre, et moi, je les ai suppliés et puis je les ai insultés, et plus je me battais, et plus ils riaient. (*La Scaléra*, p. 259).

Cette scène s'inscrit dans une démarche de contre-archive; en faisant entendre la voix d'une combattante victime de violences sexuelles durant la guerre, Bakhaï met en lumière un témoignage occulté par les récits officiels et les archives. Par la crudité et la douleur de cette parole, l'auteure comble un silence historique, restituant une mémoire muette. C'est là une des fonctions essentielles de la contre-archive, celle de transmettre des fragments de vérité marginalisée, en portant une mémoire alternative au cœur du texte littéraire.

Le témoignage fictif à la première personne devient un acte d'écriture testimoniale, une fiction qui endosse le rôle d'archive, visant à restituer une vérité volontairement effacée par les récits coloniaux. À travers le personnage «Safia», Bakhaï forge une mémoire résistante, capable de confronter les angles morts de l'Histoire. Elle donne voix à ces femmes doublement victimes : d'une part, de la violence coloniale; le viol systématique utilisé comme arme de guerre, de crime contre l'humanité non reconnu par la France , et d'autre part, du rejet social imposé par leur propre communauté, où le viol est perçu comme un déshonneur. Assia Djebar souligne dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), que les violences notamment les viols, les humiliations et les tortures, subies par les femmes engagées dans la guerre d'indépendance, ont été dénoncées pendant le conflit, mais qu'après l'indépendance, ces sujets sont devenus tabous. Redonner voix à ces femmes par la fiction, c'est une manière de briser les chaînes d'un silence imposé et de réhabiliter leur mémoire dans l'histoire collective. Dans le récit de Bakhai, le fait que «Safia» confie ses souffrances « secrètement et honteusement » à «Mimouna», et que le récit les expose sans détour, relève d'un geste de dénonciation littéraire. En brisant le silence dicté par la honte et la peur, le texte affronte un double tabou; celui de la

violence sexuelle et celui de son occultation. Cette démarche redonne une existence symbolique aux femmes algériennes victimes de la guerre et réduites à l'oubli.

2.2. L'Émir Khaled, l'icône nationaliste occultée

Par son écriture, Bakhaï redonne vie à la figure de l'Émir Khaled, personnage historique marginalisé par le pouvoir colonial. Son geste littéraire défie l'amnésie imposée par le colonialisme, en restituant une temporalité humaine volontairement occultée. Dans *La Femme du caïd,* le nom de l'Emir Khaled, parcourt le récit de manière continue, de la page cent vingt et un à la page deux cent treize. Figure majeure de la résistance anticoloniale, il ressurgit à travers les voix des personnages, qui en font un acteur discret mais central dans cette partie du récit. Leurs témoignages ravivent ses engagements, questionnent ses choix politiques et prolongent son combat. En ancrant la fiction dans des faits historiques précis, Bakhaï transforme son parcours révolutionnaire en mémoire vivante. Refus de la naturalisation, rejet de l'assimilation, lutte pour l'égalité des droits, abolition de l'indigénat, réforme du statut juridique des Algériens, autant de combats que le texte réactualise à travers les échanges entre les personnages. Un dialogue entre le personnage «Mahi», le cadet du «caïd», et son frère «Youssef», avocat engagé, ouvre un espace de réflexion critique. «Mahi» y exprime ses doutes face à la radicalité des choix de l'Émir Khaled:

> Je me dis que peut-être l'Émir a eu tort de traiter Ben Tami et ses amis de renégats. La naturalisation n'est pas une fin en soi, c'est peut-être un moyen d'être présent à la chambre des députés et de faire entendre sa voix. Il vaut mieux chaque fois un petit quelque chose que rien du tout. D'ailleurs, qu'a obtenu l'Émir ? Il a gagné les élections en exaltant l'Islam et le combat de son grand-père, et ensuite ? Il a voulu aller tellement vite que tous les Européens se sont ligués contre lui, même les plus pro-arabes. Résultat : il a été déclaré inéligible parce qu'il est né en Syrie et, concrètement, pour nous, il ne peut rien faire. (*La femme du Caïd,* p. 178).

À travers ce dialogue, Bakhaï aborde un point sensible de l'histoire coloniale; la polémique autour du refus catégorique de l'Emir Khaled d'accepter la naturalisation. À travers le personnage « Mahi », l'auteure rappelle que certains voyaient dans la naturalisation un moyen d'obtenir un minimum de droits au sein du système colonial. Cette vision se résume dans l'expression « petit quelque chose plutôt que rien du tout ». Cependant, le rejet de l'Emir, s'explique par sa crainte d'une assimilation qui entraînerait une menace de perte de

l'identité culturelle des Algériens. Il refusait une naturalisation perçue comme atteinte aux fondements de la société autochtone.

Dans cet extrait, Bakhaï soulève plusieurs enjeux autour de la figure de l'Emir Khaled, notamment les élections municipales d'Alger qu'il a remportées. Certains de ses contemporains ont interprété cette victoire comme une exploitation de son héritage familial. En effet, l'Emir Khaled aurait, selon eux, mobilisé le soutien populaire en mettant en avant le combat religieux et historique de son grand-père. Bakhaï met en lumière la critique selon laquelle l'Emir aurait été trop ambitieux et trop pressé dans ses revendications, ce qui a provoqué une opposition violente de la part des autorités coloniales. Cette réaction n'est pas surprenante, comme le souligne l'historien Mahfoud Kaddache: *« Il était déjà considéré comme dangereux agitateur, porte-parole du nationalisme musulman naissant. Il apparut au lendemain de la guerre comme le chef du mouvement Jeune Algérien »* (1981,p. 99). L'Émir a été jugé inéligible à cause de sa naissance en Syrie, mais beaucoup pensent que c'était surtout une manière de l'éloigner de la politique, car certains considéraient qu'il ne servait plus concrètement la cause. Pour eux, son engagement était peut-être plus lié à la quête de notoriété qu'à une lutte pour les droits des Algériens. Mais à travers la réponse du «caïd» destinée à son fils, l'auteure nuance cette vision critique sur l'Émir. Il rappelle, à travers un dialogue empreint de sagesse, tout ce que l'Émir a déjà accompli pour son peuple :

> Je comprends ton raisonnement. Beaucoup pensent comme toi et ce ne sont certainement pas tous des renégats, dit-il posément. Ils ont simplement une autre logique. Mais contrairement à ce que tu affirmes, je crois que l'Emir a déjà beaucoup fait pour notre peuple. Lorsque tous les conseillers musulmans qui avaient été élus avec lui ont démissionné, nous avons tous applaudi. Le plus humble des fellahs a retrouvé un peu de sa dignité et de son honneur. L'Emir a dit «non:» pour eux. Pour nous tous, c'est le début de quelque chose, et même si l'Emir devait s'en arrêter là, je crois qu'il aurait, en partie rempli la mission que lui a confiée son grand-père lorsqu'il était enfant: reprendre la lutte pour la liberté. (*La femme du caid*,p.178)

En donnant la parole au «caïd», Bakhaï rappelle au lecteur l'importance de ce révolutionnaire, qui a éveillé la conscience nationale et posé les bases de la dignité et de la résistance. Toutes les revendications des indigènes, défendues avec ferveur, ont laissé des traces concrètes dans la presse de l'époque, notamment dans *Le Trait d'Union*, où fut

publiée la conférence de l'Emir Khaled à Paris sur la condition des musulmans d'Algérie. Comme le souligne Galissot (2010) : *« Devant plus de 12 000 auditeurs, [elle] fut publiée par la revue Trait d'Union, Alger, 1924, que dirigeait V. Spielmann, qui était alors membre de la Région d'Algérie du Parti communiste et poursuivait l'action de la Fraternité algérienne. ».* Cette référence historique est reprise dans *La Femme du Caïd*, où le personnage «Youssef» évoque Victor Spielmann, journaliste communiste français installé en Algérie, engagé dans la défense des indigènes. Il est l'auteur de plusieurs textes dénonçant l'oppression coloniale, cherchant à instaurer des rapports égalitaires entre colons et colonisés, et soutenant activement l'Emir Khaled. «Youssef» déclare à «Talia» :

> Tiens, je viens de recevoir le Trait d'Union, c'est un journal dirigé par un petit colon qui plaide la cause des indigènes. Cela t'étonne n'est-ce pas,? Il s'appelle Victor Spielman. Il a beaucoup soutenu l'Emir Khaled et s'est révolté lors de sa condamnation et de son exil. (*La femme du caid*, p.209)

Les discours de l'Emir Khaled ont également été publiés dans le journal engagé *L'Ikdam*, en arabe et en français, où il s'exprimait en tant que porte-voix universel des indigènes. À travers ses publications, il posait les fondements des droits aux Algériens à travers leur autonomie. *L'Ikdam* dans *La Femme du Caïd* est d'ailleurs inscrit dans le récit :*« Youssef lui avait laissé quelques livres et une pile de journaux. Parmi eux, L'Ikdam. »* (p. 150). Pour l'historien Kaddache, ce journal constitue un outil essentiel dans le combat politique de L'Emir Khaled : *« L'Ikdam fut son arme préférée. Il représente pour Khaled trois années de combat pour la cause algérienne et la défense des intérêts des musulmans. »* (Kaddache, *op. cit.*, p. 102). L'historien rajoute qu'au-delà des revendications politiques, ce journal se distingue aussi par son engagement social, en donnant une voix aux plus démunis, à la classe populaire, une dimension encore rare dans la presse musulmane de l'époque :*« L'Ikdam était très sensible au sort des petites gens, du fellah, du travailleur et du chômeur. C'était une préoccupation bien nouvelle dans la presse musulmane. Était dénoncée la famine. »* (*Ibid*., p. 103)

L'événement de la pétition adressée par l'Emir Khaled au président Woodrow Wilson lors de la conférence de paix de Paris en 1919, constitue un document historique majeur, révélateur des premières aspirations nationalistes en Algérie. Dans *la femme du Caïd*, cet épisode est évoqué à travers un dialogue où «Youssef» tente de convaincre son frère en lui

offrant une autre image de l'Emir : *«Je t'ai apporté le texte de la pétition que l'Emir a envoyé au président Wilson. Tu avais raison. Il demande bien "l'envoi de délégués choisis librement par nous, pour décider de notre sort futur, sous l'égide de la société des nations"»* (p.179). Cette pétition visait à réclamer le droit à l'autodétermination par des délégués représentant l'Algérie, afin que le peuple algérien puisse décider de son propre sort « sous l'égide de la société des nations». Bien que Wilson n'ait pas donné suite à cette demande, ce geste a eu un impact symbolique fort dans l'histoire. Beaucoup considéraient l'Emir comme assimilationniste, cette initiative a redéfini son image en celle d'un nationaliste algérien engagé.

Bakhaï ne se contente pas de raconter son parcours, mais cherche à en assurer la transmission. Le lecteur découvre la trajectoire de l'Emir à travers les témoignages de plusieurs personnages, en particulier celui de «Youssef», figure engagée et profondément convaincue par la mission de l'Emir. Au fil du récit, cette mémoire militante se prolonge : le fils de «Youssef», «Germain», reprend à son tour les discours de son père et reconnaît lui aussi la justesse du combat mené par ce révolutionnaire. Cela souligne qu'un tel engagement ne doit pas être oublié, car il constitue un repère historique fondamental au service de la cause nationale. Cette idée est clairement illustrée par les propos de «Germain», qui raconte à «Talia» ce que son père lui disait à ce propos:

> Oh! Lui, c'était un ultra radical, il veut l'indépendance pleine et entière qu'il faudra, s'il le faut, obtenir les armes à la main. Il me cite toujours un article de l'Emir Khaled s'adressant aux français qui dit à peu près ceci: « Vous désespérez les indigènes et lorsqu'il leur sera prouvé qu'avec vous il n'y a plus rien à gagner, et qu'après tout à se révolter les armes à la main, il n'y a rien à perdre, ils ne diront plus nos indigènes : faites-nous une place auprès de vous, mais qu'êtes-vous venus faire ici ? rentrez chez vous !. (*La femme du caid*,p.213)

En évoquant l'Emir Khaled, Bakhaï conteste les récits historiques fabriqués par l'administration coloniale, qui ont délibérément marginalisé cette figure essentielle de la lutte nationale. Son objectif est clair, c'est de réparer cette occultation en restituant sa place qui lui revient dans la mémoire collective. Longtemps écarté des narrations officielles, il incarne pourtant, dès la fin de la Première Guerre mondiale, l'éveil politique du peuple algérien. Comme le rappelle Kaddache, il est le premier à porter la voix des élus indigènes et des «Jeunes Algériens», exprimant avec force les aspirations du peuple. Par son engagement, son courage et sa vision, il devient une figure emblématique du nationalisme

naissant, au point qu'un courant porte son nom : le khalédisme. Mais son influence dérange les autorités coloniales qui orchestrent son exil, *« Seule l'administration était satisfaite du départ de Khaled […] la disparition de Khaled a anéanti le programme des révolutionnaires »* (Kaddache,*op. cit.*, p. 118). En lui redonnant vie dans son récit, Bakhaï répare une injustice mémorielle et s'oppose aux récits coloniaux qui ont non seulement tenté d'effacer l'histoire glorieuse de l'Emir Khaled, mais aussi de déformer son image. Elle rappelle que l'histoire de la résistance algérienne ne peut être restituée sans reconnaître la place essentielle de cette figure combattante.

3. La polyphonie féminine: un champ de lutte idéologique

Tout discours s'inscrit naturellement dans une continuité, il répond à des paroles antérieures et anticipe celles à venir, formant ainsi une chaîne ininterrompue d'échanges. C'est ce que Bakhtine désigne comme le *principe dialogique,* selon lequel chaque énoncé entre en relation avec d'autres, se complètent ou se contredisent. Aucun discours ne naît ni ne vit isolément. Tzvetan Todorov souligne cette dimension relationnelle du langage :

> L'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire, Adam,pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet. (1981,p.98)

Pour Bakhtine, tout discours dans sa quête, croise inévitablement d'autres discours où certains l'opposent et d'autres le confirment. Le seul discours qui existerait sans aucune trace d'un autre serait, selon lui, celui d'Adam. Le dialogisme, désigne cette interaction constante entre les discours, les voix, les points de vue. Il s'étend à toutes les natures d'expression humaine, littéraires ou autres. Ce qui distingue ce concept de la polyphonie, malgré leur forte parenté selon Bakhtine, c'est que cette dernière en est une manifestation spécifique. Elle apparaît dans le discours littéraire contemporain, où le narrateur occupe un nouveau statut. Ce dernier rompt avec la tradition littéraire qui imposait une voix unique et dominante. C'est ce que Ducrot ajoute dans ce contexte:

> Les recherches sur le langage, depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi sans même songer à formuler l'idée, tant elle semble évidente que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Une croyance analogue a longtemps régné dans la théorie littéraire, et elle n'a été mise en question explicitement que depuis une cinquantaine d'années notamment depuis que Bakhtine a élaboré le concept de polyphonie. (1984, p.171)

Il a fallu attendre les études de Bakhtine dans les années soixante, ainsi que celles de Julia Kristeva, pour qu'on puisse véritablement saisir l'importance des romans de Dostoïevski comme fondateur du roman polyphonique. Dans ce type de roman, les narrateurs, qu'ils soient en opposition ou en harmonie, bénéficient d'une autonomie significative tout en jouant un rôle actif dans la construction de la trame narrative. Ils sont traversés par une tension constante, une dynamique que Bakhtine a analysée sous un angle linguistique et littéraire . En s'appuyant sur l'œuvre de Dostoïevski, Bakhtine met particulièrement en avant la voix du héros, distincte de celle de l'auteur. Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, il écrit à ce propos que le discours du héros;

> [...] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. (1970, p.33)

Loin d'être soumise à une autorité narrative unique, toute voix est apte à entretenir un échange dialogique avec d'autres, y compris avec celle de l'auteur. Pour Mikhaïl Bakhtine, la voix est porteuse d'une conscience, « une conscience de soi », mais cette conscience ne peut se constituer de façon isolée. Elle est sociale, se forme dans sa relation avec les autres consciences et se nourrit à travers la réciprocité et les conflits. C'est dans ce cadre que Bakhtine évoque l'émergence d'*« une pluralité de voix et de consciences indépendantes et distinctes »*, qu'il considère comme une transformation majeure du langage littéraire, reflétant la complexité humaine. Ces voix hétérogènes, se rencontrent, mais se tiennent sur un pied d'égalité car aucune ne ressemble à l'autre et aucune n'est supérieure à l'autre. Le récit devient selon Vincent Message sous forme d'« *une place publique où chacun a le droit à la parole et où personne ne peut prétendre la monopoliser*» (2013, p.9). La forme polyphonique accorde une place à toutes sortes de voix, offrant à chacune la possibilité d'exister et de se faire entendre dans l'espace narratif. Elle reflète ainsi une forme de

pluralisme littéraire, fondée sur le partage et le dialogue, qui instaure une politique d'égalité entre ces voix et marque une rupture avec le *statu quo*.

Bakhtine révolutionne le genre romanesque en introduisant l'idée de la polyphonie, s'opposant ainsi au modèle classique celui du récit monophonique. La multiplicité des points de vue, devient alors un outil privilégié de transgression des conventions narratives rigides, *« une pratique associée au soutien des groupes sociaux marginalisés ou défavorisés »* (Roussin, 2022), permettant de comprendre la complexité de l'existence humaine. Elle instaure un espace d'équité entre les voix, où aucune d'elle ne domine l'autre, chaque voix contribuant à l'élaboration du sens, conférant à l'œuvre une dimension herméneutique, ouverte à de multiples interprétations. Ainsi, la réception du texte devient plurielle et active où le lecteur est invité à adopter un regard critique et à interroger ses voix.

La polyphonie bakhtinienne permet d'explorer les rapports de pouvoir au sein de l'univers féminin dans les romans de Bakhaï. La colonisation, en bouleversant l'ordre social traditionnel, contribue à l'éclatement du tissu féminin autochtone, faisant émerger une distinction entre plusieurs figures féminines : les résilientes, les résignées, et les bourgeoises conservatrices complices du patriarcat. Chacun des personnages féminins exprime sa propre idéologie à travers un « je » singulier, reflétant sa position sociale, son territoire, ses valeurs culturels et son expérience. Cette pluralité des voix marquée par les tensions internes, contribue ainsi à la description de la complexité de l'identité socioculturelle algérienne.

La fragmentation du tissu féminin autochtone, met en lumière une dynamique de résistance à deux fronts chez les héroïnes; d'un côté, contre l'oppression interne, représentée par les normes patriarcales relayées notamment par les femmes conservatrices et de l'autre, contre l'oppression externe imposée par le colonisateur. Dans cet espace de tensions, les héroïnes développent des stratégies de résistance, d'adaptation et de reconstruction de soi; révélant ainsi un véritable processus de résilience. Il s'agit d'un « je » en révolte silencieuse, qui s'oppose aux différentes formes de domination dans le contexte colonial.

3.1. Le « je» de «Mimouna» dans *La Scaléra*

Le « je » de Mimouna dans *La Scaléra* révèle toute la complexité de son vécu, tiraillée entre les injonctions familiales et son mal-être profond. Cette éducation, fondée sur des valeurs de soumission et de silence, est bien représentée dans cet échange particulièrement révélateur de cette tension entre soumission et résistance où «Mimouna» supplie sa mère de la libérer d'un mariage oppressif:

> Une seule fois, je me suis mise à pleurer et j'ai supplié ma mère de me garder auprès d'elle. Je t'en prie, je ne veux pas retourner chez ces gens. Ils ne m'aiment pas et se moquent de moi. Je suis traitée comme une esclave. Cet homme est sale, il me dégoûte, il me frappe et en plus il boit. Ma mère en a été émue [...] s'il est sale, me répondit-elle, c'est toi qui dois lui donner le goût de la propreté. S'il te frappe, c'est son droit et c'est pour t'éduquer. S'il boit, prie Dieu devant lui pour qu'il le guérisse de ce vice. (La Scaléra, p.113)

Ce passage met en lumière la complexité des voix féminines autochtones à l'époque coloniale, révélant une forte tension entre une parole en souffrance et une parole marquée par le conservatisme. «Mimouna» exprime une détresse profonde face à un mariage violent où elle ne trouve ni amour, ni dignité. Son témoignage est sous forme d'une volonté de rupture avec un ordre patriarcal qui l'opprime tant physiquement que moralement. En face d'elle, sa mère, qui incarne le relais du système patriarcal, justifie la brutalité du mari au nom d'un «devoir éducatif». Ce dialogue met en lumière un conflit intergénérationnel, une fracture entre deux générations de femmes où l'une tente de résister, l'autre perpétue les règles établies. Cette scène dévoile ainsi une polyphonie féminine marquée par l'ambivalence, où les femmes sont à la fois victimes et gardiennes du système qui les opprime. La parole de «Mimouna», bien que écrasée par celle de sa mère, trace néanmoins une brèche dans la structure patriarcale; c'est un signe d'une prise de conscience émergente.

«Mimouna» est un personnage qui illustre une forme de résistance par son éveil progressif et sa prise de conscience de la condition qui lui est imposée. Au début du roman, elle se conforme aux attentes sociales et familiales, suivant les préceptes transmis par sa mère. Cependant, un événement décisif bouleverse son parcours et lui fait voir le monde autrement:

> Une femme, me disait ma mère, ne doit jamais élever la voix ni se mettre en colère, elle ne doit pas montrer ses sentiments, bons ou mauvais, elle ne doit jamais révéler ses secrets,elle

> ne doit pas rire aux éclats, elle doit obéir sans rechigner. C'était là les principes clés qui devaient aider une femme à conserver sa place dans une société [...] bien sûr, l'idée ne me serait pas venue de contredire. Au début, j'adhérais corps et âme à son enseignement. J'acceptais, [...] Mais un évènement devait freiner mon bel élan et ma foi en l'avenir. Il me révéla que peut-être, l'ordre établi auquel j'étais invitée à me soumettre n'était pas parfait, qu'il était même parfois injuste et même très injuste. L'évènement en question se rapporte à Maryse. Je m'en souviens comme si c'était hier. (La Scaléra, p. 62)

La rencontre avec «Maryse», une femme française indépendante et controversée, bouleverse certaines des certitudes de «Mimouna». Admirative devant cette figure transgressive, elle entame une réflexion intime qui remet en cause les fondements de son existence. La relation interdite de «Maryse» avec un indigène, suivie de leur mariage, suscite en elle un profond questionnement. Ce doute, à travers l'expression «peut-être» est un point de bascule qui renvoie à une remise en question de «l'ordre établi». Il s'agit d'une prise de conscience profonde sur soi-même et sur ce qui l'entoure.

Chez « Mimouna », cette capacité à remettre en cause l'ordre établi et à imaginer des chemins différents, témoigne de sa force intérieure, lui permettant d'avancer malgré les obstacles. Par cette réflexion profonde, l'héroïne amorce un processus d'évolution intérieure, marqué par une quête de sens et une exploration continue de nouvelles perspectives pour son propre avenir. Le cas de «Mimouna» est l'exemple d'une résilience mais profondément puissante, qui s'exprime à travers un cheminement intérieur où le doute devient le moteur d'une transformation lente mais significative. Un «je» discret émerge, sans confrontation ni affrontement direct ; il s'engage dans un processus d'émancipation intime, opposant à l'oppression une résistance silencieuse.

3.2. Le «je» de «Talia» dans *la Femme du Caid*

Le « je » de l'héroïne «Talia» incarne une prise de parole féminine puissante au sein du roman. La polyphonie qui s'y déploie témoigne d'une volonté de rendre compte des conditions de vie des personnages féminins à partir de leur premier espace; la maison, lieu où elles sont traditionnellement conditionnées. Cet espace constitue un lieu collectif de parole et d'échange, partagé par les femmes autochtones vivant à la ferme du caïd, où le « je » de «Talia» entre en résonance avec d'autres voix féminines, notamment celles de «Rekia» et «Badour», deux figures emblématiques de la résignation.

Ce collectif féminin se construit dans une dynamique de parole partagée, où l'acte de dire devient un geste de libération. C'est dans cette perspective que le personnage «Sarah», dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*, formule une réflexion essentielle sur la parole partagée entre femmes :

> Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde [...] Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin. (1983, p.64).

«Talia» adopte une posture d'observatrice au début du récit, par le fait qu'elle regarde et écoute les autres femmes, attentive à leurs paroles et à leurs silences. Ce positionnement initial ouvre la voie à un mouvement réflexif, dans lequel le regard porté sur autrui se retourne progressivement vers elle-même. Elle s'engage alors dans un processus de transformation intérieure, fondé sur la déconstruction et la reconstruction de soi. Cette évolution passe par une remise en question des repères de la collectivité féminine et par une prise de conscience progressive de sa condition.

La communauté féminine agit ici comme un déclencheur existentiel, participe à la formation de son « être», à la définition de soi, en orientant «Talia» vers un objectif personnel. C'est dans l'altération c'est-à-dire la confrontation à l'autre, que naît le véritable échange menant vers la construction d'une identité de soi, définie par Haissat Sébastien (2006) comme *«une production qui s'établit par/ avec/ contre les autres et doit être envisagé comme des confrontations entre l'individuel et le collectif.»*. Pour l'héroïne, ce rapport interactionnel avec les autres femmes devient un moment charnière, une rupture avec les normes établies et les conceptions figées de la collectivité féminine.

Ce mouvement de détachement des autres femmes autochtones, l'amène à s'inscrire dans une logique de mobilité, vers la conquête de son autonomie. Elle entreprend une quête de sens, cherchant à reconstruire sa trajectoire selon des repères qui lui sont propres. Comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, *« pour ego, la vie prend sens à partir du sens qu'il lui donne* » (2004, p. 93), ce qui illustre l'idée selon laquelle l'identité ne se transmet pas passivement, ne relève pas d'un simple héritage culturel ou social, mais se reconquiert dans un processus de reconstruction intime et de réappropriation de soi.

La résistance s'incarne pleinement chez «Talia», qui ose franchir les frontières de l'espace domestique. Ce dépassement se manifeste à travers une série d'actes concrets par lesquels « Talia» affirme son autonomie. Elle affirme sa parole avec le « je » dans des lieux traditionnellement masculins, voyage en France pour approfondir ses connaissances sur la culture de la lavande, collabore avec des hommes de divers horizons pour son projet de récolte, construit une école, participe à la réalisation d'un bain maure destiné à la communauté, etc. Elle ne se contente pas d'occuper l'espace public mais elle l'investit pleinement, tant physiquement que symboliquement. En tant qu'héroïne, elle s'exprime à la première personne et prend la parole depuis ces lieux extérieurs, devenus des espaces de transgression, affirmant ainsi une identité en mouvement, conquise et assumée.

Ce « je » narratif chez «Talia», devient un outil de réappropriation de la voix, un acte de résistance qui contribue à l'ébranlement de la structure du récit. En brisant le silence imposé par les normes sociales, l'héroïne s'inscrit dans une dynamique de libération par la parole, affirmant son autonomie et sa capacité à construire une subjectivité libre et engagée. Face à «Talia», le témoignage de «Rekia» offre un contrepoint révélateur d'une autre forme de réalité féminine. Il s'agit d'une femme impuissante face à son sort, marquée par une vie conjugale difficile, elle raconte la mort de son mari et, surtout, les réactions hostiles des femmes de son entourage, en particulier sa belle-famille. Sans éprouver de tristesse, elle révèle la souffrance et la douleur qui caractérisaient leur relation : *« Que Dieu me pardonne mais je n'ai pas souffert de sa disparition. Au contraire, j'avais beau me forcer, mes yeux restaient secs, pas une larme ! »* (*La femme du Caid*, p.139). Loin de trouver du réconfort auprès de ses proches, «Rekia» subit leur jugement. Elle se voit même contrainte de simuler le chagrin en allant « demander le secours d'un oignon », révélant ainsi la pression sociale imposée aux femmes, tenues de respecter des codes émotionnels hypocrites. Cette absence de solidarité féminine se manifeste de façon particulièrement cruelle lorsqu'elle est, malgré ses efforts, « dépouillée » puis rejetée. À travers ce témoignage, Bakhaï met en lumière un collectif féminin qui, loin d'être un refuge, se fait parfois l'instrument de perpétuation des normes patriarcales, contribuant à l'exclusion et à l'isolement des femmes les plus vulnérables.

Cependant, le patriarcat peut aussi être perçu comme une structure protectrice sur le plan culturel, notamment dans un contexte colonial. Face à cette posture de reconstruction identitaire adoptée par l'héroïne «Talia», se dresse le discours de «Lalla Khadoudja», une

figure de l'élite bourgeoise, attachée à la préservation des traditions. La défense du patriarcat par ces femmes, en particulier celles issues de la bourgeoisie à cette époque, peut s'interpréter comme une forme légitime de résistance culturelle à l'influence coloniale, perçue comme une menace à l'identité autochtone. Mais cet attachement aux normes établies, contribue au maintien des rapports de povoir en sein du groupe féminin, où ces femmes affirment leur supériorité sociale sur celles des milieux populaires, consolidant ainsi leur place au sommet de la hiérarchie féminine interne. Contrairement à ce que l'on observe chez plusieurs auteures de la même génération que Bakhaï, les héroïnes sont généralement contraintes par des figures masculines et portées par une solidarité féminine, l'auteure inverse cette dynamique dans ses récits. Chez elle, comme l'illustrent les parcours de «Talia» ou de «Mimouna», les femmes rencontrées par ces héroïnes s'avèrent souvent plus oppressives, tandis que les hommes apparaissent comme des figures moins hostiles. «Talia», par exemple, bénéficie du soutien de son mari, le «Caïd», qui décide de sa scolarisation, et également encouragée dans cette voie par une autre figure extérieure; l'institutrice française «Mathilde Michaud».

«Lalla» un titre honorifique ajouté à son prénom, employé pour exprimer la noblesse et le repect chez une femme qui se distingue par son statut social dans la culture maghrébine. Le personnage de «Lalla Khadoudja», tel que décrit dans *La Femme du Caïd,* incarne l'image idéalisée de la femme bourgeoise autochtone, où les traits corporels s'articulent étroitement avec le luxe et le prestige social: *« Elle était belle. Un teint laiteux, un nez droit et fin, des lèvres bien dessinées, des pommettes hautes et des sourcils clairs, très fins, naturellement arqués. Ses grands yeux couleur de miel, légèrement bridés.»* (La femme du caid, p.65). Les caractéristiques physiques de cette figure sont indissociables de son appartenance à une bourgeoisie urbaine et aisée. Le luxe dans lequel elle évolue est mis en scène à travers le regard émerveillé de «Talia»: *« Lalla possédait plus de vêtements qu'elle n'en pouvait porter, des robes, des pantalons brodés, de longues chemises, des châles aux étoffes douce comme des caresses»* (La femme du caid,p.77). Tous ces détails, évoquent un raffinement ritualisé, qui inscrit «Lalla khadoudja» dans un univers codifié, fait d'apparences et de distinction sociale.

À cette élégance s'ajoute une forte identification topographique; « Lalla Khadoudja » puise sa fierté et son honneur dans son appartenance à une région précise: la ville de Tlemcen, située dans l'Ouest algérien, cité emblématique de la culture islamique. Ce personnage ne

manque pas une occasion de rappeler ses origines nobles, à en faire étalage devant ses interlocuteurs, tout en évoquant avec une fierté respectueuse la mémoire de ses illustres ancêtres,*« Elle était fille de la ville et pas n'importe quelle ville : Tlemcen. C'était son titre de gloire. Elle en tirait une fierté démesurée et ne se rendait pas compte à quel point elle agaçait son entourage lorsqu'elle évoquait sa ville natale. »* (La femme du caid,p.65). Cette insistance révèle son attachement profond à sa terre natale où son identité géographique devient ainsi un symbole de distinction sociale et culturelle.

«Lalla Khadoudja» ne trouve aucun attrait à la campagne, qu'elle perçoit comme un lieu rude, inconfortable voire suffoquant par ses odeurs et son air vif. Néanmoins, un seul aspect lui paraît digne d'intérêt, c'est bien l'attention et les soins que lui prodigue «Rekia» sa domestique;

> Rekia la connaissait bien, ne l'appréciait pas beaucoup mais la servait avec respect. Elle lui proposa immédiatement de la conduire au bain pour un long massage qui lui débarrasserait des fatigues du voyage. Oui, dit-elle avec langueur, personne ne sait me masser aussi bien que toi. Et elle pensa que c'était, à la ferme, la seule chose agréable. (*Ibid.*).

Ce passage met en lumière la fracture de la structure féminine autochtone. Tandis que les femmes bourgeoises vivent dans l'oisiveté, les domestiques sont vouées au travail, à la soumission, à l'exploitation constante. Le travail y est perçu comme un signe de déchéance, associé à une forme d'infériorité sociale et d'asservissement pour cette catégorie féminine. Ce bouleversement social et économique trouve une explication historique plus large à travers Y.Messaouda dans *Perspectives, femmes algériennes 1930-1962*:

> La colonisation terrienne avait déjà dans la deuxième partie du XIX siècle, déstructurée le monde algérien entraînant la paupérisation, l'appauvrissement et la désorganisation sociale de l'Algérie rurale. L'exode rurale se fait vers les quartiers musulmans des grandes villes, qui deviennent surpeuplés, ce qui a fait apparaître sur le plan socio-économique la femme de ménage. (2002, p.25)

Cette réalité historique se reflète dans le destin de personnages tels que «Mimouna», dont la famille, frappée par la misère, quitte la campagne pour s'installer en ville dans l'espoir de trouver un emploi. Dans un contexte de chômage généralisé, elle est contrainte de travailler chez des Européens, une tâche difficile à obtenir et souvent marquée par

l'humiliation. Il faut reconnaître aussi que la colonisation n'a pas seulement appauvri la majorité des algériens sur le plan matériel, mais elle a aussi profondément heurté leurs valeurs culturelles et sociales. L'un des exemples qui explicite le mieux ce fait, est le travail des femmes indigènes comme domestiques chez les colons. Cela représentait, pour les hommes, une véritable humiliation, de laisser leurs femmes travailler au service des colons, chose qui était à l'opposé de leurs principes ; *« Mais mon père avait une autre vision des choses. Pour lui, un homme avait toujours le devoir d'entretenir les femmes de sa famille, mais l'inverse était humiliant, dégradant»* (*La Scaléra,* p.147).

De même, «Talia» est elle aussi victime des conséquences de la pauvreté; après la mort de sa mère, son père, incapable d'assumer sa charge, la confie au Caïd pour qu'elle travaille dans sa ferme et servir sa femme «Lalla khadoudj» pendant son séjour à la campagne. Ces deux parcours illustrent comment la pauvreté, engendrée par la colonisation, pousse les jeunes filles à subir l'exploitation dans un monde du travail marqué par la servitude et la précarité. Dans la communauté autochtone, le travail des femmes était à la fois un trait distinctif révélateur de dégradation sociale au sein de la bourgeoisie féminine, et un signe de déshonneur pour les hommes issus des milieux pauvres, contraints par la misère de voir leurs femmes servir les colons.

«Lalla Khadoudja» s'oppose fermement à l'éducation des filles domestiques. Elle est même contre l'inscription de «Talia» à l'école, au point de tenir une altercation avec le «Caïd», lui reprochant sa décision qu'elle considère contraire aux normes sociales. Elle s'exclame ainsi : *« Maintenant que les servantes apprennent à lire, que reste-t-il aux filles de grandes tentes ?»* (*La femme du caïd, p.94). L*'opposition des femmes de la bourgeoisie à l'éducation des jeunes filles issues des classes populaires, ne repose pas uniquement sur la peur de leur émancipation, ni sur celle de leur adhésion à des valeurs étrangères, perçues comme incompatibles avec l'ordre moral de la communauté indigène. Elle se justifie également par une volonté de préserver leur propre pouvoir symbolique et social . En refusant à ces jeunes filles l'accès à l'instruction, elles cherchent à maintenir leur position de supériorité et à conserver un ordre hiérarchique dans lequel elles exercent une certaine autorité. Car si ces jeunes femmes parvenaient à s'éduquer, à se libérer, elles échapperaient à ce pouvoir, affirmeraient leur autonomie et deviendraient véritablement des individus à part entière, capables de penser, d'agir et d'exister en dehors de la domination imposée par

les normes patriarcales où l'homme domine et aussi en dehors de la hiérarchie sociale féminine où les bourgeoises conservtrices dominent.

L'analyse developpée dans ce chapitre a permis de comprendre, comment Fatéma Bakhaï utilise l'intertextualité, la réécriture active, le mélange entre Histoire et fiction ainsi que la polyphonie comme des outils à la fois littéraires et critiques. Bien au-delà de simples choix stylistiques, ces procédés s'inscrivent dans une démarche de subversion, car ils réintérrogent les récits dominants, redonnent une place aux voix exclues de l'Histoire et bousculent les formes narratives traditionnelles afin de faire émerger une mémoire plurielle. Par cette écriture, l'auteure repense les liens entre littérature, mémoire et identité. Au-delà des réécritures externes, l'intratextualité révèle une architecture textuelle dialectique, faite de ruptures qui fissurent les formes closes et de continuités qui les relient en un ensemble à la fois cohérent et subversif. Cette tension fertile constitue un axe majeur de la réflexion suivante.

Chapitre 2:

Répétition et Intratextualité: entre continuité et rupture

Dans le champ poétique de la littérature contemporaine, on distingue l'intertextualité de l'intratextualité. La première repose sur un jeu d'échos externes entre des textes d'auteurs différents et la seconde opère à l'intérieur des écrits d'un même auteur, à travers un jeu d'échos déployé sur l'ensemble de son corpus. L'intratextualité, caractérise particulièrement l'écriture de Fatéma Bakhaï. Selon Limat-Letellier, *« l'intratextualité désigne l'utilisation de motifs récurrents ou d'éléments textuels antérieurs au sein d'un même projet d'écriture, souvent sous forme d'auto-références ou d'auto-citations »* (1998, p. 27). Dans l'œuvre de Bakhaï, ce mécanisme assure la continuité de ses récits par la reprise interne d'invariants fondamentaux, générant un effet d'autoréférentialité. Paradoxalement, c'est aussi dans ces reprises que se noue une discontinuité à travers leur transformation. Ces récurrences créent l'effet spéculaire, dans lequel l'œuvre se réfléchit elle-même et interroge sa propre structure romanesque, appelant de l'autoréflexion. Ces invariants ciblés dans ce chapitre, participent à une stratégie critique fondée sur la tension entre continuité et transformation. Chaque réapparition leur donne un sens nouveau et renforce la dynamique réflexive du texte.

1. L'oeuvre en écho

L'œuvre de Bakhaï se distingue par une intratextualité, qu'évoque Lucien Dällenbach (1976) comme un mécanisme générant une mémoire littéraire reliant les œuvres d'un même auteur. Cette intratextualité, assimilée à une intertextualité restreinte, confère à l'écriture de l'auteure une unité forte. La répétition constante de certains motifs et thèmes, donne à son œuvre une unité, comme si elle se construisait d'elle-même. Ses textes ne se contentent pas de reprendre ces invariants, ils les redéfinissent à chaque nouvelle occurrence. En ce sens, ses récits s'auto-référencent pour interroger, déstabiliser et réinventer les motifs et thématiques qui traversent son oeuvre.

Traditionnellement, on considère que la répétition n'acquiert son sens que lorsqu'elle est réitérée plusieurs fois, nécessitant habituellement trois occurrences pour établir un modèle de répétition. Toutefois, cette conception est révisée par les théories contemporaines, qui soutiennent que la répétition prend forme dès la première récurrence. Comme le souligne Vincent Descombes dans *Le même et l'autre:*

> D’une façon sans doute un peu dialectique, mais non point abusive, il faut dire que le premier n’est pas le premier s’il n’y a pas, après lui, un second. Par conséquent, le second n’est pas ce qui vient seulement, tel un retardataire, après le premier, mais il est ce qui permet au premier d’être premier. [...] La "seconde fois" a donc une sorte de priorité sur la "première fois": elle est présente, dès la première fois, comme lacondition préalable de la priorité de la première fois (sans être elle-même, bien sûr, une "première fois" plus primitive : il s’ensuit que la "première fois" est en réalité une "troisième fois". (1979, p. 170)

Cette perspective suggère que la répétition ne dépend pas de l’accumulation d’éléments, mais du simple acte de reproduire, même une seule fois. Ainsi, dès qu’un élément est répété une première fois, il acquiert déjà son statut de répétition, ce qui met en lumière sa fonction active dans la construction du sens. La répétition, qu’elle soit linguistique ou discursive, constitue un phénomène complexe, car elle semble, a priori, incompatible avec la nature même de la langue telle que définie par Ferdinand de Saussure. Dans son *Cours de linguistique générale*, Saussure présente la langue comme un système différentiel, où chaque unité prend sens uniquement par son opposition aux autres. Selon lui, *« il n’y a que des différences »* et chaque élément linguistique *« est ce que les autres ne sont pas »* (1916, p.166). C’est cette interdépendance des unités qui structure le sens. De ce fait, dans un tel système, la répétition, perçue comme une forme de redondance est étrangère à la langue. Pourtant, bien qu’exclue dans le système linguistique, la répetition trouve toute sa légitimité dans le discours à travers ses effets sémantiques, stylistiques et rythmiques.

Lala conçoit la répétition comme un phénomène qui, loin de déstabiliser ce système différentiel, s’y inscrit de manière productive. Elle affirme que, même dans une langue basée sur la différence, la répétition peut s’avérer essentielle pour construire un réseau de significations;

> La répétition souligne sans doute ce paradoxe nécessaire : dans cette "distance de la langue à ce qui l’excède" (Milner 1978: 95-96), le linguiste peut alors envisager l’impossible de langue comme critère linguistique, le critère du réel de la langue. Pour le sujet, il y a du répétable et ce répétable fait réseau. Peut-être est-ce à reconnaître cela que nous engage la répétition. La répétition en tant que forme, mais surtout en tant que figure et opération linguistique. (Lala:2000)

Elle souligne que la répétition dans la langue révèle un paradoxe; bien que la langue soit marquée par des limites, elle tente néanmoins de les dépasser. En répétant des mots ou des phrases, elle parvient à exprimer ce qui est difficile à dire de manière ordinaire. De ce fait, la répétition dépasse sa fonction mécanique pour devenir un outil révélateur des sens cachés du langage. Elle tisse un réseau de significations entre les idées, permettant de découvrir des aspects qui échappent à une première appréhension. Dans cette perspective, Lala explore ce qu'elle nomme « l'impossible de la langue », où il s'agit d'un excès qui transcende les capacités du langage tout en étant structuré par la constance de la répétition. La répétition va au-delà de la langue pour atteindre le discours, où elle se distingue en tant que figure rhétorique, *« qui se joue entre rhétorique et linguistique »* (*ibid.*). Elle peut alors être perçue comme une déviation par rapport à la norme discursive. Ce phénomène met en lumière un espace de transition, dans lequel la répétition oscille entre différents niveaux de significations. Elle s'inscrit entre l'identité et l'altérité et traverse les frontières entre la linguistique, la rhétorique et la pragmatique du discours. Comme le souligne Lala, la répétition se trouve dans un espace «entre» où elle joue un rôle hybride, mêlant dimensions formelles et stratégiques. Lala met en évidence le rôle central du texte littéraire comme terrain privilégié pour analyser la spécificité du langage poétique. Selon elle, la répétition n'est pas une simple redondance, mais une «opération linguistique» qui révèle les effets du sens. Ce paradoxe est essentiel entre altérations et régularité qu'introduit la répétition, constituant le socle même de la production de sens.

> Le texte littéraire reste le champ d'investigation par excellence de cette spécificité du langage poétique qui met en relief les propriétés de la répétition comme opération linguistique. Les effets conjugués du sens et de la perte du sens entrent en jeu dans les altérations et les transformations à la base de la constitution du sens. L'impossible réel de la langue se traduit paradoxalement dans cette opération linguistique où le mouvement de l'excès (intensification/amplification et altération/transformation) reste lié à la régularité de la répétition. (*ibid*.)

Cette dualité met en lumière la manière dont le langage poétique allie changement et structure, créant ainsi une dynamique où l'équilibre entre ces deux éléments, génère une richesse textuelle. Autrement dit, elle se manifeste dans la combinaison de l'innovation (changement) et de la structure (régularité), qui ensemble nourrissent la profondeur et la créativité du texte. C'est justement cette tension entre ces éléments opposés qui enrichit le langage poétique.

Pour Molinié, la répétition n'est pas un simple ornement stylistique ; elle joue un rôle fondamental dans l'organisation du discours en tant que *« construction qui conditionne tout discours »* (1992, p.293). Sur le plan (microstructurel), elle se manifeste à travers des motifs récurrents, des gestes ou des paroles, qui, bien qu'isolés en apparence, assurent une unité narrative en contribuant à la cohésion interne du texte. Néanmoins, Molinié insiste sur le fait que ces répétitions locales s'inscrivent dans un réseau plus vaste, où elles prennent un sens élargi au niveau (macrostructurel). Progressivement, ces échos narratifs se tissent pour mettre en lumière des thèmes centraux, souligner des tensions implicites ou renforcer des messages universels. Ainsi, qu'elle opère à l'échelle micro ou macrostructurelle, la répétition s'affirme comme une technique narrative clé. Elle relie les détails spécifiques aux enjeux globaux du texte, renforçant sa cohérence et sa profondeur. Cette double fonction permet de construire un récit riche où chaque élément participe à une vision signifiante.

Genette (1999), dans *L'autre du même* cité par Paissa et Druetta, affirme qu'*« On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation (...). On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier. »* (2019,p.6). Cette réflexion met en lumière l'idée que la répétition et la variation sont deux aspects indissociables de la structure narrative. Genette suggère que toute répétition n'est jamais totalement identique à ce qui précède ; elle est déjà modifiée par la contexture dans laquelle elle apparaît, ce qui en fait une forme de variation. Inversement, toute variation doit en quelque sorte se fonder sur une répétition, qu'il s'agisse d'un motif, d'un élément narratif ou d'une structure formelle. Et donc pour Genette, la répétition ne signifie pas pureté ou stagnation, mais un mouvement subtil qui transforme et déploie le sens à travers le temps et l'espace narratifs.

Cette dynamique de répétition/variation peut être comprise comme une rupture subtile avec le sens initial. En effet, à chaque occurrence d'un même motif ou thème, il y a une transformation qui s'opère, modifiant légèrement la perception du lecteur et la portée de l'élément narratif. La répétition n'est pas simplement un retour à l'identique, mais elle introduit une discontinuité, puisqu'elle fait apparaître une différence à chaque itération. Cette rupture dans la répétition empêche toute lecture figée et instaure un mouvement constant de transformation et d'évolution, où le sens semble se dérober sous l'effet de chaque nouvelle occurrence. Cela montre comment, dans les récits, une réitération apparente peut en réalité servir à créer du sens et à approfondir une réflexion. Ainsi,

chaque répétition prend une distance par rapport à la précédente, comme un écart critique qui invite à une relecture et un questionnement continus. La répétition/variation peut être utilisée en analyse littéraire pour mettre en lumière les dynamiques sous-jacentes des textes, notamment lorsqu'un énoncé évolue, produisant des effets de sens multiples et imposant une distanciation par rapport à la première lecture ou à la première interprétation. La répétition, dans le cadre de cette dialectique, n'est plus perçue comme une simple mécanique de retour à l'identique, mais comme une stratégie poétique où l'identité même est interrogée et redéfinie à chaque occurrence, créant des effets de sens qui vont au-delà de l'énoncé initial. Ce processus montre comment la répétition peut transformer des structures figées, permettant au texte de se réfléchir sur lui-même, tout en engageant une rupture de sens continue, proposant d'autres interprétation à chaque réitération.

Chez Bakhaï, la répétition associée à l'intratextualité dépasse sa fonction mécanique pour devenir un véritable outil de signification. Elle permet de déconstruire les discours dominants et de remettre en question les idéologies établies. À travers ce processus, l'auteure reformule les significations des discours et propose des lectures alternatives qui ouvrent la voie à une réflexion critique. Ce mécanisme, qui mêle récurrence et rupture, permet à l'auteure non seulement de déconstruire les représentations sociales et historiques, mais aussi de questionner les normes discursives traditionnelles, ouvrant ainsi la voie à une réinvention narrative.

1.1. Motifs et thèmes récurrents

Dans ce contexte, parmi les invariants fondamentaux qui structurent la dynamique intratextuelle, certains sont particulièrement ciblés, en résonance avec notre thématique. Leur récurrence ne relève pas d'une simple répétition, mais d'une stratégie discursive visant à inscrire, de manière signifiante, les enjeux idéologiques au cœur du texte. En revenant régulièrement, ces motifs et thèmes agissent comme des marqueurs critiques, ils révèlent les tensions, les résistances et les rapports de pouvoir qui traversent l'œuvre, tout en orientant l'interprétation du lecteur.

1.1.1. La figure féminine et la résilience

Dans l'univers littéraire de Bakhaï, la figure féminine occupe une place centrale. Elle revient de manière récurrente, incarnant un pivot essentiel de ses récits. Elle est non seulement le témoin de la mémoire collective et individuelle, mais surtout un symbole de résilience face aux défis imposés par un contexte patriarcal et colonial. L'œuvre retrace un processus de quête de soi et de réaffirmation identitaire, marqué par une volonté de déconstruire les structures oppressives. Cette dynamique s'inscrit pleinement dans une logique de résilience du personnage féminin, en quête d'un équilibre entre deux mondes et deux systèmes de valeurs. Les figures féminines, profondément ancrées dans l'adversité, ne se contentent pas de subir leur condition car elles s'affirment en tant qu'actrices de leur propre transformation, redéfinissant leur identité et réinventant leur rôle dans une dynamique de résistance et de réaffirmation. Bakhaï explore différentes formes et degrés de résilience. L'une d'elles, silencieuse mais profondément tenace, s'exprime à travers une lutte intérieure, tel est le cas de «Mimouna» dans *la Scaléra*, dont le parcours illustre cette première forme de résilience. Dans une révolte non manifeste et silencieuse, elle résiste à la domination et à l'oppression en amorçant un processus d'émancipation intérieure. Dans *La femme du caïd*, le personnage «Talia» incarne une forme de résilience plus subtile, qui se distingue de l'acte de rébellion direct. Un passage du roman qui met en scène le personnage «Maître Benamar», illustre parfaitement cette idée, soulignant le refus de «Talia» de se conformer aux attentes sociales sans nécessairement entrer en confrontation :

> Il aimait bien cette jeune femme pas comme les autres. […] Il admirait sa façon de défier le monde, de passer outre les convenances sans faire d'effort, sans jamais prendre ombrage des regards malveillants. En fait, se disait-il parfois, elle ne mène pas de combats, elle n'a aucune conscience de tout ce qui n'intéresse pas le but qu'elle s'est fixé. (La femme du caïd, p. 208)

Ce passage sert à comprendre la résilience de «Talia», qui n'est pas un combat direct contre un système oppressif ou des figures d'autorité, mais plutôt un rejet silencieux des normes sociales. Le terme *« elle ne mène pas de combats »* révèle l'essence même de la résilience de «Talia» qui ne cherche pas à défier activement le monde, mais adopte une posture d'indépendance tranquille qui défie en soi-même l'ordre établi. Ce refus des « convenances », ce rejet des attentes de la société patriarcale, se fait sans gestes bruyants ou revendications explicites. «Talia» ne cherche pas à se faire remarquer par un acte de résistance ostentatoire, mais elle affirme sa liberté de manière discrète et implacable. Sa

force réside dans le fait qu'elle choisit de vivre selon ses propres principes, sans être affectée par les jugements ou les pressions extérieures.

Ce type de résilience, qui ne s'exprime pas par la confrontation mais par la simple persistance de l'individualité, est d'autant plus puissant qu'il met en évidence une forme de résistance intérieure. «Talia» n'a pas besoin de mener un « combat » visible pour se libérer, mais elle résiste simplement en choisissant de ne pas se soumettre aux règles sociales. Cela va au-delà de la simple indifférence aux regards des autres; il s'agit de l'affirmation de son propre espace, de son autonomie, et de sa vision du monde, sans que cela ne nécessite de conflit. Dans cette optique, il convient de citer l'exemple tiré de *Un Oued pour la Mémoire* afin d'enrichir notre réflexion, en illustrant, à travers le personnage d'« Aïcha », une forme de résilience qui se manifeste de la manière suivante :

> Aicha, à présent, ne se révoltait plus. Elle ne pleurait plus. Elle vivait aux aguets. Elle avait appris à reconnaître ce petit frémissement comme une onde subtile, une fraîcheur inattendue qui glissait sur sa peau, contractait ses mâchoires et pinçait ses narines. Elle interrompait alors la tâche entreprise, seretirait au fond d'elle-même et laissait place au déferlement furieux. Elle ne tentait plus de lutter, le combat était trop inégal, elle s'effaçait simplement et, les yeux fermés, immobile et patiente. (Bakhaï, 1995, p. 45)

Ce comportement peut être vu comme une manifestation de résistance, certes passive, mais tout aussi significative. Elle ne s'engage pas dans une lutte ouverte contre les injustices, mais choisit de se replier sur elle-même , se détachant du monde extérieur. Cette posture de retrait devient une stratégie de survie, où la résistance se déploie dans le silence et la patience, une manière de préserver son être tout en défiant subtilement l'injustice, loin des confrontations directes.

Nous pouvons citer aussi le personnage «Dounia», surnommée «Asphodèle» dans le roman *Dounia*, un nom qui fait référence à une plante dans la mythologie grecque souvent associée à la résurrection. L'asphodèle pousse dans des conditions difficiles, ce qui en fait un symbole de force et de renouveau, capable de resurgir même après la souffrance ou la mort. Ce surnom renvoie à la capacité de «Dounia» à traverser l'adversité et à se réinventer, à trouver un sens même dans les épreuves les plus douloureuses. Tout comme l'asphodèle qui trouve sa voie à travers les fissures de la terre, «Dounia» réussit à se réinventer après avoir été confrontée à des événements difficiles, loin d'être un point final, peut être le

terreau d'une renaissance. Cette figure résiliente se manifeste aussi à travers ce passage : *«Dounia a l'impression de vivre deux vies en même temps. Celle qu'elle offre aux regards et l'autre qui bouillonne en secret au fond de son coeur»* (Bakhaï,1996,p. 239), illustre parfaitement la dualité intérieure du personnage. D'un côté, elle présente une version d'elle-même façonnée par les attentes extérieures, celle qu'elle montre au monde. De l'autre, il existe une vie secrète, intime, pleine d'émotions qu'elle garde pour elle-même, loin des autres. Ce contraste révèle un conflit intérieur, une forme de résistance ou de dissimulation, qui fait partie intégrante de son processus de survie. Cela peut aussi être perçu comme une forme de résilience, où «Dounia» apprend à gérer et préserver une part d'elle dans un monde qui ne la comprend pas.

Bien que chaque personnage féminin, dans un contexte différent, incarne des formes variées de résilience, la quête d'identité féminine se construit à travers la confrontation aux normes sociales, qu'elles soient actives ou passives. À travers ces récits, Bakhaï réinterroge les structures sociales et patriarcales en offrant une voix à des héroïnes qui, loin de se réduire à des figures de victimes, prennent part à une réécriture du récit collectif et individuel, dans un mouvement de réappropriation de soi et de dénonciation des inégalités.

1.1.2. La colonisation

Les récits de Bakhaï sont liés par un élément commun, tous revisitent l'histoire de l'Algérie à travers différentes périodes, de la préhistoire jusqu'à l'indépendance en 1962. Cette histoire est vécue à travers les expériences des personnages féminins, qui deviennent des symboles de mémoire, de transmission culturelle, de résistance et d'adaptation. L'œuvre propose ainsi un véritable voyage dans le temps, remontant à des millénaires, où la pluralité des cultures et des civilisations a profondément marqué le tissu social et culturel algérien. Ce passé jalonné d'échanges et de métissages, contribue à forger une identité algérienne multiple et en constante évolution.

Cependant, cette dynamique cède brutalement la place à la violence, à la dépossession et au traumatisme avec l'arrivée des Français en 1830. La colonisation française constitue alors une rupture décisive, introduisant une souffrance profonde et durable au sein du peuple algérien. Les quatre romans *La Scaléra, Un oued, pour la mémoire, Dounia* et *La Femme du caïd,* partagent ce même contexte colonial et révèlent la brutalité du

colonialisme face à la résistance du peuple. Bien que *Dounia* décrive, dans ses premières pages, la vie des Algériens sous l'occupation ottomane, le récit consacre une bonne partie sur les violences qui précèdent le débarquement français de 1830. Ce récit à la troisième personne retrace la vie de «Dounia», une jeune femme rebelle, dont l'existence est bouleversée par l'invasion française. Ce moment marque un véritable déchirement pour le peuple algérien. «Dounia» perd son père, tué par les Français, et se voit contrainte de prendre les armes à son tour. Elle s'engage alors dans la lutte aux côtés des combattants algériens, jusqu'à son dernier souffle. De nombreux passages du roman témoignent de l'invasion violente des Français en Algérie. Nous avons choisi celui décrivant leur débarquement à Alger, plus précisément à Sidi-Ferruch, annonçant ainsi la prise imminente de la ville d'Oran:

> Nous avons quitté Alger le 10 décembre sous les ordres du général de Damrémont et le 13 nous entrions dans la belle rade de Mers-El-Kébir, la traversée a été épouvantable sur la mer déchaînée.Il fait froid et très humide. […] Le 14 décembre, le 21° de ligne du colonel Lefol s'est installé à Mers-El-Kébir sans aucune peine [...]. Mais Oran,tout prés, grondait furieusement.Toute la journée, l'écho des fusillades était renvoyé par la montagne, et la nuit, les incendies éclairaient étrangement le ciel noir. (Bakhai,1996,p.190).

Dans *La Scaléra*, les repères temporels sont moins explicitement datés, mais la description des événements renvoie clairement à des faits historiques marquants. Le récit de «Mimouna» couvre une période allant des années 1930 jusqu'à l'indépendance de l'Algérie, retraçant ainsi plusieurs décennies de lutte et de bouleversements.Elle et sa famille s'installent à Oran, une ville dont le paysage porte déjà les marques de la colonisation française. Les colonisateurs y sont bien implantés et propriétaires, notamment de l'immeuble où la famille de «Mimouna» loue un logement: *« Nous sommes arrivés dans la nuit, et je n'en ai gardé aucun souvenir. Mon père avait loué deux pièces contigües dans une maison mauresque. […] Le matin même, la propriétaire est venue nous voir. Madame Cruz» (La Scaléra,*p.26*).*

Dans ce roman, l'auteure renvoie à un événement historique marquant; celui de la participation forcée des Algériens à la Seconde Guerre mondiale aux côtés de la colonie française, contre les Allemands nazis et les Italiens. Les autorités françaises ont mobilisé les « indigènes » par le biais du service militaire obligatoire, imposé aux jeunes Algériens. Ces derniers ont été enrôlés comme fantassins dans l'infanterie française, placés sous le

commandement du général de Montsabert. En 1944, ils ont notamment contribué à la libération de Marseille, la deuxième plus grande ville française, alors occupée par les Allemands. Pourtant, en retour, ils n'ont récolté que des injustices, des inégalités et une profonde misère.

> Et puis il y'a eu la guerre et tout a changé. Des années de souffrance, d'angoisse et de misère. Au début, on pensait vraiment que cette guerre ne concernait que les français [...] Mais quand les Algériens ont été mobilisés et qu'on les a envoyés se battre par bateaux entiers, l'inquiètude s'est installée et on ne souhaitait plus qu'une seule chose: que tout cela finisse et que nos hommes reviennent.» (La Scaléra, p.181)

Dans le même roman, l'auteure retrace une période cruciale de l'histoire de l'Algérie, mettant en lumière l'endurance du peuple algérien sous la domination française. Un passage marquant évoque sa révolte, qui, après avoir combattu aux côtés des Français durant la Seconde Guerre mondiale, réclame pacifiquement son indépendance. Alors que les Français célèbrent leur victoire sur l'Allemagne nazie, les Algériens sont violemment réprimés, c'est le massacre du 8 mai 1945, qui fit environ 45000 morts algériens. Ce passage fait référence à deux événements historiques majeurs. Il évoque d'abord la trahison du pouvoir colonial, qui a sacrifié les Algériens durant la guerre contre le nazisme, avant de trahir ses promesses en refusant de leur accorder l'indépendance. Il renvoie aussi à la période qui précède le déclenchement de la guerre de libération nationale en 1954;

> On ne peut pas attendre, sans rien faire, que les français améliorent le sort de notre peuple ! Si on ne demande rien, si on n'exige rien, on n'aura jamais rien ! Nous avons fait la guerre, nous nous sommes battus pour la France, nous avons souffert pour elle et nous avons espéré un moment que nous allions enfin être pris en considération. Le résultat, tu le connais : ils ont tué des milliers d'entre nous à Sétif, le jour où on dansait ici pour fêter la victoire ! […] Je vais partir pour que tu ne sois plus une "Fatma", pour que nos paysans cessent d'être considérés comme des bêtes de somme et pour tout le reste. (La Scaléra,pp:103-104)

Enfin, l'événement du cessez-le-feu du 19 mars 1962, censé marquer la fin de la guerre d'Algérie, est clairement évoqué dans le récit. Cependant, d'autres violences ont immédiatement suivi, empêchant les Algériens de savourer pleinement cette victoire tant attendue. Comme exprimé ici dans ce passage:

> Le 19 mars 1962, le cessez-le-feu a été annoncé, mais nous n'avons pas eu le temps de savourer notre bonheur. L'OAS avait déjà entamé son horrible œuvre de destruction et d'assassinats. C'était le règne de la terreur. Tout le monde avait peur. Les européens étaient devenus comme fous. (La Scaléra, p. 270)

Dans *La Femme du caïd*, l'inscription des dates marquantes de l'histoire algérienne est particulièrement présente. Contrairement à *La Scaléra,* qui évoque les événements liés à la Seconde Guerre mondiale, ce roman remonte un peu plus loin dans le temps pour aborder la Première Guerre mondiale. Un passage significatif met en scène le «caïd» discutant, dans sa ferme, avec les hommes de son entourage au sujet de la cause principale du déclenchement de cette guerre suite à l'assassinat de François-Ferdinand, héritier du trône d'Autriche, survenu le 28 juin 1914. Le «caïd», inquiet, conscient des conséquences que cet événement pourrait avoir, même dans les colonies:

> "Ordre de mobilisation générale...le premier jour de la mobilisation est le 02 aout 1914...Sont visés par le présent ordre tous les hommes...y compris les troupes coloniales". Les troupes coloniales c'est nous ! dit le caïd en repliant l'affiche avec colère. (*La femme du caïd*, p.107)

Un grand nombre d'Algériens ont été mobilisés à participer dans la première guerre mondiale en août 1914, pour combattre sous les ordres de l'armée française contre l'Allemagne.

1.1.3. Les pratiques patriacales

Dans l'œuvre de Bakhaï, les pratiques patriarcales et les normes sociales sont profondément enracinées dans les sociétés colonisées qu'elle met en scène. Souvent contraignantes, ces normes se manifestent par la répétition de motifs liés aux attentes imposées aux femmes, à qui l'on assigne des rôles préétablis. Ces structures sociales, familiales et culturelles sont omniprésentes, agissant comme des repères qui orientent mais surtout limitent les trajectoires des personnages.

a. Le mariage

Le mariage constitue un motif récurrent dans l'œuvre de l'auteure. Cette institution, omniprésente dans son univers narratif, est représentée à travers divers contextes sociaux et personnels. Les figures féminines, qu'elles soient principales ou secondaires, n'y échappent pas. Sa répétition souligne son rôle structurant et normé, profondément enraciné dans les traditions des sociétés dépeintes:

> Aida était partie un jour de printemps, vers midi. Ils étaient venus la chercher, des cousins dont on entendait parler mais qu'on avait jamais vus.[...] Elle observait, elle écoutait, elle essayait de tout comprendre. Aida était promise depuis longtemps à l'un des fils du cousin. Elle aurait bientôt onze ans,l'âge des enseignements essentiels pour servir et perpétuer la maison des nouveaux maîtres.» (La femme du caïd, p.21)

Dans ce passage, le mariage d' «Aida» est présenté comme une étape précoce, imposée bien avant qu'elle n'atteigne l'âge où elle pourrait en comprendre pleinement les implications. À seulement onze ans, elle est promise depuis longtemps à l'un des fils de son cousin, un mariage qui est l'aboutissement d'une décision prise sans tenir compte de son consentement ou de son désir. Ce mariage, précipité dans le temps, met en lumière la manière dont la jeune fille est soumise à des traditions patriarcales qui la privent de son enfance. En effet, «Aida» est confrontée à une société où son rôle est défini par avance, non seulement en raison de son genre, mais aussi en fonction de sa position sociale. La promesse de mariage, fixée bien avant sa naissance, la place dans une position où elle n'est vue que comme un moyen de perpétuer la structure sociale et familiale existante, un simple instrument au service des intérêts des « nouveaux maîtres ». Ce mariage précoce ne symbolise pas seulement la soumission de la jeune «Aida» à des normes sociales bien ancrées, mais aussi la négation de son individualité, car elle est réduite à une fonction sociale dictée par son sexe et son statut.

Dans *La Scaléra*, le mariage de «Mimouna» incarne l'absence totale de choix personnel et l'effacement de la voix féminine dans un cadre familial patriarcal. Le passage *« C'est au courant de cette année-là que mes parents m'ont mariée. On ne m'a rien demandé, on ne me l'a annoncé que lorsque tout a été conclu »* (p.83), témoigne de la manière dont la décision est imposée à la jeune fille sans qu'elle ait la moindre possibilité d'y participer. Elle est réduite à un simple objet dans une transaction sociale où ses désirs et son consentement sont complètement ignorés. Le mariage, une affaire réglée en dehors d'elle

et un acte décidé par ses parents pour des raisons qui échappent à sa volonté. Dans ce cadre, «Mimouna» est perçue comme un instrument de consolidation des liens familiaux. Son rôle dans cette institution est avant tout de renforcer la structure sociale et de préserver l'ordre traditionnel, sans que sa subjectivité ne soit prise en compte. Ce phénomène souligne la façon dont les femmes, dans ce contexte, sont souvent réduites à leur fonction sociale et familiale, où leurs aspirations sont sacrifiées sur l'autel des normes sociales et des attentes familiales.

La pratique du mariage est présentée sous une autre facette à travers le personnage d' «Aïcha» dans *Un Oued pour la Mémoire*, où il devient une expérience d'attente teintée d'espoir et de résignation : *« Elle avait attendu avec beaucoup d'espoir cet homme inconnu auquel on allait la remettre. Pendant près d'un an, le temps de ses fiançailles, chaque jour lui avait apporté un détail nouveau » (*Bakhaï, 1995,p. 37). À travers ses fiançailles, «Aïcha» nourrit l'espoir d'une rencontre avec cet homme inconnu, construisant mentalement un avenir basé sur des détails fragmentaires qui lui parviennent jour après jour. Cependant, cet espoir, bien qu'il semble indiquer un certain consentement, reste en réalité enraciné dans une logique où le mariage n'est qu'un moyen de conformer la vie des femmes aux attentes sociales. Ce passage met ainsi en lumière une dynamique où l'imaginaire et l'anticipation d' «Aïcha» dissimulent une soumission implicite aux normes patriarcales qui régissent son destin.

En intégrant de manière répétée l'élément du « mariage » dans ses récits, Bakhaï dénonce une pratique sociale oppressante. À travers leur expérience du mariage, les héroïnes amorcent une réflexion critique sur leur condition, souvent dans la douleur, confrontant ainsi les contraintes imposées par la société à leurs désirs intérieurs.

b. Le silence

Le silence, loin d'être simplement une absence de parole, s'inscrit comme un élément récurrent et significatif dans les œuvres de Bakhaï. Ce silence n'est pas un vide ; il est chargé de sens, reflétant les rapports de pouvoir et les structures patriarcales ancrées dans la société. Dans ce contexte colonial, le silence peut être perçu comme un instrument de pouvoir et de contrôle, comme l'illustre *La Scaléra*, où le père de « Mimouna » impose un silence autoritaire, structurant ainsi la dynamique familiale :*« Il parlait très peu et riait*

*encore moins [...]sa présence me mettait mal à l'aise. Dès qu'il entrait, tout le monde se taisait » (p.21).*Ce silence, qui devient un outil de domination, illustre la hiérarchie patriarcale et culturelle, où l'homme, par son absence de paroles, impose une autorité tacite. Le silence des autres, en réponse à sa présence, traduit une soumission implicite aux normes et valeurs patriarcales, renforçant ainsi l'assimilation des conventions sociales.

Dans l'univers de *La Scaléra*, le silence de « Mimouna » se fait le reflet d'une soumission à une autorité invisible mais omniprésente. Lorsqu'elle s'abstient de répondre aux remarques de son mari, importuné par la visite régulière du personnage «Yamna» : *« Ce n'est ni ta sœur, ni ta mère, ni ta tante, me disait-il, pourquoi vient-elle tous les jours ? Je ne répondais pas, j'avais appris à me taire »* (p. 128), elle incarne cette passivité imposée aux femmes dans une société patriarcale. Ce silence est un apprentissage conditionné, une forme de soumission acquise à la domination masculine. Il révèle la manière dont la femme, dès son plus jeune âge, est réduite à une existence sans voix, confinée à l'espace du non-verbal. Chez « Mimouna », il s'agit d'un symbole d'une soumission silencieuse, renforçant les structures de pouvoir et les rôles traditionnels qui limitent l'autonomie et l'expression des femmes.

Dans les récits de Bakhaï, le silence des mères des personnages féminins apparaît comme un motif récurrent et significatif. Il prend une dimension culturelle, se transmettant d'une génération à l'autre, et devient également un élément institutionnalisé au sein de la société algérienne. Les mères des héroïnes incarnent un silence culturel et générationnel, tissé de manière implicite dans les structures sociales. Il devient un symbole puissant de soumission aux normes patriarcales et de résignation face aux contraintes sociales imposées aux femmes. Ce mutisme des mères, traduit une forme de soumission et de non-résistance aux règles dominantes, valorisant l'invisibilité des femmes et leur assignation à des rôles passifs. De ce fait, le silence des mères dans ce récits, devient une forme de survie dans un environnement où l'expression féminine est étouffée, il n'est pas un vide sans contenu, mais un espace imprégné d'histoire, de souffrance, de contraintes et de peur, façonnant l'identité des héroïnes dans l'œuvre de l'auteure.

Dans *La femme du Caïd*, lors du départ forcé de sa sœur, « Aïda », mariée contre son gré, « Talia » laisse transparaître une souffrance silencieuse : *« Son élan était brisé. Il ne restait plus que cette bourrasque intérieure qu'elle tentait de maîtriser en serrant les poings et les*

lèvres jusqu'à les faire blanchir » (p.22). Ce geste, d'une répression manifeste, illustre une douleur muette où l'héroïne, dans l'impossibilité de s'opposer à l'injustifiable, refoule ses émotions au plus profond d'elle-même. Le silence qui en résulte devient l'expression d'une souffrance intérieure intense, une forme de résistance muette face à l'impuissance. Cette répression incarne un combat intérieur, où le silence se transforme en un moyen de préserver ce qui reste d'elle-même face à une injustice qu'elle ne peut verbaliser.

Lors de sa première nuit à la ferme du «caïd», le silence de « Talia » reflète un profond sentiment de solitude et d'abandon : *« Elle avait peur. Une angoisse sourde, lovée au creux de sa poitrine, brisait le rythme de sa respiration » (La femme du caïd,p.9).* Ce silence, imprégné de peur et de vulnérabilité, met en lumière l'isolement de l'héroïne, seule dans un environnement inconnu. Dépourvue de toute forme de soutien, elle se retrouve sans voix, submergée par une angoisse qu'elle ne peut exprimer. Ce silence devient un indicateur de la souffrance intérieure qui déchire « Talia », est plus éloquent que n'importe quelle parole. Ce n'est pas simplement un vide acoustique, mais un espace où sa détresse prend forme, marquant l'impuissance de celle qui se sent abandonnée et réduite à son mutisme.

Dans un registre identique à celui que l'on retrouve dans les récits étudiés de l'auteure, où le silence devient un moyen d'exprimer des émotions profondes, *Un Oued pour la mémoire* illustre cette même dynamique. Dans ce texte, le personnage d' «Aïcha» utilise le silence pour exprimer l'indicible lorsque le personnage «docteur d'Indochine», préoccupé par son état de santé, lui demande si elle recevait de l'aide de la part de ses proches :

> Aïcha avait gardé le silence un moment parce qu'elle ne trouvait pas les mots pour expliquer qu'elle ne refusait rien, au contraire, mais depuis tant d'années, elle connaissait bien les siens. Ils n'étaient ni meilleurs ni pires que tous les gens que l'on croise chaque jour sans les connaître. (Bakhaï,1995,p.41).

Ce silence, à la fois réfléchi et lourd de signification, traduit une résignation lucide face à sa condition. Plutôt que d'exprimer ouvertement son désarroi ou de justifier son manque d'aide, «Aïcha» choisit de taire son désespoir, donnant ainsi à son silence une profondeur particulière.

Dans la société coloniale, le silence des femmes, devient un outil de soumission et d'autorité, une communication implicite, qui, par sa récurrence dans les récits bakhaïens, renforce les conventions sociales. Omniprésent, il reflète la norme patriarcale dominante et nourrit la structure narrative, accentuant les tensions sous-jacentes. Le silence, se transforme en une stratégie narrative où l'absence de parole révèle les luttes intérieures des personnages féminins face à des réalités qu'ils ne peuvent exprimer. Il dépasse sa fonction de non-dit pour explorer les tensions sociales et culturelles, tout en contribuant à la construction psychologique des personnages et à une réflexion sur la condition humaine.

c. La maltraitance masculine

La maltraitance masculine, à travers sa répétition dans les récits de Bakhaï, joue un rôle crucial dans l'analyse des rapports de pouvoir et d'oppression. Cette répétition souligne non seulement l'omniprésence de la violence dans la vie des femmes, mais aussi sa fonction systémique au sein de la société coloniale et patriarcale. Dans ses romans, la maltraitance masculine n'est pas un phénomène isolé, mais un outil d'asservissement et de contrôle, qui se répète pour marquer l'impossibilité pour les femmes de s'échapper de cet engrenage oppressif.

Dans *La scaléra,* la maltraitance infligée à «Mimouna» par son mari, approuvée et encouragée par la belle-famille, met en lumière l'enracinement de la violence dans les structures familiales et sociales. Ce phénomène montre que la violence masculine, loin d'être perçue comme un acte isolé, est parfois légitimée par la famille, et s'intègre dans la dynamique des relations de pouvoir au sein du foyer; *« Mohamed me fit rentrer dans la chambre et défit sa ceinture. Je ne voulais pas crier pour ne pas faire plaisir à M'louka, je serrais les dents, avec, dans la tête, des envies de meurtre.» (La Scaléra, p.132).* Cette thématique est également illustrée dans un autre extrait, où la peur du mariage se révèle comme une conséquence directe des violences vécues;

> En réalité, j'avais peur, une peur atroce du mariage, j'avais trop souffert la première fois et je n'arrivais pas à dissocier l'idée du mariage de celles des coups, de la brutalité, des injures et de l'humiliation. Comment affronter à nouveau un homme ?. (*La Scaléra,*p.209).

Ce passage témoigne d'un traumatisme profond du mariage, perçu comme un espace de douleur et de domination. La répétition du mot «peur», accentue l'intensité de l'angoisse éprouvée par le personnage féminin, mettant en évidence l'empreinte durable laissée par les violences subies. L'association entre le mariage et des termes évocateurs de brutalité (coups, brutalité, injures, humiliation), traduit une critique sous-jacente de l'institution matrimoniale dans une société patriarcale, où l'union peut devenir un instrument d'oppression masculine. La question rhétorique, «Comment affronter à nouveau un homme ?», révèle la difficulté de surmonter les séquelles émotionnelles laissées par ces violences.

Dans *La femme du caïd*, l'exemple de la mère de «Talia», qui souffre des douleurs de l'accouchement, illustre non seulement la souffrance physique intense qu'elle endure, mais aussi l'oppression psychologique qu'elle subit de la part de son mari :

> Il jeta un regard sombre sur sa femme qui, instinctivement, étouffa ses gémissements, comme si la vue de l'homme était pire que la lame acérée qui déchirait ses entrailles... "Tu as intérêt à me donner un fils," disait-il d'un ton sec, "sinon tes filles et toi devrez chercher ailleurs un endroit où manger du pain!". (*La femme du caïd*, p.10).

Cette scène met en évidence la brutalité de la relation conjugale, où la femme, en plus de supporter la douleur physique, est soumise à une pression psychologique constante. Le mari réduit son épouse à un simple instrument de reproduction, sa valeur étant déterminée par sa capacité à lui donner un fils. Cette perspective incarne une logique patriarcale qui dénigre la femme, la confinant à son rôle biologique et négligeant ainsi sa dignité et son individualité.

L'exemple de «Aïcha», dans *Un Oued pour la mémoire*, qui tente de partager avec son mari l'histoire transmise par son grand-père concernant l'origine du mot «Oran». Cependant, avant même qu'elle ait pu commencer à raconter, son mari l'interrompt de manière moqueuse : *« Ton histoire de grand-mère est ridicule, dit-il en riant, appelle ton fils comme tu voudras, l'important est que cela soit un fils ! »* (Bakhaï,1995, p.38). Cette réaction illustre le rejet immédiat des préoccupations d' «Aïcha». Son désir de partager un savoir familial est non seulement ignoré, mais ridiculisé, soulignant ainsi la manière dont les femmes sont dévalorisées et leur parole est minimisée dans une société patriarcale. Le mari accorde une importance exclusive à la naissance d'un héritier masculin, réduisant

«Aïcha» à sa fonction reproductive et ne tenant aucunement compte de ses pensées ou de son expérience.

Dans les récits de Bakhaï, la maltraitance masculine, bien qu'omniprésente, ne se limite pas à une simple dénonciation des violences exercées par les hommes sur les femmes. Elle devient un miroir des dynamiques de pouvoir au sein de la société patriarcale. En explorant ce motif, l'auteure met en lumière les mécanismes de domination, qu'ils soient physiques, émotionnels ou psychologiques, et leur impact sur les trajectoires individuelles et collectives des femmes. Ce motif «la maltraitance masculine» n'est pas unilatérale, mais reflète une violence systémique qui se nourrit des normes culturelles, sociales et historiques. En décrivant des personnages masculins tiraillés entre leur propre oppression et leur rôle d'agresseurs, Bakhaï humanise la question, tout en soulignant que la maltraitance n'est pas seulement un acte individuel, mais une conséquence de structures sociales profondément ancrées. Ce traitement narratif donne à ses héroïnes un espace pour dénoncer cette violence, mais aussi pour résister, voire transcender les limitations imposées par la domination masculine.

d. Le rapport père/fille

Dans les récits de Bakhaï, la relation difficile entre le père et la fille se répète fréquemment. Le père, représentant l'autorité patriarcale dictatoriale, impose sa volonté, créant ainsi une dynamique de domination. Cette situation met en lumière la tension entre l'autorité paternelle et la résistance, souvent silencieuse de la fille. Ce motif est présent dans ses textes choisis, illustrant la répétition de ce modèle familial traditionnel.

Nous prenons l'exemple dans *La Scaléra*, lorsque «Mimouna» évoque l'apparition de ses menstruations, elle décrit l'impact de ce changement physique sur sa relation avec son père. Les menstruations, en tant qu'événement biologique marquant le début de la puberté et de la fertilité, créent une gêne palpable. Le regard furtif du père, qui tente de cacher son malaise, et la culpabilité ressentie par «Mimouna» soulignent l'inconfort que suscite cette transition. En se sentant « encombrante », elle perçoit son développement comme un fardeau, une gêne pour son père, dans un contexte où la féminité est source de tension dans une société patriarcale; *«Mon père jetais sur moi des regard furtifs, qu'il m'observait sans vouloir le laisser paraitre [...] et je me sentais à l'avance déjà un peu coupable. Mais de*

quoi? D'avoir grandi? D'être devenue une esquisse de femme, [...] plus encombrante aussi» (La Scaléra, p.59).

Un autre passage marquant illustre la relation distante entre «Mimouna» et son père:

> Quand j'étais arrivée dans sa vie, il avait dépassé la quarantaine, et toutes ces années près de lui ne m'avaient pas appris grand-chose sur son existence. C'était mon père, le maître, celui que l'on respectait avant de l'aimer, et une trop grande pudeur nous séparait. (La Scaléra, p.194).

Ce passage souligne la hiérarchie rigide au sein de cette relation père-fille, où le père est d'abord perçu comme une figure d'autorité incontestée, qualifié de «maître». Cette conception de la paternité, fondée sur le respect et la soumission, relègue l'affection au second plan. Par ailleurs, la «trop grande pudeur» évoque une barrière émotionnelle qui renforce la distance entre eux, empêchant tout dialogue possible. Ce modèle relationnel, inscrit dans une culture patriarcale marquée par la colonisation, reflète les tensions entre les devoirs imposés par la tradition et les besoins affectifs de la jeune fille.

Le rapport père-fille dans *La femme du caïd,* est explicité à travers la sigification du prénom « Talia » et l'histoire qui l'accompagne. Dans le premier passage tiré, le prénom de «Talia» est expliqué par la sage-femme du village: *« C'est pour cela qu'on t'a appelé Talia : «la dernière».Tu devais être la dernière fille ! Ton père le souhaitait ainsi, mais seul Dieu décide, et il a été puni pour son arrogance. Une troisième fille ! » (La femme du Caïd, p.17).* Ce prénom, qui signifie « la dernière », symbolise les attentes déçues de son père. Il avait voulu un fils, mais en recevant encore une fille, il ressent cette naissance comme un échec. Ce motif de déception paternelle face à la naissance de filles est un reflet de la logique patriarcale de la famille, où la fille n'est jamais pleinement acceptée.

Il existe un passage où l'auteure explicite la relation entre l'héroïne et son père : après la mort de sa mère, «Talia» est confiée au «caïd», un homme étranger à la famille, par son père qui, d'un ton froid et détaché, lui déclare : *« Dans un endroit où tu ne manqueras de rien et où l'on t'apprendra l'humilité. » (La femme du caïd, p.25).* L'absence de sentiment paternel dans ce geste d'abandon, souligne encore une fois la dévalorisation de sa fille. Ce geste marque non seulement une rupture affective, mais aussi un passage symbolique de la fille, devenue un fardeau, vers un autre monde où elle devra apprendre à se soumettre, et

ainsi endosser un rôle d'obéissance, dans un contexte où la femme, et particulièrement la fille, est exclue du cercle familial et de l'affection paternelle.

Dans les récits étudiés, le thème portant sur le rapport du père avec sa fille, illustre des relations marquées par le pouvoir, l'abandon et une distance émotionnelle. À travers ce motif, l'auteure explore les dynamiques de domination patriarcale et la condition des filles au sein de structures familiales et sociétales. Le père, en tant que figure d'autorité, est souvent représenté comme un gardien des traditions, chargé de transmettre les normes et valeurs de la société. Pourtant, cette autorité se heurte fréquemment aux aspirations de liberté et d'émancipation des héroïnes, créant des conflits internes et externes.

L'intérêt de l'auteure dans cette dynamique, réside également dans son potentiel de transformation : les relations père-fille, bien qu'imprégnées de domination, deviennent parfois des lieux où émergent des résistances et des réconciliations. Les héroïnes, en s'opposant ou en négociant avec la figure paternelle, réinventent leur place au sein de la cellule familiale et, par extension, dans la société. Ce motif, récurrent dans l'œuvre de l'auteure, illustre la manière dont elle utilise le modèle familiale comme une reproduction en miniature des luttes identitaires et sociales.

1.1.4. L'instruction et le travail

Dans les romans de Bakhaï, l'instruction et le travail apparaissent comme des motifs récurrents, utilisés pour mettre en lumière les rapports de pouvoir et les inégalités sociales, particulièrement celles entre les sexes. Ces éléments sont fréquemment associés à l'émancipation et à la résistance des personnages féminins, tout en soulignant les obstacles systémiques qui limitent leur accès à des opportunités égales à celles des hommes. L'école, dans ce contexte, devient un symbole de ces inégalités, illustrant la manière dont les filles sont contraintes à une forme d'éducation restreinte, qui ne leur permet pas d'accéder aux mêmes possibilités de développement personnel et professionnel que les garçons.

Dans *La Scaléra*, l'école perpétue les inégalités entre les sexes, limitant les opportunités pour les femmes par rapport aux hommes. Un extrait significatif montre le décalage entre l'aspiration à l'émancipation et les réalités sociales limitantes :

> Madama Lopez ressortit, un moment plus tard, seule. Elle me raconta que le directeur avait bien voulu le prendre, malgré son âge, à l'essai, et elle ajouta : "C'est dommage Mimi que tu n'ailles pas toi aussi à l'école", [...]. Je ne répondis rien. J'éprouvais alors ma première grande souffrance et je ne pouvais pas en parler, je n'osais pas en parler. (*La Scaléra*, p.46)

Ce passage met en évidence la souffrance interne de « Mimouna», qui, bien que consciente de l'importance de l'école, se voit exclue de cette possibilité d'émancipation. La remarque de «Madama Lopez» sert de contraste entre l'accès des garçons à l'école et l'impossibilité pour les filles de suivre ce chemin. L'absence de réponse de «Mimouna», illustre l'intériorisation de l'inégalité et de la soumission, une souffrance qu'elle ne peut exprimer. L'école devient alors un symbole d'opportunité non accessible, un espace de pouvoir renforçant les rapports de domination sociale et culturelle.

Dans *La femme du caïd*, bien que «Talia» réussisse à pénétrer cet espace exclusif qu'est l'école, elle se heurte également à des obstacles tant au sein de la communauté coloniale qu'indigène. Le 3 octobre 1912, vêtue « tout de neuf », est «*la première algérienne à faire son entrée à l'école du village»* (*La femme du caid*, p.91). Cet écart temporel montre que, même si l'accès à l'école est possible pour «Talia», cette opportunité est rare et rendue difficile non seulement par les lois coloniales, mais aussi par les conventions et attentes sociales de la communauté indigène elle-même. Malheureusement, ce privilège n'est que temporaire pour «Talia», qui ne fréquente l'école que brièvement avant de l'arrêter. Cette courte expérience scolaire souligne à quel point «Talia», malgré son statut de «pionnière» dans cet espace d'éducation dans son village, demeure une exception dans une société où l'éducation des filles est largement négligée, voire rejetée par les normes patriarcales locales.

Dans *La Scaléra*, l'acte de travailler devient un acte de survie dans un contexte où la précarité règne. Les propos de «Mimouna» :*« j'ai décidé de travailler le jour où j'ai été obligée de boire de l'eau saumâtre parceque je n'avais pas trouvé les deux sous necessaires à l'achat d'une cruche d'eau douce.»* (p.163), illustrent cette dynamique. Le travail, ici, n'est pas simplement une nécessité matérielle mais aussi une réponse à la déshumanisation, un moyen pour les personnages de sortir de la misère imposée par la colonisation et de prendre en main leur destin. Dans *La Femme du Caïd*, le travail prend une forme plus autonome, voire émancipatrice, avec l'exemple de «Talia». En travaillant

durement dans une ferme, elle ne se contente pas de survivre, mais elle parvient à transformer sa condition. Elle devient propriétaire de la ferme et embauche des hommes de son village, un geste symbolique qui marque la reconquête de son pouvoir et de son autonomie dans une société patriarcale. Le travail, dans ce cas, devient un vecteur de transformation sociale et un outil pour la réaffirmation de l'identité féminine face à l'injustice coloniale.

A travers ces personnages, Bakhaï utilise les motifs recurrents de l'instruction et le travail pour dénoncer les inégalités de la société coloniale, tout en mettant en lumière la force des figure féminines, qui, par leur travail, parviennent à subvertir les rôles sociaux imposés et à se réapproprier leur liberté. Le travail, constitue dans les œuvres de l'auteure un motif récurrent qui va au-delà de l'aspect économique, pour se faire le reflet de la condition sociale et des luttes identitaires des personnages féminins. Cet élément devient un moyen de résistance, un acte symbolique de défiance contre un système qui cherche à les maintenir dans une position subordonnée. La constance des mêmes motifs et des thèmes, instaure un dialogue intratextuel entre les récits de Bakhaï, où chaque texte complète ou interroge les autres. Ce procédé, à la fois esthétique et réflexif, confère à l'ensemble de son œuvre une cohérence stylistique qui en fait un espace de réflexion continue sur l'identité et la mémoire. En reprenant les mêmes interrogations, Bakhaï permet au lecteur de mieux saisir la cohérence et la profondeur de son projet d'écriture.

2. Autoréférentialité et autoréfléxivité dans l'écriture bakhaïenne

L'écriture de Bakhaï est marquée par une réflexion constante sur la condition humaine à travers la figure féminine, la mémoire historique et les complexités identitaires. Au-delà de la simple narration, son œuvre interroge le processus même de création littéraire, et ce, en particulier à travers des phénomènes tels que l'autoréférentialité et l'autoréflexivité. Ces concepts, qui désignent l'interconnexion interne des textes et la capacité d'une oeuvre à se référer à elle-même (autoréférentialité) et la réflexion consciente sur l'acte d'écrire (autoréflexivité[5]), sont essentiels pour appréhender les structures profondes de l'œuvre en

[5] L'autoréflexivité fait référence à la capacité d'un récit à réfléchir sur sa propre construction, en reconnaissant son propre statut de représentation. Ce concept invite les lecteurs à considérer la nature de la narration et la manière dont les récits commentent leur propre création, brouillant les frontières entre réalité

question. Il est essentiel de souligner à travers la récurrence des motifs et des thèmes, que les récits de cette auteure repose sur une dynamique d'autoréférentialité et de *récriture de soi*[6]. En revisitant ses propres récits, l'auteure tisse un réseau d'échos internes où chaque élément renvoie à un autre, renforçant ainsi la cohérence et la profondeur de son univers littéraire. La reprise de ses propres textes ne se limite pas à une simple répétition, mais s'inscrit dans une démarche réflexive qui interroge les grands enjeux de l'identité et de la condition féminine. Par cet effet de miroir, l'autoréférentialité engendre une mise en abyme intérieure, panoramique, qui enrichit le discours global de l'auteure, faisant de son œuvre un espace significatif.

Il convient de rappeler, qu'après l'indépendance, la littérature algérienne adopte une démarche introspective, explorant les fractures d'une société en mutation. Évoluant entre récit historique et autofiction, elle interroge la mémoire collective, tout en questionnant la fonction de l'écriture. Ce « roman-mémoire » reflète une génération marquée par les traumatismes du passé, cherchant à les réinterpréter face aux défis contemporains. Sa richesse réside dans le métissage narratif et stylistique, combinant autobiographie, fiction, autofiction et récit référentiel. Sa dimension polyphonique, mêlant récits politiques, mythiques et interculturels, traduit une quête de sens ancrée dans l'Histoire et ouverte à l'altérité. L'aspect fondamental de ce «roman mémoire», est l'usage de l'autoréférentialité, comme procédé qui dépasse la simple répétition pour instaurer un dialogue interne au sein de l'œuvre. L'autoréférentialité, dans le domaine littéraire, désigne un procédé par lequel un auteur réutilise incessament, dans plusieurs de ses œuvres, des motifs, des thèmes ou des structures similaires, créant ainsi un écho entre ses textes tout en offrant au lecteur une réflexion sur la manière dont l'histoire est racontée. L'œuvre d'Assia Djebar à titre d'exemple, opère un va-et-vient constant entre Histoire collective et mémoire individuelle. Chaque couche narrative dans son écriture dialogue avec d'autres, illustrant ce que l'on pourrait qualifier d'« écriture-miroir ». Un autre exemple, est celui de Rachid Mimouni, dont l'écriture se distingue par une autoréférentialité marquée et une critique de l'échec du

---

et représentation. Il peut servir à remettre en question les formes traditionnelles de narration en révélant le caractère artificiel des formes narratives et en encourageant un engagement plus critique envers le texte.

[6] Selon Anne-Claire Gignoux (2006), parmi les formes de *récriture* qui existent fonctionnant de la même manière que la *récriture intertextuelle*, c'est bien la *récriture de soi*, qui se manifeste de deux manières principales : soit d'un roman à un autre du même auteur, où ce dernier réutilise ou réinterprète ses propres idées, thèmes ou styles dans un nouveau contexte, soit au sein du même roman; des éléments narratifs ou stylistiques sont répétés ou réinterprétés.

projet post-indépendance. Il dénonce la corruption, la violence sociale et politique, tout en explorant, à travers des personnages en quête de sens et de vérité, leur recherche de leur place dans un monde instable, le tout étant structuré autour d'un thème récurrent. L'obsession marquée par la récurrence thématique, comme caractéristique chez de nombreux écrivains postcoloniaux, traduit une quête incessante pour comprendre, redéfinir et reconstruire une identité déchirée par l'expérience coloniale. L'écriture devient ainsi un terrain où les écrivains confrontent leur passé colonial, leurs traumatisme et leurs rêves de reconstruction d'une identité collective. Rachid Boudjedra, dans une interview, souligne que *« toute littérature est obsessionnelle. La mienne aussi en est une. Elle fonctionne selon les fantasmes, et le propre du fantasme, c'est la répétitivité »* (Alwatan, 7/03/2005). Pour lui, la littérature, en tant que création artistique, est profondément ancrée dans les obsessions et les fantasmes de son auteur. L'écrivain exprime que l'acte d'écrire est guidé par des préoccupations récurrentes, des idées fixes qui hantent l'esprit et s'incarnent dans le texte. Le fantasme, en tant que construction imaginaire, révélant des désirs ou des angoisses inconscientes, nourrit l'élan créatif de l'œuvre, lui offrant une portée à la fois intime et universelle. Ce processus de réitération obsessionnelle ne vise pas seulement à documenter le passé, mais à en interroger les répercussions sur l'individu et la société contemporains, tout en construisant une nouvelle manière de comprendre et d'interpréter l'Histoire.

L'intratextualité chez Bakhaï constitue à cet égard un phénomène révélateur, par la reprise récurrente des mêmes figures féminines, thèmes et motifs, l'auteure exprime une véritable obsession. Cette répétition n'est pas une simple redondance mais elle devient une technique d'écriture essentielle pour approfondir les questionnements existentiels liés à l'identité et à la réaffirmation de soi, tout en explorant les tensions entre les aspirations individuelles et les héritages collectifs. L'intratextualité, qui confère à l'œuvre un caractère autoréférentiel, se manifeste à travers la structure cyclique de la production romanesque de Bakhaï. Cette circularité inscrit son écriture dans une continuité interne tout en affirmant une singularité qui constitue la véritable signature de son univers créatif. Par cette récurrence, elle affirme son individualisme littéraire au sein de la scène littéraire. Autrement dit, ce processus constitue le socle d'une démarche d'affirmation de soi, marquée par une forte dimension existentielle. L'individualisme littéraire, inscrit dans la forme de son écriture, exprime en conséquence une quête d'autonomie et de liberté vis-à-vis des codes romanesques rigides. Il s'agit d'une volonté de s'affranchir des codes

romanesques traditionnels. Cette dynamique intratextuelle s'inscrit dans une *récriture de soi*, un soi littéraire, où l'obsession de revisiter les mêmes thèmes et motifs traduit une quête inachevée.

Les travaux proposés par Michel Collot sur l'ouvrage de Jean Bellemin-Noël[7], auteur de *Psychanalyse et Littérature*, mettent en lumière la notion de *fantasme*, en tant que structure narrative. Selon Bellemin-Noël, le fantasme prend forme d'un scénario simple, où le sujet interagit avec divers objets qui correspondent à son désir. Il considère que le fantasme est un discours du désir, un langage symbolique qui peut être interprété à travers des éléments inconscients. Il met en lumière le rôle essentiel de l'inconscient dans la littérature, suggérant que les œuvres littéraires sont traversées par des signifiants inconscients qui nécessitent un décryptage pour comprendre le véritable sens. Ce processus permet de dévoiler la dynamique entre le sujet et ses propres désirs, offrant ainsi une lecture psychologique du texte. Il reconnaît que le texte ne se crée pas de manière autonome : *« Impossible de dire que ça écrit, ça fantasme et l'écrivain écrit »* (Bellemin-Noël,1978, cité par Collot, 1985,p.77). Selon lui, l'écriture n'est jamais un acte pur, mais elle est toujours conditionnée par le fantasme. Il souligne que l'inconscient de l'écrivain est un vecteur déterminant dans la construction du texte, et que cela dépasse sa volonté, lorsqu'il déclare que; *« L'écrivain ne fabrique pas de toutes pièces [...] ce qu'il voudrait faire passer pour un analogon du fonctionnement psychique : c'est son inconscient qui parle grâce à lui/malgré lui »* (*Ibid.*, p.78). Chez Bakhaï, cette théorie éclaire la dynamique de répétition qui traverse toute son œuvre. La reprise des mêmes motifs, tels que la mémoire coloniale, le silence des voix étouffées, l'enfermement des figures féminines, la violence et la dépossession, l'identité fragmentée ,etc., traduit une démarche consciente marquée par une volonté de continuité et d'unité thématique. L'auteure construit ainsi une intratextualité qui forme une autoréférence macrotextuelle, où chaque texte résonne avec les précédents dans une véritable mise en abyme globale. Cette pratique donne l'apparence d'une écrivaine pleinement consciente de son projet esthétique et symbolique.

[7] Jean Bellemin-Noël est un psychanalyste littéraire français, reconnu pour avoir inventé la textanalyse. Il figure parmi les pionniers de la critique génétique et a introduit la notion d'avant-texte, qui désigne l'ensemble des brouillons et réécritures permettant d'analyser les processus inconscients dans la création littéraire. Il a également développé le concept d'inconscient du texte, selon lequel les variations et modifications d'un texte révèlent des dynamiques inconscientes propres à l'écrivain. Son ouvrage *Psychanalyse et littérature* (1978) a été fondamental dans l'intégration de la psychanalyse dans l'analyse littéraire.

Cependant, à la lumière de Bellemin-Noël, cette cohérence n'exclut pas l'action de l'inconscient, car même dans une écriture qui semble maîtrisée par l'auteur, *« c'est son inconscient qui parle grâce à lui/malgré lui »*. « La compulsion de répétition », concept freudien (1920), désignant la tendance du sujet à réitérer inconsciemment des événements douloureux dans une tentative de maîtriser un traumatisme. Cette dynamique trouve une résonance particulière dans l'œuvre de Bakhaï, où elle renvoie non pas à une expérience individuelle, mais à un traumatisme transgénérationnel, autrement dit à un trauma collectif hérité de l'histoire coloniale. La structure cyclique qui traverse l'ensemble de son œuvre apparaît dès lors comme le «symptôme d'un inconscient». L'intratextualité chez Bakhaï devient le lieu d'expression d'un trauma collectif non résolu, celui de la colonisation et manifeste la persistance de l'inconscient dans son écriture.

Bellemin-Noël franchit ensuite un pas décisif en distinguant l'inconscient de l'écrivain de *l'inconscient du texte* , il affirme qu'il n'est pas nécessaire de passer par l'auteur lui-même, c'est-à-dire par son vécu. Selon lui, le texte constitue une unité autonome dotée de son propre inconscient, distinct de celui de l'écrivain. Bellemin-Noël cherche à mettre en lumière la manière dont le récit, révèle une structure sous-jacente échappant à la conscience immédiate, tant de l'auteur que du lecteur. Ce n'est donc pas seulement l'histoire des personnages qui est racontée, mais une réalité plus profonde, marquée par des désirs refoulés et des aspirations inavouées. «L'inconscient du texte», selon la conception de Bellemin-Noël, se manifeste chez Fatéma Bakhaï à travers la cyclicité du récit, qui agit comme une forme d'autoréférence microtextuelle, notamment à travers les mises en abyme rétrospectives et prospectives. Le brouillage narratif lié aux états oniriques, semi-oniriques ou hypnagogiques vécus par les figures féminines, révèle la présence d'un fantasme né de la tension entre les différents niveaux du récit. Ce fantasme incarne un désir inconscient de transformation et de reconfiguration du réel, particulièrement visible dans ces moments suspendus, où les personnages traversent des zones liminaires entre rêve et veille. Ces parenthèses symboliques ouvrent ainsi un espace intérieur où le fantasme peut enfin s'exprimer librement, donnant voix au désir refoulé qui traverse toute l'écriture bakhaïenne. Les ruptures, les discontinuités et les glissements narratifs, constituent autant de « symptômes de l'inconscient », car ils traduisent les résistances internes du récit, là où le texte échappe à la maîtrise consciente de l'auteure et laisse affleurer les traces d'un désir de libération et d'une reconfiguration du réel.

C’est dans cette tension dialectique entre, d’une part, la répétition du trauma collectif, où la reprise des motifs douloureux devient un acte de résistance mémorielle, et, d’autre part, la puissance onirique et fantasmatique capable de reconfigurer le réel oppressif, que réside toute la force de l’écriture bakhaïenne. L’auteure répète pour mieux transformer, créant ainsi un espace littéraire où mémoire traumatique et utopie de libérté se rencontrent. La répétition fonctionne comme le symptôme d’un trauma, tandis que l’insertion de séquences oniriques et fantasmatiques traduit le désir de résister, de transformer et d’inventer un autre réel. Cette autoréférence, inscrite dans le mouvement cyclique de la répétition, ouvre ainsi la voie à une véritable autoréflexivité. Celle-ci, en tant que prise de conscience par l’auteur de son propre rôle dans la construction du récit, transforme l’œuvre en un espace de réflexion sur le discours, le rôle de l’écrivain et la relation complexe entre l’œuvre et son auteur. Dans cette dynamique, il est pertinent d’adopter une démarche de lecteur réactif et pragmatique, qui consiste à plonger dans les détails du texte sans a priori théorique. Cette approche permet de repérer, dans les dialogues internes et les récurrences, les signes de l’autoréflexivité, tout en observant comment ces dynamiques s’opèrent à travers des interactions subtiles entre l’auteur, ses personnages et ses récits. Le lecteur, dans ce sens, observe la manifestation de ces phénomènes dans le texte, où l’écriture de Bakhaï devient un moyen de réflexion sur elle-même, une mise en question de son propre processus créatif.

Dans cette dynamique, l’autoreflexivité se révèle être un outil central pour comprendre, selon Fraisse (2011), *« la poétique de l’auteur et cette poétique, ne s’appuie sur aucun ancrage patent »*. Cette absence d’ancrage explicite, rend l’interprétation de cette dimension d’autant plus complexe, nécessitant l’intervention d’un lecteur critique. En effet, elle n’est pas immédiatement apparente, mais se dévoile progressivement à travers une analyse approfondie. L’auteur ne fournit pas de repères clairs pour orienter cette réflexion autoreflexive. Il n’existe donc pas un code unique ou un indice évident dans le texte pour révéler cette notion, qui émerge lentement grâce à un ensemble de facteurs convergents, se manifestant au fil de l’examen du texte. Selon Eco, il arrive que *« le lecteur, en identifiant des structures profondes, mette en lumière des significations que l’auteur n’avait pas nécessairement l’intention de transmettre, mais qui pourtant émergent clairement du texte »* (2001 [1979], p.230). Cette idée, met en lumière la tension entre l’intention de l’auteur, l’interprétation du lecteur et les significations inhérentes au texte. L’intention de l’auteur, correspond à ce qu’il souhaite véhiculer consciemment, mais le texte, par ses structures et ses mécanismes internes, peut révéler des sens implicites qui échappent à son intention

initiale. L'auteur ne contrôle pas toujours l'ensemble des interprétations possibles de son texte, et donc des significations nouvelles peuvent surgir à travers la lecture attentive et critique, bien qu'elles n'aient pas été prévues par lui. Bakhaï questionne ses propres préoccupations à travers ses personnages féminins, en mettant en lumière leurs dilemmes intérieurs, leurs conflits identitaires ou leurs interrogations sur leur place dans la société. Elle crée un espace où ses propres visées se confrontent à celles qu'elle dépeint. Ce jeu entre le personnage et son créateur engendre une tension particulière, où le «double littéraire» s'affirme non seulement à travers les actions ou pensées des personnages, mais aussi à travers les préoccupations existentielles qu'ils incarnent. Dans cette perspective, Éric Wessler, qui définit le double comme une *« figure de l'ipséité*[8] *littéraire substituée à la subjectivité extra-littéraire de l'écrivain »* (2014, p.15), offre un cadre précieux pour comprendre le phénomène du personnage autoreflexif. Pour Wessler, le double n'est pas simplement un reflet fidèle de l'écrivain, mais un mécanisme par lequel l'écrivain exprime, parfois inconsciemment, ses propres interrogations et préoccupations.

D'après Luc Fraisse, il ne convient pas de se concentrer sur les similitudes entre un personnage et l'auteur, mais plutôt de considérer que *« le personnage est autoréflexif en tant qu'il donne à voir l'écrivain, dans son entreprise donc d'écriture »* (2014, pp.25-26). Autrement dit, le personnage ne doit pas être vu uniquement comme une image fidèle de l'auteur, mais comme un outil qui révèle l'écrivain à travers le processus même de l'écriture. Dans *La femme du Caïd*, le discours du personnage «Youssef» illustre la critique des stéréotypes coloniaux et met en lumière l'éducation comme levier de résistance. Ce passage exemplifie ce que Dällenbach (1977) appelle la mise en abyme métatextuelle; *mise en abyme du code*, comme *une poétique fictionnalisée*, où le récit dépasse la simple représentation de la réalité coloniale pour réfléchir sur son propre fonctionnement et les structures de pouvoir sous-jacentes. «Youssef», en parlant à «Talia», ne décrit pas seulement l'injustice coloniale, mais invite également à une réflexion sur le discours colonial et sur l'éducation comme outil de subversion.

> Tu vois, je suis heureux que tu sois allée à l'école, même si tu n'y es pas restée pour longtemps. Tu m'aurais jamais posé ces questions sans cela! Mon père a pris pour toi une

[8] Dans le Dictionnaire de la langue française, Larousse, *l'ipséité* désigne ce qui caractérise un être en tant qu'il est lui-même, distinct de tout autre. Dans le cadre littéraire, cela fait référence à l'identité construite dans le texte, qui se distingue de la subjectivité de l'écrivain.

> décision qui l'honore. Je voudrais que tous les enfants aillent à l'école. Ce n'est pour rien que les français nous refusent ce droit; au fond ils ont peur de nous! (La femme du Caid, p.147)

Ce commentaire met en évidence une autocritique réfléchie de la condition coloniale, tout en proposant une forme de résistance par l'éducation. En encourageant «Talia» à remettre en question les préjugés et en soulignant le pouvoir subversif du savoir, «Youssef» lui offre une vision alternative à celle imposée par les colonisateurs. Ce discours est une forme de mémoire vivante, à travers lequel Bakhaï critique les injustices du passé tout en affirmant l'importance de l'éducation, un ponit crucial du passage. Ce personnage voit en l'école un moyen de révéler des vérités, de questionner l'ordre établi et de remettre en question l'idéologie coloniale. Cela montre que l'accès à l'éducation devient une arme dans la lutte contre l'oppression coloniale. Pour «Youssef», l'éducation et l'instruction de l'enfant sont l'arme privilégiée afin de libérer les nouvelles générations de la domination coloniale. Cette idée que l'école est un lieu de libération intellectuelle et sociale contraste avec l'idéologie coloniale qui refuse ce droit aux Algériens. Le discours de ce personnage est aussi un acte de transmission. En expliquant à «Talia» ce que les colons pensent d'eux, «Youssef» se positionne en tant que figure pédagogique qui, par l'éducation, permet à l'enfant de comprendre les fondements de l'oppression. Il ne se contente pas de décrire les injustices, il invite à la réflexion et incite «Talia» à poser des questions, à douter et à chercher des réponses. Ce moment de dialogue entre «Youcef» et «Talia» montre que l'éveil à la réalité sociale et politique est fondamental dans le processus de révolte intérieure et de libération psychologique.

L'expression *« Mon père a pris pour toi une décision qui l'honore »;* témoigne également de la dévotion de «Youcef» envers la cause de l'éducation. Cette décision d'envoyer «Talia» à l'école, même si elle est symbolique dans le contexte de l'oppression coloniale, incarne un geste radical de résistance. En lui permettant d'accéder à la connaissance, «Youcef» ouvre un chemin vers l'émancipation, non seulement pour «Talia», mais également pour la communauté dans son ensemble. Il insiste sur l'idée que c'est l'école qui permet de voir au-delà des fausses représentations imposées par les colonisateurs. L'assertion *« les français nous refusent ce droit; au fond ils ont peur de nous »*, est particulièrement significative; met en lumière la peur des colonisateurs face à la possibilité d'une éducation universelle pour les Algériens. L'éducation est perçue par les colons

comme un danger, car elle est susceptible de mener à une prise de conscience politique et à un renversement des rapports de pouvoir. Ce raisonnement implique que l'acte d'apprendre n'est pas neutre ; il est intrinsèquement lié à une revendication d'identité et à une lutte contre la soumission. La peur de l'intellectuel émancipé est donc une reconnaissance, dans le discours de «Youssef», de la force subversive de l'éducation face à l'ordre colonial. Le discours de ce pesonnage, est une réflexion centrant sur la lutte pour la reconnaissance et la dignité des Algériens dans un contexte colonial. Comme le suggère Dällenbach, cette réflexion sur le récit devient une partie intégrante du texte, et permet à l'œuvre de dialoguer avec les questions de pouvoir, de mémoire et d'identité, tout en offrant un *mode d'emploi* pour comprendre les mécanismes d'oppression et de libération. Ce passage nous invite ainsi à «*prendre l'œuvre pour ce qu'elle veut être prise*» (1977, p.130), à savoir un acte de résistance qui tendent à marginaliser et à réduire les colonisés à une position d'infériorité.

L'autoreflexivité, en tant que réflexion sur le texte et son processus de création, se révèle être un outil essentiel pour appréhender les dynamiques narratives et identitaires dans *La Scaléra*. Bakhaï l'intègre à travers les récits oraux de «Mimouna Bencheikh», qui questionne la légitimité et les limites de l'oralité face à l'écriture. Ce processus invite à une autoreflexivité implicite, interrogeant la manière dont les souvenirs individuels, contribuent à reconfigurer l'Histoire collective. «Mimouna» incarne, dans ce cadre, un vecteur de transmission de la mémoire, reconstituant des fragments de son passé tout en interrogeant la place et l'efficacité de l'oralité par rapport à l'écriture. Lorsqu'elle raconte à «Nadia», une jeune medecin, des épisodes de son enfance et de la guerre, elle met en lumière la manière dont l'Histoire collective est réinventée à travers la perspective intime de son vécu. Un exemple en est son récit de la naissance : *« Ma mère m'a dit un jour que j'étais née "l'année des figues".»* (La Scaléra, p. 14). Ce passage illustre parfaitement la tension entre la subjectivité des souvenirs et l'objectivité que pourrait offrir l'écriture. L'autoreflexivité apparait ici de manière implicite, invitant le lecteur à réfléchir sur la manière dont les récits personnels, souvent fragiles et incertains, peuvent se superposer et redéfinir l'Histoire collective.

Chez «Mimouna» se manifeste encore des réflexions sur les rapports de pouvoir et les dynamiques sociales de la société post-indépendance, notamment en ce qui concerne la condition des femmes. En s'adressant à «Nadia», elle lui transmet, à travers son expérience

de vie, une analyse pragmatique des mécanismes de domination sociale et de genre qui continuent de marquer la société post-indépendance; *« Toi, fais ton travail, et laisse-les aboyer. Si tu es leur chef, plus ils auront peur de toi, et mieux ce sera. Tu peux me croire, va, si tu réussis ils viendront tous te manger dans la main » (La Scaléra,p.13).* À travers son conseil à « Nadia », elle ne se contente pas de transmettre une stratégie de survie dans une société post-coloniale, mais engage une réflexion sur les rapports de pouvoir qu'elle a elle-même vécus. Évoquer la «peur» dans son discours comme vecteur de pouvoir, témoigne d'une compréhension profonde des mécanismes de domination, notamment ceux qui touchent les femmes. «Mimouna» inclut ici une réflexion sur son propre vécu, et sur ce qui lui a été refusé en tant que femme marginalisée dans une société marquée par le patriarcat. En soulignant ce point, « Mimouna » illustre que, la maitrise de la peur par une femme instruite, se transforme en une arme d'affirmation et de pouvoir. Elle devient un outil stratégique qui lui permet de s'imposer, de résister et de ne pas céder face à toute forme d'autorité qui cherche à la réduire. Son conseil à «Nadia», loin d'être un simple enseignement, devient une réappropriation du pouvoir et de la parole, tout en interrogeant la manière dont les femmes, même instruites, luttent contre les obstacles structurels qui les maintiennent dans des positions subalternes. Ce passage illustre donc, l'autoreflexivité chez «Mimouna», qui, en prenant du recul sur sa propre vie et ses choix, s'interroge sur les mécanismes de domination dans la société algérienne d'après l'indépendance. Il met en lumière l'importance de l'autonomie et de l'affirmation de soi dans un contexte où les femmes, même instruites, doivent se battre pour accéder au pouvoir. Ce discours ne se contente pas de transmettre une stratégie, il réécrit la relation entre le pouvoir, la mémoire et l'histoire, en exposant les paradoxes entre structures dominantes et résistances individuelles.

Dans *La Scaléra*, la réflexion du personnage « Mimouna » est marquée par une dimension autoréflexive. À travers ses expériences concrètes, l'image de l'ennemi évolue, remettant en question la perception du colonisateur comme une altérité violente, initialement véhiculée par sa mère:

> Les ennemis, pour moi, c'étaient les autres, ceux que je ne connaissais pas. Ce ne pouvait pas être Madame Lopez, si douce et si bonne, ni Maryse qui me donnait des caramels, ni même Santa-Cruz qui criait beaucoup mais faisait de si bons beignets ! (La Scaléra, p.40).

Cette réflexion met en lumière une déconstruction des stéréotypes hérités de la mémoire familiale, où l'Européen était systématiquement assimilé à l'ennemi. La mère de «Mimouna», incarne une mémoire collective marquée par la lutte et la résistance contre le colonisateur. Elle transmet une vision binaire et figée où l'Européen est perçu comme une altérité hostile. À l'inverse, l'héroine à travers ses relations concrètes avec des Européens comme «Madame Lopez» ou «Maryse», adopte une vision plus contextualisée et humaine, brouillant ainsi les frontières entre « ennemi » et « ami ». Le passage souligne une autoréflexion active, où «Mimouna» interroge non seulement les enseignements reçus mais aussi leur pertinence face à sa propre réalité. Cette réflexion illustre la capacité du personnage à briser les préjugés, pour construire une identité qui lui est propre, intégrant à la fois son héritage et ses expériences personnelles. Le colonisateur n'est pas l'ennemi tel qu'il est décrit par la mère de «Mimouna», mais apparait sous un angle différent , avec des qualités humaines qui complexifient l'opposition colonisateur/colonisé. Cette approche contribue à nuancer la représentation historique et sociale de la colonisation dans le roman. La réflexion de l'héroïne dépasse la simple observation des divergences entre elle et sa mère; elle devient un espace de dialogue entre deux temporalités, celle de la lutte collective et celle de la coexistence individuelle. Cette autoréflexion révèle également la complexité du rapport entre mémoire, identité, et altérité, inscrivant *La Scaléra* dans une démarche narrative qui interroge en profondeur les héritages de la colonisation.

«Mimouna», en tant que personnage autoréflexif, incarne une voix critique et introspective sur la société algérienne post-indépendance. En rejetant l'idée répandue selon laquelle les Algériennes chercheraient simplement à imiter les Européennes, elle met en lumière une dynamique propre à leur contexte, fondée sur une prise de conscience collective et une quête d'autonomie;

> J'ai souvent entendu dire que les Algériennes voulaient imiter les Européennes. Je crois que c'est faux. En réalité, les Algériennes ont commencé à aller à l'école, elles ont reçu de l'instruction, leurs yeux se sont ouverts et je crois que depuis des siècles, c'est ce qui leur est arrivé de plus formidable. Après l'indépendance, beaucoup de femmes se sont mises à travailler, elles ont gagné de l'argent et c'est ce qui a changé leur vie: elles sont devenues capables de subvenir à leurs besoins et même à ceux de leurs enfants. Il n'était plus question de couffin. La dignité passait avant. Aujourd'hui, les femmes ne cherchent plus uniuement dans le mariage la sécurité, quel qu'en soit le prix, elles exigent un minimum de respect, de quiètude. (La Scaléra, p.114)

Cette réflexion dépasse la simple observation des transformations sociales, car elle valorise l'autonomie financière et la capacité des femmes à redéfinir leur rôle au sein de la société et de la famille. L'héroine associe ainsi la dignité féminine non plus au mariage ou à des attentes traditionnelles, mais à des priorités telles que le respect, la sérénité et l'indépendance. Par son discours, elle illustre une rupture symbolique avec le passé en évoquant le rejet du « couffin », qu'elle présente comme une métaphore puissante de la dépendance économique à laquelle les femmes étaient traditionnellement confinées. Ce témoignage engagé, ne se limite pas à sa propre expérience ; il constitue un appel universel à l'émancipation féminine, montrant comment les femmes peuvent redéfinir leur place dans une société encore marquée par des rapports de pouvoir inégalitaires. En s'interrogeant sur son parcours et sur les trajectoires collectives des femmes algériennes, «Mimouna» offre une réflexion sur ce que signifie être femme dans une société en mutation, tout en affirmant le rôle central de l'autonomie chez la femme et de sa dignité dans cette quête de libération. L'héroïne s'adresse à « Nadia », comme un personnage du présent, mais aussi à ce qu'elle symbolise métaphoriquement : l'écrivain engagé. À travers ce personnage, médecin déterminé dans un environnement hostile, Bakhaï soulève une question fondamentale, celle du rôle de l'écrivain dans une société marquée par l'oppression et les tensions sociales. En incarnant l'engagement face à l'adversité, «Nadia» devient une métaphore du travail de l'écrivain. À l'instar du médecin qui cherche à soigner et à guérir, l'écrivain, dans ce contexte, doit œuvrer à provoquer un changement, à réparer les fractures sociales, et à soulager la souffrance collective dans un cadre difficile. Cette image résonne fortement avec la description du médecin dans le roman réaliste du XIXe siècle :

> Le médecin devient un élément presque obligé du roman, il fait partie désormais du personnel romanesque, et l'on conçoit mal une œuvre où ne lui serait réservée une place, sinon une utilité [...]. De là également la métaphore qui parcourt toute la littérature romanesque du siècle, assimilant le romancier cherchant à découvrir les maux dont souffre l'ordre social à un médecin au chevet d'un malade. (Pierre Laforgue, 2019).

La figure du médecin revient de manière récurrente dans les récits de Bakhaï. On la retrouve notamment dans *La Femme du caïd,* à travers le personnage «Germain», fils de la Française «Margot» et le fils du caïd «Youssef», que héroïne encourage à quitter la France pour s'installer en Algérie : *« J'aimerais tellement que tu viennes t'installer ici. Tu*

pourrais avoir un beau cabinet... et puis, nous allons avoir besoin de toi. Si ton père était encore en vie, il te l'aurait sans doute déjà appris. » (*La femme du caid*, p. 247). Ce geste symbolise à la fois un retour aux origines et une volonté de réparation. Dans ce contexte colonial, la figure du médecin dépasse sa fonction professionnelle pour incarner la possibilité de « soigner » les blessures profondes individuelles et collectives, laissées par l'histoire. De même, dans le roman, tous les enfants que Talia adopte sont destinés à devenir médecins, à l'image de Yasmine, la fille de la sœur de l'héroïne. Cette image trouve son écho dans *la comédie humaine* chez Balzac avec le docteur Benassis dans *Le Médecin de campagne* : *« M. Benassis est-il un bon médecin ? [...] Je ne sais pas, mon cher monsieur, mais il guérit les pauvres pour rien. »* (1833, p. 395). Chez Bakhaï, dans un contexte d'écriture marqué par la crise sociale et la mémoire coloniale, cette figure récurrente se charge d'une valeur métaphorique. Comme le médecin, l'écrivain engagé se place du côté du peuple, des opprimés, de ceux qui souffrent. Écrire, c'est alors donner la parole aux oubliés et contribuer à panser les blessures de l'histoire et de la société.

En se plaçant dans cette tradition, l'auteure dans ses récits utilise la métaphore médicale pour interroger la fonction même de son écriture. Elle s'interroge sur son pouvoir de transformation sociale et la responsabilité morale de l'écrivain face à un monde en perpétuelle mutation. Dans cette perspective, la métaphore de la médecine invite à une réflexion autoreflexive. L'auteure s'interroge sur la manière dont son écriture peut contribuer à la guérison sociale et humaine. À travers cette image du médecin, l'écrivain n'est pas seulement un observateur des maux sociaux, mais aussi un acteur du changement, capable de proposer des remèdes symboliques aux fractures sociales. Par cette réflexion, Bakhaï engage un dialogue avec son propre rôle d'écrivain, en interrogeant la portée de son engagement littéraire et l'impact de ses mots dans une société en crise. Elle questionne le pouvoir de l'écriture, comme un levier potentiellement transformateur, capable de soulager les maux de la société.

En somme, la récurrence des motifs et des thèmes dans les textes étudiés tisse un réseau complexe de significations qui s'enrichit à chaque reprise. Ce jeu de répétitions ne se réduit pas à une simple redondance, il devient un véritable moteur de sens, offrant de nouvelles perspectives sur des problématiques centrales telles que l'identité, l'histoire coloniale et la condition féminine. Chez Bakhaï, la répétition agit comme un principe structurant et dynamique. Elle confère à l'œuvre une forte dimension autoréférentielle et

autoréflexive, où l'écrivaine interroge son propre geste créateur. Loin d'être un simple retour du même, chaque reprise introduit un écart, une rupture avec les codes romanesques traditionnels. Par son mouvement cyclique et transformateur, l'écriture chez Bakhaï dépasse le simple jeu formel de la reprise pour s'inscrire dans une dynamique de résistance et de reconfiguration de la mémoire. L'intratextualité fait ainsi de la répétition un geste critique qui déconstruit les récits dominants et reconstruit une mémoire collective et féminine. Inscrite dans une histoire coloniale, cette mémoire déborde le cadre strictement textuel et fait de l'œuvre un espace de contact culturel, marqué par la tension et la résistance, qui constituera l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 3:

À la croisée des cultures: tension et résistance

Dans les récits de Fatéma Bakhaï, le dialogue interculturel s'inscrit dans une dynamique ambivalente. Il ouvre un espace de rencontre et d'émancipation, mais demeure profondément marqué par l'oppression et la discrimination. Bakhaï montre en même temps que le contact avec l'Autre se traduit par la violence exercée sur la figure féminine. Placée au centre de ces tensions intercommunautaires, celle-ci incarne à la fois la vulnérabilité face à l'oppression et la capacité de résistance. Ce chapitre se propose donc d'examiner ces tensions interculturelles à travers la représentation de la femme dans l'œuvre de Bakhaï. Il s'intéresse ensuite au rôle du bilinguisme, comme un outil de domination coloniale mais aussi comme une résistance chez le colonisé face à l'assimilation liguistique imposée par la politique coloniale. L'écriture de Bakhai se situe dans un « entre-deux » qui lui permet de redéfinir l'identité et les enjeux socioculturels. Elle montre comment la mémoire, loin d'être figée, relie le passé au présent et participe activement à la construction identitaire, tout en ouvrant des perspectives tournées vers la modernité à travers le personnage féminin.

1. L'interculturalité chez Bakhaï, entre libération et oppression

Le roman maghrébin d'expression française constitue un espace privilégié de dialogue culturel et humain, où s'élaborent de nouvelles définitions de l'identité et des aspirations universelles. Dans ce cadre, Jean Déjeux souligne la richesse de ce genre littéraire, qu'il qualifie d'*« espace le plus riche et le plus excitant, à la fois le plus enraciné et le plus ouvert sur la modernité »* (1973, p.201). Il donne voix aux héritages issus de diverses cultures en contact et ouvre un champ de réflexion sur les civilisations et leurs valeurs. Il permet la rencontre entre des cultures parfois contradictoires, en créant un espace de découverte et de cohabitation. À travers la diversité des voix qu'il accueille, ce roman contribue à la reconstruction des identités, mouvantes qui dépassent les cadres figés et ouvrent la voie à de nouvelles alternatives.

Pour M.Pretceille-Abdallah, la littérature maghrébine d'expression française est sous forme d'*«un support inépuisable pour la rencontre avec l'Autre ; rencontre par procuration»* (1988, p.75). Il agit d'une passerelle culturelle et anthropologique qui relie les peuples, en proposant une pluralité de points de vue et de visions du monde. En tant que «médiateur potentiel» dans la question de l'altérité, elle permet au lecteur de vivre symboliquement la rencontre avec l'Autre, à travers les expériences des personnages. Le lecteur vit des tensions fécondes et stimulantes, explore les confrotations et les richesses

des rapports interculturels dans une dynamique où le réel et le fictionnel se croisent et s'alimentent mutuellement. Pour Pretceille, la littérature maghrébine d'expression française, constitue avant tout un espace de rencontre entre les cultures et les identités. Elle joue le rôle d'outil essentiel pour comprendre l'Autre et apprendre à vivre la relation interculturelle. À travers les récits et les expériences qu'elle met en scène, cette littérature offre au lecteur la possibilité de vivre par procuration la rencontre avec l'altérité. Elle se présente ainsi comme un lieu privilégié d'échange culturel et de réflexion, permettant d'explorer la complexité des identités et la richesse des altérités. Le roman maghrébin d'expression française, dans sa dimension interculturelle, s'inscrit dans une démarche de préservation de l'identité culturelle et son ouverture sur d'autres. Il met en scène des personnages situés dans un espace d'entre-deux, tiraillés entre deux cultures opposées, engagés dans une négociation constante de leur identité individuelle et de leur singularité. Ces personnages deviennent ainsi des points de jonction entre les deux univers culturels, grâce à une remise en question constructive de leur culture d'origine, qui ouvre la voie à une affirmation identitaire.

La définition proposée par Claude Clanet éclaire avec précision le véritable sens du concept d'interculturalité, envisagé comme un processus impliquant une transformation réciproque et équitable des sujets en interaction. Il la présente comme un:

> Ensemble des processus psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels générés par les interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. (1993, p.21).

L'interculturalité se manifeste d'abord à travers une dimension personnelle ou interne, dans la mesure où l'individu fait un premier pas vers l'Autre, apprend à le regarder, à le percevoir, et à gérer ses propres émotions et représentations face à la différence. Ce processus intime constitue le point de départ de toute rencontre interculturelle, car il engage une reconfiguration du regard porté sur soi et sur l'Autre. Sur le plan social, l'interculturalité se manifeste dans les échanges entre personnes de cultures différentes. Ces échanges permettent une sorte d'acceptation mutuelle tout en encouragent chacun à s'adapter à l'autre. Seulement, ces rapports interculturels sont encadrés par des structures institutionnelles et des politiques qui, selon leur nature, peuvent soit favoriser le contact et l'échange de manière réciproque, dans lequel chaque culture conserve ses propres valeurs

tout en reconnaissant l'autre, soit, au contraire, les freiner ou les transformer en un espace de conflit. Le soi se définit à travers le regard de l'Autre; perçu comme l'étranger. C'est dans cette confrontation et cette ouverture à l'altérité que le sujet peut affirmer son identité. L'enjeu est d'arriver à réaliser un équilibre entre les deux cultures, à accepter et à évoluer grâce à la différence, tout en préservant les valeurs de sa culture d'origine. Il s'agit de savoir remettre en question sa culture mais sans pour autant la rejeter.

Cependant dans l'œuvre de Bakhaï, l'interculturalité ne se limite pas à une simple rencontre culturelle; c'est un véritable processus de résistance et de transformation identitaire. Ce sont les femmes qui en portent le poids de cette recontre; elles subissent le choc des cultures, participent au dialogue complexe entre ces cultures et font durer le contact entre deux mondes complètement contradictoires. Ce contact prolongé s'explique notamment par les séquelles profondes laissées par la violence et les traumatismes de la colonisation, qui marquent durablement les femmes. À travers l'altérité, les parcours individuels des personnages féminins chez Bakhaï connaissent une évolution positive, car le contact avec l'Autre devient une occasion d'une prise de conscience, de transformation et d'affirmation de soi. Toutefois, Bakhaï met aussi en lumière à travers l'interculturalité, les formes de racisme, de violence et d'humiliation que subissent les femmes. Elle dénonce de manière implicite, tout en formulant un appel à la reconstruction à travers la résistance et la force des personnages féminins. Ces dernières incarnent à la fois la mémoire des traumatismes subis et l'espoir d'une réconciliation possible avec un passé douloureux.

1.1. Ouverture culturelle et hiérarchie coloniale

L'univers littéraire de Bakhaï se présente comme une mosaïque de cultures, marquée par des échanges et des dialogues dans un contexte colonial. On y observe la coexistence enrichissante entre la culture autochtone, perçue comme profondément enracinée, et celle du colonisateur, porteuse de ses propres valeurs. Bakhaï met en lumière un quotidien interculturel où le contact entre communautés devient source d'apprentissage mutuel. À travers des scènes de la vie ordinaire, elle illustre comment le respect et le partage peuvent fonder une cohabitation pacifique. Cette richesse relationnelle se vit notamment dans *La Scaléra*, à travers un passage empreint d'humanité, où l'empathie et la tolérance de «Mimouna», témoignent de cette ouverture à l'Autre :

> Et puis, il y avait ceux et celles qui avaient fait la promesse de monter à genoux ! Surtout les espagnols. […] et c'est réellement à genoux qu'ils montaient à Santa-Cruz. Leur foi devait être très grande pour s'infliger une telle souffrance ! […] et lorsqu'on les dépassait, on ne manquait jamais de leur adresser un petit mot gentil. On se séparait près de la basilique. Les cloches, à toute volée invitaient les chrétiens à la messe et nous laissions les fidèles préparer leurs chapelets, leurs missels et leurs mantilles de dentelle, pour gravir encore la centaine de mètres qui nous séparait de notre marabout. Et du haut de la montagne, en arabe, en français, en espagnol ou en italien, les mêmes prières montaient vers Dieu, l'Unique, le Tout-Puissant. (La Scaléra, p. 199)

La description met en valeur une scène de cohabitation religieuse pacifique, où les différences culturelles et linguistiques s'harmonisent dans une prière collective adressée à un même Dieu. Le regard de l'héroïne porté sur les fidèles Espagnols qui montaient à genoux à Santa-Cruz, révèle une forme d'admiration et de respect. Cette posture souligne une reconnaissance mutuelle des croyances, dans une Algérie marquée à cette époque par la pluralité culturelle et religieuse. Toutefois, cette bienveillance n'implique pas une fusion culturelle, il y a bien deux chemins parallèles distincts, comme le souligne l'héoïne: « *On se séparait près de la basilique*»; montrant à la fois une cohabitation géographique (le même site sacré, la même montagne), et une séparation symbolique assumée, où chacun suit sa voie spirituelle. L'opposition entre «leur basilique» et «notre marabout»,souligne une forme de distance identitaire et religieuse. L'utilisation du possessif «notre», renforce l'ancrage culturel de l'héroïne dans sa propre tradition musulmane. Les voix de prière qui s'élèvent dans une diversité linguistique, comme l'indique ce passage : en arabe, en français, en espagnol ou en italien, ont une portée symbolique très forte ; elles expriment une universalité spirituelle fondée sur une foi commune en Dieu, au-delà des clivages religieux, où la foi devient un langage universel. Le discours de «Mimouna» exprime une ouverture à l'Autre par le sentiment d'appartenance à une même humanité.

Dans L'autre extrait tiré de *La Scaléra,* il s'agit d'une forme d'ouverture interculturelle qui passe par le dialogue culinaire fondé sur le goût et le plaisir de découvrir de nouvelles saveurs. Les plats traditionnels autochtones s'enrichissent grâce aux influences de la cuisine française et espagnole, notamment à travers les recettes transmises par «Mme Lopez». Cela montre que l'art culinaire devient un espace de rencontre et de partage entre différentes cultures:

> Il faut dire que la ville nous avait appris à varier le menu, même nos plats traditionnels s'étaient améliorés. La pomme de terre avait à présent autant d'importance que la semoule, et le poisson était devenu chose courante. Nana appréciait tout, la purée et les tomates farcies, la frita, le foie à l'escabèche et surtout les sardines grillées que l'on mettait la veille à mariner dans un jus de citron, du cumin, du laurier et du thym, comme me l'avait appris Mme Lopez. (La Scaléra, p. 96-97)

L'ouverture à l'Autre s'exprime ici par l'appréciation et l'intégration de sa cuisine dans la cuisine autochtone. Des plats comme la purée, les tomates farcies ou encore les sardines à l'escabèche, issus des traditions culinaires françaises et espagnoles, s'intègrent harmonieusement dans les plats algériens. La cuisine se transforme ici en un véritable espace d'ouverture et de métissage. Cette diversité culinaire n'est pas imposée, mais librement choisie et même appréciée : « Nana appréciait tout »; une citation qui met en valeur la curiosité bienveillante et la réceptivité de «Nana» envers l'Autre.

Dans *La Scaléra,* Bakhaï met en scène un autre principe interculturel à travers la solidarité et la complicité entre les femmes issues de différentes origines, notamment lors du mariage de «Mimouna», un événement auquel participent activement des femmes colons européennes, intégrées à ce rituel traditionnel: « *Les calèches étaient là devant la porte de Yamna, pleurait sans retenue, mais m'interdisait de le faire, Madame Cruz me remettait la poudre, […] Madame Perrin eut tout juste le temps de me glisser une pastille de menthe dans la bouche et l'on me recouvrit du voile blanc. »* (La Scaléra, pp.100-101). Dans cet extrait, cet évenement devient un espace symbolique d'une coexistence culturelle, d'entraide, où les gestes, les émotions sont partagés. Chacune d'elles, expriment une participation singulière à ce rituel (la poudre remise par Madame Cruz ou la pastille de menthe offerte par Madame Perrin). Ces gestes simples traduisent une atmosphère de solidarité et de respect mutuel des coutumes. Dans *La Scaléra,* le mariage devient un véritable vecteur d'une interculturalité vécue au féminin.

Dans *La femme du caïd*, le lien interculturel est très marqué, à travers les relations que «Talia», l'héroïne, entretient avec les colons français, du début à la fin du roman. Ce contact avec l'Autre joue un rôle central dans sa transformation à travers l'amitié entre «Talia» et «Margot», la fille de «Mathilde Michaud» une instiurice française à l'école du village. Un véritable échange culturel s'installe entre les deux : la française lui enseigne le français, tandis que l'héroïne lui transmet des savoirs vernaculaires, enracinés dans la

culture paysanne. Ces savoirs, issus de la vie rurale, se traduisent par des gestes quotidiens et une relation intime avec la nature comme: *« ouvrir les figues de barbarie sans se piquer les doigts, reconnaître le caquètement d'une poule lorsque l'oeuf est pondu, [...]cueillir des mûres ou des asperges sauvages, [...] »* (*La femme du Caïd,* p.87). Cette amitié se poursuit jusqu'à la fin du récit, marquant une forme de continuité humaine qui défie des clivages sociaux et coloniaux.

Toutefois, cette amitié, bien que sincère, s'inscrit dans un cadre colonial où la proximité entre colonisé et colonisteur reste strictement conditionnée: *« Margot fréquentait les jeunes gens et jeunes filles des environs, de temps en temps, pour faire plaisir à ses parents. Elle racontait à Talia les bals, les pique-niques [...] Marie-Rose, la fille du médecin, Lucien, Anne et surtout Stéphane»* (*La femme du caid*, p.113). Ce qui laisse comprendre que ce lien amical bien qu'éxistant, il est encadré par les attentes coloniales. Ce contact avec «l'indigène» pour les parents de «Margot» doit resté limité, au risque de brouiller les frontières hiérarchiques entre dominant et dominé. Dans le même récit, le lien interculturel se manifeste différemment à travers la relation entre l'héroïne et «Mathilde Michaud», figure française, porteuse de transformation dans le parcours de la protagoniste. Animée par une conviction religieuse, Mathilde inscrit son action dans une conception élargie de la charité chrétienne, qu'elle estime devoir s'appliquer également aux musulmans: *« Pour Mathilde, la charité chrétienne s'appliquait aussi aux musulmans. Il était indécent de vivre l'opulence près de l'effroyable dénuement» (La femme du caïd*, p.95). C'est grâce à son intervention que l'héroïne accède à l'école, et d'y être admise, le 3 octobre 1912, en tant que première Algérienne dans son village. Ce geste s'inscrit dans un contexte de résistance sociale, «Mathilde» ayant elle-même affronter les critiques et les préjugés de son entourage, qui tentait de la mettre en garde contre les « indigènes » et de la dissuader de son engagement. Par un choix guidé par l'humanité, elle vient en aide à la jeune «Talia» et lui permet d'accéder à une double émancipation, à la fois en tant que femme et en tant qu'indigène, dans un contexte colonial oppressif.

> Mathilde Michaud adhérait pleinement au courant d'idées qui, sans remettre en cause la légitimité de la colonisation, soutenait que ses bienfaits devraient en être étendus, du moins en partie, à la population indigène. Les progrès de la colonie en seraiant plus rapide. En tant qu'institutrice, elle souhaitait un minimum d'éducation et la multiplication des écoles indigènes. (*La femme du Caïd*,p.90)

Dans cet extrait, malgré le fait que cette française soutienne la colonisation, qu'elle considère comme légitime, elle en reconnaît certaines de ses dérives et injustices. Elle défend dans le récit une vision plus équitable et inclusive de la colonisation, en soutenant l'idée d'offrir un minimum d'éducation à la population indigène, afin d'en atténuer ses injustices. Autrement dit, la proposition de «Mathilde» renforce l'idée que la colonisation est bénéfique, mais que cela devrait s'inscrire dans une logique de domination et de contrôle, où les colonisés doivent rester subordonnés au système colonial tout en bénéficiant d'un accès limité à certains privilèges. La position de «Mathilde Michaud», traduit une intention profonde chez Bakhaï, qui confie à une voix coloniale le soin de dénoncer les injustices du système colonial. En dotant ce personnage d'une conscience critique révélant l'oppression, la ségrégation et l'exclusion imposées aux colonisés par sa communauté, l'auteure formule un discours accusateur implicite. Ce choix est d'autant plus fort qu'il met en lumière la complexité des rapports humains au sein même de la communauté coloniale. D'un point de vue historique, Kamel Kateb rappelle que le système éducatif mis en place en Algérie coloniale s'appuyait sur un modèle discriminatoire. Il précise ainsi :

> De 1892 à 1948, le système éducatif français, en Algérie, comprend deux sous système ; le premier semblable à celui de la métropole regroupe les Européens et quelques fils de notables indigènes algériens. Le second était constitué principalement par le niveau primaire, "les écoles spéciales aux indigènes" (décret du 18 octobre 1892 création d'écoles spéciales aux indigènes). (2004, p.88)

Selon Kateb, l'enseignement destiné aux indigènes, dispensé dans les « écoles indigènes », était jugé rudimentaire par plusieurs instituteurs et pédagogues. Il était orienté vers des objectifs essentiellement pratiques, en insistant sur les savoirs élémentaires, au détriment de la formation intellectuelle approfondie et de toute ambition éducative. L'objectif principal était de former une main-d'œuvre indigène adaptée aux besoins de l'économie coloniale, et non de préparer des citoyens à part entière. Ajouter à cela, rares sont les enfants algériens indigènes modestes qui pouvaient fréquenter l'école et se retrouver dans les mêmes classes que les enfants des classes populaires. Même cette minorité d'élèves indigènes ayant accédé à l'institution scolaire, n'échappait toutefois pas aux formes persistantes de discrimination. Le souci de l'hygiène à l'école, exprimé par les instituteurs français et présenté comme une mesure de santé publique, servait souvent de prétexte à un

traitement différencié. Seuls les élèves indigènes étaient soumis à des vérifications quotidiennes visant à détecter des maladies contagieuses, comme l'illustre la scène où « Talia » attend que la maîtresse inspecte ses ongles, ses cheveux et ses oreilles avant de l'autoriser à rejoindre la classe: *«Dans la cour de l'école, chaque matin, Talia se tenait un peu en retrait.[...] Elle attendait la maîtresse qui vérifiait toujours ses ongles, ses cheuveux et ses oreilles avant de l'autoriser à rejoindre son pupitre tout au fond de la classe» (La femme du caïd,* p.93*).* Reléguée ensuite tout au fond de la salle, elle incarne la mise à l'écart physique et symbolique des élèves indigènes. Une scène qui révèle le quotidien des élèves indigènes, marqué par une souffrance silencieuse face au racisme du colonisateur, comme dans le cas de l'héroïne.

L'ouverture interculturelle s'exprime également, dans *La femme du caïd*, à travers la tonalité cosmopolite du récit. Elle se manifeste notamment dans la relation étroite, respectueuse et complice entre «Talia» et «Maître Bénamar», un avocat juif français. Ce personnage incarne à lui seul la coexistence harmonieuse de plusieurs identités, comme en témoigne ce passage significatif :

> Maître Bénamar était un homme jovial, partagé, disait-il en plaisantant, entre ses trois cultures: arabe, juive et française.[...], le caïd et lui s'étaient liés d'amitiés dès l'école primaire.[...] les études supérieures les avaient séparés pendant quelques années mais le lien entretenu par une correspondance régulière où l'un et l'autre exposaient avec passion leur généreuse vision du monde et leurs critiques acerbés de la politique coloniale. (*La femme du caïd*, p.208)

À travers ce personnage juif, Bakhaï met en lumière une réalité souvent occultée de l'Algérie coloniale; une possibilité d'entente et de solidarité entre Musulmans et Juifs, malgré le contexte colonial. Les historiens Hassan Remaoun et Gilles Manceron (1993), soulignent que l'histoire française avait insisté sur l'existence des rapports conflictuels entre les communautés juive et musulmane à l'époque coloniale. Elle mettait notamment en avant des tensions qui se seraient accentuées surtout après la Seconde Guerre mondiale. Un contexte qui rappelait la montée du nationalisme algérien, où les indigènes musulmans revendiquaient leur indépendance, tandis que, la majorité des Juifs, en tant que citoyens français, y étaient opposés.

Cependant, ces historiens remettent en question cette idée. Selon eux, les conflits entre Juifs et Musulmans étaient en réalité très rares, et les relations entre les deux communautés étaient dans la majorité des cas, pacifiques. Ils attribuent la propagation de cette vision conflictuelle aux antisémites européens, qui collaboraient avec l'administration coloniale, dans le but de creuser les fractures communautaires. Cette stratégie s'inscrivait dans une logique coloniale bien connue; celle de « diviser pour mieux régner », afin d'empêcher toute forme de rébellion susceptible de menacer l'ordre établi. Le rapport interculturel mis en scène par Bakhaï, constitue une tentative de déconstruction des stéréotypes forgés par la machine coloniale. En mettant en scène la collaboration et l'entraide entre «Talia» et «Maître Benamar», le récit dépasse les clivages imposés par le système colonial et suggère l'existence d'une autre réalité possible. Cette relation met en lumière la complexité de l'interculturalité dans l'Algérie coloniale, bien loin des représentations fondées sur les tensions entre les deux communautés.

Dans *La Scaléra,* les rapports interculturels apparaissent comme un élément déclencheur d'une prise de conscience chez l'héroïne, «Mimouna». Cette conscience s'éveille de manière marquante lorsqu'elle surprend, à son insu, une conversation entre «Mme Cruz» et «Yamna». Les deux femmes évoquent la liaison interdite entre «Maryse», une Française, et un indigène, malgré son appartenance à une classe sociale élevée. «Mme Cruz» en profite pour critiquer la mentalité des hommes autochtones, notamment leur attitude envers leurs propres femmes. Ce moment se révèle déterminant pour «Mimouna»:

> Et moi assise sur la marche de l'escalier d'où j'avais pu suivre toute la conversation, les dernières paroles de Madame Cruz résonnèrent dans mon cœur comme les cloches de l'église St Louis lorsqu'un enterrement était annoncé. Tristes et graves. Le petit nœud se forma au fond de ma poitrine et remonta en boule enchevêtrée dans ma gorge. La moukhère qui devait passer sa vie enfermée à servir sa belle-mère et à élever une ribambelle d'enfants, c'était moi ! [...] ce petit nœud je le connaissais déjà, c'était le même qui m'avait empêchée de répondre à Madame Lopez lorsque j'avais compris que l'école m'était refusée [...]. En tout cas je me promettais de ne pas me laisser faire...Mes idées étaient bien confuses. Je ne prétendais pas aller au bal bien sûr ni m'attabler au café de la place, non mais je voulais avoir mon mot à dire. (*La Scaléra*, pp.65-66)

L'héroïne, en entendant un discours extérieur à sa culture, celui d'une Espagnole, est confrontée à une vérité qui, même brutale, exprime clairement un ressenti jusque-là diffus

et inexprimé. Ce discours, qu'elle n'aurait jamais entendu de femmes de son entourage, agit comme un éclair qui brise le silence. La prise de conscience de l'héroïne se manifeste de manière sensible à travers l'image du « nœud » qu'elle ressent en elle, comme signe d'un malaise profond face à sa condition. Ce nœud exprime une tension intérieure entre ce qu'elle vit au quotidien et ce qu'elle commence à comprendre de manière plus lucide. Il marque l'éveil progressif d'une réflexion sur sa condition de femme dans une société dominée par les hommes. L'affirmation de soi chez l'héroïne se manifeste dans son désir profond de vouloir avoir son «mot à dire», c'est à dire, de dire aux autres qu'elle existe. Ce besoin de prendre la parole traduit une volonté de s'approprier sa voix, longtemps étouffée, et de prendre le contrôle de son destin. Cette attitude nouvelle ne naît pas d'un rejet brutal de son environnement, mais d'un contact éclairant avec l'altérité où l'échange avec l'Autre, bien que douloureux, il est nourri de changement.

L'interculturalité, bien que centrale dans l'œuvre de Bakhaï, se révèle dans la réalité du terrain comme complexe et particulièrement fragile, dans l'histoire des relations entre les communautés européenne et musulmane indigène. Yvan Gastaut dans son article portant sur *Relations interculturelles dans les villes du Maghreb colonial : peut-on parler de solidarités ?* montre que, malgré un contexte urbain marqué par une pluralité ethnique et culturelle, cela ne signifiait nullement une cohabitation harmonieuse entre les différentes communautés en particulier vis-à-vis de la communauté musulmane indigène, largement marginalisée;

> Le cosmopolitisme caractéristique des villes ne signifiait pas pour autant développement de relations solidaires. Tensions intercommunautaires, relations de dépendance étaient plus aisément repérables, d'autant qu'il n'existait pas de structure publique communale pour développer les solidarités interculturelles. (Y.Gastaut, 2001)

La diversité culturelle dans le contexte colonial, ne signifie pas nécessairement que les communautés vivent ensemble dans la solidarité. Au contraire, dans ces villes, des tensions entre groupes et des rapports de domination ou d'inégalité sont fréquents. Cette situation s'explique notamment par l'absence d'organismes publics dans la ville pour encourager et soutenir les interactions entre les différentes cultures. Le cadre institutionnel et la politique locale ne favorisant pas ces liens, rendant alors les conflits et les inégalités plus visibles.

Ce n'est que dans certains contextes sociaux et espaces spécifiques, notamment les quartiers populaires, que la solidarité en contexte interculturel, telle que décrite par Bakhaï, pouvait se manifester, portée par la cohabitation quotidienne des habitants d'origines diverses, comme en témoigne l'exemple du quartier la «La Scaléra»:

> Notre rue, à l'époque, était essentiellement habitée par des Européens. C'était une petite rue pente, étroite, qui débouchait sur la Scaléra. Les espagnols étaient les plus nombreux, mais il y'avait aussi des Siciliens, des Maltais et quelques Français. (*La Scaléra*, p.39)

Ces Européens, cités par « Mimouna », cohabitaient tous ensemble dans ce quartier populaire. Ils appartenaient pour la plupart aux milieux «défavorisés» et partageaient avec les habitants musulmans autochtones les mêmes conditions de vie précaires. Eux-mêmes étaient victimes du système colonial, qui les avait marginalisés. Il ne s'agissait pas d'Européens français, mais plutôt de populations venues du sud de l'Europe, ainsi que des Juifs d'Algérie. C'est d'ailleurs ce que souligne l'anthropologue Jacques Berque dans *Le Maghreb entre deux guerres*, où il décrit les rapports quotidiens entre les deux communautés; colonisés et colonisateurs, comme étant tendus, marqués par le racisme et la ségrégation. Il affirme qu' :*« Il faut des conditions extraordinaires pour que des relations normales puissent s'établir entre individus. Ces relations se tissent à la frange des deux sociétés, là où le contact existe. »* (1962, p. 280). Il explique que les rapports interculturels entre les deux communautés, reposaient sur un système de domination et d'exclusion dans lequel la communauté colonisatrice affirmait sa supériorité. Certains lieux étaient systématiquement interdits à la communauté indigène, et si celle-ci s'y trouvait, c'était uniquement dans le cadre de travaux effectués au service des colons, c'est-à-dire en tant que main-d'oeuvre, tout comme l'illustre l'extrait tiré de *La Scaléra,* lorsque les colonisés franchissaient les territoires occupés par les colonisateurs :

> La mairie, le théâtre bien sûr, mais aussi la maison Darmon pour les tissus [...] et du nouveau "Prisunic". C'était le quartier des Français, celui des fonctionnaires et des gens de la haute. Nous on n'y allait que pour travailler ou pour faire quelques courses quand on devenait moderne. On y était mal à l'aise. (*La Scaléra*, p.234)

Dans ce contexte colonial, le terme « moderne » sous-entend que la culture des colonisateurs est supérieure, tandis que celle des colonisés est perçue comme archaïque ou traditionnelle. Cette opposition sert à justifier la domination coloniale, en imposant l'idée

que, pour accéder aux espaces réservés aux Français, les colonisés doivent « se moderniser » en adoptant les valeurs et les normes du colonisateur.

Si Jacques Berque évoque l'existence de relations interculturelles et solidaires dans un contexte colonial, il précise qu'elles restent rares et ne se manifestent que dans des territoires marginalisés, tels que les quartiers populaires où indigènes et quelques Européens cohabitaient. Ces relations, bien que réelles, allaient à l'encontre des normes dictées par le système colonial. Pour Gastaut *« Le quartier, seul espace permettant d'échapper aux structures officielles incitant à la séparation des communautés, apparaît comme l'échelle favorable à l'existence de solidarités» (*Gastaut, *op.cit.,).* C'est précisément ce que Bakhaï illustre à travers son personnage «Mimouna», dont les relations amicales avec des Européennes, ne dépassant pas les limites du quartier populaire «La Scaléra», lieu de cohabitation quotidienne. Ces rapports témoignent d'une forme de solidarité interculturelle discrète, mais significative.

Dans *La femme du caïd*, l'auteure dépeint les rapports interculturels dans un cadre rural, la campagne, un espace périphérique éloigné de l'urbanisme colonial dominant. À travers «Talia», qui noue une relation d'amitié avec «Margot», la ferme se constitue comme un lieu de sociabilité et d'échange où s'esquissent des formes de cohabitation entre des univers culturels distincts. Dans ce espace, intervient également l'Espagnol «Alphonso», ouvrier agricole, qui l'a aidée à développer son projet de culture de la lavande. Son profond respect et son estime pour «Talia», se révèlent particulièrement lorsqu'elle tombe malade, moment où il prie pour elle en murmurant dans sa langue maternelle: « *Santa Maria, Santa Maria, por favor !* » (La femme du caïd, p. 236). Cet espace isolé, à l'écart du contrôle colonial, se métamorphose sous la plume de l'auteure, devenant un lieu d'une coexistence harmonieuse possible, où s'instaure une ambiance d'enttente et d'amitié: « *À la ferme, elle appelait Chergui, Alphonso et Bachir, "ses trois mousquetaires" Chaque matin, ils venaient partager son petit déjeuner et discuter des affaires du jour. Margot la rejoignait lorsque les enfants étaient partis à l'école »* (*Ibid.*,p. 244). Cette scène, empreinte de simplicité, incarne une utopie de fraternité et d'entraide au cœur d'un monde divisé, un souffle d'espoir humaniste qui transcende les barrières culturelles imposées. À travers cette scène, Bakhaï donne une place à des relations humaines et interculturelles que le système colonial, marqué par la pression, la domination et l'oppression, rendait pratiquement impossibles dans la réalité. La littérature devient alors un espace alternatif où

l'auteur peut imaginer et faire exister ces liens, en marge de l'histoire officielle, comme une forme de résistance symbolique à l'ordre colonial.

Au-delà du témoignage de respect et d'estime que l'ouvrier porte à l'héroïne, l'introduction de la langue espagnole dans le récit souligne sa véritable dimension interculturelle. L'inscription d'une langue étrangère au sein d'un récit rédigé en français, confère une tonalité polyphonique linguistique, où plusieurs voix et cultures coexistent dans un même espace narratif qui se transforme en un espace plurilingue. «Alphonso» s'exprime dans sa langue maternelle, faisant de la ferme de «Talia» un lieu de rencontres et d'échanges culturels possibles. Cet usage de l'espagnol contribue à forger une atmosphère singulière, empreinte d'ouverture et de cohabitation, précisément ce que la réalité coloniale tenait à interdire. Dans ce cadre, il est pertinent d'adopter la perspective de Peñalver et Toman sur l'alternance des langues dans un texte littéraire écrit en français : le plurilinguisme constitue *« un outil efficace pour un·e auteur·e qui tient à "décoloniser" son texte »* (2021, p. 12). Une telle stratégie implique un véritable travail de subversion des hiérarchies culturelles et devient ainsi un mode d'écriture qui conteste la domination de la langue coloniale, tout en réhabilitant des voix et des cultures que l'ordre colonial avait marginalisées. L'espace narratif se transforme alors en lieu d'ouverture et de coexistence symbolique des langues, là où la réalité historique imposait l'effacement, la ségrégation et la hiérarchie linguistiques.

Selon Gastaut *«Ces actes solidaires éphémères, fugaces, jamais officiels, sont particulièrement difficiles à saisir pour l'historien qui n'en trouve aucune trace pour la période coloniale au Maghreb» (*Gastaut*,op.cit.,).* L'absence de ce type de relations interculturelles dans les archives, éclaire la position de Bakhaï. C'est précisément parce qu'elles n'existaient pas officiellement qu'elle choisit de les inscrire dans son œuvre. Elle les met en scène dans des espaces en marge (la campagne et les quartiers périphériques), autrement dit, dans des zones invisibles au regard de l'autorité coloniale. À travers ce choix, l'auteure dénonce implicitement les mécanismes d'exclusion appliqués à la communauté indigène. Ainsi, à travers les relations que «Mimouna» entretient avec les Européens de son entourage, ou encore l'amitié qui unit «Talia» et «Margot», l'auteure imagine des gestes de solidarité discrets, individuels, qui contrastent fortement avec la ségrégation institutionnalisée. L'interculturalité devient alors une véritable stratégie

littéraire, car elle permet à l'auteure de critiquer le système colonial, tout en faisant exister dans la fiction, une coexistence que la réalité historique rendait impossible.

Chez Bakhaï, l'interculturalité ne relève pas d'un simple motif narratif, elle constitue une véritable stratégie littéraire, un levier critique qui articule à la fois une transformation individuelle et une dénonciation politique. L'altérité agit ici comme une force de déstabilisation où elle fracture les identités imposées, remet en question les assignations coloniales, et ouvre un espace de réinvention. Cependant, cette dynamique chez Bakhaï ne peut émerger que dans des espaces en marge, qui sont les quartiers populaires, comme *La scaléra*, ou bien les lieux ruraux, ces espaces périphériques et isolés, échappant partiellement au contrôle colonial, comme dans *La femme du caïd*. En situant l'interculturalité dans ce genre d'espace, l'auteure adresse une critique indirecte mais puissante du système colonial. Elle montre que cette domination repose avant tout sur l'exclusion des différences, les fixant dans les marges, et que tout contact, même conflictuel entre les communautés risquait de menacer l'ordre établi. Par là, l'interculturalité devient une force de trouble et de dévoilement car elle révèle ce que le pouvoir colonial cherchait à effacer.

1.2. Maternité adoptive, solidarité et résistance féminine face à la violence coloniale

Les femmes algériennes ont participé massivement à la lutte de libération nationale. Cependant, la mémoire collective demeure sélective, c'est pourquoi, la littérature a joué un rôle essentiel en offrant des espaces de mémoire à ces femmes oubliées qui se sont battues aux côtés des hommes pour la patrie. Là où les récits historiques se taisent, omettent, occultent ou sélectionnent, Bakhaï consacre des pages à leur vécu intime, marqué par la violence coloniale. L'auteure met en scène une forte solidarité entre les figures féminines face à la violence coloniale. Unies par une douleur commune, elles s'entraident pour survivre dans le silence. À travers le geste symbolique de «la maternité adoptive», l'auteure donne à voir une forme de résistance silencieuse, ces femmes choisissent de se réconcilier avec leur passé douloureux, non pas en l'effaçant, mais en le portant. Cette réconciliation intime leur permet d'amorcer une reconstruction de soi, malgré les blessures laissées par la violence coloniale.

Dans *La Scaléra*, l'auteure met en scène le personnage «Safia», cette jeune étudiante brillante, issue d'une famille notable, qui abandonne ses études pour rejoindre le maquis et s'engage dans la lutte indépendantiste. Le choix de ce personnage n'est pas anodin. En mettant en scène une étudiante engagée, l'auteure rend hommage à cette jeunesse instruite, notamment à la masse estudiantine, comme Zoubida Ould Kablia, «Saliha» son nom du maquis, étudiante en médecine à l'Université d'Alger, morte en Septembre 1958, qui a préféré rejoindre les moudjahidine à Mascara. Comme elle, de nombreuses étudiantes ont emprunté le même chemin, dont l'engagement est resté dans l'ombre.

> Entre 1945 et 1954 [...] L'émergence de jeunes étudiantes dans le mouvement national.[...]. Le mouvement indépendantiste, plus précisément le PPA, voit l'adhésion d'un certain nombre d'étudiantes. Pour n'en citer que quelques unes: Mamia Chentouf, Kheira Bouayed, Mimi Lahouel,etc. (ElKorso,1996, p.103)

La guerre de libération nationale a pris un tournant décisif avec l'engagement des étudiants, né d'une décision réfléchie et politiquement assumée. Cet engagement a été déclenché notamment par la grève dans les universités, en Algérie comme à l'étranger. Ces jeunes formaient une véritable force intellectuelle par leur prise de position collective, consciente et stratégique, qui a profondément redéfini le sens même de la lutte nationale. Etudiantes et étudiants ont renoncé à leurs projets d'avenir et à leurs rêves aussi, pour se rallier à une seule cause commune : l'indépendance du pays, une Algérie libre, digne et souveraine. Cette prise de conscience est bien illustrée: *« Pour Safia, une nouvelle vie a commencé [...] Mais il y a eu les événements, la grève des étudiants et cette fantastique prise de conscience »* (*La Scaléra,* p. 256). Ce passage souligne à quel point ces étudiants portaient, au plus profond d'eux-mêmes, la révolution algérienne avec une détermination inébranlable.

Après sa capture par les soldats français, la jeune «Safia» subit la violence dans sa forme la plus cruelle. Elle est recueillie par «Mimouna», brisée, meurtrie, hoquettant contre son épaule: *« Pourquoi, Mimouna, pourquoi ? Que pouvais-je lui répondre à cette petite fille désespérée qui venait de mettre au monde un enfant imposé par la violence ? »* (*La Scaléra*, p. 264). Cette scène est profondément bouleversante, elle témoigne d'une violence vécue dans l'intimité, celle d'un corps qui parle, portant les traces de l'atrocité de l'acte. Ce témoignage, silencieux, n'est partagé qu'entre deux femmes à l'écart du regard social. Le

vécu traumatique de ce personnage rejoint le constat formulé par Louis Crocq (1999), psychiatre français spécialiste du traumatisme de guerre. Il décrit l'expérience des victimes de violences extrêmes comme un basculement dans un chaos absolu, pour eux, le temps s'arrête et la confusion s'installe, passé, présent et futur deviennent indistincts, absorbés dans une souffrance morale. Dans ce bouleversement radical de l'être, dans cette fracture identitaire, la personne traumatisée perd tous ses repères existentiels. Elle est confrontée à un monde devenu insignifiant pour elle, où le temps semble anéanti, comme si la vie elle-même avait cessé de s'écouler.

Pourtant, au cœur même de ce chaos intérieur, où tout semble éffondré et où le temps semble suspendu, une brèche s'ouvre, celle de la solidarité féminine comme une échappée aussi discrète que précieuse. C'est précisément là que Bakhaï met en évidence l'aspect profondément humain de ce lien silencieux entre femmes. «Safia» et «Mimouna» partagent une même douleur dans un monde où parler est impossible. À travers les mots prononcés par «Mimouna» en s'adressant à la victime: *«viens je suis là, je vais m'occuper de toi et de tout» (p.259),* elle lui offre un refuge, un apaisement interne et une chaleur humaine dans un monde marqué par l'abondan et l'hostilité. Au début, «Mimouna» pensait que l'enfant que portait «Safia» était celui de son frère «Kader», connu au maquis sous le nom de «Si Redouane», car «Safia» et lui s'aimaient et projetaient de se marier au maquis. À la naissance de l'enfant, «Mimouna» décide de protéger «Safia» en donnant à croire à leur entourage qu'il est issu d'un mariage entre elle et son frère. C'est ainsi qu'elle tente de préserver l'honneur de la jeune fille, en lui offrant une version socialement acceptable de son histoire : *«Pour tout le monde tu es la femme de mon frère, tu le sais bien, il y'a beaucoup de femmes et d'hommes qui se marient au maquis. S'il t'a envoyée chez moi, c'est pour que je m'occupe de toi pendant ta greossesse» (La Scaléra, p259).* Dans ce passage, Bakhaï semble faire allusion à Nafissa Laliam-Hamoud, connue sous le nom de Nafissa Hamoud, figure révolutionnaire du combat des femmes durant la guerre de libération nationale. Médecin de formation et militante active au sein du FLN. Elle épouse au maquis Docteur Mustapha Laliam qui était également médecin et militant révolutionnaire. Ils forment le couple révolutionnaire le plus emblématique dans l'histoire de la guerre d'Algérie.

Lorsque «Safia» confie son drame à «Mimouna», c'est précisément parce qu'elle est, elle aussi, une femme, capable de comprendre intimement ce qu'elle traverse. Ce geste de

confidence représente un acte de survie psychique , la mise en mots de l'indicible, signifie ne plus porter seule le poids du traumatisme. Par ce geste, la victime donne à voir une douleur qui n'est pas individuelle, mais qu'elle s'inscrit dans une souffrance collective, celle des femmes, celle de la guerre, celle d'un pays. Le récit de «Mimouna» en témoigne : *« Parce que je partageais son secret, Safia me sembla moins oppressée dans les semaines qui suivirent. Oh ! Bien sûr, elle ne respirait pas la joie de vivre, non ! mais elle ne dérivait plus »* (La Scaléra, p. 260). À travers cette scène, Bakhaï met en évidence la condition de ces femmes, bien que victimes des mêmes violences, souffrent souvent dans l'isolement, réduites au silence par la stigmatisation sociale, par la honte et la peur du jugement, où elles sont considérées comme «impures». Dans ce contexte, la solidarité féminine devient bien plus qu'un soutien, elle constitue un acte de résistance, à la fois contre le crime colonial, mais aussi contre l'effacement et l'occultation imposés à leurs corps. Par ce lien, «Safia» retrouve peu à peu confiance en elle-même et en l'autre aussi. Un sentiment de renaissance s'éveille en elle et un profond désir de reconstruire son être abattu. L'auteure ne réduit pas cette violence à une tragédie figée dans le trauma. Par l'adoption de l'enfant né de cette agression, l'héroïne opère un renversement du sens initial de l'acte, explicité dans ce passage où «Safia» décide de rejoindre le maquis en confiant son enfant à «Mimouna»:

> -Mimouna! m'a -t-elle répondu, et elle pleurait encore, je ne vais attendre le retour de Si Redouane avec toi, je vais aller le rejoindre. Il y'a encore beaucoup à faire et c'est au maquis que je revenir chez mes parents, si Dieu le permet. -Et l'enfant ? Lui-ai je demandé soudain prise de panique. Elle souriait enfin ! Je suis sûre que tu sauras l'aimer. (*La Scaléra*, p.265)

Dans cet extrait, «Mimouna» prend une décision forte et profondément symbolique, celle d'adopter l'enfant issu de la violence coloniale. Ce geste dépasse la simple dimension personnelle ; il devient une métaphore puissante de l'acceptation du traumatisme historique. «Mimouna» représente le présent lucide, celui qui choisit de transformer ce mal en force, tandis que «Safia» incarne la mémoire traumatique. En décidant de ne pas rejeter cet enfant, elle accepte ce passé douloureux, cette réalité violente qui ne doit pas être niée. La colonisation, avec ses cicatrices profondes, hante l'esprit des victimes, mais le rejet de cette mémoire ne fait qu'en amplifier la douleur. L'acceptation, au contraire, devient une forme de résilience, un chemin vers la guérison. Adopter l'enfant, c'est accepter de porter

en soi le poids de l'Histoire pour pouvoir avancer. Ce rapport symbolique entre les deux femmes, construit une écriture engagée chez Bakhaï, où le passé ne doit pas être étouffé, mais assumé pour permettre un renouveau et une reconstruction de soi. L'auteure l'assume explicitement dans ce passage: *« Safia, avec l'optimisme de la jeunesse, semblait avoir effacé de sa mémoire toutes les larmes qu'elle avait versées »* (La Scaléra, p.267). Cette phrase suggère que raconter sa douleur et la partager, c'est se libérer d'un poids longtemps porté dans le silence, un poids qui enferme dans le tourment du passé. « L'optimisme de la jeunesse», renvoie ici à l'idée du renouveau, de reconstruction même lorsqu'on porte un passé lourd de souffrance.

«Malik» est le symbole de la violence coloniale, de la torture, et du traumatisme psychique et physique hérité du passé, il est ce que l'Histoire a laissé derrière elle comme un fardeau silencieux. «Mimouna», figure du présent et «mère adoptive», parvient pourtant à accueillir cet héritage douloureux et à le transformer. En l'adoptant, elle fait acte de résilience, car elle accepte de porter en elle ce poids du passé pour le métamorphoser en une force de résistance et de renouveau.

> À la maison j'ai retrouvé malik: mon nouveau soleil. Il n'y avait plus que lui qui comptait. Les biberons de Malik, et le bain de Malik, et les petites purées de Malik, la première dent de malik, et les premiers pas de Malik, et malik a dit "mama", et malik a la rougeole, et malik est le plus bel enfant du monde. (*La Scaléra*, p.269)

L'auteure transforme cet acte de destruction (le viol) en un acte de reconstruction (la maternité choisie). Cela rejoint une réflexion plus large sur la manière dont les femmes victimes de l'histoire coloniale, peuvent devenir actrices d'une nouvelle narration qui ne se limite pas à la souffrance, mais ouvre vers une possibilité de réinvention de soi. Dans cette dynamique, accepter d'adopter cet enfant, devient alors un acte de réconciliation avec soi-même, avec l'Histoire, et avec l'avenir. Le recours à l'adoption dans les récits de Bakhaï ne relève pas du hasard ; il s'inscrit dans une démarche qui consiste à montrer comment le passé peut et doit peut-être, être assumé et porté, malgré sa charge douloureuse. L'héroïne dans *La Scaléra* ne donne pas la vie biologiquement ; sa maternité relève d'un geste « adoptif », profondément symbolique.

Dans *La femme du caïd*, l'« adoption » se manifeste à travers le personnage «Germain», que l'héroïne, «Talia», décide de le renommer «Nabil», comme elle le déclare elle-même

au «caïd» : *« Tu sais l'homme qui va venir tout à l'heure, Germain, moi, je préfère l'appeler Nabil [...] c'est ton petit-fils, je t'avais raconté l'histoire de Margot. »* (p.188). «Talia» entreprend un voyage en France pour retrouver «Margot», son amie de longue date, malade et isolée. Cette dernière, autrefois engagée dans une relation « interdite » avec «Youssef», le fils du «caïd», a donné naissance à un enfant qu'elle n'a pu élever, et donc contrainte de le confier à des proches en raison de sa précarité. «Talia» décide de prendre «Margot» en charge et l'installer chez elle en Algérie. Elle demande également à «Germain», qu'elle appelle désormais «Nabil», de venir régulièrement leur rendre visite et de préserver le lien avec sa ville natale, la terre de son père. Dans les dernières parties du roman, «Margot», affaiblie et fragile, symbolise la figure du colonisateur. Elle incarne «un pouvoir colonial en crise», un déclin face à une Algérie qui s'affirme et résiste. Accueillir « Germain » devient un acte chargé de sens, une forme d'adoption symbolique, et le fait de le renommer « Nabil », incarne une tentative de réappropriation identitaire, par laquelle «Talia» redéfinit un passé douloureux, en donnant un autre nom à cet héritage colonial. Ce geste d'« adoption » devient ainsi un acte de réparation, une manière de faire face à l'histoire, non pas en la niant, mais en l'assumant pleinement. Il s'agit ici d'une forme de résilience silencieuse, un effort pour recomposer une identité marquée par les fractures du passé. La démarche de Fatima Bakhaï illustre dans *La femme du caid*, comment la littérature postcoloniale algérienne contemporaine, développe des modalités innovantes dans le traitement de la mémoire coloniale, en proposant «l'adoption», telle explicitée dans le récit, comme mécanisme de dénonciation de la vilolence et en même temps de réconciliation.

L'auteure contribue à élargir le répertoire narratif, pour repenser les relations complexes entre passé colonial et présent postcolonial en même temps, apaiser cette tension entre les deux temps. Par cette mise en évidence du rapport à l'Autre, l'auteure dévoile l'autre versant de l'histoire, en donnant voix à ces femmes victimes de la violence coloniale, réduites au silence et restées dans l'ombre, soit par pudeur, soit par peur du jugement social. Porteuses d'une mémoire qui dérange, elles se sont auto-exclues, laissant cette douleur les ronger en silence. Faire face à ce passé, c'est le reconnaître comme une part inévitable de leur identité, tenter de l'adopter et de l'accepter est une manière de reconstruire ce qui a été altéré en elles-mêmes et de transformer la blessure en force.

2. Bilinguisme, langue et division territoriale sous la politique coloniale française

La question du bilinguisme, telle qu'elle se manifeste dans les récits de Bakhaï, retient particulièrement notre attention. Toutefois, son acception s'écarte sensiblement de la définition classique du terme. À l'époque coloniale, il revêt une forme particulière, façonnée par un contexte de domination. Loin d'être un espace d'échange culturel, ce bilinguisme imposé, devient un instrument de pouvoir, exercé unilatéralement sur la population autochtone. Il ne vise pas à rapprocher les cultures, mais à effacer et transformer les structures linguistiques et culturelles locales, participant ainsi à une tentative d'assimilation linguistique de la société algérienne. Étudier ce bilinguisme, c'est interroger la manière dont cette œuvre met en lumière, la dimension idéologique et mémorielle d'une politique coloniale fondée sur la domination linguistique.

Avant d'analyser le bilinguisme chez Bakhaï, il convient de rappeler brièvement la situation sociolinguistique de l'Algérie coloniale, car celle-ci a façonné et conditionné l'émergence de ce bilinguisme, tout en révélant la dimension de domination. Avant le débarquement des Français en 1830, l'Algérie présentait un paysage linguistique d'une grande richesse. L'arabe dialectal cohabitait avec les différentes langues berbères, tandis que l'arabe classique occupait une place centrale dans les médersas et les zaouïas, où l'on enseignait le Coran. L'arrivée des Français marqua un tournant décisif. La langue française fut imposée à la population autochtone, qui ne la maîtrisait pas, et devint la langue de l'administration, de l'enseignement et de l'espace public. Dans le cadre d'une politique d'assimilation linguistique, l'objectif était clair; effacer les langues locales et instaurer le français comme unique langue officielle du pays. Les autorités coloniales procédèrent à la fermeture des écoles coraniques, seuls lieux où l'arabe classique pouvait encore être appris, privant ainsi les autochtones de tout autre accès à cet enseignement. Les rares établissements ouverts aux « indigènes » dispensaient un enseignement exclusivement en français, sans tenir compte des difficultés que cette langue pouvait poser aux élèves. L'essentiel était de la généraliser et d'en faire la seule langue autorisée. Peu à peu, l'arabe recula et disparut presque totalement de l'espace public, ne subsistant que discrètement dans quelques écoles bénévoles ouvertes dans les villages surtout, où l'on tentait de préserver, à petite échelle, l'héritage linguistique ancestral.

En Algérie coloniale, la situation linguistique ne relevait pas du bilinguisme au sens authentique du terme, il ne s'agissait pas d'une coexistence équilibrée entre deux langues, mais d'un système profondément asymétrique, imposé par le pouvoir colonial, où la langue dominante visait à effacer la langue dominée, celle du colonisé. Or, selon la définition proposée par Mackey : « *Nous définirons le bilinguisme comme l'usage alterné de deux ou plusieurs langues par le même individu* » (1976, p. 9). Une telle conception implique la maîtrise des langues et la liberté d'alterner entre elles, des conditions qui faisaient défaut dans l'Algérie coloniale, où l'usage du français était imposé plutôt que choisi.

Pour Mounin, le bilinguisme, c'est quand un individu parle deux langues de manière équitable sans que l'une ne domine l'autre. C'est aussi quand, dans une communauté, les deux langues sont utilisées par presque tout le monde: « *le fait pour un individu de parler indifféremment deux langues ; également coexistence de deux langues dans la même communauté, pourvu que la majorité des locuteurs soit effectivement bilingue* » (2004). Une personne bilingue, au sens de Mounin, c'est parler deux langues en même temps avec la même aisance, en choisissant librement laquelle employer selon la situation.

Dans le contexte colonial en Algérie, il ne pouvait être question d'une véritable alternance linguistique, car les rapports communautaires étaient profondément marqués par la domination française. Mignot-Lefebvre Yvonne le souligne à ce propos: *« La langue imposée, dès la fin de la conquête militaire, tant dans le secteur moderne de production que dans l'administration et le système d'éducation, [...]était celle de la puissance coloniale»* (1974) . La langue du colonisateur était imposée aux populations autochtones, dont la plupart ne la maîtrisaient pas, et ne la considéraient pas comme légitime. Cette réalité est explicitée dans *La Scaléra* à travers le personnage «Mimouna», évoquant la relation de sa mère avec cette langue étrangère; *«Ma mère a beaucoup souffert de cette situation [...]il y'avait le problème de la langue [...]en réalité elle ne voulait pas apprendre»* (La Scaléra, p.39). Ce refus d'apprendre dépasse largement le cadre d'un simple choix personnel ; il exprime une résistance silencieuse face à l'agression linguistique, en particulier celle imposée par le colonisateur. L'instauration forcée de cette langue met en lumière la douleur et la souffrance qu'elle engendre, laissant les colonisés impuissants devant cet acte, perçu à la fois comme une menace pour l'identité locale et comme un instrument de contrôle politique.

Dans ce contexte, la langue ne fonctionne pas comme un moyen d'échange entre égaux, mais instaure des « rapports de forces symboliques », selon l'expression de Pierre Bourdieu, et pour qui *« la langue n'est jamais seulement un moyen de communication, elle est aussi un instrument de pouvoir »* (1982). Le bilinguisme colonial s'inscrit dans un projet politique, où la politique linguistique est traversée par des inégalités sociales et des rapports de pouvoir. Ne parler que sa langue maternelle, considérée comme «archaïque», pouvait conduire à l'exclusion sociale ou à être vu comme « inférieur », isolé et coupé du monde externe. À l'inverse, maîtriser la langue coloniale, comme ce fut le cas d'une minorité d'«indigènes», offrait un certain prestige, mais toujours dans le cadre d'une hiérarchie sociale et culturelle où ces locuteurs «émancipés» demeuraient en position de subordination. Maîtriser cette langue imposée est perçu comme une forme de libération, dans la mesure où elle constitue la clé permettant d'accéder aux lieux de pouvoir et de savoir, ceux des dominants, mais elle demeure toujours indissociable de leur pouvoir.

La langue imposée est parvenue à instaurer, même au sein de la communauté indigène, des distinctions sociales. Elle contribue à instaurer une hiérarchie sociale interne, comme l'illustre le récit *La femme du caïd* à travers l'exemple du «caïd» et de sa famille. Considérés comme faisant partie de « l'élite indigène », ils parviennent à s'intégrer au sein des structures administratives et sociales du système colonial, grâce à leur maîtrise du français, qui s'ajoute à leur statut social. Cette position privilégiée leur permet d'être désignés comme porte-parole des habitants de leur village et d'accéder à des fonctions administratives, où ils gèrent les affaires locales et servent de relais entre leur communauté et l'administration coloniale. Leur proximité avec les colons, rend possible des échanges en langue française, à travers lesquels ils partagent un ensemble de références culturelles et littéraires. L'exemple soulevé du récit, lorsque «Margot» rencontre «Youssef», le fils aîné du «caïd»:

> Talia ne fit pas les présentations. Lorsqu'ils se saluèrent, elle s'écarta, ils l'oublièrent. Ils parlèrent immédiatement de livres et de poésie: Ah ! disaient-ils, Guillaume Apollinaire ! [...] C'était une frontière, elle ne pouvait aller au-delà. (*La femme du caïd*, p.113).

Cette scène révèle que la langue dessine un espace clos, inaccessible à ceux qui ne la maîtrisent pas. Cette frontière invisible, repose sur la possession d'un savoir partagé dans la langue dominante. Ceux qui le détiennent sont admis, inclus dans le cercle social des «

supérieurs », tandis que les autres subissent une exclusion symbolique mais bien réelle. Cette exclusion silencieuse illustre la stratégie de la politique coloniale, qui consistait à instaurer une hiérarchie culturelle et sociale par le biais d'une politique linguistique visant l'assimilation civile, en imposant la langue et la culture françaises aux autochtones.

L'alternance linguistique se manifeste surtout chez cette élite sociale indigène, parfaitement bilingue et placée à l'interface entre deux mondes. Pour eux, parler français permet de s'inscrire dans l'espace social légitime du pouvoir colonial, tandis que revenir à l'arabe, leur langue maternelle, maintient un lien fort avec leur identité. La maîtrise du français confère à « Youssef » et à ses pairs, un prestige certain et un accès privilégié aux cercles dominants, mais un appel instinctif vers l'arabe persiste, révélant la force de cet attachement. La scène citée montre que, lors d'une discussions sur la politique et sur la France, *« tous semblaient la connaître. Les jeunes gens parlaient en français mais passaient instinctivement à l'arabe lorsqu'ils abordaient certains sujets » (La femme du caid, p. 145)*. Ce va-et-vient linguistique, qui fait basculer la conversation du français vers l'arabe, traduit un mécanisme complexe de résistance identitaire. Ce retour à la langue maternelle, marque un refus de l'assimilation et réaffirme un héritage culturel face à la domination linguistique du colonisateur. Cette alternance codique dépasse la simple question du bilinguisme, elle constitue une stratégie consciente, propre à ceux qui vivent sous la pression constante entre l'intégration aux structures dominantes et la préservation de leur patrimoine linguistique et culturel. « Youssef » et ses amis incarnent ainsi cette élite, capable de manier la langue du colonisateur sans jamais rompre le lien vital avec la leur. L'alternance ici entre les deux langues en tension constitue à la fois un acte de résistance et un moyen de protection identitaire.

Il faut souligner que, face à la langue dominante, les récits de Bakhaï mettent en lumière une double forme de résistance. La première est sous forme d'un refus catégorique d'apprendre le français, perçu comme une menace pour la structure sociale et l'identité arabo-musulmane. Le rejeter devient alors une manière de se protéger, car il est vu comme la langue de l'ennemi, du « mécréant », à l'image de la mère de « Mimouna ». La seconde forme, est une résistance qui se manifeste comme un contre-pouvoir linguistique. À l'instar de «Youssef», cette élite «indigène» maîtrise la langue du colonisateur afin de la retourner contre lui et dénoncer le système colonial. La langue imposée devient ainsi, une arme qui permet de contester l'ordre établi et de révéler les injustices subies par les «indigènes». «

Youssef », avocat engagé entre la France et l'Algérie, réclame l'indépendance de son pays et assure la défense des militants nationalistes algériens, une cause qu'il porte également dans le journal *Le Trait d'Union*, fondé à Alger en 1923 par Victor Spielmann. Dans un passage où l'héroïne reçoit des nouvelles de «Youssef» par l'avocat juif «Benamar», celui-ci déclare:

> Youssef, lui avait-il dit, est un homme hors du commun [...] il est avocat comme moi[...] on retrouve ses mots dans les discours de ceux qui ont le don de la parole et le désir de paraître. Veux-tu lire ses articles ? Il y'en a beaucoup. Tiens, je viens de recevoir le Trait d'Union. (*La femme du caid,* p.209)

Bakhaï fait ici référence à cette minorité d'indigène intellectuelle et bilingue qui, au début du XXe siècle, défendait la cause du peuple colonisé. Écrivant en français pour s'adresser directement à l'administration coloniale, ces intellectuels, membres du mouvement nationaliste des *Jeunes-Algériens,* utilisaient la presse pour exprimer leurs revendications politiques, élaborer un discours anticolonial cohérent et préparer les fondements idéologiques du mouvement indépendantiste algérien.

Les récits de l'auteure révèlent, comment la langue peut constituer un véritable instrument de démarcation territoriale entre les deux communautés, partageant un même espace. Elle agit simultanément comme frontière sociale entre individus et comme repère des limites physiques. En tant que marqueur géographique intra-urbain, authentique dans un contexte colonial, elle contribue à l'exclusion des indigènes ne parlant pas la langue du colonisateur. Cette réalité transparaît dans ce témoignage : *« On était bien qu'en «ville nouvelle». Là, on était chez nous, on parlait librement notre langue sans avoir à chercher les mots pour se faire comprendre, nos hommes y redevenaient autoritaires, ils relèvent la tête» (La Scaléra, p.234).* Ce témoignage illustre parfaitement une forme de ségrégation urbaine où, malgré la proximité géographique, les deux communautés restent séparées par des barrières invisibles. Il ne s'agit pas seulement d'une division physique, mais aussi d'une séparation sociale et symbolique.

Le passage met en lumière l'articulation de deux notions développées par T. Bulot (2013) : La langue comme «*espace de légitimité sociale»,* qui désigne un lieu où un groupe social se sent reconnu dans son espace et en position de force, et comme «*légitimité d'usage linguistique»;*ce qui renvoie au fait que son emploi n'y entraîne ni contrainte ni

autocensure. «La ville nouvelle», correspond à un territoire symboliquement acquis aux indigènes « on était chez nous ». Les codes socioculturels propres au groupe s'y réaffirmaient, où les hommes « *redevenaient autoritaires* » et « *relevaient la tête* », signe d'une restitution de l'autorité et de la dignité face au malaise imposé par le colonisateur. Il s'agit d'un espace où les colonisés sont valorisés et où les comportements, les rapports hiérarchiques internes et les modes de vie propres à ce groupe constituent la norme. La langue vernaculaire y est parlée « librement », sans effort et sans contrainte d'avoir recours à la langue « légitime » pour communiquer et se faire comprendre. Ce micro-territoire devient ainsi, un refuge identitaire et linguistique; parler la langue autochtone confère assurance, légitimité sociale et réaffirmation identitaire. En dehors de cet espace, la langue autochtone peut être perçue comme un marqueur d'aliénation ou d'infériorité ; en revanche, à l'intérieur, elle redevient un vecteur de fierté et d'affirmation de soi. L'espace se transforme donc en zone de résistance linguistique et de préservation culturelle dans un environnement, où la langue coloniale impose sa loi, menaçant l'effacement linguistique et culturel du colonisé.

Dans ce contexte, «Médina Djdida», ou « ville nouvelle », désigne un quartier spécifiquement pour «les indigènes Arabes», créé par l'administration coloniale, symbole d'une forme de ségrégation urbaine. Il regroupe les populations autochtones dans un espace mis à l'écart de la ville d'Oran, répondant à la logique du pouvoir colonial :

> Les Arabes ne peuvent rester, comme ils sont alors, éparpillés autour de la ville, sans point fixe, sans terre à cultiver, sans ordre, sans organisation, et surtout sans une surveillance active. On s'aperçoit déjà, souligne-t-il, de leur nombre toujours croissant, aux portes d'Oran et on ne les laissera pas, sans doute, continuellement dans cette position équivoque, aussi fâcheuse pour eux qu'inquiétante pour les Européens. (Tinthoin, 1947,cité par Benkada, 1998)

L'administration coloniale française a construit «Médina Djdida», comme un dispositif de contrôle sur les populations autochtones à Oran. En regroupant les Arabes dans un espace restreint, le pouvoir colonial cherche à exercer une surveillance étroite et à dominer non seulement physiquement, mais aussi socialement et politiquement. Cette organisation territoriale, impose des limites géographiques qui limitent la liberté des indigènes, faisant de ce lieu un symbole urbain de leur l'exclusion. Dans ce contexte, le découpage territorial

traduit la manière dont la langue et l'espace se combinent dans la construction des identités subalternes.

La construction territoriale par la pratique linguistique, constitue un espace de résistance et de préservation culturelle pour les colonisés, comme le souligne le discours de « Mimouna ». Dans ce contexte où la langue autochtone est menacée, marginalisée, la résistance linguistique joue un rôle crucial. Elle permet en effet de protéger la culture et l'identité des populations autochtones, dans leur espace où ils peuvent utiliser librement leur langue maternelle et pratiquer leur culture.

La politique coloniale française, que Victor Demontès a résumée *«était de plus en plus une politique scolaire »* (1906, p.478), encourageant l'apprentissage du français, mais cette priorité visait surtout les Européens étrangers comme les Espagnols et les Italiens installés en Algérie, afin de faciliter leur assimilation, car beaucoup ignoraient la langue. Pour la masse indigène musulmane, en revanche, l'accès à l'école restait volontairement limité. Loin d'être un mouvement d'émancipation, cette politique visait à maintenir la population dans l'analphabétisme, en éliminant les langues autochtones jugées « archaïques » et en fermant les écoles et zaouïas où ils pouvaient apprendre leur langue. Selon Aissa Kadri, la France justifiait ensuite cette exclusion en accusant les colonisés de refuser l'école et de rejeter la culture et la langue françaises, présentant ce refus comme une résistance volontaire, alors que cela faisait partie du complot de la politique coloniale.

> Scolariser, c'est acculturer mais c'est aussi éveiller les consciences et courir le risque de mettre en cause le rapport colonial. Cette ambiguïté apparaît constitutive du projet colonial et inhérente au type même de colonisation. Les hésitations qui ont caractérisé la période de l'immédiate intrusion coloniale se révèlent de ce point de vue comme les prémices d'une caractéristique qui va traverser toute la politique scolaire coloniale et ceci jusqu'à la veille de l'indépendance. (A.Kadri, 2007)

Dans ce contexte, les récits de Bakhaï prennent tout leur sens. Ils montrent, à travers les expériences vécues par ses personnages, comment cette politique coloniale discriminatoire s'exerçait. Dans *La Scaléra*, par exemple, la petite « Mimouna», issue d'un milieu indigène modeste, n'a pas eu accès à l'école sauf l'école coranique, mais pour une période très limitée. Même pour « Talia » dans *La femme du caïd*, qui représente la petite minorité ayant accès à l'école française, sa scolarisation était limitée aussi malgré l'intervention du

«caïd». Quant à « Bachir », il ne fut admis à l'école que grâce à l'appui du «caïd» aussi, mais il l'abandonna rapidement après s'être opposé à l'instituteur français. La France coloniale refusait d'instruire les indigènes , car elle savait que les former, revenait à préparer les conditions d'une révolte. C'était un peuple profondément attaché à sa culture et à ses croyances religieuses, que le pouvoir colonial craignait de voir se retourner contre lui. Selon Aïssa Kadri, cette situation révèle l'ambiguïté de la politique coloniale, imposer l'école pour implanter la langue et la culture françaises, dans le but d'une assimilation à la fois civile et linguistique destinée à dominer et à contenir les colonisés, tout en redoutant que cette instruction n'éveille leur conscience et ne provoque une révolte.

Dans les écoles françaises «indigènes», d'après Kamel Kateb (2004), l'enseignement se faisait en français, mais cette langue était apprise sur un mode essentiellement utilitaire, où l'accent était mis sur le langage courant au détriment de la maîtrise de la grammaire. La langue française était enseignée correctement dans les écoles où étudiaient les enfants d'origine française de souche. Cette différence n'était pas un hasard, mais une politique délibérée. L'objectif était d'apprendre aux élèves indigènes un français appauvri, limité, afin qu'ils restent toujours en position subordonnée. Ils apprenaient la langue sans jamais pouvoir la maîtriser parfaitement, ce qui les maintenait au second plan social et culturel, sans accès plein aux savoirs et aux cursus réservés à la classe dominante. Autrement dit, cet enseignement différencié du français fonctionnait comme un mécanisme de contrôle dans le système colonial, en consolidant la hiérarchie sociale instituée par la colonisation.

Imposer la langue française dans les écoles, y compris celles destinées aux « indigènes », relevait d'une stratégie visant à diffuser une idéologie coloniale. Cette politique linguistique devenait un outil de domination culturelle et intellectuelle, permettant de contrôler non seulement le territoire, mais aussi les esprits et les perceptions des populations dominées. Elle visait à instaurer une emprise totale sur la pensée et l'identité des Algériens. Dans ce contexte, l'expression de Claude Hagège (2012) prend tout son sens: *« Imposer sa langue, c'est imposer sa pensée. »*. Imposer une langue, c'est exercer une autorité qui impose également les valeurs, ainsi que les normes culturelles et sociales du colonisateur. Cela agit directement sur la manière de penser du colonisé, influençant sa perception du monde, sa vision des choses et même sa façon de raisonner. «Imposer sa langue», c'est effacer celle de l'autre. En effet, dans un contexte de domination, il ne s'agit pas de faire cohabiter deux langues sur un pied d'égalité; la langue dominante n'est pas

seulement un outil de communication, c'est avant tout un instrument de contrôle politique, culturel et économique, visant à intégrer le dominé dans le système du dominant. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un enrichissement linguistique mutuel, mais bien d'un processus de remplacement et de suppression de la langue d'origine, ce qui entraîne à terme l'effacement des valeurs identitaires et culturelles du peuple dominé.

Dans *La femme du caïd*, l'exemple de l'élève «Bachir», illustre bien cette forme de manipulation. Son instituteur lui racontait que l'arrivée des Français en Algérie s'était faite avec le consentement des habitants, qui auraient vendu leurs terres, et que ces territoires étaient désormais « légitimement » français:

> L'enfant posa le livret sur la meida et commença à lire à haute voix. Il hésitait parfois sur certains mots, insistait sur les passages qui lui semblaient importants et puis s'arrêtait soudain lorsqu'il se rappelait que son père ne comprenait pas[...] Pour ce qui nous concerne, on eut recours, pour partie à l'achat des terrains, notamment ceux où se trouvait une source abondante et claire. Les indigènes, réunis en djemaa, consentirent à la vente mouennant la somme confortable de plus de cent quarante mille francs. (*La femme du caïd*, p45).

Cette scène montre comment on cherchait à inculquer aux enfants indigènes un savoir falsifié, destiné à les manipuler, à les couper de leurs racines et à les amener à adopter l'identité française. L'école coloniale préparait déjà ces enfants à se détourner de leur propre système de valeurs pour adhérer au récit du colonisateur. Et c'est la raison pour laquelle son père, « Chergui », a décidé de ne plus le laisser fréquenter l'école. Il redoutait le modelage idéologique susceptible de déformer la pensée de son enfant et de l'éloigner de sa culture et de ses racines. Ces écoles avaient pour véritable objectif la manipulation des esprits. Bakhaï dans ce contexte, fait allusion à cette époque où de nombreux parents d'enfants indigènes s'inquiétaient de cet enseignement suspect, où la langue arabe était quasiment éradiquée, tandis que le français servait avant tout à imposer la version de l'histoire dictée par le colonisateur;

> Les réticences des parents indigènes à l'égard de l'école coloniale française de l'époque s'expliquent par le manque de confiance qu'ils manifestent face aux enseignants, parmi lesquels figuraient des militaires, accusés de procéder à des lavages du cerveau, incitant de la sorte leurs élèves à renier leur origine, leur culture, leur langue. (T.Zaboot,1988,p.57)

La réticence des parents indigènes à envoyer leurs enfants à l'école, ne s'expliquait pas par un refus du progrès, ou par leur attachement « archaïque » aux traditions, ni par un rejet de tout élément exogène, comme cherchait le discours colonial à le faire croire, afin de discréditer leur réaction. Elle relevait plutôt d'une prise de conscience des risques d'endoctrinement. Pour cette communauté, l'école n'était pas perçue comme un simple lieu d'instruction, mais avant tout comme un instrument politique du pouvoir colonial. L'expression « lavage de cerveau », traduit clairement cette intention bien réelle, que Bakhaï met en scène à travers l'histoire de «Bachir». Il s'agissait de dénaturer l'identité du colonisé, en commençant par celle de l'enfant, et de le détacher de sa langue et de sa culture d'origine afin de le rallier aux valeurs et aux intérêts du colonisateur. Sous couvert d'éducation et de modernisation, l'école coloniale fonctionnait comme un outil de domination symbolique, utilisant la langue imposée pour façonner les esprits et consolider le système colonial.

À travers les expériences de ses personnages, l'auteure montre que la langue française, imposée par l'administration coloniale, est à la fois un instrument de pouvoir et un outil de différenciation sociale et territoriale. En structurant les rapports de force linguistiques et politiques, le français a non seulement consolidé la domination du colonisateur, mais aussi accentué les divisions au sein de la société colonisée. Cependant, face au projet d'assimilation linguistique française, la communauté indigène musulmane, telle que mise en scène, s'est accrochée à ses valeurs identitaires, manifestant une forte résistance à cette politique. Le géographe Marcel Larnaude souligne cette opposition, lorsqu'il dit que: *« Les Musulmans d'Algérie ont suivi une ligne de conduite diamétralement opposée et ont résisté de toutes leurs forces aux offres d'assimilation »* (1950, p. 117). Cette résistance linguistique et culturelle, témoigne de la volonté des populations autochtones de préserver leur langue, leur identité et leur système de valeurs face à une domination qui cherchait à les effacer ou à les transformer.

Dans ce contexte colonial, Bakhaï souligne que le bilinguisme ne peut être envisagé au sens strict. La politique linguistique mise en place allait bien au-delà d'une simple fonction de communication. La langue imposée établissait ses propres règles et exerçait un pouvoir profond. Elle dominait socialement, tout en cherchant à effacer la culture autochtone et l'identité du peuple colonisé. Elle façonnait les espaces et traçait des frontières invisibles au sein d'un même territoire déjà traversé par des tensions. En s'érigeant en marqueur à la

fois géographique et social, elle définissait des zones d'inclusion et d'exclusion et légitimait les mécanismes de discrimination et de ségrégation territoriale.

3. Fatéma Bakhaï dans l'« entre-deux » : Redéfinition et évolution des enjeux sociaux et identitaires

L'écriture de Fatima Bakhaï explore les tensions entre héritage colonial et présent postcolonial. À travers ses choix narratifs et les transformations de ses personnages féminins, elle déconstruit les repères sociaux et identitaires traditionnels, tout en proposant des formes innovantes de réconciliation et de reconstruction. Cette approche permet de repenser l'identité, marquée par le passé et ouverte à de nouvelles dynamiques sociales et culturelles.

L'oeuvre de cette auteure, s'inscrit dans un « entre-deux », traversant à la fois l'histoire coloniale et la décennie noire des années 1990. Le pays traversait alors une période de profonde crise, sortant d'une phase sombre pour affronter une nouvelle étape marquée par des bouleversements sociaux et politiques qui prônaient toujours à la déconstruction de l'identité algérienne. Un bon nombre de ses œuvres a été rédigé dans cette période chaotique, où l'histoire était exposée à la manipulation. Dans ce contexte où la décennie noire a vu émerger « l'écriture de l'urgence », centrée sur le drame de l'extrémisme, Bakhaï a aussi ressenti cette «urgence» d'écrire, mais sans céder à l'instantanéité, car son but est de « *donner du sens à la tragédie post-indépendance, de la traquer là même où le témoignage brut ou romancé s'avère impuissant* » (Mokhtari, 2006, p.31). La littérature algérienne, durant ces années de terreur, s'est tournée vers une sorte d'écriture immédiate, afin de dénoncer la violence quotidienne engendrée par l'extrémisme. Bakhaï, quant à elle, comprend que le témoignage brut, aussi nécessaire soit-il, demeure insuffisant pour donner sens au chaos du présent, sans une remontée vers les causes profondes du mal. Pour elle, la violence de la décennie noire ne surgit pas ex nihilo, mais s'inscrit dans une continuité de ruptures historiques et de confiscation de la mémoire collective. Le désordre actuel trouve ses racines dans une histoire longue, marquée par les traumatismes de la colonisation. Là où le témoignage immédiat raconte le désastre post-colonial dans le pays, Bakhaï, en explorant la mémoire, s'attache à en dévoiler ses origines, à comprendre les mécanismes historiques et politiques qui l'ont engendré et à proposer une voie vers un avenir réconcilié.

Dans une époque marquée par la « *guerre des mémoires* » (Stora, 2007), l'auteure fait de son écriture un acte de résistance contre l'occultation et la déformation de l'histoire nationale. Ce retour incessant vers le passé illustre sa volonté de préserver les traces de l'histoire. Paul Ricœur qualifie une telle démarche d'*« épuisante lutte contre l'effacement des traces, contre l'oubli »* (1985, p. 236) et y voit l'expression d'un « devoir de mémoire » face aux tentatives de manipulation historique. Ce travail de mémoire se manifeste explicitement dans ses romans, où l'auteure s'attache à préserver l'héritage du peuple algérien face aux risques de l'oubli. Elle met en scène des personnages féminins évoluant dans des espaces privilégiés, au sein desquels cet héritage peut circuler, se transformer et s'inscrire dans un récit mêlant souvenir et désir. Ces espaces deviennent alors des lieux symboliques où la femme incarne la transmission culturelle, porte l'histoire et participe à la reconstruction d'une identité algérienne. Bakhaï souligne ainsi la nécessité non seulement de conserver cet héritage, mais aussi de le réinventer face aux mutations sociales contemporaines.

Rappelons bien que les romans étudiés ont pour cadre historique et politique récurrent la colonisation française. Fatéma Bakhaï remonte au passé non seulement pour faire revivre les séquelles et le traumatisme laissés par le colonialisme français, mais aussi pour donner voix à la figure féminine. Effacée par l'historiographie coloniale, elle est aujourd'hui marginalisée par un présent qui l'exclut de la sphère sociale et économique. Pour Bakhaï, cette double invisibilisation représente une menace existentielle. Jean Déjeux affirme ainsi que *« les femmes n'ont jamais été absentes de l'histoire du Maghreb, mais elles n'ont pas toujours été reconnues comme elles auraient dû l'être »* (1994, p.5). Il souligne l'omission systématique des femmes dans les récits officiels, qui les relègue dans des « zones d'ombre », contribuant à effacer leur rôle dans l'histoire, et appelle à leur réhabilitation à travers des récits narratifs. En donnant la parole à ces figures longtemps reléguées à la marge, l'auteure rend visibles des expériences et des parcours occultés par une historiographie jusque-là dominée par les hommes. Par ce geste, Bakhaï propose une nouvelle version de l'histoire, une idéologie alternative qui marque un tournant majeur dans l'historiographie. Michelle Perrot (1998) le souligne dans ce contexte : *« C'est le regard qui fait l'Histoire. Au cœur de tout récit historique, il y a la volonté de savoir. En ce qui concerne les femmes, elle a longtemps manqué. »*. Le manque de ce « regard » a longtemps contribué à l'invisibilité des femmes et à leur marginalisation dans les récits historiques traditionnels. L'œuvre de Bakhaï s'inscrit ainsi comme une réécriture de l'histoire, affirmant la nécessité

d'intégrer de nouveaux acteurs, en particulier les femmes et de remettre en cause une histoire qui tend à taire ou à minimiser leur rôle dans les domaines: social, politique et économique. Pour l'historienne Michelle Perrot, préfaçant l'ouvrage de Titiou lecoq (2021) : *« Ce qu'on ne raconte pas n'existe pas. Ce qui n'est pas, à un moment ou à un autre, objet de récit, objet d'histoire, n'existe pas. Le déni d'histoire est une forme de dénégation. »*. Lorsque des expériences de femmes, ne sont pas racontées, cela revient à les soustraire de la mémoire collective. Perrot vise précisément à combattre cette « dénégation », en rendant visibles celles qui ont été gommées ou passées sous silence dans les récits dominants.

La démarche romanesque se déploie comme un processus de reconstruction identitaire, porté par la figure centrale du personnage féminin. Celle-ci entreprend une réappropriation profonde de soi, affrontant avec vigueur les contraintes imposées par les systèmes coloniaux et patriarcaux. A travers une figure féminine complexe, Bakhaï orchestre une harmonie entre résilience individuelle et héritage culturel, tout en tissant les fils d'une modernité qui interpelle sur les enjeux de la crise identitaire contemporaine. En confiant à la femme la parole, elle l'élève au rang de gardienne attentive des traditions, mais aussi d'initiatrice d'une réinvention identitaire audacieuse. La femme devient ainsi le pivot d'une reconstruction, à la fois personnelle et collective, qui conjugue avec finesse le passé, la mémoire et l'exigence de la modernité.

Cet espace narratif incarne une écriture profondément engagée dans l'exploration des tensions sociales et identitaires, ouvrant la voie à une relecture dynamique des enjeux de libération et de reconstruction identitaire. Par le récit, ce lieu de parole crée une tension féconde où le « je » se confronte aux rigidités sociales pour s'affirmer pleinement. Ce processus s'inscrit dans la théorie de l'« identité narrative » développée par Paul Ricœur, selon laquelle l'être humain accède à son identité au moyen de la fonction narrative, (1990, p.35). La reconstruction identitaire à travers le personnage féminin, s'effectue par la réappropriation de son « je », qui lui permet de raconter son vécu, son temps et son espace. L'identité du personnage féminin, se construit dans un va-et-vient entre permanence et transformation, un entre-deux qui relie le figé à la métamorphose. Le récit donne sens et cohérence à cette expérience individuelle et devient un véritable outil de résistance et de réinvention identitaire.

Dans cette perspective, les travaux de Kaufmann (2004) et de Dominique Picard (2008) explorent tous deux la manière dont l'individu se construit dans le cadre de ses relations avec un groupe social. Kaufmann, met en lumière l'idée que l'individu, pour maintenir la cohérence de ses valeurs identitaires, doit rester ancré dans le groupe qui lui donne un sens spécifique. Le groupe social, est donc essentiel à la construction de l'individu, car c'est à travers cette appartenance qu'il trouve la légitimité de sa place dans la communauté. De son côté, Picard, souligne que la quête de reconnaissance, repose sur deux aspirations fondamentales mais opposées : le « besoin d'individuation» et le «besoin d'intégration». D'une part, le besoin de se distinguer en affirmant sa singularité, et d'autre part, le désir de s'intégrer à un collectif. Autrement dit, la première aspiration valorise l'individu en tant qu'entité unique, tandis que la seconde exprime l'importance de l'appartenance à un groupe. Dans les récits de Bakhaï, la quête d'identité des figures féminines se déploie entre l'adhésion aux valeurs collectives et le désir d'affirmer leur singularité. Cette tension reflète une problématique profondément inscrite dans son écriture. Ancrées dans leur culture d'origine, ces héroïnes cherchent à se libérer des contraintes sociales et patriarcales. Ce processus d'affirmation identitaire demeure douloureux mais porteur aussi d'espoir, les conduit à réinventer le sens de leur existence équilibrant entre le traditionnel et l'évolution culturel. Le groupe social auquel appartiennent les héroïnes de l'auteure, fonctionne à la fois comme un point d'ancrage identitaire et une force contraignante. Il sert de fondation à leur appartenance, mais impose aussi des rôles qui entravent leur liberté individuelle. Cette dynamique crée une tension entre leur désir d'intégration et leur quête d'émancipation. De ce fait, le désir paradoxal chez le personnage féminin, entre l'appartenance à un groupe et la recherche d'un soi autonome, devient central dans le processus de reconstruction identitaire que Bakhai met en lumière.

Dans l'œuvre de Bakhaï, le défi central réside dans la redéfinition de l'identité individuelle, à travers le prisme de figures féminines confrontées à une double altérité. Elles se trouvent étrangères à la fois au sein de leur communauté colonisée et vis-à-vis de la société colonisatrice. Marginalisées et perçues comme inférieures, elles subissent une exclusion systémique. Pourtant, elles éprouvent un profond « besoin d'individuation », ce qui traduit leur quête de se distinguer et leur refus de se conformer à une identité imposée. En déconstruisant les stéréotypes et les représentations imposées par les deux communautés, ces figurs féminines s'imposent dans un espace de tension où l'« impossible » fusionne avec le « possible ». Bakhaï met en lumière le défi complexe de l'affirmation de soi dans

un contexte marqué par des oppositions violentes, tout en offrant une réflexion sur le pouvoir de la résilience et de la modération dans la construction d'une identité à la fois individuelle et collective.

La quête du personnage féminin chez Bakhai, s'inscrit dans un processus où le rapport à l'Autre devient à la fois un facteur de déstruction et de reconstruction. Selon Patrick Charaudeau (2005), ce double mouvement «d'attirance et de rejet» par rapport à l'Autre, fonctionne comme un mécanisme de défense essentiel dans la préservation identitaire. Dans cette dynamique, la tension entre le besoin de s'intégrer et la volonté de protéger son identité face à l'altérité se manifeste de manière déterminante à travers des stratégies visant à prévenir toute confusion identitaire. Tiraillées entre deux cultures contradictoires, ces héroïnes font preuve d'équilibre et revendiquent une identité hybride, conciliant les exigences des deux univers opposés. Devenues médiatrices culturelles, elles façonnent un espace où individuation et intégration se renforcent mutuellement. En transcendant les divisions rigides entre colonisé et colonisateur, elles affirment ainsi leur authenticité dans un monde complexe et fragmenté. Cette dynamique permet au personnage féminin, de se redéfinir dans un monde où l'altérité est omniprésente où l'enjeu identitaire apparaît non seulement comme une quête de stabilité personnelle, mais aussi comme un jeu de forces où la confrontation avec l'Autre joue un rôle crucial dans le processus d'auto-définition.

L'auteure met en scène des personnages féminins dont la transformation individuelle et sociale ne peut s'accomplir que par le travail, et l'accès à une véritable autonomie économique. Dans son univers fictionnel, la rencontre avec « l'autre », entendue comme une ouverture vers l'extérieur et de nouveaux horizons, joue un rôle décisif dans ce processus d'émancipation. Cette ouverture permet aux héroïnes de revendiquer leur indépendance, en particulier sur le plan matériel, faisant de l'économie la clé de leur libération face au pouvoir patriarcal. Le travail féminin est représenté comme un espace de tension, il est stigmatisé aussi bien dans la société coloniale que dans la société postcoloniale. Après l'indépendance, le modèle patriarcal, loin de disparaître, se reconfigure et continue d'exclure les femmes de la sphère économique, tout en maintenant le poids de traditions séculaires qui entravent leur intégration. Cette résistance des structures patriarcales s'exerce malgré un contexte historique transformé par la mondialisation et les appels à la modernité. Dans cette perspective, le travail constitue un vecteur d'épanouissement, et un outil de transformation identitaire. Comme le souligne

Kheira Sid Elarbi Attouche, Bakhaï exprime cette idée sans détour : *«Raisonnant en marxiste convaincue, elle précise que l'économie est à la base de tout. Point de harangues féministes, mais sans le sou, point de pouvoir»* (2001, p.63). Selon elle, l'indépendance économique est la condition première de la liberté, sans laquelle aucune revendication féminine ne peut aboutir. Cette vision s'inscrit clairement dans une perspective marxiste où l'émancipation réelle des femmes suppose qu'elles disposent de ressources économiques, lesquelles leur assurent autonomie et pouvoir.

La pratique intratextuelle de Bakhaï, où elle réécrit ses textes et revient systématiquement sur les mêmes motifs et thèmes, affirme sa singularité littéraire. Par cette redondance, l'auteure critique et déstructure de manière audacieuse les codes rigides du roman traditionnel. Le retour récurrent de certains motifs, thèmes et figures s'impose comme une stratégie consciente destinée à mettre en ordre un « je » morcelé, traversé par une crise identitaire profonde. Les personnages féminins, pris dans l'étau des discours rigides du patriarcat et de l'ordre colonial, parviennent à ériger un espace de résistance et de résilience, tout en menant une entreprise de déconstruction de ces matrices discursives. Ce geste revêt d'une portée symbolique, où l'auteure confère à ces femmes reléguées aux marges, la possibilité de se réapproprier leur histoire, de transmuer leur expérience en une force créatrice et de redéfinir, à nouveaux leur identité. L'acte d'écriture devient alors une exploration de la mémoire, pour l'auteure, comprendre le présent suppose un retour incessant vers le passé, qui devient acte de justice et de réparation, visant à redonner voix à celles et ceux dont l'Histoire a été occultée, effacée ou déformée. Cette insistance sur le passé révèle que l'identité est toute entière en devenir, sans cesse refaçonnée dans un dialogue mouvant avec le présent. À travers la figure féminine, l'auteure incarne la rencontre intime entre mémoire, douleur et reconstruction, offrant une puissante vision universelle de la résilience et de l'émancipation.

Bakhaï mobilise la figure féminine pour proposer une vision alternative de l'histoire, en revenant de manière récurrente vers le passé afin de lutter contre l'oubli et la manipulation historique. À travers ses personnages féminins, elle réhabilite une mémoire à la fois collective et singulière et subvertit les récits dominants, en dénonçant les violences coloniales et patriarcales tout en élaborant des modalités innovantes de redéfinition de l'identité et de la mémoire. Ces figures traversent les blessures du passé, mais elles se projettent également vers l'avenir, intégrant la modernité et vivant dans cet entre-deux où

se croisent héritage et renouveau, tradition et transformation. Ainsi, la reconstruction identitaire que l'auteure met en scène est profondément marquée par les violences historiques subies, mais elle s'inscrit dans une dynamique de résilience et de transformation, où le retour au passé devient un outil critique pour penser et réinventer l'avenir.

L'analyse proposée dans ce chapitre, montre que l'interculturalité chez Bakhaï constitue une stratégie littéraire et politique. Depuis les marges sociales et géographiques, elle remet en question les identités figées et défie l'ordre colonial, révélant ainsi les tensions et vérités que le pouvoir cherche à effacer. Les récits de l'auteure, rendent hommage aux victimes de la violence coloniale, longtemps marginalisées, et montrent comment, en confrontant leur passé, elles peuvent se réapproprier leur identité et transformer leur présent. Dans ce contexte colonial, le bilinguisme ne correspond plus à sa définition, fondée sur l'échange culturel et l'équilibre linguistique, mais devient un dispositif imposé par le colonisateur, qui hiérarchise les langues, marginalise la culture locale et consolide ainsi les inégalités sociales. Les récits de Fatéma Bakhai évoluent dans une temporalité ambivalente, où passé et présent s'entrelacent pour construire de nouvelles représentations identitaires. Par son écriture, Bakhai réhabilite des voix marginalisées et questionne l'effacement historique. La figure féminine y devient médiatrice des fractures culturelles, porteuse d'une modernité enracinée dans les traditions, incarnant la réconciliation entre mémoire collective et quête d'identité.

Dans cette partie d'étude, Bakhaï mobilise l'intertextualité, la réécriture active, l'entrelacement de l'Histoire et de la fiction ainsi que la polyphonie comme autant d'outils à la fois esthétiques et critiques. Ces procédés, bien plus que de simples effets de style, participent d'une démarche de subversion. Ils questionnent les récits officiels, redonnent voix aux figures invisibilisées par l'Histoire et ébranlent les cadres narratifs classiques afin de faire une mémoire multiple. À travers cette écriture, l'auteure repense en profondeur les articulations entre littérature, mémoire et identité.

Dans l'œuvre de Bakhaï, la récurrence de certains motifs et thématiques tisse un complexe de significations, qui se densifie à chaque réitération . Ces reprises ouvrent de nouvelles voies d'interprétation autour de problématiques centrales telles que l'identité, l'héritage coloniale ou la condition des femmes. Cette démarche participe d'une écriture profondément autoréférentielle et réflexive, où l'autrice met en scène sa propre posture d'écrivaine. En ce sens, l'aspect spéculaire de son œuvre fait de l'acte d'écrire un geste de résistance, de rupture et de transformation. L'intratextualité qui se définit par la réactivation récurrente de motifs et de thèmes, agit sur plusieurs plans. Elle défait les cadres narratifs conventionnels et inscrit la création de cette auteure dans une démarche de *récriture de soi*, qui affirme fortement sa singularité littéraire. Parallèlement, elle traduit une exigence constante de redéfinition identitaire et d'engagement critique face aux défis contemporains d'une société en mutation.

Chez Fatéma Bakhaï, l'interculturalité se déploie comme une véritable stratégie littéraire critique. Dans ses récits, le dialogue interculturel s'inscrit dans une dynamique ambivalente, il offre une ouverture vers l'Autre, permettant aux personnages féminins de remettre en cause la rigidité du système patriarcal, mais il traduit aussi une résistance face aux abus de cet Autre, marqués par la discrimination. Dans la même optique, Bakhaï met en lumière la violence de cette altérité, face à laquelle les voix réduites au silence trouvent un moyen de s'exprimer. Dans ce cadre colonial, le bilinguisme et la politique linguistique en vigueur dépassaient largement la simple fonction de communication. La langue imposée s'est transformée en instrument de pouvoir, fixant ses propres règles, dominant l'espace social dans le but d'effacer la culture et l'identité du peuple colonisé. Mais cet espace est devenu aussi un lieu de résistance pour le colonisé face à cette politique linguistique. La langue a tracé ainsi des frontières invisibles à l'intérieur d'un même territoire déjà marqué par les tensions, et s'est transformée en marqueur à la fois géographique et social,

favorisant la discrimination et la ségrégation territoriale. Les récits de Fatéma Bakhaï s'inscrivent dans une temporalité hybride, un « entre-deux » où la tension entre passé et présent se trouve au cœur de la narration. La figure féminine y joue un rôle pivot, à travers elle, Bakhaï dénonce les silences et les effacements mémoriels, réhabilitant une mémoire longtemps occultée. Ce retour au passé ne se limite pas à une simple évocation historique ; il devient un acte de reconstruction identitaire par le personnage féminin. Le passé s'y transforme en une force vivante capable d'éclairer et d'expliquer le chaos du présent et d'envisager un avenir porteur d'espoir.

Conclusion générale

La présente étude révèle le caractère profondément engagé de l'écriture romanesque de Fatéma Bakhaï. Son œuvre s'inscrit dans une démarche critique articulée autour d'une tension constante entre mémoire et histoire, entre un passé traumatique et une réalité contemporaine fracturée par la crise sociale, culturelle et politique qui a marqué l'Algérie des années 1990, période inaugurale de son projet littéraire. Chez Bakhaï, l'écriture se configure comme un espace de réflexion et d'élucidation, permettant d'interroger les dysfonctionnements du présent à la lumière d'un retour insistant vers un passé demeuré irrésolu. La crise identitaire qui traverse l'actualité algérienne, apparaît ainsi comme le prolongement d'une manipulation et d'une falsification de l'histoire, héritées du discours colonial, dont les effets continuent de façonner les consciences et les représentations collectives. Comme l'avait bien souligné Christiane Achour, certains romanciers de la génération de la decennie noire ont fait le choix de tourner vers l'Histoire afin de comprendre le présent et d'envisager l'avenir (2003, p. 355), inscrivant ainsi leur écriture dans un rapport critique au passé. Cette posture critique s'accompagne d'un déplacement significatif du regard historiographique. Consciente de la marginalisation de certaines voix dans les récits officiels de l'histoire, Bakhaï confère une place centrale à la figure féminine. Ce choix ne relève pas d'une simple entreprise de réhabilitation symbolique des femmes, mais participe d'une volonté plus large de faire émerger, à travers elles, l'ensemble des voix reléguées au silence par les discours dominants, qu'ils soient d'origine coloniale ou nationale.

L'analyse s'est attachée à mettre en évidence, la manière dont l'écriture romanesque de Fatéma Bakhaï mobilise la parole féminine comme vecteur de mémoire et comme instrument de reconfiguration critique du récit national, ouvrant ainsi la voie à une relecture plurielle de l'histoire collective. En estompant les frontières entre fiction et historiographie, elle met au jour les rapports de pouvoir à travers l'émergence d'un « micro-récit » féminin autonome, qui s'affirme comme un contre-discours face aux logiques d'oppression coloniale et patriarcale, et érige le personnage féminin en actant de subjectivation et de liberté. En estompant les frontières entre fiction et historiographie, cette écriture révèle les rapports de pouvoir à travers l'émergence de « micro-récits » féminins autonomes, qui s'imposent comme des contre-discours face aux logiques d'oppression coloniale et patriarcale, et consacrent le personnage féminin comme actant de subjectivation et de liberté. L'acte d'écrire engage dès lors un double mouvement de déconstruction- reconstruction qui, au-delà de la remise en question des récits

hégémoniques, participe à l'élaboration d'une *identité narrative*, au sens ricœurien du terme.

L'analyse des récits étudiés a permis de montrer que la dénonciation constitue l'un des principes structurants de l'écriture romanesque de Fatéma Bakhaï. Celle-ci s'exerce à travers des modalités narratives et discursives identifiables, par lesquelles les textes se configurent comme des espaces de confrontation dialectique entre deux régimes discursifs antagonistes, le régime du réel, régi par une rationalité historique normative, et un régime onirique issu d'états de semi-conscience des personnages féminins, qui s'impose comme une contre-logique narrative. Loin de relever d'une échappée imaginaire, l'onirisme s'affirme ainsi comme une véritable stratégie de dénonciation. Par l'introduction de récits situés à la frontière du rêve et de l'éveil, Bakhaï rompt avec la linéarité et la causalité du récit historique dominant. Cette rupture constitue le lieu même de la critique, en ce qu'elle fissure l'autorité du discours historique officiel et libère une parole mémorielle occultée. La reconfiguration spatio-temporelle qui en résulte s'impose dès lors comme un vecteur de contestation politique, permettant la recomposition d'une identité capable d'assumer les fractures et les silences d'une histoire fragmentée.

Cette posture contestataire s'inscrit dès les seuils du texte, qui dépassent la simple fonction paratextuelle pour devenir des lieux inauguraux de restitution mémorielle entre exhumer ce qui a disparu et rendre visible ce qui a été opprimé. Les titres des romans étudiés revêtent une symbolique forte de résistance à l'amnésie historique. Le choix de situer l'action dans le quartier de *La Scaléra* relève d'un geste mémoriel significatif, d'une résurrection toponymique qui ancre le projet scripturaire de Fatéma Bakhaï dans un lieu désormais effacé de l'espace urbain. Le roman devient ainsi le seul tombeau possible de cette mémoire populaire, que l'écriture reconstruit et réactive à travers la figure féminine. Le titre *La Femme du Caïd* met quant à lui en évidence une assignation identitaire fondée sur une double domination, coloniale et patriarcale, rendant visibles les formes d'enfermement qui structurent l'expérience féminine. Dans les deux cas, l'auteure ne se contente pas d'opposer une parole féminine à l'Histoire officielle, mais met en place un espace de reconquête symbolique où la mémoire et l'identité des femmes viennent combler les silences produits par la domination coloniale et patriarcale.

Il apparaît que le dispositif narratif constitue, chez Fatéma Bakhaï, la condition même de la dénonciation. La poétique de la fragmentation narrative s'impose comme une stratégie

d'écriture profondément signifiante. En instaurant des foyers narratifs situés à la frontière de la conscience, l'écriture bakhaïenne brouille délibérément les limites entre mémoire, perception et onirisme, donnant ainsi accès à des formes de subjectivité que le récit linéaire et réaliste tendrait à occulter. Les voix oniriques, qu'elles prennent la forme du rêve, de la rêverie ou de la somnolence, constituent des modes d'énonciation privilégiés, en ce qu'elles rendent perceptible ce qui se dérobe aux discours rationnels et normatifs. Ces états de conscience intermédiaires favorisent ainsi l'émergence de vérités fragmentaires, discontinues et souvent refoulées. La fragmentation narrative apparaît alors comme le reflet d'une conscience traversée par les failles de l'Histoire et les blessures de la domination. Par ailleurs, l'intrusion auctoriale et la subjectivité critique du narrateur hétérodiégétique, renforcent cette dynamique de déstabilisation du récit. En refusant toute neutralité illusoire, le narrateur assume une position critique qui met en tension le récit lui-même et interroge les mécanismes de représentation. Cette posture narrative contribue pleinement au geste de dénonciation en mettant au jour les silences, les non-dits et les zones d'ombre du discours dominant.

Les temporalités conflictuelles qui structurent les récits bakhaïens montrent que le temps ne peut être réduit à un simple cadre narratif neutre. Il devient au contraire un véritable espace de tension et d'affrontement entre, d'une part, une subjectivité temporelle féminine fondée sur l'expérience vécue, la mémoire et l'émotion, et, d'autre part, un ordre colonial qui tend à imposer sa propre conception du temps afin de mieux la contrôler, voire de la confisquer. Cette opposition révèle que la domination coloniale ne s'exerce pas uniquement sur les territoires ou les corps, mais également sur les manières de percevoir, de vivre et de raconter le temps. Les figures féminines mises en scène par Bakhaï évoluent ainsi dans un temps fragmenté et disjoint, marqué par la discontinuité et la rupture. Leur rapport au temps est profondément subjectif, il est façonné par les souvenirs, les silences, et le poids du passé. Ces temporalités vécues entrent constamment en conflit avec la chronologie imposée par le discours colonial, qui se veut ordonnée, rationnelle et progressive. Ce décalage souligne que les figures féminines demeurent irréductibles à une temporalité unique et homogène, en décalage avec leur expérience singulière et leur mémoire collective. En refusant la linéarité narrative, Bakhaï adopte alors une posture critique face au récit colonial. La fragmentation du temps narratif ne relève pas d'un simple choix esthétique, mais constitue une stratégie de dénonciation. Elle permet de mettre en cause le mensonge fondamental du discours colonial, fondé sur les mythes de la

civilisation et de la modernisation, qui présentent la colonisation comme un processus de progrès continu et nécessaire. Bakhaï met ainsi en évidence que cette prétendue progression linéaire n'était en réalité qu'un instrument de domination, visant à confisquer les temporalités vécues et à effacer les mémoires plurielles. En imposant un temps unique et officiel, le discours colonial a marginalisé les expériences subjectives, en particulier celles des femmes, et réduit leur histoire à une narration secondaire ou silencieuse. À travers l'éclatement des temporalités, l'écriture bakhaïenne restitue la complexité des mémoires et redonne une visibilité aux voix longtemps exclues du récit historique dominant.

Dans les récits de Fatéma Bakhaï, l'espace se présente initialement comme un dispositif de domination coloniale, constituant le premier plan d'exercice du pouvoir du colonisateur, qui y organise ségrégation, contrôle et relégation. À travers cette configuration spatiale, la femme subit les effets du conflit colonial, son corps et ses déplacements étant soumis à une double contrainte, coloniale et patriarcale, qui transforme l'enfermement féminin en une stratégie de neutralisation au service du maintien de l'ordre patriarcal et du contrôle des espaces domestique et social. Les trajectoires féminines révèlent toutefois la possibilité d'une réappropriation des lieux et d'un franchissement des limites imposées à la présence féminine. Chaque déplacement hors des espaces assignés acquiert alors la valeur d'une transgression silencieuse, par laquelle s'éprouve la fragilité des normes patriarcales et coloniales. Le territoire, d'abord conçu comme instrument de domination et de contrôle, se reconfigure ainsi en espace d'affirmation de soi, où émerge une subjectivité féminine résiliente, capable de subvertir les logiques d'enfermement.

Bakhai adopte une posture d'écrivaine résolument engagée, recourant à des stratégies discursives où l'intertextualité, la réécriture active et la polyphonie discursive ne relèvent nullement d'un simple jeu esthétique. Ces procédés constituent de véritables outils critiques, mis au service d'une entreprise de déconstruction des récits dominants et de mise en visibilité de voix longtemps marginalisées par l'Histoire officielle. L'intertextualité devient ainsi, chez cette auteure, un espace de réappropriation symbolique, par lequel les figures exclues de la mémoire collective retrouvent une visibilité narrative. En établissant des liens avec d'autres textes et en revisitant des épisodes historiques, l'auteure instaure une polyphonie mémorielle où se croisent et s'affrontent des versions alternatives de l'Histoire. Cette démarche dépasse largement le cadre d'un procédé formel, elle s'inscrit

dans une stratégie politique de restitution mémorielle. Chaque acte de réécriture, chaque dialogue intertextuel participe alors d'une reconfiguration du rapport entre littérature, histoire et identité, affirmant le texte littéraire comme un lieu de résistance symbolique et de réinscription des mémoires subalternes.

L'intratextualité constitue un principe structurant fondamental de l'œuvre de Fatéma Bakhai, dans laquelle les textes s'auto-engendrent à travers des mises en abyme et des échos internes, produisant une forte homogénéité poétique. Par un système de reprises et de variations, l'écriture s'organise selon une logique de cyclicité qui assure la cohérence de l'ensemble tout en refusant toute clôture définitive du sens. La répétition n'y fonctionne jamais comme une simple redondance ; elle relève au contraire d'un processus critique et transformateur, par lequel les motifs et les figures sont sans cesse réinvestis, déplacés et reconfigurés. Cette dynamique confère à l'œuvre une dimension autoréflexive marquée, où le texte revient sur ses propres formes, les interroge et les subvertit, faisant de la répétition un outil de mise en crise des récits dominants. La cyclicité devient ainsi un mode d'écriture critique, capable de rendre visibles les continuités de la domination tout en ouvrant des possibilités de transformation. Dans cette perspective, la reprise ne fige pas le discours, mais le met en mouvement ; elle participe d'une poétique de la subversion, où la transformation du sens accompagne la contestation des cadres idéologiques hérités. L'œuvre bakhaïenne se déploie dès lors comme un espace textuel dynamique, au sein duquel la critique se renouvelle sans cesse, portée par les jeux de répétition, de variation et de déplacement.

Le dernier niveau de la reconstruction discursive chez Bakhai, concerne l'interculturalité et la reconfiguration des rapports à la langue. Loin de constituer un simple motif narratif, l'interculturalité s'affirme comme une stratégie littéraire à part entière, un levier critique qui articule simultanément transformation individuelle et dénonciation politique. L'altérité y fonctionne comme une force de déstabilisation, car elle fracture les identités imposées, remet en cause les assignations héritées de l'ordre colonial et ouvre un espace de réinvention identitaire. Bakhaï met en lumière le fait que la langue imposée par la domination coloniale ne se réduisait pas à un outil de communication neutre. Elle constituait un dispositif de pouvoir, participant à l'effacement des cultures autochtones, à la construction de frontières symboliques et à la légitimation des mécanismes de ségrégation territoriale et sociale. En donnant à voir les tensions du bilinguisme colonial et

les conflits interculturels, l'écriture bakhaïenne révèle ainsi la dimension cachée de la violence coloniale, inscrite au cœur même du langage.

Les figures féminines occupent une place centrale dans ce processus de reconstruction. Porteuses d'une vision alternative de l'Histoire, elles opèrent un retour mémoriel critique vers le passé colonial afin de résister à l'oubli, à la manipulation historique et aux récits hégémoniques qui en découlent. À travers ces figures, Fatéma Bakhaï réhabilite une mémoire à la fois collective et singulière, ancrée dans l'expérience vécue et traversée par les fractures de l'Histoire. Cette réactivation mémorielle ne se limite toutefois pas à un geste de réparation mais participe d'un mouvement dynamique de redéfinition identitaire. En subvertissant les récits dominants, l'écriture bakhaïenne ouvre des espaces de recomposition où l'identité ne se donne jamais comme fixée ou univoque, mais comme un processus en devenir. Les figures féminines traversent ainsi les blessures du passé colonial tout en se projetant vers l'avenir, évoluant dans un entre-deux fécond où se croisent héritage et renouveau, tradition et transformation. Cet espace intermédiaire devient alors le lieu privilégié d'une pensée critique de l'identité, à la fois consciente de ses ancrages historiques et ouverte aux possibles de la reconfiguration.

L'étude des aspects de dénonciation dans les romans de Fatéma Bakhai, met en évidence une écriture intégralement orientée vers la contestation critique des dominations coloniales et patriarcales. Cette dénonciation ne se limite ni à un contenu thématique explicite ni à des choix formels isolés, mais elle s'inscrit au cœur même du texte, dans sa structure globale, dans ses modes d'énonciation et dans ses stratégies de signification. Autrement dit, la dénonciation chez Bakhai est textuelle dans sa totalité. Toutefois, loin de se réduire à une entreprise de dénonciation négative, cette écriture se distingue par sa dimension créatrice. La critique des systèmes de domination s'accompagne toujours d'un travail de réinvention de la mémoire, de l'identité, de la parole féminine et des formes narratives elles-mêmes. La dénonciation devient alors un moteur de production du sens, un lieu où s'élaborent des alternatives symboliques face aux héritages coloniaux et patriarcaux.

L'œuvre de Fatéma Bakhaï s'inscrit dans une dynamique critique continue, attentive aux silences de l'histoire et aux formes persistantes de domination. Refusant toute clôture interprétative, elle se déploie comme un espace de questionnement ouvert, fondé sur des dispositifs narratifs et intertextuels qui articulent étroitement littérature, histoire, pouvoir et subjectivité. Cette écriture engage ainsi une herméneutique ouverte, appelant des lectures

renouvelées et des prolongements critiques, à la mesure des contextes historiques et lectoraux dans lesquels elle s'actualise.

Références bibliographiques

Corpus de recherche:

BAKHAI, Fatéma. (1993). *La Scaléra*. Paris : Éditions L'Harmattan. [Réédition : Oran, Dar El Gharb, 2002].

BAKHAI, Fatéma. (2003). *La femme du caïd.* Oran, Algérie: Ed. Dar El Gharb.

Romans du même auteure cités:

BAKHAI, Fatéma.*Un Oued, pour la mémoire* (1995). Paris: Ed. L'Harmattan.

BAKHAI, Fatéma. *Dounia*, (1996). Paris: Ed. L'Harmattan.

Ouvrages théoriques

1. Critique littéraire et littérature générale

BACHELARD, Gaston. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

BAKHTINE, Michael. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland & NADEAU, Maurice. (1980). *Sur la littérature*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

BÉHAR, Henri. (1988). *Littéruptures*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

BLANCHOT, Maurice. (1999). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.

CLANET, Claude. (1993). *L'interculturel : introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines* (2e éd.). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

DÄLLENBACH, Lucien. (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

DE BEAUVOIR, Simone. (1960). *Le deuxième sexe*, tome I. Paris : Gallimard.

DE CERTEAU, Michel. (1990). *L'invention du quotidien. L'art de faire*. Paris : Gallimard.

DE CERTEAU, Michel. (2002) [1975]. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio histoire ».

DEL LUNGO, Andrea. (2014). *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil, p. 16-17.

DESCOMBES, Vincent. (1979). *Le même et l'autre*. Paris : Minuit.

DÉJEUX, Jean. (1994). *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala / Lettres du Sud.

DJEBAR, Assia. (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.

DUCHET, Claude. (1973). *Element de titrologie romanesque*. Paris: Larousse

DUCROT, Oswald. (1984). *Le Dire et le Dit*. Paris : Minuit.

ECO, Umberto. (2001) [1979]. *Lector in fabula*. Paris : Le Livre de Poche.

GARRIGUES, Pierre. (1995). *Poétiques du fragment*. Paris, coll. « Esthétique ».

GASPARINI, Philippe. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction.* Paris: Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle ».

GENETTE, Gérard. (1963). *Espace et langage*. *Critique*, n°192. Rééd. in *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard. (1972). *Discours du récit* . In *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

GENETTE, Gérard. (1987). *Seuils.* Paris: Editions du Seuil.

GENETTE, Gérard. (1999). *L'autre du même*. In *Figures IV*. Paris : Seuil, coll. Poétique .

GREIMAS, A. J. (1976). *Pour une sémiotique topologique*. In *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil.

GUILLAUMOT, Thomas. (2004). *L'objet et son lieu* . In É. Chiron & C. Azéna (dir.), *Le spectateur comme objet*. Paris : Publications de la Sorbonne.

HAMON, Philippe. (1972). *Pour un statut sémiologique du personnage* . *Littérature*, n°6. Rééd. in *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.

HAMON, Philippe. (1983). *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Librairie Droz.

HUTCHEON, Linda. (1988 / rééd. 2004). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York : Routledge.

JÖHR, Walter. (1945). *Alain-Fournier. Le paysage d'une âme*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière.

LAFORGUE, Pierre. (2019). *Médecine, religion, société et mélancolie dans Le Médecin de campagne* . In Marie Miguet-Ollagnier & Philippe Baron (dir.), *Littérature et médecine*. Besançon : PUFC.

LASSAVE, Pierre. (2002). *Sciences sociales et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France.

LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique.* Paris: Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

LIMAT-LETELLIER, Nathalie & MIGUET-OLLAGNIER, Marie (dir.). (1998). *L'Intertextualité*. Paris : Les Belles Lettres.

MESSAGE, Vincent. (2013). *Romanciers pluralistes*. Paris : Seuil.

MESSAADI, Sakina. (1989). *Les romancières coloniales et la femme colonisée*. Algérie : ENAG.

MITTERRAND, Henri. (1980). *Le discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France.

MOKHTARI, Rachid. (2006). *Le Nouveau Souffle du roman algérien*. Alger : Chihab Éditions.

PAISSA, Paissa & DRUETTA, Ruggero (dir.). (2019). *La répétition en discours*. Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 344 p.

PARAVY, Florence. (2002). *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris : L'Harmattan.

PASTOUREAU, Michel. (2016). *Rouge : Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, coll. « Lettres Sup ».

RICARDOU, Jean. (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil.

RICOEUR, Paul. (1983). *Temps et récit*. Tome I : *L'intrigue et le temps historique*. Paris : Seuil.

RICOEUR, Paul. (1985). *Temps et récit*. Tome III : *Le temps raconté*. Paris : Seuil.

RICOEUR, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

RICOEUR, Paul. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

RICOEUR, Paul. (2001). *Histoire et vérité*. Paris : Seuil.

RIFFATERRE, Michael. (1981). « L'Intertexte inconnu ». *Littérature,* n° 41, *Intertextualités médiévales*.

SID EL ARBI ATTOUCHE, Kheira. (2001). *Hommage aux écrits de femmes. Paroles de femmes*. Algérie : ENAG.

SOURIAU, Paul. (1906). *La Rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète*. Paris : Félix Alcan et Guillaumin réunies.

STANZEL, Franz K. (1984 [1979]). *A Theory of Narrative*. Trad. Charlotte Goedsche. Cambridge : Cambridge University Press.

TODOROV, Tzvetan. (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.

TODOROV, Tzvetan. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil.

WEISGERBER, Jean. (1978). *L'Espace romanesque*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée ».

WESSLER, Éric. (2014). *L'Écrivain et ses doubles*. Paris : Classiques Garnier.

2. Linguistique, sociolinguistique et sociologie

BALANDIER, Georges. (1971). *Sens et puissance*. Paris : Presses Universitaires de France.

BENVENISTE, Émile. (1974). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard.

BOURDIEU, Pierre. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

BOURDIEU, Pierre. (1993). « Effets de lieu », in *La Misère du monde.* Paris : Seuil, coll. Points Essais.

CHARAUDEAU, Patrick. (2006). *Identités sociales et discursives du sujet parlant*. Paris: L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation ».

DUCROT, Oswald. (1968). *Le structuralisme en linguistique*. Paris : Seuil.

KAUFMANN, Jean-Claude. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin, coll. « Individu et société ».

MACKEY, William Francis. (1976). *Bilinguisme et contact des langues*. Paris : Klincksieck.

SAUSSURE, Ferdinand de. (1972). *Cours de linguistique générale*, éd. critique par Tullio de Mauro. Paris : Payot.

3. Philosophie, psychologie, psychanalyse et littérature

BELLEMIN-NOËL, Jean. (1978). *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

BELLEMIN-NOËL, Jean. (1979). *Vers l'inconscient du texte*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture ».

BERTINI, Marie-Joseph. (2020). « Transgresser, disent-ils. Une tragédie post-moderne ? Une approche philosophique et communicationnelle de la transgression ». In *Genre, récits et usages de la transgression*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

CROCQ, Louis. (1999). *Les traumatismes psychiques de guerre*. Paris : Odile Jacob.

DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée, coll. « Incises ».

FOUCAULT, Michel. (1994). « Préface à la transgression ». In *Dits et écrits*, tome IV, éd. établie par Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange. Paris : Gallimard.

HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc & PASSARD, Cédric (dir.). (2012). *Paradoxes de la transgression*. Paris : CNRS Éditions.

SARTRE, Jean-Paul. (1947). « À propos de *Le Bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner ». In *Situations I*. Paris : Gallimard.

4. Histoire, société et anthropologie

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. (1988). « Expérience littéraire et expérience anthropologique ». *Dialogues et cultures*, n° 32. Sèvres : FIPE.

BERQUE, Jacques. (1962). *Le Maghreb entre deux guerres*. Paris : Seuil, coll. « Frontières ouvertes ».

BOULVAIN, Sylvie. (2020). « L'Histoire, un récit sans les femmes ? ». *Barricade*.

BRAUNSTEIN, Florence. (1996). *Histoire de civilisations*. Paris : Ellipses. Édition Marketing S.A.

COSTANTINI, Dino. (2008). *Mission civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française.* Paris, La Découverte.

DEMONTÈS, Victor. (1906). *Le peuple algérien*. Alger.

DULONG, Renaud. (1999). *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 79.

FABIAN, Johannes. (2006). *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Toulouse : Anacharsis, 313 p. (trad. fr. de *Time and the Other*, 1983, trad. Estelle Henry-Bossoney & Bernard Müller).

IHADDAN, Zahir. (1983). *Histoire de la presse indigène en Algérie. Des origines jusqu'en 1930*. Alger : ENAL (Entreprise nationale des arts graphiques), unité de Réghaïa.

KADDACHE, Mahfoud. (1981). *Histoire du nationalisme algérien. Question nationale et politique algérienne (1919-1951)*, tome I. Alger : SNED.

LARNAUDE, Marcel. (1950). *L'Algérie*. Paris : Berger-Levrault.

LECOQ, Titiou. (2021). *Les Grandes Oubliées : pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*. Paris : L'Iconoclaste, 320 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1990). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon. Rééd. Pocket, coll. « Agora ».

NORA, Pierre (dir.). (1997). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».

PERROT, Michelle. (1998). *Les Femmes ou les Silences de l'histoire*. Paris : Flammarion.

REMAOUN, Hassan & MANCERON, Gilles. (1993). *D'une rive à l'autre : la guerre d'Algérie, de la mémoire à l'histoire*. Paris : Syros (rééd. numérique, 2019).

STORA, Benjamin. (2007). *La Guerre des mémoires. La France face à son passé colonial*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Articles critiques et interdisciplinaires

AÏSSA KADRI, Ahmed. (2007). « Histoire du système d'enseignement colonial en Algérie ». In *La France et l'Algérie : leçons d'Histoire*. Université Claude-Bernard Lyon 1, France, p. 19-39.

AOUADI, Saddek. (2000). « Destructuration et restructuration de l'espace temporel dans *Nedjma* de Kateb Yacine ». *El-Tawassol*, n° 7, juin, p. 21-25.

ARNAUD, Pascal. (2004). Toponymie et histoire ancienne : problèmes de méthode. Le cas des Alpes méridionales, in RANUCCI, J.-C. et DALBERA, J.-Ph. (eds.) *Toponymie de l'espace alpin. Approches croisées*, Colloque international, Nice, 3-4 juin 2003, Nice, p. 31-75 (Corpus, Les Cahiers, 2).

BULOT, Thierry. (2013). « Le français, les langues et les villes ». In Thierry Bulot & Philippe Blanchet, *Une introduction à la sociolinguistique : pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, p. 113-134.

BUXALFA, Khemouche. (2013). « Des toponymes espagnols en Algérie ». In *Le nom propre a-t-il un sens ? Actes du Colloque d'onomastique d'Aix-en-Provence* (juin 2010). Paris : Société française d'onomastique, p. 171-181 (Actes des colloques de la Société française d'onomastique, 15).

CLANCY-SMITH, Julia. (2006). « Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962 ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n° 1, p. 25-40.

DÄLLENBACH, Lucien. (1976). « Intertexte et autotexte ». *Poétique*, n° 27, p. 282-296.

EL KORSO, Malika. (1996). « Une double réalité pour un même vécu ». *Confluences Méditerranée*, vol. 17, printemps 1996, p. 99-107. Paris : L'Harmattan.

FLUDERNIK, Monika. (2018). « De la narratologie naturelle : une synthèse rétrospective ». In Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, p. 69-94.

FRAISSE, Luc. (2011). « L'autoréflexivité en pratique ». *Poétique*, n° 166, avril, p. 155-170.

FRAISSE, Luc. (2014). « L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman ». In Luc Fraisse & Éric Wessler (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 25-39.

HOPPENOT, Éric. (2002). « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence de temps ». In Ricard Ripoll (éd.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, p. 107-121.

KATEB, Kamel. (2004). « Les séparations scolaires dans l'Algérie coloniale ». *Insaniyat*, nos 25-26, juillet–décembre, p. 65-100.

MONNIN, Françoise. (1988). « L'Art du collage ». *La Cote des Antiquités*, n° 7, p. 25-38.

PICARD, Dominique. (2008). « Identité et subjectivité. Quête identitaire et conflits interpersonnels ». *Connexions*, 2008/1, n° 89, p. 75-90.

RICOEUR, Paul. (1988). « L'identité narrative ». *Esprit*, numéro spécial « Paul Ricœur », juillet–août, p. 295-304.

WESTPHAL, Bertrand. (2004). « Approche méthodologique de la transgression spatiale ». *Literature and Space: Spaces of Transgressiveness*, vol. 27, p. 75-83. Slovénie.

YAHIAOUI, Messaouda. (2002). *Perspectives, femmes algériennes 1830-1962*. *El-Massadir*, n° 6, mars, p. 19-41.

Articles et études interdisciplinaires (sources numériques)

ACHOUR, Christiane. (2003). « *Mosaïque Algérie : romans algériens (1992-2002)* », *Recherches internationales*, n° 67-68. « Algérie. État des lieux : politique, société, culture », p. 339-359. DOI : https://doi.org/10.3406/rint.2003.1015

ASSELIN, Isabelle. (2003). « Le roman fragmenté ». In Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.32043

BENKADA, Sadek. (1998). « La création de Médina Jdida, Oran (1845) : un exemple de la politique coloniale de regroupement urbain ». *Insaniyat*, n° 5, p. 103-111. https://doi.org/10.4000/insaniyat.11866

CARCASSONNE, Marie. (2017). « La notion de temporalité affective confrontée à différentes approches de la narration en sciences du langage : apports, enjeux, méthodes ». *Cahiers de Narratologie*. https://doi.org/10.4000/narratologie.7866

CETIN, Gulser. (2008). « L'espace réel et l'espace onirique dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier ». *Studi Francesi*, p. 405-412. https://doi.org/10.4000/studifrancesi.8806

CHARAUDEAU, Patrick. (2009). « L'identité culturelle entre soi et l'autre ». *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve* (2005). https://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html

COLLOT, Michel. (1985). « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ». *Littérature*, n° 58, p. 75-90. https://doi.org/10.3406/litt.1985.1390

DASTOREH, Kaveh. (2016). « Penser la résistance avec Foucault ». *Strathèse* [en ligne], n° 3, mis en ligne le 1er janvier 2016, consulté le 2 décembre 2023. https://www.ouvroir.fr/strathese/index.php?id=240

DESPOIS, Jean. (1952). « L'émigration des travailleurs algériens en France ». *Annales de Géographie*, t. 61, n° 323, p. 77-79. https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1952_num_61_323_13362

Djellali, Abderrazak. (1992) Le caïdat en Algérie au XIXe siècle. In : Cahiers de la Méditerranée, n° 45, vol. 1, Bourgeoisies et notables dans le monde arabe (XIXe et XXe siècles), pp. 37-49.DOI : https://doi.org/10.3406/camed.1992.1075

EL BOUZIDI, Saïd. (2002). « Le figuier : histoire, rituel et symbolisme en Afrique du Nord ». *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 28, n° 2, p. 103-120. https://doi.org/10.3406/dha.2002.2474

FARGES, Albert. (1912). « La notion bergsonienne du Temps ». *Revue néo-scolastique de philosophie*, 19e année, n° 75, p. 337-378. https://www.persee.fr/issue/phlou_0776-555x_1912_num_19_75

FLUDERNIK, Monika. (2018). « De la narratologie naturelle : une synthèse rétrospective ». In Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, p. 69-94.

FRAISSE, Luc. (2011). « L'autoréflexivité en pratique ». *Poétique*, n° 166, avril, p. 155-170.

FRAISSE, Luc. (2014). « L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman ». In Luc Fraisse & Éric Wessler (dir.), *L'Écrivain et ses doubles*. Paris : Classiques Garnier, p. 25-39.

FREUD, Sigmund. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. In *Essais de psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 44. Édition électronique consultée sur *Les Classiques des sciences sociales*. https://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse/au_dela_principe_plaisir.html

GALLISSOT, René. (2010). « Khaled ibn al Hachemi ibn al Hadj ab al Qadir dit l'Émir Khaled ». *Notice Maitron*, mise en ligne le 2 novembre 2010. https://maitron.fr/khaled-ibn-al-hachemi-ibn-al-hadj-ab-al-qadir-dit-lemir-khaled/

GASTAUT, Yvan. (2001). « Relations interculturelles dans les villes du Maghreb colonial : peut-on parler de solidarités ? ». *Cahiers de la Méditerranée*, n° 63, mis en ligne en 2004, consulté le 8 septembre 2020. https://doi.org/10.4000/cdlm.13

GIGNOUX, Anne-Claire. (2006). « De l'intertextualité à la réécriture ». *Cahiers de Narratologie*, vol. 13. https://doi.org/10.4000/narratologie.329

HAISSAT, Sébastien. (2006). « La notion d'identité personnelle en sociologie ». *¿ Interrogations ?*, n° 3, décembre, consulté le 9 juin 2025. https://www.revue-interrogations.org/La-notion-d-identite-personnelle

LALA, Marie-Christine. (2000). « Le processus de la répétition et le réel de la langue ». *SEMEN*. https://doi.org/10.4000/semen.1898

MECKE, Jochen. (2013). « Mimèsis et poièsis du temps : Paul Ricœur et la temporalité du roman (post-)moderne ». In *L'héritage littéraire de Paul Ricœur*. https://doi.org/10.58282/colloques.1885

MIGNOT-LEFEBVRE, Yvonne. (1974). « Bilinguisme et système scolaire en Algérie ». *Tiers-Monde*, t. 15, n° 59-60, p. 671-693. https://doi.org/10.3406/tiers.1974.2032

RABATÉ, Mahaut. (2025). « Enjeux politiques des voix chez Assia Djebar et Mohamed Mbougar Sarr ». *Fabula / Les colloques*, consulté le 8 juin 2025. http://www.fabula.org/colloques/document8069.php

ROSEMBERG, Muriel. (2016). « La spatialité littéraire au prisme de la géographie ». *L'Espace géographique*, vol. 45, n° 4, p. 289-294. https://doi.org/10.3917/eg.454.0289

WESTPHAL, Bertrand. (2004). « Approche méthodologique de la transgression spatiale ». *Literature and Space: Spaces of Transgressiveness*, vol. 27, p. 75-83.

Thèses de doctorats

ZABOOT, Tahar. (1988), *Un code switching algérien : le parler de Tizi Ouzou*.thèse de doctorat de linguistique, Paris, Université René Descartes, Sorbonne-ParisV, 1990.

ZERARI-BENCHENNOUF, Sihem. (2019-2020), *L'appropriation de l'espace à travers la cétagorisation linguistique. Cas des loCuteurs arabophones algériens*. Biskra. Dirigé par Pr BENSALAH Bachir. Uiversité de Mohamed Khider, Biskra. Algérie

Les dictionnaires

DAUZAT, Albert ; DUBOIS, Jean ; MITTERAND, Henri. (1971). *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Paris : Larousse, 742 p.

Larousse Dictionnaire. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transgresser/79133 (consulté le 1er décembre 2022).

LÉVY, Jacques & LUSSAULT, Michel (dir.). (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 1033 p.

MOLINIÉ, Georges. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Le Livre de Poche.

MOUNIN, Georges. (2004). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

Table des matières

Sommaire.....**01**

Introduction générale.....**02**

Première partie : De la déconstruction à la reconstruction narrative face à l'histoire coloniale.....**12**

Chapitre 1 : Pratiques paratextuelles et enjeux mémoriels.....**14**

1. Les titres comme lieux de mémoire.....**15**

1.1 *La Scaléra*, ce toponyme colonial.....**16**

1.2 *La femme du caïd*: une condition sous le prisme du pouvoir colonial et patriarcal.....**18**

2. Des iconographies de la marginalité.....**20**

3. Des citations au service de la critique.....**25**

4. *La Scaléra*: de l'effacement urbain à la résurrection littéraire.....**31**

Chapitre 2 : Voix oniriques et temporalités en tensions.....**36**

1. Une poètique de la fragmentation narrative.....**37**

1.1 Les voix oniriques.....**40**

1.1.1 Le rêve.....**41**

1.1.2 La rêverie, un récit révélateur.....**45**

1.1.3 La somnolence: une prose de demi-éveil.....**50**

1.2 Intrusion auctoriale et subjectivité critique du narrateur hétérodiégétique dans *La femme du Caid*.....**53**

2. Temps conflictuels: Temporalité subjective et ordre colonial.....**58**

3. Temps confisqué.....**65**

3.1 Effacement temporel et exclusion sociale.....**65**

3.2 La temporalité coloniale.....**69**

4. Le collage, ce malaise identitaire.....**73**

4.1 Collage narratif externe.....**76**

Chapitre 3 : Espace et résistance chez Fatéma Bakhaï.....**83**

1. La dimension spatiale.....**84**

1.1 Une mise en récit d'un espace de pouvoir et d'exclusion.....**90**

2. L'enfermement féminin : une résistance masculine face au colonisateur.....**100**

2.1 Espace domestique.....**100**

2.2 Espace conjugal.....**103**

2.3 Espace de l'intériorité.....**106**

3. Espace de transgression et de liberté.....**109**

Synthèse.....**121**

Partie 2 : Stratégies discursives de la dénonciation et reconfiguration identitaire....**123**

Chapitre 1 : Intertextualité, hybridité et polyphonie identitaire.....**126**

1. Intertextualité et ré(é)criture comme processus d'ancrage et de subversion.....**127**

1.1 Récriture intertextuelle littéraire et détournement engagé.....**134**

1.1.1 Bakhaï face à Camus: une reconfiguration critique de *la Peste*.....**134**

1.1.2 Le style gidéen.....**136**

1.1.3 Bakhaï face à Lucienne Favre : «Fatma», le stéréotype colonial.....**138**

1.1.4 Bakhaï face à Alain-Fournier: du rêve à la désillusion.....**139**

1.2 L'allusion comme stratégie de discours critique: Traditions, pratiques religieuses et contexte colonial.....**140**

1.2.1 La supériorité masculine.....**142**

1.2.2 Le voile : entre contrainte et refuge intime.....**143**

1.2.3 L'autorité paternelle.....**146**

1.2.4 L'éducation religieuse.....**147**

2. Fiction historiographique: une écriture de la contre-mémoire.....**150**

2.1 Témoignage fictionnalisé: porter la mémoire individuelle des violences coloniales.....**151**

2.2 L'Émir Khaled, l'icône nationaliste occultée.....**153**

3. La polyphonie féminine: un champ de lutte idéologique.....**157**

3.1 Le «je» de «Mimouna» dans *La Scaléra*.....**159**

3.2 Le «je» de «Talia» dans *La femme du Caid*.....**161**

Chapitre 2 : Répétition et Intratextualité : entre continuité et rupture.....**168**

1. L'oeuvre en écho.....**169**

1.1 Motifs et thèmes récurrents.....**173**

1.1.1 La figure féminine et la résilience.....**173**

1.1.2 Le colonialisme.....**176**

1.1.3 Les pratiques patriarcales.....**179**

a. Le mariage.....**179**

b. Le silence.....**181**

c. La maltraitance masculine.....**184**

d. Le rapport père/fille.....**186**

1.1.4 L'instruction et le travail.....**188**

2. Autoréférentialité et autoréfléxivité dans l'écriture bakhaïenne.....**190**

Chapitre 3 : À la croisée des cultures: tension et résistance.....**204**

1. L'interculturalité chez Bakhaï, entre libération et oppression.....**205**

1.1 Ouverture culturelle et hiérarchie coloniale.....**207**

1.2 Maternité adoptive, solidarité et résistance féminine face à la violence coloniale.....**218**

2. Bilinguisme, langue et division territoriale sous la politique coloniale française.....**224**

3. Fatima Bakhaï dans l'« entre-deux » : Redéfinition et évolution des enjeux sociaux et identitaires.....**234**

Synthèse.....**241**

Conclusion générale.....**243**

Références bibliographiques.....**251**

Résumé.....**267**

Résumé

Cette thèse se concentre sur l'analyse des modalités de dénonciation telles qu'elles se manifestent dans les récits de Fatéma Bakhaï. L'étude démontre comment ces modalités questionnent les dominations coloniales et patriarcales par la déconstruction des modes narratifs et discursifs qui les véhiculent. La narration se caractérise par une remise en cause de la linéarité romanesque et par une recomposition radicale des cadres temporels et spatiaux qui rompent avec les schémas dominants de représentation. À cette fragmentation structurelle s'ajoute une reconfiguration discursive mettant en crise les formes conventionnelles du récit historique et social. Portée par les figures féminines, l'écriture déconstruit les récits imposés pour en proposer d'autres possibles, ouvrant des espaces de renouvellement de la mémoire, de l'identité et du sens. L'œuvre se révèle ainsi comme un lieu de résistance symbolique où la dénonciation franchit le registre de la simple contestation pour s'inscrire dans un processus résolument créateur et transformateur.

Mots clés : Dénonciation, identité, Mémoire, résistance, colonialisme, le personnage féminin, Altérité, subversion, fragmentation.

Abstract

This thesis focuses on the analysis of the modes of denunciation as they are manifested in the narratives of Fatéma Bakhaï. It demonstrates how these modalities interrogate colonial and patriarchal forms of domination through the deconstruction of the narrative and discursive modes that sustain them. The narrative is characterized by a questioning of novelistic linearity and by a radical reconfiguration of temporal and spatial frameworks, which breaks with dominant representational patterns. This structural fragmentation is accompanied by a discursive reconfiguration that brings conventional forms of historical and social narration into crisis. Carried primarily by female figures, the writing dismantles imposed narratives in order to propose alternative possibilities, thereby opening spaces for the renewal of memory, identity, and meaning. The work thus emerges as a site of symbolic resistance, where denunciation moves beyond mere contestation to become part of a decidedly creative and transformative process.

Keywords: Denunciation, identity, memory, resistance, colonialism, the female character, otherness, subversion, fragmentation.

الملخص:

تركّز هذه الأطروحة على تحليل آليات التنديد كما تظهر في سرديات فاطمة بخّاي. وتُبيّن الدراسة كيف تُسائل هذه الآليات أشكال الهيمنة الاستعمارية والأبوية من خلال تفكيك الأنماط السردية والخطابية التي تنقلها وتُكرّسها. ويتّسم السرد بإعادة النظر في الخطّية الروائية، وبإعادة تركيب جذرية للأطر الزمانية والمكانية، بما يقطع مع النماذج المهيمنة في التمثيل. وإلى جانب هذا التفكّك البنيوي، تبرز إعادة تشكيل خطابية تُدخل أشكال السرد التاريخي والاجتماعي التقليدية في حالة أزمة. ومن خلال الشخصيات النسوية، يعمل النص على تفكيك السرديات المفروضة واقتراح بدائل ممكنة لها، فاتحًا بذلك أفاقا جديدة لتجديد الذاكرة والهوية والدلالة. وهكذا يتجلّى العمل الأدبي بوصفه فضاءً للمقاومة الرمزية، حيث يتجاوز التنديد حدود الاعتراض البسيط ليصبح فعلًا إبداعيًا وتحويليًا بامتياز..

الكلمات المفتاحية:

التنديد، الهوية، الذاكرة، المقاومة، الاستعمار، الشخصية النسوية، الآخر، التقويض، التفكك.