



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères
THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue française

Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans *Bleu blanc vert*,
Puisque mon Cœur est mort et *Pierre sang papier ou cendre*

Présentée et soutenue publiquement par :
Mlle BELKHOUS Meriem

Devant le jury composé de :

HAMIDOU Nabila	Professeur	Université d'Oran 2	Président
MEHADJI Rahmouna	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
SARI MOHAMED Latifa	MCA	Université de Tlemcen	Examineur
BOUMEDINI Belkacem	MCA	Université de Mascara	Examineur
OUAHMICHE Ghania	MCA	Université d'Oran 1	Examineur
MEDJAD Fatima	Professeur	Université d'Oran 2	Examineur

Année 2015-2016

*À ma famille,
dont le soutien me fut indéfectible.*

Remerciements

Ma profonde gratitude va à l'égard de ma directrice de recherche, Madame Rahmouna Mehadji, pour sa disponibilité, ses précieux conseils, et ses judicieuses orientations qui m'ont éclairée tout au long de ce travail.

Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti à lire ce modeste travail.

Grand merci à l'ensemble des enseignants de mon cursus universitaire ainsi qu'à tous ceux, qui de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

Sommaire

Introduction	06
Première partie : « Paratextualité » et organisation romanesque	18
Chapitre I : Le paratexte ou le discours périphérique et intertextuel du roman beyen.....	21
Chapitre II : La construction narrative au service de l'Histoire.....	63
Chapitre III : L'agencement actanciel et sa portée dialogique avec la réalité historique.....	83
Deuxième partie : Les stratégies d'écriture narratives, intertextuelles et orales	116
Chapitre I : Les multiples reflets ou stratégies narratives chez Maïssa Bey.....	118
Chapitre II : L'intertextualité au service de l'interculturalité et de la mémoire artistique.....	168
Chapitre III : Oralité et culture ou l'inscription de la tradition orale dans l'écriture beyenne.....	215
Troisième partie : L'Histoire et ses effets de sens ou les mécanismes scripturaux de l'Histoire	258
Chapitre I : La réalité fictionnelle ou l'univers spatial au service de l'Histoire.....	261
Chapitre II : Séquences, thèmes et faits au service de l'écriture de l'Histoire.....	308
I- Histoire et thématiques ou l'écriture du réel.....	309
II- La femme ou l'éternel combat dans l'œuvre beyenne.....	362
Chapitre III : Fictionnalité de l'Histoire, historicité de la fiction.....	389
Conclusion	477
Bibliographie	486
Table des matières	503

« À mon tour, j'écris. Et par l'écriture, je vais, lucidement, jusqu'au bout d'une exigence qui m'est à la fois coercitive et libératrice. Souffrance et plaisir. Je tente d'arracher au silence et à l'informe, la peur, toutes les peurs qui ne cessent de palpiter en moi, tous les doutes qui très souvent me submergent, quête inlassable, celle de tous les hommes à la recherche d'une main tendue, d'un partage, d'une fraternité et d'une altérité à recréer. Et, pour reprendre la belle formule d'Édouard Glissant, "vivre une altérité étoilée d'héritages et d'horizons" »¹

Maïssa Bey

¹ BEY. Maïssa. *L'une et l'autre*, Paris : Éditions de l'Aube. 2009. pp. 58-59

INTRODUCTION

Le présent travail s'inscrit dans un domaine de recherche relatif à la littérature maghrébine d'expression française. Celle-ci est le résultat de l'entrechoc intervenu entre, d'une part, la sphère géographique maghrébine et d'autre part, l'univers culturel de la langue française. C'est dans ce sens que la recherche identitaire et mémorielle, sous toutes ses formes, culturelle, artistique et scripturale, demeure un des thèmes majeurs des productions littéraires maghrébines. Par ailleurs, cette quête de la mémoire et de l'identité mêle parallèlement plusieurs registres : la culture, l'Histoire¹, la société ainsi que l'écriture, constituant, dès lors, un vaste espace de foisonnement culturel. Effectivement, « la littérature maghrébine d'expression française est en grande partie, cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'Occident. »².

¹ Nous allons suivre au cours de cette étude, cette typographie des différentes significances du mot « histoire » selon sa graphie, et ce en nous basant sur les travaux de Pierre Barbéris dans *Le Prince et le marchand* qui propose trois définitions selon trois graphies différentes :

- l' « HISTOIRE », qui évoque la réalité historique ;
- l' « Histoire », qui renvoie au discours historique proposant une interprétation volontiers injonctive et didactique de la réalité et du processus historique ;
- l' « histoire », qui comprend la fable, le récit, les thèmes qui sont aussi une interprétation de l'HISTOIRE, mais qu'il faut configurer pour les interpréter.

² BONN, Charles. *Le Roman algérien de langue française*. Paris : Éd. L'Harmattan, 1987. p.5

Cette littérature représente, un lieu de métissage culturel et d'ouverture sur les mentalités. En effet, la littérature maghrébine d'expression française se démarque souvent des autres littératures par sa richesse culturelle et dialogique. Nombreux sont les écrivains qui se sont « cantonnés » dans cette catégorie littéraire, contribuant ainsi à son ascension au niveau mondial. C'est pourquoi elle se hisse aujourd'hui à une véritable dimension universelle, comme l'atteste Charles Bonn lorsqu'il dit que :

La littérature maghrébine n'est plus cette « lettre de doléances » groupale adressée à une culture dominante qu'on a pu voir en elle à ses débuts. C'est peut être en se disséminant, en n'étant plus perçue comme dynamique de groupe qu'elle entre en maturité, qu'elle signe la fin de la dépendance coloniale ou néo-coloniale, qu'elle permet le surgissement qui comme tous les autres ont permis à la production littéraire mondiale de progresser.¹

La littérature maghrébine d'expression française a été façonnée grâce à la force de la plume d'un grand nombre d'auteurs. Ceux-ci se sont imposés par leurs singulières écritures et diverses thématiques, notamment celle de l'Histoire, de la tradition orale et de l'identité. Leurs œuvres représentent, à elles-seules, un vaste patrimoine de la culture maghrébine. Parmi ces écrivains : Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout, Rachid Mimouni, Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Albert Memmi, Driss Chraïbi, Tahar Bendjelloun, Ahmed Sefrioui, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdellatif Laâbi et tant d'autres encore. L'universalité de leurs œuvres tend à devenir indiscutable ; en effet, elles ont fait, à maintes reprises, l'objet d'étude et d'analyses académiques dans de nombreux et différents domaines de recherche.

Il est vrai qu'à ses débuts cette littérature était réservée à des plumes strictement masculines, mais au fur et à mesure du temps qui s'égrenait, elle s'est indéniablement installée au sein du champ littéraire féminin. Ainsi la production littéraire féminine n'a-t-elle cessé de s'accroître à un point tel qu'elle a donné naissance à la problématique de *la littérature féminine*, isolant alors « la littérature » des hommes de celle des femmes. Celle-ci redonne aujourd'hui aux femmes le droit à la parole et constitue pour elles l'espace où elles peuvent s'accorder davantage de

¹ BONN, Charles. « Le roman algérien au tournant du siècle : D'une dynamique de groupe émergent à une dissémination " postmoderne " ». Dans *Études littéraires maghrébines*. 2001, n°16, *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Sous la dir. De Beate Burtcher-Bechter et Brigit Metz- Baumgartner. Paris : l'Harmattan. Pages 251-258

liberté : « *par la langue française, elles se libèrent, libèrent leurs corps, et se dévoilent* »¹. De la sorte, le répertoire de la littérature magrébine s'est trouvé enrichi de nombreux noms d'écrivaines connues et reconnues pour leurs écritures, la profondeur des messages que celles-ci véhiculent et le courage de leurs discours ainsi que la pertinence de leur engagement littéraire, à l'exemple d'Assia Djebar, Yamina Mechakra, Malika Mokkedem, Leïla Sebbar, Fatima Bakhai, Hélé Béji, Leïla Maziane ou encore Maïssa Bey², l'auteure du corpus faisant l'objet de notre étude.

Les femmes d'Algérie ont été, des siècles durant, astreintes à garder le silence, à contenir leur parole et à se délester de leurs droits les plus légitimes. C'est ce que tente de dénoncer, entre autre, Maïssa Bey³ dans ses romans, « parce qu'elle ne peut plus se contenter d'être le témoin passif d'une histoire, dont le déroulement violent interpelle toutes les consciences. »⁴. Par ailleurs, Christiane Chaulet-Achour déclare à propos de cela qu'« aujourd'hui, incontestablement et depuis la fin des années 90, Maïssa Bey devient une référence incontournable de la littérature algérienne des femmes »⁵.

Ainsi, « Sans concessions d'aucune sorte, elle tente de défaire les silences et la négation qui ont longtemps recouvert cette partie de cette histoire d'un voile

¹ DJEBAR, Assia, « Entretien avec Assia Djebar », *Le Monde*, 29 Mai 1987

² Maïssa Bey est née à Ksar el Boukhari (Médéa) en 1950, petit village au sud d'Alger. Elle est l'une des romancières les plus foisonnantes de la nouvelle génération d'écrivains algériens des années 1990. Empruntant les diverses voies de la narration, allant de la nouvelle au roman, en passant par le théâtre, elle est à l'origine de plusieurs œuvres reconnues : *Au commencement était la mer, Nouvelles d'Algérie, Cette fille-là, Surtout ne te retourne pas, Sous le jasmin, la nuit, Entendez-vous dans les montagnes, Pierre, Sang, Papier ou Cendre, L'une et l'autre, Puisque mon cœur est mort, Bleu, Blanc, Vert et Hizia son dernier roman.*

³ « C'est d'un cauchemar et d'une révolte longtemps étouffée qu'a surgi Maïssa Bey. En plein au cœur des années noires, ces années 1990 qui endeuillèrent l'Algérie. Rompant le silence, celle qui était alors professeur de français prend le nom de sa grand-mère comme pseudonyme et choisit de se mettre en "je", à travers nouvelles et romans, pour dire l'incommunicabilité entre les êtres, les diktats masculins, l'obscurantisme, les identités niées... » : ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

⁴ Entretien publié dans la revue « *Algérie Littérature action* » n°5, éd. Marsa, Paris, Novembre 1996

⁵ Algérie Littéraire, côté Femmes : Vingt cinq ans de recherches féministes [Communication au colloque international : Le « Genre » - Approches théoriques et Recherches en Méditerranée – Unité de Recherche Femme et Méditerranée de l'Université de Tunis – Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Carthage, Beït-al-Hikma, 15-17 février 2007].

opaque. »¹. Elle déclare à propos de cela dans un entretien accordé au journal *Liberté* : « Mon écriture est un engagement contre tous les silences »². Effectivement, en plus de celle de la femme, ses thématiques de prédilection sont l'Histoire, la tradition orale et la culture que nous retrouvons dans l'ensemble de ses romans, et plus particulièrement dans *Bleu blanc vert*³, *Puisque mon cœur est mort*⁴ et *Pierre sang papier ou cendres*⁵, les trois romans constituant le corpus d'étude de ce présent travail.

Ces trois romans sont trois textes intrinsèquement vecteurs de sens, d'identité mais surtout d'Histoire, dans la mesure où les trois récits ont été plantés sur un décor se composant d'un contexte socio-politique algérien réel, axé sur des époques différentes. Par ailleurs, les trois romans sont parus l'un après l'autre, et il en ressort que leurs intrigues se trouvent être tissées et façonnées de manières distinctes. Toutefois elles se rejoignent toutes d'une façon ou d'une autre, notamment par le biais de leurs thématiques et leur style d'écriture. La narration, la disposition textuelle, l'implantation des personnages ainsi que l'architecture des trames sont, effectivement, différentes d'un roman à un autre, faisant ainsi de ce corpus un riche document littéraire à explorer et à étudier.

Ce corpus très « singulier », fort en événements et en influence du contexte socio-historique constitue, pour nous, un riche corpus d'étude, nous poussant à l'interrogation sur de nombreux aspects, et notamment ceux des stratégies d'écritures employées par l'auteure.

Le choix porté sur ce corpus ne se justifie pas uniquement par sa thématique globale mais surtout par son écriture originale qui propose une variation de cultures et de narrations, notamment des regards sur les événements les plus emblématiques de l'Histoire de l'Algérie, que l'on fera croiser à travers notre étude avec d'autres discours. C'est cette profondeur thématique et richesse narrative qui a attiré notre

¹ MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 - 2009 Pp. 217-225

² Entretien accordé au journal *Liberté* du 20 décembre 2004.

³ BEY, Maïssa. *Bleu blanc vert*. Blida : éd. Barzakh. 2007. 283p.

⁴ BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. Blida : éd. Barzakh. 2010. 183p.

⁵ BEY, Maïssa. *Pierre sang papier ou cendres*. Blida : éd. Barzakh. 2010. 152p.

attention et que nous tenterons d'analyser dans le présent travail pour éclairer les stratégies d'écritures employées par l'auteure.

À cet égard, notre travail se propose d'étudier en profondeur le corpus en question. En effet, ce projet est né d'un désir de réponse à plusieurs questionnements et interrogations relatifs à l'écriture de Maïssa Bey :

- Le paratexte, représente la première fenêtre donnant vue sur le roman. Quelle portée sémantique détiendrait-il chez Maïssa Bey ?
- De quelle manière sont bâtis les « piliers » narratifs des trois romans? Et au service de quoi ?
- Comment est présentée la narration dans les trois romans? Comment est-elle construite ? Quelles en sont les éventuels effets de sens ?
- L'intertextualité et la tradition orale sont indéniablement présentes dans l'écriture « beyenne ». De quelle manière, Maïssa Bey les instaure-t-elle dans ses écrits, et dans quels buts ?
- Ne tenterait-elle pas à travers ses personnages/ narrateurs de faire parler toute une population, toute une génération?
- Quelle serait la part de la réalité dans les fictions beyenne ? et à l'aide de quelles stratégies d'écriture ?
- L'Histoire détient un rôle assez important dans *Bleu, Blanc, Vert* et dans *Puisque mon cœur est mort*: a-t-elle un lien avec la prise de parole des protagonistes ? Si oui, quel serait ce lien ?
- L'Histoire constitue le socle de *Pierre sang papier ou cendre*, comment s'est faite cette réécriture de l'Histoire ? Quelles ont été les stratégies employées par l'auteure pour rendre compte de la mémoire et de l'Histoire de son pays ?
- Quelles stratégies a employées l'auteure pour restituer l'Histoire dans ses trois romans ?

En somme, l'objectif de ce travail est d'étudier la manière dont se tisse au fil des pages l'écriture de Maïssa Bey et de relever les stratégies d'écriture qui la caractérisent afin de tenter de comprendre les effets de sens récurrents.

Pour répondre à ces questionnements, et afin de cerner notre objectif principal, l'analyse du corpus a fait appel à plusieurs approches qui permettront de

découvrir, par convergence de sens, l'œuvre comme un système organisé. De ce fait, nous nous servirons des travaux critiques et théoriques dans lesquels nous puiserons nos arguments méthodologiques, à l'image de ceux d'Yves Reuter, Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michel de Certeau... Dans ce sens, cette étude fait appel à quatre approches majeures présentées ci-dessous :

L'approche narratologique qui détermine les éléments indispensables à l'analyse des récits. Elle permettra d'étudier et d'analyser toutes les composantes de la fiction, à savoir : l'intrigue, les séquences, les personnages, les événements, le temps, l'espace ainsi que la narration dans toutes ses dimensions. Elle se chargera de la sorte, d'analyser les choix techniques de la narration et la mise en scène de la fiction et cela à travers l'élaboration de schémas propres à l'outil narratologique. Il s'agira spécialement des schémas narratifs et actanciels.

L'approche thématique, grâce à laquelle seront abordés les différents thèmes qui se dégagent de notre corpus d'étude, nous permettant de mettre en lumière l'imaginaire et la vraisemblance des romans afin de situer notre problématique. Grâce à cette approche, les différents thèmes qui émanent de notre corpus d'étude seront analysés, dans le but d'aborder les thématiques dominantes chez Maïssa Bey, il s'agira de s'attarder sur le contenu thématique des narrations de chaque roman afin de pouvoir établir un lien entre la narration, l'écriture de chaque roman et la portée sociale, voire historique du discours littéraire pour parvenir à dégager les éléments qui ont nourri et alimenté chacune des trames romanesques.

L'approche sociocritique sera aussi convoquée, et ceci dans le but de rétablir le texte dans son contexte, et de mettre à jour l'inconscient collectif et la pression sociale qui est à l'origine de l'œuvre. Grâce à cette approche il sera possible également de dresser le décor du cadre sociologique et politique dans lequel évoluent les personnages/narrateurs. Ceci nous permettra de déceler d'éventuelles traces de leurs sociétés ainsi que les univers qui les entourent, dans leurs discours respectifs, notamment, en étudiant les aspects spatio-temporels propres à chaque roman.

Et enfin, l'approche sémiotique qui permettra essentiellement de décrire les conditions de production du sens, en identifiant les composantes paratextuelles, narratives et discursives de l'œuvre. Cette approche participera également à l'explication des phénomènes d'intertextualité et du dialogisme que nous retrouvons présents en force dans notre corpus d'étude. Nous tenterons ainsi de mettre en évidence la distribution des personnages et saisir les liens qui y sont relatifs. L'approche sémiotique sera aussi utile dans la phase d'interprétation et d'explication de la charge sémantique relative aux signes du paratexte chez Maïssa Bey.

Dans ce sillage, ces approches vont se compléter pour nourrir notre réflexion et tenter d'apporter des éclairages à notre questionnement central.

Grâce à ces outils d'analyse, et selon les éléments présentés auparavant dans le questionnement, la présente étude s'organisera autour de trois parties, représentant trois directions essentielles à notre observation.

La première partie intitulée « Paratextualité et organisation romanesque » sera consacrée à l'analyse narratologique de l'œuvre qui s'étale aussi sur l'étude du paratexte chez l'auteure où sera prélevé le caractère intertextuel de l'écriture beyenne. Dans cette optique, nous mènerons notre étude à travers une organisation en trois chapitres, où nous ferons un va-et-vient entre les trois romans. Nous étudierons, ainsi l'aspect réaliste et intertextuel dans le paratexte des romans composant notre corpus d'étude, dans le premier chapitre. Le second chapitre sera axé, quant à lui, sur la part du réel inscrite dans chaque trame de narration, et ce à travers la disposition narrative. Pour ce qui est du troisième chapitre, il sera consacré à la construction actancielle pour mieux interpréter chaque intrigue et relever le caractère vraisemblable de chaque roman. Ceci nous conduira alors, entre autre, à relever les éléments « historiques¹ » de chaque roman. Cette étude pourra nous servir de repérage spatio-temporel au reste de l'analyse.

¹ Charles SEIGNOBOS évoque les différentes désignations relatives au mot « historique », il déclare que : « Dans l'usage vulgaire du mot "historique" est pris encore dans le sens antique : digne d'être raconté ; on dit en ce sens une " journée historique ", un " mot historique ". Mais cette notion de l'histoire est abandonnée, tout incident passé fait partie de l'histoire, aussi bien le costume porté par un paysan du XVIII^e siècle que la prise de la Bastille ; et les motifs qui font paraître un motif digne de mention sont infiniment variables. L'histoire embrasse l'étude de tous les faits passés, politiques, intellectuels, économiques, dont la plupart sont passé inaperçus. Il semblerait donc que les faits historiques puissent être définis : les "faits passés", par opposition aux

Quant à la seconde partie, intitulée : « Les stratégies d'écriture narratives, intertextuelles et orales », elle se composera de trois chapitres également. Elle abordera, en premier lieu, une analyse narrative où nous essaierons, de décortiquer la dimension narrative au niveau du récit constitutif de chaque roman afin de découvrir et d'expliquer, par la suite, la construction de la narration et la façon dont elle est élaborée. Nous tenterons ainsi d'analyser le voile narratif de chaque roman tout en les faisant croiser afin de relever avec plus de précision et plus d'intérêt, les stratégies caractérisant la narration chez l'écrivaine.

En deuxième lieu, nous aborderons, dans le second chapitre, une analyse discursive à travers l'exploration de la dimension intertextuelle dans l'écriture de Maïssa Bey. Ainsi cette étude sera-t-elle orientée par quelques interrogations, en l'occurrence : de quelle manière, se manifeste cette intertextualité ? Est-elle récurrente ? Est-il possible d'avancer qu'il s'agit d'une des plus importantes stratégies suivies par l'auteure ?

En troisième lieu, nous nous intéresserons, dans le dernier chapitre à la dimension orale de l'intertextualité discursive chez Maïssa Bey. Dans cette optique, nous essaierons de nous pencher sur l'aspect de la tradition orale dans l'écriture de l'auteure. Nous tenterons, dans ce sillage, à travers cette partie de notre recherche, de voir si la tradition orale est bien présente dans l'écrit de Maïssa Bey et de découvrir par la suite, comment se manifeste ce recours à la culture et à la tradition orale dans l'écriture beyenne et avec quelle intensité ?

La troisième et dernière partie du travail, intitulée : « L'Histoire et ses effets de sens ou les mécanismes scripturaux de l'Histoire », inclura principalement une étude de la part du réel présent dans les écrits de Maïssa Bey pour en relever les stratégies suivies dans son écriture. Cette dernière partie se composera de trois chapitres. Le premier évoquera le caractère réel et authentique de l'écriture chez Maïssa Bey, notamment à travers l'exploration du cadre spatial dans lequel nous tâcherons de relever les nombreuses similitudes entre le fictif et le réel. Ceci nous amènera à explorer dans le deuxième chapitre les thématiques les plus récurrentes

faits actuels qui sont l'objet des sciences descriptives de l'humanité. » : SEIGNOBOS, Charles. La méthode critique appliquée aux sciences sociales. pp. 2-5.

dans les romans de Maïssa Bey, ces thématiques extraites de la vraie vie, font plonger le lecteur dans des contextes socio-politiques authentiques. Cette réalité contextuelle nous conduira enfin, à analyser le référent historique de chaque roman pour évaluer la part de l'Histoire et celle du réalisme de chaque récit. Ceci nous permettra, par la même occasion, de relever les stratégies les plus importantes auxquelles a eu recours Maïssa Bey dans l'écriture de ses romans.

Les perspectives de recherche et d'interrogations scripturales, dialogiques, formelles et thématiques conduisent ainsi les récepteurs de ces romans vers plusieurs modes d'interprétations et de lectures.

PRÉSENTATION DU CORPUS D'ÉTUDE

Comme annoncé précédemment, notre corpus d'étude se compose de trois romans de Maïssa Bey, parus successivement. Il s'agit de *Bleu blanc vert*, *Puisque mon cœur est mort* et *Pierre sang papier ou cendre*. En voici une brève présentation :

*Bleu, Blanc, Vert*¹, se révèle être un roman doté d'une particularité narrative qui fait toute son originalité : il s'agit de l'alternance des voix au niveau de la narration dont résulte une singulière forme du roman. Le récit de Maïssa Bey est relaté par les voix alternées de « Lui » et « Elle ». Il est présenté de telle sorte à mettre en avant cette caractéristique narrative. Effectivement, il se compose de petits sous-chapitres, s'introduisant par les pronoms *Lui* ou *Elle*, selon que ce soit le personnage féminin ou masculin qui prend la parole. Ainsi *Ali* et *Lilas* se relaient-il dans la narration tout le long du roman, en prenant la parole alternativement. De chapitre en chapitre, les deux énonciateurs se succèdent régulièrement dans leur narration : deux perspectives pour témoigner et se raconter « leur » Algérie. Les deux narrations se suivent dans la sphère textuelle mais évoluent dans le temps du récit relatant les divers événements de la fiction dans une vision binaire, tout en proposant au lecteur une multiplicité de sens. L'histoire de *Bleu, Blanc, Vert* est située aux années de la post-indépendance, à partir de 1962 jusqu'à l'époque trouble des années 90, plus précisément, l'année 1992 : trois décennies de l'Algérie indépendante. Nous retrouvons ainsi dans ce roman plusieurs événements rapportés, s'avérant être des faits authentiques qui se sont réellement déroulés. Effectivement, Maïssa Bey s'est largement inspirée d'événements sociopolitiques réels.² De ce point de vue, il apparaît que *Bleu Blanc Vert* soit un roman évoquant l'Histoire de l'Algérie, de l'Indépendance jusqu'à la « décennie noire » des années 90.

¹ Référencé dans le corps du texte avec l'abréviation *BBV*.

² « Cette fiction appartient au monde du vraisemblable. L'intérêt ou l'originalité du texte réside dans le fait que tous ces événements se tissent dans le cadre d'un référent historique qui voit l'avènement d'un État que l'Algérie construit dans son indépendance nouvellement acquise. Lilas et Ali font figures de témoins vivants de cette fraîche édification ; devenu libre, le pays affronte les difficultés d'une reconversion sociale, économique, culturelle, politique et idéologique fortement secouée par les turbulences de l'Histoire. » : BENDJELLID Faouzia. « Compte-rendu de *Bleu blanc vert* de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n°7. pp 297-299

Pour ce qui est de *Puisque mon cœur est mort*¹, il s'agit d'un roman lancinant de par sa thématique, son intrigue mais également son « architecture ». Effectivement, ce roman s'inspire totalement de la lourde période des années quatre-vingt-dix, puisqu'il relate la bouleversante histoire d'*Aïda*, mère divorcée, qui perd son unique fils dans de terribles circonstances : *Nadir* a été lâchement assassiné par un terroriste. L'intrigue démarre avec ce fait poignant, plongeant le lecteur, dès ses premières pages, dans une ambiance funèbre. La particularité de ce roman est qu'il soit formé d'écrits pouvant être considérés comme étant des lettres rédigées par *Aïda*, en raison du fait qu'elles s'adressent toutes à un destinataire particulier, évocateur d'une correspondance fictive. Il s'agit de *Nadir*, son fils tué. *Aïda*, extériorise sa peine et souffrance à travers ses écrits. En effet, *Puisque mon cœur est mort* se compose de petits chapitres portant des titres renvoyant à la thématique de chaque lettre écrite par *Aïda*. Ce roman illustratif de l'écriture de l'intime et plus précisément celle du deuil est déroutant, voire bouleversant. Au-delà du fait que la narration du roman soit « ébranlante », le contexte sociopolitique l'est aussi. Maïssa Bey a encadré son intrigue par l'Histoire des années quatre-vingt-dix, reflétant un environnement socio-politique fidèlement inspiré de la réalité : celle de la décennie noire. L'Histoire nourrit la thématique de la mort pour faire de ce roman un émouvant témoignage d'une consternante période.

Et pour finir, nous avons comme dernier roman, « le plus ambitieux [des romans de l'auteure] : *Pierre Sang Papier ou Cendre*², magistrale fresque sur la colonisation française en Algérie de 1830 à 1962. »³. Ce troisième roman est tout aussi déroutant que les premiers, dans la mesure où il se compose dans sa totalité de faits historiques. Maïssa Bey accorde à l'Histoire⁴ une plus importante place que dans ses productions antérieures. L'intrigue du roman est elle-même celle de

¹ Référencé dans le corps du texte avec l'abréviation *PMEM*.

² Référencé dans le corps du texte avec l'abréviation *PSPC*.

³ ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame LaFrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

⁴ Dans « comment on écrit l'histoire », Paul Veyne donne une définition à l'Histoire en faisant une analogie avec le roman, il déclare que « L'Histoire est récit d'événements : tout le reste en découle. Puisqu'elle est d'emblée un récit, elle ne fait pas revivre, non plus que le roman ; le vécu tel qu'il ressort des mains de l'historien n'est pas celui des acteurs ; c'est une narration, ce qui permet d'éliminer certains faux problèmes. Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire quand nous évoquons les dernières années que nous avons vécues. » : VEYNE Paul. *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Points, 1996. (coll. Histoire). pp. 14-15

l'Histoire de son pays, durant la période coloniale. Ce roman superpose, donc, sa trame sur celle de l'Histoire de l'Algérie, relative à la présence française durant la période coloniale, à savoir du 14 juin 1830 jusqu'au 5 juillet 1962, jour symbolisant l'affranchissement de l'Algérie du joug colonial français. L'écrivaine a fait de l'Histoire algérienne son terrain de « construction » littéraire. Malgré le fait que le récit reprenne les grandes lignes de l'Histoire, ainsi que les importants discours historiques, allant jusqu'à décrire et dénoncer l'indicible, *Pierre sang papier ou cendre*, reste un produit littéraire. En plus de mettre en scène des personnages réels issus de la réalité historique de l'Algérie, le roman fait également intervenir des personnages « fictifs », à forte charge sémantique. Par ailleurs, ces personnages sont beaucoup plus symboliques que fictifs, à l'image de « Mme Lafrance » personnage formé sur la base d'une allégorie¹, puisque, par son biais, l'auteure a réussi à personnifier le pays colonisateur, à savoir : « La France ». En outre, il y a l'autre personnage emblématique, présent tout le long du roman, à savoir, *l'enfant*. Ce dernier assiste à tous les faits relatés durant les cent trente deux ans de colonisation, telle une sentinelle de la mémoire, puisqu'à la fin du roman, c'est encore lui qui replonge des siècles en arrière, comme dans une vision onirique pour raconter les autres faits « postcoloniaux » de l'Algérie et essayer de décortiquer le lointain passé historique de son pays. À travers ce roman, le lecteur plonge dans une histoire² calquée sur celle de l'Algérie, mais sa particularité est qu'elle soit narrée tel un conte ou un poème « enchanteur ».

¹ « Cette allégorie, je ne l'ai pas inventée, c'est ainsi que beaucoup imaginaient la France à travers ses représentations et ses discours. », déclare l'auteure dans le Monde des livres du 03/04/2008.

² « L'Histoire vient de se refermer sur cent trente-deux ans de colonisation. Sur une tragédie que Maïssa Bey transcende magnifiquement dans une prose lumineuse, tendue, sensible, ironique, déchirante. Un souffle poétique qui claque au vent de l'Histoire. D'une vérité offerte en partage. » : ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

PREMIÈRE PARTIE

« PARATEXTUALITÉ » ET ORGANISATION ROMANESQUE

Introduction

Le dispositif narratif constitue la toile de fond sur laquelle se tisse la trame de tout roman. La dimension narrative englobe différents éléments, notamment, le paratexte, les arrangements narratifs et actanciels du roman mais également la forme et la disposition scripturale de l'œuvre. L'objectif étant de cerner les stratégies élaboratrices de la narration employées par Maïssa Bey dans sa composition narrative, il s'agira dans cette première partie du travail de décortiquer l'œuvre et de repérer les éléments significatifs des trois romans constituant notre corpus d'étude. Ceci nous amènera à avoir une vision plus précise de l'écriture narrative chez Maïssa Bey, et notamment les stratégies qu'emploie l'auteure pour apporter à ses écrits une empreinte particulière, lui permettant de caractériser son écriture.

Analyser la structure narrative d'un roman permet de mieux pénétrer le noyau composant l'œuvre pour pouvoir le spécifier et le décrire. Ainsi, le « squelette » d'une œuvre est perceptible à travers sa jonction narrative, notamment la construction narrative mettant l'accent sur les péripéties du roman, mais également l'agencement des actants qui permet d'éclaircir le scénario actanciel, et en l'occurrence le rôle que joue chacun d'entre eux ainsi que la signification que peut avoir chaque nom donné aux protagonistes de l'œuvre. Une étude axée sur la narration permet également d'élucider le voile fictif de la réalité et de mesurer à cet effet, le degré de réalisme que vise à atteindre l'auteure dans son œuvre.

Nous nous proposons ainsi de dégager toute manifestation de l'Histoire attribuée à l'auteure dans sa construction narrative et actancielle afin d'étudier sa réalité historique. Le texte beyen nous interpelle dans cette vision : l'Histoire est problématisée et significative dans l'agencement de la fiction, et ce à différents niveaux.

Cette constatation nous permet de formuler notre première hypothèse : La construction de la fiction peut révéler des bribes d'Histoire et de littérature universelle et ce en grande partie à travers l'intertextualité. Par cela nous ne

visons ni « l'effet de réel » au sens barthien¹, ni le roman historique² dans sa représentation générale.

Dans cette optique, nous mènerons notre étude à travers une organisation en trois chapitres, où nous ferons un va-et-vient entre les trois romans. Nous étudierons, ainsi l'aspect réaliste et intertextuel dans le paratexte des romans composant notre corpus d'étude, dans le premier chapitre. Quant au second chapitre, il sera consacré à la part du réel inscrite dans chaque trame de narration, à travers la disposition : « narrative ». Dans un troisième chapitre une étude sera consacrée au parallèle présent entre la vie réelle et la construction « actantielle » du corpus d'étude. Ceci nous mènera, entre autre, à relever les éléments « réels » voire « historiques » de chaque roman. Cette étude servira de repérage au reste de l'analyse, mettant en parallèle l'œuvre romanesque de Maïssa Bey avec la réalité historique conjoncturelle dans le but de relever les correspondances existants mais également d'exhiber pour mieux entreprendre l'écriture beyenne ainsi que les stratégies employées par l'écrivaine, à travers le plan narratif qu'elle instaure dans chacun de ses romans.

¹ BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Points. 1964.

² LUKACS, Georges. *Le Roman historique*. Paris : Payot, 2000.

PREMIER CHAPITRE

LE PARATEXTE OU LE DISCOURS PÉRIPHÉRIQUE ET INTERTEXTUEL DU ROMAN BEYEN

Le paratexte est l'ensemble des éléments composant l'œuvre littéraire sans toutefois faire partie de la trame narrative de cette dernière. Il comprend donc tout ce qui permet d'interpeler les éléments périphériques au texte, implicites ou explicites soient-ils. Afin d'appréhender et de cerner la signification de l'œuvre, et ce dans l'objectif de mieux se l'approprier avant de l'aborder dans son intégralité, l'étude du paratexte demeure alors l'un des dispositifs les plus

importants dans l'analyse littéraire et notamment dans le « processus » que représente la littérature. Robert Escarpit présente « la littérature comme étant un « processus » - un projet réalisé dans un médium (l'écriture) et dirigé vers une démarche (la lecture) – et un « appareil » de production / distribution / consommation »¹, dans lequel le paratexte joue un important rôle.

En effet, ces signaux externes pourvoient le texte d'un accompagnement voire d'un ornement qui apporte une forme de vision partielle de l'intrigue du roman, poussant le lecteur à vouloir déceler la trame romanesque en lisant la totalité de l'œuvre et en prenant connaissance de son contenu. De nombreux théoriciens s'y sont intéressés, notamment Gérard Genette. Ce dernier a consacré toute une partie de ses travaux à l'importance du paratexte dans le décryptage d'une œuvre littéraire, à ce propos il déclare que :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (...) offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indéfinie entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière. »²

Il est à relever que cette « paratextualité », sans élucider le mystère de l'œuvre, cherche dès le début à apporter des informations afin de faire accrocher davantage le lecteur. Ceci sert à attiser l'intérêt témoigné par le lecteur à l'œuvre, l'incitant ainsi à découvrir l'ensemble des éléments factoriels qui le forment. Selon Genette, cet ensemble d'éléments énonciateurs représente « une zone transitoire et transactionnelle entre le texte et le hors texte ». Cette passerelle entre l'intérieur et l'extérieur du texte interpelle le lecteur potentiel et le conditionne dans son interprétation de l'œuvre.

Par ailleurs, un pacte de réception et de lecture s'instaure indéniablement à la rencontre et l'interprétation de l'œuvre littéraire. Dans cette optique, Philippe Lejeune associe ces éléments paratextuels – qui demeurent le premier espace

¹ ESCARPIT Robert, *Le littéraire et le social*. Paris : Flammarion. 1970. pp. 29-32

² GENETTE, Gérard. *Étude complète sur le paratexte*. Paris : seuils. 1987. Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina. *Convergence critiques II*. Algérie : éd. Tell. p. 108

d'échange entre l'écrivain et le lecteur – à une « frange du texte imprimé qui, en réalité commande toute la lecture »¹.

Il s'avère ainsi que cette paratextualité, aussi hétérogène qu'elle puisse être, permet d'orienter l'interprétation du lecteur en captant son intérêt et en éveillant sa curiosité littéraire pour une compréhension plus affinée de l'œuvre.

Cet ensemble textuel d'habillage occupe, ces derniers temps, une importante place dans l'analyse des romans littéraires, accordant à la théorie littéraire une prépondérante expansion, par le biais de la superposition ou de l'opposition de différentes critiques et théories, offrant à la littérature analysée de nombreux terrains de recherche, donnant lieu à de différentes interprétations. Comme par exemple Genette qui est parvenu à distinguer, dans son ouvrage *Seuils*, deux types d'approches face au paratexte :

« **Le péri-texte** » faisant référence à tous les éléments présents dans l'espace du dedans, c'est-à-dire à l'intérieur du livre, il peut comporter les parties suivantes : (le titre, les sous-titres, les intertitres, le nom de l'auteur et celui de l'éditeur, la préface, les illustrations, la date d'édition ainsi que la première et quatrième de couverture.)

« **L'épi-texte** » quant à lui, il évoque tout ce qui est situé dans l'espace du dehors, c'est-à-dire à l'extérieur du livre, regroupant toutes les données établies autour de l'auteur, il pourrait s'agir de : (documents comportant les critiques, les interviews et entretiens émis autour du livre, pendant les différentes périodes de la création du produit littéraire, à savoir : avant, pendant et après la parution du livre.

Ceci nous amène à relever le fait que *l'épi-texte* puisse être ajusté à posteriori, à l'opposé du *péri-texte* qui fait partie intégrante avec l'œuvre en la complétant de fond en comble.

Dans les romans constituant le corpus de notre étude, comme dans tout produit littéraire, se démarque une multitude d'éléments péri-textuels composant

¹ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil. 1945. p. 45

en partie l'œuvre et qui sont mis en place par un assemblage non-fortuit de sens ; dès lors, le lecteur parvient à concevoir l'ensemble de l'œuvre et à élaborer son sens grâce à l'étude de chaque particule ou indice parsemant l'espace du paratexte. Ce qui nous amène à focaliser notre étude sur l'intérêt et le rôle de tout élément péritextuel, tacite ou explicite soit-il, pouvant contribuer à la signification de l'œuvre.

I. Les marques sémiologiques révélatrices de la couverture

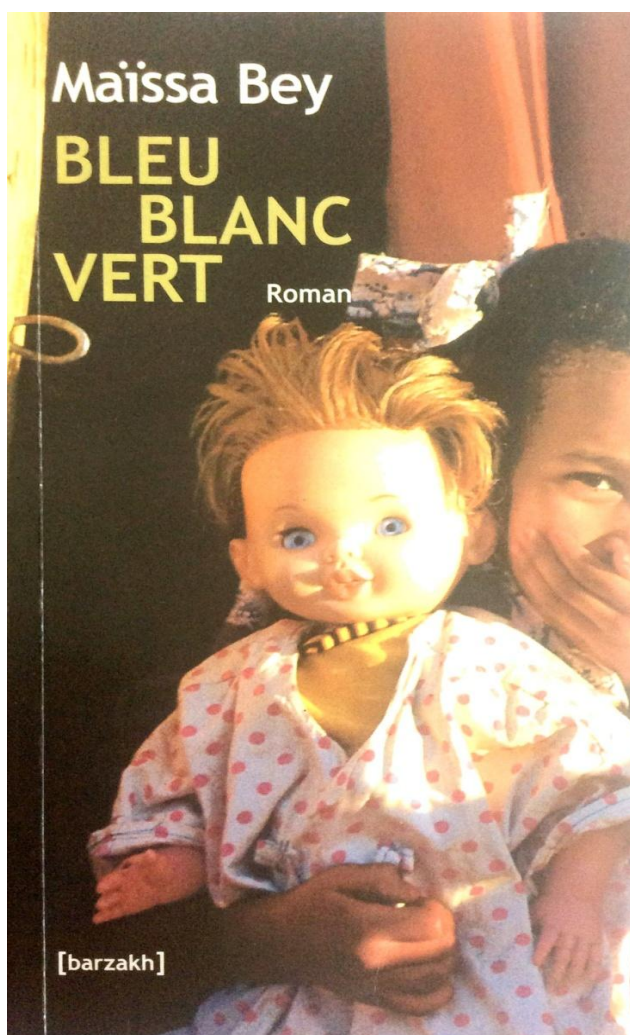
Parmi les indices périphériques, qui forment le hors texte, figure en premier la couverture. Cette dernière désigne, tout d'abord, le livre comme produit commercial ou fini, prêt à être consommé, mais elle désigne ensuite l'élément qui oriente le lecteur dans sa tentative de décodage et d'interprétation. Telle une bande d'annonce, la couverture ou la forme externe du roman guide le lecteur dans sa première approche sémantique de l'œuvre en question.

L'analyse ou la décortication de cette enveloppe extérieure du roman permet de saisir l'idéologie de la maison d'édition ainsi que celle de l'auteure, tout en interceptant les messages codés véhiculés à travers le choix des couleurs, de la typographie utilisée ou de l'illustration, s'il y en a. Elle permet également de dégager la position de l'écrivain quant à son lectorat. En effet, étudier minutieusement le choix du marketing utilisé permet de saisir l'intention idéologique mais aussi commerciale de l'auteure qui cible son lectorat en lui adressant son produit dans une couverture qui pourrait correspondre au maximum à leurs attentes qui sont le plus souvent subjectives. L'élément intéressant concernant notre corpus d'étude c'est que dans leur ensemble, les romans de Maïssa Bey sont toujours publiés en même temps en Algérie chez la maison d'édition « Barzakh » mas aussi en France chez la maison d'édition « L'aube ». Cette situation peu commune, nous a poussés à nous intéresser aux produits finis, prêts à être vendus et exposés sur les deux côtés de la rive : dans la société française et la société algérienne. Ceci nous a amenés à nous interroger sur un bon nombre de questionnements relatifs à cette situation : la nature du lectorat des deux sociétés est-elle la même ? Les messages prêts à être véhiculés demeurent-

ils identiques ? L'auteure agence-t-elle ses romans de la même manière ? Dans le cas échéant, quelles sont les points qui se démarquent le plus ?

1. Le contraste culturel dans *Bleu Blanc Vert*

La présentation de ce roman demeure, comme toute autre présentation romanesque bien étudiée, évocatrice en quelque sorte du message central véhiculé dans la trame du roman. Elle va toujours dans le même sens que l'orientation sémantique du roman. Pour ce faire, il serait nécessaire de commencer par la 1^{ère} de couverture de l'édition algérienne « Barzakh » que voici numérisée en dessous :



La première de couverture se compose principalement d'une photo sur laquelle est écrit : le nom de l'auteure, le titre du roman, la catégorisation du livre

comme appartenant au genre romanesque et enfin le logo inscrivant le nom de la maison d'édition.

Nous étant appuyés sur les travaux de Barthes¹, l'analyse descriptive de l'image qui sert de fond d'écrit pour la quatrième de couverture de *Bleu Blanc Vert* se présente comme suit : Il s'agit d'une photo significative d'une idéologie et d'un état de lieu survenu aux années post-indépendantes. L'élément premier qui ressort de la photo est la petite fille qui pourtant n'apparaît dans l'édition algérienne que de moitié. Le lecteur arrive à entrevoir une fillette au teint halé et aux cheveux noirs, de nature à première vue crépue, qui sont disposés en couettes. La photo ne laisse voir que la partie droite de la fillette, ses cheveux paraissent attachées à l'aide d'un ruban noué ostensiblement.

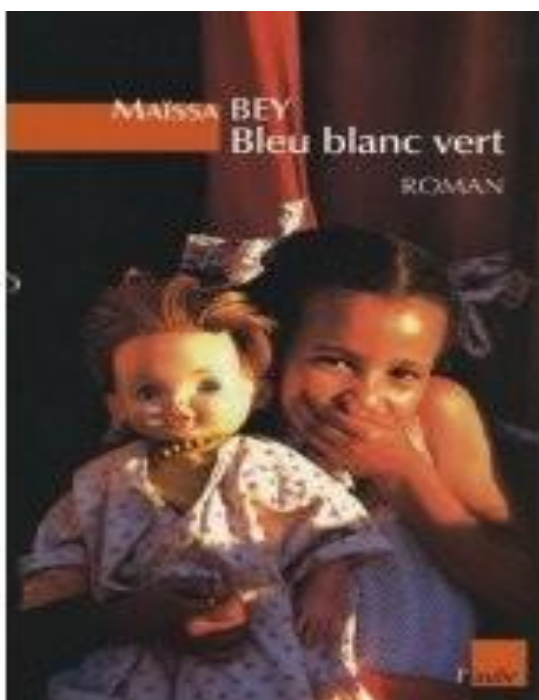
Après une visualisation plus approfondie, un élément attire l'attention du lecteur, il s'agit de l'état émotionnel qu'exprime la fille sur la photo. En effet, elle dévoile son sourire en même temps que sa timidité. La photo laisse entrevoir un sourire qu'essaie de cacher la fillette au revers d'une main. Mais ce sourire transparait tout de même à travers les yeux de la petite fille qui se plissent pour en souriant. L'autre élément frappant dans cette image c'est le contraste qui apparaît dès le premier regard que pourrait porter le lecteur à la couverture de ce roman. Il s'agit de celui de la fille et de la poupée qu'elle tient contre elle, avec sa main. Effectivement, la couleur de la peau brune de la fille se contraste fortement avec la teint porcelaine de la poupée, ajouté à cela la couleur et la nature des cheveux qui renforce le contraste existant déjà. Le lecteur se retrouve face à une opposition visuelle : cheveux crépus foncés/ cheveux lisses très clairs, l'autre élément permettant de souligner davantage cette confrontation visuelle est la couleur des yeux : noirs pour la fillette / bleu azur pour la poupée.

Cette image d'opposition totale et de dualité visuelle ne fait que refléter la complexité des vies des personnages évoluant dans le roman. Les protagonistes sont perdus entre deux aspects de vie. Cette dernière est soit développée et civilisée, à l'image du style de vie français ou alors traditionnelle, respectant les

¹ BARTHES, Roland. « Le message narratif » [1957], in *Communications* n° 4, 1964.

valeurs et les conditions prônées par les ancêtres. Ainsi *Bleu Blanc Vert* est arrivé à faire visualiser ce sentiment de dualité, de contraste troublant, à travers la trame romanesque mais aussi à travers la 1^{ère} de couverture du roman. Il est également intéressant d'analyser la typographie ainsi que les choix de la police, de la couleur mais aussi de la disposition des textes qui apparaissent sur la 1^{ère} de couverture. En effet, le lecteur est frappé dès le premier regard par le titre du roman, qui est écrit en grandes lettres capitales et disposé de manière à attirer son attention. En effet, chaque couleur est écrite sur une ligne, horizontalement, tout en mettant en place un décalage du mot *blanc* par rapport aux deux autres mots. L'autre élément important est le choix des couleurs, le titre est écrit totalement en vert pour certainement insister sur le caractère indépendant de la période décrite, le vert fait également allusion à l'Algérie qui parvient enfin à faire quelque pas en avant de manière autonome politiquement. En plus du titre, le lecteur relève le nom de l'auteure apparu en blanc ainsi que la catégorisation du livre en roman.

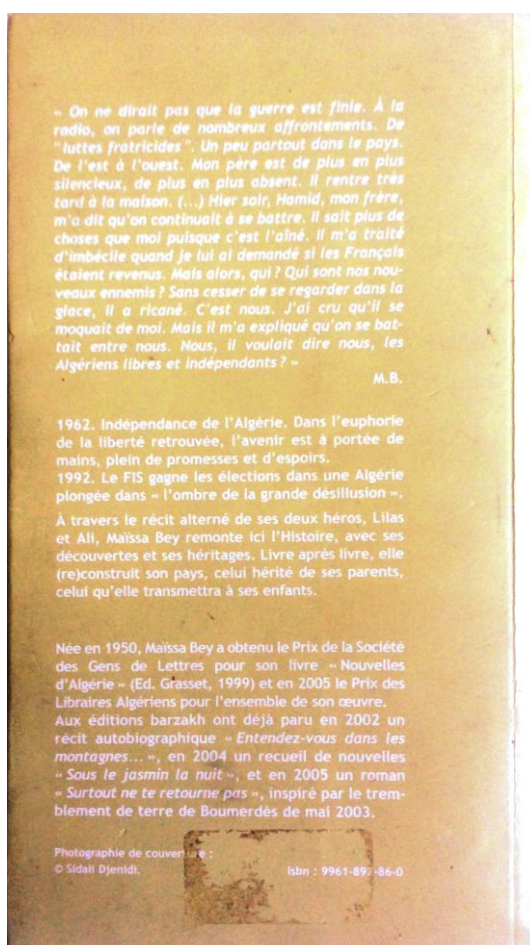
La 1^{ère} de couverture de l'édition française du roman ne diffère pas tellement de celle étudiée car il s'agit, en effet, de la même photo sauf que la photo est plus large comme il est possible de le voir dans l'illustration ci-dessous :



L'image de la 1^{ère} de couverture française permet de visualiser le visage complet de la fille. Cette distinction est certainement évocatrice d'un message et d'une volonté. Celle de faire attirer le regard du lecteur sur l'élément attisant la curiosité et lui permettant de dégager des antipodes prédéfinis.

Effectivement, le lectorat algérien se concentre davantage sur la poupée exprimant à ses yeux la différence culturelle alors que le public français, pose plus ses yeux sur l'exotisme que dégage la petite fille. Attisant dans les deux côtés l'attention totale du lecteur. L'autre distinction est la couleur du titre qui est « le blanc ». En effet, il n'est pas préconisé d'insister sur l'aspect algérien du roman à travers cette couleur très dominante dans l'édition de Barzakh alors qu'elle est inexistante dans l'édition de l'Aube.

Passons à présent, à un autre élément tout aussi important qui est la quatrième de couverture. Voici celle de notre roman :

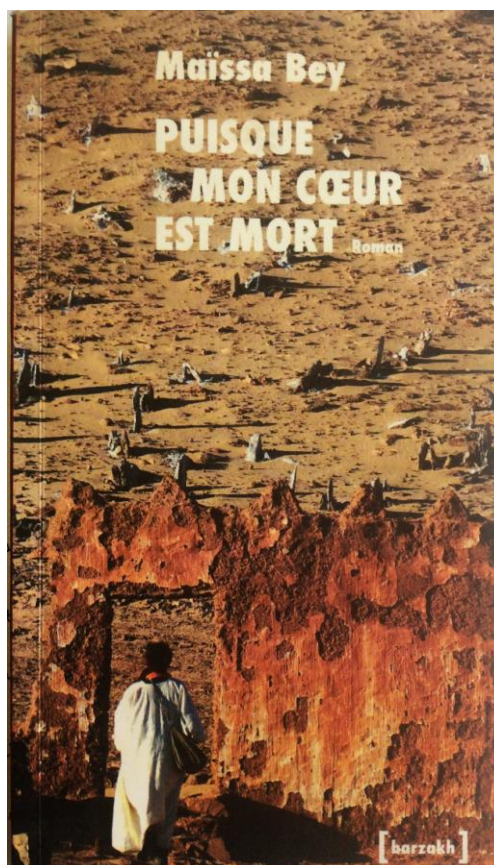


Il apparaît évident, que l'auteure et sa maison d'édition veuille insister sur le caractère national du roman, à travers la prédominance de la couleur verte qui s'étale, comme il apparaît sur toute la quatrième de couverture. Après analyse on y relève trois paragraphes écrits en blanc et séparés par de petits espaces. Avec en caractère plus petit que celui du texte, apparaît des informations relatives à l'auteur de la photo présenté sous le nom de Sidali Djenidi, mais il est également possible de distinguer le ISBN du livre qui apparaît tout en bas de la quatrième de couverture, sur le côté droit.

Après décomposition du texte présent sur la quatrième de couverture. Il nous a été possible de distinguer trois parties : la première qui est un extrait représentatif du roman ; la deuxième partie est un résumé du roman et un avis apporté sur l'écriture et la position littéraire de Maïssa Bey dans son écriture, et enfin la troisième partie, celle qui reprend une biographie brève de l'auteure.

2. Le déroutement émotionnel dans *Puisque mon cœur est mort*

Passons à présent au deuxième roman de notre corpus d'étude, il s'agit de *Puisque mon cœur est mort*. Ce roman qu'on peut qualifier de poignant se démarque par son caractère intime et sa forme épistolaire. Il évoque la dérive totale de la société algérienne qui se retrouve couverte par un voile de sang, celui projeté par les années de terreur, celles du terrorisme. Des années synonymes d'une traversée de désert pour la nation algérienne. Pour ce qui concerne ce roman, on a remarqué l'existence de plusieurs formats de couverture et spécifiquement de 1^{ère} de couverture, qui change entre l'édition algérienne et celle de France. Afin de procéder à l'analyse de la 1^{ère} de couverture du roman édité chez Barzakh, il serait nécessaire de commencer par la description des composantes de cet élément paratextuel que voici en dessous :



En nous basant sur les travaux de Rifaterre¹, il est possible d'effectuer une analyse sémiotique de la 1^{ère} de couverture présente dans notre corpus. Il apparaît alors que cette première de couverture a comme toile de fond une déroutante photo, formant l'arrière-plan sur lequel sont écrits : le nom de l'auteure, l'intitulé du roman, mais aussi sa catégorisation et le logo représentatif de la maison d'édition algérienne.

La photo qui est mise en avant dans la 1^{ère} de couverture de la version algérienne de *Puisque mon cœur est mort* est assez symbolique du caractère criant et bouleversant du roman. Il s'agit d'un paysage aride, qu'on croirait abandonné ou brûlé par la chaleur. Ce qui attire l'attention est la présence d'un mur comportant un espace ouvert, à l'image d'une porte d'accès qui se tient encore malgré son apparence délabrée. Il pourrait certainement s'agir de ruines d'un Ksar détruit par l'écoulement du temps. L'autre élément qui saute aux yeux, est

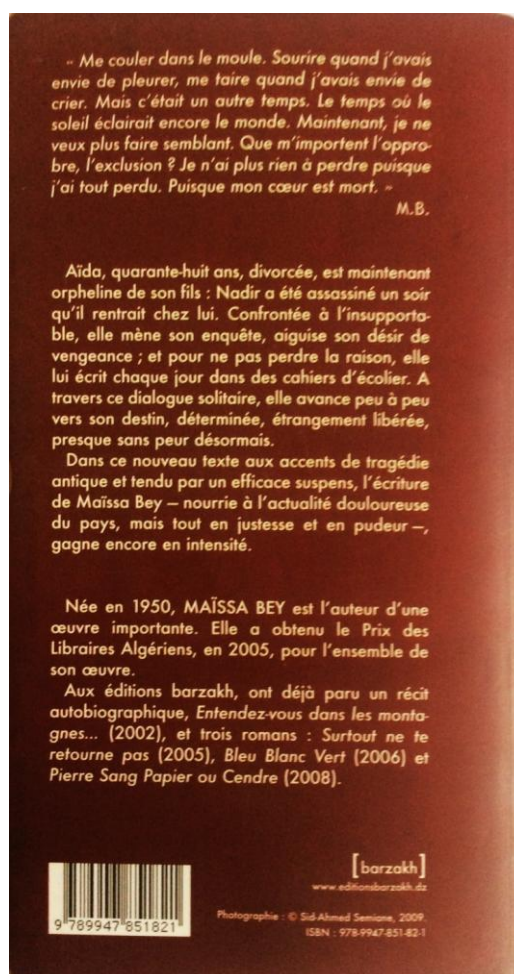
¹ RIFFATERRE, Michael. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant » in *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979. p. 131

l'homme qui est présent sur cette photo. L'homme en question, apparaît de dos, et est vêtu de manière traditionnelle : il semble porter une Djellaba blanche et un sac en bandoulière qu'il tient en arrière. Cependant, il ne semble pas clair s'il a la tête nue, ou s'il porte un turban de couleur noire. Cette silhouette lointaine crée comme un contraste avec le fond à l'apparence vide et aride que reprend la photo. Il semble se diriger vers l'espace ouvert du mur, qui semble mener au néant, car derrière le mur, l'espace semble encore plus crû. Ce paysage aride est à l'image de ceux que possède le désert algérien, faisant peut être allusion à la traversée du désert qu'a connue la société algérienne.

De ce fait, l'image exposée semble très significative aux yeux du lectorat algérien, qui pourrait en saisir facilement ce ressenti vis-à-vis des années où l'Algérie semblait perdue dans son paysage crû. Les couleurs prédominantes restent celle des ruines du ksar, qu'on reconnaît comme tel grâce aux dômes pyramidaux apparaissant sur le mur en question qu'on retrouve aussi dans l'architecture ancestrale de la culture saharienne. Ainsi la couleur qui ressort à première vue, est la couleur ocre.

Quant au texte qui apparaît dessus, il est de couleur blanche, pour rappeler certainement le contraste qui ressort de la présence de l'homme vêtu de blanc avec l'arrière fond dans lequel il se tient. On y recèle donc, le nom de l'auteure suivi par le titre « puisque mon cœur est mort » qui est partagé en trois lignes : « Puisque », « mon cœur », « est mort » à l'apparence décalée comme pour *Bleu Blanc Vert*. En effet, l'inscription « mon cœur » est poussée sur l'extrême droite, alors que les deux autres le sont sur le côté gauche. Ce décalage a été effectué pour mettre l'accent sur l'aspect émotionnel et sentimental du roman. Le titre est suivi, en caractère très petit par la catégorie « roman » et puis dans le bas de l'image sur l'extrême droite, apparaît le signe de la maison d'édition algérienne Barzakh.

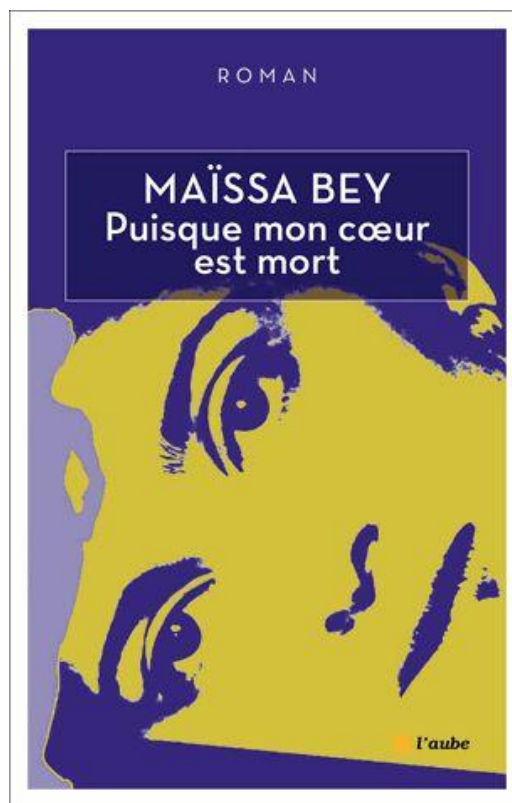
En ce qui concerne la quatrième de couverture elle témoigne elle aussi de cette même ambiance saisissante de par la dominance de la couleur rouge qui apparaît dans une variation très ocre, renvoyant à la couleur du sang coagulé et séché par l'exposition à l'air. Voici l'illustration en question :



Comme pour *Bleu Blanc Vert*, au visionnage de la quatrième de couverture du roman on arrive à déceler la segmentation du texte en trois parties bien apparentes : le petit extrait du roman signé par les initiales de la romancière (M.B.), suivi par un passage descriptif de la trame narrative du roman, tel un résumé, et puis, pour la fin, on retrouve la biographie de Maïssa bey reprenant les grandes publications de l'auteure.

Tout en bas de la quatrième de couverture du livre, on peut remarquer les inscriptions faisant référence à la maison d'édition, ainsi que le nom de l'auteur du photographe de la photo apparue dans la première de couverture, mais aussi les chiffres de l'ISBN et en grand sur le côté droit apparaît le code-barre du produit commercial qu'est le roman.

Il serait nécessaire à présent de nous intéresser aux éléments paratextuels de l'édition française. Après recherche, il s'est avéré que ce roman possède deux premières de couverture différentes chez l'Aube. Voici la première, celle qui est la plus commune au roman publié chez la maison d'édition française :



À la visualisation de cette image on constate bien qu'elle ne comporte aucunement des points en commun avec celle de Barzakh. Il s'agit donc, d'une photo retravaillée telle une œuvre artistique. L'élément premier qui ressort est l'imposant visage de la femme, qui ne laisse pas le lecteur indifférent. Le visage est penché horizontalement, nous laissant imaginer, que la femme est probablement allongée sur son flanc droit, avec les yeux grands ouverts. En effet, sur le visage de cette femme – qui pourrait représenter l'héroïne Aïda – en observant minutieusement la photo en nous appuyant sur les fondamentaux de l'analyse de la photographie¹, il est possible de relever un regard figé, voire désespéré. Celui d'une femme perdue au bord de la folie, qui pourrait certainement penser à un élément occupant fortement ses pensées. Il s'agirait

¹ BARTHES Roland. *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Gallimard. 1980.

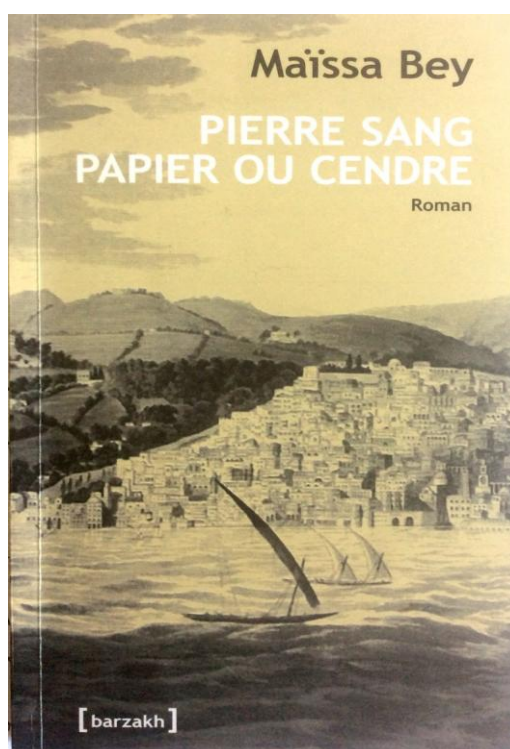
probablement de son fils qui est rappelé dans cette 1^{ère} de couverture par la silhouette non-déterminée, qui apparait de moitié et qui est debout face à elle. Ces illustrations marquent et saisissent la sensibilité du public de la société française afin de l'inviter à la découverte de ce roman au caractère intime. L'autre élément qu'on pourrait analyser est la prédominance de la couleur « violet » qui apparait sur deux tons : un ton foncé caractérisant le fond de la photo et un ton clair pour faire démarquer la silhouette debout à l'extrémité gauche de l'illustration. L'autre couleur dominante est celle du visage au regard saisissant de la femme, qui fait certainement allusion à la mère meurtrie que décrit le roman. En effet, son visage apparait, en contraste sur le violet de l'arrière fond de la première de couverture, avec du vert aux tonalités olive ou pistache.

En nous basant sur la symbolique des couleurs, on se rend compte que le choix de ces couleurs n'est aucunement fortuit de sens. Le vert avec lequel se dessine le visage de la femme, est une couleur apaisante au regard, contrairement au violet au caractère foncé, qui peut véhiculer les ténèbres de la nuit. Alors que le mauve-bleu avec lequel est dessinée la silhouette, peut faire référence au rêve, à l'imagination et à l'hallucination. Quant au texte, il est inscrit en caractère assez imposant, tout en haut de la première de couverture en couleur blanche. Le nom de l'auteure qui se démarque à travers la grandeur de la police utilisée est suivi du titre qui est écrit en plus petit, avec un cadre les centrant en haut de l'image. L'inscription « roman » apparait quant à elle, tout en haut de la quatrième de couverture. L'on constate également, la présence du signe de la maison d'édition française, en petit, sur le côté droit du bas de la photo.

De ce fait, après analyse des deux revêtements qui ont été accordés au roman par les deux maisons d'édition, nous permet de déceler, la portée sociale, politique, et psychologique de la photo utilisée chez *Berzakh*. Alors que celle choisie par *l'Aube*, a centralement un caractère psychologique et émotionnel. Et ce par le biais des couleurs et des figures utilisées. L'auteure se présente ainsi sous différents aspects pour mieux cibler son lectorat des deux rives.

3. Histoire et empreintes dans *Pierre sang papier ou cendre*

Pour ce qui est de ce troisième roman composant notre corpus d'étude, il y a également présence de deux formats pour le livre. Celui de Barzakh et celui de l'Aube. Autrement dit, Maïssa Bey s'adresse dans ses romans à deux publics distincts en même temps, celui de son pays et celui de la France. Pour ce roman à caractère historique et aux empreintes surréalistes. La première de couverture qui lui a été établie, donne un aperçu sur l'aspect historique du roman qui tente de retracer les cent-trente-deux ans de la colonisation française. Voici l'illustration utilisée par Maïssa Bey et Berzakh pour l'apparence du roman :



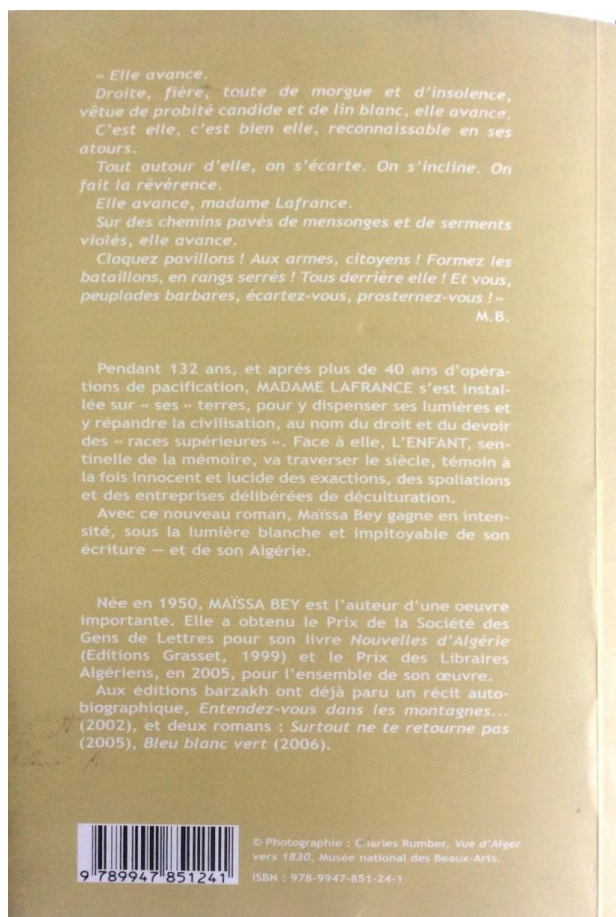
Après l'analyse de la photo utilisée dans cette première de couverture, en nous basant sur les travaux effectués sur le sujet, notamment sur ceux de Ferranti¹, il a été possible de constater qu'il s'agit là probablement d'un dessin représentatif du paysage littoral de la ville d'Alger.

Il semble évident que l'image utilisée renvoie au temps de la colonisation française. En effet, on y voit des bateaux datant du XIX^e siècle avancer sur la rive. Cette image renvoie à un paysage à caractère architectural avec des bâtisses

¹ FERRANTI, Ferrante. *Lire la photographie*. Paris : Éditions Bréal, 2002.

et édifices de couleurs claires couvrant toute une colline, telle une vieille citadelle blanche, mais aussi des montagnes sur lesquels il est possible de remarquer des traces agricoles. Cette illustration date de l'époque de l'arrivée de l'armée française sur les rives d'Alger, plus précisément de 1830. Les bateaux aux flancs battus sur les flots apparus peuvent être ceux du débarquement de l'armée française. Il semble ainsi que l'image exposée soit représentative de l'épisode historique le plus marquant qu'a connu l'Algérie du XIX^{ème} siècle. L'attention du lecteur est attirée par cette illustration artistique à la domination de la couleur verte. En effet, la première de couverture du roman de Maïssa Bey est couvert d'une ombre verdâtre, symbolisant certainement l'âme de l'Algérie. Il ressort également de notre analyse de cette image, la présence de textes qui pour créer un contraste et mettre en valeur le titre du roman, sont en noir : pour ce qui concerne le nom de l'auteure ainsi que la catégorie du roman. Le titre quant à lui, est inscrit en lettres capitales avec une couleur blanche, comme pour se démarquer de la photo aux tonalités vertes. Le logo de la maison d'édition apparaît aussi sur cette première de couverture, en caractère petit, sur le bas du côté gauche de l'image.

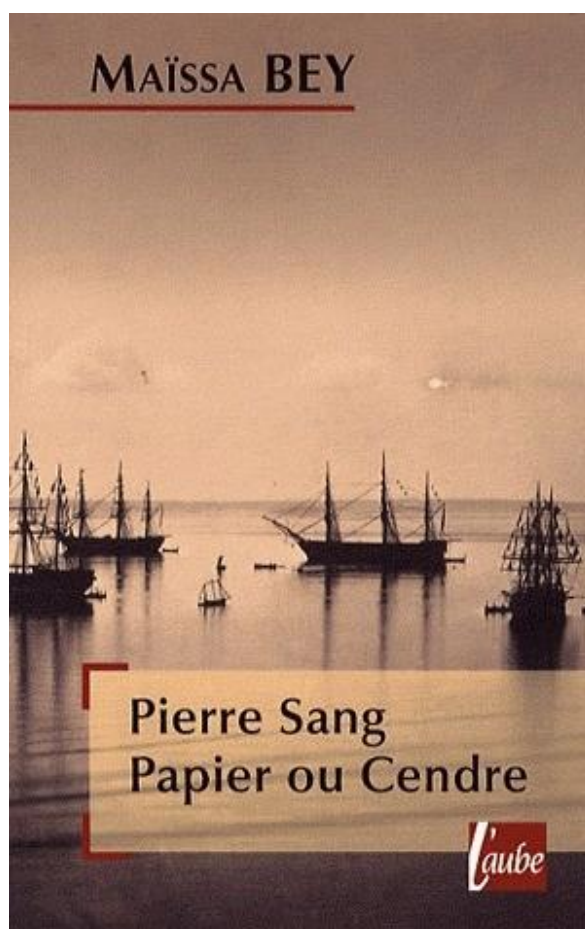
Quant à la quatrième de couverture elle prolonge cette omniprésence du vert qui symboliserait par excellence la paix et victoire glorieuse de l'Algérie. On retrouve sur ce fond vert du texte en blanc, cet alliage de vert est de blanc communique une impression de quiétude et de sérénité, celles retrouvées par le pays, après une lutte de cent-trente-deux ans contre la colonisation et l'oppression de l'armée française.



Comme il est possible de le voir, il y a également dans l'édition algérienne du roman de Maïssa BEY, la présence de trois espaces textuels qui se démarquent : On y distingue, un paragraphe signé par les initiales de l'auteure où l'on retrouve un passage représentatif du roman étudié. On relève par la suite un petit texte commentatif du roman en question. Quant à la dernière partie, elle reprend une biographie succincte de Maïssa Bey.

En bas de la quatrième de couverture, se démarquent en très petits caractères, les informations relatives à l'image de fond de la première de couverture, on y retrouve le nom de l'auteur, mais également le titre de l'œuvre picturale ainsi que l'endroit où elle est exposée : Il s'agit alors d'une reproduction picturale de Charles Rumber, nommée « Vue d'Alger vers 1830 » présente au Musée des Beaux-Arts d'Alger.

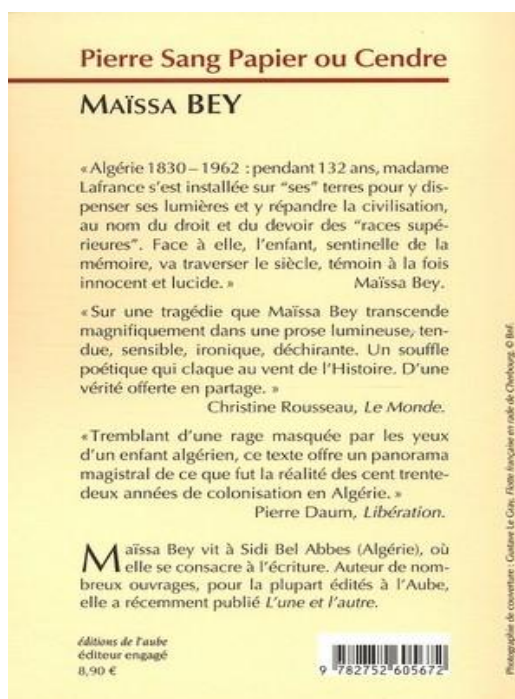
Passons à présent à l'analyse de l'enveloppe extérieure du même roman édité par la maison d'édition française, elle est presque identique à celle que nous venons d'étudier, à quelques détails près :



Après analyse de l'image basée notamment sur les travaux de Gervereau¹, on remarque comme dans l'édition algérienne une photo représentative de bateaux avançant sur la mer, certainement pour renvoyer au fond du roman et rappeler l'arrivée de la flotte française à Sidi Feredj en 1830, période à laquelle a débuté l'occupation coloniale des terres algériennes. La distinction se trouve dans les couleurs prédominantes, mais aussi dans la nature de l'image. Il s'agit ici d'une réelle photo, alors que dans celle utilisée par Barzakh, il s'agissait d'une reproduction picturale. Les couleurs prédominantes sont un ocre avec des variations différentes ainsi que le noir. L'ocre clair évocateur du caractère ancien et vieux de la photo, ainsi que des teintes plus foncées qu'on retrouve dans le logo de la maison d'édition et dans de petits détails typographiques. Quant au noir, il représente la couleur choisie pour le texte présent sur la photo : le nom de l'auteure présent en haut de la photo ainsi que le titre du livre qui apparaît en bas de la première de couverture, sous un voile rectangulaire éclaircissant la photo.

¹ GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : 3^e éd. La Découverte, 2000.

Pour ce qui est de la quatrième de couverture de l'édition française, comme il est possible de le voir, elle s'articule comme une continuité de la première de couverture, avec les mêmes tonalités de couleurs et la mise en avant du titre en couleur ocre alors que le reste du texte est en noir :



Il est possible de relever de cette partie textuelle un extrait tiré du roman, représentatif des points majeurs développés dans le récit, signé par Maïssa Bey. Il s'en suit, deux passages relevés de deux lectures ou critiques du roman, des critiques positives apparues dans la presse, à savoir : « Le Monde » et « Libération ». Ces avis évoquent la beauté du texte et la profondeur du sujet traité qui vacille entre Histoire et fiction, incitant le lecteur à aller à la rencontre de ce profond texte, à multiples dimensions.

Comme dans l'édition algérienne, la dernière partie textuelle reprend une brève biographie de la romancière. Les autres éléments qui ressortent de l'analyse de cette quatrième de couverture est la signature de l'éditeur, toujours en petit caractère ainsi que le prix du livre et le code-barre représentatif de son identité commerciale. Une inscription verticale sur la limite droite du roman attire notre attention. Il s'agit des informations relatives à la photo utilisée en première de couverture par l'édition *l'Aube*. L'inscription comprend le nom de l'auteur de la photo ainsi que le titre donnée à cette image. Il s'agit alors de « La flotte française

en rade de Cherbourg » prise par Gustave Legray. Cette analyse approfondie de l'enveloppe extérieure des romans nous conduit à nous interroger sur le choix de l'auteure par rapport aux titres des romans étudiés qui sont, à la première apparence, énigmatiques et porteurs de sens.

II. La Titrologie au service de l'interprétation sémantique et contextuelle de l'œuvre littéraire

La notion de la titrologie s'est développée et imposée davantage avec l'avènement de la sémiologie, la branche qui tente d'apporter du sens aux mots et notamment à étudier les titres des œuvres littéraires. Le titre demeure le contact qui nous lie en premier à l'œuvre, et est avant tout un signe linguistique qui permet de donner un aperçu sur le produit auquel il est associé. L'étude du texte littéraire passe indéniablement par celle de son titre en l'interprétant avec une vision toujours connotée. En outre, la sémiologie entreprend ce petit élément comme une clé d'accès au texte littéraire permettant de pénétrer l'univers abscons et complexe de l'œuvre.

Selon la pensée de de Saussure¹ la langue est avant tout un système de signes permettant d'interpréter la parole de l'Homme. En effet, il démontre dans ses travaux la variation du signe en un signifiant et un signifié. Quant à Pierce², en se basant sur une démarche sémiologique logique il considère le signe linguistique comme un élément symbolique et le décompose en trois éléments : « l'indice, l'icône et le symbole ».

L'élargissement du champ d'optique de la sémiologie avec la contribution de la réflexion de Barthes³ lui a donné le nom de « la sémiologie » renvoyant à la signification qui se consacre principalement aux lectures et interprétations sémantiques du signifié. Et c'est ainsi que la récente discipline sémiotique, à savoir : « la titrologie » a vu le jour en littérature.

L'analyse du titre pose avec plus de perspicacité des problèmes intrinsèques à toute analyse littéraire. Comme tout élément publicitaire, le titre doit se démarquer du corps du texte et attire l'attention des consommateurs. Cela

¹ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Bejaia : édition Talantikit. 2002.

² PIERCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique »), 1978.

³ BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil. 1985.

est valable également pour le roman où le nombre réduit des sèmes que comportent habituellement ses titres engendre une accentuation vers l'originalité littéraire. Ce qui fait appel à une recherche qui a dû voir le jour et donner naissance à de nombreuses théories descriptives développée par de grands sémioticiens, notamment par Gerard Genette¹ et Léo Hoek² mais également par des sociocritiques, à l'image de Claude Duchet³.

Hoek dans son ouvrage *Pour une sémiotique du titre*, posait les premiers piliers de la titrologie élucidant la nature de la relation pouvant avoir lieu entre le roman et son titre. Il continue sur ses pas et approfondie davantage ses recherches sur le sujet dans son ouvrage *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Cependant Genette s'était également penché sur l'entité du titre dans *Figure III* mais également dans son autre ouvrage à savoir *Seuils*, où il adopte une approche titrologique reliée aux éléments du paratexte du roman qui selon lui jouent un grand rôle dans l'interprétation des titres.

Chez les sociocritique c'est Duchet qui lance des travaux en relation avec le titre, notamment avec son article *Éléments de titrologie Romanesque* où il met l'accent sur la connotation du titre qui d'après lui est double : littéraire mais aussi sociale. Ce qui nous mène vers l'étude de ce point très important qui pourrait nous aider à avoir une vision plus claire sur la littérature de Maïssa Bey et tout ce qu'elle peut évoquer comme effets de sens.

Dans toute analyse littéraire « Il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre »⁴. En littérature, il est nécessaire d'apprivoiser le titre comme étant un élément résolument attaché au texte jusqu'à lui en être indissociable. Il représente beaucoup plus qu'un simple objet de paratexte. Sa première définition est donnée par les dictionnaires : il est donc défini comme étant : « une inscription en tête d'un livre, d'un chapitre, pour indiquer le contenu. »⁵. Ainsi il semble clair que le titre précède toujours le texte. Dans le Larousse 2006, le titre évoque « tout mot, expression ou phrase, etc., servant à désigner un écrit, une de

¹ GENETTE Gérard et al. « Paratexte », in *Poétique*, n°69 (février), p.82-127

² HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotics). 368 p. 1981.

³ DUCHET, Claude. « Éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*. Décembre 1973. N° 12

⁴ HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*. Op. Cit. p. 15

⁵ Dictionnaire Larousse/ SEJER, 2004, deuxième édition, p. 42.

ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, etc. »¹. Aux yeux du titrologue Léo Hoek, « le titre désigne, appelle et identifie un texte »². Par conséquent, il représente tout procédé utilisé dans l'objectif de préciser et signaler un élément pour le faire démarquer du reste. Comme un élément littéraire il est définit comme suit :

Inscription qui présente le contenu d'un texte (extrait, chapitre, ou œuvre complète) dans une formule courte et significative. Le titre peut être informatif ou accrocheur, lorsqu'il se veut strictement informatif, un titre doit être précis et descriptif. En revanche, lorsqu'il veut étonner, émouvoir ou faire rire, il peut prendre une forme originale inspirée de figure de style comme l'antithèse, le calembour, la métaphore, etc.³

Tout ceci nous amène à nous interroger sérieusement sur la portée sémantique des titres des romans que nous étudions dans ce travail, respectent-ils toutes ces fonctions, englobent-ils l'idéologie de leurs romans, évoquent-ils les thèmes répandus dans leurs œuvres, donnent-ils un aperçu sur le contenu du roman, que peuvent-ils nous véhiculer comme information ?, etc. Ainsi, l'analyse des titres des romans étudiés vont nous ouvrir des optiques sur l'essence-même de leurs romans. Maïssa Bey est connue pour son écriture soignée toujours à la recherche d'un idéal esthétique, une écriture poétique allant jusqu'à susciter la sensibilité des lecteurs. Après analyse de ses œuvres, il semble évident que les intitulés qu'elle attribue à ses écrits sortent toujours du commun, en faisant référence au sujet principal du roman tout en stimulant la curiosité du lecteur. De ce fait, quels sont les procédés et clés empoignés par Maïssa Bey dans ses choix pour ses titres ?

1. *Bleu Blanc Vert* ou la dualité historique

Le titre demeure un élément d'analyse littéraire indispensable pour pénétrer le monde de l'œuvre, il s'agit du signe le plus apparent du roman, qui permet d'attirer l'attention du lecteur avant tout autre chose et c'est à partir de lui, en premier, que se fait la lecture du produit littéraire. Parvenir à comprendre la visée de l'auteur par le biais du titre permet d'interpréter en partie l'œuvre. Dans cette optique, l'écrivain Giono affirme qu'il « Il faut un titre, parce que le titre est

¹ Dictionnaire Larousse 2006

² HOEK, Léo. *Pour une sémiotique du titre*. Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotics). 1983. p. 60

³ Mémo références, *vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, VUEF, 2002, p. 42.

cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige; le but qu'il faut atteindre »¹. Quant à Anne Ferry, elle lui attribue la définition suivante : « Une parole écrite au dessus du texte [...] dans l'espace qui lui a été réservé, depuis l'avènement de l'impression »². Celui de notre roman ne laisse pas indifférent, en effet il attise la curiosité des lecteurs, qui au premier contact développent un désir pour comprendre la symbolique de ces trois couleurs à partir de l'histoire du roman. Le titre du produit de Maïssa Bey semble donc peu commun, voire étrange. L'adjonction de ces trois couleurs laisse entrevoir un univers symbolique et énigmatique. Il s'agit en effet, d'un énoncé connoté car il laisse à voir de nombreuses images et visions sémantiques. Il évoque un message implicite qui laisse à deviner et donne à réfléchir tout en ne désignant pas la totalité du sens qu'il englobe. Titre original, énigmatique et accrocheur, il est de surcroît facile à retenir.

Par ailleurs, le titre est repris aux premières pages du roman, en effet, il évoque une anecdote que raconte le narrateur/personnage Ali tout en véhiculant une idéologie représentative de la pensée de la période qu'il décrit, à savoir la période post-indépendance.

Le titre réapparaît dans le roman, c'est une sorte de « mise en rail »³. Ceci rend compte de l'impact et de la signification que peut faire passer le titre entre les lignes du roman. Dans la trame narrative du ce dernier, tout est lié à l'occupation des Français : c'est de là que tout surgit. L'on retrouve les impacts de cette colonisation tout le long du récit. Par ailleurs, le titre *Bleu Blanc Vert* fait référence à toute une idéologie véhiculée par la petite anecdote par laquelle débute le roman défendant catégoriquement l'association des couleurs "*bleu, blanc, rouge*" en raison du fait qu'elle rappellerait un passé douloureux, celui de la présence coloniale, que voudraient à tout prix oublier les consciences:

Bleu. Blanc. Vert. Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit : à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge ! ni sur les cahiers, ni sur les copies.[...] Il a ajouté : maintenant vous ne soulignerez plus qu'en vert. Avec un stylo vert. [...]il nous a dit que , si on écrivait avec un stylo bleu sur la feuille blanche et qu'on soulignait en rouge, ça ferait bleu blanc rouge. Les couleurs de la

¹ Jean Giono, cité par C. Duchet.

² FERRY, Anne. *The Title of the poem*. Stanford: Stanford University Press. 1996, p.1.

³ BOUZAR, Walid, *roman et connaissance sociale*, essai, Alger, OPU ; 2006, p. 67

France. Celles du drapeau français. Il a dit qu'on était libre maintenant. Libre depuis quatre mois. (BBV, p. 13)

Cet extrait transpose la révolte du professeur d'histoire – pouvant faire allusion à l'Histoire algérienne et même être une forme de personnification de celle-ci – qui est à l'image d'une idéologie de rupture s'étant emparée des esprits d'une tranche importante de la société post-coloniale de l'époque. Ce professeur de l'Histoire ne veut impérativement plus revoir dans les cahiers de ses élèves l'image du pays colonisateur; il leur impose de ne plus utiliser le stylo rouge mais plutôt le stylo vert à la place, évitant ainsi, la couleur « rouge » qui, aux yeux du professeur, matérialise inéluctablement la colonisation et la remplacer par « le vert » qui serait représentatif de la patrie. Après l'indépendance du pays, cet enseignant faisait partie des personnes qui étaient encore fortement marquées et traumatisées par la guerre. À ses yeux, il ne fallait plus qu'il y ait des éléments pouvant rappeler que le pays fut un jour colonisé par les forces françaises, et cela afin d'oublier tous les malheurs qu'a subis l'Algérie. Il n'est donc plus question de prolonger le passé colonial mais plutôt de marquer une cassure. Il est évident, qu'une rupture culturelle et historique s'annonce dès le début du roman avec le passé douloureux du pays.

Bleu Blanc Vert regroupe en son sein une variation de figures de style ; il représente une métaphore de par le sens figuré et symbolique qu'il comporte en lui, mais il représente également une métonymie dans la mesure où il annonce et évoque l'histoire du roman. D'autre part, la typographie ainsi que la forme, que prend le titre, ne sont pas du tout anodines de la part de l'auteure, la disposition des trois couleurs sur trois lignes, avec le décalage de la couleur blanche évoque un message particulier et codé, il s'agit là d'un énoncé totalement connotatif. Les couleurs telles qu'elles sont suggérées demeurent toujours « des supports de la pensée symbolique »¹.

Il est connu que les couleurs ont un langage qui leur est propre. En effet, selon la théorie de la symbolique et l'interprétation des couleurs, il serait possible d'émettre des lectures pouvant nous apporter des hypothèses de sens quant à la signification du titre. Le symbolisme des couleurs fait référence aux multiples

¹ CHEVALIER, Jean et CHERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Ed. Robert Laffont, 1982, p. 294

associations mentales quant aux différentes représentations selon des paramètres sociaux et des valeurs morales. À cet effet, la symbolique des couleurs varie, dans le temps mais aussi dans l'espace, d'une société à une autre. En effet, chaque champ chromatique est interprété à travers les nombreuses significations qui se sont installées à travers le temps, tout en ayant de nouvelles connotations, en prenant en compte les différents changements et l'évolution des valeurs, des cultures, des mœurs et des civilisations.

Le monde est fait d'une palette intarissable de couleurs, elles sont donc omniprésentes dans notre vie et jouent un rôle très important sur notre état, notre vision, notre esprit, etc. En effet, les psychologues sont d'accord pour dire qu'elles nous insufflent des sentiments, des états d'esprits et des prédispositions émotionnelles. Elles peuvent nous aider à avancer et à nous ouvrir ou alors nous enfoncer dans une dualité et mutisme profond. En outre, les couleurs peuvent revêtir des significations distinctes parfois même aux antipodes de celles des cultures mitoyennes. Et ce, selon les cultures, les sociétés et les époques. À l'image du « blanc » qui peut passer d'une couleur représentative du deuil dans les pays asiatiques à une couleur évocatrice de la paix et de la pureté. Ainsi, toujours porteuses d'une symbolique et d'un sens, le choix de la couleur ne peut jamais être fait de manière anodine.

À cet effet, nous allons procéder à présent à une petite analyse des visions et des idéologies que peuvent évoquer ces trois couleurs : Bleu - Blanc - Vert

Bleu :

Cette couleur est connue universellement comme étant une couleur représentative du monde occidental et singulièrement de l'Europe qui l'a choisie comme couleur principale pour son drapeau, mais elle apparaît également sur de nombreux autres drapeaux, notamment celui de la France, symbolisant le passé colonial ayant marqué et meurtri le pays. Mais il fait également référence à la culture européenne, celle dans laquelle ont baigné les deux narrateurs/personnages.

En Égypte, selon les croyances des pharaons, le bleu était une couleur porte bonheur et évocatrice d'immortalité. Elle a souvent été associée à Dieu par les

grands peintres, elle évoque effectivement, la justice, la chasteté, la loyauté et la foi divine. Le bleu avec ses différentes variations symbolise aussi le calme, la sagesse et la liberté, il est d'ailleurs la couleur choisie par de multiples organismes internationaux, comme l'ONU, l'UNESCO, mais aussi le Conseil de l'Europe et l'Union européenne, etc.

Blanc :

Le blanc est associé en général à la pureté, à la propreté, à l'innocence, à la virginité mais aussi à la sérénité et la paix à l'exemple du drapeau blanc, dans les pays asiatiques il s'agit de la couleur du deuil par excellence. Il évoque la divinité, dans les croyances et les représentations, les anges, les messagers sont toujours vêtus de blanc, il est également associé à l'au-delà à la sagesse et la vieillesse. Le blanc renvoie également à l'absence, l'inexistence ou le manque, à l'image de ces expressions : « une nuit blanche » (sans sommeil), « une page blanche » (sans aucune trace), « une balle à blanc » (sans poudre), « une voix blanche » (sans timbre), etc. Mais il signifie également « l'opposition à la révolte »¹, par extension, « on donne le qualificatif de blanche à la religion qui s'oppose à l'islam »²

Vert :

Le vert est une couleur médiane, c'est-à-dire qu'on arrive à l'avoir au mélange de deux autres couleurs. Le vert est considéré comme étant rassurant et apaisant. Le vert a longtemps représenté la flexibilité et l'instabilité des choses, évoquant tout ce qui bouge, change et varie.

Le vert est également associé à certaines croyances ou superstitions négatives, comme quoi il serait porteur de malchance. Mais depuis l'arrivée de l'Islam le vert est évocateur de la nature, synonymes de paradis, d'oasis, de paix. À partir du XIX^{ème} siècle le monde occidental commence à rejoindre cette idée, et associe cette couleur à la nature, à la vie et à l'écologie.

¹ CHEVALIER, Jean et CHERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. Robert Laffont, 1982, p. 294.

² *Ibid.* p. 299

Au point de vue psychologique, il indique « la fonction de sensation (fonction du réel), la relation entre le rêveur et la réalité. »¹

De ce fait, il n'est pas écarté que dans le rendu de la couverture du livre, c'est la couleur verte qui est la plus dominante, en effet, la quatrième de couverture du livre est entièrement en Vert, et le titre du roman est écrit en cette couleur également. Ceci n'est certainement pas anodin de la part de Maïssa Bey, il se cache derrière cette ascendance de la couleur une volonté de la part de l'auteur d'insister sur le fait que l'Algérie qui est rappelée par la couleur verte est à présent un pays qui doit évoluer tout seul et marcher sur les traces de ses aïeux en revendiquant haut et fort son appartenance culturelle et linguistique notamment. Cette omniprésence du vert évoque l'histoire de l'Algérie post-indépendante en trois décennies à partir de 1962. Période difficile, où a dû cohabiter comme un choc de culture, entre la modernité amenée par les colons et la tradition héritée des ancêtres et ceux dans une jeune Algérie indépendante qui commence à peine à faire ses premiers pas au tant que nation autonome. Le roman rend compte du dur parcours de la génération de la post-colonisation, déchirée et écartelée entre deux visions culturelles différentes celles des occidentaux et celle des arabo-musulmans.

Il apparaît alors que la signification des éléments présents dans le titre témoignent d'un désir de révéler, de raconter et d'évoquer une période importante de l'Histoire de l'Algérie, tout en dévoilant les contradictions et les oppositions qui structurent l'univers de la fiction.

L'analyse du titre du roman nous a menés à deux hypothèses d'interprétation :

¹ CHEVALIER, Jean et CHERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 380

Première interprétation :

Elle transmet une image de continuité et de prolongement de liens culturels qui se seraient fortement scellés et installés depuis la colonisation, formant à présent l'identité culturelle de l'Algérie qui se compose indéniablement de précieux legs instaurés, à savoir: la culture occidentale, le civisme et la langue.

Deuxième interprétation :

Elle est aux antipodes de la première, car elle prône plutôt un désir fortement émis après l'indépendance qui est celui de rompre totalement avec tout élément qui rappellerait la présence de la France dans le pays. Rompre avec le passé colonial pour pouvoir se construire une nouvelle identité. Maïssa Bey a déclaré à ce propos qu'elle a voulu « traduire la rupture avec le monde du colonialisme dans l'esprit des enfants, quand on commence quelque chose de nouveau, on le fait avec beaucoup d'enthousiasme. »¹

Ainsi, le titre évoque deux images à l'opposé l'une de l'autre qui renvoient au conflit culturel sur lequel repose la trame de la fiction. Edmond Gross illustre cette dichotomie dans ses travaux en déclarant que « chaque image convoque son image contraire en un tournoiement incessant »¹.

Les deux schémas qui précèdent permettent de bien comprendre ces deux interprétations contradictoires, qu'il illustre comme suit :

¹ GROSS, Edmond. *Sociologie de la littérature*. Paris : éd. PUF. 1989. p. 127.

Schéma 1 : Continuité culturelle - ouverture d'esprit vers une évolution positive

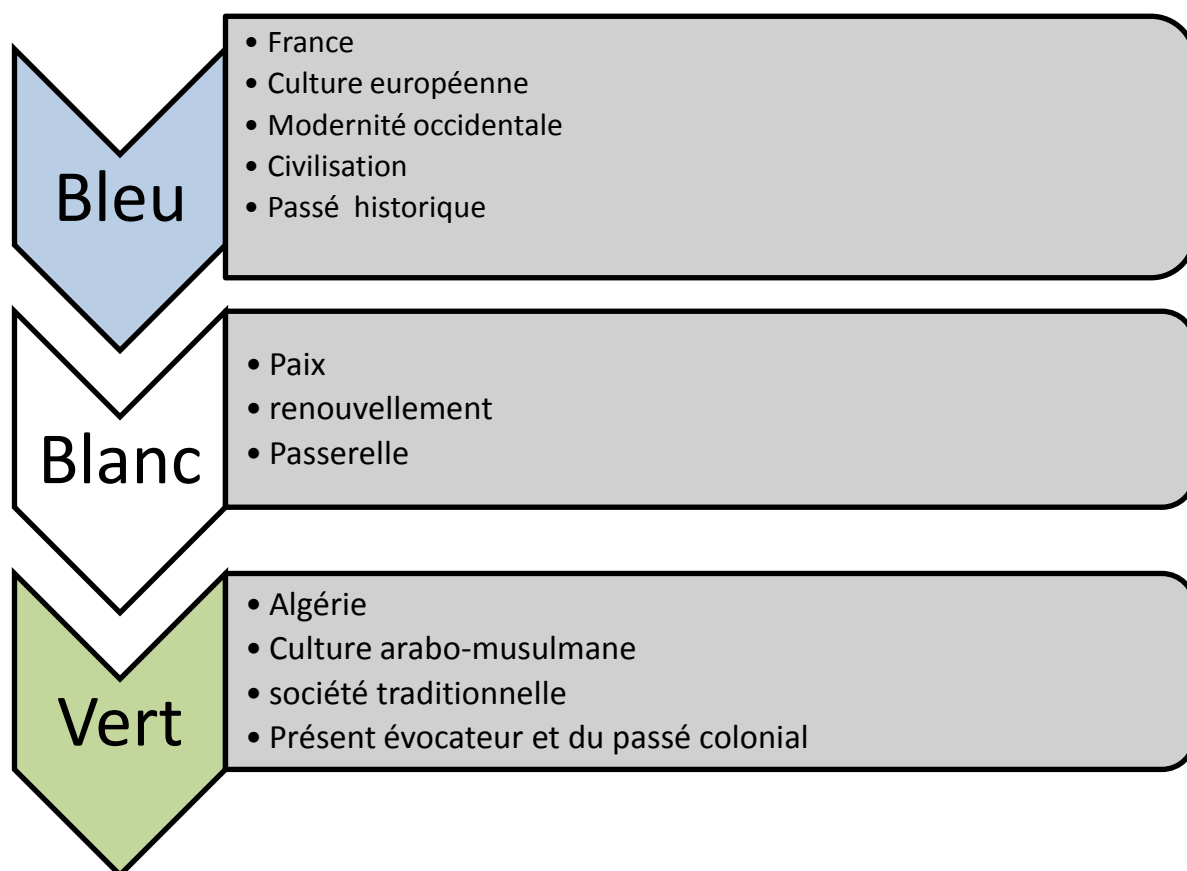
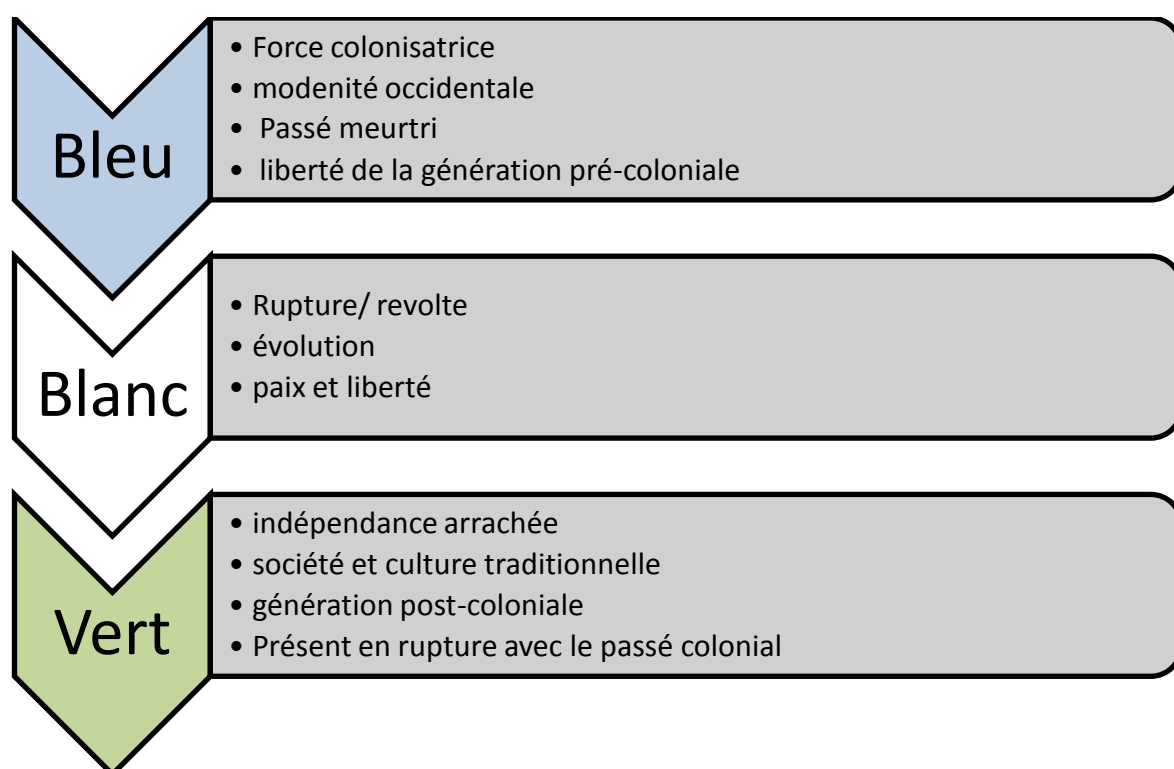


Schéma 2 : Rupture totale – cassure culturelle – conservatisme



À la suite de cette étude, il semble que le titre du roman regorge de significations et de lectures multiples, poussant le lecteur à s'interroger et à émettre de nombreuses hypothèses :

La symbolique du titre, *Bleu blanc vert*, pourrait relever de multiples connotations ; s'agirait-il de suggérer dans la symbolique des couleurs l'idée du désordre vécu par l'Algérie et qui se reflète dans le discours des énonciateurs ? Ou bien, l'idée du phénomène de l'interculturalité, du brassage des cultures et le métissage des peuples que vit le monde postcolonial à l'époque de la mondialisation et qui est devenu incontournable? Le pays ne serait-il pas de ce fait condamné à s'ouvrir pour mieux s'engager sur le chemin du progrès et émerger de ses marasmes ?¹

De ce fait, il apparaît que les trois messages tricolores évoqués par le titre du roman *Bleu Blanc Vert* traduisent une confrontation et un conflit culturel mais aussi générationnel, issu du passé Historique de la société Algérienne, d'où l'importance d'étudier la dimension historique du roman en relevant tous les éléments et repères relatifs à l'Histoire évoquée dans les parties qui suivent. Passons à présent à l'analyse du titre du deuxième roman de notre corpus d'étude.

2. *Puisque mon cœur est mort* ou les douloureuses marques du passé

Puisque mon cœur est mort se présente comme étant un roman où l'écriture se conjugue avec l'intime, le deuil, mais également la mémoire et l'Histoire. Plongé dans le cadre spatio-temporel des poignantes années 90, le roman retrace l'émouvant témoignage d'une mère meurtrie jusqu'au plus profond d'elle-même par la perte de son unique fils. En effet, il s'agit d'un roman déroutant, bousculant et accrocheur et marquant dans la mesure où le lecteur se retrouve facilement plongé dans le douloureux état psychologique de la mère abattue jusqu'à s'identifier à elle et à son sentiment de désarroi. Son titre est composé d'une phrase, répondant à un agissement ou une interrogation, tout en laissant deviner une suite, qui n'est que la déchirante histoire que livre *Aïda*. Il s'agit en quelque sorte d'un appât attisant la curiosité du lecteur à connaître les raisons et les conséquences suite à ce cœur qu'on annonce comme mort. Il s'agit donc d'un roman totalement plongé dans une ambiance de deuil, de tristesse, de souffrance et de folie suite à la déchirure inconsolable de la perte d'un être cher.

¹ BENDJELLID Faouzia. « Compte-rendu de *Bleu blanc vert* de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n°7. pp 297-299

Maïssa Bey est connu pour son écriture constamment ouverte au dialogue culturel, linguistique et littéraire. En effet, sa plume est indéniablement marquée par ses multiples lectures qu'elle fait ressurgir inéluctablement à travers ses écrits, et même les titres qu'elle donne à ses romans, et notamment celui de notre corpus, à savoir *Puisque mon cœur est mort*, Un titre accrocheur et parlant puisqu'il suscite la curiosité émotionnelle du lectorat. Le titre est comme tapis rouge que l'auteure déroule à ses lecteurs pour mieux pénétrer son roman. Barthes le voit comme « un apéritif », qui permet d'ouvrir l'appétit du lecteur pour la lecture de l'ensemble du texte. Il est comme « un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte, en donnant sur lui plus ou moins d'informations »¹. Mais il a également une portée sociologue, selon Claude Duchet, cette dimension nous apporte une définition sous un autre angle, selon lui il s'agit d'un « déjà dit, d'une existence préexistante au roman »². Cette définition nous permet de prendre conscience de la portée sociale du titre et son rôle sur l'impact que peut avoir le roman avec sa société. Il le définit comme suit : « un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité, il parle de l'œuvre en terme de roman. »³ Et c'est le cas pour le titre de notre roman, puisqu'il évoque un déjà dit, consolidant un lien avec un texte préexistant.

En effet, le titre du roman n'est, en réalité, qu'une partie d'un vers extrait d'un célèbre poème de Victor Hugo. Il apparaît ainsi que Maïssa Bey ait voulu faire dialoguer son roman avec l'âme du poète. À travers cette intertextualité « titrologique », le lecteur avenant et connaisseur de la littérature française parvient d'emblée à plonger dans l'ambiance du roman ou à deviner ses alentours rien qu'en découvrant son titre. La titre « Puisque mon cœur est mort » est extrait donc du poème « Veni, vidi, vixi » écrit en 1848 et issu du recueil de poésie « les contemplations ». Qu'est ce qu'a donc voulu faire véhiculer Maïssa Bey comme image en faisant dialoguer son roman avec le poème de Victor Hugo ? Quelles

¹ BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », in *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985, Pp 329- 359

² DUCHET, Claude. « Une écriture de la socialité ». in *Politique* 10. 1973. P. 453

³ DUCHET, Claude, cité par ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina, *Clés pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida : Ed. tell, 2002, p. 71.

sont les analogies qui existent entre le poème et le roman ? Afin de répondre à ces questions, parvenir à donner une interprétation au titre et, par ricochet, à l'œuvre de Maïssa Bey, il est nécessaire d'étudier et d'analyser le poème en question.

« Veni, vidi, vixi » le titre du poème est une allocution issue du latin, faisant elle-même référence à un énoncé connu, il s'agit de la déclaration de Jules César « Veni, Vidi, Vici » qui se traduit comme tel (je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu). Victor Hugo a restitué « Vici » par « Vixi » qui signifie (j'ai vécu). Afin de comprendre les raisons de ce changement et mieux intercepter les raisons de cette intertextualité titrologique, il est indispensable d'étudier le poème en question, que voici :

Veni, vidi, vixi

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche, sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,
Debout, mais incliné du côté du mystère.

J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.
Je me suis étonné d'être un objet de haine,
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.

Dans ce baignoire terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle.

Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme
Qui se lève avant l'aube et qui n'a pas dormi.

Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.
Ô Seigneur, ! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse !¹

À la lecture du poème, on se rend compte qu'il est profondément marqué par un sentiment de tristesse, on y relève le désespoir du poète qui exprime la fatigue que lui inflige le fait d'être toujours en vie. Car après recherche sur les circonstances de l'écriture de ce poème, il s'avère qu'il a été produit suite au décès de sa fille Léopoldine, morte d'une noyade, lui faisant éprouver une infime tristesse et un terrible manque. Après analyse du texte d'Hugo, il semble qu'il s'agisse d'un poème élégiaque, en raison du fait que le poète l'ait écrit sur le ton de la plainte, effectivement il est complètement noyé par le chagrin, le découragement qui le mène vers la perte de toute envie de vivre jusqu'à l'isoler totalement de tout lien social. Depuis la disparition de son enfant, il se sent comme inutile, car il aurait échoué à sa mission de protection de sa fille, ce qui le fait plonger dans une atmosphère de douleur lui octroyant le désir de mourir.

La lecture du poème nous fait également relever le fait qu'il soit composé de rimes embrassées², il s'ajoute à cela le fait qu'il soit écrit dans sa totalité en Alexandrins, et segmenté en huit (08) quatrains. Le recours à l'Alexandrin donne au lecteur un aperçu du génie de Victor Hugo, il relève l'exploit des vers à 12 syllabes pour rendre hommage à la mémoire de sa fille avec un poème à la recherche du prestige en utilisant que des rimes embrassées, peut être pour lancer un ultime baiser à sa fille. Après lecture et relève des sentiments de désarroi, de désespoir et d'amertume de la vie, il semble évident que Victor Hugo ait changé la dernière partie de la phrase qu'il a emprunté à Jules César pour pouvoir témoigner du fait qu'il ne fait que subir les déchirures que lui inflige la vie qu'il

¹ HUGO, Victor. « Veni, vidi, vixi ». [1856]. Dans *Les Contemplations*. Paris : LGF (Coll. Livre de poche). 1972.

² De forme ABBA.

n'arrive pas à vaincre comme le prétend l'empereur romain à qui appartient cette allocution. Dans les trois premiers quatrains il explique et décrit sa peine, dans les trois qui suivent il exprime son dégoût à la vie, puis dans les deux derniers, il fait part de son désir de quitter ce bas-monde. En effet, dans les derniers vers, Hugo s'adresse aux lecteurs au présent afin de mettre en avant son apathie qu'il vit au moment présent. Il fait recours également dans les deux derniers vers au subjonctif et à l'impératif pour mieux exprimer sa volonté de quitter la vie.

De ce fait, « Veni, vidi, vixi » apparaît comme le sombre bilan d'une vie. Il évoque un sentiment auquel pourrait s'identifier tout lecteur à un moment ou un autre de sa vie : celui de l'incapacité de percevoir son existence avec amour et joie. Assailli par la complexité et les douloureux aléas de la vie, Hugo lance un appel désespéré à la mort, un ultime cri de détresse comme il apparaît dans le vers suivant « Ô Seigneur, ! Ouvrez-moi les portes de la nuit, afin que je m'en aille et que je disparaisse ». Il pourrait s'agir ici d'une mort physique, comme il s'agirait d'une mort « spirituelle » qui laisse entendre une renaissance possible. Ainsi Hugo confie aux lecteurs sa mélancolie et son dégoût de la vie après la mort de Léopoldine qui l'a totalement fustigé. Il partage avec le lecteur à travers ses vers, son incommensurable peine mais également sa profonde envie de retrouver la paix intérieure.

On relève également la présence de l'anaphore du 1^{er} vers au 12^{ème} avec « Puisque » qui revient à six reprises, d'où le vers duquel est extrait le titre de notre roman que voici en sa totalité « *Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.* ». Le choix de ces mots d'Hugo par Maïssa Bey pour nommer son roman renforce le caractère intime, endeuillé et mélancolique de son écriture. À travers cette intertextualité elle est parvenue à calquer l'ambiance nostalgique et funèbre du poème d'Hugo dans son roman : l'état d'esprit du poète est tout à fait représentatif de celui de l'héroïne *Aïda*, qui passe elle aussi, par toutes ces phases du deuil. Nous verrons, dans le point prochain, si cette stratégie intertextuelle est reprise également dans le titre du troisième roman de notre corpus d'étude.

3. *Pierre sang papier ou cendre* comme un hymne à la liberté

Le présent roman est bâti sur un réel fond historique, celui de la guerre de libération nationale qu'a mené l'Algérie pour se libérer du colonialisme français. Dans ce sillage, il est possible de dire que chaque élément le composant occupe une place importante dans la représentation narrative, effectivement Maïssa Bey n'a pas agencé son roman de façon anodine, et notamment dans son choix du titre. Il n'est pas à ignorer que la sélection du titre se fait toujours en corrélation avec la réception du lecteur. Ce dernier détient une place très importante dans le processus du choix du titre. En effet, avant d'adhérer à l'œuvre, le lecteur commence par adopter son titre. Dans ses travaux, Genette parle du rôle que joue le lecteur dans le choix du titre de l'œuvre en effet selon lui « le titre est une construction et une chose, construite dans le but de la réception et de la connotation »¹. Le sens et l'interprétation du titre sont donnés par le lecteur lui-même. À ses yeux, le lecteur recherché par l'écrivain est celui qui ne se contente pas que de lire le titre et le résumé du roman mais qui va jusqu'à le lire dans sa totalité tout en essayant de relever les relations qui existent entre les deux. Christiane Achour en parle aussi et désigne le titre comme étant un « Aimant » qui attirerait les lecteurs vers l'œuvre. C'est entièrement le cas pour le titre de ce troisième roman « *Pierre sang papier ou cendre* », titre énigmatique pouvant évoquer de nombreuses images, lectures et associations.

À première vue, présenté comme tel, *Pierre sang papier ou cendre* apparaît comme un titre atypique poussant loin l'interrogation du lecteur. Mais lorsqu'on s'arrête aux choix des mots, leur poids et ce qu'ils englobent comme sens, l'imagination du lecteur peut emprunter l'artère conduisant à la voie sémantique du roman. En effet, les vocables « sang » et « cendre » sont évocateurs de la mort, de la destruction, de la brûlure menant à la décomposition et peuvent, par conséquence, faire référence aux durs épisodes de la colonisation française et du combat pour la liberté mené avec force par le peuple algérien que relate le roman. Mais la signification du titre est beaucoup plus profonde que ce qu'il en paraît. Comme elle l'a fait avec *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa

¹ GENETTE, Gérard. « La structure et les fonctions du titre dans la littérature » in *Critique*. n°14, 1988, pp.692-693

Bey, ouvre son écriture au dialogue culturel et littéraire, en ayant recours là aussi à de la poésie. L'auteure emprunte un vers d'un poème connu pour intituler avec son roman. Il s'agit du poème *Liberté* de Paul Éluard.

Après lecture et étude de ce poème, il nous est possible de mettre en place des analogies thématiques et sémantiques entre le message véhiculé dans le poème d'Éluard et celui de Bey. En effet, cette dernière n'a pas fait dialoguer son écriture avec celle du poète français de manière anodine mais ce recours donne bien lieu à une intention littéraire, peut être celle d'apporter une certaine pensée et idéologie au roman qu'elle présente. Afin de mieux percevoir la portée de notre corpus d'étude, il nous est nécessaire de nous intéresser au poème lui-même. L'évocation de ce poème nous permet d'entrevoir un dialogisme historique et une intertextualité littéraire, omniprésents chez Maïssa Bey. Dans cette optique, notre étude nous conduit à l'analyse du poème d'où est extrait le titre du roman de Maïssa Bey.

Liberté est un poème engagé que l'écrivain français Paul Éluard a écrit en 1942, pour exprimer son indignation contre l'oppression allemande. Il s'agit donc d'un cri véhiculeur de l'idéologie et principes que défend fortement l'auteur. Avec comme message central la revendication de la liberté – plus que légitime à ses yeux – des êtres, des âmes, des idées et surtout des nations. Voici donc le poème en question :

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom
Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts

Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom
Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers

Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.¹

Ce poème se présente comme étant une ode à la liberté, écrit en 1942, à travers lui, Paul Éluard témoigne de son engagement pour la dignité et l'indépendance des nations dans le but de combattre l'occupation de la France par l'Allemagne nazie, durant la seconde guerre mondiale. Comme le roman qu'on étudie, ce poème porte en lui une réelle dimension surréaliste, dans la mesure où l'auteur évoque de multiples lieux, réels et imaginaires, sur lesquels il n'hésiterait pas à inscrire son engagement total par l'écriture du mot « Liberté » partout où il le pourrait. Inscrit dans les esprits des nations entravées par la guerre, le poème étudié était un inconditionnel hymne à la liberté, contre toute forme de

¹ ELUARD, Paul, *Au rendez-vous allemand*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1945

colonisation ou d'oppression. Maïssa Bey a repris Éluard afin d'évoquer, entre autre, cette idéologie à laquelle elle s'identifie intrinsèquement.

En effet, Paul Éluard est connu pour son engagement politique, il adhère – à l'exemple de ses pairs surréalistes Louis Aragon et André Breton – au parti communiste français. Il écrit même un tract « Au grand jour », qui était fortement annonciateur de ses positions. Poète rebelle, et très engagé dans la résistance, il le démontra de plus bel à travers son recueil *Poésie et vérité*, paru en 1942, durant la période de la seconde guerre mondiale, dans le but de soutenir la cause des combattants qui luttèrent sans relâche pour protéger leurs nations. Le poème « Liberté » est alors inscrit dans les mémoires de l'époque, se présentant tel un texte emblématique, symbolisant l'engagement et le combat pour un idéal auquel croit profondément Éluard, à savoir celui de la paix, de l'indépendance et de la liberté.

Après analyse, il apparaît que le poème s'étale sur vingt (20) quatrains, se présentant sous le même canevas, et se conclut par une strophe dont la forme diffère, puis par une chute rappelant le titre du poème. Ce dernier est écrit en vers libres, où les rimes ainsi que la ponctuation sont totalement absentes. Cependant des figures de styles et des répétitions se dégagent singulièrement de son corps. En outre, il se répand, à la lecture orale, quelques assonances et allitérations apportant à la redondance présente dans le poème une mélodie entraînante.

En effet, dans chaque quatrain, l'anaphore « sur .. » revient au début des trois premiers vers, s'agissant d'un complément circonstanciel de lieu, servant à indiquer les espaces sur lesquels le poète déclare inscrire son message pour la liberté. Il s'avère alors qu'une litanie se dégage indéniablement du poème. À l'image de la profusion des répétitions anaphoriques, consolidées par le parallélisme de la forme syntaxique (Préposition + complément circonstanciel de lieu) ainsi que la répétition du vers qui revient à la fin de chaque quatrain « j'écris ton nom » tel un refrain inquisiteur. Cependant la dernière strophe détient une importance souveraine dans la mesure où c'est à travers elle, que le lecteur comprend que le poème ne s'agit pas d'un appel d'amour, comme il pourrait paraître, à première vue, mais plutôt d'un poignant cri de résistance.

Comme annoncé au début de l'analyse, ce poème incantatoire est emprunt de surréalisme à travers des images saisissantes visualisées entre lutte et désenchantement de nature concrète et imaginaire. Cette coprésence de l'imaginaire et du réalisme renvoie au roman de Maïssa Bey où le surréalisme de la présence de *l'enfant*, sentinelle de la mémoire coloniale de l'Algérie rejoint le réalisme et l'aspect historique du roman. Par ailleurs, on relève dans le poème étudié différentes phases de l'existence de l'Homme. Celle de l'enfance avec les expressions suivantes « mes cahiers d'écolier », « mon pupitre » en relevant que l'adjectif processif de la première personne affermit l'aspect enfantin des vers en question, puis il y a celle évocatrice de l'âge des amours, à travers les sentiments décrits dans les expressions suivantes « sur les saisons fiancées », « sur le front de mes amis » et enfin, celle représentative de la vieillesse à travers les passages qui suivent : « sur mes refuges détruits », « sur mes phares écroulés ».

Ainsi le poème *Liberté* est à vocation militante pour lutter contre toute forme d'oppression, il rassemble en son sein tous les accents d'un texte oratoire, faisant de lui un inoubliable hymne à la vie, à la plénitude et à la liberté. De ce fait, le dialogue qu'a instauré l'écrivaine entre son roman et ce poème, révèle l'idéologie qu'elle cherche à défendre et à véhiculer à travers son récit qu'elle consacre à l'époque de l'occupation française des terres algériennes. Certainement pour rejoindre la position de Paul Éluard contre la guerre et prônant le combat pour la liberté en dénonçant les peines de la colonisation. L'autre élément de comparaison qu'on peut relever est le caractère surréaliste du roman à travers ses personnages qui se démarquent de la réalité. Cet aspect figure également dans le poème à travers les nombreuses métaphores et visualisations surréalistes que donne à voir le poète. Cette dimension surréaliste permet de rendre compte de la profondeur du désir incantatoire qui orne les pensées d'Éluard et lui permet d'exprimer haut et fort son engagement pour l'intégrité de l'Homme qui est indissociable de sa liberté. Le parallélisme instauré Nous retrouvons indéniablement cette idée dans les pages de *Pierre sang papier ou cendre*.

Il ressort de cette étude que Maïssa Bey a fait de son paratexte une riche interface véhiculant de nombreuses idées représentatives de son texte. L'enveloppe extérieure de ses romans a été soigneusement choisie dans l'optique de saisir l'attention du lectorat selon son origine et culture. Ainsi, il nous a été possible de distinguer deux démarches paratextuelles selon que les romans soient destinés au public algérien ou alors à celui de l'étranger, répondant de la sorte à la sensibilité de l'un et de l'autre. Le choix de l'arrière plan, des couleurs, de la disposition et de la police du texte n'est jamais anodin. Une représentation sémantique se dégage de chaque habillage romanesque. En outre, l'étude des titres des romans en question a été très riche en interprétations et en lectures sémantiques, ce qui nous a permis de mieux intercepter la pensée de Maïssa Bey. Il s'avère ainsi que le titre occupe une place prépondérante, pouvant être visualisé comme la « colonne vertébrale » de tout produit littéraire, quel que soit son genre. Il peut jusqu'à permettre d'inciter le lecteur à se questionner sur l'essence de l'histoire et de créer tout un foisonnement imaginaire qui ouvrira les portes, dans une première étape, à un certain degré de signification : « Titre et roman sont en étroite complémentarité, l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte »¹.

Effectivement il est ressorti de l'analyse titrologique que Maïssa Bey accordait énormément d'importance à cet élément paratextuel, puisqu'elle y intègre un dialogue culturel avec d'autres œuvres qui partageraient la même aura sémantique que celle de chacun de ses romans. Un rapport intertextuel a été relevé dans les deux titres de *Puisque mon cœur est mort* et de *Pierre sang papier ou cendre* puisque. Ces deux titres ne sont que la reprise de vers poétiques appartenant à deux écrivains appartenant à la littérature française, à savoir : Victor Hugo et Paul Éluard.

Effectivement, il est possible d'avancer que c'est à travers la dénomination qu'accorde l'auteure à sa création qu'elle parvient à consacrer son acte de production. Tout en relevant, le fait que le choix du titre peut être fait par

¹ ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergence critiques: Introduction à la lecture de la littérature*. Alger : OPU. 1995. P. 28

l'écrivaine elle-même, ce qui serait le plus envisageable, ou alors avec l'intermédiaire de son éditeur.

Dans ce sillage, il est possible de dire que le but ultime du titre est de susciter la curiosité du lectorat, à cet effet, il assure trois fonctions du langage telles que définies par De Saussure¹ : « la fonction poétique » en respectant un certain idéal esthétique et en éveillant l'intérêt, « la fonction référentielle » car il véhicule des informations et « la fonction conative » en raison du fait qu'il suscite l'implication du lecteur. Claude Duchet en a fait un sujet d'étude et l'a défini comme suit : « Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité »². C'est ce que nous retrouvons dans les titres de Maïssa Bey ainsi que dans toute l'enveloppe paratextuelle des romans étudiés. L'auteure donne une infinie importance aux éléments constituant les l'aspect paratextuels de ses romans. Ceux-ci lui permettent d'instaurer à la pré-lecture de ses romans une pertinente aura sémantique, sociale et poétique. Puisque le lecteur parvient à pénétrer l'ambiance sémantique de ses écrits, rien qu'en essayant de déchiffrer leurs constituants paratextuels. L'étude du paratexte nous a permis de discerner la dimension sociale, réaliste, historique et intertextuelle de la littérature beyenne. Ce constat nous pousse à nous interroger davantage sur ces aspects relevés de par cette étude pour les explorer à l'intérieure de la trame, notamment à travers la construction narrative et actancielle qui nous permettrait de profondément nous introduire dans le monde scriptural et littéraire de Maïssa Bey.

¹ DE SAUSSURE, Ferdinand . *Cours de linguistique générale*. [1976]. Paris : éditions critique. 1997.

² DUCHET, Claude. « Éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*. Décembre 1973. N° 12

DEUXIÈME CHAPITRE

LA CONSTRUCTION NARRATIVE AU SERVICE DE L'HISTOIRE

Les événements que vivent les personnages d'un roman sont assurément restitués dans le récit de ce dernier. Par ailleurs, ils sont nécessairement situés dans une instance temporelle où s'opère un ensemble de transformations et de changements, faisant passer ce ou ces personnages d'un état initial vers un état final. Afin d'établir le schéma narratif d'un récit, il est nécessaire de mettre en évidence les moments fatidiques des événements enchainés, il s'agit de se concentrer, particulièrement, sur les moments clés du récit.

Dans son analyse du récit, Yves Reuter a évoqué « le schéma canonique » de Greimas qui est appelé également *schéma quinaire* (en raison de ses cinq grandes étapes). Il dit à ce propos :

Dans ce modèle de Greimas, le récit se définit fondamentalement comme la transformation d'un état (initial) en un autre état (final). Cette transformation est elle-même constituée :

-d'un élément (complication) qui permet d'enclencher l'histoire et de sortir d'un état qui pourrait durer ;

-d'enchaînement d'action (dynamique).

-d'un élément (résolution) qui conclut le processus des actions en instaurant un nouvel état qui perdurera jusqu'à l'intervention d'une nouvelle complication.¹

I. La vraisemblance narrative de la société post-coloniale dans *Bleu Blanc Vert*, à travers le schéma quinaire

Le schéma narratif du présent corpus va être dégagé afin de mettre en exergue les moments clés du récit. C'est une manière pour nous de décortiquer sa trame, de relever le « squelette » qui le compose et de voir la stratégie employée par l'auteure dans le jointement des particules événementielles comprises dans le roman. Étudier le schéma narratif d'un roman permet de déceler le noyau narratif de sa « chair ». Dans cette optique, on relèvera différentes étapes, comme suit :

La situation initiale :

La situation initiale représente l'état du début du récit. C'est en quelque sorte une introduction où seraient présentés le ou les héros, les personnages, l'espace du récit, etc. Dans ce roman, elle se présente comme suit : *Ali* épouse sa voisine *Lilas* qui représente l'amour de sa jeunesse. Après le mariage ; ils habitent toujours le même immeuble mais à présent ils vivent ensemble chez *Ali* avec sa mère, et ils entament conjointement, une vie paisible pleine d'espoir, d'amour et de projets communs. Cette situation initiale reflète la société de l'époque postcoloniale qui avait une vision optimiste de l'avenir.

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Nathan, 2000. (Coll. Littérature 128). p. 23

La situation évènementielle :

La situation évènementielle ou intermédiaire reprend l'ensemble des péripéties du récit sous forme d'évènements incités par l'élément déclencheur, entraînant les opérations entreprises par le héros dans sa quête. Toutefois, il est possible que ce processus déclenche, plus tard, dans le récit une suite de rebondissements, comme dans le présent roman. Effectivement, le corpus de l'étude reprend l'ensemble des éléments de la situation évènementielle :

- **La force transformatrice :** dite également, élément déclencheur ou perturbateur du fait qu'elle crée une modification considérable dans la situation initiale. Cette force transformatrice, bouleverse complètement la situation de départ, engendrant une perturbation qui déclenche l'histoire. Dans *Bleu, Blanc, Vert*, la force transformatrice est symbolisée par l'incessante envie d'*Ali* de construire une maison pour sa famille, et ceci afin de fuir l'atmosphère insupportable de l'immeuble dans l'espoir de trouver un endroit meilleur et plus stable :

Bientôt, je l'espère, nous allons quitter cet appartement j'attends qu'on m'attribue un terrain pour commencer à construire une maison qui répondra à nos désirs d'espace, et surtout à l'urgence de nous libérer des contraintes de la vie quotidienne. (*BBV*, p. 175)

Afin d'atteindre son objectif, *Ali* se donne corps et âme dans son travail, il y consacre tout son temps, ce qui va engendrer des problèmes au sein de son couple : il est de plus en plus absent à la maison, il rentre tard le soir et va directement se coucher. Cette situation fait diminuer le contact entre le couple et provoque un vrai changement dans leur relation conjugale. *Ali* consacre extrêmement peu de temps à sa femme. Il n'y a quasiment plus de communication entre les deux personnages :

Je sais, je sais. On ne se voit plus. On ne se parle plus. Je suis toujours absent. Je ne vois presque plus ma fille. Le tribunal. Le chantier. Les affaires. C'est ça, c'est bien ça ? Il débite ces phrases avec un ton las, comme on répète une leçon maintes fois entendue et qu'on a fini par apprendre. (*BBV*, p. 219)

- **Les péripéties :** Ce sont l'ensemble des événements provoqués par l'élément modificateur, engendrant de nombreuses répercussions et rebondissements. Dans ce roman, la naissance d'*Alya* est l'événement qui bouleverse la situation et qui déclenche l'histoire. Cet heureux évènement aide le couple à se rapprocher mais

seulement pour un bref moment. En effet, *Lilas* donne naissance à une fille : *Alya*, qui rapproche le couple les premiers temps, mais très vite, les choses vont se détériorer, notamment quand *Lilas* arrête de travailler pour mieux s'occuper de sa fille. Son mari, trop absorbé par son travail, demeure tout le temps absent de la maison. En raison du fait qu'elle supporte de moins en moins cette situation, *Lilas* a du mal à comprendre *Ali* et à lui pardonner ses absences. C'est ainsi qu'elle fait de son enfant son unique source de bonheur en écartant son mari du cocon familial qu'elle s'est construite avec sa fille. *Ali*, ne comprenant pas la réaction de sa femme, se sent rejeté et vit très mal la situation. Ainsi, rien ne va plus entre les deux protagonistes jusqu'au jour où *Lilas*, songe sérieusement à divorcer :

Allons plus loin encore. Il faudra agir. Demander le divorce, éventuellement. Tout en sachant que, depuis la toute récente adoption du code de la famille, il est pratiquement impossible à une femme de demander et d'obtenir le divorce. (BBV, p. 215)

Elle décide alors de quitter le foyer conjugal en emmenant avec elle *Alya*. Accompagnée de son enfant, *Lilas* finit par partir passer quelque temps dans la maison de son frère aîné *Mohamed*, située au bord de la mer, afin de se reposer et de pouvoir réfléchir sur l'avenir de son mariage :

C'est moi dis-je. C'est moi qui ne vais pas bien. J'ai besoin de partir. De m'éloigner de tout ça ...de respirer un peu. Quelques jours ou plus. Demain, je téléphonerai à Mohamed. Je vais lui demander de venir nous chercher, Alya et moi. Je vais passer ces quelques jours chez lui. Et...plus tard, on verra. (BBV, p. 219)

- La force rééquilibrante : conduisant le récit à la situation finale, la force rééquilibrante symbolise l'élément de résolution et de dénouement, en mettant un terme à l'état de bouleversement. Ainsi, après quelques jours passés l'un loin de l'autre, les deux personnages principaux prennent conscience de l'importance de leur famille et de leur union. Ils décident alors de se donner une seconde chance et de commencer un nouveau chapitre de leur vie. Ils se promettent de faire des efforts et plus de concessions afin de faire face à tous les problèmes ensemble : *Ali*, s'étant rendu compte de la gravité des choses, décide de consacrer plus de temps à sa famille et surtout de sauver son mariage. *Lilas* de son côté, s'engage à être plus combative, et de soutenir son mari quoi qu'il advienne. Pour entamer ce nouveau chapitre de leur vie, le couple s'accorde un temps de répit en passant un

séjour à Paris : « Il me tarde de partir. Non seulement pour découvrir un pays qui a fait longtemps partie de ma vie, mais surtout pour perdre de vue, un temps, les nuages qui s'amoncellent dans le lointain. » (BBV, p. 248)

Ce séjour va leur permettre d'oublier les erreurs du passé et de prendre un nouveau départ, en redémarrant sur de meilleures bases.

La situation finale :

C'est le résultat, la clôture du récit dans le roman où l'équilibre se reconstitue, faisant en sorte que l'équilibre de l'état initial se réinstalle. Il n'y a plus de tension ni de pression entre le couple, bien au contraire, *Ali* finit par trouver la maison de ses rêves et l'achète. *Lilas* et *Alya*, accompagnées de la mère d'*Ali*, emménagent quelques temps après. Une toute nouvelle vie les attend :

Nous venons de trouver une maison. Dans un autre quartier. A el Mouradia, précisément. Une maison coloniale entourée d'un jardin planté d'arbres [...] C'est le jardin qui a balayé toutes nos hésitations. Et plus particulièrement le palmier en son centre, un palmier au tronc haut et dont le feuillage semble s'élancer à l'assaut du ciel.[...] je sais qu'il symbolise la vie et la fécondité dans toutes les civilisations, et ce depuis des temps très reculés. Je veux y voir un présage. (BBV, p. 266)

Il ressort de cette étude que le développement des péripéties de l'histoire de *Bleu, Blanc, Vert* peut nous ouvrir d'autres perspectives sur le discours des deux protagonistes. En effet les péripéties du roman font que les deux narrateurs vacillent entre un état d'entente et un état de désaccord. La situation psychologique des deux personnages peut influencer sur leurs visions et leurs états d'esprit et donc sur leurs discours. C'est dans ce sens que nous émettons l'hypothèse suivante : le discours des deux narrateurs se rejoignent ou s'éloignent selon le développement de la fiction, Effectivement, après lecture, il s'avère que le développement narratif du récit serait à l'image de l'évolution discursive des deux narrateurs. il apparaît ainsi que les parties où les deux protagonistes tiennent des visions différentes coïncident étrangement avec les passages où la situation narrative du départ est en déséquilibre. Dans les péripéties du roman, le déséquilibre émerge du conflit naissant entre les deux protagonistes/narrateurs, à l'image de ces deux extraits :

Lui

L'harmonie dans un couple ne peut tenir éternellement en équilibre sur une seule note. J'essaie parfois de lui demander de se comporter comme une vraie femme, sensée et responsable, au lieu de perdre son temps à analyser, à examiner chaque mot, chaque attitude, pour y puiser de quoi alimenter ses rancœurs. (BBV, p. 194)

Elle

Ali dit que
Ali pense que
Ali me demande de
Ali voudrait que
Ali envisage de
Ali a décidé que
Ali refuse de
Ali insiste pour

Ma vie doit se résumer à ça. Un ensemble de phrases ayant le même sujet. Avec des verbes exprimant des volontés, des opinions. Volontés et opinions auxquelles je me dois d'obéir. (BBV, p. 204)

Ce déséquilibre prend forme lorsqu'*Ali* et *Lilas* n'arrivent plus à communiquer. La crise communicationnelle du récit est née d'un désaccord total entre les deux voix narratives donnant lieu à deux visions du monde contradictoires.

Il ressort de ce point que les deux discours du roman avancent sur deux lignes différentes. Il apparaît ainsi que le cheminement narratif du récit influe sur le cheminement discursif du roman. En effet, l'évolution des séquences narratives reflète, en quelque sorte, l'évolution du discours des deux héros. Cette hypothèse sera davantage explorée, dans le troisième chapitre, où seront analysés les deux discours du corpus d'étude.

De ce fait, dans ce texte de Maïssa Bey, tout régit et devient visible à travers le regard des personnages centraux, *Lilas* et *Ali*. Ces derniers nous introduisent de par leurs vies dans l'Algérie de l'époque postcoloniale, reflétant avec des renvois à la réalité une société ayant réellement existé. Dans l'optique d'approfondir notre investigation, le point suivant sera consacré à la déconstruction narrative de *Puisque mon cœur est mort*.

II. L'agencement narratif ou la déchéance de la société algérienne des années 90 dans *Puisque mon cœur est mort*

La construction narrative du roman n'est pas visible dès la première perception, en raison du fait que l'histoire commence avec le tragique événement qui est la mort de Nadir. Étant donné que les événements du roman se découvrent à travers les écrits de *Aïda* qui est profondément emportée par le deuil, on a pu relever dans ses lettres un déboisement dans la narration. En effet, les événements narrés ne suivent pas une chronologie logique. C'est au lecteur de remettre chaque pièce à sa place afin qu'il puisse constituer un puzzle fini. Après avoir établi une reconstitution des faits composant le roman, il nous a été possible de dégager les étapes suivantes :

Situation initiale :

Après découverte de la trame, on s'aperçoit qu'avant le terrible événement, *Aïda* et *Nadir* évoluaient dans un parfait équilibre, ils évoluaient dans une atmosphère paisible. Les deux personnages principaux du roman menaient une existence tranquille. On s'aperçoit après lecture que le héros dans ce roman est une femme indépendante, il s'agit d'*Aïda* qui est une enseignante universitaire d'anglais, vivant seule avec son fils. Elle possède un appartement et un véhicule qui lui permet de se déplacer jusqu'à Alger pour aller à la fac, là où elle exerce son métier. Quant à *Nadir*, il était étudiant en 4^{ème} année de médecine, menant une vie calme entre ses études et ses amis. Chacun avait son propre quotidien, et bien-sûr des moments partagés dans la quiétude :

Nous sommes donc mercredi. Demain, jeudi. Premier jour du weekend. Qu'avons-nous prévu ? Tu iras probablement à Alger avec tes copains, puisque tu n'as pas cours. Pas de garde à l'hôpital non plus, jusqu'à la semaine prochaine, tu me l'as dit ce matin. Et moi ? Journée de ménage, probablement. Ensuite farniente. Jusqu'au soir lorsque tu rentreras, nous regarderons un film. Tu as fait provision de cassette vidéo hier soir. Comme d'habitude, on tirera au sort sueurs froides d'Hitchcock en V.O. sous-titrée contre Casino de Scorsese. (*PMEM*, p. 94)

Le paragraphe ci-dessus nous renseigne de la situation initiale de la trame narrative du roman. Avant l'avènement de la force transformatrice, le quotidien des deux héros reflétait une parfaite osmose évocatrice d'une vie de famille tranquille. Ce pendant, cet équilibre ne dura pas longtemps, puisque l'intrigue

elle-même démarre avec l'événement tragique représentatif de la force transformatrice que nous allons découvrir à travers le point suivant.

Situation événementielle :

Force transformatrice :

Un jour l'irréparable est commis. *Nadir*, le fils unique de *Aïda* est tué par un terroriste pusillanime, enfonçant la mère dans une profonde folie, lui faisant perdre tout désir de continuer à vivre et faisant naître chez elle, des sentiments qui, jusque là, elle ignorait totalement l'existence. L'équilibre romanesque est complètement rompu après la mort de *Nadir*, c'est ce qui bouscule la trame et déclenche les péripéties du récit, notamment à travers le déclenchement de l'écriture libératrice d'*Aïda*. Il s'agit d'écrits épistolaires adressés à *Nadir* qui constituent le récit romanesque de fond en comble. La vie d'*Aïda* bascule vers un cauchemardesque fossé dont elle n'arrive plus à sortir :

J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie. Beaucoup d'ailleurs ont dû être étonnés, peut être même déconcertés de n'avoir face à eux que cette femme qui semblait absente, sans doute abasourdie par la douleur. Le chagrin d'une mère se doit d'être plus spectaculaire, à la mesure de la perte. Un fils unique ! Et disparu dans de telles circonstances ! (*PMEM*, pp. 22-23)

Il est possible de voir à travers l'extrait suivant à quel point la vie tranquille qu'était menée autrefois par *Aïda* se bouscule. Toutes ses pensées sont désormais habitées d'amertume. Ses lettres qui lui permettent d'exorciser tout sentiment de souffrance évoquent à de nombreuses reprises la douleur de la mort. C'est ainsi que nous allons voir dans le point suivant comment évoluent les événements à travers les péripéties du roman.

Les péripéties :

Depuis la mort de *Nadir*, *Aïda* a perdu toute envie de vivre, elle se laisse emporter par le chagrin, la tristesse et la douleur qui l'immole et la consume à petit feu. La narratrice se retrouve du jour au lendemain dans un gouffre dont elle n'arrive plus à sortir, absorbée par la peine, elle refuse de quitter son fils, pourtant décédé. Elle entame alors une correspondance à un seul sens, où elle s'adresse à *Nadir* pour continuer à le sentir près d'elle. Le lecteur peut se rendre compte à

travers ses écrits qu'elle frôle à des instants, des moments de folie où elle développe un discours à contre-courant. Le mode de vie d'*Aïda* est complètement chamboulé. La souffrance de la séparation la fait sombrer dans une réelle dépression frôlant, même des fois, la démence, ce qui lui fait exprimer le déni total de la mort de *Nadir*, son fils unique :

Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. Je ne veux pas, je ne peux pas te parler de moi, te dire ce que j'ai fait ou dit lorsque j'ai ouvert la porte sur le malheur. D'ailleurs je ne m'en souviens pas. C'est quelques heures de ma vie, que nul adjectifs ne peut qualifier, Elles sont noyées dans un brouillard épais, impénétrable, où surnagent ça et là des images, des sons associés à une sensation aigue et précise de discordance. (*PMEM*, p. 21)

L'extrait ci-dessus nous permet de pénétrer dans la sombre atmosphère dans laquelle évolue le roman. Le lecteur peut découvrir par le biais de la phase des péripéties, ayant suivi la mort de *Nadir*, l'écriture bouleversante d'*Aïda*. Cette dernière écrit dans le but d'exorciser ses douleurs mais surtout pour se maintenir en vie et se motiver dans la poursuite de sa nouvelle quête qui évoque la force rééquilibrante à laquelle nous allons nous intéresser à présent.

Force rééquilibrante :

Aïda est submergée par une douleur indescriptible la faisant sombrer dans une profonde dépression jusqu'au jour où elle découvre l'identité du tueur de *Nadir*. Ce jour-là, *Hakim* lui apporte, à sa demande, la photo du terroriste et lui donne son nom. Quand elle apprend que l'homme en question est toujours en vie et qu'il est revenu vivre chez lui – après la concorde civile effectuée par le gouvernement, accordant le pardon à tous les terroristes qui le demandent. – *Aïda* sent monter en elle une boule de haine, la poussant à entreprendre une mission à l'apparence utopique, qui se résume à la fin en une entreprise de vengeance. Depuis la naissance de ce projet fou, *Aïda* donne l'impression de reprendre de la force et du goût à la vie. Avec un objectif à atteindre, elle semble plus motivée et apaisée de se voir se rapprocher de son but final, à savoir : tuer le bourreau de son fils. Elle parvient à concrétiser petit à petit son projet grâce à sa malice poussant *Hakim*, l'ami de *Nadir*, à lui procurer une arme et lui apprendre à s'en servir afin qu'elle puisse se protéger, en toute circonstance. La rencontre de *Kheira* l'aide également dans cette mission. En effet, c'est grâce à elle, qu'elle arrive à se

débrouiller des informations sur l'assassin et savoir même là où il habite, ce qui l'aïda grandement à poursuivre son objectif de vengeance :

Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin.
Je ne l'ai vu que quelques secondes.
À peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait de m'apporter, qu'elle m'a échappé. Elle a tournoyé lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol, face contre terre. Et là, sous mes yeux, comme transpercé d'un point ardent, un des coins de la photo est devenu incandescent.
Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et racornir.
Il s'est formé très vite un petit tas de cendres à mes pieds. Quelques particules de poussière grise. (PMEM, p. 13)

L'extrait présent évoque le moment où *Aïda* s'est retrouvée face à celui qu'elle haïssait du plus profond de son cœur. À la découverte de son visage et de son identité son corps est comme surmené par un désir de haine, elle imaginait la photo brûler devant elle, comme brûlait son cœur à ce moment-là. C'est à partir de cet événement que la protagoniste s'investit entièrement pour réussir à tuer celui qui a transformé son existence en un enfer. C'est ainsi que nous allons découvrir la situation finale du roman qui n'est que le miroir de la société Algérienne des années 90.

Situation finale :

La situation finale du roman, est totalement bouleversante. Maïssa Bey a présenté le dénouement de son histoire de telle manière à ce que le lecteur se sente perdu face à l'évolution des événements. En effet, l'auteure, donne des éléments mais ne dit pas clairement ce qui s'est passé. Avec un dernier chapitre s'intitulant « Fin » et un autre le précédant portant le titre de « Après » ainsi qu'un prologue avec lequel elle clôturait son roman, pour dévoiler la fin comme dans une pièce théâtrale. Elle fait en sorte de transmettre des informations sur l'évolution des choses quant à la tentative d'assassinat du terroriste par *Aïda*. Après lecture et analyse, il apparaît qu'*Aïda* n'ait pas tué directement l'assassin mais l'ami de *Nadir*, d'abord, sur lequel elle a tiré dans un moment de panique. En effet, *Hakim* l'a surprise au moment où elle s'apprêtait à tuer le bourreau de son fils, en la tirant vers lui par son épaule à l'instant où elle allait tirer sur le terroriste repentant :

Il crie. Yemma, Ya m'ma ! Après...Après...
Hakim a mis la main sur mon épaule. Et j'ai eu si peur ! Oh oui, si peur !

Je le jure, je le jure devant Dieu, je ne l'ai pas vu venir. Je n'ai rien entendu.
Qui lui a dit ? Je ne le saurai jamais. (PMEM, pp. 180-181)

C'est en effet, dans le prologue, écrit totalement en police italique, que l'on découvre que *Hakim* est tué par accident en essayant d'empêcher *Aïda* de tirer sur le tueur de *Nadir*. Le prologue est complètement déroutant. Le lecteur se retrouve comme perdu face à cet enchaînement d'événements qu'il perçoit à travers le discours haché et désespéré d'*Aïda*, reflétant le style poétique de Maïssa Bey. Comme dans un poème, ce prologue peut évoquer différentes interprétations, menant le lecteur à visualiser la bouleversante scène à travers les déchirants mots et lamentations d'*Aïda* :

*Il criait, il criait. Non ! Non ! Ne fais pas ça !
C'était lui. J'ai entendu son cri.
C'est Hakim qui a détourné mon arme.
Pourquoi, ô mon Dieu, pourquoi ?
Le vent a emporté ses paroles.
Le vent a emporté mon cri.
Sa main sur mon épaule.
Je me suis retournée.
J'ai hurlé. Au moment où le coup est parti. J'ai hurlé. Hakim ! C'est lui,
c'est lui qui a détourné ma main. Oh, son visage ! Sa main, sa main qui
s'accrochait à la mienne. Là, sous mes yeux... Son corps qui s'effondre.
Ya M'ma ! Ya Yemma !
Mes mains, mes mains tachées de son sang.
Tu es... Tué. C'est moi. C'est moi qui l'ai tué. (PMEM, p. 183)*

Comme il est possible de le voir, les derniers passages du roman sont assez déconcertants. À travers une lecture approfondie, il semble que, sans le dire clairement, Maïssa Bey fait comprendre le lecteur avec un discours ambigu qu'*Aïda* finit par se suicider après avoir tiré sur *Hakim* et mis à mort l'assassin de son fils. La protagoniste raconte, dans le chapitre « Après » - après les événements tragiques survenus au bord de la plage - dans un état de chamboulement total, complètement désarçonnée, elle dit, toujours en s'adressant à *Nadir*, qu'elle écrit pour la dernière fois et qu'elle avance en même temps vers l'horizon pour le rejoindre. On imagine alors qu'après avoir atteint son objectif et avec le bouleversement du décès de *Hakim*, *Aïda* se sent tellement assaillie par la peur qu'elle ne voit devant comme dénouement que de quitter le bas-monde dans lequel elle se trouve pour rejoindre celui de son fils. D'après l'extrait suivant, il est possible d'imaginer que *Aïda*, dans un moment de folie et de désespoir final,

elle s'est mise à avancer face à la mer jusqu'à ne plus pouvoir en sortir. L'auteure ne le dit pas de manière explicite mais laisse entrevoir dans l'imagination de ses lecteurs une fin déchirante:

Après... Je me rappelle seulement que je marchais au milieu des vagues. Je ne sentais ni la morsure du vent ni le tranchant des rochers sous mes pieds nus. (...) J'ai porté les mains à mon visage. Oh ! Cette odeur de poudre et de fumée.

Après ...après... mes pas m'ont menée jusque-là. Jusqu'à toi. Tu es là-bas, tout au bout de l'horizon. C'est toi que j'entends. C'est toi qui m'appelles. J'écris. J'écris encore. Tout. Tu dois tout savoir. Écoute jusqu'au bout ce que j'ai à te dire. Regarde cette main qui trace ces mots sur la plage. Cette main qui tremble. Cette main qui a tué. Je l'ai retrouvé. J'ai retrouvé ton assassin. Il est face à moi. (PMEM, pp. 178-179)

Dans le prologue du roman, comme à son commencement, le lecteur découvre les dernières paroles d'un mort. *Aïda* prononce comme dans un moment de démente, ses dernière paroles avant d'aller rejoindre son fils, où elle lui demande de la prendre de ses mains et de courir, car plus rien ne peut l'éloigner de lui à ce moment-là, tout en exprimant une certaine crainte ou peur, de ceux qu'elle a tués, dans un sentiment d'angoisse elle les imagine lui courir après, et la hanter même dans l'au-delà. La fin du roman est totalement déconcertante et déroutante, ouvrant la porte à plusieurs interprétations possible, mais la plus plausible serait celle de la mort et du suicide d'*Aïda* :

*J'entends... J'entends le bruit de leurs pas.
Ils viennent. Ils arrivent.
Ils sont là, juste derrière moi.
Mais ils ne peuvent plus rien. Ils ne peuvent plus rien pour moi.
Ils ne peuvent plus rien contre moi. Contre nous.*

Prends-moi la main ! Cours... cours...

*Je veux, je veux en cet instant prononcer ton nom.
Nadir seul ton nom en moi.
Je veux crier. Mais le vent emporte ma voix.*

*J'entends, j'entends leur souffle.
Je n'ai pas peur, le sais-tu ? Je n'ai pas peur.
Ils sont là. Tout près de nous.
Cours... cours... ne t'arrête pas ! (PMEM, p. 182)*

Après la décomposition narrative de *Puisque mon cœur est mort* qui va nous permettre de mieux entreprendre l'étude de notre roman et de relever notamment son profond ancrage dans la vie réelle, nous allons nous intéresser à présent à l'agencement narratif du troisième et dernier romans de notre corpus d'étude.

III. Le cheminement narratif de *Pierre sang papier ou cendre* ou la réécriture de l'Histoire coloniale algérienne

Le présent roman fait plonger le lecteur dans un décor socio-historique profond de par le fait qu'il relate, en guise de péripéties, les événements relatifs à la colonisation française en Algérie et ce depuis son commencement ; à savoir : 1830. De ce fait, il est possible de dire, que décortiquer la trame de *Pierre sang papier ou cendre*, passerait par la décomposition de l'Histoire coloniale de l'Algérie. Cette démarche nous renseigne sur le caractère réel de la trame mais toutefois avec la présence de quelques personnages fictifs et surréalistes, en l'occurrence *l'enfant*, l'immortelle sentinelle de la mémoire ainsi que l'allégorique *Madame Lafrance*. Ce constat nous permet d'avancer que les quelques bribes de surréalismes qui interviennent dans le récit réel de Maïssa Bey ont certainement été adoptés par l'auteure en raison du fait qu'elle aurait jugé nécessaire de les utiliser pour dire ses vérités. Dans ce sillage, la construction narrative s'annonce comme suit :

Situation initiale

Pierre, sang, papier ou cendre raconte comment la vie des Algériens a pu changer et basculer vers le malheur depuis l'arrivée des colons. Le roman décrit les détails de l'existence de l'enfant « personnage emblématique » avant que les Français n'arrivent exploiter ses terres. En effet, notre hypothèse serait que l'enfant symboliserait, en quelque sorte, l'Algérie, dans la mesure où le pays est resté éternellement jeune, il n'a jamais pu profiter longtemps de son indépendance. Les colonisateurs ou les conquérants successifs l'ont interrompu dans sa croissance. Ils ne lui ont pas laissé le temps d'évoluer, de se développer et de faire ses preuves par lui-même sans qu'il soit perturbé, donc l'Algérie de par ses nombreuses invasions, est toujours restée « enfant ».

Ainsi, on découvre à travers les premières pages du roman, la paix dans laquelle vivait le pays qui reflétait une parfaite harmonie avec la nature malgré les simples moyens dont il disposait. La voix narratrice du roman décrit le bonheur dans lequel vivaient les autochtones avant l'arrivée des colons. À l'image de cet extrait où le lecteur découvre la nostalgie que ressent *l'enfant*, et par ricochet, les

Algériens de l'époque, depuis l'arrivée des Français qui leur ont confisqué toutes leurs richesses. Effectivement, il apparaît que la vie d'avant la colonisation était une vie agréable et paisible aux yeux de *l'enfant* qui se remémore nostalgiquement comment fêtait-il avec sa tribu la cueillette des fruits qu'ils célébraient en été, ou encore la collecte des oliviers et de l'huile d'olive qu'ils extrayaient des olives noires, qui après être cueillies, étaient pressées :

Quand la terre appartenait à tous, avant que les Roumis ne viennent, avec leurs soldats et leurs arpenteurs, tout mesurer, tout redistribuer en gardant pour eux les plus belles parcelles, le douar était entouré de vergers. Et d'une saison à l'autre, en procession qui faisaient comme des vagues colorées sur la plaine, ils allaient cueillir des olives qui, pressés, donnaient une huile d'un vert plus profond que les yeux de la maîtresse. Le jour de la cueillette était un jour de fête pour tous les habitants du douar. De même, ils allaient cueillir des cerises, des oranges ou des figues. L'enfant se souvient encore du goût de ces figues cueillies au cœur de l'été. De la fraîcheur surprenante de la chair rouge et miellée, du crissement des grains dans sa bouche. (*PSPC*, p. 69)

Avant l'arrivée de l'armée française, la situation du pays reflétait une certaine stabilité mais surtout un parfait équilibre avec son environnement. Les Algériens de cette époque pouvaient s'occuper de leurs champs et cultiver un tas de fruits pour célébrer par la suite leurs cueillettes. Ces célébrations représentaient d'agréables moments que les habitants des villages et tribus partageaient en communion. Cependant le débarquement de l'escadre française bouscula tout, donnant lieu à de nombreux faits constituant la situation événementielle.

1. La situation événementielle

Cette situation englobe, en elle, la phase romanesque renvoyant aux chamboulements survenus depuis l'intervention de la force transformatrice mais également les nombreuses péripéties qui s'en ont suivies.

a. La force transformatrice

L'arrivée des colons représente indéniablement la force transformatrice du roman, la force ayant chamboulé la paix qui régnait dans le village de *l'enfant*. Le roman témoigne de cette bouleversante arrivée dont l'Histoire se souviendrait pour toujours. *Pierre, sang, papier ou cendre* rend compte de cet événement historique, à travers le regard ininterrompu de *l'enfant*, sentinelle de la mémoire, assistant à cet impressionnant débarquement qui l'a totalement subjugué. L'armée

française a débarqué sur les terres algériennes par voie maritime avec un nombre important de bateaux, prêts à accoster et à poser pied sur la terre qu'ils ont décidé de conquérir :

Ce sont des dizaines, des centaines de bateaux, mâts et cordages dressés contre le ciel, pavillons hissés haut. Là, tout près, à portée de canon. Une sourde menace semble planer sur les lieux. C'est là. Sombre et pesant. À la fois précis et encore indéfinissable. La clarté se fait maintenant plus vive, et se répand telle une coulée de lave sur les eaux soudain parcourues de reflets sanglants. Debout face à la mer, l'enfant attend que se dissipe le mirage. Des bateaux sont là, tout proches, et toujours immobiles. (*PSPC*, p. 10)

Le roman témoigne de cet épisode de l'Histoire d'Algérie, en dévoilant certains détails importants, à savoir la date inscrite dans les annales historiques, où la flotte française a abordé la terre algérienne, à savoir la date du quatorze juin mil huit cent trente. Ainsi que la ville française d'où elle est survenue, il s'agit de Toulon en date du vingt-cinq mai mille huit cent trente. Il apparaît que les colonisateurs voyaient cette nouvelle terre « quasi-vierge » comme une « nouvelle Amérique » où ils pourraient bâtir un nouvel empire européen, qu'ils façonneraient, selon leurs idéaux français, telle une extension de la France :

En ce matin du quatorze juin mil huit cent trente, la flotte française, partie de Toulon vingt-cinq mai, aborde une terre inconnue. Cette terre, c'est l'Algérie, une vaste et nouvelle Amérique, peuplée, leur a-t-on dit, de moustiques mal armés, inconstants, lâches et malpropres. (*PSPC*, p. 18)

En effet, « L'histoire de la France en Algérie devient, dans la mythologie du colon, l'histoire de la « naissance d'une nation » algérienne. Une nouvelle communauté s'est créée, à l'américaine, comme les États-Unis. »¹. De ce fait, le lecteur replonge dans les annales de l'Histoire et visionne en lisant le roman, des scènes prêtées à l'Histoire. L'élément déclencheur est indéniablement l'arrivée de l'escadre française qui depuis a donné lieu à de nombreuses péripéties.

b. Les péripéties ou les malheurs et souffrances subis par les Algériens

Les péripéties ayant marqué la trame romanesque en bouleversant son équilibre, sont l'ensemble des poignantes actions menées par les colonisateurs à l'encontre des « indigènes ». En effet, le roman surplombe le lecteur

¹ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique histoire et société*. Paris : Armand Colin. 1974.

d'informations historiques, et notamment celles relatives au mauvais traitement réservé aux Algériens. Ces derniers se retrouvaient bannis de leurs propres terres, traités tels que des êtres inférieurs qu'on torturait et tuait sans la moindre pitié. *Pierre, sang, papier ou cendre*, raconte ce douloureux épisode de l'Histoire algérienne, certainement pour raviver les esprits. Et ne jamais oublier le prix payé par l'Algérie pour décrocher la liberté. Comme dans l'extrait ci-dessous, où Maïssa Bey raconte comment l'armée française a-t-elle forcé les villageois à détruire eux-mêmes leurs propres champs, en coupant les arbres desquels ils se nourrissaient autrefois: leurs figuiers, leurs oliviers, leurs orangers ou encore l'injustice qui leur a été réservée en leur confisquant tous le bétail qui représentait la richesse de la tribu :

Quand ordre leur a été donné de couper eux-mêmes leurs oliviers, leurs figuiers et leurs orangers, quand on a confisqué toutes les têtes de bétail de la tribu accusée d'avoir osé se soulever contre l'autorité de madame Lafrance. Quand on a, sous ses yeux, égorgé son agneau pour en faire ripaille, l'enfant s'est réfugié tout en haut de la colline. Le cœur fou et les yeux secs, il a simplement attendu jusqu'à la tombée de la nuit que le bataillon de tirailleurs s'en aille. (PSPC, p.55)

De nombreuses péripéties ont survenu dans l'évolution de la trame qui reflète ainsi les bouleversements qu'a eus à vivre la société algérienne, durant la période de la colonisation. En s'inspirant principalement de l'Histoire d'Algérie, *Pierre, sang, papier ou cendre*, relate des faits qui ont réellement eu lieu. À l'image de la mémoire des ancêtres qui a été bafouée, par le fait que les colons ont eu à construire une route sur le cimetière du village, provoquant chez les gens de la tribu un profond sentiment de désarroi et une vive émotion:

Quand il a entendu les femmes se lamenter, parce que la troupe, suprême outrage, a fait passer, à l'orée de la ville, des routes sur les deux cimetières où reposaient leurs ancêtres sans se soucier de déplacer les ossements des morts, l'enfant n'a pas pleuré. (PSPC, p. 55)

Ou encore, les atrocités pusillanimes commises par l'armée française sans aucune retenue. Les tueries, les mauvais traitements, les tortures qui ont ébranlé les Algériens de l'époque du colonialisme. Le roman s'étale longtemps sur tous ces tristes épisodes que la mémoire française a tendance à oublier, et rend compte

de chaque événements ayant secoué et marqué l'esprit de *l'enfant* et par là-même ceux des villageois meurtris et bafoués sur leurs propres terres:

Quand, sur la place du village, des soldats français ont exhibé des dizaines d'oreilles coupées, celles des victimes arabes tombées au combat, l'enfant pris de nausées s'est éloigné, a longtemps couru dans la plaine, mais il n'a pas pleuré. (*PSPC*, pp. 55-56)

Les péripéties du roman se composent presque dans leur totalité des événements ayant ébranlé la tranquillité, la paix et la sérénité algérienne. La voix narratrice du roman, comme une voix de la mémoire revient sur les faits les plus marquants survenus lors de la longue colonisation française. Elle relate les hostilités et répressions longtemps commises à l'encontre des Algériens mais également la détermination de certains à libérer le pays de cette sanglante dictature coloniale. C'est ce qui nous conduit à étudier dans le point suivant la « force rééquilibrante ».

c. La force « rééquilibrante »

À la fin du roman selon le dénouement de la longue colonisation française qu'a subie l'Algérie, paradoxalement que cela puisse paraître, l'élément qui rétablit l'équilibre est la guerre de l'indépendance qui a été menée par les combattants algériens ainsi que tout ce qui s'en est suivi comme événements, menant la France à s'affaiblir jusqu'à ébranler ses certitudes. En effet, après plus d'un siècle de colonisation, l'équilibre a commencé à se rétablir grâce à la persévérance de la lutte anti-coloniale, bousculant et désamarrant la France, jusqu'à la pousser à lâcher prise :

Madame Lafrance est ébranlée. Il lui faut défendre son honneur. En terre d'Algérie, des drapeaux tricolores sont brûlés par ceux-là mêmes qui, peu de temps auparavant, en pavoisaient fenêtres et balcons. L'honneur de madame Lafrance, en ses symboles les plus sacrés, est foulé aux pieds. Madame Lafrance sait désormais qu'ici, ses jours sont comptés. (*PSPC*, p. 142)

Ainsi ce qui permet de rétablir l'équilibre dans l'évolution de la trame est l'action anticolonialiste que des activistes Algériens ont eu à mener : directe ou indirecte soit-elle. En effet, il y avait des défenseurs de l'indépendance Algérienne sur le terrain de guerre, à savoir au maquis, mais également d'autres sur la scène politique. Le courage, le sacrifice et la détermination des activistes de

la lutte anticolonialiste a considérablement fait reculer les violences coloniales jusqu'à les abolir totalement. C'est ce qui nous amène à voir à présent la situation finale de l'intrigue du roman étudié.

2. La situation finale

Le roman se clôture sur la fin de la colonisation. En effet, il s'étale sur cent-trente deux ans d'occupation française, et rend compte des vérités issues de l'Histoire du pays, comme dans ses dernières pages, où *l'enfant* relate la bousculade des européens en prenant la fuite vers leur mère-patrie. La vie reprend son cours et l'équilibre commence à se rétablir. Mais seulement après une longue période douloureuse. Ainsi, on assiste à la fin du roman, à travers l'éternel regard contemplateur de *l'enfant*, au départ des colons. Ces derniers quittent la terre où ils ont grandi, où ils sont nés, et où ils ont planté leurs espoirs et rêves. Cette phase de l'Histoire est celle qui marque définitivement l'occupation des français des terres algériennes. Ces départs se font dans de très dures conditions, habités par la peur, suite aux agressions qui ont eu lieu à l'encontre de quelques Européens, la majorité des occupants se sont précipités vers les ports pour prendre fuite, en lâchant tout ce qu'ils croyaient posséder, leurs biens, leurs maisons, leurs terres :

L'enfant sur les hauteurs de la ville blanche, est debout sur une terrasse. Les yeux plissés pour atténuer l'intensité de la lumière, il regarde la mer. Une rumeur monte jusqu'à lui. Une rumeur indistincte. Faite de centaines ou de milliers de cris, d'appels, et peut-être, peut-être de sanglots. Plus bas, le port grouille d'une foule innombrable. Une foule qui s'agite en tous sens. Partout des valises, des sacs, des ballots, portés, traînés ou abandonnés sur les terre-pleins à l'intérieur de l'enceinte du port. De là où il est, il a l'impression de voir des fourmis affairées qui toutes n'ont qu'un seul but : s'enfoncer dans les entrailles des navires qui sont au quai. (*PSPC*, p. 143)

Pierre, sang, papier ou cendre relate fidèlement ces faits et décrit au lecteur la lourde atmosphère qui régnait en ce jour-là. L'état dans lequel se trouvaient ces Français qui voyaient subitement leurs vies chamboulées, tel qu'elles ont été celles des « indigènes » des terres qu'ils se sont appropriés cent-trente-deux ans en arrière. Ce départ était comme une torture qui leur était infligée. Maïssa Bey raconte à quel point ils semblaient perdus, et désespérés, à attendre sous le soleil tapant, jusqu'à des jours des fois, qu'un bateau accoste pour les chercher, et devant lequel ils se bouscuaient et se précipitaient car ils savaient que la crise avait pris l'assaut sur leur position d'avant et que les places étaient comptées. Le roman se clôture donc avec le

départ des colons et l'espoir d'une nouvelle vie, un nouvel avenir pour le pays trop longtemps colonisé :

Chaque jour, envoyés par la mère patrie pour ramener vers elle ses fils et ses filles abasourdis, affolés, désorientés, désespérés, des bateaux accostent – pour quelques heures seulement. [...] Sur les quais encombrés, des familles entières attendent. Depuis plusieurs jours parfois. Elles attendent sous le soleil impitoyable de ce mois de juin, dans la chaleur, la poussière, et l'angoisse des lendemains. À peine les passerelles sont-elles descendues que les bateaux sont pris d'assaut. Et l'on se presse, l'on s'écrase, l'on se bat presque pour y trouver place, pour quitter cette terre devenue à jamais étrangère. (*PSPC*, pp. 144-145)

La colonisation se termine dans *Pierre sang papier ou cendre* avec la scène du départ des Européens. Ces derniers s'accéléraient vers les bateaux jusqu'à se bousculer pour quitter l'Algérie qu'ils pensaient pouvoir posséder indéfiniment, quelque temps avant. La scène décrite est marquante et ébranlante émotionnellement, en raison du fait que des familles entières, qui affectionnaient pourtant leurs maisons et leur quotidien algérien se retrouvent subitement empressés de fuir. Ce départ leur est nécessaire sur le plan sécuritaire mais demeure effroyablement déchirant sur le plan émotionnel. Maïssa Bey possède cette aptitude à guider les émotions du lecteur et à le sensibiliser, durant presque tout le roman, par le biais des hostilités commises contre les « indigènes », mais quelques pages après en décrivant la bouleversante situation face à laquelle se retrouvent, conséquemment à l'évolution historique, les Européens de la France. Cette déconstruction narrative nous permet de mieux entreprendre les prochaines étapes analytiques du roman, dans la mesure où il ressort de cette étude que l'architecture narrative de ce roman reflète totalement celle de la vraie vie.

Ce chapitre nous a ainsi permis de mieux pénétrer les romans de Maïssa Bey et d'y relever les clés de la narration, propices à les lire. En effet, l'agencement narratif du corpus de notre étude est intrinsèquement établi en calquant des vérités ou des scènes évocatrices d'une réalité renvoyant à un rapprochement que peut facilement faire le lecteur avec la vraie vie. Faire de ses romans des miroirs de sa société et notamment de son histoire, importe beaucoup à Maïssa Bey, ses stratégies d'écritures s'appuient sur une entité fondamentale à ses romans qui est celle de « l'effet de réel » qu'elle entretient dans ses romans.

De ce fait, il est possible d'avancer que Maïssa Bey agrmente sa construction narrative, dans sa totalité – et non pas uniquement une ou quelques séquences narratives – d'une profonde dimension réelle reflétant la vérité socio-historique de son pays. L'exploration ainsi que la « dissémination » de chaque schéma narratif en ses nombreuses composantes nous a permis de sortir avec une frappante conclusion. Cette dernière est déductive du caractère réel, social voire historique des romans étudiés. Ce constat nous pousse à nous interroger si l'ensemble des stratégies employées par l'auteure servent ce caractère authentique très cher à l'écrivaine. Mais également à nous questionner sur l'autre agencement utile à la constitution de tout roman, à savoir celui des actants. C'est dans ce sillage que sera consacré le chapitre suivant à la déconstruction actancielle à travers l'analyse des schémas actanciels propres aux trois romans afin d'élucider les rapports qu'entreprennent les actants beyens avec la réalité reflétée par chaque intrigue et de pouvoir répondre à de nombreux questionnement, entre autre : Vers quoi se rejoignent les quêtes marquant l'évolution de chacun des romans étudiés ?

TROISIÈME CHAPITRE

L'AGENCEMENT ACTANCIEL ET SA PORTÉE DIALOGIQUE AVEC LA RÉALITÉ HISTORIQUE CHEZ MAÏSSA BEY

Le schéma actanciel est ce dispositif d'analyse littéraire qui permet de relever les pôles centraux de l'œuvre et de connaître leur rôle dans la disposition narrative. De ce fait, il semble que les schémas des actants des trois romans se basent sur une importante vraisemblance et réalisme, permettant à l'auteure de pouvoir profondément témoigner de son époque, et celle de ses ancêtres. De ce fait, nous nous intéresserons, dans ce chapitre aux personnages et le rôle qu'ils occupent dans la structure narrative. Peuvent-ils servir une quelconque stratégie d'écriture, si oui laquelle ?

Dresser le schéma actantiel d'un roman nécessite de dégager l'ensemble des actants et par la suite, les rapports qui servent la narration du récit. Ce schéma a été élaboré par le sémioticien Algirdas Julien Greimas¹, dont les travaux à cet égard ont été considérablement inspirés par ceux de Vladimir Propp², principalement par son ouvrage « *La Morphologie du conte* » publié en 1928. Dans ses travaux, Yves Reuter a évoqué l'importance de ce schéma dans l'analyse des récits en citant Greimas, il déclare à ce propos:

A. J. Greimas a proposé un modèle –le schéma actantiel- qui est l'un des plus connus. Son hypothèse de départ est similaire à celle qui a permis de proposer un schéma des actions : si toutes les histoires – au-delà de leurs différences de surface– possèdent une structure commune, c'est peut-être parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes de forces agissantes (les *actants*), nécessaires à toute intrigue. Il isole alors six classes d'actants participants à tout récit défini comme une *quête*. Le *Sujet* cherche l'*Objet* ; l'axe du désir, du vouloir, réunit ces deux rôles. L'*Adjuvant* et l'*Opposant*, sur l'axe du pouvoir, aident le *Sujet* ou s'opposent à la réalisation de son désir. Le *Destinateur* et le *Destinataire*, sur l'axe du savoir ou de la communication, font agir le *Sujet* en le chargeant de la quête et en sanctionnant son résultat : ils désignent et reconnaissent les Objets et les Sujets de valeur.³

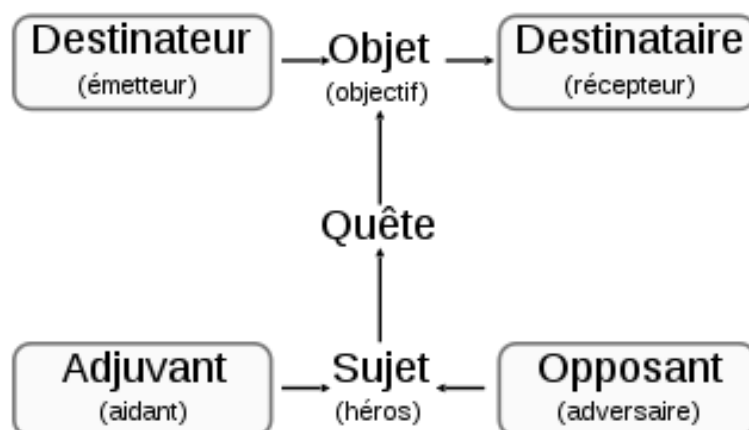
Suscité par les trois axes de communication, de désir et de lutte, le schéma actantiel est construit autour d'un personnage, le héros du récit, ce dernier poursuivrait une quête, symbolisée par un objet. Dans cette quête se dégageront deux pôles, celui des adjuvants qui représentent toutes les interventions favorables pour la réussite de la quête. Le deuxième pôle est celui des opposants, il regroupe toutes les interventions qui pourraient porter préjudice au bon déroulement de la quête. L'ensemble des interventions faites dans le premier ou deuxième cas, pourraient être incitées par des personnages, des objets, comme par des événements. En outre, l'objectif du héros est commandité par un destinataire ou émetteur, la ou les personnes qui pourraient bénéficier de la réussite de la quête sont nommées destinataires. Des rôles peuvent être cumulés par un personnage, un objet ou un événement ; ou répartis entre plusieurs personnages, objets ou événements.

¹D'origine lituanienne, Algirdas Julien Greimas (1917-1992) est un linguiste et sémioticien d'expression française, fondateur de la sémiotique structurale.

²Vladimir Iakovlevitch Propp (1895-1970) est un folkloriste russe de l'école structuraliste qui analysa la structure des contes merveilleux russes pour en identifier les plus petits éléments narratifs.

³REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : éd. Nathan Université. 2003, p 51.

Dans le but de consolider ces explications voici le schéma ci-dessous:



Le destinateur : C'est l'élément ou le personnage qui va pousser le sujet à entreprendre la quête et par ricochet, les péripéties du récit, le plus souvent en introduisant l'élément perturbateur.

Le destinataire : D'une façon générale, le destinataire regroupe tous les personnages qui pourraient tirer profit de la réussite de la quête du héros.

Le sujet : Il est représenté par le héros, suite à l'intervention du destinateur, le sujet va faire avancer le récit, par ses actions, qui tendent toutes à atteindre ou à obtenir l'objet.

L'objet : Il est représenté par le but à atteindre, c'est l'élément vers lequel tendent toutes les actions entreprises par le sujet, marquant le passage de la situation événementielle vers la situation finale. Il est soit de nature matérielle (par exemple, objet permettant de triompher sur l'ennemi) soit de nature symbolique, (par exemple, triompher sur l'ennemi).

Les adjuvants : C'est l'ensemble des éléments et personnages qui aident le sujet à avancer dans sa quête.

Les opposants : À l'inverse des adjuvants, les opposants interviennent négativement dans la quête du héros en entravant son objectif. Ils peuvent être animés ou non-animés.

I. La quête vers un idéal algérien post-colonial dans le schéma actanciel de *Bleu Blanc Vert*

Avant d'évoquer la construction actancielle hissée autour des deux personnages principaux du roman à savoir, *Ali* et *Lilas*, nous allons, tout d'abord,

nous intéresser plus longuement aux deux mondes relatifs aux deux narrateurs pour étudier chaque personnage évocateur d'un aspect réel de la société que décrit Maïssa Bey :

1. *Ali, Lilas* : deux personnages, deux univers

« Le personnage du roman, comme celui du cinéma ou celui du théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient »¹. Selon Yves Reuter² les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. Les personnages romanesques peuvent remplir diverses fonctions dans l'univers fictif. Ils agissent les uns sur les autres et se révèlent les uns par les autres. Ils peuvent être tour à tour ou à la fois : éléments décoratifs, agents de l'actions, porte-paroles de leur créateur, êtres humains fictifs avec leur façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde. C'est pourquoi, leur étude a longtemps mobilisé de nombreux chercheurs et demeure toujours fondamentale dans l'analyse narrative d'un récit. C'est ainsi que s'annonce le point présent qui s'intéresse principalement à l'univers des personnages centraux dans *Bleu, Blanc, Vert*.

Ali et *Lilas* sont les deux personnages principaux de ce roman, ou autrement dit, les héros du roman. Outre cela, ils sont également les seuls narrateurs du récit. Ils y relatent leur quotidien en évoquant leurs familles, la société et l'environnement dans lequel ils vivent, et ceci grâce à leur regard qui évolue au fil des pages, d'un regard d'enfants vers un regard d'adultes. Les deux jeunes, vivant à Alger dans le même immeuble, se rencontrent inévitablement, commencent par s'apprécier et s'aimer puis finissent par se marier. Il existe entre les deux protagonistes de nombreux paradoxes sur leurs visions du monde, mais également des points communs : Le plus signifiant est le fait que tous les deux soient enfants de « combattants de la guerre ».

L'auteure explore deux instances narratives à travers les deux pronoms "Elle" et "Lui", où les discours alternés entre *Ali* (lui) et *Lilas* (elle), mettent en avant les

¹ BOURNEUF Roland, OUELLET Réal. *L'univers du roman*. [1972]. Tunis : Cérès édition. 1998. p. 171

² REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Op. Cit. p 27.

deux visons du monde qui se croisent continuellement, en tissant la contenance du récit. Dans cette perspective, il est possible de dire que le roman brosse un tableau mettant en exergue, de façon alternative, le statut des deux protagonistes qui sont tantôt mis en diapason et tantôt mis en opposition.

En effet, les deux protagonistes tiennent un rôle essentiel dans l'agencement textuel de l'histoire. À eux-deux, ils déterminent les actions alternativement, les subissent, les assemblent et leurs apportent du sens. C'est à travers leurs deux discours que nous pouvons voir la totalité des actions du roman, ainsi que l'ensemble des autres actants de la fiction. Il n'est possible de visionner les autres personnages qu'à travers les regards croisés des deux narrateurs, c'est ainsi que chacun d'entre eux peut être considéré comme étant le porte-parole des autres personnages du roman. En effet, « *Tout personnage se définit entièrement par ses relations avec les autres personnages* »¹. À cet égard, nous allons voir l'un après l'autre, les deux narrateurs ainsi que les personnages qui prennent vie et évoluent dans leurs deux discours alternés, constituant, de la sorte, leur monde. Généralement, chacun des deux narrateurs parle des membres de sa famille, en les faisant connaître au fur et à mesure qu'ils avancent dans l'histoire.

a. *Ali et son monde*

Désigné par l'embrayeur² *Lui, Ali*, qui représente la voix narrative masculine du roman, est avocat de profession, il est grand avec des cheveux noirs et des yeux marron-noisette :

J'aime bien ses cheveux, très noir, et j'aime surtout la mèche un peu trop longue qui lui tombe sur le visage. Il ressemble un peu à Samy Frey, mon acteur préféré. J'aime aussi la forme de ses sourcils, et la couleur de ses yeux. Marron noisette. Il est grand de taille mais il se tient toujours penché en avant. (*BBV*, p. 78)

C'est un personnage émotif et très attaché à son pays. À travers ses paroles on découvre qu'il est animé d'un patriotisme chauvin. Il est de caractère obstiné, rien ne l'arrête, il se donne toujours les moyens qu'il faut pour obtenir ce qu'il veut, comme

¹ TODOROV, Tzvetan . « Les catégories du récit littéraire ». in *Communications* N°8, 1966. P.133

² Selon *Le vocabulaire de l'analyse littéraire* « embrayeur » est un terme linguistique emprunté à R. Jakobson et traduit de l'anglais « shifters » : les embrayeurs s'articulent, « embrayant », sur la situation d'énonciation ; ils manifestent dans l'énoncé la présence du locuteur, sujet de l'énonciation.

l'atteste *Lilas* dans l'extrait qui suit : « J'ai l'impression qu'il pourrait animer un meeting politique et rameuter des foules, tant il met du cœur à défendre ses idées. Surtout quand il veut arriver à ses fin » (BBV, pp 96-97). Il a toujours désiré se lier à quelqu'un d'aussi passionné et d'acharné que lui, ce qu'il a fini par retrouver en la personne de *Lilas* avec qui il fondera une famille plus tard. *Ali* est un personnage qui a longtemps eu du mal à exprimer ses sentiments et à extérioriser ce qu'il ressent. Il est présenté comme étant quelqu'un de réaliste et cartésien d'esprit. Effectivement, contrairement à *Lilas*, il préfère prendre compte de la dure réalité qu'il vit plutôt que de se dissimuler derrière des rêveries qui ne sauront être réalisées :

Ali ne comprend pas ces mots là, Il m'écoute, mais il dit que nous devons être réalistes. Que l'avenir appartient à ceux qui savent façonner leurs rêves à la mesure du monde qui les entoure. Qu'il ne sert à rien de vouloir décrocher la lune si l'on n'est pas capable de fabriquer une échelle pour y accéder. (BBV, p. 99)

Il apparaît dans le roman, qu'*Ali* reflète une certaine catégorie du peuple, émancipée et libérée, de par sa culture et sa perception de la vie. Ce premier personnage masculin accorde une grande importance à son rôle de père de famille, il se donne pleinement à son travail, dans le but d'offrir aux siens tout le confort et toute la stabilité dont ils ont besoin pour vivre mieux, afin de ne jamais laisser sa fille ressentir et vivre ce qu'il a vécu lui, étant petit.

Le monde d'*Ali* est constitué de personnages partageant sa vie et existant à travers lui et son discours. L'ensemble de ces personnages ont contribué à l'agencement de sa personnalité. Ils représentent en quelque sorte les voix intérieures d'*Ali*. Il s'agit majoritairement de sa famille. C'est ainsi que leur analyse devient une étape fondamentale afin de mieux pénétrer dans la vie d'*Ali*.

- **Le père d'*Ali*** : Ancien combattant de guerre, il devient membre très actif au FLN : « *Maintenant, il est responsable de la Kasma FLN du quartier. C'est un homme important. Cela se voit tout de suite à la façon dont on le salue* » (BBV, p. 88). Il est autoritaire et tyrannique avec sa femme et ses enfants, qu'il abandonne par la suite, considérant que sa famille –plus particulièrement sa femme– n'est plus à la hauteur de son nouveau statut social, en voici un extrait illustratif :

Mon père est parti. Il s'est installé avec une autre femme. Une autre femme dont il avait déjà un enfant. Sa seconde épouse. Tout s'est passé dans la

dissimulation, le mensonge. Il avançait des alibis que personne n'a jamais songé à mettre en doute. Missions. Déplacements. Réunions de la plus haute importance pour l'avenir du pays. Et pour le sien aussi. (BBV, p. 102)

Ce personnage a un rôle clé dans l'histoire. Effectivement, c'est grâce à lui que la fiction évolue et prend son cours. Il a toujours souhaité que ses enfants fassent des études supérieures pour devenir des intellectuels, médecins, ou ingénieurs, dans l'espérance qu'ils participent un jour à l'édification de leur pays.

- **La mère d'Ali** : Il s'agit d'une femme inculte et illettrée, totalement soumise et dévouée à son mari qui finira par la quitter ; c'est une personne qui vit dans le souvenir du passé. Confrontée aux aléas de la ville citadine, elle éprouve énormément de difficultés à s'adapter. Quand son mari était au maquis, elle travaillait chez des françaises, comme femme de ménage. *Ali* cite énormément sa mère dans sa narration. En voici ci-dessous, un extrait illustratif, où il la décrit et parle d'elle :

Depuis que mon père nous a abandonnés, au lieu de se sentir libérée des contraintes qui pesaient sur elle, elle vit dans le culte du passé. Comme si tout s'était arrêté pour elle avec le départ de mon père ou même avant. Elle passe des journées entières seules dans l'appartement. Elle ne sort que très rarement.].[Il m'arrive de l'observer sans qu'elle n'y prenne garde. De profond plis d'amertume courent autour de ses lèvres et donnent à son visage une expression de tristesse perpétuelle. Et sous ses paupières froissées, ses yeux n'ont plus le même éclat. Elle porte toujours ses robes amples et fleuries, serrées à la taille par une ceinture tressée, mais elle semble s'être amenuisée. (BBV, p. 118-119)

- **Hamid**: C'est le frère aîné d'Ali. Il est d'un caractère tenace et acharné. Il voulait rejoindre son père pour participer à la guerre mais il abandonne l'idée afin de s'occuper et de protéger sa famille. Il deviendra réellement le chef de la famille après que son père les ait abandonnés : « c'est son rôle, normalement. Il est l'ainé. Et à présent, vu la défection de notre géniteur, c'est lui le chef de famille » (BBV, p. 105). Après s'être engagé dans l'armée algérienne, il se voit accorder le grade de capitaine « Il est lieutenant maintenant. Il vit seul à Ouargla. Toujours dans le sud. Dans quelques années il sera capitaine, puis montera en garde. Son parcours est tout tracé » (BBV, p. 91).. Plus tard, il part travailler en Russie où il se mariera avec une femme russe.

b. *Lilas* et son monde

Lilas, représente la deuxième voix narrative du roman. Elle est désignée par l'embrayeur *Elle*, À sa naissance, son père l'a inscrite à l'état civil sous le prénom de *Leila* (Nuit), mais l'employé français qui était au guichet, l'a transcrite en lui donnant le nom d'une fleur, *Lilas*. *Ali* parle souvent d'elle, tout le long du roman, voici un extrait où il l'a décrit :

Elle s'appelle Lilas [...] Et c'est la seule Lilas du monde, je crois. Elle a dix-sept ans. Un an de moins que moi. Et des yeux à faire chavirer une flottille de cuirassés. Même en mer calme à peu agitée. [...] je trouve d'ailleurs que Lilas ressemble un peu à Anna Karina. Elle a comme elle quelque chose de fragile et de rêveur dans le visage. Je ne sais pas à quoi cela tient. A ses yeux peut être un peu étirés vers les tempes, à sa finesse, à sa démarche. Elle est... elle est vraiment belle. (*BBV*, p. 72)

Fortement imprégnée par la poésie et la lecture active qu'elle exerce, *Lilas* apparaît comme étant un personnage sensible. Enfant, elle avait souvent l'habitude de se réfugier dans des rêves où elle s'invente d'autres univers, beaucoup plus agréables et plus féériques que le sien, une tendance qu'elle a gardé même une fois adulte, en voici un extrait illustratif :

Ce que j'aime, c'est les livres. Les histoires. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai passé tout cet été à visiter les appartements récemment vidés.]..[Dans chacun d'entre eux, je m'inventais une autre vie. Et je m'installais pour quelques heures dans cette vie. Seulement, la nuit venue, je devais rentrer chez moi. Alors j'abandonnais mes rêves pour aller dormir. (*BBV*, p. 22)

L'héroïne tient un discours poétisé avec une profondeur sémantique parsemée d'ambiguïté tel que l'illustre l'extrait suivant : « Se débattre. Prisonnière d'un filet que l'on a tissé soi-même. Solidement. Jour après jour. De façon qu'il ne puisse céder. Un filet résistant. Résistant à toute épreuve. A toute colère, même la plus affilées » (*BBV*, p. 197).

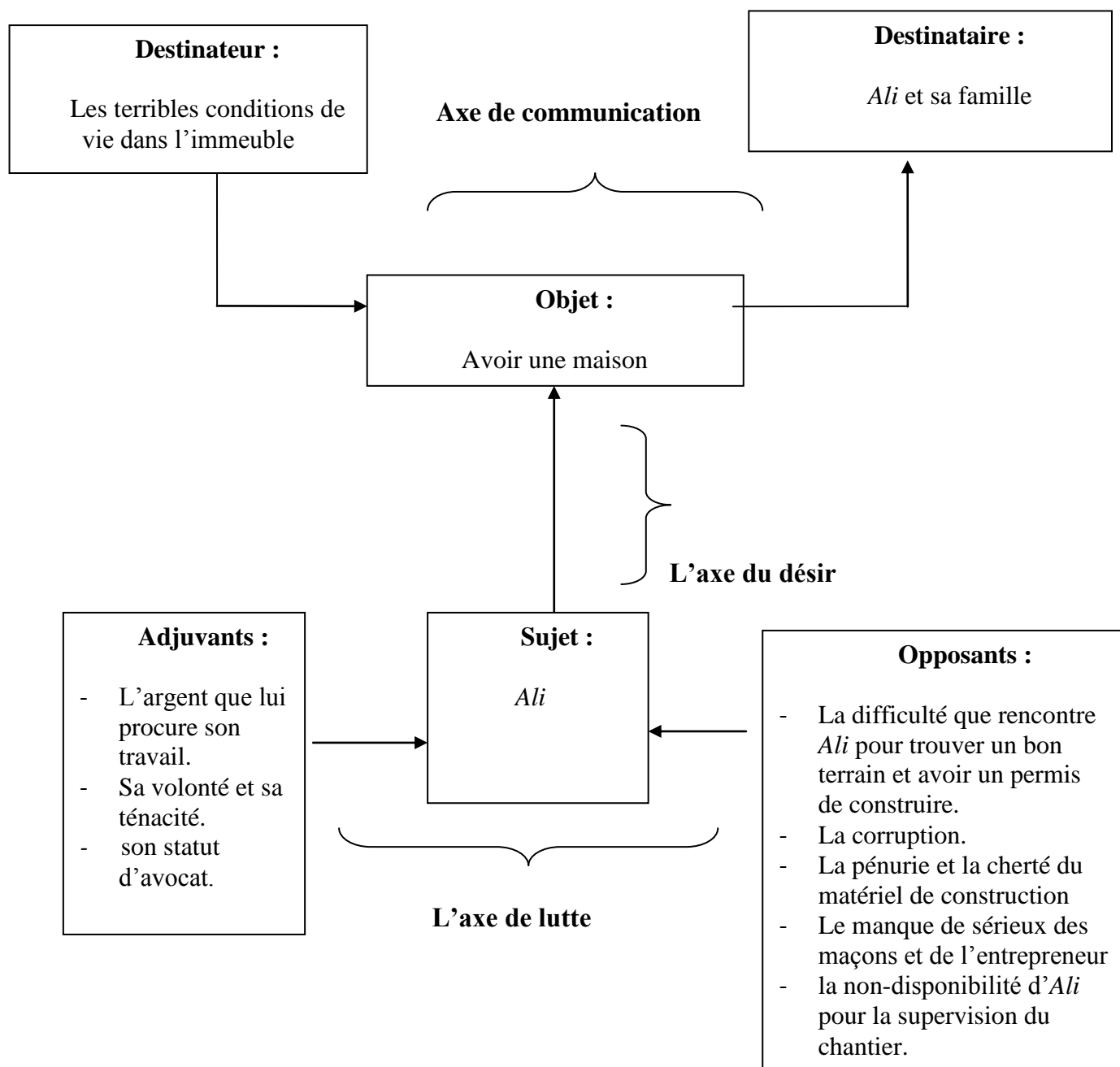
Après ses études universitaires, *Lilas* exerce le métier de psychologue. Cependant, suite à la venue au monde de sa fille *Alya*, elle se voit obligée d'arrêter le travail pour mieux s'en occuper, choix qu'elle regrettera plus tard. Ce personnage féminin donne l'image d'une femme sincère et passionnée, tenant un rôle primordial dans cette fiction puisque c'est le deuxième regard à travers lequel se dévoile l'histoire. Vivant des rêves éveillés, *Lilas* est un personnage enclin à la rêverie. En effet, elle est présentée comme étant une femme romantique, idéaliste et rêveuse. Motivée par

le désir de se protéger du monde hostile qui l'entoure. *Lilas* se réfugie dans un univers qu'elle s'invente elle-même, où elle s'attribue ce qu'elle n'a pas pu avoir dans sa vie réelle. Ce monde de rêverie immergé de ses nombreuses lectures lui permettant d'aller vers d'autres horizons, l'éloignant ainsi de la vie monotone qu'elle mène.

Dans cette optique, il apparaît que *Lilas* exerce une sorte d'incessant va-et-vient entre un Moi intérieur, celui du rêve qu'elle ne garde que pour elle-même, et un Moi extérieur celui qu'elle expose aux autres. Elle se replie sur elle-même et s'exile dans son monde onirique, dévoilant, de la sorte, au lecteur une profonde intimité. Et pour mieux visionner son univers et réussir à percer sa personnalité, il serait opportun de voir de plus près les personnages qui ont longtemps constitué son monde. Il s'agit de sa famille qui ne prend vie dans le roman qu'à travers son discours. Effectivement, ces personnages n'apparaissent le plus souvent que dans la narration de *Lilas*. À cet égard, il est impossible de dissocier la narratrice de ces autres protagonistes, qui constituent les actants principaux de son discours. De là, il est possible de dire qu'ils ont forgé la personnalité de la narratrice, et constituent une sorte de consciences intérieures qu'elle porte en elle.

Voici à présent, l'application de la schématisation actancielle :

2. La construction actancielle de *Bleu Blanc Vert*



Le destinataire :

Dans ce roman, il est représenté par les terribles conditions de vie dans l'immeuble. En effet, l'atmosphère dans le quartier devient de plus en plus invivable et insupportable ; particulièrement avec l'avènement du FIS qui fait que le couple se sente constamment persécuté. Le destinataire est également représenté par le manque d'espace dont souffre la famille au sein de l'appartement où ils

vivent. Par conséquent *Ali* a envie d'offrir un meilleur environnement et de meilleures conditions de vie pour sa fille, afin qu'elle grandisse en sécurité : « *Et c'est dans des quartiers comme le notre que se fait le travail en profondeur des islamistes* » (BBV, p. 246).

Le destinataire :

Dans *Bleu blanc vert*, la famille d'*Ali* est la seule bénéficiaire de l'acquisition de la nouvelle maison. En effet, tout le monde serait comblé, d'autant plus avec la venue au monde d'*Alya* qui commence à grandir et qui va s'épanouir dans cette nouvelle demeure : elle va être plus libre de jouer dehors, dans la cour ou dans le jardin ce qui ne peut être possible dans l'appartement où ils vivent. L'enfant plus tard, souffre considérablement du manque d'espace et de sécurité. Ses parents lui interdisent de sortir jouer dehors, de peur qu'elle adopte le même comportement que les autres enfants du quartier, ceux qui jouent dans la rue, comme le montre l'extrait suivant:

Je me demande ce qu'on leur apprend à l'école, et quelle pression on leur fait subir pour qu'ils déversent ainsi leur agressivité une fois dehors. Dégradation et insolence semblent être pour eux les seuls moyens d'affirmer leur présence au monde. [...] Nous avons grandi ici, nous avons commis pas mal de bêtises, mais rien à voir avec ces hordes de gamins qui s'en prennent à tout et à tout le monde. Nous n'avons jamais eu pareils agissements. Je ne veux pas que ma fille grandisse dans cet environnement ! (BBV, p. 178).

Le sujet :

Dans ce récit, il s'agit d'*Ali*, le père de famille qui veut à tout prix être un père modèle. Il rêve d'offrir à sa petite famille une meilleure vie, une vie paisible, stable et loin de tous les chamboulements et les perturbations qu'il y a dans le quartier et dans l'immeuble où ils vivent.

L'objet :

Dans ce roman, le sujet *Ali*, a comme but d'offrir une maison à sa famille. En effet, après qu'il se soit marié et qu'il ait fondé sa propre famille, sa vision des choses a considérablement changée, particulièrement avec tous les bouleversements qu'il y a eu dans le pays, et ce sur tous les plans : que ce soit sur le plan politique, économique ou social. Il s'agit plus précisément du phénomène

de la mise en mouvement et de la propagation de l'islam intégriste. Ainsi ces terribles conditions de vie ont-elles fait naître chez *Ali* l'envie de s'éloigner de cette société qui n'arrête pas de se détériorer et le seul moyen pour lui c'est de s'approprier une nouvelle maison dans un quartier loin de la horde agressive de l'immeuble. La nouvelle demeure, dont il rêve, sera pour lui synonyme de grands changements, d'un renouveau, il veut tourner la page sur son existence d'avant dans la promiscuité d'un immeuble et ceci afin de recommencer une vie meilleure :

Bientôt, je l'espère, nous allons quitter cet appartement j'attends qu'on m'attribue un terrain pour commencer à construire une maison qui répondra à nos désirs d'espace, et surtout à l'urgence de nous libérer des contraintes de la vie quotidienne (*BBV*, p.175).

Parvenir à atteindre sa quête fut compliqué pour *Ali*, il rencontra, effectivement, de nombreux opposants, mais sa détermination était plus forte que tout, comme il est possible de le voir dans le point suivant :

Les adjuvants :

Dans le roman, l'élément qui aide *Ali* à atteindre son objectif, celui d'« avoir une maison » est sa volonté ainsi que son travail d'avocat qui devient pour lui, de plus en plus rentable, notamment lorsqu'il travaille à plein temps. Il se donne entièrement à sa profession : il prend toutes les affaires qui se présentent à lui, il n'en refuse aucune dans le but de se donner les moyens de s'offrir à lui et à sa famille la maison de ses rêves, comme le montre cet extrait: « *Sortir d'ici, quitter l'immeuble je ne rêve plus que de ça. C'est pour cette raison que je travaille beaucoup. Que je rentre tard* » (*BBV*, p.161) . Cependant, à l'image de la dureté de la situation sociale que vivait *Ali*, les entraves étaient nombreux, sans jamais parvenir à le décourager d'atteindre sa quête.

Les opposants :

Les obstacles à la réalisation de l'objectif des protagonistes sont nombreux. En effet, dans *Bleu, Blanc, Vert*, les difficultés que rencontre *Ali* afin d'atteindre son objectif (pour trouver un terrain qui remplit ses ambitions et avoir, par la suite, son permis de construire) constituent de sérieux entraves dans sa quête. D'autant plus que la corruption touche divers domaines, selon le discours du

narrateur, il apparaît que rien ne peut être obtenu sans l'intervention d'une personne plus gradée ou mieux placée dans la société. Le manque de moyens également n'aide pas le héros dans sa quête. Aussitôt qu'*Ali* a commencé la construction de son habitation, il doit l'interrompre pour faire face à d'autres difficultés : les matériaux de construction qui se font rares et chers :

Plus nous avançons, plus nos rêves s'éloignent. Ainsi la maison que nous aurions dû occuper, depuis un an déjà, n'est encore qu'une carcasse ouverte au vent, un chantier quasiment abandonné. Pénurie de matériaux de construction, pénurie de bras, tracasseries quotidiennes pour le moindre détail, vols répétés des rares matériaux. (BBV, p. 228-229)

En outre à la pénurie de matériaux, d'autres éléments s'opposent à *Ali* dans sa quête de la nouvelle maison, il s'agit du manque de sérieux de l'entrepreneur et des maçons ainsi que son incapacité de suivre le chantier comme il aurait voulu en raison du surmenant travail qu'il exerce qui lui prend tout son temps. Pour ce fait, il envisage à chaque fois de changer d'entrepreneur : « *Ali* envisage de déménager le plus vite possible, même si la maison n'est pas entièrement terminée, pour tenter ainsi d'activer les travaux qui n'avancent pas, bien qu'il ait changé déjà trois fois d'entrepreneur. » (BBV, p. 205). La réalisation de sa quête se présente presque comme une mission impossible, il lui est impossible de travailler tout en supervisant le chantier et l'avancement des travaux comme il l'aurait souhaité :

Visite au chantier. Les travaux n'avancent pas. Il faudrait changer d'équipe. Mais comment faire ? À qui m'adresser ? L'entrepreneur est toujours aux abonnés absents. Les maçons en profitent pour s'accorder des pauses interminables. Largement méritées selon eux, bien sûre. Il n'est pas question de leur en faire la remarque ils abandonneraient tout de suite le chantier. (BBV, p. 191)

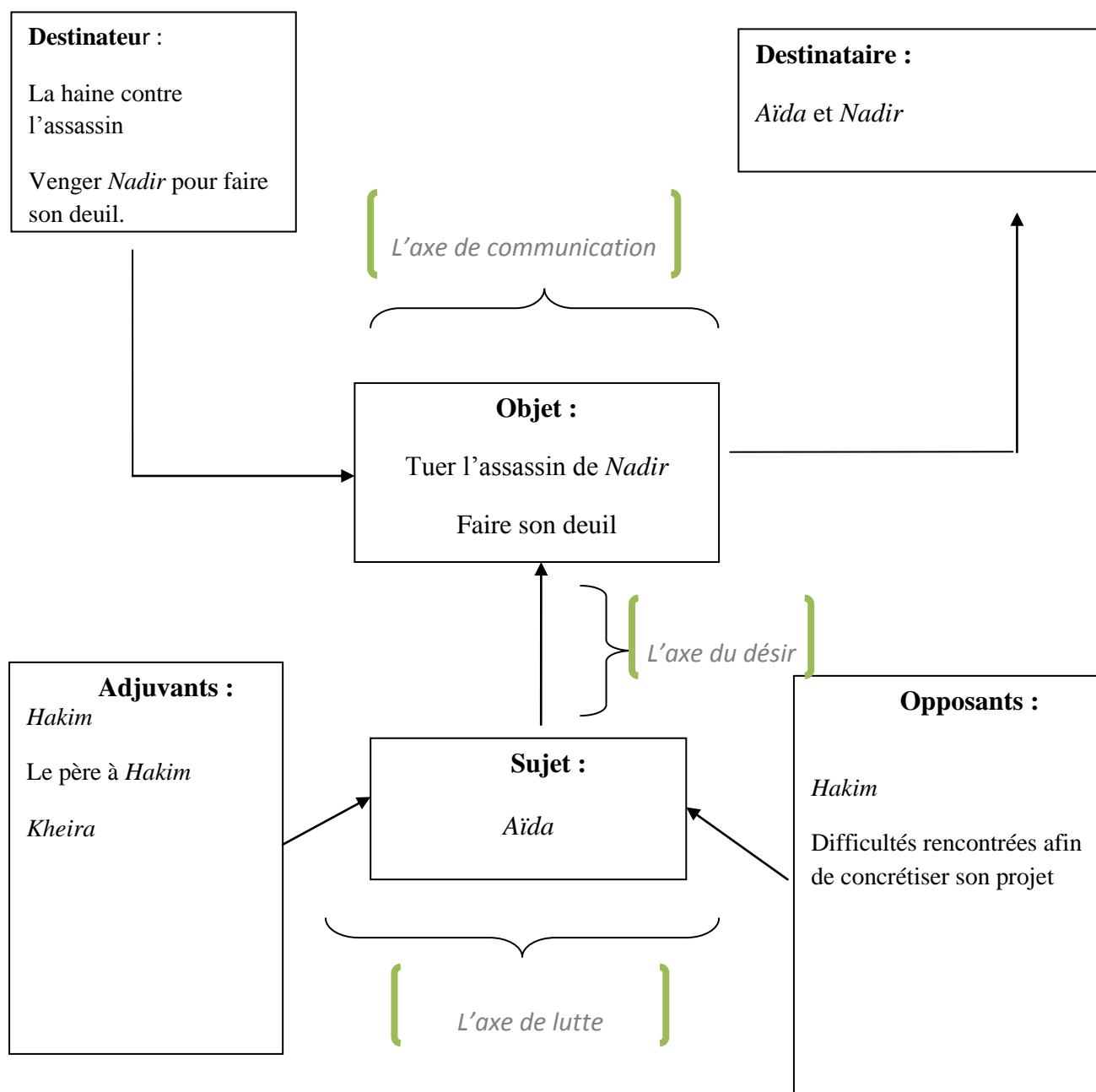
Il ressort de cette étude que le roman reflète les inquiétudes que rencontre alors, chaque Algérien de l'époque postcoloniale, dans sa vie de tous les jours. Il semble qu'en établissant un schéma actanciel tel que celui qui vient d'être dégagé, l'auteure a peut-être voulu attribuer à son récit un semblant de réalité : Elle reprend dans les péripéties du roman des situations complexes que d'aucuns auraient vécu. Cette dimension historico-réelle fait que le lecteur se reconnaît facilement en les personnages du roman. En effet, Maïssa Bey a donné aux protagonistes de son récit des parcours parsemés d'obstacles et d'ennuis renvoyant systématiquement à la situation réelle du citoyen algérien, pour preuve : Les difficultés que rencontre *Ali* dans l'acquisition d'un terrain puis pendant la

construction de sa maison. De ce fait, la trame du roman remet en scène des événements proches de ceux de la vie réelle, ceci peut être dans le but de permettre au lecteur de s'identifier plus facilement aux personnages et à leurs discours. Ainsi ce schéma actanciel confirme-t-il l'aspect « vraisemblance » du récit. En effet « Chaque roman rappelle que, bien au-delà du strict rapport au réel, la vraisemblance demeure la prérogative du roman dans la mesure où elle construit l'adhésion du lecteur à l'univers fictionnel proposé »¹. Cet aspect de vraisemblance consolide le discours des personnages/narrateurs et fait croire en sa crédibilité. Aussi la vraisemblance semble-t-elle d'avantage ancrée au niveau de l'énonciation, suscitant de la sorte, une meilleure adhésion du lecteur à la fiction. C'est dans cette optique que le point suivant sera consacré à l'interrogation de la quête actancielle de *Puisque mon cœur est mort* sur l'aspect de vraisemblance.

II. L'agencement actanciel, ou la vengeance d'une mère meurtrie dans *Puisque mon cœur est mort*

La schématisation de la construction actancielle de *Puisque mon cœur est mort* se présente comme suit :

¹ Andrée Mercier (2010), « Présentation », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document397>> [Site consulté le 22 février 2011].



L'explication et l'illustration du schéma se présente comme ci-dessous :

Le destinateur (Aïda) :

Le héros dans *Puisque mon cœur est mort* est une femme, il s'agit de *Aïda*. La protagoniste endeuillée s'indigne à l'idée de savoir que le tueur de son fils soit toujours en vie, qu'il parvienne à profiter des plaisirs de la vie, alors que *Nadir* ne le peut plus. Elle n'arrête pas de revoir son visage, avec son petit sourire sur la photo. Elle n'a qu'une fixation c'est d'atteindre son but, de venger *Nadir* en ôtant la vie à son assassin, quitte à se retrouver en prison. *Aïda* est prête à tous les

sacrifices, sa raison de vivre est de venger son fils : « lui vivant aujourd'hui. Oui vivant. Sur la photo, le visage offert au soleil, il avait au coin des lèvres, un léger sourire. Ce visage est gravé en moi, même si je ne l'ai vu que quelques secondes. » (*PMEM*, p. 47)

L'héroïne est motivée par la haine qu'elle voue à l'assassin de *Nadir*, cette haine lui redonne la force de continuer à vivre. Le mépris, qu'elle ressent, lui a redonné le goût de la vie et notamment celui de l'attente. *Aïda* attend inlassablement de se retrouver, nez à nez, avec le bourreau de son fils. Sa vie est habitée, à présent d'espoir, celui de déverser sa haine sur ce terroriste encore en vie. *Aïda* décrit avec des mots, presque palpables, cette haine qu'elle ressent, et met le lecteur en émois quant à son nouvel état d'esprit. À présent, elle dit se sentir forte mais étrangement sereine, elle s'est fixée un objectif, et fera tout pour l'atteindre :

Depuis que je l'ai vu en photo seulement, le visage de celui qui a accompli sur toi l'innommable, irréparable, une seule expression me trotte dans la tête. Celle qu'on entend un peu trop souvent et un peu partout en ce moment : j'ai la haine. Oui, j'ai la haine. C'est depuis que tu n'es plus là, mon seul avoir, mon seul bien. À présent, c'est la haine qui me tient debout. Qui m'a redonné, au moment où je m'y attendais le moins, le goût de l'attente. Et, je dirais même plus, peut être aussi celui de l'espoir. Je la porte en moi, cette haine, si forte, si présente qu'il me semble pouvoir la toucher, là, juste là, dans mon ventre. Cela fait comme une boule qui parfois remonte à la gorge. Une boule plus dure qu'une pierre, froide et si compacte qu'il m'est impossible d'en ignorer la présence. Je me sens forte maintenant. Mais aussi étrangement sereine. Tu dois le savoir. (*PMEM*, p. 108)

Aïda explique avec beaucoup d'émotion, dans ses lettres, comment cette haine, qui s'est emparée de sa personne, a pu faire naître en elle une envie meurtrière. Elle se sent capable et prête à tuer cette personne qu'elle hait tant, même qu'elle n'envisage pas de vivre si elle ne met pas fin aux jours de l'assassin de *Nadir*. Elle explique qu'elle ne pourra se sentir apaisée qu'une fois qu'elle aurait tué l'assassin de son fils. Cette envie, qui ne cesse de devenir de plus en plus pressante et insistante est devenue un objectif vital qui rythme l'existence d'*Aïda*, de jour comme de nuit. Elle se dit capable de mettre sa vie en suspend, de s'exposer au danger, de tout rejeter, de tout chambouler, puisque plus rien ne la retient plus dans cette vie, depuis la mort de *Nadir*. Ce désir de tuer se présente, pour elle, comme une envie salvatrice mais aussi destructrice à l'image d'un

suicide organisé, car *Aïda* sait que l'action de tuer se conjugue indéniablement avec celle de la mort :

Je sais maintenant qu'il faut haïr pour pouvoir tuer. Il faut vraiment haïr quelqu'un du plus profond de son être pour envisager sa suppression. Pour en imaginer, avec une délectation froide et totalement raisonnée, le lieu, le jour et les circonstances. Pour vivre dans l'espérance d'un futur proche où la seule foi qui vous porte est toute entière attachée à l'acte qui consiste à supprimer l'objet de cette haine. Adviendra alors la délivrance. Alors seulement disparaîtront ces élancements au cœur qui à chaque instant me coupent le souffle. Alors seulement se dissiperont les ombres qui chaque soir surgissent du cœur de la nuit. C'est cela : il s'agit d'aller au-delà des frontières de l'irréparable. Et d'en revenir. Enfin apaisée. (*PMEM*, p. 128)

Aïda ne cesse de penser à l'accomplissement de cet objectif « fou ». Cette envie de tuer, l'a totalement changée et habite profondément ses pensées. Elle se voit en train d'accomplir ce geste qu'elle attend impatientement. Elle imagine comment cet être, qu'elle hait tant, se comporterait en voyant la mort s'approcher de lui. Le lecteur la découvre jubiler de plaisir à l'idée d'imaginer sa proie tel un assiégé, apeuré et terrorisé face à elle, qui n'hésitera pas une seconde à appuyer sur la gâchette. Le lecteur perçoit qu'*Aïda* a perdu tout sentiment de pitié, et qu'elle n'aura aucune hésitation le jour fatidique. La protagoniste vit pour ce jour et se voit même comme celle qui accomplira la justice. Une justicière qui sauvera sa société de cet être qu'elle ne voit pas comme un humain mais plutôt comme un monstre ne méritant aucunement de vivre :

Moi qui n'ai jamais supporté d'être confrontée au spectacle de la violence – pas même au cinéma !- je suis désormais persuadée qu'il n'est nulle jouissance comparable à celle qui vous saisit à ces moments-là. Moments où, anticipant le geste, imaginant les détails de la scène, l'on se voit debout, tenant en joue celui par qui le malheur est arrivé, et qui n'est plus, face à vous, qu'un pantin agenouillé, abasourdi, terrorisé, gémissant, appelant, pleurant, suppliant peut-être. Se dire que cet être-là, que tous vos rêves vous ont cent fois, mille fois, présenté comme un monstre redoutable, cet être-là, à qui vous déniez jusqu'à l'appartenance au genre humain, le voici enfin à votre merci. (*PMEM*, p. 129)

De ce fait, il est possible de dire que l'objet d'*Aïda* est de tuer l'assassin de son fils.

L'objet :

Aïda, a fini par identifier l'assassin de *Nadir*, et se jure qu'elle finira par le confronter parce que ce désir rythme les pas de sa vie, et c'est ce qui aide *Aïda* dans un premier temps à faire nourrir ce désir de tuer en elle, et voir cette envie se

concrétiser : « Vivant. Il est là. Quelque part, au détour d'un chemin bordé de pierres vives, croupissant dans l'ombre d'un terrain creux ou caché dans l'enchevêtrement d'un buisson de ronces, ou bien encore cloîtré dans une pièce sombre aux murs crasseux. Un jour il sera face à moi. Fatalement. Parce que je le veux. » (*PMEM*, p. 46)

Elle refuse de se précipiter, elle préfère bien préparer son coup. Étudier parfaitement les informations, se renseigner, et surtout bien cacher cette envie de vengeance en elle : « Même si je connais maintenant le nom de celui qui m'a dépossédé de toi, de ta voix, de ton souffle, de ton odeur, je ne sais rien de lui. Pas encore. Et je ne veux pas le nommer. Je sais seulement qu'il ne venait pas de loin. » (*PMEM*, p. 46). Dans d'autres passages, il est possible de relever le fait qu'après le terrible épisode vécu par *Aïda*, des énoncés tenus par cette dernière, font allusion à une mission secrète qu'elle doit mener, qui la motive et la pousse à se maintenir en vie, ce n'est que plus tard que le lecteur comprend qu'il s'agit d'une entreprise meurtrière ou plutôt d'une vengeance :

Je dois très souvent me raisonner pour aller jusqu'à la cuisine. Il faut que je garde toute mes forces intactes, ce qui est absolument indispensable si je veux mener à bien mon entreprise. C'est le seul argument qui puisse me convaincre de faire l'effort de me lever. (*PMEM*, p. 72)

Au fur et à mesure que l'on avance dans la trame romanesque, les lignes conductrices du roman deviennent de plus en plus visibles, et *Aïda* finit par formuler clairement ses intentions de venger la mort de son fils, en les dévoilant dans ses lettres qu'elle adresse à *Nadir*. Elle rappelle encore une fois, la place que tenait *Hakim* dans la concrétisation de son projet qui lui semblait au départ irréalisable :

Tu l'as compris maintenant : j'ai décidé d'aller à la recherche de ton assassin, sans pour autant envisager clairement de quelle façon j'allais m'y prendre. Mon imagination brodait des motifs autour de mon désir de vengeance, mais cela n'allait pas plus loin. Oui, bien sûr... le pistolet. C'était la première étape. Indispensable pour me sentir plus forte. Pour donner corps à mon projet. Irréalisable sans la collaboration de Hakim selon moi. (*PMEM*, p. 141)

Aïda est plus déterminée que jamais, et elle déclare dans ses écrits que rien ne pourra la détourner de son objectif : « J'ai retrouvé le chemin qui me mènera à toi. Et rien ne pourra entamer ma détermination à le parcourir jusqu'au bout »

(*PMEM*, p. 165). C'est ainsi que nous allons nous intéresser dans le point qui suit aux adjuvants ayant pu aider la protagoniste dans la réalisation de son entreprise meurtrière.

Les adjuvants :

Dans l'accomplissement de son projet de vengeance, de nombreux adjuvants ont aidé *Aïda* qui était presque perdue et dépassée par les événements et ses émotions. Le premier d'entre eux est elle-même ou devrions-nous dire, sa détermination puisque la protagoniste disait être plus motivée que jamais. Elle vivait pour sa quête. Elle était certaine qu'elle sera à la hauteur le jour attendu, sans aucun brin d'hésitation: « je peux même te dire que j'ai la conviction que je ne fléchirai pas face à l'homme que je recherche. » (*PMEM*, p. 165) . Par la suite, celui qui la soutint le plus est l'ami à *Nadir*, à savoir *Hakim*.

Hakim :

Parmi les forces qui ont aidé *Aïda* à mener à bien sa mission, se démarque *Hakim*, l'ami fidèle de *Nadir*, prêt à tout pour soulager *Aïda* et se déculpabiliser, puisque l'assassin a tué *Nadir* en croyant qu'il s'agissait de lui, le fils du commissaire, car durant cette tumultueuse période les extrémistes frappaient fort et dans toutes les directions. Ils ciblaient surtout, les intellectuels, les personnalités politiques mais aussi les forces de l'ordre. Ces catégories de la société étaient menacées et vivaient dans la peur qu'on s'en prenne à eux un jour. Cette confusion a certainement eu lieu, en raison du fait que les deux amis se ressemblent énormément, comme le dit *Aïda* dans ce passage : « C'était une tragique méprise. Voilà tout. Quoi d'étonnant qu'en pleine nuit, ils t'aient pris pour lui ? Vous vous ressemblez tellement ! C'est ce que je me dis chaque fois que je le vois. » (*PMEM*, p. 162) . *Aïda* raconte avec beaucoup d'émotion la scène où *Hakim* a fini par tout lui avouer. Il lui a douloureusement avoué la vérité qu'il lui cachait et qui le heurtait au plus profond de lui:

Je me suis assise auprès de lui, lui ai ôté les mains du visage et les ai prises dans les miennes. C'est moi...C'est moi... la voix hachée de gros sanglots. Il ne pouvait rien dire de plus. J'insistais. Il a pu enfin se délivrer. Il a respiré plusieurs fois, profondément, et a prononcé ces paroles : c'est moi qu'ils attendaient. C'est moi qu'ils voulaient...À ces mots, sa voix s'est brisée de nouveau. [...] il a enfin planté son regard dans le mien. Ce soir-là c'est moi

qu'ils attendaient. On le sait ils voulaient m'abattre. Abattre le fils du commissaire. (PMEM, p. 160).

Hakim se présente donc, comme celui qui donnera, le premier, de sa personne pour épauler la mère de son meilleur ami disparu tragiquement. C'est le premier et le plus important adjuvant qu'a eu *Aïda* dans l'accomplissement de sa quête. En effet, devant la tombe de *Nadir*, *Aïda* raconte comment *Hakim* a promis à son ami de la protéger à sa place : « très solennellement, il a fait le serment de ne jamais permettre à quiconque de me faire du mal, et d'être toujours à mes côtés. » (PMEM, p. 163). Ainsi, pour la réalisation du projet de vengeance d'*Aïda* qui commençait à murir en elle. Celle-ci a dû demander à *Hakim* de lui ramener une photo de l'assassin, afin qu'elle puisse l'identifier et mener à bien sa mission, qui se dessinait déjà dans sa tête :

Je peux à présent te révéler que c'est lui qui m'a apporté la photo. La photo de ton assassin. Sur ma demande. Je voulais. Je voulais mettre un visage sur celui qui t'a ôté à moi. Tout cela parce qu'un soir, *Hakim* avait laissé échapper, sans doute, pour m'aider à reprendre pied, que ton assassin avait été identifié. (PMEM, p. 78).

Hakim est celui sans lequel *Aïda* n'aurait pas atteint son objectif. En effet, sous l'effet de la culpabilité, il essaie de faire son possible pour satisfaire la moindre demande que lui fait *Aïda*. Cette dernière, consciente de son besoin d'une arme pour réaliser son but, agit en recourant à la malice, et fais croire à *Hakim*, qu'on pourrait lui réserver le même sort que celui de son fils, et qu'elle aurait donc besoin de se protéger, *Aïda* fait tout pour se montrer convaincante et la plus persuasive possible :

J'ai commencé par lui dire, très simplement, que je vivais dans la peur. Une peur qui me tient éveillée la nuit, aux aguets, à l'écoute du moindre bruit. Je lui ai longuement parlé de mon isolement, de mes craintes de me voir agressée à mon tour. Qui sait si ce n'était pas moi qu'on voulait atteindre ? J'ai longuement insisté sur les regards et les comportements menaçants que j'aurais surpris sur mon passage dans les rues du village, dans notre cité, et même, oui, même dans l'immeuble. Il fallait que je sois convaincante. Et je sais l'être quand je poursuis un objectif. (PMEM, p. 78)

Effectivement il aide *Aïda* à se procurer une arme, ayant réussi à le convaincre, *Hakim* se dit que ça serait la meilleure solution pour être certain que la mère à son ami, serait en sécurité. Il fera donc le nécessaire pour lui faire octroyer une arme et lui permettra même d'apprendre à s'en servir : « C'est donc lui qui va s'occuper de tout. D'abord, il doit se renseigner sur les conditions et les

modalités. Il a même ajouté qu'il se sentirait rassuré de me savoir armée. Le reste ? Rien de plus simple : je n'aurais plus qu'à aller prendre quelques cours de tirs dans les locaux de la police. » (PMEM, p. 80).

Aïda raconte à son fils comment elle a avancé dans son objectif, comment elle a pu dépasser ses peurs et ses répugnances quant à l'utilisation d'un revolver servant à tuer, elle qui bannit toute action de violence. *Hakim* l'a aidé à s'en en procurer puis à s'en servir. Elle partage avec *Nadir* son évolution et raconte comment elle s'entraînait à tirer avec *Hakim* qui l'aidait toujours, sans le savoir, dans sa mission de vengeance, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant : « Serais-tu fier de savoir que ta mère semble assez douée ? C'est du moins ce qu'on m'a dit après la première séance de tir à laquelle m'a emmenée *Hakim*. » (PMEM, p. 133). Pour avoir pu aider *Aïda*, *Hakim* a dû s'appuyer sur son père qui est commissaire.

Le père à Hakim :

Le père à *Hakim* fait également partie de ceux qui ont contribué à la réussite de la mission d'*Aïda*. En effet, il s'agit d'un commissaire, et c'est lui qui va lui permettre- avec l'intervention de *Hakim*, qui plaidera sa cause- de posséder une arme afin de se protéger. *Aïda* a soumis cette idée à *Hakim* qui lui-même l'a soulé à son père le commissaire :

C'est alors qu'il a eu une idée. Une proposition qu'il devait auparavant soumettre à son père. Il m'a confié ce que je savais déjà. Certaines personnes ayant reçu des lettres de menaces ou ayant fait l'objet de tentative d'assassinat avaient pu, sur autorisation spéciale, se voir attribuer une arme. Un revolver plus exactement [...] il pourra plaider ma cause auprès de son père, qui me connaît bien. (PMEM, p. 80)

Une fois qu'elle s'est armée et qu'elle a réussi à identifier l'assassin de *Nadir*, il fallait à *Aïda* savoir plus sur l'assassin, notamment, son nom, son adresse, sa situation, et c'est là qu'intervient l'autre adjuvant à la réalisation de la quête, il s'agit de *Kheira*.

Kheira :

Kheira est un personnage emblématique dans *Puisque mon cœur est mort*, elle ne fait apparition que vers la fin du récit, mais tient une place très importante.

En effet, c'est avec son apparition que l'intrigue va se dénouer, dans la mesure où *Aïda* finit par avoir toutes les informations nécessaires à la réalisation de son projet de vengeance. La narratrice témoigne un regard affectueux envers *Kheira* qu'elle voit à l'image de ces femmes ayant longtemps beaucoup souffert mais qui ne cessent jamais de se battre. L'ayant rencontrée au cimetière, elle la voit quotidiennement et finit par la porter sincèrement dans son cœur. En effet, elle dresse, en détails, un portrait très attachant de son amie, qu'elle décrit afin de la faire visualiser, elle la présente comme une veuve touchante, généreuse de par son enveloppe corporelle mais aussi de par ses gestes et pensées attentionnés. En effet, ayant perdu son mari, elle se retrouve du jour au lendemain à la charge de deux jeunes filles, ce qui l'amène à travailler partout où il est possible de gagner honnêtement de l'argent, dans le village :

Avant de t'expliquer quel rôle joue *Kheira* dans notre histoire, il faut d'abord que je te fasse son portrait. Imagine une matrone. Dans ce que le mot a le plus méditerranéen. [...] Généreuse, oui c'est l'adjectif qui convient le mieux pour la décrire. [...] son mari est mort depuis près d'un an, et cela ne l'empêche pas de le prendre à témoin de tout ce qui lui arrive.¹ (*PMEM*, p. 138-139)

En connaissance avertie de son entourage social, c'est vers elle qu'*Aïda* se tourne pour lui extorquer les informations qui lui sont nécessaires à la réalisation de son entreprise de vengeance, qu'elle garde secrète. Elle finit, un jour par lui poser l'inévitable question sur la vie du terroriste, sans rien divulguer de ses intentions. La réaction de *Kheira* était des plus marquantes et n'aurait rien de bon. *Aïda*, voit en cela, un présage ou un signe de Dieu, la confortant dans son objectif qui lui paraissait quelquefois déraisonnable. Elle finit par être certaine

¹ L'extrait en entier : « Avant de t'expliquer quel rôle joue *Kheira* dans notre histoire, il faut d'abord que je te fasse son portrait. Imagine une matrone. Dans ce que le mot a le plus méditerranéen. On croirait d'ailleurs que ce terme a été inventé pour elle. Une femme tout en débordement, en excès, en rondeurs volubiles. Une femme qu'on ne peut imaginer autrement qu'avec une nichée d'enfants dans les jupes, distribuant indistinctement taloches et baisers. Généreuse, oui c'est l'adjectif qui convient le mieux pour la décrire. Généreuses, ses hanches qui, lorsqu'elle marche, évoquent irrésistiblement le roulis d'un bateau pneumatique balancé par une mer houleuse. Généreux, son rire sonore qui dans ces lieux doit provoquer des frémissements jusqu'à l'intérieur des sépultures. Généreuse, sa poitrine, véritable fourre-tout, d'où elle extrait indifféremment mouchoirs, clés, portemonnaie, documents administratifs, friandises pour les enfants, et qui lui sert même, dit-elle, à garder au chaud les biberons. Il est difficile de deviner son âge. Impossible de le lire sur son visage rond. À peine marqué d'un petit réseau de rides expressives au coin des yeux, dont on ne saurait dire si elles sont dues au temps. (...) son mari est mort depuis près d'un an, et cela ne l'empêche pas de le prendre à témoin de tout ce qui lui arrive. » : BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. Op. cit., pp. 138- 139

que Dieu l'a mise sur son chemin pour qu'elle parvienne à atteindre son objectif.

Aux yeux d'Aïda, c'est par elle que la justice divine devra être restaurée:

Connais-tu la famille R. ? Le nom a du mal à franchir mes lèvres. En parlant, j'ai détourné la tête. Je ne voulais pas qu'elle devine l'importance que j'accordais à sa réponse. Oh mon Dieu ! Tu les connais ? m-a-t-elle répondu en se frappant les cuisses, geste qui à lui seul exprimait sa stupéfaction et présageait de ce qui allait suivre. Est-ce que vraiment ce que l'on peut appeler le hasard ? Hasard ou destin ? Qui a mis cette femme sur ma route ? N'est-ce pas une raison supplémentaire, s'il en fallait une, de me conforter dans l'idée que tout doit être accompli ? Qui pourrait maintenant m'empêcher de mener à bien mon entreprise ? (PMEM, p. 140)

Par le biais de *Kheira*, *Aïda* finit par avoir les informations qui lui manquaient. Elle lui révèle qu'ayant trois de ses fils au maquis. Cette famille est connue pour être une famille d'intégristes. L'un des fils de celle-ci était *Émir*¹. Elle lui révèle l'information qui a déstabilisé *Aïda* : deux des frères terroristes sont descendus du « djebel ». Le fait d'avoir appris qu'il s'agisse de « repentis »² à qui l'État aurait pardonné l'a complètement bouleversée, écœurée. Apprendre qu'on ait pardonné aussi facilement à l'assassin de *Nadir* a révolté *Aïda* qui accepte mal que celui-ci puisse se promener en toute liberté, alors que son fils, lui, ne fait plus partie de ce monde :

J'étais donc assise près de toi, face à une femme qui connaît la famille de ton assassin. [...] Elle prononçait le nom du village, là, tout près de chez nous. Et puis le mot, oui, le mot « djebel » elle parlait des fils « montés » au maquis. Trois fils. [...] l'un des fils, me confiait-elle, était un émir. Disparu au maquis. C'est du moins ce qui se disait au village. Toute une famille d'intégristes. [...] elle s'est rapprochée et m'a murmuré ces mots à mon oreille : ils sont revenus. Ils sont revenus ? Ils ? Mais qui ? Les frères. Les deux frères. Ils sont chez eux. Amnistiés. Plus exactement, elle a dit On leur a pardonné. À ces mots, un vide nauséux m'a broyé l'estomac. Une sensation d'écœurement ou de vertige a brouillé un instant le visage tout proche de celle qui me faisait ces révélations. (PMEM, p. 141)

Dans sa quête de vengeance, *Aïda* devait récolter le maximum d'informations sur l'assassin de *Nadir*, et c'est *Kheira* qui l'aida à trouver réponse à ses questions. C'est elle qui lui indique où habite son ennemi, *Aïda* explique dans le passage ci-dessous comment elle a réussi à lui soutirer ces information sans élever ses doutes quant au projet de vengeance qu'elle mène :

Je n'ai pas eu de mal à convaincre *Kheira* de m'aider à trouver le lieu où vit la famille de ton assassin. Il m'a suffit de lui confier une partie de la vérité. De lui dire que je voulais simplement savoir qui il était, d'où il venait. Qu'il

¹ Titre donné au chef d'un groupe terroriste

² Statut d'ancien terroriste s'étant à déposer les armes, pour se réintégrer dans la société.

me fallait absolument mettre un visage sur cet homme. Son entregent a fait le reste. (PMEM, p. 166)

Aïda songe à tout, et pense même à ce qu'advientra une fois sa mission accomplie. En effet, elle fait entendre à travers ses écrits, qu'une fois son projet de vengeance réalisé, elle ne serait plus là pour occuper son appartement. Elle compte donc le laisser à *Kheira*, celle qui l'a tant aidée car elle sait qu'elle vit dans la précarité et la misère avec ses deux filles, mettant ainsi le lecteur face à une autre intrigue relative à ce que compte faire *Aïda* après qu'elle aurait tué l'assassin de *Nadir* :

J'ai simplement décidé de lui laisser les clés de l'appartement pour qu'elle l'occupe avec ses filles, quand je n'y serai plus. Quand tout sera accompli. J'y ai longuement réfléchi, et je crois bien que c'est la meilleure décision. Lorsque l'heure sera venue – et elle est proche, très proche – je lui demanderai de rester là. (PMEM, p. 167)

Dans la réalisation de sa quête *Aïda* a rencontré dans son chemin de nombreux adjuvants, mais elle était également confrontée à des opposants. On découvre à travers ce point, que des personnages peuvent être à la fois adjuvant et opposants.

Les opposants :

Aussi étonnant que cela puisse paraître, celui qui s'opposa à la mission d'*Aïda* est *Hakim*. Tout en l'ayant aidée à atteindre son objectif, il a contribué également à l'empêcher de le réaliser. En effet, *Hakim* faisait le nécessaire pour entourer la maman de son ami, quitte à la surprotéger, et même à la suivre de temps à autres. Comme ce fut le cas, le jour du rendez-vous chamboulé, puisque le jour où devait *Aïda* assassiner le terroriste, *Hakim* surgit de nulle part, et fait dévier la trajectoire de la balle tirée par *Aïda*. Cette dernière finit par tirer sur ce qui était à ses yeux, comme un second fils et se voit vivre un nouveau drame une seconde fois mais de manière encore plus violente. « Il criait, il criait. Non ! Non ! Ne fais pas ça ! C'était lui. J'ai entendu son cri. C'est *Hakim* qui a détourné mon arme. Pourquoi, ô mon Dieu, pourquoi ? ». (PMEM, p. 179)

L'autre élément qui pourrait être également considéré comme opposant à la quête d'*Aïda* est sa propre personne. Puisque cette dernière, tout en étant motivée à accomplir sa mission, elle développait toutefois des appréhensions ou

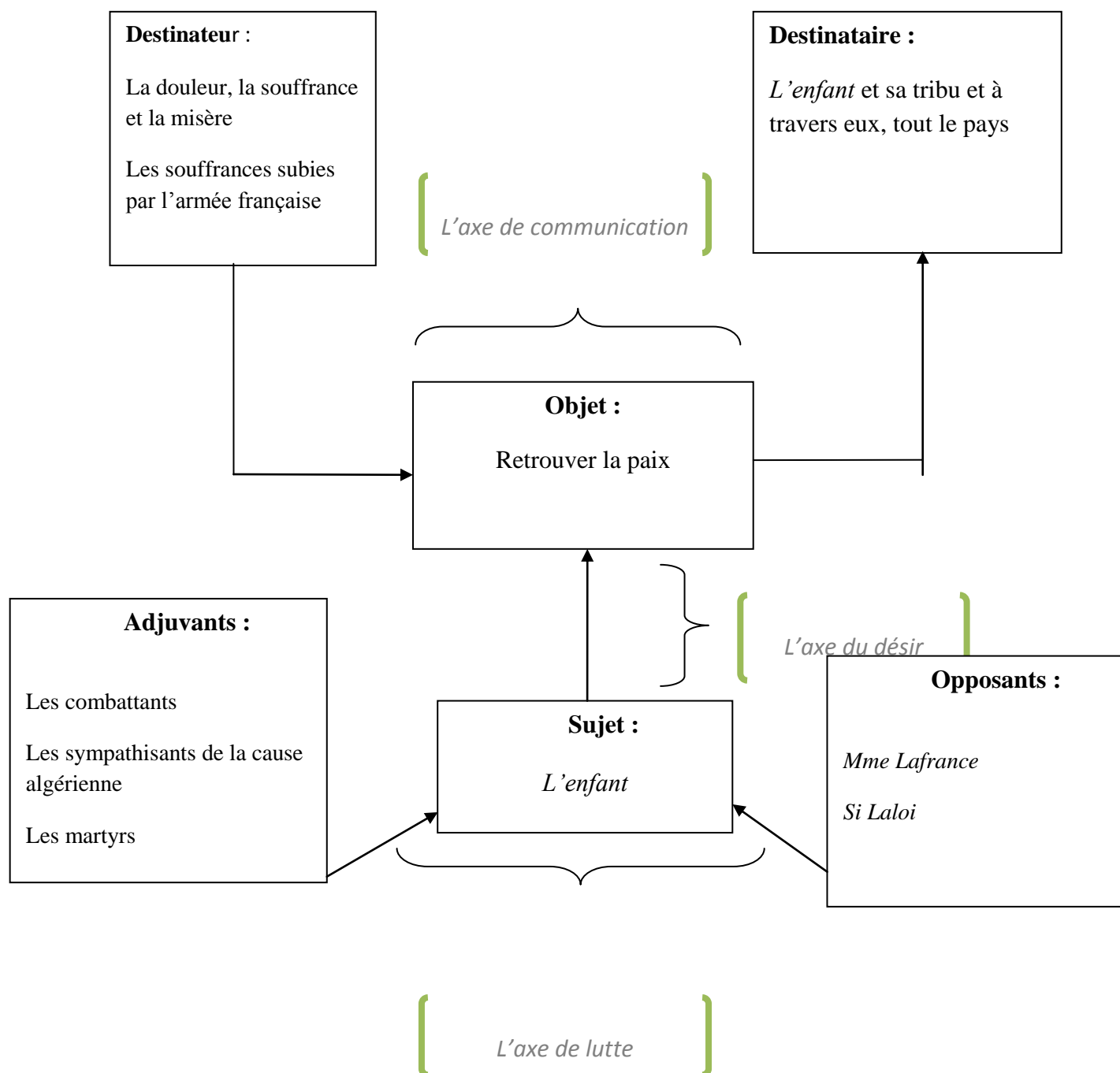
réticences à tuer, même si sa profonde peine ne la quittait plus et qu'elle avait besoin de l'extérioriser en se vengeant :

Maintenant que je reviens sur ce qui s'est passé en moi en ces instants, je crois pouvoir dire que je n'étais pas encore tout à fait prête. Si mon objectif était fixé, les moyens de l'atteindre étaient encore très confus. Je n'avais vraiment mis au point de véritable stratégie. C'est pour cela que mon esprit avait du mal à accepter l'idée que j'étais sans vraiment l'avoir cherché, tout près du but. (*PMEM*, p. 141)

Prendre une arme et tirer sur une personne dans l'objectif de la tuer, n'a jamais été envisageable par *Aïda*, l'enseignante d'anglais à l'âme sensible. Elle s'est donc longtemps questionnée sur l'idée meurtrière qui ne la quittait plus. Toutefois, avec la souffrance qui la submergeait de jour comme de nuit, sa haine devint plus grande que sa sensibilité et ses doutes, faisant de sa quête un objectif vital.

III. Le construction actancielle de *Pierre sang papier ou cendre* ou l'indéniable quête d'une Algérie libre

La déconstruction actancielle de *Pierre sang papier ou cendre*, est évocatrice de nombreux faits d'histoire, avec une quête surplombant la trame puisqu'il s'agit de celle de l'ensemble des Algériens de l'époque coloniale. Le schéma actanciel du roman se présente donc comme suit :



Le sujet : (*L'enfant*)

L'enfant représente le héros ou le protagoniste de ce roman. Il est omniprésent tout le long du récit, d'ailleurs l'histoire est racontée toujours en faisant référence à sa présence et à son regard. Il s'agit d'un personnage emblématique, dans la mesure où il symbolise beaucoup plus qu'un personnage ordinaire, puisqu'il a une connotation irréaliste, voire surréaliste. En effet, il surplombe tout le roman. Il est présent dans toutes les péripéties et événements historiques que décrit la voix

narratrice du roman, depuis mille-huit-cent-trente jusqu'au jour de l'Indépendance, autrement-dit, il est présent pendant les cent-trente-deux-ans de colonisation. Dans *Pierre, sang, papier ou cendre* le lecteur perçoit toujours les faits en les associant au regard omniprésent de *l'enfant* et ce jusqu'à la fin du roman :

À présent, il compte. Il nomme un à un tous ceux qui désormais n'entendront plus ses appels, ne prononceront plus son nom et bientôt ne seront plus que des ombres peuplant sa mémoire. Il doit, il doit invoquer un à un les suppliciés. Et en les nommant, les forcer à exister encore un peu, car bientôt ils seront oubliés par l'histoire. Mais en ce moment leurs cendres sont encore chaudes. Encore frémissantes (*PSPC*, p. 28)

Telle une sentinelle de la mémoire de l'Algérie, *l'enfant* est omniprésent devant le poignant chamboulement que subit sa patrie, il guette et observe tout ce qui a eu lieu en un siècle et demi de colonisation. Ainsi, il assiste aux plus forts événements coloniaux de l'Histoire algéro-française. C'est donc lui le premier personnage plutôt énigmatique, surréaliste, auquel se frotte le lecteur. Selon les différentes lectures et interprétations qui peuvent être faites du roman, *l'enfant* pourrait symboliser l'Algérie. Ce pays resté « enfant » et sous tutelle pendant une longue période, durant laquelle les colonisateurs se sont succédés sur ses terres, l'empêchant d'avancer, de grandir, de mûrir tel un pays indépendant. N'ayant pas eu le temps ni les conditions favorables à faire sa croissance et à se développer en un pays libre, l'Algérie est donc restée longtemps cette patrie, éternellement jeune, tel un enfant.

Ainsi *l'enfant* représente-t-il le héros ou le sujet du roman, souhaitant inlassablement voir sa vie redevenir comme avant. Le lecteur découvre comment cet emblématique personnage se retrouve-t-il piégé dans un cauchemar duquel il n'arrive plus à se réveiller. En exprimant, à travers son triste et innocent regard, tout le désarroi qu'il ressent, à la vue de l'épouvantable spectacle de la colonisation.

L'objet :

Ce que souhaite le plus *l'enfant* est de retrouver la vie paisible dans laquelle baignaient, sa tribu et lui, avant l'arrivée de la France. Il s'agit du projet qu'il sommeille en lui, et que le lecteur décrypte à travers le regard haineux qu'il porte sur les colonisateurs. Il représente à lui-seul, toute la conscience des Algériens, les habitants du village, les rebelles, les martyrs, les combattants du Front national, etc. *L'enfant*, sentinelle de la mémoire algérienne, aspire à ce que cette histoire douloureuse se termine afin qu'il puisse enfin reprendre sa croissance et grandir en garantissant un avenir tout en espoir :

L'enfant marche dans les rues du village. Partout, partout la mort a laissé son empreinte. L'enfant court. L'enfant retourne aux champs. Il se cache au milieu des herbes. Rouges. Rouge, le sang des coquelicots. Jaune. Or des jonquilles... Ne plus voir. Ne plus entendre. Il enfonce son visage dans la terre. Il voudrait que la terre l'engloutisse. Qu'elle s'ouvre sous le poids conjugué de toutes les violences. De tous ces cadavres encerclés. Qu'elle s'ouvre pour engloutir les cris, absorber les peurs ; ensevelir la haine, et avec elle l'insupportable mensonge de la lumière.¹ (*PMEM*, pp. 108-109)

Il n'en peut plus de voir les siens périr les uns après les autres. Il aspire de toutes ses forces à ce que la vie redevienne comme avant tellement il ne supporte plus de voir les massacres que continue à commettre la France au nom d'une prétendue civilisation qu'elle souhaiterait assigner au pays qu'elle occupe de force.

Le destinataire :

Le bénéficiaire de cette paix recherchée n'est nul autre que *l'enfant*-lui-même, et à travers lui, sa famille, sa tribu, son village ainsi que tout le pays. La paix ne pourra être retrouvée qu'à la seule condition que les colons quittent les terres algériennes. L'Algérie pourra enfin voler de ses propres ailes, évoluer, se développer dans toute liberté. Que ses habitants retrouvent les petits plaisirs d'autrefois, leur liberté d'agissement, qu'ils parlent leur langue maternelle sans risque d'être punis, que leurs femmes, leurs enfants puissent vivre en sécurité et sérénité. Ainsi le destinataire de la paix recherchée est l'Algérie entière.

Le destinataire :

¹ BEY, Maïssa. *Pierre sang papier ou cendre.. Op. cit..* Pp. 108-109

Ce qui pousse l'*enfant* à vouloir tant que la vie redevienne comme avant n'est rien d'autre que la douleur, la souffrance et la misère dans lesquelles est submergé son pays depuis l'arrivée des colonisateurs français. Au fil des pages, le lecteur est de plus en plus frappé par la violence des faits et événements relatifs à la colonisation, que le roman reprend fidèlement. Ainsi, il devient clair, que les souffrances occasionnées par l'armée française aient suscité en l'enfant et par ricochet dans toute l'Algérie, cette envie de révolte et de lutte pour retrouver la sérénité d'autrefois.

En effet, nous assistons, tout le long du roman, aux misères, aux malheurs et aux afflictions ayant été causés par la présence des colons. Maïssa Bey s'inscrit dans le souci de reconstituer la mémoire et lutter contre l'oubli. Elle bâtit sa trame narrative sur des faits historiques, pour la plupart bouleversants, voire parfois « choquants » :

Où sont les hommes ? Impitoyable, la lumière dessine le contour de chaque visage de chaque gisant, et les angles des corps disloqués de chaque supplicié. Et l'odeur. L'odeur déjà. Où sont les hommes ? À terre. Leurs cadavres mutilés gisent à terre, dans la splendeur ordinaire d'un jour de printemps. (PSPC, p. 107-108).

Des événements que, malheureusement, la conscience collective a tendance à oublier et l'opinion française à vouloir, à tous prix, faire taire.

Les opposants :

Les opposants au désir de paix de l'*enfant* ne sont nuls autres que les colonisateurs. Dans le roman, les opposants prennent la forme de personnages moraux et métaphoriques à l'image de *Mme Lafrance* et de *Si Laloi*, ces deux personnages qui, en réalité évoquent toute une idéologie, toute une position défendue par la France colonisatrice. Le lecteur découvre au fil des pages, que tous les malheurs et souffrances vécus par les siens sont orchestrés par *Madame Lafrance* avec le soutien de *Si Laloi*, « ce personnage qu'ils invoquent dans toutes leurs discussions avec une méfiance mêlée de crainte, n'a même pas besoin de se montrer pour être obéi. Seule son ombre plane sur chaque geste de chaque jour. » (PSPC, p. 78). Il s'agit, en effet, d'un personnage imaginaire, créé de toute pièce à

partir des peurs et craintes de *l'enfant* terrorisé ainsi que toute sa tribu déphasée par tous les dépassements qu'elle subit au quotidien :

À présent, réunis chaque soir à l'entrée de la mosquée ou dans un coin de la place su marché, ces hommes sages et vénérables égrènent une à une, à voix basse, toutes leurs défaites, toutes leurs humiliation. Et pour conclure, ils hochent douloureusement la tête en répétant dans un murmure résigné : « Nous n'y pouvons rien, Si Laloi ! » (*PSPC*, p. 77).

Ainsi, il apparaît clairement, que la France composée de toute son armée et ses pions, est rassemblée dans ces personnages métaphoriques. Ces personnages représentent la force opposante à la paix et la sérénité que cherche à retrouver *l'enfant* et le peuple algérien avec lui. Comme il est possible de le voir à travers ce passage parlant de la cruauté de *Mme Lafrance* :

Sûre d'elle, impavide, elle avance sur des terres brûlées, sur des chemins jonchés de corps suppliciés, de cadavres mutilés. Elle ne les voit pas. Elle ne voit pas les larmes des mères et les mains tendues des enfants. Elle avance, impérieuse et impériale. Laissant derrière elle des nuages de cendre et de poussière, des odeurs de poudre et de fumée. Elle est la liberté guidant le peuple. Elle est la mère des arts, des armes et des lois. (*PSPC*, p. 20).

Les opposants sont ainsi perceptibles à travers la présence coloniale désignée en grande partie dans le roman, par les deux personnages cités-supra.

Les adjuvants :

Les adjuvants du désir d'indépendance et de paix de *l'enfant* sont multiples. En effet, on découvre dans le roman que les opposants à la colonisation sont nombreux, à l'image des combattants, des martyrs, mais aussi des simples villageoises et villageois ayant fait preuve de bravoure et de courage contre le colonialisme. Mais il y a aussi les membres extérieurs à la guerre qui ont sympathisé avec la cause Algérienne. À l'image des français qui ont pris le parti de l'Algérie. Et bien sûr, l'ensemble des martyrs ayant sacrifié leur vie pour l'indépendance de leur pays et pour offrir la paix et la sérénité à leurs compatriotes.

Certains sont morts. Souvent, très souvent, de mort violente. Ne subsiste plus de leur présence que le souvenir d'un youyou lancé à la face du malheur par l'une de leurs proches après la visite d'une femme envoyée par les « frères » pour annoncer la disparition. Un long cri modulé, triomphant. Un cri que reprennent des dizaines de femmes dans les maisons voisines et qui déferle comme une vague montante au-dessus des toits pour accompagner l'âme du défunt dans son ascension vers l'éternité du paradis. Car il est interdit de pleurer un martyr. (*PSPC*, p. 130-131).

Il semble ainsi que la construction actancielle de *Pierre sang papier ou cendre* soit, elle aussi, totalement ancrée dans la réalité. Il s'agit d'une réalité historique, puisque la quête du personnage emblématique du roman est intrinsèquement mêlée avec l'Histoire algérienne. De ce fait, il est possible de conclure ce chapitre en avançant que Maïssa Bey se sert de sa construction actancielle pour faire ses romans dans une dimension socio-historique réelle, donnant à son œuvre son aspect particulier qui est celui de la vraisemblance de l'évolution actancielle. Dans la mesure où le lecteur arrive à facilement s'identifier aux différents personnages autour desquels sont assemblées ses trames. La schématisation actancielle à l'aspect réel fait alors intrinsèquement partie des stratégies d'écriture de l'auteure.

Conclusion

En guise de conclusion à cette première partie de notre travail, il est possible de dire que les trois romans étudiés constituent des fictions bâties sur les « piliers » de l'Histoire. Puisque celle-ci est présente dans la décomposition narrative et actancielle de chaque roman. En effet, *Bleu blanc vert* nous plonge dans l'ère post-coloniale et notamment avec les premières années de l'avènement du terrorisme et ce à travers ses péripéties représentatives du contexte socio-politique du roman. *Puisque mon cœur est mort* installe sa fiction dans un contexte socio-politique plus que réaliste, dans la mesure où il est totalement inspiré de la réalité meurtrière des années quatre-vingt-dix. Il s'agit d'un véritable cri émanant de voix sincères, celles de ses personnages et notamment *Aïda*, la mère meurtrie, représentative de toutes les mères endeuillées de l'époque de la décennie noire. Pour ce qui est de *Pierre sang papier ou cendre*, ce dernier roman reflète de part son schéma narratif le panorama ou le sommaire de l'Histoire de la colonisation française en Algérie. Des péripéties renvoyant à l'Histoire conventionnelle mais avec des « relents » poétiques, notamment à travers les personnages symboliques et remplis de sens qu'a placés Maïssa Bey dans l'évolution de la trame historique préposée à travers ce roman, à l'image de *Mme Lafrance*, *L'enfant*, ou *Si Lalois*. De ce fait, il est possible d'avancer que l'œuvre étudiée s'inspire grandement de la vraie vie. Le chantier d'écriture de l'auteure n'est nul autre que sa société d'avant et de maintenant. Ses trames sont indéniablement construites dans un chantier, composé d'éléments renvoyant profondément à la réalité, historique, politique ou sociale de l'Algérie à une époque donnée.

Quant au paratexte, il ressort de son étude, que cet élément qui compose toute production littéraire n'est pas du tout anodin chez Maïssa Bey, puisque cette dernière s'est appuyée également sur les composantes externes au texte pour imbriquer ses œuvres avec une dimension réelle ou authentique à forte charge sémantique. Et pour cela, elle recourt, en particulier, à la stratégie d'écriture ou le procédé stylistique de l'intertextualité. En effet, il s'est avéré, au terme de l'étude

en question, que deux de ses romans renvoient à des poèmes évocateurs de l'atmosphère véhiculée dans leurs récits respectifs, et ce, à travers leurs titres.

Il apparaît, dès lors, que Maïssa Bey ait construit ses trames sur des structures narratives qui sont incontestablement représentatives d'une situation ou d'une époque inspirée de la réalité algérienne et notamment de son Histoire. L'instance narrative au service de l'Histoire agrémentée à l'écriture analogique ou intertextuelle sert de réelles stratégies adoptées par l'auteure dans les trois romans étudiés. Ceci nous conduit à nous interroger, plus en profondeur, sur la caractéristique et les différents reflets construisant la dimension narrative, proprement dite, mais également sur l'instance intertextuelle, présente dans le paratexte du corpus étudié. Notre étude sera, alors, orientée par les questionnements suivants : cette dimension intertextuelle s'étend-elle sur l'ensemble de chaque produit littéraire étudié, si oui de quelle manière et avec quelle intensité ? Nous essaierons, dans cette optique, d'analyser, dans la partie qui suit, la profondeur de la narration sous tous ses aspects mais également celle de l'intertextualité.

DEUXIÈME PARTIE

LES STRATÉGIES D'ÉCRITURE NARRATIVES, INTERTEXTUELLES ET ORALES

Introduction

Après les conclusions tirées de la première partie, il est possible de dire que la production romanesque que nous étudions dans ce travail peut être appréhendée sur le plan chronologique comme une trilogie ou une œuvre prolifique instaurée sur une base de narration entrelacée qui s'enchaîne, de par le fait que les péripéties relatées se suivent et renvoient aux mêmes contextes sociopolitiques. Cependant, qu'est-ce qui caractérise chacun des autres romans, sur le plan des points constitutifs de la narration ? Et quels seraient les stratégies narratives employées par l'auteure dans chacun de ses romans ?

Nous essayerons ainsi, dans un premier lieu, d'analyser la dimension narrative de chaque roman tout en les faisant croiser dans le but d'aboutir, à travers une étude approfondie, aux stratégies caractérisant la narration de Maïssa Bey.

Nous tenterons, dans un deuxième temps, après l'avoir fait au niveau du paratexte, de nous pencher sur la question de l'intertextualité au niveau du corps du roman, c'est-à-dire le texte, lui-même. Ainsi cette étude sera orientée par quelques interrogations que voici : de quelle manière se manifeste cette intertextualité ? Est-elle récurrente ? Pouvons-nous dire qu'il s'agit d'une des plus importantes stratégies suivie par l'auteure ? Dans ce sillage, nous essaierons de nous pencher, dans un troisième temps, sur l'aspect de la tradition orale, qui se présente dans presque tous les romans des écrivains algériens, et même ceux du Maghreb. Dans cette optique, nous tenterons, à travers cette partie de notre recherche, si la tradition orale est bien présente dans l'écrit de Maïssa Bey, et de voir par la suite, dans le cas où la réponse serait positive, comment et par quels procédés se manifeste ce recours à la culture et à la tradition orale dans l'écriture beyenne.

Nous tenterons, dans ce sens, de consacrer notre étude à ces aspects élémentaires d'une production littéraire, pour pouvoir mieux identifier celle de Maïssa Bey et y relever plus intrinsèquement ses stratégies d'écriture.

PREMIER CHAPITRE

LES MULTIPLES REFLETS OU STRATÉGIES NARRATIVES

La narration se définit comme étant la façon de relater, d'élaborer le récit d'une histoire. Bien lire un récit, nécessite non seulement de suivre l'histoire, mais également et principalement d'identifier le mode de narration en s'interrogeant : sur le narrateur à travers la question « qui raconte ? », ainsi que sur la focalisation ou le point de vue en posant la question « qui perçoit ? » Et enfin sur le récit avec la question suivante : « comment est organisé le récit ? ». Selon Yves Reuter: « *La narration désigne les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose* »¹. Autrement dit, étudier la narration c'est étudier successivement : le mode narratif, les voix, les

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit. Op. Cit.*, p. 40

perspectives, l'instance narrative, et la gestion du temps (mouvement, fréquence, vitesse et ordre). Par ce fait, nous tenterons d'étudier la narration sous tous ses aspects, en éclairant chaque point cité-supra.

I. Les consciences multiples à travers les modes narratifs

Les modes narratifs concernent la façon dont le narrateur présente et expose l'histoire. Selon Yves Reuter, il existe deux modes de narration : *le mode qui montre* et *le mode qui raconte*. « Raconter, c'est expliquer. Expliquer pourquoi quelque chose est arrivée et décrire ce qui est arrivé coïncident. Un récit qui échoue à expliquer est moins qu'un récit ; un récit qui explique est un récit pur et simple. »¹. Tout récit est donc raconté, narré mais il peut l'être de multiples façons. C'est ainsi que l'on distingue ordinairement, deux imposants modes narratifs qui représentent les deux grands pôles vers lesquels tendent plus ou moins les récits.

Dans le premier mode, celui qui raconte, la médiation du narrateur n'est jamais masquée. Elle est plutôt visible. En effet, le narrateur ne dissimule pas sa présence. Le lecteur arrive facilement à distinguer que l'histoire est relatée par un ou plusieurs narrateurs, médiée par une ou plusieurs « consciences ». Ce mode, celui du *raconter* (appelé également diégésis) est incontestablement le plus fréquent en littérature, depuis les épopées jusqu'aux faits divers, en passant par les romans.

Dans le second mode narratif, celui du *montrer* (appelé aussi mimésis), la narration se démarque moins, elle est moins décelable, dans le but de donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule, sous ses yeux, sans aucune distance, comme s'il était au cinéma ou au théâtre. Ainsi se construit-il une illusion d'une présence immédiate. Todorov a également évoqué cet aspect de la narration, il a dit à ce propos que:

C'est à ces modes que l'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain nous « montre » les choses, alors que tel autre ne fait que les « dire ». Il existe deux modes principaux : la *représentation* et la *narration*. Ces deux modes correspondent, à un niveau plus concret, aux deux notions que nous avons déjà rencontrées : le discours et l'histoire. On peut supposer que ces deux modes dans le récit contemporain viennent de deux origines différentes : la chronique et le drame. La chronique, ou l'histoire, c'est croit-on, une pure

¹ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 1, *L'Intrigue et le récit historique* [1984]. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais). p. 264

narration, l'auteur est un simple témoin qui rapporte des faits ; les personnages ne parlent pas ; les règles sont celles du genre historique. En revanche, dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux (même si nous ne faisons que lire la pièce) ; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages.¹

De ce qui précède il apparaît que le mode de narration qui s'applique le mieux au roman est le second mode : celui du *montrer*. En effet, dans *Bleu Blanc Vert* la narration est établie de manière explicite et directe par les deux protagonistes, en l'occurrence : *Ali* et *Lilas* et ceci sans passer par un médiateur. À travers leur narration – faite par alternance entre eux deux– ils font parcourir au lecteur, le récit de ses événements, à son histoire, en passant par ses personnages. Les deux narrateurs prennent en charge cette narration tout au long du roman. D'ailleurs, ce dernier est réparti et disposé de telle manière à mettre bien en avant ce mode de narration. Tout le roman est divisé en plusieurs sous-chapitres –si l'on peut les nommer ainsi–, ayant en chapeau les pronoms *Lui* ou *Elle*. Les paroles des personnages sont présentées sans médiation, elles sont rapportées telles quelles, sous forme de monologues :

Je ne sais pas ce qui se passe en moi. Plutôt, je ne le sais que trop. Et c'est surtout le soir, après avoir quitté Ali, que je suis envahie d'un malaise diffus qui prend naissance dans mon ventre. C'est une attente. C'est une impatience. C'est une chaleur insinuée en moi comme un feu impossible à éteindre. (BBV, p. 93).

De la sorte, il semble évident que le style direct est celui qui domine. Il apparaît alors que le mode de narration du corpus est incontestablement celui du « montrer » le mode *mimésis*.

Concernant *Puisque mon cœur est mort* le mode instauré est également celui du *montrer* ou le *mimesis*, car la narratrice se dévoile entièrement dans ses écrits. On arrive à visualiser la trame du roman à travers les récits d'*Aïda*. Cette dernière en s'adressant à son fils défunt, se dévoile et expose l'histoire du roman, sans mettre une quelconque barrière entre elle, ses profondes pensées, ses ressentiments et le lecteur qui est comme un spectateur d'un dialogue unilatéral que tiendrait la mère meurtrie avec *Nadir*. L'ensemble du roman est construit de cette manière, en voici des extraits illustratifs :

¹ TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». in *Communications* N°8, 1966. p.144

Je vais essayer d'être plus directe : je ne me résous pas à la solitude et au silence. je veux juste prolonger les soirées que nous passons assis dans le salon, dans la cuisine ou dans ma chambre. Te retrouver chaque jour dans c'est même lieux. Continuer. Poursuivre nos conversations. Au sens premier du mot. C'est-à-dire, vivre avec toi. Reprendre le fil. Te confier les plus intimes de mes pensées. (*PMEM*, p. 19).

Le roman est donc formé de lettres de délivrances pour la mère mais cependant imaginaires, car elles ne parviendraient jamais à leur destinataire. La narratrice se dévoile totalement d'abord à son fils, puis au lecteur qui intercepte ses écrits intimes.

Quant à *Pierre sang papier ou cendre* le mode narratif est entièrement distinctif de celui des deux romans étudiés. En effet, la narration est faite de manière à raconter sous un œil surplombant toute l'histoire et relatant les faits à la troisième personne. Il s'agit donc du récit du *diegesis*. À cet effet, il paraît clair que le narrateur ne dissimule aucunement les marque de son existence. Le lecteur sait que l'histoire est relatée par un narrateur. Yves Reuter en a parlé dans ses travaux, il dit à ce propos que :

Dans le diégésis, le narrateur parle en son nom ou, au moins, ne dissimule pas les signes de sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée, médiée par un ou plusieurs narrateurs, par une ou plusieurs consciences. Ce mode s'inscrit dans la tradition dominante de l'épopée du roman.¹

Il apparaît dans le roman en question que le narrateur soit un élément totalement dissociable de l'histoire. Dans la mesure où il s'agirait d'un aspect extra-diégétique, dans la mesure où le narrateur représente une conscience surplombant la totalité du récit à travers la narration qui est faite de manière classique, à la troisième personne :

Caché dans une anfractuosité de la roche, à l'abri derrière un nid de broussailles, l'enfant s'efforce de ne pas bouger. Il est à présent cerné par la nuit. Au cœur des ténèbres, la plainte des chacals ne cesse que pour mieux reprendre. Ils sont là, tout près, à l'affût. Ils sont des centaines, peut-être des milliers, dont le jappement aigu transperce la nuit, de part en part. De leurs yeux jaunes et luisants, ils scrutent les ténèbres pour y repérer quelque proie, ou encore une charogne. Quittant leurs gîtes, ils sont arrivés très vite, avant même que la nuit ait pris ses quartiers sur quelques arpents de terre, abusés sans doute par les fumées noires et denses qui oblitéraient le jour. (*PSPC*, p. 27).

¹ REUTER, Yves, *L'analyse du récit. Op. Cit.*, p. 61

II. Instantanéité et antériorité à travers les voix narratives chez Maïssa Bey

En nous basant sur les travaux d'Yves Reuters, nous avons distingué que les questions qui renvoient aux voix narratives : « qui parle et comment ? », renvoient directement aux rapports entre le narrateur et l'histoire qu'il relate. Ces questions-là permettent de discerner, tendanciellement, deux différentes manières de narrer. Par ailleurs, Gérard Genette a longtemps traité de cet aspect narratif dans ses travaux, voici un extrait où il expose cela :

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnage », ou par un narrateur étranger à cette histoire. [...] On distinguera donc ici deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'Education sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Blas, ou Wuthering Heights). Je nomme le premier type [...], hétérodiégétique, et le second homodiégétique.¹

Ainsi, selon Genette, l'attitude narrative adoptée dans *Bleu Blanc Vert* serait celle de l'*homodiégétique* car la narration dans ce roman, est faite par les deux protagonistes du récit, à savoir : *Ali* et *Lilas*, ce qui nous laisse dire qu'ils sont présents dans l'histoire qu'ils racontent. Selon Reuter, cette distinction fondamentale va entraîner la dominance de l'une ou de l'autre des deux grandes formes d'organisation du message : le *discours* ou le *récit*. Ainsi, la prédominance du discours à la 1^{ère} personne serait dans le type de narration *homodiégétique* et celle du récit à la 3^{ème} personne dans le type de narration *hétérodiégétique*.

En effet, dans le discours, l'énonciation ou les marques de la narration, apparaissent sous forme de pronoms personnels (je, tu, nous, vous), ces derniers renvoient aux participants à l'acte de communication. Après lecture, plusieurs de ces caractéristiques ont été décelées dans le corpus d'étude, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

¹ GENETTE, Gérard, *figures III*, Paris : éd. le seuil. 1972, (coll. *Poétique*). p. 70

J'ai beaucoup de chance. Je crois que **je** suis née sous une bonne étoile. Trouver un travail, **mon** diplôme encore tout frais en poche, sans même avoir postulé, et qui plus est dans un centre de santé à quelques centaines de mètres de chez **moi**, que demander de plus ? (BBV, p.124)

Cet aspect est décelable également dans la narration de *Puisque mon cœur est mort*, dans la mesure où également, dans ce roman, Maïssa Bey a donné la parole à son personnage principal à savoir *Aïda*, qui dans ses lettres joue, sans le vouloir semble-t-il, le rôle du narrateur, car il paraît évident que la narratrice s'adresse uniquement à son fils. Le lecteur plonge dans ses écrits et pénètre dans l'environnement personnel et intime d'*Aïda*. En effet, c'est à travers les écrits de cette dernière que le lecteur perçoit l'histoire du roman ainsi que ses péripéties. On y retrouve donc, des prises de parole de *Aïda* marquées abondamment par la présence des marques de la première personne :

De là où **j'**étais assise, prostrée, encore assommée par le Valium que l'on avait administré -une dose censée me neutraliser pendant des heures **m'**a-t-on avoué par la suite- et qui n'avait pas vraiment produit l'effet escompté, **je** voyais les femmes s'affairer dans la cuisine. Il y avait là, accourues très vite, les voisines, les tantes, les cousines, les amies. Prévenues par Amina qui, la première, a entendu **mes** cris et ouvert la porte. Actives, efficaces, elles ont très vite essuyé leurs larmes et ne se sont pas répandues en vaines lamentations. (PMEM, p.21)

On retrouve également dans ses récits une forte présence de la deuxième personne, dans la mesure où *Aïda* adresse l'ensemble de ses pérégrinations à son fils décédé. Ainsi, elle sollicite le lecteur au travers de son fils, par le biais de la deuxième personne, comme il est possible de le voir dans l'extrait ci-dessous :

J'essaie, pour **toi**, de revenir. De quitter les territoires sans fin de la détresse pour **me** remettre à suivre le cours de la vie. Pour tout **te** dire, **je** nage à contre-courant de la douleur qui a failli m'emporter, c'est pour **toi** que **j'**essaie de revenir sur la rive. C'est difficile. Les ressacs sont encore trop violents, trop souvent imprévisibles. (PMEM, pp. 19-20)

Quant à *Pierre sang papier ou cendre* la voix narrative est totalement *hétérodiégétique*. La narration est faite à la troisième personne par un narrateur extérieur à la trame narrative. Une conscience absente comme personnage et en dehors de la fiction relatée telle une voix-off. Il s'agit d'un récit où l'énonciation est masquée, jusqu'à donner l'impression qu'il s'agit d'un compte rendu. Les pronoms dominants renvoient aux personnages mentionnés dans l'écrit, ceux dont

parle le narrateur, notamment le *il* désignant l'enfant et le *elle* pour Madame Lafrance. Comme il est possible de le relever dans l'extrait suivant :

À présent, il compte. Il nomme un à un tous ceux qui désormais n'entendront plus ses appels, ne prononceront plus son nom et bientôt ne seront plus que des ombres peuplant sa mémoire. Il doit, il doit invoquer un à un les suppliciés. Et en les nommant, les forcer à exister encore un peu, car bientôt ils seront oubliés par l'histoire. Mais en ce moment leurs cendres sont encore chaudes. Encore frémissantes. (PSPC, p.28)

Additionnellement à ceci, le type *homodiégétique* se caractérise par la présence des indicateurs spatio-temporels qui se réfèrent au moment et au lieu de l'énonciation (aujourd'hui, hier, demain, il y a deux jours, maintenant...), il s'agit de « repérages spatio-temporels situés par rapport au moment de l'énonciation »¹ ces indicateurs sont présents tout le long du texte des narrateurs-personnages présents dans l'histoire, comme le montre les extraits suivants :

Bleu Blanc Vert :

« **Toute la journée**, je montais, je descendais. Je frappais aux portes. » (BBV, p.22)

« **Hier** soir, Hamid, mon frère m'a dit qu'on continuait à se battre]...[Ceux qui ont fait la guerre contre les Français se battent **aujourd'hui** entre eux. » (BBV, p.29)

« Il m'a semblé entendre des coups de feu cette nuit. **Ce matin** j'ai demandé à Maman si j'avais rêvé. Mais c'étaient des vrais coups de feu. » (BBV, p.33)

« On a changé d'adresse. On a changé de maison. Mais on est toujours dans le même immeuble. **Maintenant** on habite dans l'appartement de Mme Lill. » (BBV, p.152)

Puisque mon cœur est mort :

« Je porte **aujourd'hui** le poids d'une double culpabilité : d'abord n'avoir pas su te protéger, surtout me dire que je suis peut-être à l'origine de ta mort. Et il me faut vivre avec ça. » (PMEP, pp.28-29)

« Sourire quand j'avais envie de pleurer, me taire quand j'avais envie de crier. Mais c'était un autre temps. Le temps où le soleil éclairait encore le monde. **Maintenant**, je ne veux plus, je ne veux plus faire semblant. » (PMEP, p.86)

Ce type de narration se caractérise également par la présence de temps verbaux qui renvoient au moment même de l'énonciation, notamment : le présent et le passé composé, mais aussi le futur, l'imparfait ainsi que le plus que parfait,

¹ REUTER Yves, *L'analyse du récit*. Op. Cit. p. 66

comme il est possible de le relever dans les extraits ci-dessous relevés de *Bleu Blanc Vert* et *Puisque mon cœur est mort* :

J'**ai demandé** à maman si elle **avait connu** les derniers occupants. Maman **se souvient** de tout. Et même si elle ne **fréquentait** pas beaucoup les français, elle **saluait** toujours ceux et celles qu'elle **rencontrait** devant la porte de l'immeuble, dans le hall d'entrée et dans les cages d'escalier. Certains ne **répondaient** pas. Ils **faisaient** semblant de ne pas la voir.]...[On ne **peut** pas croiser un voisin, arabe ou français, sans lui souhaiter un bon jour ou un bon soir. (*BBV*, p. 23)

Je **viens** de me réveiller. C'est ta voix qui m'**a tirée** du sommeil. Tu **étais** là, près de moi. Penché sur moi, tu me **secouais** et me **disais**, doucement, sans colère, sans aucune trace de reproche dans la voix : Où **étais-tu** ? Dès que je me **suis redressée**, tu **as disparu**. Où **étais-tu** ? Trois mots suspendus dans un cercle de feu. Celui que je n'**ai pas traversé**. Que j'**aurais dû** traverser pour te rejoindre. Pour être là, debout, dressée à tes côtés. Pour tendre la main et détourner la lame. Je n'**étais** pas là. (*PMEM*, p. 116)

Il ressort de ce passage que la narration dans notre corpus d'étude recourt aux temps verbaux qui servent le type de narration immédiate et instantanée, à l'image des temps utilisés dans l'extrait ci-dessus : le passé composé, le plus que parfait, le présent, l'imparfait. Ceci confirme, encore une fois, l'appartenance de la narration du roman au type narratif *homodiégétique*. C'est dans ce sens que le troisième point traitera des perspectives narratives du récit.

Quant à *Pierre sang papier ou cendre*, où la narration est hétérodiégétique, nous relevons plutôt des repérages temporels s'effectuant entre les moments de l'énoncé. Ainsi, dans ce type de récit, le temps dominant du passé sera le passé simple à côté de l'imparfait et du plus que parfait, cependant dans notre corpus, on retrouve également, parmi les temps utilisés, les temps du discours, à savoir le présent et le passé composé, peut être dans l'intention de faire vivre l'Histoire racontée comme un moment vécu relevant d'un passé proche. C'est également une manière d'accrocher le lecteur et de le faire plonger plus facilement dans l'Histoire du passé algérien. Pour ce qui est des marqueurs temporels, ça sera davantage des dates, par exemple : « " le 18 juin ", ou " ce jour là ", " la veille ", " le lendemain ", " deux jours avant ", " ce mois-là ", " trois ans après " ... »¹, comme il est possible de le voir dans le passage ci-dessous :

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Op. Cit. p. 67

En ce matin du vingt-deux Dhou el-Hidja de l'année mille deux cent quarante-cinq, correspondant au quatorze juin de l'an mille huit cent trente du calendrier grégorien, les canons ne sont pas encore armés. (PSPC, p. 11)

En ce matin du quatorze juin mil huit cent trente, la flotte française, partie de Toulon le vingt-cinq mai, aborde une terre inconnue. Cette terre, c'est l'Algérie, une vaste et nouvelle Amérique, peuplée, leur a-t-on dit, de moustiques mal armés, inconstants, lâches et malpropres.

À l'orée du jour précédent, des hommes en armes ont émergé des collines. Le piétinement de leurs chevaux était si puissant que la terre en était ébranlée. **Un jour de juin** – juin est décidément propice aux conquérants – **de l'an mil huit cent quarante-cinq**, dans le fracas des armes et le tumulte des mêlées, la mort est venue, richement harnachée, portant drapeaux et suivie de cent clairons sonnans des tintamarres. C'est ainsi que l'enfant l'a vu arriver. (PSPC, p. 28)

Pendant qu'à l'entrée des cavernes les soldats s'affairaient, fourgonnant dans les brasiers pour attiser les feux, l'enfant n'a pas détourné les yeux. Ce n'est que bien plus tard. **Bien longtemps, après avoir vu** la première gerbe enflammée, sous les hurras de la troupe, qu'il entendu les premiers cris des assiégés. (PMEM, p. 32)

De ce fait, il semble que dans les textes des deux premiers romans nous sommes dans le discours, l'impression de subjectivité est nette avec les pronoms (« je », « tu ») ainsi que le présent qui relie le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé. Par contre dans le troisième roman, qui est sous forme d'un récit, le message présente sous une façade d'objectivité, sans intrusion du narrateur, avec toujours la troisième personne, le passé simple et des phrases déclaratives, cependant, il nous a été possible de relever après approfondissement de lecture quelques bribes de subjectivités. D'autant plus qu'il existe des traces de discours, même si elles sont dominées et moins nettes fonctionnellement ; le présent et le passé composé renvoient plus à une durée qu'au moment précis où se tiendrait le discours. Ceci nous amène à nous interroger sur les niveaux de la narration.

III. L'extension narrative ou les multiples niveaux de narration chez Maïssa Bey

Les niveaux de narration est un concept théorique faisant référence au fait qu'un texte ait une amplitude à un seul degré ou plusieurs. Autrement dit, ceci fait référence au fait qu'un texte renvoie à une seule histoire racontée par le narrateur, qu'il soit homodiégétique ou hétérodiégétique ou alors à plusieurs histoires emboîtées les unes dans les autres.

Ce phénomène littéraire donne lieu à l'extension du pouvoir narratif du texte. Les théoriciens le renvoient à l'écriture subversive à niveaux multiples. En effet, on parle de niveaux de narration quand un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires que celles dont ils font partie. Dans ce cas, ils deviennent eux-mêmes narrateurs d'une fiction. Ce mécanisme peut être ponctuel ou alors généralisé. Yves Reuter le décrit comme étant « un personnage présent dans la fiction au niveau 1 est aussi narrateur d'une histoire (niveau 2) dans laquelle il peut être présent ou absent. Le narrateur du niveau 1, quant à lui, disparaît au niveau 2 »¹

Maïssa Bey dans son écriture use de cette technique pour donner à son histoire une profondeur multiple. En effet, le lecteur peut découvrir dans *Puisque mon cœur est mort* des récits enchâssés dans le récit de vie relaté par la protagoniste elle-même. Cette dernière, coupe à un moment la narration relative à sa vie et se met à raconter une histoire à laquelle elle est totalement externe. *Aïda*, interrompt sa narration à la première personne et emprunte le rôle d'une narratrice qui raconte à la troisième personne, des histoires qu'elle juge importantes pour étayer ses pensées et son opinion. Il s'agit, de soit, d'histoires surgissant de son imagination accablée par la mort ou alors d'histoires l'ayant marquée antérieurement.

Comme dans l'extrait ci-dessous où *Aïda* se pose des questions sur les raisons qui ont contribué à la mort de son fils : comment est-ce arrivé ? Pourquoi a-t-on choisi *Nadir* ? Dans une tentative de compréhension *Aïda*, imagine *Nadir* dans un procès, où ses assassins le questionnent, cherchant à savoir davantage sur sa personne. Elle imagine donc *Nadir*, comme dans un procès, face à ses bourreaux et non pas des juges, puisque pour elle, la sentence était déjà prononcée avant même qu'il ne comparaisse. Elle imagine ainsi un procès sous la forme d'un échange théâtral, où il y a *Nadir* et les bourreaux qui s'échangent des propos. Ainsi retrouve-t-on dans le roman, un déroutant récit imaginaire enchâssé, raconté par *Aïda* :

¹ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du récit*, Op. Cit. p. 73

J'essaie parfois de procéder par ordre. De ramener la corde à moi. De toutes mes forces. De démontrer pièce par pièce les éléments dont je dispose. Ceux qui sont à portée d'entendement. Je te livre ce soir les minutes d'une parodie du procès qu'inlassablement je mets en scène. Te voilà face à tes bourreaux. Je dis bien bourreaux et non pas juges, puisque la sentence était déjà prononcée avant même que tu ne comparaisse.

[Bourreaux :] - Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux. Accusé, lève-toi !

Parlons de toi d'abord. Ensuite nous examinerons tes antécédents familiaux. Allons jeune homme, présente-toi ! Dis-nous qui tu es.

[Nadir :] - Euh... j'ai vingt-quatre ans. Je suis étudiant en médecine. En cinquième année. Je vis avec ma mère dans un appartement de la cité...

[Bourreaux :] - Passe, passe ! Nous savons tout ça !

[Nadir :] - Mon père est décédé. Oui, oui, de mort naturelle. Des suites d'une longue maladie, comme on dit. Il était cadre dans une société nationale. Non, il ne vivait pas avec nous. Ce que j'aime ? Euh... ma mère. La musique. Mes études. Le football. Sortir avec les copains. Et ...oui, bien sûr, mon pays. Non ... enfin oui, de temps en temps, mais seulement un verre ou deux, comme tout le monde, et jamais en public, comme tout le monde...Non, non, je ne vais pas prier à la mosquée, mais...Mes rapports avec la religion ? Très...très cordiaux...

Là, je dérape. Connaissant ton esprit frondeur, je... Attends, je rectifie.

[Nadir :] - Non, excusez-moi... Oui, je voulais dire très fervents.

[Bourreaux :] - La vérité, rien que la vérité !

[Nadir :] - C'est-à-dire que... que je fais comme tout le monde. Je jeûne, je fais l'aumône, je ne jure ni ne blasphème. Je crois avant tout...

[Bourreaux :] - Assez ! Tu n'as pas cité une seule fois le de noms de Dieu !

Passons aux antécédents familiaux. Parle-nous maintenant de ta mère !

[Nadir :] - Ma mère ? Elle s'appelle *Aïda*. Elle aura bientôt quarante-huit ans. Elle enseigne l'anglais à l'université. Non... elle ne porte pas le voile. Pourquoi ? Elle dit... elle dit qu'elle a ses convictions, qu'elle ne veut pas...

[Bourreaux :] - Continue ! Finis tes phrases !

[Nadir :] - Elle dit qu'elle ne veut pas que son comportement soit dicté par la peur.

[Bourreaux :] - Mais encore ?

[Nadir :] - Qu'elle vit dans le respect des autres. Dans le respect des traditions, et surtout... surtout...

[Bourreaux :] - Nous t'écoutons !

[Nadir :] - ... que ses rapports avec Dieu ne concernent qu'elle.

[Bourreaux :] - C'est là que nous voulions en venir. Nous le savions. Elle l'a dit en public, à l'université. (PMEM, p.26)

Le lecteur assiste, au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture, à d'autres récits enchâssés, en effet, il y a présence dans l'histoire du roman, d'autres histoires internes. Telle que celle que nous compte *Aïda* sur le destin et son inéluctabilité. Elle introduit son histoire qu'elle intitule « **l'histoire extraordinaire de monsieur X** », en disant qu'elle l'a lue dans la presse à sensations après un accident d'avion, et la raconte pour expliquer pourquoi elle croit autant au destin qui serait écrit pour chaque individu, ou ce qu'on appelle l'heure finale, celle où la mort s'empare d'une personne. Elle justifie et illustre ses pensées avec ce fait-divers qui l'aurait fortement marquée et relie par la suite, cela au destin de *Nadir*, en disant que c'est l'effet contraire qu'il y a eu pour lui. À la dernière minute, il y a eu pleins de contretemps qui ont fait changer le programme de celui-ci et l'ont conduit à suivre, sans le savoir, le chemin de la mort :

Connaissez-vous **l'histoire extraordinaire de monsieur X** ? Incroyable ! Il devait prendre le vole pour Paris à dix-huit-heures trente. Il s'est arraché trop tard des bras de sa belle. Son Taxi a été pris dans les embouteillages et monsieur X, dont, en outre, la valise s'est malencontreusement ouverte dans le hall de l'aéroport, est arrivé une minute après la clôture de l'enregistrement ! Malgré son insistance, l'hôtesse n'a rien voulu savoir ! Il a dû reporter son vol au lendemain. Il était furieux ! Jusqu'à ce que de retour chez-lui, il apprenne en allumant distraitement sa télévision que l'avion qu'il aurait dû prendre – il avait réservé sa place deux mois avant – s'était crashé, pour des raisons encore inconnues, quelques minutes avant l'atterrissage. Aucun survivant. (PMEM, p.171)

De ce fait, le lecteur accomplit avec *Puisque mon cœur est mort* plusieurs niveaux de lectures, l'amenant à pénétrer dans plusieurs trames à partir de la trame centrale représentant le noyau du roman. Il est à relever que ce phénomène n'existe que dans ce roman. Cette présence de nombreux niveaux de lectures nous amène à nous interroger sur les différentes perspectives narratives ou focalisations dans le point qui suit.

IV. Les perspectives narratives ou les multiples positionnements des perceptions

La question des voix narratives concerne le fait de raconter. Celle des perspectives porte sur le fait de percevoir. Les perspectives narratives ont plusieurs désignations. Effectivement, elles sont également appelées « focalisation », « point de vue » ou « vision », c'est l'angle de prise de vue, le point d'optique où se place un narrateur pour raconter son histoire. En effet, « *Il s'agit de répondre à la question : "Qui voit ?" »*¹. Dans les récits, il n'existe pas de relation mécanique entre le fait de raconter et le fait de percevoir : celui qui raconte n'est pas forcément celui qui perçoit et inversement. De la sorte, la perspective narrative indique le mode d'accès au monde raconté, selon que cet accès soit, ou ne soit pas, limité par un point de vue particulier.

D'après Yves Reuter, les perspectives varient selon le mode choisi. Ainsi, dans le mode du « raconter » prédominent les perspectives qui manifestent que l'histoire qui est médiée par le narrateur ou par un personnage, par rapport auquel on conserve une certaine distance.

En revanche, dans le deuxième mode du « montrer » s'imposent les perspectives qui donnent, soit l'impression que l'histoire est présentée de manière neutre sous nos yeux comme dans *Pierre sang papier ou cendres*, ou soit l'impression que l'on est « dans la peau » du narrateur comme dans *Bleu, Blanc, Vert* et *Puisque mon cœur est mort* où l'on voit l'histoire directement par les yeux des narrateurs/personnages. Dans son analyse du roman, Yves Reuter affirme à quel point déterminer les perspectives narratives est important dans l'analyse d'un récit, il déclare à ce sujet que :

La question des perspectives est en fait très importante pour l'analyse des récits car le lecteur perçoit l'histoire selon un prisme, une vision, une conscience, qui détermine la nature et la quantité des informations : on peut en savoir plus ou moins sur l'univers et les êtres, on peut rester à l'extérieur des êtres ou pénétrer leur intériorité.²

¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes de l'analyse du discours* [1996]. France : éd du Seuil. 2009, p.98. (coll. Points « Essais »)

² REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman. Op. Cit.* p. 61

À la suite des travaux de Jean Pouillon¹ et de Tzvetan Todorov², il est possible de distinguer trois grands types de perspective qui sont :

- la vision *par derrière* passant par un narrateur « omniscient » qui en sait plus que les personnages ; Gérard Genette appelle cela focalisation zéro ou récit non focalisé, c'est le cas le plus fréquent dans le roman traditionnel ; dans cette perspective narrative, le narrateur raconte ce que sait le personnage et plus encore.
- la vision *avec*, elle est véhiculée à travers un personnage ou par plusieurs personnages, elle est également appelée focalisation interne ou fixe, Genette la désigne par « focalisation interne variable », dans ce cas, il est possible de savoir ce que sait déjà le protagoniste focalisateur. Toutefois, « *le récit peut être mené à la première personne (ce qui justifie le procédé) ou à la troisième personne.* »³.
- La vision *du dehors* que nomme Genette « focalisation externe », est celle qui donne l'impression au lecteur de lire un récit objectif, filtré par aucune conscience ; les pensées, la vision et les sentiments des protagonistes lui sont totalement inconnus : cette perspective narrative, donne au lecteur le sentiment d'en savoir moins que les personnages eux-mêmes.

Pour mieux comprendre ces trois perceptives narratives, voici un tableau⁴ récapitulatif et explicatif de ces trois différentes manières de raconter :

¹ POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : éd. Gallimard. 1993. (coll. Tel), p.43

² TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*, Paris : éd. le Seuil. 1978. p. 70

³ TODOROV, Tzvetan, . Les catégories du récit littéraire. In *Communications* N°8, 1966. p.142

⁴ ACHOUR Christiane. BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II, Op. Cit.* , p 62

Vision « par derrière »	Récit à narrateur omniscient	Narrateur › Personnage	Récit non focalisé ou à focalisation zéro
Vision « avec »	Récit à « point de vue »	Narrateur = Personnage	Focalisation interne (fixe, variable ou multiple)
Vision « du dehors »	Récit « objectif »	Narrateur ‹ Personnage	Focalisation externe
Jean Pouillon	Critique anglo-saxone Critique anglo-saxone	T. Todorov	G.Genette

En prenant en considération ces travaux, il apparaît que dans *Bleu, Blanc, Vert et Puisque mon cœur est mort* la perspective de narration est incontestablement celle de la deuxième ligne du tableau ci-dessus. C'est-à-dire que la focalisation du corpus d'étude est une « focalisation interne », avec une petite distinction entre les deux. Elle est variable dans *Bleu Blanc Vert* car la narration s'alterne entre les deux héros de l'histoire : dans le roman de Maïssa Bey, les deux narrateurs sont également deux personnages en l'occurrence : *Ali* et *Lilas* se chargeant de la narration de la totalité de l'œuvre. Pour ce qui est du deuxième roman, elle est fixe, puisque le seul narrateur du roman sous forme épistolaire est *Aïda*. Si l'on se base sur les travaux de Pouillon, la narration serait une narration par *vision* « avec ». Effectivement les narrateurs représentent la porte d'accès au roman, « c'est avec eux que nous voyons les autres protagonistes, c'est avec eux que nous vivons les événements racontés, sans doute nous voyons bien ce qui se passe en eux, mais seulement dans la mesure où ce qui

se passe en eux leur apparaît ». ¹ Les événements sont perçus uniquement à travers leurs regards, leurs sensibilités et leurs jugements qui sont exposés au fil des pages. Ils font partager aux lecteurs leurs perceptions, leurs émotions, et leurs pensées.

Ainsi la narration des deux romans faisant l'objet de notre étude, se caractérise-t-elle par le choix de leurs personnages qui sont le centre du récit et à partir desquels, le lecteur arrive à voir les autres actants de la fiction. Le récit est donc un récit à « point de vue interne ».

Il s'agit de personnages qui se révèlent, racontent leurs vies tout en faisant part de leurs (re)sentiments et de leurs réflexions. Les protagonistes, en question, prennent plus d'importance, puisqu'ils sont les seuls narrateurs de l'œuvre. Nous assistons alors à une mise à nue totale des héros, *Ali* et *Lilas* qui se dévoilent entièrement au fil des pages, et *Aïda* qui se « vide » de ses profonds sentiments de chagrin à travers l'écriture. La focalisation est par conséquent *interne* comme l'illustre les passages ci-dessous :

Ce que je retiendrai, moi de cette année, ce sont les larmes de ma mère. Et surtout mon impuissance devant ses larmes. Parce que je n'ai rien pu dire, rien pu faire pour l'aider à surmonter son désespoir. Pour la consoler. Rien sinon lui promettre solennellement que moi, je ne l'abandonnerai jamais. (BBV, p. 101)

Mais également :

Maintenant je t'écris. Je te raconte ce que tu sais déjà, puisque tu es dans tout ce que je fais, dans tout ce que je vis. Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, s'applique sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous allons au-delà des marges. À tâtons, je déroule le fil. Pour te rejoindre. Mais aussi pour ne pas laisser jaillir le cri. (PMEM, p.118)

À travers le récit personnel des narrateurs/personnages, le « *je* » est souvent présent dans le roman car c'est une façon de donner au lecteur la possibilité de se couler dans l'intimité du personnage et par là même d'aller au plus profond de son âme :

¹ BOURNEUF Roland, OUELLET Réal. *L'univers du roman. Op. Cit.* p. 98

« **Je** ne sais pas ce qui se passe en moi. Plutôt, **je** ne le sais que trop. Et c'est surtout le soir, après avoir quitté Ali que **je** suis envahie d'un malaise diffus qui prend naissance dans mon ventre [...] **j'** aime bien l'entendre parler de ce que **je** ressens. **Je** l'écouterai pendant des heures. » (BBV, p. 93)

Ainsi que :

« **Je** vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. **Je** ne veux pas, **je** ne peux pas te parler de **moi**, te dire ce que **j'** ai fait ou dit lorsque **j'** ai ouvert la porte sur le malheur. D'ailleurs **je** ne m'en souviens pas. C'est quelques heures de **ma** vie, que nul adjectifs ne peut qualifier, Elles sont noyées dans un brouillard épais, impénétrable, où surnagent ça et là des images, des sons associés à une sensation aigue et précise de discordance. » (PMEM, p.21)

De ce point de vue, il apparaît que dans le cas de *Bleu Blanc Vert*, le « je » est un déictique qui renvoie tantôt au narrateur masculin *Ali*, tantôt au narrateur féminin *Lilas*. La narration alternée établit cette « intersubjectivité » à travers la prise de parole de l'un ou de l'autre. Ainsi, le « je » est récurrent. C'est un « je » qui domine tout le texte. Il est omniprésent et désigne par alternance et la personne de *Lilas*, et la personne d'*Ali*. Il s'agit ici d'un dédoublement de ce déictique, soulignant une subjectivité dédoublée. Quant à l'autre roman *Puisque mon cœur est mort*, la subjectivité s'empare de l'ensemble du roman, la présence de la première personne est là, mais ce qui se démarque le plus du roman, c'est la présence de la deuxième personne, puisque *Aïda*, dans l'ensemble de ses écrits, s'adresse en premier lieu à son fils disparu *Nadir*. Ce qui nous permet de relever dans sa narration la double présence des marques de la première et deuxième personne du singulier : le « je » et le « tu », mais également celles de la première personne du pluriel le « nous » la désignant elle et *Nadir*. Comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

Je vais essayer d'être plus directe : **je** ne me résous pas à la solitude et au silence. **je** veux juste prolonger les soirées que **nous** passions assis dans le salon, dans la cuisine ou dans **ma** chambre. **Te** retrouver chaque jour dans c'est même lieux. Continuer. Poursuivre **nos** conversations. Au sens premier du mot. C'est-à-dire, vivre avec **toi**. Reprendre le fil. **Te** confier les plus intimes de **mes** pensées. Retisser avec **toi** la trame des jours un instant rompue. Comme avant. Sur le même ton, avec peut-être un peu plus de liberté puisqu'il **me** faudra imaginer **tes** réparties, **tes** objections, **tes** sarcasmes, **tes** désaccords... **ton** silence. (PMEM, p.19)

Quant au troisième roman de notre étude, à savoir *Pierre sang papier ou cendres*, la focalisation est toute autre. Il s'agit en effet, comme le dirait Genette,

d'une focalisation zéro ou d'un récit non focalisé, puisque le lecteur se rend compte de la présence d'une conscience donnant lieu à une narration omnisciente, dans la mesure où le narrateur en sait plus que le personnage. Cette narration est également désignée par Jean Pouillon par le concept « vision par derrière » où l'on relève la prédominance du récit à la troisième personne :

Caché dans une anfractuosité de la roche, à l'abri derrière un nid de broussailles, l'enfant s'efforce de ne pas bouger. Il est à présent cerné par la nuit. Au cœur des ténèbres, la plainte des chacals ne cesse que pour mieux reprendre. Ils sont là, tout près, à l'affût. Ils sont des centaines, peut-être des milliers, dont le jappement aigu transperce la nuit, de part en part. (*PSPC*, 27)

Il est connu que le roman du *il* se présente comme un récit supposément objectif, mais ce qui découle de l'étude narrative du roman en question, est que la conscience faisant objet de la narration, n'est pas si objective que cela n'y paraît. En effet, à des moments dans le roman, se dévoilent des positions subjectives, notamment celles exprimant une vision ou des sentiments négatifs vis-à-vis de *Madame Lafrance* par exemple, où la narration se fait toujours à la troisième personne mais avec un brin de mésestime, telle une voix off issue d'une pièce théâtrale, car en effet, la narration théâtralise le récit et notamment les personnages, comme il est possible de le voir dans le passage suivant :

C'est elle, c'est bien elle, reconnaissable en ses atours. Tout autour d'elle, on s'écarte. On s'incline. On fait la révérence. Elle avance, madame Lafrance. Sur des chemins pavés de mensonges et de serments violés, elle avance. C'est elle, c'est bien elle, dans l'habileté de ses détours, dans l'arrogance de ses discours. Claquez pavillons ! Aux armes, citoyens ! Formez les bataillons, en rangs serrés ! Tous derrière elle ! Et vous, peuplades barbares, écartez-vous, prosternez-vous ! Déposez à ses pieds tributs et actes d'allégeance ! Que nul maraud n'ait l'audace de se dresser sur son chemin : elle avance ! (*PSPC*, p. 19)

Derrière cette conscience narrative exprimant avec dédain ses positions, peut se cacher la personne de la romancière, que le lecteur intercepte à travers les impressions que lui donne sa lecture. En effet, il arrive que le lecteur ne sache plus qui parle dans le roman de Maïssa Bey, tellement sa narration est subversive, implicite et métaphorique à l'image du prologue que l'on retrouve dans le théâtre.

Cette présence ultime de subjectivité tantôt à travers la prédominance du pronom « je » des narrateurs/ personnages et tantôt par le biais du pronom « il » mène cette étude vers le point suivant qui est l'instance narrative.

V. L'instance narrative entre narration réaliste et/ou personnelle chez Maïssa Bey

Étudier l'instance narrative d'un récit permet d'avoir une vision plus profonde et plus large sur la narration. L'intérêt de ce point a été évoqué par plusieurs théoriciens, pour le définir Yves Reuter déclare que :

L'instance narrative désigne les combinaisons possibles entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) Et les perspectives (par qui perçoit-on ? comment ?), utilisées pour mettre en scène, selon les modalités différentes, l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur.¹

D'après lui, l'instance narrative se construit dans l'articulation entre les deux formes fondamentales du narrateur qu'il soit *homodiégétique* ou *hétérodiégétique* et les trois perspectives possibles à travers le narrateur, à travers l'acteur, ou la perspective neutre. Il est donc possible de formuler plusieurs combinaisons. Ces dernières peuvent constituer une sorte de repères pour l'analyse : en les étudiant et en mettant en avant leurs propriétés spécifiques. En se basant sur les travaux de Reuter nous pouvons résumer ces instances narratives à travers cinq combinaisons possibles que voici :

1. Narration *hétérodiégétique* et perspective passant par le narrateur

C'est celle qui ouvre le plus de possibilités. Le narrateur peut maîtriser tout le savoir (il en sait plus que les personnages), sans limitation de profondeur externe ou interne. Il représente un narrateur omniscient.

2. Narration *hétérodiégétique* et perspective passant par le personnage

Elle est plus limitée dans la mesure où le narrateur ne peut savoir que ce que le personnage, qui oriente la focalisation, sait. Les fonctions du narrateur seront donc réduites avec une restriction de la profondeur interne et externe.

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*, Op. Cit. p.49

3. Narration *hétérodiégétique* et perspective neutre.

Elle est plus récente et plus rare, elle a été illustrée par des romanciers américains (Hemingway, Hamett...) notamment dans les romans policiers à l'écriture « béhavioriste »¹ - Claude Mesplède dit à ce propos que « *Cette méthode objective est à l'origine d'un malentendu puisque l'on a supposé que le béhaviorisme faisait fi de la psychologie des personnages. C'est tout le contraire.* »² - dépeignant les comportements et non la psychologie ou le nouveau roman. Elle donne l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra ou d'un témoin objectif, sans être filtrée par une conscience.

4. Narration *homodiégétique* et perspective passant par le narrateur.

C'est celle qui domine dans les confessions ou les autobiographies. Si le narrateur est le même personnage que l'acteur, il en est néanmoins distancié dans le temps, il parle de sa vie rétrospectivement. Cela lui donne un savoir plus grand une vision plus ample, une profondeur interne et externe.

5. Narration *homodiégétique* et perspective passant par le personnage.

Le narrateur raconte son histoire comme si elle se déroulait au *moment de la narration*. Une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit est construite avec une prédominance du présent.

Après lecture, il semblerait que les trois romans composant notre corpus d'étude font recours à différentes instances narratives. En effet, il apparaît que *Bleu Blanc Vert* et *Puisque mon cœur est mort* comportent la même instance narrative à savoir celle à « la *narration homodiégétique et perspective passant par le personnage* » Dans la mesure où les personnages jouent eux-mêmes le rôle du narrateur. Cependant, il est à noter que dans la réalité des textes, bien souvent,

¹ L'écriture béhavioriste bannit les développements d'introspection psychologique des personnages romanesques. Il s'agit pour l'écrivain béhavioriste de décrire l'action, de rapporter les dialogues. En gros, ce serait exactement une transcription d'un récit filmique. L'énorme développement des productions cinématographiques et télévisuelles a considérablement influencé l'écriture contemporaine. Les maîtres du béhaviorisme sont **Dashiell Hamett** et **William R. Burnett**.

² MESPLEDE Claude. *Dictionnaire des littératures policières*. Tome 1. p. 188

les instances s'alternent, se combinent et sont difficiles à distinguer. En majorité, dans *Bleu blanc vert* les deux narrateurs *Ali* et *Lilas* racontent ce qu'il leur arrive au moment même où cela se produit et non de façon rétrospective, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

Il se passe presque **tous les jours** quelque chose dans notre immeuble. Je devrais dire presque **toutes les heures**. Il y a des disputes, [...] il faut dire que depuis qu'on est là il y a **maintenant** plus d'un an, presque tous les appartements sont occupés et **maintenant** il y a du monde. Des fois j'ai l'impression que notre immeuble, c'est comme un grand meuble, une commode, avec pleins de tiroirs et dans chaque tiroir il y a plein de vies... (BBV, p. 41)

Cependant, il existe quelques passages où la combinaison « *Narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur* » peut s'appliquer : il semble que dans quelques passages la narration se fait de façon rétrospective :

Exactement comme **il y a vingt ans**. Aux environs de dix-huit heures, l'immeuble a été ébranlé comme par une vague immense. Un véritable raz-de-marée. Et certains n'ont même pas attendu la fin du match pour se précipiter dans la rue. Moi-même, après de longues, trop longues minutes d'angoisse et d'espoir incrédule, je n'ai pas pu m'empêcher de me jeter sur Amine et Samir pour les serrer dans mes bras et les embrasser. (BBV, p. 172)

Toutefois, l'instance narrative dominante est celle du « *narrateur homodiégétique et perspective passant par le personnage* » car dans l'autre instance narrative le narrateur qui est également personnage, est censé raconter de manière rétrospective tout le long du récit. Yves Reuter dit à ce propos, que le narrateur possède un savoir plus important qu'à chacune des étapes antérieures de sa vie et il peut donc prédire, lorsqu'il parle de lui âgé de cinq, dix ou quinze ans ce qu'il adviendra plus tard. Il peut aussi avoir réuni des connaissances sur des gens qu'il a rencontrés antérieurement et il n'hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie et la façon dont il la raconte, ce qui n'est en aucun lieu le cas dans *Bleu Blanc Vert* car au fil de ses pages le lecteur a la forte impression d'être « dans la peau » des deux narrateurs/ personnages, au plus proche de leurs sensations : « Il me tarde de partir. Non seulement pour découvrir un pays qui a fait longtemps partie de ma vie, mais surtout pour perdre de vue, un temps, les nuages qui s'amoncellent dans le lointain. » (BBV, p. 248).

Il apparaît à partir de cet extrait que la prise de parole d'*Ali* et de *Lilas*, fait plonger profondément le lecteur dans leurs êtres intérieurs, de telle sorte à lui exposer leurs pensées et ceci au moment même où elles se forment.

Dans *Puisque mon cœur est mort* l'instance narrative est quasi-similaire à celle étudiée précédemment. En effet on y trouve également un jumelage des deux instances. Le récit s'annonce comme un roman à la narration personnelle qui se fait par le biais d'un personnage. Le lecteur découvre la totalité de la trame du roman à travers la narration de *Aïda*, qui en s'adressant à son fils, tantôt narre au présent et tantôt au passé. Les passages où la narratrice se réfugie dans le passé sont nombreux, car ayant du mal à accomplir son deuil, *Aïda* se campe sur ses souvenirs pour s'accrocher à ce passé qui la lie indéfectiblement à son fils défunt. Ainsi la narration du roman oscille-t-elle entre deux instances :

La narration *homodiégétique* et perspective passant par le personnage, dans laquelle le narrateur/personnage relate son histoire de telle manière à donner l'impression qu'elle se déroule au même moment que *la narration*, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

Maintenant je t'écris. Je te raconte ce que tu sais déjà, puisque tu es dans tout ce que **je fais**, dans tout ce que **je vis**.

Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, **s'applique** sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous **allons** au-delà des marges. À tâtons, je **déroule** le fil. Pour te rejoindre. Mais aussi pour ne pas laisser jaillir le cri.¹
(*PMEM*, p.26)

Dans cet extrait, comme dans la quasi-totalité du roman, *Aïda* s'adresse au lecteur à travers ses écrits destinés à son fils défunt, et se met à écrire au même moment que se constituent ses pensées. Ceci donne l'impression au lecteur d'assister aux instants présents de la narratrice/protagoniste. Cette dernière fait partager son quotidien avec le lecteur, en narrant au présent.

Comme dans *Bleu Blanc Vert*, en addition à cette instance narrative, nous avons également une autre qui est perceptible, il s'agit de la *Narration*

¹ BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. Op. Cit. p. 118

homodiégétique et perspective passant par le narrateur où le personnage parle de sa vie rétrospectivement. Comme il est possible de le voir dans l'extrait ci-dessous :

J'aurai dû te mettre en garde, comme lorsque tu **étais** enfant. Moi, la mère-qui-élève-seule-son-enfant, j'aurai dû te répéter toutes les recommandations que répètent chaque instant de chaque jour les mères, encore et encore, au risque de te lasser.(...) que puis-je dire pour ma décharge ? Que je **voulais** préserver ta liberté ? Que je **comptais** sur ta prudence, ou plus naïvement sur la chance ? Que mon instinct de mère était défaillant ? Cela suffirait-il à atténuer ce sentiment de culpabilité qui me déchire ? (*PMEM*, pp. 59-60)

Dans cet extrait, *Aïda* s'adresse à Nadir et lui fait partager ses émotions et ressentiments les plus profonds quant à sa disparition. Elle ressent une grande culpabilité car elle se dit qu'en tant que mère, son premier devoir serait de protéger son enfant. De ce fait, on assiste, dans cet extrait, à une prise de parole d'*Aïda* qui replonge dans le passé et se met à raconter ses réminiscences à son fils, et par ricochet au lecteur.

En ce qui concerne *Pierre, sang, papier ou cendre* le troisième roman de notre corpus. L'instance narrative est toute autre. En effet, dans ce roman, le lecteur découvre les péripéties à travers une voix extérieure au roman, mais toujours orientée par la présence du personnage principal, à savoir *l'enfant* et quelquefois par l'autre personnage *madame Lafrance*. Selon les définitions, mentionnées précédemment, l'instance qui s'applique le mieux à ce roman est celle de la narration *hétérodiégétique passant par l'acteur ou le personnage*. Car en effet, pratiquement dans tout le roman, le narrateur ne sait que ce que les personnages qui orientent la focalisation ne savent. Dans ce roman, le monde est perçu par les yeux de *l'enfant* qui observe tristement les chamboulements ayant eu lieu autour de lui. Ce qui est à relever également, est que cette combinaison narrative permet des variations intéressantes, à travers le changement de personnages qui orientent la vision. Le lecteur est, alors, face à « une vision polyscopique »¹. Comme il est possible de le voir dans l'extrait ci-dessous où le lecteur découvre les faits de l'histoire sous l'œil omniprésent de *l'enfant* :

À présent **l'enfant** compte, nomme un à un tous ceux qui désormais n'entendront plus ses appels, ne prononceront plus son nom et bientôt ne seront plus que des ombres peuplant sa mémoire. Il doit, il doit invoquer un

¹ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du récit*. Op. Cit. p. 57

à un les suppliciés. Et en les nommant, les forcer à exister encore un peu, car bientôt ils seront oubliés par l'histoire. Mais en ce moment leurs cendres sont encore chaudes. Encore frémissantes. (PSPC, p. 28)

Ou dans l'extrait suivant où le lecteur est orienté par la narration suivant d'autres personnages, notamment *madame Lafrance* :

Elle avance. Droite, fière, toute de morgue et d'insolence, vêtue de probité candide et de lin blanc, elle avance. C'est elle, c'est bien elle, reconnaissable en ses atours. Tout autour d'elle, on s'écarte. On s'incline. On fait la révérence. Elle avance, **madame Lafrance**. Sur des chemins pavés de mensonges et de serments violés, elle avance. C'est elle, c'est bien elle, dans l'habileté de ses détours, dans l'arrogance de ses discours.(PSPC, p. 19)

Et dans ce type d'instance narrative, la narration peut se faire, soit au présent ou au passé, et à des moments mêmes au futur, ce qui est plus rare. Cet aspect sera plus longuement étudié dans le point suivant où le rythme et l'ordre de la narration seront traités.

Ainsi, comme il est possible de le voir à travers cette analyse, la narration dans les romans de Maïssa Bey, jonche différentes instances homodiégétique ou hétérodiégétique, en passant par le narrateur ou par plusieurs personnages. Par ailleurs, ces instances passent d'une narration au présent à une narration au passé, allant jusqu'à dérouter le lecteur comme à l'image des personnages. Ce va-et-vient entre le passé et le présent nous amène à nous interroger sur le rythme, l'ordre ainsi que le temps de la narration chez Maïssa Bey. Ainsi sera-t-il question, dans le point suivant, d'aborder la dimension temporelle de la narration.

VI. La dimension temporelle ou les différents agencements narratifs chez Maïssa Bey

Outre les questions ayant trait à la parole, aux instances narratives et à la perspective, la narration possède encore une autre dimension : celle de la temporalité. Selon Yves Reuter¹, tout récit construit un ensemble de relations entre deux séries temporelles : le temps, réel ou fictif, de l'histoire racontée et le temps mis à la raconter, autrement dit, le temps de la narration. De ce fait, quatre notions peuvent contribuer à analyser ces relations : le moment de

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*, Op. Cit. , p. 60

la narration, la vitesse de la narration, la fréquence de la narration et l'ordre de la narration, c'est ce que nous allons essayer d'étudier dans notre corpus à travers les points suivants.

1. La simultanéité narrative dans le moment de la narration

Le moment de la narration régit du rapport qui pourrait exister entre le moment où un évènement s'est produit dans la chronologie de la fiction, et le moment où ce même évènement est narré dans le récit. Ce concept a été évoqué dans les travaux de Reuter, voici comment il le définit :

Le moment de la narration renvoie au moment où est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. Trois positions de base existent : la narration ultérieure, la narration simultanée et la narration antérieure.¹

Dans cette perspective, et en nous basant sur les travaux de Reuter, il apparaît que dans la narration ultérieure, qui est considérée comme la position la plus fréquente et la plus classique, le narrateur raconte ce qui s'est passé antérieurement, dans un passé plus ou moins éloigné. Alors que dans la narration simultanée –moins fréquente et souvent liée à la narration *homodiégétique* en « je » avec une perspective passant par le personnage– on a l'impression que le narrateur raconte l'histoire au moment même où elle se produit. Quant à la narration antérieure qui est encore plus rare, le narrateur raconte ce qui va se passer ultérieurement, dans un futur plus ou moins éloigné. Ces passages, peuvent être sous formes de rêves ou de prophéties, ce qui leur donne une valeur prémonitoire, anticipant la suite des évènements.

Dans *Bleu, Blanc, Vert* et *Puisque mon cœur est mort*, la narration est une narration *homodiégétique* passant par le personnage. En effet, à la lecture, l'histoire semble, dans sa globalité, se produire au même moment que les narrateurs la racontent. Cela mène à penser que la narration est une narration simultanée du fait qu'elle soit conduite au présent. Cette narration fait paraître une certaine coïncidence entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Les narrateurs vivent et racontent en même temps leur quotidien. La présence

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*, Op. Cit. , p. 60

considérable des pronoms de la première personne et le temps verbal du présent en est l'illustration parfaite, tel que le montre les passages ci-dessous :

Bleu Blanc Vert

Mon père est de plus en plus silencieux,].[Taisez-vous, dit **ma** mère même si **on** ne parle pas, en **nous** ordonnant de ne pas faire de bruit pour ne pas en rajouter. **Je** n'ai pas vraiment compris ce qui se passe. Hier soir, Hamid, **mon** frère, **m'**a dit qu'**on** continuait à se battre. Il sait plus de choses que **moi** puisque c'est l'ainé. Il **m'**a traité d'imbécile quand je lui ai demandé si les Français étaient revenus. Mais alors, qui ? Qui sont **nos** nouveaux ennemis ? (BBV, p. 29)

Puisque mon cœur est mort

Je me hasarde sur des ruines. **Je** trébuche sur des éboulements. Avant tout autre chose ? Il faut que **je** te dise pourquoi, pourquoi, **j'ai** décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui **me** restent à vivre.

Je t'écris depuis...depuis... **je** ne sais pas... **je** ne veux pas savoir, **je** ne veux pas de dates. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour **moi**, pour tout ce qui **nous** relie désormais. (PMEM, p. 18)

Quant à dans *Pierre, sang, papier ou cendre* ou la narration se fait à la troisième personne, il est possible de retrouver dans certains passages cette simultanéité entre la narration et le déroulement de l'histoire :

Caché dans une anfractuosité de la roche, à l'abri derrière un nid de broussailles, l'enfant **s'efforce** de ne pas bouger. Il est **à présent** cerné par la nuit. Au cœur des ténèbres, la plainte des chacals ne **cesse** que pour mieux reprendre. Ils **sont** là, tout près, à l'affût. Ils **sont** des centaines, peut-être des milliers, dont le jappement aigu **transperce** la nuit, de part en part. De leurs yeux jaunes et luisants, ils **scrutent** les ténèbres pour y repérer quelque proie, ou encore une charogne. (PSPC, p. 27)

Cette étude peut mener à la conclusion suivante : Comme ces romans sont écrits en narration simultanée, les narrateurs ont principalement la liberté de la basculer tantôt du côté de la *diégèse*, tantôt de celui du discours. Il semble qu'une nette préférence est accordée à la subjectivité, à travers des monologues et des pensées des personnages principaux, formulés en rapport avec les nombreux événements vécus. Cependant cet aspect est plus présents dans *Bleu Blanc Vert* et *Puisque mon cœur est mort* que dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Effectivement, « le style direct est lié en général à l'aspect subjectif du

langage »¹. Cela signifie que la narration joue en faveur du discours alors que la *diégèse* est réduite à l'état de simple prétexte.

Toutefois, il est également possible de relever dans les trois romans des passages où les narrateurs parlent au passé (narration ultérieure) ou au futur (narration antérieure). Ces aspects sont évoqués dans l'ordre de la narration, ce qui nous amène à nous intéresser, dans le point suivant, aux mouvances temporelles que revêt la narration beyenne.

2. L'ordre de la narration ou les mouvances temporelles chez Maïssa Bey

Dans toute analyse d'un récit donné, la question de l'ordre est essentielle. Selon Yves Reuter² l'ordre *chronologico- logique* régit les récits simples à l'image des contes et contribue à faciliter la lecture. En fait, il est rare de trouver des romans sans *anachronies narratives*, c'est-à-dire des romans sans perturbations de l'ordre d'apparition des faits. Ainsi, il est tout à fait possible de considérer l'ordre comme étant le rapport entre l'agencement des événements dans la fiction et l'ordre dans lequel ils sont racontés dans la narration.

Ce chamboulement de l'ordre de la narration est présent de façon particulière dans *Puisque mon cœur est mort*, où le lecteur se sent perturbé et déphasé à la lecture de certains passages. L'auteure aurait instauré ce bouleversement afin de faire pénétrer le lecteur dans la dimension anachronique sur laquelle s'appuie la trame du roman. On constate que la narration est fragmentée par des petits chapitres portants des titres. Ces chapitres ne sont que le contenu des lettres qu'écrit quotidiennement *Aïda* à son fils. Le rythme de l'évolution des actions n'est pas chronologique, en effet, le premier chapitre ou la première lettre qui suit le prologue, s'intitulant « Photo I », est une lettre où le personnage principal, parle du jour où elle a identifié le tueur de son fils en décrivant la scène de la découverte de la photo et ce qui s'en est suivi comme émotions à la vue, pour la première fois, du visage de l'assassin de son fils :

¹ TODOROV, Tzvetan, . Les catégories du récit littéraire. in *Communications* N°8, 1966. p.145

² REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Op. Cit. p. 63.

Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin. Je ne l'ai vu que quelques secondes. À peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait de m'apporter, qu'elle m'a échappé. Elle a tournoyé lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol, face contre terre. Et là, sous mes yeux, comme transpercé d'un point ardent, un des coins de la photo est devenu incandescent. Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et racornir. Il s'est formé très vite un petit tas de cendres à mes pieds. Quelques particules de poussière grise. (PMEM, p. 13)

Le roman commence avec l'événement percutant qui fait basculer la fiction, et qui redonne à *Aïda* une raison de vivre, à savoir la découverte de l'identité de l'assassin dans l'objectif de mettre fin à ses jours. Puis il nous rebascule dans le chapitre qui suit, portant comme titre « Pleureuses » vers le passé, où l'on vit à travers les écrits de *Aïda*, le jour de l'enterrement de son fils. Et les détails de ce jour :

On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine. Et surtout me suppliait-on, tu ne dois pas proférer d'imprécations ! Pas non plus de démonstrations intempestives en ces temps de suspicion et de menaces ! Tout excès dans l'expression de la souffrance est scandaleux. (PMEM, p. 14)

Ainsi, il apparaît que la narration du roman est à l'image du déroutement psychologique dont fait l'objet *Aïda*. Cette dernière est complètement perdue, et se met à narrer en chamboulant à des moments l'ordre chronologico-logique de sa narration. Comme dans la fin du roman où *Aïda* raconte comment met-elle en action son envie vengeresse. Le lecteur peut, effectivement, découvrir le chapitre « Après » qui fait référence à l'après-tuerie :

J'ai porté les mains à mon visage. Oh ! Cette odeur de poudre et de fumée.

Après...après... mes pas m'ont menée jusque-là. Jusqu'à toi. Tu es là. Là-bas, tout au bout de l'horizon. C'est toi que j'entends. C'est toi qui m'appelles. J'écris. J'écris encore. (PMEM, p. 179)

Ce chapitre est suivi par un autre qui porte le titre de « Fin » où *Aïda* raconte la séquence qui aurait précédé celle racontée juste avant. Il s'agit de l'instant où elle s'est retrouvée face à son ennemi et qu'elle ait braqué son arme contre lui :

Je l'appelle. Je le nomme. Je crie son nom : Rachid ! Il s'arrête brusquement. Soudain...il voit. Il voit ce que je tiens dans la main. Il voit, il voit l'ombre de la mort. Elle le recouvre. Il a l'œil fixé sur cet œil sombre, cet œil unique braqué sur lui. Ce troisième œil. (PMEM, pp. 180-181)

Genette¹ résume l'étude de l'ordre temporel du récit en affirmant que l'étude de l'ordre de la narration consiste à confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans la trame, tel qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même.

Ainsi, il existe deux grands types d'*anachronies narratives* : L'*anachronie par anticipation* appelée également *prolepse* ou *cataphore* qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur et l'*anachronie par rétrospection* appelée également *analepse* ou *anaphore* ou encore *flash-back* au cinéma et qui consiste à évoquer un événement antérieur.

L'ordre narratif dans les trois romans à la narration simultanée est établi par de récurrentes *anachronies*, il s'agit d'une narration par rétrospection, ce que l'on appelle également *analepse*.

En effet, il apparaît que dans *Bleu Blanc Vert*, l'ordre des événements est respecté par les deux protagonistes/narrateurs, ils évoquent et racontent leur vie en usant de façon fréquente d'*analepse*. Leurs narrations sont faites au présent, cependant, ils reviennent considérablement sur leur passé. Par le biais de ces *anachronies par rétrospection*, Ali et Lilas jettent un pont vers leur vie d'autrefois. Toutefois, cette vie antérieure peut être plus ou moins éloignée du récit des premières pages qui est fait au présent. De ce fait, l'*analepse* permet aux deux narrateurs de se replonger dans le passé et de récupérer ainsi, une information assez marquante. Ceci leur fait revivre des situations qu'ils ont vécu dans un passé lointain, dans leur enfance, par exemple, en voici quelques extraits illustratifs :

Avant, c'étaient des bombes et des coups de feu tous les jours et toutes les nuits. Surtout les derniers jours. **Avant l'indépendance** [...] **c'était** au mois de Mai. Le jour de mon anniversaire précisément [...] **ce jour-là, on a eu** tous très peur. Le matin, en ouvrant la porte, on a trouvé une inscription sur le mur juste à coté de chez nous. (BBV, p.33)

¹ GENETTE, Gérard. *Figures III*, op. cit., pp. 78-79

Ainsi que :

Il y a vingt ans. Aux environs de dix-huit heures, l'immeuble **a été ébranlé** comme par une vague immense. Un véritable raz-de-marée. Et certains n'**ont** même pas **attendu** la fin du match pour se précipiter dans la rue. (BBV, p. 248)

Par ailleurs, la narration au passé, permet au narrateur d'effectuer un saut en arrière. Soit pour étayer ses pensées et justifier des événements présents, ou alors pour remonter dans le passé afin de soutirer à partir des souvenirs lointains un sentiment de bien-être qui évoquerait une nostalgie ressentie par les personnages / narrateurs. C'est ce qui ressort de l'étude de *Pierre Sang Papier ou Cendres*, où l'histoire replonge dans le passé pour montrer au lecteur le sentiment de mélancolie du passé qui s'empare des Algériens d'autrefois, brimés et rabaissés sur leurs propres terres. Comme cet extrait au passé renvoyant à la nostalgie que ressentent l'enfant et les habitants de son village quant à l'idyllique situation dans laquelle ils vivaient sereinement avant la colonisation, notamment l'image de leurs terres qu'ils cultivaient eux-mêmes, ou de la liberté et de la paix qui marquaient leur existence avant l'arrivée de l'armée française:

Quand la terre **appartenait** à tous, **avant** que les Roumis ne viennent, avec leurs soldats et leurs arpenteurs, tout mesurer, tout redistribuer en gardant pour eux les plus belles parcelles, le douar **était entouré** de vergers. Et d'une saison à l'autre, en procession qui **faisaient** comme des vagues colorées sur la plaine, ils **allaient cueillir** des olives qui, pressés, **donnaient** une huile d'un vert plus profond que les yeux de la maîtresse. Le jour de la cueillette **était** un jour de fête pour tous les habitants du douar. De même, ils allaient cueillir des cerises, des oranges ou des figues. L'enfant **se souvient** encore du goût de ces figues cueillies au cœur de l'été. De la fraîcheur surprenante de la chair rouge et miellée, du crissement des grains dans sa bouche. (PSPC, p. 69)

Ces *analepses* sont également présents dans *Puisque mon cœur est mort*, ou le personnage/narrateur *Aïda*, vit en grande partie dans le souvenir de son fils, elle ne peut vivre au présent sans s'accrocher à son passé, ce passé qui la renvoie ostensiblement vers son fils disparu. En effet, *Aïda* n'arrive pas à faire son deuil et ne peut sortir de son passé, comme il est possible de l'observer dans l'extrait suivant :

Je voudrais que cette dernière soirée nous soit douce. Douce et sereine, comme lorsque penché sur ton berceau, je te regardais dormir, pendant des heures, sans jamais me rassasier du miracle de ta présence. (...) Je suis assise

au milieu du salon, sur le tapis comme avant, lorsque tu éparpillais tes jouets devant moi, sur ce même tapis, pour m'inviter à jouer avec toi. (PMEM, p. 176)

Ou alors, dans cet extrait, où *Aïda* parle de l'idée de remonter le temps et va jusqu'à utiliser le terme flash-back, pour parler de son obsession sur le passé dont elle ne veut se séparer :

Lentement, calmement, je vais **remonter le temps**. Je peux le faire à présent, puisque je dispose de tous les éléments. Oui, tous. Tu vois ce que je veux dire ? **Flash-back**. Ce mercredi de mars aurait dû être un beau jour pour toi. Je n'ose pas écrire un jour exceptionnel...Oui un beau jour. Un aboutissement... (PMEM, p. 172)

Néanmoins, il existe dans l'écriture de Maïssa Bey, certains séquences qu'elle renvoie au futur, il s'agit de passages où la deuxième *anachronie* narrative peut se démarquer, celle de l'anticipation, appelée également *prolepse*.

Effectivement, Il y a présence dans *Bleu Blanc Vert* de quelques extraits où l'auteure a eu recours à ce procédé d'écriture, à l'image de cet extrait où l'écriture se fait au temps du futur: « Nous **aurons** des enfants. Nous **irons** ensemble sous le soleil dans la merveilleuse certitude d'un été qui nous inonde de sa gloire » (BBV, p. 110) . Il ressort de cette analyse que le roman contient quelques *prolepses*, mais dans des situations particulières, comme dans ce passage où *Lilas* parle au futur en évoquant à l'avance ce qu'*Ali* pourrait faire :

Tout à l'heure, **dans quelques minutes** ou **dans une heure**, il **aura** fini. Il **se lèvera**. Je **serai** peut-être endormie. Ou **ferai** semblant de l'être. Il **ira** dans la cuisine. Il **se servira** un verre d'eau. Sans faire de bruit, pour ne pas réveiller sa mère. Il faut la ménager. Elle a le sommeil léger. Puis il **regagnera** la chambre. Il **refermera** la porte derrière lui. Doucement. En essayant de ne pas faire grincer les gonds. Alors il viendra à moi...[**Le lendemain**, je **me réveillerai** avant lui pour occuper la salle de bains. (BBV, p. 151)

Dans cet extrait, *Lilas* s'attribue des talents de prophétesse, elle emploie le futur dans son discours, et évoque à l'avance ce que pourrait faire son mari. C'est une façon pour elle de déclarer qu'elle a tellement appris à le connaître qu'elle peut désormais prédire ses moindres faits et gestes, dénonçant de la sorte une certaine routine qui commence à accabler son train de vie.

Ou alors dans *Pierre sang papier ou cendres* où le narrateur donne la parole à des personnages passagers du roman, il s'agit d'un colon à qui il a été

attribué une parcelle de terre. Afin de donner au lecteur une idée de l'attitude que tenaient les colons envers les biens dont ils s'accaparaient. Cet homme tient un discours sur sa vision future qu'il a de ses nouvelles terres :

J'ai l'intention de commencer par aménager les chais, en prévision **des prochaines** productions de mes vignobles. Là **ce sera** l'étable ; juste à côté, l'écurie. **Plus tard** il me **faudra** des hangars pour protéger les machines. Et dès que mes Arabes **auront fini** de dépierrer l'allée, je **planterai** des palmiers.(...) Mes terres, j'en **ferai** un paradis à la mesure des sacrifices que nous avons consentis. Un paradis pour les miens. Nous **croîtrons** ici, nous **prospérerons** ici, et nos enfants, et les enfants de nos enfants, **récolteront** les fruits de notre labeur. N'est-ce-pas là le rêve de tout homme ? (*PSPC*, pp. 46-47)

Dans *Puisque mon cœur est mort* cette variation vers l'écriture au futur n'est pas très présente, en raison du fait que *Aïda* se soit cantonnée dans son passé dont elle ne veut se détourner. Les rares fois où elle évoque l'avenir c'est aux moments où elle parle de son entreprise de vengeance, et évoque comment envisagera-t-elle la vie après son projet secret. Dans cet extrait elle explique donc, en usant du futur, comment a-t-elle orchestré les choses pour l'après de la réalisation de son objectif final :

Il ne me reste plus qu'à rassembler tes affaires. Cela **n'éveillera** pas les soupçons de Kheira qui me l'a suggéré elle-même, pour conjurer l'absence, m'a-t-elle dit. Je lui **demanderais** de distribuer tes vêtements, encore rangés dans ton armoire, à ceux de ses proches qui en ont vraiment besoin. **Ensuite** j'**appellerai** Assia pour lui remettre tes cours et tes livres. Je lui en déjà parlé. Et je lui **laisserai** aussi une enveloppe contenant la somme nécessaire pour le paiement du loyer. Un an d'avance. Une partie de mes économies. Je préfère que ce soit elle qui s'en occupe. Cela **donnera** un peu de marge pour Kheira. (*PMEM*, p. 168)

De ce qui précède, il est possible de conclure cette étude de l'ordre de la narration en disant que l'écriture de Maïssa Bey n'est pas une écriture qui se fige dans le temps, bien au contraire elle a tendance à aller vers le passé peut être dans l'optique de reconstituer la mémoire et vers le futur pour ne pas que le lecteur s'ennuie, sa narration fait transporter le lecteur vers différentes dimensions temporelles afin de le faire davantage pénétrer dans la fiction.

3. Stratégies temporelles et narratives à travers la vitesse de la narration chez Maïssa Bey

Selon Yves Reuter¹, la vitesse désigne le rapport entre la durée de l'histoire (calculée, en année, mois, jours, heures...) et la durée de la narration (ou, plus exactement, de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes), c'est en quelque sorte une évaluation des rapports entre le temps que durent les événements et celui de leur présentation. Le théoricien déclare que :

Pour celui qui analyse le récit, il est donc assez simple de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements, en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter.²

Ainsi existe-t-il plusieurs stratégies de narration qui influent sur la vitesse ou le rythme de cette dernière :

De ce point de vue, il est possible que l'auteur considère une tendance à l'accélération par le biais du *sommaire* et de *l'ellipse*, ou une tendance au ralentissement produite par d'autres procédés qui sont *la répétition* ainsi que *la pause*. Ou bien il peut faire un mélange des deux tendances. « Le récit est ainsi constitué d'unités qui n'ont ni le même rythme ni la même échelle ; il articule des constats de régularités et des séquences événementielles, des éléments de preuve de toute nature au service d'une argumentation. »³.

Dans notre corpus d'étude nous disposons de différentes vitesses de narration, employant les divergents procédés que revêt la narration. Les trois romans de notre étude reprennent de nombreuses phases de l'Histoire de l'Algérie. Ainsi, les durées des histoires racontées sont distinctes, de la sorte la vitesse de la narration l'est aussi.

Dans *Bleu Blanc Vert*, l'histoire se raconte à travers trois décennies de l'Algérie indépendante, de 1962 à 1992, d'ailleurs le roman est partagé en trois parties qui coïncident avec les trois décennies. À cet égard, la chronologie du texte est distinctement disposée en trois tranches temporelles : 1962-1972 /1972-1982 /1982-1992. C'est dans ce troublant environnement, où sont mis en scène

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit. Op. Cit.*, p. 61

² REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, p.80

³ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 251

des faits historiques suivant la période coloniale, que les deux personnages marquent leur cheminement narratif et ceci à travers 283 pages de prise de parole et de narration.

Dans *Puisque mon cœur est mort* la poignante histoire d'une mère meurtrie par l'assassinat de son fils, relate les événements qui renvoient à la période de la décennie noire en Algérie, l'histoire racontée s'écoule sur quelques mois, depuis la mort de Nadir jusqu'au jour de la vengeance que s'est jurée de mener sa mère, *Aïda* la narratrice du roman. Ce dernier s'étale sur 182 pages.

Dans le troisième roman *Pierre Sang Papier ou Cendre* l'histoire racontée est calquée sur l'Histoire de l'Algérie depuis l'arrivée de la flotte française c'est-à-dire depuis 1830 jusqu'au jour de l'indépendance. Ainsi il est possible de dire que la trame narrative du roman s'étend sur 132 ans de colonisation française et ce en 152 pages.

Il est possible de déduire par ce premier constat que la vitesse de narration est différente dans les trois romans, l'auteure fait durer certaines périodes de l'Histoire qu'elle raconte en la scindant en différentes séquences ou alors elle fait en sorte de n'en relater que des bribes.

Ainsi, la narration chez Maïssa Bey se caractérise par un changement constant du rythme. En effet, il y a présence d'ellipses, de pauses, de scènes et de sommaires. Dans ce point, l'étude va être focalisée sur ces procédés rythmiques qui reviennent souvent dans la narration des romans de Bey.

- **L'ellipse ou l'accélération narrative du récit**

L'ellipse est considérée comme étant le degré ultime de l'accélération, elle consiste à « sauter », dans la narration, toute une période de la durée temporelle des actions de la fiction. Ainsi dans son roman, l'auteure recourt-elle à maintes reprises à cette stratégie de narration. Effectivement, il est impossible de mentionner tout ce qui se serait passé dans l'existence des héros, des trois romans durant la période dans laquelle s'attelle l'histoire racontée, à travers

seulement les nombres de pages dont disposent les romans. L'ellipse est donc le résultat d'une « *narration brève d'un temps plus long de l'histoire* »¹.

Il est à constater que les énonciateurs des romans ne mentionnent pas toujours ce qui se passe autour d'eux, faute de temps à la narration. Il existe plusieurs cas où les narrateurs ont préféré se taire en « sautant » toute une période temporelle. Une sorte de mutisme s'exerce alors sur l'évocation de certains événements. Aussi, l'ellipse constitue un bon moyen pour avancer dans le temps de façon rapide. En faisant usage de ce procédé rythmique, *Ali* et *Lilas* dans *Bleu Blanc Vert* font considérablement accélérer le récit. Il ressort de la lecture du roman que les deux narrateurs l'utilisent souvent, comme l'illustrent les passages suivants:

Elle attend. Ma mère attend. Ali attend. Tout le monde attend. En me croisant dans l'escalier, les voisines m'examinent, un œil sur mes seins, un autre sur mon ventre. Certaines me posent directement la question : quand donc viendrons-nous chez toi pour manger de la tomina ? D'autres se contentent de faire des allusions. A toutes, je réponds par un sourire. (*BBV*, p. 164)

.....
Depuis la naissance de notre fille, Alya, j'ai l'impression que nos relations sont devenues plus difficiles. (*BBV*, p. 174)

Ces passages réfèrent à la naissance d'*Alya*. Nul part dans le récit, n'a été mentionné que *Lilas* était enceinte. Cette période a été totalement ignorée. Plutôt que de la narrer ostensiblement, la phase de grossesse de *Lilas* a été passée sous silence : la nouvelle naissance est directement annoncée. Ceci a produit un effet d'accélération ou de raccourci et a obligé le lecteur à rétablir mentalement ce que les deux narrateurs ont passé sous silence. Plus de dix pages séparent les deux extraits et l'évènement en question ne figure dans aucun passage. Cette séquence temporelle a été omise volontairement de la fiction du récit.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, le récit – à la narration pourtant instantanée – revêt en lui aussi des ellipses à travers lesquelles la narratrice passe outre des événements qu'elle ne juge pas importants ou s'agirait-il de stratégies orchestrées par l'auteure afin d'écourter le moment de narration. De ce fait, le lecteur peut

¹ BOURNEUF Roland, OUELLET Réal. *L'univers du roman. Op. Cit.* p. 159

relever dans le roman des moments d'accélération dans l'évolution de la trame narrative. Ceci renvoie automatiquement à des séquences occultées dans la narration. À l'image de la séquence du dénouement du roman, à savoir la confrontation d'Aïda avec le tueur de son fils. Le lecteur ignore comment cette entrevue se serait orchestrée, comment aurait fait *Aïda* pour être certaine de rencontrer le meurtrier ce jour-là. Lui aurait-elle tendu un piège, ou aurait-elle observé ses faits et gestes jusqu'à ses habitudes pour être sûre de le croiser ce jour-là, où elle a décidé de concrétiser son projet. Comme il est possible de le voir dans les extraits suivants :

Je referme ces pages, pleine de la conviction que tu m'as suivie, que tu m'as écoutée, et surtout, surtout, que tu seras à mes côtés demain. (*PMEM*, p. 177)

.....

Je l'ai retrouvé. J'ai retrouvé ton assassin. Il est face à moi. Après....Après..... Il est là. Il est face à moi. Je le vois enfin. Rien ne peut détourner mon regard de ce visage. Je me remplis de lui. Enfin. (*PMEM*, pp. 179-180)

En lisant cette dernière partie du roman le lecteur ignore quelles ont été les circonstances du dénouement du roman ; l'usage de l'ellipse est alors également un moyen permettant de laisser cours à l'imagination.

Ce procédé est également présent dans le troisième roman du corpus d'étude, à savoir *Pierre sang papier ou cendre*. En effet, il serait impossible que ce dernier parvienne à relater entièrement l'histoire des 132 ans de présence française en 152 pages sans l'usage d'ellipses. L'auteure a mis l'accent sur certains faits de l'Histoire tout en relayant d'autres faits sur un second plan. De ce fait, il est possible de relever plusieurs exemples, à l'image de celui-ci où l'on peut voir dans un chapitre comment l'histoire passe d'un soupçon d'ébranlement de la présence française sur les terre algérienne, à la fuite massive qu'auraient pris les français dans le chapitre qui suit, et ce en se passant des détails de ce qui se serait passé juste avant la fin de la présence coloniale en Algérie:

Madame Lafrance est ébranlée. Il lui faut défendre son honneur. En terre d'Algérie, des drapeaux tricolores sont brûlés par ceux-là mêmes qui, peu de temps auparavant, en pavoisaient fenêtres et balcons. L'honneur de madame Lafrance, en ses symboles les plus sacrés, est foulé aux pieds.

Madame Lafrance sait désormais qu'ici, ses jours sont comptés. (PSPC, p. 142)

.....

Les Français d'Algérie n'ont qu'une seule obsession : partir. Trouver refuge au sein de la mère patrie. Ils vont revenir sur la terre de leurs ancêtres lointains, une terre que certains d'entre eux n'ont jamais foulée. Comme des migrants qui reviendraient chez-eux après un long, un très long exil. (PSPC p. 144-145)

L'accélération narrative chez Maïssa Bey, nous conduit à nous interroger sur les autres articulations de la vitesse de la narration dans l'écriture de l'auteure et notamment sur la pause narrative à laquelle s'intéresse le point suivant.

- **La pause ou la suspension temporelle de la narration chez Maïssa Bey**

La description sert à communiquer de l'information. De l'auteur au lecteur par le biais, à l'intérieur du récit, d'un personnage informé à un autre qui ne l'est pas. La description implique le regard d'un personnage d'où la nécessité d'introduire ce personnage et de le placer en face de l'objet. Ce parti pris détermine des champs sémantiques (adjectifs qualifiant des attitudes physiques et psychologiques, verbes de perception, etc.) des personnages types, des scènes stéréotypées (visite d'un lieu inconnu, contemplation, rêverie en face d'un paysage), des traits physiques ou psychologiques (tristesse, souffrance, bonheur, curiosité, vacuité intérieure). Il s'avère que :

De proche en proche, la description provoque ainsi des réactions en chaîne à l'intérieur du récit : la nécessité de décrire amène à introduire tel personnage, à le placer dans telle situation, à lui donner telle motivation. Loin d'être un ajout décoratif, plus ou moins parasitaire, la description conditionne donc le fonctionnement du récit dans son ensemble.¹

Dans ce roman, il y a présence de *pauses* à travers une considérable utilisation de descriptions. Ceci constitue un procédé de ralentissement². En ayant recours à la description les deux narrateurs suspendent un temps, l'avancement de leur histoire : « la simultanéité du réel devient nécessairement successivité en écriture. Il y a donc une lutte permanente entre l'action et

¹ BOURNEUF Roland, *Critica, l'univers du roman*, Op. Cit. p.136

² Selon Yves Reuter, elle développe ce qui peut être saisi en un seul instant où les interventions du narrateur ne correspondent à aucune action dans la fiction.

l'excroissance statique qu'est la description, car cette excroissance produit un ralentissement de ce qui est raconté»¹. On retrouve dans l'écriture de Maïssa Bey de nombreux passages descriptifs, ces descriptions représentent des pauses du fait qu'il n'y ait pas de développement dans l'action. En effet, cette dernière est stoppée à certains moments de la narration pour mettre en avant le récit.

Ce phénomène de ralentissement de l'avancement de l'histoire est présent dans les trois romans qui constituent notre corpus d'étude. La description à laquelle fait recours Maïssa Bey, permet de faire visualiser davantage le cadre de la fiction au lecteur et crée un ralentissement dans l'évolution de la fiction.

Ces diverses interrelations rendent fort complexe l'étude de la description qui se distingue souvent mal de la narration proprement dite à laquelle on l'oppose traditionnellement. Gérard Genette a rappelé à quel point d'intimité les deux éléments s'interpénètrent : « Il est (...) plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description... »². Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles se traduisent toutes deux par une séquence de mots « succession temporelle du discours » mais leur objet est différent : « La narration restitue "la succession également temporelle des événements", la description représente "des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace"³.

Dans *Bleu Blanc Vert* la description sert d'appui à la visualisation de l'espace ou de l'environnement dans lequel évoluent les protagonistes, comme dans cet extrait où le lecteur parvient à imaginer à travers les yeux de *Lilas* la ville d'Alger et ce qui la caractérise entre l'ambiance et la culture qui l'imbrique profondément :

Quelque part sur les hauteurs d'Alger. Quartier résidentiel. La villa, entourée d'un mur blanc, très haut, et invisible de l'extérieur. On y accède par une

¹ ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*. Blida : éd du Tell, 2002. p. 55

² GENETTE, Gerard, « Frontières du récit, Communications », in *Figures*. n° 8. Paris :Éditions du seuils, 1966. p. 156

³ BOURNEUF Roland, OUELLET Réal, *Critica : l'univers du roman*, Tunis : Cérès éditions. 1998

petite porte qui donne sur un jardin tout en longueur, à plusieurs niveaux. Palmiers, plantes exotiques, tonnelles recouvertes de glycines, allées pavées de pierres blanches. La bâtisse, de construction ancienne, est de style mauresque. Fenêtres en arc fermées de grilles en fer forgé et bordées de faïences émaillées. Portes ferrées de cuivre. Dans le salon où l'on me fait entrer, ce ne sont que grands coffres sculptés, tables en bois précieux et marquetées, fauteuils recouverts de velours bleu pâle et miroirs incrustés de nacre. Sol en marbre rose, d'une seule coulée, et murs blancs. Debout au milieu de la pièce, je ne sais quelle contenance adopter. (BBV, p. 198)

Après lecture, de cet extrait, il semble que les péripéties de l'action soient suspendues pour laisser place à la narration proprement dite en la faisant jalonner par une méticuleuse description. « C'est une narration minutieuse et pour ainsi dire systématique, où les phrases servent de « remplissage ». Elle a parfois, pour effet, d'immobiliser le récit, donc de communiquer la sensation d'étirement, d'ennui, d'impatience ou de vide»¹. En effet, dans ce passage le héros *Ali* prend la parole pour décrire la maison qu'il souhaite acheter, il existe de nombreux passages semblables à celui-là, comme dans la description de la ville d'Alger, plus précisément de l' ancestrale cité « la Casbah » où l'héroïne prend la parole, suspend l'évolution de la trame, pour une petite pause descriptive, elle s'oublie dans ses profonds ressentiments et offre une longue description avec un style poétique, parsemé de métaphores et de nostalgie. En voici un autre où l'auteure fait voyager le lecteur et lui fait visionner la vieille cité d'Alger comme si il y était :

Je préfère me perde dans les labyrinthes de la casbah, bastion historique, reconnu et célébré de la tradition. Après avoir fait un détour par la place du Cheval, ou *Placet El Aoud*, sans y voir de cheval, la statue du duc d'Orléans pointant son épée sur la Casbah ayant été déboulonnées, j'entre enfin dans la vieille ville, autrefois mystérieuse et envoutante, accrochée au flanc de la colline, préservant jalousement l'intimité et l'inviolabilité de ses maisons aux murs aveugles, séparés par un dédale de ruelles aussi étroites que malodorantes, lieu propice aux délires enthousiastes et à l'assouvissement des fantasmes de multiples voyageurs en mal d'exotisme. La Casbah à présent si délabrée que même ses amoureux les plus fervents s'en détournent et ne rêvent plus que de blocs de béton. (BBV, p. 187)

Dans *Puisque mon cœur est mort*, les instants de pauses sont plus présents et font transmettre au lecteur le malaise qui s'en est paré de *Aïda*, la narratrice/ personnage ne parvient impunément pas à raconter des faits de façon linéaire sans s'arrêter à chaque séquence. Ces arrêts de description d'émotions sont le plus

¹ *Ibid.* p.159

souvent un moyen pour elle d'extérioriser ses douleurs en les décrivant à *Nadir*, et par ricochet, au lecteur. En outre, *Aïda* se met à décrire dans ses écrits, des endroits ou des personnes afin de faire pénétrer davantage le lecteur dans l'univers de la trame narrative, qui n'avance plus sur le plan des événements mais se consolide davantage aux yeux du lecteur à travers ces descriptions.

On relève dans l'évolution de la fiction, qu'il y a de nombreux moments de pauses, où l'action laisse place à la description, en effet, cela est à l'image de l'état de deuil d'*Aïda*. Puisque cette dernière, bouleversée et chamboulée par la perte de son fils, a du mal à avancer et à évoluer, Maïssa Bey, crée ainsi des moments de pauses instaurées par de longues descriptions d'état d'âme, comme celle-ci :

Aujourd'hui assise dans le noir face à la télé, les mains posées sur le ventre, je me balance. Un mouvement irrésistible, incontrôlable. Je me balance d'avant en arrière, comme si je voulais bercer ma douleur. Totalement imperméable aux images et aux sons déversés par le poste allumé, je me laisse couler dans un univers où temps et espace indifférenciés ne sont plus qu'un magma informe et compact qui peu à peu m'absorbe toute. (*PMEM*, p. 57)

Par ailleurs, « La description narrative est construite comme une argumentation. Parce que, à la différence de l'acteur, le narrateur connaît les péripéties et le dénouement. [...] Il conduit son récit d'un pas irrégulier, comme le guide qui fait visiter une ville à des touristes. »¹. Voici un autre extrait où Maïssa Bey a su faire instaurer cette ambiance de dépassement qui submerge la narratrice, faisant, de la sorte, plonger le lecteur dans une longue description de *Aïda* qui se décrit en se regardant dans un miroir, elle ne se reconnaît plus, et n'aperçoit finalement que l'ombre d'elle-même. Cette description, met une pause à l'avancement de la fiction, mais apporte également des informations au lecteur, sur l'état et la situation de la protagoniste :

Je m'en suis souvenue, un peu bizarrement j'en conviens, lorsque ce matin, j'ai surpris mon reflet dans un miroir. Je me suis immobilisée et j'ai immédiatement traduit ce que je voyais : *sad and worried*. Triste et soucieuse. Une bouche tombante, profondément marquée de part et d'autre par deux sillons de formation récente. Ou du moins que je n'avais pas, remarqués avant ce jour. Des joues aux maxillaires si saillants qu'ils forment presque un angle à l'intersection avec les oreilles. Des yeux éteints, marqués

¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 251

eux aussi de griffures multiples. Une ride verticale, pareille à une cicatrice labourant le front. Des cheveux ternes, à peines coiffés et parcourus de fils argentés bien plus nombreux que dans mon souvenir. En continuant mon inspection, j'ai remarqué qu'ils étaient entièrement blancs sur les tempes. J'ai mis un moment à réaliser que ce visage qui me regardait avec ces yeux creux, vides d'expression, était bien le mien, et non celui de ma mère ? Juste avant sa mort. (*PMEM*, pp. 40-41)

Les moments de pause dans la narration sont nombreux dans le roman, ils servent de description, de présentation du décors, des circonstances dans lesquelles évolue la fiction, mais aussi, elles permettent de sensibiliser le lecteur à l'état du personnage principal, comme dans l'extrait ci-dessous, où *Aïda* arrête d'avancer dans la trame et se met à parler de la douleur, en la décrivant, la qualifiant, puis elle finit par peindre au lecteur une bouleversante fresque rendant compte de ses souffrances, et l'innommable peine qu'elle ressent, peut-être pour mieux l'atteindre et le toucher dans ses émotions :

La douleur dérange. Ou plutôt, c'est le spectacle de la douleur qui dérange, indispose et parfois même exaspère. Pourtant, là, il n'y a pas de signes extérieurs de souffrances. Pas de lésions visibles. Pas d'ecchymoses violacées sur la peau. Pas de plaies, pas de sang, pas de pustules. Pas non plus de risque de contamination. [...] La douleur prend procession du corps. D'abord elle s'étend et déploie ses tentacules. Elle coule dans le sang comme de la lave en fusion. Mais l'on ne saurait dire si elle est glacée ou brûlante. Ensuite, après avoir accompli son œuvre de dévastation, elle se tient immobile, là où, implacables, les pensées et les images mènent sarabande infernale, tournant toutes autour du même point. Autour de l'écharde plantée au centre de soi. (*PMEM*, pp. 74-75)

Il y a présence dans l'extrait ci-dessous, d'un autre moment de pause où l'auteure freine l'évolution de la trame pour révéler au lecteur la profonde intimité des sentiments qui surplombent *Aïda*. Cette dernière nous décrit ce qu'elle ressent : comment le malaise se transforme-t-il en une incommensurable douleur tyrannisant son esprit, allant jusqu'à son être, elle choisit avec beaucoup de soins ses mots, décrivant solennellement avec le moindre détail la montée des sentiments qui se transforment en de poignantes douleurs :

Parce qu'elle est toujours là, la bête, toujours à l'affût. Elle ne me laisse aucun répit. Elle s'éveille à tout moment. Je peux maintenant prévoir et suivre son parcours. Au commencement, un léger remous, un affleurement qui peu à peu devient houle. Une houle venue de l'intérieur. Ensuite une secousse, un tremblement de tout le corps avant que survienne ce que j'appelle la montée de douleur. Diffuse d'abord, elle irradie, rayonne en flèches acérées puis se fragmente, cogne en saccades dans le ventre, les seins, atteint les épaules, les bras, le creux des bras où persiste l'empreinte

de ton corps. Précisément là où battent les veines, là où s'obstine la vie. Elle déferle en vagues brulantes, salées. Oh ce gout de larmes dans mes yeux secs ! (PMEM, p. 76)

Dans *Pierre sang papier ou cendres*, la narration est également parsemée par des moments de pauses décrivant le décors dans lequel évoluent les faits ou donnant encore plus d'éléments d'information sur l'espace dans lequel prennent place les personnages et notamment le personnage principal à savoir : *l'enfant*. Comme dans ce passage où le narrateur se met à décrire ce que découvrent les premiers Français à avoir approché la côte algérienne. Le lecteur entrevoit ainsi le monde de *l'enfant* et la représentation d'Alger d'avant la venue des colons. Cette description est une manière pour l'auteure de véhiculer l'information selon laquelle Alger était une ville civilisée, avec son style architectural, son emprunte andalouse ou arabo-musulmane à travers des bâtisses tout en blanc parsemées de verdure :

Les yeux éblouis par la réverbération de la lumière sur la surface étale de l'eau, ils devinent, émergeant peu à peu des brumes matinales qui s'attardent au sommet de la colline, la ville blanche encore assoupie. Puis tout se met en place. Les maisons en escaliers, les arbres, les dômes des mosquées. C'est un somptueux tableau qui s'offre à leurs yeux émerveillés. Un tableau aux dominantes vert et blanc sur le fond sombre de la colline. Ils s'étonnent. On leur avait dit : à peine, à peine quelques habitats épars rongés par le soleil, les vents et la poussière. La citadelle est là, comme un mirage devant eux, ruisselante de lumière, avec les tours dressées de ses forts, ses palais, les flèches de ses minarets, ses ruelles pentues et ses maisons enfouies dans le désordre luxuriant de jardins encore inviolés et de vergers étagés à perte de vue. (PSPC, p. 16)

Il est possible de conclure ce point en disant que la description est une marque littéraire indissociable de la narration. En ralentissant l'évolution de la trame, elle instaure une sorte de pause et agrément la fiction de certains détails nécessaires pour mieux pénétrer l'histoire du roman.

Ces déplacements du regard introduisent dans la description un élément dynamique en y permettant une « circulation », mais aussi une exploration de l'espace, en plusieurs sens¹, créant ainsi un important parallèle avec la peinture. Dans cette dernière, l'observateur l'accomplit lui-même. En effet, le tableau est donné d'emblée : dans le roman où la description ne peut être que « successive »,

¹ Cf. sur ses divers divers points, Jean ROUSSET, « Positions, distances, perspectives dans Salammbô » in *Poétique*, n° 6, 1971, pp. 145-154.

l'écrivain guide l'œil du lecteur, le long des chemins, qu'il y a lui-même tracés. En faisant le point sur la description chez Maïssa Bey, en considérant ses fonctions, sa nature et ses significations, il s'avère que celle-ci peut servir à créer un rythme dans le récit : en détournant le regard vers le milieu ambiant. Elle provoque une détente après un passage d'action, ou un suspense lorsqu'elle interrompt le récit à un moment critique. « Elle constitue parfois une ouverture au sens musical du terme, qui annonce le mouvement et le ton de l'œuvre ; elle élargit les perspectives narratives, note une sorte de point d'orgue qui prend valeur de symbole »¹. Cette fonction « musicale » se double d'une fonction « picturale », peut être plus immédiatement perceptible : car la description fait voir. Par ailleurs, selon Jean Ricardou², la description oscille entre les deux pôles du croquis qui ne retient que quelques traits significatifs et du tableau qui vise à embrasser la totalité d'un objet. Elle retrouve ainsi, chez Maïssa Bey, les orientations et les procédés de la peinture littéraire

- La fréquence narrative ou le retentissement psychologique des faits

Selon Yves Reuter³, la fréquence désigne le rapport entre la production d'un évènement et le nombre de fois que cet évènement est mentionné dans le récit. Autrement dit, la fréquence étudie l'égalité ou l'absence d'égalité entre le nombre de fois qu'un évènement se produit dans la fiction et le nombre de fois qu'il est raconté dans la narration. Il est possible de distinguer trois grandes éventualités : l'égalité, l'infériorité narrative et la supériorité narrative à travers trois modes :

- Le mode *singulatif* représente l'égalité. C'est le cas le plus fréquent et le plus normal, il consiste à raconter une fois ce qui s'est produit une fois dans l'histoire.
- Le mode *répétitif* installe une sorte de supériorité narrative : le texte raconte plus d'une fois ce qui s'est produit seulement une fois dans la trame.

¹ BOURNEUF Rolan, *Critica, l'univers du roman, Op. Cit.* p. 133

² RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris : éd. Du Seuil, 1967. pp. 91-121.

³ REUTER, Yves. *L'analyse du récit. Op. Cit.* p. 62

- Le mode *itératif*, ce mode instaure, quant à lui, une sorte d'infériorité narrative, du fait qu'on raconte une seule fois ce qui s'est passé plus d'une fois dans la fiction. Très fréquent, ce mode se réalise souvent en relation avec l'imparfait et le sommaire.

En prenant en compte ces éléments théoriques, il semble que, dans *Bleu Blanc Vert*, le mode qui s'applique le mieux au récit est le mode *singulatif*. En effet, dans notre corpus d'étude, il s'agit d'une narration qui se fait au jour le jour, et qui respecte un ordre chronologique normal, faisant en sorte que le plus souvent, les évènements ne sont racontés qu'au moment où ils se produisent. Toutefois, il existe quelques cas où le mode *répétitif* est présent, dans des situations particulières où des faits ont profondément marqué les deux narrateurs. Il s'agit d'évènements qui ont engendré une sorte de traumatismes que les narrateurs ont du mal à oublier, cela apparaît à travers la redondance de certains faits.

Par ailleurs, cette technique est souvent liée à une vision « polyscopique » des évènements. À travers son recours à ce procédé d'écriture l'auteure met en lumière les différences psychologiques des personnages ou leurs incertitudes dans l'appréhension du « réel ». Comme l'illustre les extraits ci-dessous qui témoignent de cette fréquence en mode répétitif :

Je me suis mise à pleurer aussi. Mes frères avaient peur, mais ils ne pleuraient pas. Mohamed n'était pas là. Maman l'avait envoyé chez mon grand père le jour où un homme, en le croisant dans les escaliers de l'immeuble, l'avait traité de **graine de fellaga**. Elle avait très peur pour lui. Pour nous tous (BBV, p. 34)

.....

Un souvenir est alors venu se ficher dans ma poitrine. Presque au même endroit, il y a presque trente ans, Mohamed alors très jeune, avait croisé un français militant de l'OAS, c'était je crois bien le fils d'une voisine. Celui-ci s'était arrêté, l'avait saisi par le bras et l'avait violemment apostrophé en ces termes : « **nous aurons ta peau graine de fellaga !** (BBV, p. 278)

À travers ces deux extraits il apparaît que la narratrice *Lilas* raconte un évènement qu'elle évoque encore quelques pages plus tard. Il s'agit de la menace de mort, faite à l'encontre de son grand frère *Mohammed*. Il est possible de déduire que le fait qu'elle ait évoqué cet évènement une deuxième fois dans le

récit montre qu'elle a particulièrement été marquée. Cette répétition peut être révélatrice d'un traumatisme psychologique. Effectivement, il apparaît qu'elle n'a rien oublié et cela malgré le temps qui s'est écoulé depuis. En plus de cet exemple, il en existe d'autres encore, à l'image de l'extrait ci-dessous où le narrateur *Ali*, raconte ce qui s'est passé après que l'Armée marocaine ait menacé d'attaquer les frontières du Sud algérien, le narrateur reprend les paroles du discours tenu par le président de l'époque en l'occurrence Ben Bella, à la période même où cet événement a eu lieu. Après lecture il s'est avéré que ce fait est relaté une deuxième fois et toujours par *Ali* mais des années après que le discours ait été prononcé. Voici les deux passages du roman illustrant ceci:

Leur roi veut prendre une partie de l'Algérie. Mais cette terre est à nous. Elle est arrosée du sang des martyrs. C'est ce qu'a dit le président dans son discours à la télévision. Il a répété trois fois : **Hagrouna ! Hagrouna ! Hagrouna !** Pour dire qu'**ils ont profité de notre faiblesse**. Et il a expliqué. C'est parce qu'on vient à peine de sortir de la guerre. (*BBV*, p. 61)

.....

Je me souviens qu'en 1963, dans un discours historique, Ben Bella s'était écrié face à l'invasion marocaine : **Hagrouna ! ils avaient profité de notre faiblesse** pour nous humiler. Et le peuple algérien tout entier, ressentant profondément l'humiliation se nourrit du spectacle quotidien des privilèges accordés aux uns et qu'elle est assortie de vexations quotidiennes infligées aux autres, comment s'étonner de la violence des réactions ? (*BBV*, p. 208)

De ces extraits, il apparaît que l'empreinte laissée par le discours historique de Ben Bella n'a pas disparu, et ce malgré les années qui séparent le narrateur de la période où les événements en question se sont produits et l'instant où il évoque pour la deuxième fois ce discours, en reprenant presque les mêmes termes. Il est possible de déduire par cela, que cet événement fait partie des faits qui ont marqué la vie du narrateur.

Le phénomène de la fréquence est aussi à relever dans *Puisque mon cœur est mort*. En effet, là aussi la narration, dans sa globalité, suit le *mode singulatif* mais elle est également parsemée de quelques passages pouvant être reliés au *mode répétitif*. En effet, le lecteur peut relever le malaise existentiel qui subsiste en *Aïda*. Cette dernière narre de manière très décousue, et se met donc à relater des faits qu'elle a déjà évoqués, des pages auparavant et qui n'ont eu lieu qu'une seule fois dans la trame. Il s'agit particulièrement d'événements l'ayant

profondément bouleversée, après le récit de la mort de son fils, nous relevons la séquence dans laquelle elle découvre l'identité de son tueur à travers une photo. En fait, le roman dispose de deux chapitres reliés à la séquence de la photo. Leur titre est *Photo I* et *Photo II* ; Ce fait est repris dans le roman à plusieurs reprises, décrivant à chaque fois au lecteur les sentiments d'effroi et de haine qu'elle ressentait à ce moment-là :

Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin.

Je ne l'ai vu que quelques secondes.

À peine ai-je tenu entre les doigts **la photo** qu'on venait de m'apporter, qu'elle m'a échappé. Elle a tourné lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol, face contre terre. Et là, sous mes yeux, comme transpercé d'un point ardent, un des coins de **la photo** est devenu incandescent. Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et racornir. Il s'est formé très vite un petit tas de cendres à mes pieds. Quelques particules de poussière grise. (*PMEM*, p. 13)

.....

Je peux à présent te révéler que c'est lui qui m'a apporté **la photo**. **La photo** de ton assassin. Sur ma demande. Je voulais, je voulais mettre un visage sur celui qui t'a ôté à moi. Tout cela parce qu'un soir, Hakim avait laissé échapper, sans doute pour m'aider à reprendre pied, que ton assassin avait été identifié. Formellement désigné pour un repentir qui l'avait « donné », comme on dit dans le jargon policier. (*PMEM*, p. 78)

.....

Depuis que j'ai vu en **photo**, **en photo** seulement, le visage de celui qui a accompli sur toi l'innommable, l'irréparable, une seule expression me trotte dans la tête. Celle qu'on entend un peu trop souvent et un peu partout en ce moment : j'ai la haine ! (*PMEM*, p. 108)

En addition à ce fait, le lecteur peut découvrir également une redondance ou une insistance sur d'autres faits qui reviennent dans le récit. Il s'agit toujours d'événement ayant profondément marqué *Aïda*. À savoir la loi votée sur la concorde civile, qu'elle vit plutôt comme une déchirure. Elle ne conçoit pas pouvoir un jour pardonner au tueur de son fils, et accepter le fait que des terroristes criminels puissent se pavaner tranquillement dehors et reprendre une vie normale alors qu'ils ont ôté celles de nombreux innocents. *Aïda* est offusquée que l'État ait choisi de tourner, aussi rapidement, la page de ces injustices sanglantes, en préférant oublier cette période et la placer dans les oubliettes de

l'inconscient collectif. Toutefois, *Aïda* ne voit vraiment pas les choses de cette manière. Cette histoire la blesse intrinsèquement comme si on lui tuait son fils une seconde fois. Elle se met alors à relater ces faits plus d'une fois, pour montrer à quel point cette question lui tient à cœur :

On me parle de réconciliation. On me parle de clémence. De concorde. D'amnistie. De paix retrouvée, à défaut d'apaisement. A défaut de justice et de vérité. Alors je cherche. Je cherche partout. Dans la trace des sillons sanglants sur les joues des mères. Dans leurs mains refermées sur l'absence. Dans le regard des filles violentées. Dans les gestes hésitants d'un père qui vacille faute de pouvoir s'appuyer sur l'épaule d'un matin pour affronter le jour. Je cherche comme on chercherait un brin d'espérance parmi les herbes sauvages qui envahissent des cimetières. Dans le désastre des nuits. Dans les tressaillements des jours. Dans les silences grevés de cris étouffés. Dans les ruines calcinées qui parsèment nos compagnes. Mais je n'entends que le bruit sec des armes que l'on recharge et le crissement acide des couteaux qu'on aiguise. (PMEM, pp. 30-31)

.....

Je me sens prête à affronter tous ceux qui viendraient me parler de réconciliation et de pardon sans justice. Ceux qui, la main sur le cœur, la voix tremblante d'émotion, le regard noyés de larmes, viendraient me suggérer d'oublier, de tirer un trait sur mon histoire pour que l'Histoire puisse s'écrire sans toi. Ceux qui au nom de la Vérité Absolue et donc Irréfutable détiennent les réponses Souveraines et donc Irréfutables. Ceux qui détiennent aux autres jusqu'au droit de poser des questions. Ceux qui me parlent de pardon, aux mieux de stratégie de compromis. Et plus encore, sans doute pour m'appâter, de rédemption par le pardon. Ceux dont je suis aujourd'hui séparée par une distance irréductible. Ceux qui, toute honte bue, invoquent « le contexte de l'époque ». Ceux qui martèlent qu'en dehors de toute autre considération, la raison d'état, l'intérêt supérieur de la nation doivent prévaloir. (PMEM, p. 119)

Pour ce qui est de *Pierre sang papier ou cendre* le mode répétitif est aussi présent dans quelques parties de l'œuvre. Le lecteur peut relever, en effet, une répétition d'évocation de certains faits. Il s'agit là aussi, de fait sur lesquels l'auteure a certainement voulu mettre la lumière en attirant l'attention du lecteur et celle de l'inconscient collectif sur des événements historiques marquants. À l'image des scènes de fouilles nocturnes que subissaient les villageois, cette séquence est présentée de telle manière à relever tout son caractère bouleversant et heurtant et l'auteure a choisi de reprendre cet événements à plusieurs reprises dans sa narration, comme il est possible de le voir dans les extraits qui suivent :

Tôt ce matin, des soldats en armes sont venus jusqu'à eux. Ils étaient nombreux. Très nombreux. À l'approche du douar ils ont éteint le moteur de leurs véhicules, des jeeps que précédaient deux chars à chenilles. Ils sont montés à l'assaut du village endormi. (...) à l'intérieur des maisons personne ne les a entendus s'approcher. D'un seul coup de pied, ils ont défoncé les portes d'entrée, faite pour la plupart d'un assemblage de planches vermoulues. Ils ont fait sortir tout le monde. (PSPC, p. 120)

.....

Ils sont restés longtemps debout au seuil des maisons. Le temps que les soldats aient fini de tout fouiller. Armés de lampes torches très puissantes, ils ont pénétré à l'intérieur de chaque maison. Dans chaque pièce, ils ont tout retourné. À coups de crosse, ils ont cassé les cruches et éventré les sacs de semoule. Ils ont jeté à terre les maigres provisions et les quelques habits précieusement gardés dans les coffres de mariées. Dehors, dans l'aube à peine naissante, les villageois désarmés et grelottants ne disaient mot. Les hommes, presque tous des vieillards, gardaient les mains sur la tête. (PSPC, p. 121)

.....

D'autres fois, ce sont des jeeps chargées de militaires. Dès qu'ils pénètrent dans le bidonville, les rues se vident instantanément. Ils rentrent dans les maisons. Ils fouillent partout. Ils ont des listes de noms. Mais ils ne trouvent jamais rien de ce qu'ils cherchent. Alors ils s'en vont. (PSPC, p. 134)

Parmi les sujets qui reviennent à travers le procédé narratif de la fréquence, le lecteur peut relever celui qui évoque l'hygiène et la propreté des « indigènes ». L'on constate à travers le roman, que ces derniers sont souvent traités, par les colons, comme étant des personnes malpropres. L'auteure évoque cette question à deux reprises dans son roman : une première fois à travers l'angle de l'enfant qui parle des anecdotes le marginalisant en classe et notamment lorsque leurs maîtresse parlait du sujet de la propreté, et une seconde fois, dans le roman, mais cette fois-ci sous un autre angle, celui de *Pierre*, l'ami français de *l'enfant*. Celui-ci s'indigne de la raison pour laquelle continue-t-on à traiter les « indigènes » de personnes sales, alors qu'il a vu de ses propres yeux, à quel point la vie chez son ami était organisée et saine :

L'enfant n'ose pas dire à la maîtresse que chez eux, à la maison, tout le monde se lave. Même ceux qui n'ont jamais suivi les cours d'instruction civique à l'école. Bien sûr, il n'y a pas ce robinet qu'on tourne pour faire couler de l'eau comme dans les maisons des Français. Mais on va à la fontaine ou à la source et, avec l'eau ramenée parfois de très loin, on fait ses ablutions avant de prier, cinq fois par jour, pas seulement le matin. Et l'été, on se baigne et on lave le linge dans l'oued. (PSPC, p. 68)

.....

Il a demandé à sa mère pourquoi partout on entendait dire que les Arabes étaient sales. Dans la maison de son camarade, tout est propre. Très propre. Les femmes passent leur temps à balayer, à essuyer, à secouer les tapis et à frotter les plateaux de cuivre. Il les a vues. Sa mère visiblement embarrassée, lui a répondu que c'était juste une façon de parler. Ou que, sans doute, les personnes qui disaient ça ne connaissaient pas bien les Arabes. (*PSPC*, p. 113)

De ce fait, la fréquence de la narration représente un procédé narratif important permettant de véhiculer l'idéologie des personnages ou alors celle de l'auteure. En répétant, en insistant sur certains faits, l'auteure laisse une plus forte impression chez le lecteur. L'inconscient de ce dernier, parvient à retenir ces faits, à la mesure où il les retrouve dans le récit. Ainsi, la fréquence narrative des événements permet de mieux percevoir la dimension psychologique des personnages/narrateurs, mais également à entrevoir l'intention d'influence idéologique de l'écrivaine.

Ainsi il est possible de clôturer ce point en disant que la narration chez Maïssa Bey est très significative. Chaque choix de procédé narratif est justifié. À travers les stratégies narratives qu'elle a suivies dans l'écriture de ses romans, il est possible de relever le fait que ses écrits s'agencent tous pour servir la réception de la trame, de telle manière à ce que le lecteur parvienne à accéder, sans trop de difficultés, aux objectifs sémantiques, idéologiques et thématiques de l'auteure.

À la suite de cette présente étude, nous avons constaté que la narration dans ces romans s'appuie sur des procédés narratifs spécifiques aux types de narration des trois romans. À cet égard, il ressort de cette analyse que dans *Bleu blanc vert*, l'alternance des voix est le produit de multiples procédés d'écriture qui lui octroient un caractère intime et personnel, donnant à l'écriture de ce roman de divers reflets narratifs. En effet, L'alternance des voix est née d'un assemblage de certaines méthodes narratives qui servent l'énonciation croisée des deux héros. Pour ce qui est de *Puisque mon cœur est mort*, il est clair que l'ensemble des procédés narratifs employés rejoignent la démarche intimiste de la protagoniste/narratrice mais également le centre de la trame, dans la mesure où

les stratégies narratives répondent totalement au positionnement thématique et événementiel qui servent le contexte socio-politique peint dans le roman.

Quant à *Pierre sang papier ou cendre*, il ressort de cette étude que les reflets narratifs qu'englobe le roman appuient totalement la démarche de restitution de l'histoire qui est faite par le biais d'une narration presque omnisciente, à travers une voix narratrice que le lecteur pourrait confondre avec celle de l'écrivaine, notamment par le biais du niveau, de l'instance et de l'ordre de la narration qui rejoignent entièrement la démarche narrative de l'indéniable écriture de l'histoire constitutive du roman étudié. Après avoir analysé les stratégies suivies par l'auteure qui lui permet de planter les piliers de la trame romanesque, nous allons nous intéresser dans le chapitre qui suit à l'aspect dialogique de l'écriture de Maïssa Bey. L'intertextualité fait partie des phénomènes littéraires les plus présents chez les écrivains maghrébins, qu'en est-il chez Maïssa Bey ? Quel rapport entretient-elle avec ce procédé littéraire ? Est-il englobé dans les stratégies d'écritures suivies dans ses productions ? En étant une restitutrice de l'histoire, est-elle également une restitutrice de la mémoire ? Dans ce cas, quel serait la part de l'oralité et de la tradition orale dans son écriture et pour quelle raison ?

DEUXIÈME CHAPITRE

L'INTERTEXTUALITÉ AU SERVICE DE L' « INTERCULTURALITÉ » ET DE LA MÉMOIRE ARTISTIQUE

Les romans de Maïssa Bey se présentent sous la forme de romans traitant de la culture de la société et de l'identité algérienne. La romancière tente à travers les voix alternées de ses narrateurs d'esquisser une image fidèle du paysage socioculturel algérien. Cette image est composée de témoignages, d'introspections et de regards croisés de ses personnages sur eux-mêmes ainsi que sur l'Histoire mais également sur leur conscience littéraire, voire artistique.

Maïssa Bey fait de ses romans, à travers ses protagonistes ou narrateurs, de vrais socles interculturels, façonnant sa littérature comme une plateforme où se rencontrent des textes de différentes origines et nature. Son écriture est intrinsèquement ouverte au dialogue culturel et artistique à travers le procédé stylistique qui est celui de l'intertextualité.

Nous essaierons, dans cette optique, de nous intéresser dans ce second chapitre de notre deuxième partie, à la dimension intertextuelle des romans étudiés servant l'«interculturalité» chez Maïssa Bey. Ceci nous renvoie à plus amplement nous renseigner sur ce concept littéraire faisant de l'écriture un carrefour de richesse littéraire, culturelle, linguistique et artistique.

Le terme « intertextualité » est apparu en premier lieu chez Julia Kristéva dans son ouvrage *Sémiotiké*¹, prenant ses appuis du dialogisme de Bakhtine. Où elle explique comment le texte ne se déchiffre plus de manière directe ou linéale, mais plutôt selon trois entités essentielles : « la thématique du texte », « le lecteur » et pour finir les éventuels « textes présents en lui ». Elle donne ainsi le sens propre de l'intertextualité qui aboutit toujours sur une pluralité de lectures.

Il est à savoir que l'apparition de ce nouveau concept littéraire a donné lieu à de multiples lectures et réflexions qui n'ont pas toujours été convergentes. L'interrogation première a été d'élucider les enjeux et les marques de l'interaction et du dialogue des œuvres, en étudiant les différentes raisons et significations du recours d'un écrivain à des références, des citations, des allusions ou emprunts dans ses écrits. Et d'examiner, dès lors, les différentes dimensions idéologiques, culturelles, identitaires ou esthétiques implantées dans le texte produit, et ce, en dévoilant essentiellement les répercussions de ces réécritures ou greffes sur la productivité et le dynamisme littéraire qui en résulte. Le texte devient, alors, un espace d'absorption et de transformation de textes antérieurs. Ceci a longtemps suscité des débats sur l'association de l'intertextualité au plagiat ou au copiage, Aragon dit à ce propos que, « copier est alors mal vu, remarquez tout le monde copie, seulement il y a ceux qui sont malins, ils changent les noms par exemple, ou enfin ils s'arrangent pour prendre

¹ KRISTEVA, Julia *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969.

des bouquins épuisés.»¹. Étudier ce phénomène consiste alors à mettre la lumière sur la manière avec laquelle a réussi le « texte-produit » à intégrer « le texte-initial » dans sa propre linéarité et logique jusqu'à en constituer sa particularité.

Cette intertextualité donne lieu à une ouverture culturelle et littéraire puisque elle apporte aux romans une identité intellectuelle et culturelle, et c'est ce à quoi s'intéresse plus particulièrement le premier point de ce chapitre. Cette empreinte culturelle et interculturelle jaillit du dialogue qu'instaure Maïssa Bey entre ses romans et d'autres cultures, d'autres littératures, et même d'autres langues. Cette ouverture vers l'autre donne lieu à un éclatement du genre, puisque l'intertextualité – qui est incommensurablement présente dans les écrits de l'auteure – expose une variation du genre à partir du seul genre du roman. Ce dernier, est couvert dans l'écriture de Maïssa Bey d'éléments qui renvoient, non seulement aux autres genres littéraires, en l'occurrence la poésie, le conte, le théâtre, mais aussi aux autres formes artistiques à l'image du cinéma.

Ce non-hermétisme donne lieu alors à une touche dialogique comme l'aurait appelé Bakhtine, jusqu'à donner au roman son caractère. Par ailleurs, dès que deux voix coexistent au sein d'un même récit, il devient possible de parler de « polyphonie ». Le terme « polyphonie » réfère à une coexistence manifeste de plus d'une voix dans un même discours. Cela sous-entend une « pluralité » et non une « singularité de voix »². Dès lors, qu'en est-il exactement de cette polyphonie?

Il apparaît que le terme de « polyphonie », renvoie à toute pluralité de voix, présente dans un énoncé. Ceci implique que l'énonciateur explicite l'ensemble des voix convoquées dans son discours, Ainsi, il semble difficile de traiter de la polyphonie discursive, sans faire référence à l'intertextualité ou au dialogisme qui sont « proposés » respectivement par Kristéva et Bakhtine. Ce dernier disait à ce propos que « le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension

¹ AARAGON, Louis. *La mise à mort*. Paris : Gallimard. 1973. p. 455

² Que l'on appelle également « monologue ».

intertextuelle¹ ». Selon lui toute parole est inévitablement habitée d'un ensemble de voix et d'opinions, émanant du milieu social dans lequel évolue le locuteur. Ces paroles peuvent même être perçues comme de perpétuelles reformulations de discours antérieurs, et en quelque sorte comme une ré-exploitations de paroles d'autrui. Postulant le fait que dans la conception du langage Bakhtinien, toute énonciation au sein d'un courant de communication, ne forme à la base qu'une infime partie de cette dernière. « Chaque énoncé n'est donc qu'un fragment d'un flux de communication verbale interrompue à l'intérieur d'une société² ». Il dit à ce sujet :

« Le style c'est l'homme » ; mais nous pouvons dire : le style c'est, au moins, deux hommes, ou plus exactement l'homme et son groupe social, incarné par son représentant accrédité, l'auditeur, qui participe activement à la parole intérieure et extérieure du premier.³

Il s'agit alors d'un dialogisme « inter-discursif » qui stipule le fait que dans un discours, le sujet parlant, n'est jamais à l'origine du sens mais constitue seulement une sorte de co-acteur qui active un processus dialogique social. Produisant, de la sorte, de continues reconstructions de sens et ce, à partir de segments discursifs, réels ou imaginaires soient-ils.

Ainsi, d'après la théorie dialogique et intertextuelle, le locuteur ne saurait être perçu comme étant l'origine des différents points de vue et opinions qu'il exprime dans son discours. Il ne peut être le seul dépositaire de ces idées. En effet, selon la conception dialogique, il s'agirait plus de pensées remises en scène. D'ailleurs les linguistes disent de cette vision du langage que « ça dialogue » dans le discours du sujet parlant. Ce dernier n'a le plus souvent, aucune conscience de l'origine des opinions, des idées et des expressions qu'il actualise dans son discours. À cet égard, Bakhtine déclare :

]...[Non seulement, donc, les mots ont toujours servi, et portent en eux même les traces de leurs usages précédents ; mais les « choses » aussi ont

¹ TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. [1975]. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981 p 8.

² MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*, [1996], Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2009. p.43.

³ TODOROV, Tzvetan . *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.* p. 98.

été touchées, fût-ce dans un de leurs états intérieurs, par d'autres discours, qu'on ne peut manquer de rencontrer.¹

Le *dialogisme* bakhtinien, s'intéresse donc, au discours en général. Il y décèle les différentes traces et formes de la présence de l'autre. Le discours n'émerge, en effet, que dans une situation d'échange interactionnel entre une première conscience « individuelle » et une deuxième conscience « extérieure ». Il s'installe, alors, un perpétuel dialogue entre les deux consciences, déclenchant un processus d'inspiration, de questionnement et de réponse. Voici ci-dessous un passage où Bakhtine développe cette idée :

Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... La plupart des informations sont transmises en général sous une forme indirecte, non comme émanant de soi, mais se référant à une source générale non précisée : "j'ai entendu dire", "on considère", "on pense". (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui.²

Ainsi, partant du postulat que les romans de Maïssa Bey possèdent déjà une dimension polyphonique – par le fait qu'il y ait plusieurs personnages qui interviennent dans le discours des romans – la vision dialogique s'impose d'elle-même. De ce fait, en suivant la logique de Bakhtine, le roman devient l'objet idéal du dialogisme ou de l'intertextualité, le distinguant des autres genres littéraires. De ce fait, établir une lecture intertextuelle sur notre corpus d'étude s'avère une piste foisonnante qui s'impose d'elle-même et nous permettra de visualiser les différentes formes que peut prendre l'intertextualité chez Maïssa Bey dans les trois romans comportant notre corpus d'étude. Alors cette intertextualité-culturelle représente-t-elle une stratégie d'écriture délibérée et étudiée chez Maïssa Bey? Où s'agit-il d'un processus automatique et spontané dans l'écriture de l'auteure? C'est ce à quoi tentera de répondre ce chapitre en question.

¹ *Ibid.* 98.

² BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 62.

I. *Bleu Blanc Vert* et intertextualité : de l'alternance des voix à l'alternance des cultures

Dans *Bleu Blanc Vert*, le lecteur peut facilement relever le fait que des visions distinctes en sont offertes selon l'état d'esprit des deux protagonistes : une succession de petits sous-chapitres, introduits, à tour de rôle, par les pronoms *Lui* ou *Elle*, selon le personnage qui prend la parole. L'originalité du roman de Maïssa Bey repose sur cette double narration, cette alternance des voix, la subversion discursive qui en résulte et l'opposition de la voix féminine à la voix masculine. Offrant au lecteur une polyphonie totalement ancrée dans le dialogisme à travers sa grande dimension intertextuelle.

Selon Nathalie Piégay-Cros, la citation constitue l'élément intertextuel par excellence, elle est la forme la plus visible de l'intertextualité, notamment grâce aux codes typographiques qui la caractérisent (décalage de la citation, restitution de la présentation typographique du texte cité, emploi des caractères italiques ou des guillemets). La citation se démarque d'emblée par les marques typographiques, « La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité de la fragmentation¹ ». Antoine Compagnon s'y est intéressé dans son ouvrage *La seconde main ou la travail de la citation*, où il déclare que :

Écrire car c'est toujours réécrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique.²

De ce fait, en nous basant sur la vision intertextuelle, telle que définie ci-dessus, la lecture de *Bleu, Blanc, Vert* devient encore plus significative. En fait, il apparaît que le corpus d'étude met en scène un texte riche et varié de par sa

¹ Nathalie Piégay-Cros. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2002 [1996], p. 46.

² COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p.34

profonde dimension culturelle et idéologique. Le regard porté sur le texte devient plus précis, permettant de le penser autrement, en repérant les différentes orientations textuelles et culturelles du roman.

À cet égard, plusieurs formes d'intertextualité ont été distinguées. Les discours alternés du récit comprennent de nombreuses traces d'autres discours mais aussi d'autres langues et d'autres formes d'expressions artistiques que la littérature. Le texte des deux narrateurs/personnages est très riche de par les nombreuses cultures et littératures qu'il rassemble. Il est régulièrement agrémenté d'emprunts, d'allusions et de citations, faisant pénétrer le lecteur dans des univers lointains.

Dans cette optique, il apparaît que *Bleu, Blanc, Vert* comporte divers traces d'autres textes. En effet, l'auteure fait appel itérativement à cette technique. Le récit de Maïssa Bey est continuellement ouvert aux autres textes et attribue ainsi au roman une véritable richesse textuelle, superposant plusieurs cultures à la fois. C'est un moyen pour l'auteure d'authentifier la narration du roman afin de mieux caractériser l'univers des personnages : de par leurs influences littéraires, leurs lectures, leurs cultures, leurs savoirs, etc. À travers la voix des narrateurs ce sont des dizaines, des centaines d'autres voix qui s'expriment, surtout dans le roman, genre polyphonique par excellence. « à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité » affirme Kristéva¹

L'on retrouve ainsi sur le plan littéraire des renvois à la littérature russe évoquant le communisme qui empreignait la société algérienne à la première période post-indépendante. Le texte est aussi le socle de grands noms de la littérature française dans laquelle ont baigné les deux personnages/narrateurs. Nous retrouvons également une empreinte de la littérature argentine et bien-sûr quelques noms de la littérature algérienne.

Ainsi *Ali* et *Lilas* cite sous ses différentes formes la littérature russe qui imprégnait les esprits à leur époque, comme dans cet extrait où Ali cite un roman

¹ KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, Op. cit.*, p. 146

évoquant l'esprit communiste russe et son intransigeance, il s'agit du roman *Les chemins de la vie* de Makarenko :

Un jour, il a longuement feuilleté un des livres que j'avais posé sur ma table de chevet. *Les chemins de la vie*, de **Makarenko**. Un livre sur les colonies pénitentiaires dans lesquelles étaient enfermés les mineurs délinquants en URSS. Il a ensuite levé les yeux vers moi et m'a dit : c'est ce qu'on devrait faire aux étudiants chevelus de ton Université qui veulent déstabiliser le pays. (BBV, p. 105)

Comme il est possible de le voir dans cet extrait, Maïssa Bey établie un lien entre les délinquants russes enfermés à l'époque de l'URSS et les étudiants algériens qui se rebellaient contre la dictature de l'oppression étatique. À travers la pensée de *Hamid* – le frère à *Ali*, qui était militaire – qui voyait d'un très mauvais œil la révolution des jeunes. Il exprimait sa volonté de canaliser ces rebelles en les enfermant tel que l'ont fait les Russes avec les jeunes délinquants dans le roman cité.

Le roman est parsemé donc, de discours extérieurs à lui, si bien qu'il s'achève avec une citation reprenant les fondements et la vision de la culture universelle, il s'agit d'un fragment de la pensée littéraire argentine : « **L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend** » (BBV, p. 284). Cette citation de Julio Cortázar¹ octroie au discours de *Bleu, Blanc, Vert* un profond sentiment d'espoir qui était implanté dans le cœur de chaque Algérien aimant son pays. En effet la citation possède un important pouvoir sur le texte dans lequel elle apparaît. C'est « une forme qui peut assurer une pluralité de fonction dans le discours : ses valeurs fonctionnelles sont confrontées aux valeurs formelles proposées par la typologie, ce qui est l'occasion de l'essayer et de la recouvrir »². Ainsi, ce procédé intertextuel permet grâce, au pouvoir de l'interprétation sémantique, de forger le texte littéraire d'une multitude de voies de lectures.

La littérature étrangère la plus présente est la littérature française dans laquelle ont baigné les deux personnages et notamment *Lilas* qui était une fervente lectrice. Ainsi le lecteur peut voir à travers ses narrations comment ses

¹ Julio Cortázar, écrivain argentin de Buenos Aires, auteur de nouvelles et de romans, est né le 26 août 1914 à Ixelles en Belgique et mort le 12 février 1984 à Paris.

² COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p. 10

lectures ont pu influencer sa vie et ses idées, de sa jeunesse jusqu'à sa maturité. Dans ce sens, Riffaterre parle de l'importance du lecteur dans le processus intertextuel. Selon lui, l'intertextualité ne demande pas de « prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs : Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs »¹.

Par ailleurs, il est important de préciser que le roman passe par trois phases de narration, selon les trois chapitres relatifs aux trois décennies. Le lecteur peut assister à une prise de parole, à une narration qui évolue sur tous les plans (vocabulaire, style, langage, thématiques...) avec l'évolution des personnages de leur période d'enfant, jusqu'à celle d'adultes. Dans cette optique, on assiste à une narration parsemée de traces littéraires connues à l'époque. Comme dans cet extrait où Lilas enfant, parle de la misère, et de la dignité dans laquelle elle vivait avec sa famille au temps de la guerre malgré la dureté de la vie et cite l'ancestrale œuvre de Victor Hugo *Les Misérables* pour dire qu'elle n'a pas connu cette poignante misère décrite dans le roman :

Quand il n'était pas là on vivait presque normalement. Et nos vêtements étaient propres. Jamais déchirés. On avait de quoi manger. Pas beaucoup mais on n'avait pas faim. Ce n'était pas la misère comme dans *Les Misérables*. C'est à l'école que j'ai appris qu'il y avait des français misérables en France. C'est même pour cette raison qu'ils ont fait la révolution. (BBV, p. 49)

Ou alors lorsqu'elle parle de ses lectures préférées en étant adolescente, rêveuse et romantique elle s'orientait plus vers les romans à l'eau de rose, ceux qui ont connu le plus de succès à son époque sont ceux de Delly et Max du Veulzit que Maïssa Bey cite pour faire pénétrer davantage le lecteur dans le monde des personnages et donner à son roman un dimension d'authenticité :

Ceux que je préfère, ce sont les romans de *Delly et Max du Veulzit*. Quand on croit que tout est fini, qu'il va se marier avec une autre et qu'on a perdu tout espoir, il se passe soudain quelque chose d'inattendu. (BBV, p.24)

Dans un autre extrait un peu plus loin dans la trame narrative, le lecteur rencontre par le biais de la narration de *Lilas* –adulte – toute une énumération des

¹ RIFFATERRE Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979, p.

grands noms de la littérature française qui l'ont marquée et dans lesquels ses pensées l'emportent grâce à son périple à Paris. Elle dit connaître déjà Paris dans ses visions grâce aux lectures issues de la littérature française, notamment par la poésie de Verlaine, Victor Hugo, Baudelaire, les romans de Balzac ou les essais de Simone de Beauvoir ou encore les écrits de Patrick Modiano qui donnent à voir l'aspect intellectuel de *Lilas* mais aussi par ricochet, l'influence qu'a eu Maïssa Bey à travers ces monuments de la littérature qui ont contribué à bâtir son identité littéraire et culturelle. Elle parle de sentiment de déjà-vu ou « déjà-lu » que le lecteur ressent également à la lecture de ses écrits qui sont continuellement confrontés ou nourris de bribes émanant d'autres plumes d'époques et d'aires géographiques différentes, car en effet, « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »¹. En appuyant cette idée, Céline déclare dans *Voyage au bout de la nuit*, avec son style bien à lui qu'« Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera. »². De ce fait, Maïssa Bey s'amuse à redire des choses, à « re-citer » des écrivains, par le biais de ses narrateurs. Comme dans cet extrait dans lequel *Lilas* évoque son périple à Paris qui l'a faite replonger en arrière, dans ses lectures antérieures de la littérature française qui lui avait déjà permis de visiter Paris dans son imaginaire :

Rien de ce que je vois à Paris ne m'est étranger. Chaque place, chaque rue, chaque plaque entrevue évoque un souvenir précis. À chaque pas, j'ai l'impression de tourner les pages d'un livre que j'aurai déjà lu, de retrouver les mots et les images dont je me suis nourrie depuis si longtemps. Le pont Mirabeau, la Seine, le boulevard Saint-Michel, le café de Flore, les jardins du Luxembourg, les Halles, tous ces lieux me replongent dans mes lectures, dans des séquences de films dont je reconnais les décors. Et c'est guidée par **Verlaine, Hugo, Zola, Balzac, Baudelaire, Simone de Beauvoir, Modiano** et bien d'autres que je déambule dans la ville. Étrange, ce sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu qui ne me quitte pas tout au long d'interminables promenades dans les rues et les boulevards de la plus belle ville du monde. (*BBV*, p. 250)

¹ KRISTEVA Julia, *Semiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris : seuil, 1969, p. 145

² CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard. 1973.

Dans un autre extrait Maïssa Bey fait encore une fois appel aux écrivains ayant marqué sa vie et sa personnalité en les évoquant dans son roman, de Cervantès, l'illustre auteur de langue espagnole, ou Albert Camus l'écrivain/philosophe qui a marqué son siècle ou encore Ibn Khaldoun le grand penseur maghrébin. Ainsi *Bleu Blanc Vert* se présente comme étant un carrefour de cultures, de connaissances ou de littératures émanant de moult directions :

Le propriétaire de la boutique est un personnage extraordinaire. En parlant, il mélange l'arabe, le kabyle, le français et l'espagnol, et il incorpore même quelques mots d'anglais à ses discours sur la décadence des civilisations et l'immortalité de l'art. Il cite **Cervantès**, **Camus** et **Ibn Khaldoun**. Comme s'il était à lui tout seul le concentré d'une histoire encore vivante, encore présente dans chacune des pièces qui composent son univers. (*BBV*, p. 269)

En plus de ces littératures d'ailleurs Maïssa Bey nourrit son roman de repères identitaires la reliant à la littérature nationale. Elle cite en effet, à travers toujours, la narration de *Lilas*, Mohamed Dib et son monumental roman *La Grande Maison* qu'elle évoque en disant qu'il lui fait rappeler sa vie dans l'immeuble, notamment par rapport à la communion existant entre les voisins. Cette intrusion de l'auteur est aussi une manière pour Maïssa Bey de rendre hommage à l'un des auteurs algériens, à savoir Dib, en soulignant la pertinence de ses écrits, déjà à l'époque :

Moi aussi j'écris des poèmes. Mais je ne les montre à personne. Michel m'a fait découvrir un auteur algérien. Il s'appelle **Mohamed Dib**. J'ai beaucoup aimé **La Grande Maison**. Ça m'a fait penser à l'immeuble avec les voisines. Je ne savais pas qu'il y avait des Algériens qui pouvaient écrire de cette façon en français. (*BBV*, p. 54)

L'intertextualité est utilisée par Maïssa Bey aussi dans le souci d'apporter à son roman des éléments d'authenticité sociale et idéologiques se superposant parfaitement à la période historique à laquelle se réfère le chapitre du roman. Dans la période de 1982-1992 Maïssa Bey relate la gravité de la situation, notamment à cause de la montée de l'intégrisme et la généralisation de la radicalisation islamiste. Pour donner à voir au lecteur la « noirceur » du décor, elle cite des livres de référence pour les intégristes, ayant eu de fervents lecteurs à cette époque. Des titres qui donne froid dans le dos : *L'Art de la mort* ou *L'industrie de la mort* de l'un des plus redoutables des islamistes *Hassen el*

Benna¹. Elle raconte comment des petits jeunes facilement influençables se faisaient entrainer par le tourbillon de l'intégrisme religieux jusqu'à en devenir l'un d'eux en commettant l'irréparable : « Amine nous a appris que les livres de chevet de certains adolescents qu'il entraîne au stade ont pour titre *L'Art de la mort*, ou *L'Industrie de la mort*. L'auteur n'est autre que le fondateur des Frères musulmans, **Hassen el Benna**.» (BBV, p. 261)

En plus de la littérature et de l'Histoire, on note la présence de la dimension philosophique. En effet, Maïssa Bey agrémente, à plusieurs reprises, ses écrits avec des citations ou des réflexions d'illustres philosophes et fait dialoguer de cette manière son roman avec la pensée philosophique, comme dans l'extrait suivant dans lequel *Lilas* parle de la vie selon la vision de Spinoza qui voit la vie sous formes de désirs assouvis ou inassouvis :

Selon mademoiselle S'pa et **Spinoza**, il n'y a pas de mal ou de bien en soi. Il n'y a que des désirs, assouvis ou non. Avec toutes ces démonstrations ayant valeur d'exemples, si je n'ai pas dix-huit sur vingt à l'épreuve de philo au bac, n'est-ce pas, je me pends. (BBV, p. 85)

Ou encore cet extrait dans lequel le lecteur rencontre la pensée de Kant à travers une de ses citations qui est reprise dans la narration de *Lilas*. La citation qui se présente comme étant le procédé intertextuel le plus utilisé par Maïssa Bey a une véritable force littéraire agencée par l'écriture. En effet, « le tout est l'écriture elle-même, ce coup de force, ou le livre, ce déplacement, les livres qui filent la citation et se la refilent comme au jeu du furet »².

Ainsi, en recourant à la citation, *Lilas* raconte comment son amie lui a exprimé son désaccord quant à l'idée d'être sous la tutelle d'un homme en s'unissant à lui. Elle exprime sa position en évoquant la pensée de Kant que *Lilas* reprend. Dans cette optique il apparaît que Maïssa Bey a recours au discours des autres qu'elle met en avant pour illustrer les positions ou les pensées de ses personnages. À cet effet, l'intertextualité semble être un moyen de faire mieux pénétrer le lecteur dans le monde des personnages:

¹ Fondateur de la confrérie des frères musulmans en Egypte, mouvement considéré comme organisation terroriste depuis la chute du régime de Mohamed Morsi.

² COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p.9

Parce que moi, je ne sais pas trop. Je ne sais pas trop si j'ai envie de m'engager tout de suite. De me retrouver dès maintenant sous une autre tutelle. C'est ce que m'a dit Myriam quand je lui ai parlé d'Ali et de nos projets. Elle a même repris à mon intention cette phrase de **Kant** : « **il est si commode d'être sous tutelle.** » J'aurai voulu découvrir la vie pas à pas, étape par étape, sans être nécessairement guidée, accompagnée et surtout orientée. Mais bon... Myriam n'a sans doute pas osé compléter sa citation, pour ne pas me blesser, mais je crois bien que c'est **Kant**, toujours lui, qui enfonce le clou. « **Paresse et lâcheté font que les hommes oublient leur liberté.** » J'ai encore des souvenirs de mes cours de philo. (*BBV*, pp. 95-96)

En effet, on assiste ici à un réel élargissement du concept de l'intertextualité qui ne se tourne plus que vers la littérature mais s'intéresse tout autant aux autres formes d'expression de réflexions et de toute forme d'art, allant de la littérature, à la philosophie et la musique en passant par le monde de la musique et du Cinéma. En 1987, Marc Eigeldinger précisait à ce sujet :

Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie.¹

Ainsi après la littérature mondiale, Maïssa Bey laisse entrevoir un autre lien culturel liant son roman à une autre forme d'expression : il s'agit du Cinéma. Le Cinéma est fortement présent dans la double narration du roman, pour mieux décrire la période historique, ou pour dévoiler d'une autre manière la personnalité des narrateurs. Il y a même des références cinématographiques ayant été convoquées afin de permettre aux lecteurs de mieux visualiser un personnage. Maïssa Bey parle donc de la place que tenait le Cinéma à une certaine époque en Algérie. Comment se ruiaient les gens vers les salles de Cinéma pour partager un moment culturel, artistique et intellectuel sans avoir à payer de grosses sommes. Le Cinéma ne se limitait pas seulement au visionnage des films mais il offrait à la fin de chaque séance un débat autour du film projeté. Pour illustrer cela Maïssa Bey évoque à travers son personnage/narrateur féminin un Cinéaste français ayant

¹ EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève : éd. Slatkine, 1987, p. 15

servi la cause algérienne en faisant de nombreux films sur l'Algérie, il s'agit de **René Vautier**¹ :

Chaque film est suivi d'un débat au Ciné-pop. J'attends avec impatience la fin de la semaine pour y aller. C'est mon oncle qui nous y emmène dans sa voiture. Ce n'est pas un Cinéma comme les autres. Chaque semaine un nouveau film est programmé. Pour la culture populaire. Les tickets d'entrée ne sont pas chers. La plupart des spectateurs entrent sans payer. Et ce sont les spécialistes du Cinéma qui viennent nous expliquer le film. Des cinéastes et tout. J'ai même pu avoir des autographes. Celui de **René Vautier**, par exemple. Mon oncle m'a dit que c'est **Vautier** qui a eu l'idée de ces séances. Avec d'autres, mais c'est le plus célèbre, parce qu'il a fait des films sur l'Algérie. (BBV, p. 68)

Comme pour la littérature les classiques cinématographiques russes sont également présents, et ce dans la période de la post-indépendance où le Cinéma était à son apogée, à Alger. Maïssa Bey raconte cette phase du parcours des personnages et par ricochet celui de l'Algérie toute entière. Lilas évoque dans sa narration la grande place que tenaient les films russes à l'esprit révolutionnaire et nomme l'un des films qui l'ont marquée *Quand passent les Cigognes*, en citant même l'actrice phare qui joue l'héroïne du film en l'occurrence : *Tatiana Samaïlova* dans le rôle de *Véronika* :

Au Cinéma on passe beaucoup de films russes. Et des films révolutionnaires. Celui que j'ai le plus aimé c'est *Quand passent les Cigognes*, avec *Tatiana Samaïlova* dans le rôle de *Véronika*. Maman et moi, on a pleuré pendant presque tout le film. Et toute la salle se passait des mouchoirs. (BBV, p. 68-69)

Après lecture, il semble qu'un film retentit à deux reprises dans le roman, *Le Cuirassé Potemkine* chez *Lilas* mais aussi chez *Ali*. Peut-être serait-il pour montrer à quel point ce film avait marqué les esprits à peine sortis de la révolution. Maïssa Bey ne se contente pas de citer le film mais va jusqu'à le raconter, décrire des scènes mémorables mais aussi la réaction des spectateurs. Elle raconte à quel point le Cinéma était dynamique à cette époque et de quelle manière l'était-il. Après chaque visionnage un débat était lancé avec un spécialiste du Cinéma pour le diriger :

¹ René Vautier est un cinéaste français, né le 15 janvier 1928 et mort le 04 janvier 2015. Il est connu pour avoir été « résistant sous l'occupation, emprisonné pour son premier film, passé du côté du FLN pendant la guerre d'Algérie, et membre du Mevdekine après mai 1968, et défenseur de l'autonomie bretonne. » : *Le Monde* du 04/01/2015 par Thomas Sotinel.

Il a promis de redresser le pays qui allait à la dérive. C'est comme un capitaine qui reprend le commandement du bateau pour l'empêcher de sombrer. On peut aussi appeler cette prise de pouvoir une mutinerie. Comme dans *Le Cuirassé Potemkine*. Mais pas pour les mêmes raisons. J'ai beaucoup aimé ce film. Surtout les séquences où les habitants d'Odessa viennent soutenir les marins du cuirassé. Tout le public a applaudi à ce moment.-là il y a même des femmes qui ont poussé des youyous. Avant la fusillade. Et tout le monde retenait son souffle pendant la scène du landau qui dégringole. Dans l'escalier du port. C'est le plus beau film du monde, nous a dit l'animateur des débats. (BBV, p. 68)

Voici la deuxième fois où le film est cité. Cette fois-ci pour créer un sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu pour le lecteur, en parlant de la situation en Algérie, Ali crée un parallèle entre le film russe et la conjoncture sociale du moment : « J'ai pensé au film que j'ai vu à la Cinémathèque il y a quelques années *Le Cuirassé potemkine*, quand l'armée, appelée pour mater la révolte, refuse de tirer sur les mutins du *Potemkine*. » (BBV, p. 130)

Dans d'autres extraits Maïssa Bey se sert de l'intertextualité cinématographique pour présenter les sensibilités de ses personnages et aller jusqu'à les faire identifier à des personnages connus issus de films légendaires. En effet, *Lilas* raconte comment sa mère s'était identifiée au personnage de *Veronika* dans le film russe *Quand passent les Cigognes*, en disant qu'elle aussi à cause de la révolution elle a eu à vivre des moments de douleurs en se séparant de son mari qui devait aller faire la guerre. Puis l'autre point commun est le fait que, tout comme *Veronika*, la maman de *Lilas* est partie vivre chez sa belle famille après la tragédie. *Lilas* profite de ce parallèle avec le film pour dire que sa mère, au contraire de *Veronika*, n'a pas voulu refaire sa vie, ou se remarier - qu'elle évoque comme étant une trahison vis-à-vis du défunt. Elle est restée veuve et mère célibataire afin d'élever et de se consacrer entièrement à ses quatre enfants. Ainsi, grâce à cette intertextualité cinématographique le lecteur réussit à mieux entrevoir le parcours de *Lilas* et plus particulièrement celui de sa mère :

À la fin de la séance, ma mère m'a dit qu'elle avait eu l'impression de revivre le jour de sa séparation avec mon père. D'être *Véronika*. Ou de l'avoir été. Celle qui voit son amour s'en aller au loin pendant la guerre. La mort du fiancé, tué d'une balle en plein front, a ravivé la blessure de Maman. Et il y avait tout au long du film des coïncidences. Elle aussi a été recueillie par les parents de mon père. Mes grands-parents. On a vécu quelque temps chez eux avant de nous installer à Alger. Mais elle n'a pas trahi mon père. *Veronika*, elle, s'est mariée avec Mark, le cousin de son fiancé. Maman n'a

jamais pensé à refaire sa vie avec un autre homme. Avec quatre enfants ça aurait été difficile. Et puis, dans notre famille c'est impossible. On ne peut même pas l'imaginer. (BBV, p. 69)

Plus loin dans le roman, après que les chemins de *Lilas* et d'*Ali* se soient croisés, le lecteur découvre d'autres repères cinématographiques que Maïssa Bey a instaurés cette fois-ci pour décrire l'un de ses personnages/ narrateurs. En effet, *Ali* évoque le tournage à Alger d'un film légendaire de l'époque, il s'agit de *L'Étranger*, l'adaptation cinématographique du roman d'*Albert Camus*. Ce dernier est évoqué une seconde fois dans le roman, ceci montre l'importance qu'a eue ce dernier dans le parcours littéraire de l'écrivaine. *Ali* cite les noms des acteurs *Anna Karina* et *Marcello Mastroianni*, ainsi que le nom du célèbre metteur en scène du film, à savoir : *Visconti*.

Lilas est plus belle encore qu'*Anna Karina* que j'ai vue dernièrement, rue Didouche. Elle était avec *Marcello Mastroianni*. Ils sont venus tourner un film à Alger. *L'Étranger*. C'est le titre du film. Une histoire qui se passe à Alger pendant la colonisation. Le metteur en scène c'est *Visconti*. Il y a eu d'autres films qui ont été tournés ici. J'ai des copains qui y ont été figurants. (BBV, p. 74)

Dans la continuité, *Ali* prolonge son discours sur ce film, plus précisément sur l'actrice *Anna Karina* qui joue le rôle de l'héroïne, qu'il identifie un peu à *Lilas*. Il décrit l'actrice et par ricochet *Lilas*. De ce fait, Maïssa Bey se sert encore une fois de l'intertextualité cinématographique pour décrire et présenter l'un de ses personnages : « *Lilas* ressemble un peu à *Anna Karina*. Elle a comme elle quelque chose de fragile et de rêveur dans le visage. Je ne sais pas à quoi cela tient. À ses yeux peut être, un peu étirés vers les tempes, à sa finesse, à sa démarche. Elle est... elle est vraiment belle». (BBV, p. 74)

Les personnages évoquent encore le Cinéma avec lequel ils détiennent un rapport particulièrement étroit. Dans les années quatre-vingt-dix le mode de vie n'est plus le même, ne pouvant plus perpétuer la tradition hebdomadaire d'aller au Cinéma, les narrateurs expriment une certaine nostalgie, à l'image de l'extrait ci-dessous dans lequel *Lilas* cite une énième fois des références cinématographiques qui ont forgé sa perception de la vie. Effectivement, elle raconte comment sa mémoire l'a renvoyée dans le passé, dans le décor du film de

Jean Luc Godars « à bout de souffle » et ce à la simple vision d'une plaque nommant une rue parisienne :

Premier contact avec la France. Paris. Nous avons l'adresse d'un hôtel près du boulevard Montparnasse, rue compagne première. C'est, je m'en souviens en lisant la plaque, la rue où finit la course du héros de **Jean Luc Godard** dans *à bout de souffle*, ce film que j'ai tant aimé quand il a été projeté à Alger, au temps où nous pouvions encore aller au Cinéma. (BBV, p. 248)

Il s'avère ainsi que l'intertextualité prend une importante place dans l'écriture chez Maïssa Bey, et notamment dans *Bleu, Blanc, Vert* où l'auteure use à profusion de référents extérieurs émanant d'autres littératures ou d'autres formes d'expressions, car en effet, il ressort de notre étude qu'en plus de faire dialoguer son roman avec le monde du Cinéma elle le fait également avec celui de la peinture et même celui de la musique. Dans l'optique d'apporter ce degré d'authenticité que recherche incontestablement Maïssa Bey mais certainement aussi pour donner au roman une forte dimension artistique. Comme dans cet extrait où *Lilas* évoque le peintre français du réalisme Renoir et va jusqu'à citer le nom de l'un de ses tableaux dont elle a vu une reproduction accroché chez sa voisine :

J'imagine parfois qu'au fond d'une boutique obscure m'attend un des tableaux que j'ai tant aimés. Un de ceux que je passais des heures à regarder dans l'appartement du septième étage quand j'étais enfant, l'année de l'indépendance. Il serait oublié dans un coin, couvert de poussière, avec juste ce qu'il faut de lumière pour qu'on se reconnaisse. J'ai même retrouvé l'un d'entre eux dans un livre. Un **Renoir. Fillette au chapeau de paille**. Je sais maintenant que ce n'étaient que des reproductions. (BBV, p. 157)

Comme avancé précédemment le roman de Maïssa Bey est présenté tel un carrefour d'expressions diverses. On y retrouve même de l'intertextualité sous forme de musique, qui, dans sa nature, a une dimension plus sonore que textuelle. Mais cependant la musique forme l'identité de toute personne et c'est ce que le lecteur découvre dans le roman à travers le récit de vie de *Lilas* qui parle de ses préférences musicales. Elle dit apprécier les chansons françaises de l'époque de son enfance et notamment la chanteuse des jeunes **Françoise Hardy** qui fait des chansons à travers lesquelles *Lilas* s'identifie totalement. Elle va jusqu'à faire la description des thèmes abordés dans ses chansons, à savoir : l'amour, l'amitié, la trahison. De ce fait elle se sert de la musique et donc de

l'intertextualité musicale pour présenter au lecteur son côté sensible et romantique:

Moi je préfère les chansons françaises. Salut les copains et tout. Et surtout **Françoise Hardy**. Les paroles de ses chansons expriment le plus profond, le plus secret de mon âme. Elle sait trouver les mots. Elle chante l'amour. L'amitié. La solitude. La trahison. Quelquefois en l'écoutant je pleure. (BBV, p. 57)

Elle fait recours une autre fois à la musique pour présenter le portrait d'un autre personnage, à savoir *Samir* le frère de *Lilas*. Cette dernière parle de son frère et raconte à quel point il était épris de la musique anglaise. Il essayait d'imiter l'apparence et le style des plus grands chanteurs de l'époque notamment le groupe mythique « Les Beatles » et « Elvis Presley » la présence de ces chanteurs réels dans le récit de Maïssa Bey fait sentir au lecteur qu'il lit un récit authentique même s'il s'agit en réalité d'une fiction inspirée de faits réels et dans un décor réel :

Samir ne parle pas beaucoup. Il dit qu'il ne sait pas ce qu'il veut faire plus tard. Il a de mauvaises notes partout, sauf en dessin et en musique. Je sais qu'il aime la musique. Les chansons anglaises et américaines. Genre *Elvis* et *les Beatles*. Il essaie de se coiffer comme eux, de laisser pousser ses cheveux. (BBV, p.56)

L'intertextualité du roman est également de nature historique comme dans l'extrait que voici : « Il a répété trois fois : **hagrouna ! hagrouna ! hagrouna¹ !** Pour dire qu'ils ont profité de notre faiblesse» (BBV, p.61), où Ali évoque les paroles que le président Ben Bella avait tenues dans son discours à l'encontre de la guerre qui s'énonçait entre le Maroc et l'Algérie. *Ali* a repris ce discours pour argumenter ses propos et authentifier sa narration. Le fait que le personnage ait repris ces propos, nous montre qu'il se sent fortement impliqué dans la situation de son pays. Voici un autre exemple où *Ali* fait appel à d'autres textes dans sa prise de parole. Il cite des vers de Baudelaire, tirés du poème *L'invitation au Voyage²* : « Brusquement, ces vers de Baudelaire, appris en classe de première,

¹ Nous traduisons : *Ils nous ont opprimés*. Traduction de « hagrouna », issu de « hogra » terme polysémique, populaire et très répandu dans la langue dialectale algérienne, renvoyant à différentes notions telles que l'oppression, l'injustice et le mépris.

² *L'invitation au Voyage* est un poème extrait du célèbre recueil de poésie de Charles Baudelaire, voir *Les fleurs du mal*, [1857]. Paris : Hachette, 2012, 260p.

me reviennent en mémoire : “ **là, tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et ...**” » (BBV, p. 198). Ces vers interviennent pour témoigner de l’état d’esprit d’Ali au moment où il les cite : Il vient d’entrer dans la somptueuse demeure de son défunt père, il découvre les lieux pour la première fois, avec un regard ébahi : Il se met alors, à narrer et à décrire ce qu’il voit quand son discours s’interrompt brusquement par ces vers qui lui viennent en tête. Cela témoigne également de la spontanéité et de la subjectivité de la narration du roman. Le recours à ce texte baudelairien montre encore une fois, de quelles extensions culturelles, l’identité du narrateur est façonnée. C’est une façon pour le personnage de mettre en exergue son Moi intérieur. Tout comme dans l’extrait suivant où toujours le narrateur *Ali*, cite des vers d’un poème qu’il récite en l’honneur de sa femme *Lilas* :

Ainsi ces vers de celui qu’on appelait Medjnoun Leila, le fou de Leila, le poète arabe Qays Ibn el Moulawah qui au VIII^e siècle, avait trouvé ces mots pour dire l’amour qu’il portait à sa belle :

« **En Leila j’ai fait naufrage**

Son approche est une oasis de fraîcheur

Pour mes yeux

Et celui qui la dénigre

Augmente en moi

Une stupeur admiratrice

Pour ma Leila ! » (BBV, p. 121)

Trouvant la coïncidence de l’homonymie trop belle, *Ali*, n’hésite pas à reprendre les vers du poème de *Medjnoun Leila*, pour les dédier à sa femme. Ces vers sont cités dans le corps du texte et accompagnés d’une note de bas de page, nous indiquant qu’il s’agit d’une traduction de René R. Khawam. À cet égard, le narrateur les reprend en informant le lecteur à quel auteur ils appartiennent et en citant à quelle occasion ils ont été écrits. Par le biais de ces vers, *Ali* exprime son amour à *Lilas*. En faisant dialoguer l’amour qu’il porte à *Lilas* avec celui de *Qays* pour *Leila*. En créant ce parallèle, il veut peut-être déclarer que son amour est

aussi fou que celui qu'entretenait Qays Ibn el Moulawah¹ à sa dulcinée. Via cette intertextualité, l'auteure tente d'établir un rapprochement entre les deux idylles. Ainsi Maïssa Bey fait-elle de son roman un espace où se croisent, se rencontrent et se mélangent différentes cultures.

Il apparaît, de la sorte, que le roman possède une vraie dimension intertextuelle. En dehors de quelques exemples, il en existe d'autres où l'intertextualité crée un fort lien entre l'univers des deux protagonistes et l'ensemble des cultures qu'ils côtoient. Cette particularité a été principalement remarquée dans la narration de *Lilas*, qui dès les premières pages déclare aimer les livres, et ne vivre qu'à travers leur univers. En effet, la narratrice cite régulièrement des lectures antérieures, ou des fragments pour argumenter ses idées et son discours, comme dans l'extrait suivant, où elle parle de son rapport avec les livres :

J'en ai recopié plein dans mon journal intime. Avec des stylos de toutes les couleurs. J'en connais par cœur surtout celles qui parlent d'amour. Celles que j'aime le plus, c'est : « *s'aimer, ce n'est pas se regarder l'un l'autre. C'est regarder ensemble dans la même direction.* » (BBV, p. 27)

Dans cet extrait *Lilas* reprend une citation d'amour tirée du roman « *le petit prince* » de Saint Exupéry, elle la cite pour illustrer ses paroles, et l'état d'esprit dans lequel elle se trouve : la narratrice parle de son amour pour la lecture et les belles citations, elle cite celle de Saint Exupéry comme exemple. Cela nous montre encore une fois le côté « réaliste » du roman. Il ressort de cette étude que le discours de la narratrice comprend jusqu'à des passages complets d'autres textes. Ceux-ci ont été donnés en exemple dans le but d'illustrer une idée ou un sentiment, comme dans l'extrait ci-dessous où la narratrice déclare s'améliorer en français grâce à ses nombreuses lectures. Pour illustrer ce qu'elle dit, elle reprend tout un texte qu'elle a lu, le partageant avec le lecteur afin d'exposer comment elle a appris l'emploi du passé simple et de l'imparfait :

¹ « Poète arabe (mort entre 685 et 699 ?). C'est peut-être le plus célèbre des poètes de l'amour dit *'udhrīte*. Le couple, séparé, désespéré et passionné qu'il a formé avec Leïla est resté légendaire dans la littérature courtoise et a donné lieu à un véritable roman, et à des dizaines de récits comme on peut les lire dans le *Livre des Chansons* d'Abu al-Faraj al-Isfahani. » : *Encyclopédie Larousse*. [en ligne]. URL : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Madjnun/175031>>, [site consulté le 20/08/2014]

Comme les maitresses nous ont appris à le faire. J'ai aussi appris l'emploi du passé simple et de l'imparfait dans des paragraphes comme celui-ci : « *tandis qu'elle tentait de se relever, il plongea son regard brulant dans ses prunelles d'azur et la saisit d'un geste brusque sans lui laisser le temps de protester : il l'emporta derechef dans ses bras puissants. Vaincue enfin, elle s'abandonna. Elle fut tout à lui.* » C'est peut être grâce à ces lectures que j'ai toujours les meilleures notes en grammaire, en conjugaison et analyse logique, et surtout en rédaction, au lycée. (BBV, p.25)

À travers cette analyse, il a été remarqué que l'intertextualité agrmente le roman d'un dialogue de cultures. Maïssa Bey puise de façon considérable dans son héritage intellectuel et fait ainsi du discours des personnages un discours riche et varié. Cela est révélateur de leurs identités, de leurs connaissances et de leurs personnalités. Comme dans l'extrait ci-dessous, où la narratrice va jusqu'à reprendre les paroles d'une chanson de *chaâbi*¹ appartenant à l'emblématique chanteur et poète Hadj El Ankaa². Lilas a traduit elle-même de l'arabe au français les paroles de la chanson, pour partager l'ambiance musicale dans laquelle elle se trouve : « On y entend quelques notes grattées sur un mandole (sic) par des jeunes installés sur un terrain vague encombré de détritrus, un refrain *chaâbi* repris en sourdine : “ *la colombe à laquelle je m'étais habitué s'en est allée, il ne me reste que...* ” » (BBV, p. 187). Il s'agit ici d'un autre exemple d'intertextualité musicale.

Nous avons relevé après lecture du roman, une forte empreinte intertextuelle qui octroie à l'œuvre une vraie dimension interculturelle, puisque Maïssa Bey agrmente ses écrits de divers passages issus d'autres littératures. Ce roman, en plus de s'ouvrir à d'autres littératures du monde, il s'ouvre aussi à d'autres genres littéraires tels que la poésie mais également aux différentes formes artistiques chères à l'auteure, notamment, le Cinéma et la peinture.

Dans cette optique, serait-t-il peut être préférable, de donner à cet aspect en particulier le nom proposé par Genette³, « architextualité ». En effet, selon Genette, ce concept renverrait au fait d'étudier les rapports qu'un texte peut

¹ Le Chaâbi est un [genre musical algérien](#), né à [Alger](#) au début du xx^e siècle. *Ša'abī* signifie « populaire » en [arabe](#) (شعب, *ša'ab*, « peuple »), c'est l'un des genres musicaux les plus populaires d'Algérie. Il dérive de la [musique arabo-andalouse](#). Ses instruments phares sont la Mandole et le Banjo.

² Hadj El Ankaa, né Aît Ouarab Mohamed Idir Halo à [Alger](#) le [20 mai 1907](#) et est décédé le [23 novembre 1978](#). Il est connu pour être le précurseur et le maître de la chanson [chaâbi](#) algérienne.

³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil. 1982.

entretenir avec le genre dont il se réclame, qu'il introduit en son sein ou qu'il parodie, et qu'il faudrait donc réserver le nom d'intertextualité pour les rapports entre les textes, qui seraient des résolutions uniques à l'intérieur d'un genre. Dans cette optique il est possible de relever des thématiques centrales orientant la démarche intertextuelle ou interculturelle de l'auteure. Le lecteur peut retrouver à la lecture du roman, de la littérature française, russe ou même arabe.

Maïssa Bey recourt très souvent à la citation pour insérer des bribes d'autres discours nécessaires à la réception du sien. Antoine Compagnon en a fait le sujet d'un de ses travaux, il dit à ce propos que :

La citation est une prière de touche de l'écriture : elle sert à éprouver la valeur de la conversion que le livre opère du déjà dit, par la répétition et par l'entreglose. La citation a le statut d'un critère de validité d'un contrôle de l'énonciation, d'un dispositif de régulation, parfois d'autorégulation, de la répétition du déjà dit.¹

Ainsi, la citation se présente comme étant une pièce importante à la constitution de tout écrit et notamment celui de Maïssa Bey, qui l'a fait « entre-lier » avec de nombreux d'autres discours émanant de divers origines et genres d'expression. C'est ainsi que nous allons nous intéresser dans le point qui suit à la dimension intertextuelle de *Puisque mon cœur est mort*.

II. La dimension intertextuelle ou le foisonnement artistique dans *Puisque mon cœur est mort*

Pour ce qui est de *Puisque mon cœur est mort*, l'intertextualité est tout aussi présente avec également différentes formes d'expression. Il s'avère ainsi que Maïssa Bey fait de ses écrits une croisée de chemin où se rencontrent de multiples cultures, langues, littératures mais aussi des expressions artistiques, notamment à travers la citation qu'Antoine Compagnon présente à travers la définition ci-dessous :

Loin d'être un détail du livre, un trait périphérique de la lecture et de l'écriture, la citation représente un enjeu capital, un jeu stratégique et même politique dans toute pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute.²

¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil. 1982. p.12

² COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p.12

Ainsi à travers les écrits du personnage principal *Aïda*, Maïssa Bey apporte à son roman un profond caractère intertextuel, en commençant par la littérature qui est fortement présente dans le roman. En effet, Maïssa Bey n'a jamais caché à son lectorat son amour invétéré pour la lecture, et le montre encore une fois à travers les pensées de *Aïda*. Cette dernière ne peut s'empêcher d'écrire quelques lignes sans faire de références à des lectures antérieures. En effet, elle en parle et dit à quel point les livres sont importants à ses yeux, et le prouve à chaque fois qu'elle cite un passage, une ligne ou une idée qui lui aurait été inspirée par la lecture d'un livre, comme elle déclare dans cet extrait :

Je glane çà et là des fragments de détresse. Ils sont là, mes compagnons de toujours. Les livres. Et dans les livres, je cherche exclusivement les mots qui font écho à ma douleur. Je les appelle à mon secours. Les auteurs disent, et leurs mots me portent, me donnent la main pour avancer, pas à pas, sur les décombres. (*PMEM*, p. 154)

Dans sa position d'auteure d'un journal intime à nature épistolaire, *Aïda* se dévoile totalement sur tous les plans et n'hésite pas à parler de ses influences littéraires, musicales ou artistiques. Elle ne peut s'empêcher d'avoir recours à une lecture antérieure quand elle fait étalage de ses pensées. En effet, elle cite, à profusion, les nombreux auteurs qui ont marqué sa conscience intellectuelle.

En effet, il semble que « Parler, c'est tomber dans la tautologie. » Le résultat serait le même : que la citation soit signe comme le reste ou que le reste soit encore citation. »¹. De cette manière, Maïssa Bey fait partager, à chaque fois ses lectures avec le lecteur et fait de la sorte, des lettres de *Aïda*, des textes ouverts au dialogue culturel, littéraire et même inter-genre. À l'image de ce passage, dans lequel, afin de donner un appui à ses réflexions, *Aïda* cite tout un extrait de Françoise Hân² où cette dernière évoque le thème du fascisme :

Pour toi, pour nous, ceci, de **Françoise Hân**, dans un texte écrit sur le thème des fascismes : « comment avons-nous laissé le meurtre s'établir à demeure, disjoindre les mâchoires, hurler ses ordres, ébouler le langage, que l'écriture en soit, remuement de ruines, pelletage de gravats, alignements de blocs méconnaissables, lumière tombant droit sur des monceaux de cadavres, ils noircissent mais ne changent pas en terre, ils gardent leurs angles, leurs os

¹ COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p.10

² Poète et critique littéraire. Née à Paris en 1928, y vit de façon permanente depuis 1945 et qui a longtemps travaillé dans l'édition scientifique.

saillants, ils sont la falaise sans pardon sur laquelle rien ne peut s'inscrire qui ne tombe en cendres. (*PMEM*, p. 154)

Ou alors cet autre extrait, où nous retrouvons une citation d'Aimé Césaire reprise par *Aïda* pour mieux transmettre ses sentiments à *Nadir*, le prétendu destinataire de ses écrits. C'est une manière pour elle d'exprimer ses souffrances et sa douleur demeure aux yeux du lecteur toujours aussi vive. Elle évoque ses ressentiments aux lecteurs en s'adressant à son fils mort à qui elle dit que ses larmes n'ont pas cessé de couler pour lui :

Les larmes font perdre toute consistance au réel. Elles altèrent la perception de mon propre corps. Jusqu'à l'extrême bord du vertige. Et puis comme un écho, cette phrase d'Aimé Césaire : « ...Ce bruit de larmes qui tâtonne vers l'aile immense des paupières. » Chaque soir j'avance à tâtons sur la plage pour tracer le chemin qui me mène à toi. (*PMEM*, p. 39)

Maïssa Bey ne cesse de faire nourrir ses écrits de textes issus d'autres littératures. Paul Varlery dit à ce propos, en parlant de son écriture et du rapport qu'il entretient avec l'intertextualité que le recours aux notes, aux fragments écrits par autrui ayant un lien avec l'époque de son histoire servent à bien traiter et exposer son sujet:

Mon travail d'écrivain consiste uniquement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, et à toute époque de mon histoire. Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé.¹

Maïssa Bey, le fait également pour illustrer son écriture de bribes pouvant lui octroyer une certaine vraisemblance avec le monde réel, elle s'en sert également afin de pouvoir mieux faire connaître sa protagoniste au lecteur. *Aïda* déclare affectionner particulièrement le poète Jacques Roubaud², cela lui permet d'extérioriser davantage ses sentiments et souffrances mais aussi de partager avec le lecteur ses préférences sur le plan de la lecture, en le sensibilisant aux peines de sa protagoniste, « Quelque chose noir » est un poème qui parle de la mort, du noir qui symbolise le deuil, mais aussi de l'ambiance sombre, et triste de la

¹ VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris : Gallimard. 1973

² **Jacques Roubaud**, né le 5 décembre 1932 à Caluire-et-Cuire (Rhône), est un poète, romancier, essayiste et professeur de mathématiques français. Membre de l'Oulipo, il a développé une œuvre prolifique, qui comprend des ouvrages de prose, de poésie, des écrits autobiographiques et des essais. Il s'est également intéressé à l'utilisation des mathématiques et de l'informatique pour l'écriture à contraintes oulipienne.

disparition, « disposer du noir qui tombe comme une poussière » fait référence aux cendres mortuaires des urnes funéraires qui, dans certaines cultures, finissent par être disposées dans l'espace affectonné par le mort :

Écoute, écoute, là, pour moi, pour nous ce soir ces mots d'un poète que j'aime, **Jacques Roubaud**. Cela s'intitule *Quelque chose noir*.

« Quand la mort sera finie je serai mort

Où es-tu ?

Qui ?

Sous la lampe entourée de noir

Je dispose

Du noir tombe

Sous les angles

Comme une poussière. »

C'est seulement en ces moments-là, quand, au hasard de mes lectures, des mots surgissent du creux des ténèbres, des mots surgissent du creux des ténèbres à ma rencontre, c'est seulement en ces instants que je ne me sens plus seule. (*PMEM*, p. 48)

On relève également, dans d'autres passages un croisement que fait *Aïda* entre son histoire et celle d'un conte connu. Après lecture il ressort qu'*Aïda*, fait dialoguer la réalité qu'elle décrit avec les faits d'un conte connu, il s'agit du *Petit Poucet*. En effet, elle compare les terroristes que la société qualifie de jeunes égarés à des « Petits Poucets » qui n'auraient pas connu la fin heureuse du conte d'Andersen. Ils auraient été rejetés par leurs parents, ici représentés par la société, qui n'aurait pas su les garder sur le droit chemin, les encadrer et les retenir de commettre l'irréparable. Ils se seraient retrouvés par la suite, face à des ogres cannibales les ayant emportés avec eux dans leur folie destructrice. Des « Petits Poucets » auxquels « ces ogres » auraient placé des garde-fous faisant d'eux des soldats meurtriers :

Si l'on se tient à la définition la plus courante, les jeunes exécutants – par ce qu'ils sont jeunes, en majorité -, qu'il faut bien distinguer des têtes pensantes, ne seraient en quelque sorte que des **Petits Poucets** rejetés par leurs parents pour cause de misère, d'incapacité à les élever dans un environnement de nature à favoriser leur épanouissement. Égarés donc, vulnérables, livrés à l'angoisse des ténèbres, ils auraient trouvé refuge auprès

de la tribu des **Ogres**, dévoreurs d'enfants et amateurs de chair fraîche, qui les auraient initiés à leurs pratiques. Et qui, pour les apprivoiser, pour les appâter, auraient fait miroiter sous leurs yeux innocents la plus belle, la plus convoitée des récompenses : un accès direct au paradis, et en première classe ! J'ose la comparaison. Cela pour te surprendre, mais tu me permettras d'avoir, moi aussi, des égarements puérils. J'essaie, j'essaie désespérément de comprendre. Et puis, tout petit, tu aimais ce conte. Surtout la fin de l'histoire, quand le **Petit Poucet** et ses frères retrouvent enfin leurs parents. (*PMEM*, p. 120)

En plus des classiques de la littérature française on retrouve dans *Puisque mon cœur est mort*, à de nombreuses reprises, des bribes de la littérature anglaise, reflétant la culture et la personne de *Aïda* qui est très éprise de la langue de Shakespeare puisqu'elle est enseignante de la littérature anglaise à l'Université d'Alger. À cet effet, le lecteur se retrouve à plusieurs reprises confronté à des passages d'anglais que la narratrice explique ou traduit à chaque fois comme dans ce passage où *Aïda* cite John Milton¹ le célèbre poète et pamphlétaire du 17^{ème} siècle. Elle cite quelques vers de son plus connu poème épique « Le paradis perdu ». De la sorte, *Aïda* fait souvent dialoguer ses pensées avec celles de ses lectures, et fait ainsi pénétrer dans son texte des bribes d'autres textes.

Barthes parle souvent de ces phénomènes de reprise où l'on retrouve un auteur chez un autre, où bien où un style faisant référence à un écrivain se reconnaît chez un autre. Comme dans le passage ci-dessous où il étaye ses pensées en donnant l'exemple de Stendhal qui reprend Proust :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...] Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.²

Dans notre roman, le lecteur peut facilement relever le passage ci-dessous où *Aïda* s'accommode des paroles de John Milton pour pouvoir communiquer au lecteur ses pensées les plus profondes concernant son positionnement quant à la

¹ **John Milton** (1608-1674) est un poète et un pamphlétaire anglais, célèbre pour être, en particulier, l'auteur de plusieurs poèmes épiques mais aussi des sonnets. Parmi son œuvre : *Le Paradis perdu*, *Le Paradis retrouvé* et *Samson Agonistes*

² BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1993, pp. 58-59

concorde civile annoncée par l'État algérien. En effet, étant une enseignante d'anglais, elle reprend deux phrases en anglais à partir du poème *Paradise Lost* qu'elle cite et qu'elle traduit juste en dessous en français. D'après ces mots empruntés, *Aïda* serait contre le pardon, et fait comprendre au lecteur, en lisant entre les lignes, qu'elle emprunterait plutôt le chemin de la vengeance :

C'est sans doute pourquoi ces lignes de **John Milton** m'ont sauté aux yeux alors que je relisais **Paradise Lost** : « *For never can true reconciliation grow / Where wounds of deadly hate have pierced so deep.* »

Jamais une vraie réconciliation ne peut naître/ Là où les blessures d'une mortelle haine ont pénétré si profondément. »

Ce sont des paroles qui me confortent dans l'idée que j'ai choisi la meilleure des solutions. De plus, je dois t'avouer que, depuis que tu n'es plus là, c'est moi qui me sens, dans toutes les acceptions du terme, totalement, définitivement égarée. (*PMEM*, p. 122)

En bon professeur d'anglais, *Aïda* continue de présenter au lecteur ses nombreuses lectures anglophones qui l'inspirent tant, et la marquent dans son fonctionnement de réflexion, elle cite une citation de William Styron toujours dans sa langue d'origine, à savoir, l'anglais, puis poursuit ce processus intertextuel en la traduisant en français. C'est l'une des caractéristiques de ce roman, il est très chargé en références à la langue anglaise. Il s'agit d'une citation du roman autobiographique de William Styron¹, en l'occurrence : *Face aux ténèbres* que voici : « Dans mon carnet, je note, j'accueille en moi ces mots de **William Styron** : « **Despair beyond despair.** » « Une désespérance au-delà de la désespérance » (*PMEM*, p. 131)

Dans un autre passage *Aïda* continue de faire référence à ses lectures de la littérature anglaise, et crée ainsi des parallèles entre ses pensées et celles émanant des productions de ses auteurs préférés à l'image de Shakespeare, où elle utilise l'incontournable réplique de sa célèbre pièce « **Le roi Lear** » afin d'illustrer sa position, et dire que rien n'émane de rien et parvenir à expliquer à son fils et au

¹William Clark Styron Jr., dit William Styron, né le 11 juin 1925 à Newport News et mort le 1^{er} novembre 2006 sur l'île de Martha's Vineyard, est un écrivain et essayiste américain dont l'œuvre a connu un immense succès populaire et critique. Sa célébrité vient principalement de ses romans, dont les plus connus sont *Un lit de ténèbres* (en) (1951), *Les Confessions de Nat Turner* (en) (1967), *Le Choix de Sophie* (1979). L'influence de William Styron s'accroît avec la publication en 1990 de *Face aux ténèbres*, récit autobiographique d'une profonde dépression dont il parla comme d'un « désespoir au-delà du désespoir ».

lecteur que si elle s'est trouvée ce jour-là dans la position d'une organisatrice de meurtre c'est qu'elle y a été lourdement poussée :

Je peux simplement rétorquer que moi non plus je n'aurais jamais imaginé qu'on te ramènerait à moi le corps déjà enveloppé d'un linceul, et qu'on m'empêcherait de découvrir ton visage de peur que je n'y visse la trace de tes stigmates.

« *Nothing will come of nothing.* » C'est ce que *le roi Lear* répond à *Cordelia* dans la pièce de *Shakespeare*. (PMEM, p. 134)

Dans cette optique, les passages où *Aïda* utilise la langue anglaise sont nombreux. En effet, cette forme d'intertextualité offre au roman un caractère d'authenticité et de spontanéité. Par le fait que la narratrice soit une parfaite anglophone, il lui arrive donc de penser en anglais. On retrouve de ce fait des emprunts de l'anglais dans le discours de *Aïda*, car comme elle a été présentée dans le roman, elle est professeur d'anglais à l'université, elle a donc un style, et un vocabulaire qui est à l'image de sa profession. Ainsi on relève dans son discours des emprunts qu'elle fait à la langue anglaises, à partir de mots d'anglais en italique qu'elle ajoute à son discours, il s'agit donc d'intertextualité linguistique avec l'anglais.

Effectivement, le concept de l'intertextualité, aussi bien que sa désignation terminologique se formule de diverses façons. Ainsi nombreux sont les chercheurs qui ont désigné l'intertextualité par ce type de rapport qu'un texte littéraire entretient avec une ou plusieurs œuvres qui le précèdent, l'entourent ou le suivent, renvoyant donc aussi bien aux sources d'un auteur qu'au fondement linguistique de tout discours. Mais il reste que dans son phénomène transformationnel, l'intertextualité s'élargit de plus en plus pour s'appliquer à tous les « discours sémiotiques » et acquérir dans son effort de systématisation-interdisciplinaire, son statut de méthode, à ce niveau, Tais Morgan¹ dit :

With the view that any event – whether in verbal, visual, aural, or kinetic « discourse » – can be analyzed as a text, or a hierarchy of relations among codes and their constituents elements, the gateway is open to applying the concept of “intertextuality”, defined generally as the structural relations

¹ MORGAN, Thais E ; « Is there an intertext in this text ? Literary and Indisciplinary Approches to Intertextuality ». In *American Journal of Semiotics*, Vol. III, N°4; 1985, p. 1-40

among two or more texts, to any of the disciplines in the humanities and the social sciences.¹

Donc l'oralité soulevée dans ce roman peut être également une forme d'intertextualité de nature orale, où le langage des autres s'interfère avec le notre, et notamment à travers la tradition orale. Cela peut également faire référence à l'existence d'une intertextualité de nature linguistique. De ce fait, on peut dire que Maïssa Bey a fait dialoguer le français avec l'anglais. On retrouve cela dès la lecture du titre donné au chapitre contenant le texte qui est « sad and worried »² :

Des visages censées représenter, de façon caricaturale, des émotions diverses. L'équivalent de ce qu'on appelle aujourd'hui des *smileys*. Le but de l'exercice était de leur faire trouver des adjectifs tels que : **Happy. Angry. Astonished. Sad. Nasty. Joyful. Worried. Etc.** (PMEM, p. 40)

En plus de se frotter à d'autres langues notamment l'anglais, le roman de Maïssa Bey se trouve être un roman jalonné par de nombreux dialogues avec d'autres cultures allant même à se mélanger avec d'autres registres, d'autres genres, tel que celui de la musique. En effet, dans ses pérégrinations, *Aïda* parle de la musique qui lui fait rappeler *Nadir*, et cite le nom des chanteurs qu'il appréciait au temps de son vivant. Il s'agit de chanteurs qui existent réellement, encore un autre parallèle avec la vraie vie apportant une authenticité au roman. Tous ces chanteurs chantent en langue anglaise et appartiennent à différents styles musicaux, allant du Reaggay au Rock, en passant par la Pop, ces goûts musicaux renvoient aux préférences des jeunes ouverts d'esprit et instruit de cette époque-là. En effet, Maïssa Bey cite les noms de **Pink Floyd. Prince. Bob Marley. Freddy Mercury. Sting.** Et **Radiohead.** Le groupe anglais, duquel elle cite carrément un couplet d'une de ses chansons *creep*, une chanson qu'écoutait en boucle son fils, et qui dans ses paroles qu'elle traduit, lui fait procurer de profondes émotions qu'elle veut partager avec le lecteur:

¹ Traduit en français : "Considérant que tout événement – qu'il soit dans un discours verbal, visuel, auditif ou cinétique – peut être analysé comme étant un texte, ou une hiérarchie de relations entre des codes et les éléments les constituant, il y a donc possibilité d'appliquer le concept de "l'intertextualité", définie généralement comme relations structurelles entre deux ou plusieurs textes, à toutes disciplines de sciences humaines et sociales"

² Traduit en français : « Triste et agacée ».

Nous avons écouté de la musique. En sourdine, par peur de choquer les voisins. La musique que tu aimais. Les **Pink Floyd**. **Prince**. **Bob Marley**. **Freddy Mercury**. **Sting**. Et puis **Radiohead**. Particulièrement cette chanson : *creep*. Oui, souviens-toi, cette chanson que tu passais sur ta chaîne hi-fi si souvent, et à plein son. Si souvent que j'ai fini par en retenir les paroles. Je les ai traduites à tes copains. Leur émotion m'a fait, pour la première fois, prendre conscience de leur sens. Cela peut te paraître incroyable, mais c'est vraiment ce qui s'est passé.

"When you were here before

I couldn't look you in the eye

You're just like an angel

Your skin makes me cry

You float like a feather in a beautiful word."

Comment moi, la prof d'anglais, ai-je pu t'aider à comprendre et à traduire ces paroles sans y voir un signe?

"Tu flottes comme une plume dans un monde merveilleux..." (*PMEM*, pp. 87-88)

Les écrits de Maïssa Bey sont intrinsèquement intertextuels, et ce, de fond en comble. En effet, Elle nourrit continuellement son roman de références, de parallèles ou de liens avec des notes externes à son écriture, cette redondance référentielle donne à *Puisque mon cœur est mort* un aspect de livre authentique, tiré entièrement de la réalité, puisqu'on y retrouve, des chansons existant réellement dans la vraie vie, des références à des films mais aussi à des écrits émanant de différentes littératures. Faisant de l'écriture « beyenne », une écriture éclectique par excellence. En effet, « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. »¹.

Cette intertextualité répétitive donne au roman une dimension universelle puisqu'il renferme au fil de ses pages, de nombreux dialogues entre différentes cultures et littératures du monde. À l'image de l'extrait ci-dessous où Maïssa Bey agrmente son écriture de sources musicales coïncidant toujours avec l'atmosphère de deuil qui habite le roman, allant du classique à travers l'incontournable *valse de l'adieu* de **Chopin**, à la variété anglaise, à travers **Eric Clapton** et son touchant hommage à son fils décédé par le biais de sa chanson

¹ COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil. 1979. p.9

Tears in Heaven, s'accommodant parfaitement avec l'état d'esprit d'Aïda, qui cite ses paroles dans leur langue d'origine et les traduit toujours en français, par la suite :

Toute la nuit, tour à tour, j'ai écouté **la Neuvième Valse de Chopin**, dite *Valse de l'adieu*, et **Eric Clapton**. Piano et guitare.

Eric Clapton. Le phrasé incomparable de sa guitare acoustique.

Sa ballade, *Tears in Heaven*. Dédiée à son fils disparu prématurément.

Des paroles qui me hantent tous le jour, que je me surprends à fredonner sans même y penser.

« *Would you know my name, if I saw you in heaven?*

Would you hold my hand, if I saw you in heaven?

I'll find my way through night and day...»

... « Je dois être fort et continuer à avancer...

À travers la nuit, à travers le jour je trouverai ma route » (*PMEM*, p. 136)

Nous retrouvons dans un autre passage encore une référence au monde de la musique, mais cette-fois-ci, il s'agit du monde musical d'Aïda. Cette dernière préfère la musique classique et l'Opéra. En effet, elle évoque dans l'un de ses textes le plaisir que lui procure la Radio qui lui tient compagnie surtout quand elle passe ce qu'elle appelle de « la bonne musique », à l'image de la musique classique qu'elle apprécie tant. Il s'agit de *Bolero* de **Ravel**, on constate dans cet extrait, que Aïda est plutôt une adoratrice des versions classiques et originales que des réinterprétations ; cela nous dévoile, son côté « admiratrice de l'Art », dans sa version classique :

Je suis dans la cuisine. La radio est allumée. Ma compagne de toujours. Premières notes du **Boléro de Ravel** jouées au saxophone. Je ne connaissais pas. Je préfère la version la plus classique : trompettes, violons, tambours, me dis-je machinalement tout en continuant à couper les tomates en rondelles. (*PMEM*, p. 96)

Comme dans *Bleu Blanc Vert* nous retrouvons dans ce roman des clins d'œil au monde du Cinéma. Effectivement, On retrouve dans *Puisque mon cœur est mort* pas seulement des interférences avec le monde de la musique, la littérature et la tradition orale mais également avec celui du Cinéma. En effet, le

roman est parsemé de passages faisant référence à des films existant réellement, ou encore de grands noms du Cinéma, tel que Claude Lellouch, Scorsese ou Hitchcock avec les titres de leurs films : « Les uns et les autres », « Casino » et « Sueurs froides ». Maïssa Bey crée ce parallèle avec le monde réel, pour donner une dimension encore plus tangible à son roman, faire accrocher le lecteur, et le pousser à davantage s'identifier à l'environnement authentique tiré de la vraie vie de son roman :

J'augmente le volume cependant. Des images surgissent. Mais quel était donc ce film ? Ce corps dressé, à demi nu. Bras tendus. Le ballet final. La table rouge. Ah, oui ! **Claude Lellouch**, *Les uns et les autres*. [...] Lorsque tu rentreras, nous regarderons un film. Tu as fait provision de cassettes vidéo hier soir. Comme d'habitude, on tirera au sort : *Sueurs froides d'Hitchcock* en V.O. sous-titrée contre *Casino de Scorsese*. (PMEM, pp. 94-96)

Quelques pages plus loin, le lecteur se retrouve, encore une fois, face à une référence cinématographique. En effet, Maïssa Bey a fait de *Puisque mon cœur est mort* un roman ouvert sur toutes les catégories de l'art, dialoguant ainsi avec de nombreuses formes d'expression artistique. Comme dans l'extrait ci-dessous, où Aïda crée une analogie entre sa situation de construction d'un projet de vengeance et celui du film de *James Bond* « **Tuer n'est pas jouer** » elle agrmente et illustre ses propos avec cette référence filmique pour expliquer qu'elle est très sérieuse dans son entreprise meurtrière et qu'elle n'est aucunement en train de jouer avec la mort, bien au contraire :

Pendant que je rechargeais mon arme en suivant les instructions, que je visais le centre de la cible tout en écoutant les explications qu'on me donnait sur la manière de tenir cet engin de mort dans la main, de maîtriser mes gestes, je ne cessais de me répéter un titre de film, un **James Bond**, je crois : *Tuer n'est pas jouer*. Non la mort n'est pas un jeu ! Et l'arme que j'ai entre les mains n'est pas factice. (PMEM, p. 133)

En plus du Cinéma, de la littérature et de la musique le roman Maïssa Bey s'ouvre également au spiritualisme. Par le biais de l'intertextualité, le roman évoque le Christianisme mais aussi l'Islam. Le dialogisme dont fait part Maïssa Bey a une connotation très profonde, comme dans cet extrait, où l'on découvre, dans le texte, la présence d'un personnage de la religion chrétienne, qui donne lieu à un thème universel à savoir : le sacrifice et l'indéniable souffrance de la

mère pour ses enfants. Il s'agit de *mater dolorosa*¹, faisant référence à la dévotion et la souffrance de la vierge Marie devant son fils *Jésus*, « la mère de la douleur » qui finit par accepter cette douleur pour la sanctification de son fils. *Aïda* évoque cela pour créer un parallèle entre ce qu'elle vit et ce qu'a vécu « la vierge Marie » qui, elle aussi, selon les textes religieux, a été confrontée à la perte de son fils. *Aïda* s'identifie, en quelque sorte, à ce personnage mystique. Ainsi Maïssa Bey fait-t-elle dialoguer dans son roman, pas seulement les cultures et les langues mais aussi les religions :

Seule la folie peut tout excuser. Alors oui je suis folle. Au point de dire que si l'on m'avait laissé le choix, si je pouvais croire un seul instant qu'une renonciation lucide et consentie te permettrait de revenir, je renoncerais à tout, et même au paradis. Très peu pour moi, la sanctification par la douleur ! Je blasphème ? Peut-être, mais je persiste : j'aurai volontiers laissé à d'autres l'auréole de *mater dolorosa*. (PMEM, p. 45)

Maïssa Bey fait croiser de la sorte son roman avec la dimension religieuse puisque dans d'autres passages elle cite un *Hadith* connu dans la religion musulmane, faisant référence au contentement dont doit faire acte le bon musulman à la perte d'être cher. En effet, il s'agit d'un *Hadith* issu et hérité de la parole prophétique à travers **Abou-Houreira**, ce *Hadith* est mis entre deux guillemets et repris dans sa totalité et est traduit en français, il est utilisé pour donner de la force aux personnes en deuil et les résigner à accepter la séparation décidée par Dieu. Dans le passage ci-dessous *Aïda* reprend les déclarations que l'ont lui faisait après son refus d'acceptation de la mort :

Sais-tu que c'est faire preuve d'impiété que de se comporter comme tu le fais ? Sois raisonnable ; ton comportement en ces jours de deuil est une grave atteinte aux préceptes de notre religion. Ressaisis-toi et redis-toi ces paroles d'**Abou-Horeira**, le compagnon de notre prophète bien-aimé, qui exhortait les affligés par ces paroles si sages, si sensées : « *Les croyants qui savent se résigner quand Dieu aura fait mourir l'être qu'ils affectionnaient le plus en ce monde, n'auront aucune autre réponse que le paradis* » (PMEM, p. 44)

¹ La *Mater dolorosa* ou *mère de douleur* est un thème universel auquel une branche du christianisme a donné une valeur de référence en en faisant un point marquant de la dévotion mariale dans une spiritualité de la compassion. L'art religieux, particulièrement dans les pays de catholicité et d'orthodoxie qui font une place éminente à la Vierge, a fait de ce contrepoint dramatique aux thèmes religieux, plus joyeux, de la Nativité et de la Vierge à l'enfant un sujet récurrent pendant plusieurs siècles, particulièrement du XIV au XVII e siècle. Dans les périodes plus récentes, l'expression latine demeure, avec ses références culturelles, mais s'éloigne et même échappe à la connotation religieuse.

Maïssa Bey fait nourrir son texte d'idées, de termes, de visions, de légendes appartenant à d'autres cultures, d'autres littératures, et d'autres espaces. Ces emprunts, ou références apportent à son œuvre une dimension d'universalité qui caractérise son écriture. Elle essaie, à travers les discours de ses protagonistes, de faire des allusions aux autres civilisations et au mythe. Barthes le définit en disant que « le mythe est un système de communication, c'est un message. »¹. Effectivement l'auteure communique à travers le recours au mythe. Elle fait non seulement dialoguer les langues, les littératures, les cultures mais aussi les espaces et tout ce qu'ils englobent comme mythologie, Histoire et croyance. En effet, le lecteur découvre dans un passage onirique que lui livre *Aïda*, un voyage à travers le temps, traversant des lieux mythiques, faisant références à d'anciennes civilisations riches en spiritualité et en sens, à savoir les cités disparues, transformées en vestiges et en ruines à l'image de « la cité de Tombouctou », « la cité de « Thèbes »² et celle de « Memphis »³ :

J'étais dans une cité ancienne. Je marchais au milieu de vestiges à moitié enfouis dans le sable. Était-ce **Tombouctou**, la cité aux trois cent trente-trois saints ? Était-ce **Thèbes**, la cité aux cent portes ? Ou encore **Memphis**, la cité des sanctuaires ? Nul indice pour guider mes pas. (*PMEM*, p. 81)

Maïssa Bey, par le biais de l'intertextualité, arrive même à voyager dans l'espace mais aussi dans le temps, remontant aux temps des légendes et mythologies. En effet, dans le passage ci-dessous, elle fait rejoindre l'histoire de *Aïda* à celle d'une mythologie⁴ à savoir celle du *phénix* qui renaît de ses propres cendres :

¹ Barthes Roland, *Mythologies*, Paris : Ed. du Seuil, 2010 (1957), p. 181.

² *Thèbes* est une ville grecque de Béotie, siège d'un dème. Elle fut dans l'antiquité l'une des principales cités de Grèce, et était liée à de très nombreux mythes antiques. Comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

« Héraclès dont la vie n'est qu'un long combat contre des monstres invraisemblables, a son foyer dans la ville de Thèbes. L'endroit exacte où Aphrodite naquit de l'écume de la mer pouvait être visitée par n'importe quel touriste de l'antiquité. » : HAMILTON Edith. *La mythologie*. [1940] Verviers : éditions marabout, 1962. p. 9

³ *Memphis* était la capitale du premier nome de Basse-Egypte, le nome de la Muraille blanche. Ses vestiges se situent près des villes de Mit-Rahineh et d'Helwan, au sud du Caire. La légende rapportée par Manéthon raconte que Memphis fut fondée par le roi Ménès vers -3000. Capitale de l'Égypte durant tout l'Ancien empire.

⁴ Levi-Strauss donne à l'objet mythologique, la définition suivante, à savoir : « un discours qui est « simultanément dans le langage et au-delà » et qui « se rapporte toujours à des événements passés [...] » en tout cas « il y a longtemps », mais « ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une

Le mythe du phénix renvoie à l'oiseau légendaire, à l'aspect majestueux et le plumage rouge-bleu, vivant 500 ou 1000 ans, qui aurait la faculté de renaître de ses cendres et, d'ailleurs, très souvent représenté comme s'échappant d'un bucher en flammes. L'origine de ce mythe est incertaine, mais ses racines peuvent se retracer dans l'Égypte ancien où il était appelé Benou. Repris par les anciens Grecs, les Romains et les pères de l'église Catholique ensuite.¹

Ainsi, pour parler de sa profonde douleur, telle un feu, qui la consume jusqu'au plus profond d'elle-même, *Aïda* se compare à un *phénix* et parle de sa légende. En effet, elle fait référence à l'histoire du *phénix* qu'elle raconte car elle s'y identifie et se voit prête à se consumer par le feu afin d'en finir avec sa souffrance. Il apparaît alors que Maïssa Bey nourrit son texte de légendes et de mythes permettant au lecteur de voyager culturellement et de s'instruire tout en continuant à découvrir la trame narrative du roman :

Tu dois avoir lu quelque part l'histoire de cet animal fabuleux qu'on appelle **le Phénix**. Un oiseau, qui selon la légende, est dans l'incapacité de se reproduire. C'est pourquoi, lorsqu'il sent que sa vie arrive à son terme, il construit un nid, y met feu et s'y laisse consumer. Puis il renaît de ses cendres. Je n'ai pas allumé de feu. Mais j'étais bien près de me consumer sur le bûcher qu'on avait dressé et allumé pour moi. (*PMEM*, p. 145)

Ainsi, il est possible de conclure ce point en relevant le caractère intertextuel du roman qui touche à de nombreuses cultures, à de multiples genres et à plusieurs langues également. La littérature de Maïssa Bey ne diffère pas des autres. Comme le déclare Blanchot, rien ne peut être créé de toute pièce, le phénomène de la reprise est nécessaire à toute création et notamment, la création littéraire. Effectivement, il déclare que :

D'abord, personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l'avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois.²

structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. » En ce sens, le mythe serait un récit particulier sur le passé qui servirait à « justifier » une action ou une institution présente » : LEVI-STRAUSS Claude, « La structure des mythes (I) » in *Anthropologie structurale*, Paris : Presses-pocket, 1985, page 230-231.

¹ GHASARIN Christian, D'ORTENZIO Diego. *Dossier de cours d'Anthropologie du Mythe : La renaissance du Phénix : Mythe(s) et symbole(s)*. Éd. Université de Lausanne, 2011, p.3

² BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard. 1969. p. 122

Maïssa Bey recourt à la stratégie de la reprise et l'instaure dans son écriture en faisant frotter ses frontières avec celles d'autres univers s'articulant en de distincts formes d'expression. Ceci nous pousse à nous interroger sur la fonction de cette multitude d'intertextualité et à nous questionner sur le rapport qu'entretient notre troisième roman *Pierre Sang Papier ou Cendre* avec l'intertextualité. Cette dernière, serait-elle aussi foisonnante ? Apporterait-elle la même touche au roman ? C'est ce à quoi va essayer de répondre le point suivant.

III. L'intertextualité littéraire au service de l'Histoire dans *Pierre Sang Papier ou cendre* :

L'intertextualité dans *Pierre sang papier ou cendre* est différente de celle des deux précédents romans. En effet, ce roman est avant tout une reconstruction de l'Histoire avec des personnages symboliques et sémantiquement parlant. Nous retrouvons à cet effet, les événements advenus en Algérie depuis l'avènement de l'armée française jusqu'à l'indépendance. Autrement dit, le roman retranscrit cent-trente-deux ans d'Histoire et d'événements relatifs à cette époque de colonisation. Du coup, l'intertextualité que nous y retrouvons est d'une différente nature, loin des références cinématographiques apportant de l'authenticité au roman, des interférences avec la langue anglaise ou des renvois à des séquences musicales témoignant d'une époque, d'un style renvoyant à un chanteur connu.

Ce qui est essentiellement présent est l'Histoire avec toutes ses dimensions. De ce fait, l'intertextualité que nous retrouvons le plus dans ce roman est d'un caractère historique même si elle est à la base littéraire, notamment à travers la présence de personnages historiques que cite à profusion l'auteure. Cette forme d'intertextualité est aussi présente dans les deux autres romans, puisqu'ils retranscrivent, eux aussi, des périodes de l'Histoire de l'Algérie. Mais dans *Pierre sang papier ou cendre* elle y est davantage exposée. En plus de l'intertextualité Historique qui sera encore plus longuement dévoilée et analysée dans la dernière partie de ce travail, nous pouvons relever des présences littéraires, mais toujours en rapport avec le référent historique que nous allons étudier à travers ce point.

De ce fait, nous n'entreverrons dans ce chapitre que l'intertextualité littéraire et orale, laissant, de la sorte l'aspect historique, à la dernière partie. Pour dévoiler ses pensées, ses idéologies relatives à la colonisation, Maïssa Bey, fait parler les écrivains, l'ayant influencée dans ses positions idéologiques à l'image d'Albert Camus, de « Jean Paul Sartre », de Virgile ou encore de Kateb Yacine.

L'auteure ne se contente pas de citer les écrivains à travers des extraits issues de productions littéraires leur appartenant ou de discours ayant été tenus par eux-mêmes à autour de la guerre, mais elle va encore plus loin dans sa créativité littéraire, car, en effet, Maïssa Bey a agrémenté sa fiction de scènes imaginées, rassemblant par exemple Kateb Yacine et Albert Camus. Allant jusqu'à suggérer leur dialogue, les réparties et répliques de chacun d'entre eux. Cette forme d'intertextualité s'annonce très intéressante, puisque l'auteure a préféré agrémenter les faits historiques qu'elle relate, le plus souvent dans le roman avec un style très poétique et un degré d'imagination ou de fiction regroupant des personnages ayant réellement existés et notamment sur la scène littéraire.

Comme Dans le chapitre XVI du roman où l'auteure relate une rencontre imaginée entre trois écrivains engagés ayant marqué leur époque, d'abord Albert Camus et éventuellement « Jean Paul Sartre » – ce dernier n'est pas clairement identifié mais nous le reconnaissons à travers le discours qu'il tient – qui s'entretiennent sur la cause algérienne, comme il est connu, les deux penseurs se sont séparés idéologiquement depuis le conflit « algéro-français » sur lequel ils portaient un regard différent. Maïssa Bey imagine un échange de propos sur la guerre d'Algérie, bien-sûr en s'inspirant des discours et des positions qu'ils ont eues par rapport à cet événement. Les deux écrivains traversent le long de la plage, que l'on imagine être la plage des *Noces*¹ de Tipaza, et s'échangent des paroles. Ils se retrouvent à un moment nez-à-nez avec un enfant, que l'on pourrait prendre pour « l'enfant », personnage intemporel du roman, mais il s'agissait ici d'un troisième personnage fictif que l'on identifie à la fin du chapitre. Il s'agit de

¹ CAMUS, Albert. *Noces suivi de l'été*. Paris : Gallimard. 1972.

Kateb Yacine, l'illustre écrivain algérien ayant vécu la guerre et notamment la répression du 08 mai 1945. D'ailleurs l'auteure fait parler ses personnages autour de cet événement qui a bousculé les choses et qui a contribué à déclencher la guerre de libération nationale avec plus de virulence.

Le chapitre commence avec une description de la plage. Colette Valat a évoqué cette intertextualité et la profondeur de celle-ci dans ses travaux, elle déclare que :

Ce décor même, avec ses colonnes en ruine, renvoie aux Noces, mais les deux personnages ont croisé Kateb dans une scène qu'il a vécue et qu'il a écrite dans *Nedjma*, et le départ de Camus évoque une célèbre photographie de lui. L'intertextualité joue sur le plaisir de la connivence entre le lecteur et l'auteur : il y est question de son goût que le lecteur reconnaît dans celui de l'auteur.¹

Ainsi, il est possible d'avancer que Maïssa Bey a introduit une intertextualité kaléidoscopique reflétant de nombreuses lumières. Il s'agit d'une intertextualité littéraire, scénique, linguistique et idéologique. À travers ce roman, le lecteur découvre Albert Camus qui prend la parole afin de dénoncer l'injustice qu'il a vue de ses propres yeux. En effet, Maïssa Bey prête sa voix à Camus pour lui faire redire ce qu'il a déclaré après son séjour en Kabylie sur lequel il avait écrit un article. En effet, c'était à travers ce périple que Camus découvrit la profondeur de la misère que vivaient les Algériens de l'époque. Il semblait choqué par autant de pauvreté et de dénuement. Il s'agissait d'une image d'injustice humaine qu'il était loin de soupçonner. Il raconte une anecdote qui a heurté l'humaniste qu'il était et décrit comment l'armée française avait organisé les distributions des denrées alimentaires. Ces dernières étaient distribuées avec inégalité, il y avait une différence de portion selon que la personne servie, soit algérienne ou française, évidemment les Français bénéficiaient de plus :

Te souviens-tu de ce que j'écrivais il y a seulement six ans, après mon séjour en Kabylie en 1939 ? Je les revois encore, ces enfants en loques qui disputaient à des chiens kabyles le contenu d'une poubelle... et ces autres qui s'évanouissaient de faim dans les écoles. C'était la vérité ; une vérité criante mais révélatrice. J'ai dénoncé en son temps cette exploitation

¹ VALAT Colette. « La romancière algérienne Maïssa bey » in *Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire*, no 60, pp.10-32, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail. 2009, pp.12-32

intolérable du malheur. Rien, non rien, n'a changé depuis. Sais-tu qu'aujourd'hui encore, la ration attribuée à l'indigène est inférieure à celle qui est attribuée à l'Européen ? Elle l'est dans les principes, puisque le Français a droit à trois cents grammes par jour et l'Arabe à deux cent cinquante grammes. Elle est encore plus dans les faits, puisque l'Arabe touche cent cinquante grammes... (PSPC, p. 92)

Maïssa Bey continue de faire parler Camus dans un débat d'idées avec son interlocuteur, que l'auteure a choisi de ne pas identifier. Cependant, après lecture, notre hypothèse serait que ce deuxième intervenant pourrait bien être « Jean Paul Sartre ». Dans la mesure où ce dernier était lié d'amitié avec Camus, et le plus important est qu'ils ne partageaient pas la même position vis-à-vis de la colonisation française en Algérie. C'est ce qui a fait séparer les deux courants de pensées des deux écrivains qui tendaient à se rejoindre au départ.

Dans cette deuxième intervention de Camus, l'auteure refait surgir les massacres de Sétif. L'écrivain en parle, sans pencher entièrement pour l'une ou l'autre des parties. Il reconnaît l'atrocité des répressions, mais tient un discours assez philosophique et implicite. Il ne témoigne pas clairement son soutien au peuple. Puisque, comme il l'a dit dans sa célèbre réplique : « à choisir entre la justice et ma mère, je choisirai ma mère ». Ici il évoque à travers sa mère, sa nation ou sa patrie d'origine qui est la France. Cette position est décelable à travers les propos que lui fait tenir Maïssa Bey dans son roman et qui s'inspirent de ses propres déclarations :

C'est une tautologie que de dire que la misère accroît les rancœurs. Un peuple qui ne marchande pas son sang dans les conditions actuelles est fondé à penser qu'on ne doit pas lui marchander son pain... Depuis la conquête, il n'est pas possible de dire que la politique française coloniale en Algérie se soit montrée très cohérente... Ce qui s'est passé ces dernières semaines dans le Constantinois... Comment accepter les massacres sauvages et la répression tout aussi sauvage qui ont enténébré les fêtes de la Victoire ? (PSPC, p. 92)

Dans cette séquence, le lecteur arrive à relever la présence de ces trois grands noms de la littérature à travers une scène faisant rencontrer, au hasard, deux penseurs français – qui marchaient le long de la plage et débattaient tranquillement sur les représailles de la répression du huit mai mille neuf cent quarante cinq – avec l'écrivain algérien, Kateb Yacine, qui était à l'époque qu'un

jeune collégien muni de l'âme d'un révolutionnaire, ayant participé à la marche de revendication de liberté des Algériens dans le Constantinois et était donc acteur des massacres. Tout jeune, mais déjà averti et devenu adulte avant l'heure par la dureté de la vie à laquelle il était confronté. Le lecteur découvre dans cette séquence, un Kateb Yacine encore sous le choc des massacres auxquels il a assisté et de la condamnation à mort à laquelle il a échappé par chance. Comme dans l'extrait suivant où Maïssa Bey, continue à faire parler Camus sur cet événement historique ayant bouleversé plus d'un. Mais toujours avec ce refus d'épouser totalement la cause algérienne :

Les deux hommes arrivent à sa hauteur. Mais ils ne semblent pas remarquer cette masse sombre, recroquevillée et tremblante sur le sable. Le jeune homme relève la tête, les regarde passer. Puis il se lève. Il les suit. Il entend nettement l'un d'entre eux prononcer ces mots : « Chacun s'autorise du crime de l'autre pour aller plus loin... c'est un fait : les massacres de Guelma et de Sétif ont provoqué chez les Français d'Algérie un ressentiment profond et indigné. Mais la répression qui a suivi a développé dans les masses arabes un sentiment de crainte et d'hostilité. Cela fait bien longtemps que je le dis : ce peuple est un peuple de grandes traditions et dont les vertus, pour peu qu'on veuille l'approcher sans préjugés, sont parmi les premières, mais il semble avoir perdu aujourd'hui sa foi dans la démocratie dont on lui a présenté une caricature. Il espère atteindre autrement un but qui n'a jamais changé et qui est le relèvement de sa condition. » (*PSPC*, p. 95)

Dans le second plan, on découvre le discours du deuxième locuteur, qui est plus tranché dans ses positions que l'est Camus. Il est possible de deviner à travers les propos tenus et la position de cette deuxième personne qu'il pourrait s'agir de Jean Paul Sartre. En effet, il est connu que ce dernier menait un poignant débat avec Camus sur la cause algérienne, et ces deux-là ne partageaient pas la même position. C'est ce que nous pouvons relever dans le roman. Ce deuxième communicant, dénonce et condamne très fermement les hostilités et massacres dont ont été victimes les Algériens. Il raconte dans quelles conditions, ces derniers ont été lâchement tués, sous les feux des soldats français, et même des Sénégalais qui servaient l'armée française. Il évoque le nombre irrépressible d'Algériens ayant péri ce jour-là, que la France refuse de reconnaître totalement jusqu'au jour d'aujourd'hui. Il décrit comment, toute une nomenclature d'arme de guerre a été sollicitée contre de simples personnes désarmées. À ses yeux, rien ne peut justifier cette haine ayant poussé les agents de l'armée française à tuer des innocents, sans discerner les femmes, des enfants, ou les personnes armées des

personnes non munies d'armes. Cette position ferme et tranchée de la condamnation des agissements avilissants de l'armée française, nous pousse à penser qu'il ne s'agirait que de Jean Paul Sartre, l'illustre philosophe ayant défendu la cause algérienne, contre vents et marrées :

Loin devant, les deux hommes sont arrivés à l'extrémité de la baie. Ils s'immobilisent un moment avant de retourner sur leurs pas. Le dialogue, un instant interrompu, reprend. Le deuxième homme dit : « Mais je pense – et je sais bien, Albert, que tu partages mon point de vue – que rien ne légitime les atrocités commises sur des civils, sur des innocents, quels qu'ils soient... Des tueries odieuses et injustifiables. Injustifiables, il faut le dire ! On vient de publier les premiers bilans ! D'un côté cent deux morts, et plus de cent blessés français. Parmi eux, des femmes et des enfants. Et de l'autre, des représailles qui dépassent en férocité tout ce qu'on aurait pu imaginer... On n'a pas lésiné sur les moyens de calmer le soulèvement, d'enlever à tout jamais aux émeutiers, à tous les Arabes, toute velléité de recommencer pareille révolte. On parle de ... de plusieurs milliers de morts, mais on se refuse à donner des chiffres... Oui, tout a été mis en œuvre... Les avions, les bâtiments de guerre, les parachutistes... et les tirailleurs sénégalais qui n'ont pas été les plus...les plus tendres... Quant aux miliciens, pris de folie meurtrière sous prétexte de vengeance, ils ont taillé dans la masse, avec la bénédiction des autorités locales... sans discernement, avec un aveuglement et une haine... » (PSPC, p. 95)

Il va jusqu'à citer les atroces et insoutenables actes de violences commis au nom de la guerre que l'humaniste qu'il était ne pouvait accepter ou tolérer. Il s'indigne devant tant de mal causé, devant tant de vies détruites et inhumanités commises au nom de la guerre. Jean Paul Sartre est connu pour être contre la guerre, car il savait impérativement, que cela détruisait plus les Hommes que servait l'humanité, et ce, peu importe les motivations de ce conflit :

Il hésite un court instant : « Les récits qu'ont faits les témoins de chaque camp sont ... proprement insoutenables. Des mains tranchées, des cadavres mutilés, des familles entières décimées, des hommes précipités du haut des falaises, des exécutions sommaires, des villages détruits, bombardés par les forces navales... » (PSPC, pp. 93-94)

Il continue son discours et va jusqu'à citer la date fatidique qui a meurtri plus d'un, à savoir le *08 mai 1945*. Il ressort de notre lecture qu'il en parle avec beaucoup d'amertume, il condamne l'anéantissement qu'ont eu à vivre les Algériens présents en ces lieux. Alors que certains hommes fêtaient une victoire au goût amère, d'autres mouraient à vu d'œil, ils tombaient tels des feuilles d'automne après une forte tornade. Il regrette que l'indépendance n'ait pas été accordée à ces combattants qui ne rêvaient que de liberté et de respect vis-à-vis de

leur existence. Il cite même comment les drapeaux algériens brandis, ce jour-là, furent tâchés du sang de leurs défenseurs, ayant juste proclamé leur existence et valeureux combat pour la dignité et la liberté. L'auteure évoque dès-à-présents la tournure que prendront les choses, relevant ce triste épisode comme le déclencheur d'une forte révolte :

L'air accablé, son compagnon hoche la tête. Sur un ton qui laisse apparaître une réelle inquiétude, il dit : « Maintenant que la haine s'est montrée à visage découvert, dans le plus hideux et le plus terrifiant de ses visages, il est certain que de part et d'autre, on n'oubliera pas cette date fatidique du **huit mai mille neuf cent quarante-cinq**. Ce jour même où des millions d'hommes fêtaient la victoire sur la barbarie fut aussi le jour où, pour la première fois, le drapeau algérien a été brandi et aussitôt éclaboussé du sang d'un jeune arabe. Quant à mesurer l'amplitude de ce séisme meurtrier... nous devons nous attendre tôt ou tard à des répliques... » (*PSPC*, p. 95)

Cette fresque littéraire est composée d'une forte confrontation d'idées entre les partisans de l'Algérie libre et ceux qui défendent les intérêts de la France colonisatrice ou qui étaient plus pour une Algérie française. Ainsi, avec le dialogue, ou le débat qu'a intégré Maïssa Bey dans un premier temps dans son roman, le lecteur peut découvrir également l'autre partie, celle des opprimés, les plus touchés par les épreuves décrites dans ce chapitre. Ce personnage, que le lecteur peut prendre, au départ pour « l'enfant », n'est en réalité qu'un troisième acteur littéraire porteur de réflexions et d'idéologies ayant marqué l'Algérie. Il s'agit, comme annoncé précédemment, de Kateb Yacine. Dans la séquence décrite, et par rapport à la période à laquelle se rapporte cet événement à savoir : le huit mai mille-neuf-cent-quarante-cinq, Kateb Yacine était encore tout jeune, mais déjà très averti et docile. Ce dernier, comme il en parle dans ses écrits, a particulièrement été touché par ce dur épisode de sa vie. Où il a échappé à la tragédie, par providence. En effet, tout adolescent qu'il était, l'armée française, l'avait condamné à mort puis libéré. Ce fut pour lui comme un déclic, donnant naissance à où l'homme révolté, engagé qu'il devient. Ainsi, la première séquence qui annonce Kateb Yacine est celle dans laquelle on décrit d'abord la position de ce dernier, à qui Maïssa Bey finit par lui donner la parole :

Les deux hommes poursuivaient leur marche. Ils contournent un grand rocher noir criblé d'une multitude de petites cavités. À peine l'ont-il dépassé qu'une silhouette sombre s'en détache. C'est un jeune homme. Presque un enfant encore. Il s'assoit sur le sable. Il ramène les genoux contre sa poitrine,

les enserre fortement de ses bras, comme pour comprimer une douleur physique. Les yeux fixés sur l'horizon blafard, il se balance en arrière. Les paroles qu'il prononce ne sont d'abord qu'un murmure indistinct. Un étrange soliloque. « Fallait pas partir... Si j'étais resté au collège, ils ne m'auraient pas arrêté... Les automitrailleuses, Les automitrailleuses, Les automitrailleuses... y en a qui tombent ... y en a qui courent parmi les arbres ... L'ancien combattant qui empoigne un clairon... Est-ce la Diane ou la guerre sainte ? Ils disaient... Ils me disaient « Tu seras exécuté demain » ... (PSPC, pp. 92-93)

On constate déjà, à travers la description qui lui est donnée, qu'il s'agit d'un personnage vivant une douleur immense. Il semble profondément habité par une profonde tourmente. Ajouté à l'analyse de son discours à travers laquelle il ressort que ce personnage vit un lourd traumatisme. Il n'arrête pas de répéter des mots symbolisant l'outil de la mort, par exemple : « Les automitrailleuses » que l'auteure lui fait répéter à trois reprises pour montrer le degré de son désarroi psychologique, il parle à travers des phrases hachées. Le personnage est encore sous le choc, il revoit la mort des gens qui l'accompagnaient dans la manifestation et qui tombaient les uns après les autres, il se questionne s'il s'agit d'une guerre sainte ou de *la Diane*¹ tellement le degré de la cruauté et de la violence était à son summum, puis il repense à quand on lui a annoncé qu'il sera exécuté. À travers la personne de Kateb Yacine et de son monologue incommensurablement fort sur le plan du sens et des émotions, l'auteure fait sentir au lecteur l'indéniable et forte douleur du passé colonial.

L'auteure continue à le faire parler, sans qu'il y ait un interlocuteur dans la scène. Ce détail, relevé dans le récit, donne à voir, à quel point le personnage fut désorienté et touché par des événements d'une telle cruauté. Elle le décrit prenant sa tête entre ses mains, reflétant le choc émotionnel qu'il vivait. Il relate, tout collégien qu'il était, comment s'était-il retrouvé parmi les manifestants. Il raconte, que c'est parce qu'il avait aperçu des scouts et camarades du collège l'appelant à les rejoindre qu'il avait participé à cette marche, sans avoir réellement réfléchi à l'étendue de la chose. Puis, il se met à décrire l'horreur, des scènes d'une rare cruauté : la fusillade qui n'épargnait presque personne, mettant

¹ La Diane désigne une pratique militaire effectuée pour réveiller les soldats ou les marins au lever du jour au son des tambours, du clairon ou des trompettes. Comme cela pourrait également faire allusion au recueil de poèmes de Louis Aragon, écrit durant la seconde guerre mondiale, publié en 1944 et ayant comme thèmes la résistance et l'occupation.

les gens dans un immense désarroi cherchant juste à se sauver jusqu'à se bousculer mortellement. En outre, il se met à parler de l'après-massacre, lorsqu'il a rencontré son professeur de dessin qui l'incriminait, comme la France incriminait les Algériens pour les horreurs commises ce jour-là. C'est à ce moment que le lecteur découvre que l'enfant traumatisé n'est nul autre que Kateb Yacine. Ce dernier, à qui l'auteure redonne la parole dans son roman.

À la fin de l'extrait, il se met à prononcer des phrases morcelées, ou plus précisément de poignants mots, reflétant le traumatisme dans lequel il s'est retrouvé. Il crie ces mots-là pour extérioriser sa souffrance : *Mitraille, tirailleurs sénégalais...*

Comme en écho, l'enfant, toujours assis, continue à soliloquer. À qui raconte-t-il son histoire ? « à la tête du cortège, il y avait des scouts et des camarades du collège qui m'ont fait signe, et je les ai rejoints... sans savoir ce que je faisais... Immédiatement... la fusillade, suivie d'une cohue extraordinaire... La foule... la foule refluant et cherchant le salut dans la fuite ... Une petite fille écrasée dans la panique ... » il se prend la tête dans la main. « Et dans la librairie, cette femme, mon professeur de dessin... Elle criait... elle criait... elle m'a dit : « Eh ben, Kateb, la voilà votre révolution ! Vous êtes content ? » Il crie presque : « Mitraille... Mitraille... chaises... bouteilles... branches d'arbre taillées en chemin... les tirailleurs sénégalais... » (PSPC, p. 94)

La fresque romanesque évolue jusqu'à faire rencontrer les trois personnages dans une seule et même scène. Dans cette dernière, le lecteur peut découvrir Kateb Yacine, qu'imagine Maïssa Bey, suivre et rattraper les deux hommes, qu'il a pu entendre dans leur débat autour des massacres du huit mai mille-neuf-cent-quarante-cinq. Elle l'annonce aux yeux des deux hommes comme étant un Arabe au regard farouche. Certainement, pour faire allusion à l'Arabe de *l'étranger*¹ de Camus. Quand il les rattrape il leur lance des mots et se met à courir. L'auteure reprend donc sa phrase incomplète, et laisse au lecteur le soin de deviner la suite. Très représentative de son discours et de ses positions vis-à-vis de l'Algérie, la dernière phrase prononcée par le personnage de Kateb Yacine, dans la scène décrite dans le roman, met en avant le caractère révolutionnaire hargneux, fougueux et jeune de l'Algérie, toutefois, elle reste implicite puisque l'auteure a préféré qu'elle ne soit pas retransmise dans sa totalité :

¹ CAMUS Albert. *L'étranger*. Paris : Folio. 1971

Le jeune homme n'est plus qu'à quelques mètres derrière eux. Il presse le pas. Il les rejoint. Il les dépasse. Surpris, ils s'arrêtent. Face à eux, un jeune homme au regard farouche, un Arabe qui les dévisage en silence. Ils ne l'ont pas entendu arriver. Ils ne saisissent que les derniers mots qu'il lance en se mettant à courir : « l'Algérie est irascible... car ce pays n'est pas encore venu au monde... trop de pères... » La suite de ses paroles est emportée dans sa course. Interloquée, les deux hommes n'ont pas le temps de réagir. Il est déjà loin. (PSPC, p. 96)

La séquence se termine avec un petit passage descriptif, où l'auteure rappelle la présence de celui qu'elle présente comme *son père spirituel¹ ou littéraire²*, à savoir *Albert Camus* : « Lorsqu'ils se séparent, **Camus**, pris soudain de frissons, remonte le col de sa veste et, les mains dans les poches, s'enfonce dans la nuit. » (PSPC, p. 96).

La littérature permet ainsi à travers l'imagination de répandre des idéologies. En effet, « la grande littérature est l'exploration consciente, par l'imagination, des possibilités de l'action humaine dans la société »³. Ainsi dans ces passages intertextuels, Maïssa Bey a souhaité donner à son roman une dimension littéraire quant à ses personnages, Elle a choisi les personnages les plus engagés avec des positions qui des fois s'opposaient et les a fait rencontrer dans un chapitre de son roman.

Dans un autre chapitre, l'auteure cite un autre écrivain engagé mais issu d'une autre époque que celle de Camus, il s'agit d'un écrivain qu'on renvoyait au courant de pensée des « algérienistes » à savoir Louis Bertrand. Tout en étant une citation renvoyant au monde littéraire, cependant elle touche grandement l'Histoire. Car en effet, le courant littéraire de « l'Algérianisme⁴ » transportait en

¹ « C'est grâce à lui que j'ai trouvé des réponses aux questions au moment même où je me les posais. Je lisais Camus au moment où l'Algérie vivait des heures sombres. Il m'a permis de comprendre des éléments qui sans lui m'auraient échappé. Il y a des évidences chez Camus. Il était déchiré par ce qui se passait en Algérie. La tragédie, il l'a vécue en tant que personne. C'est une découverte extraordinaire de me dire que les personnes au cœur de la violence pouvaient parler de cette façon là. » : [En ligne] URL : <<http://www.med-in-marseille.info/Maissa-Bey-Albert-Camus-et-l.html>>, [consulté le 14/02/2016.]

² Maïssa Bey, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil Réflexions sur Albert Camus*, Algérie, Ed. Chèvrefeuille étoilée, 2004.

³ SAYRE Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : l'Harmattan. p. 41

⁴ « Mais ce que romanistes et médiévistes proposaient comme interprétation ne contredisait pas absolument les conclusions d'une autre école, dans un autre registre, moins classique et assez peu soucieuse d'orthodoxie

son sein une idéologique politique celle de l'Algérie française par le fait qu'elle soit latine. De ce fait, l'intertextualité qu'on étudie ici, sert fortement l'Histoire, puisque il s'agit toujours d'illustrations relatives à l'Histoire de l'Algérie qu'a essayée de raconter ce roman. Cependant, la particularité de cette intertextualité au service de l'Histoire est qu'elle soit faite par le biais du registre de la littérature. Comme le dit Kenneth Burke : « Les textes littéraires sont des "actions symboliques" : ils élaborent des « stratégies pour faire face à des situations », et en ce faisant offrent des "outils pour vivre" (equipment for living)»¹. Maïssa Bey cite des écrivains, des essayistes et romanciers, donnant ainsi à son roman une dimension littéraire ou intellectuelle mais prend, le plus souvent, un penchant historique. Comme il est possible de le voir dans le passage ci-dessous dans lequel le lecteur peut relever la présence de Louis Bertrand, l'essayiste français qui se disait pour l'Algérie française en étant un représentant du courant des « Algérienistes » en reprenant une célèbre citation de l'écrivain qui se croyait à l'image de ses pairs l'héritier logique de l'Algérie de par son appartenance romaine d'antan puisqu'il dit dans la citation reprise par Maïssa Bey, dans le roman, que la France est la légitime propriétaire du pays:

Madame Lafrance est divisée. Madame Lafrance est fébrile. Ses hommes s'affrontent dans des rues dévastées. Des hommes qui défendent le même drapeau. Les mêmes couleurs. D'un côté, ceux qui se réclament de la lignée et de la race des conquérants. Ceux qui clament, à la suite de l'un de leurs plus ardents défenseurs, l'écrivain algérieniste **Louis Bertrand** : « Nous sommes les légitimes propriétaires du pays. » (*PSPC*, p. 80)

Dans un autre passage, nous relevons un autre exemple d'intertextualité littéraire où Maïssa Bey cite Virgile, l'illustre poète latin, et ce dans le but de véhiculer l'idée de l'envoutement que provoquent les petits bergers sur les Européens. Ainsi le lecteur peut relever une pertinente comparaison des bédouins avec l'image véhiculée dans une œuvre de Virgile, à savoir les Bucoliques. En effet, l'auteure parle, dans cet extrait, de la perception qu'avaient les Français des petits Bédouins dans leur accoutrement traditionnel. Elle compare cet engouement formulé à leur égard à celui suscité par les Bucoliques de Virgile qui

universitaire. Le courant algérieniste, qui chantait l'histoire présente et l'Algérie devenue française, récupéra les propos des savants algérois et les intégra à sa doctrine. » : VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Paris : Armand colin. 1974. p. 26

¹ BURKE Kenneth. *The philosophy of Literary form*. New York: vintage. 1941; pp. 253-256

sont composés d'églogues¹ sous forme de dialogues entre bergers. Poussant le lecteur à porter sur ces derniers une attention particulière.

Pour beaucoup, les jeunes garçons en guenilles et en chéchia ont un vrai charme. Petits Bédouins frustes et attachants, bergers à peine sortis de l'enfance, à l'image des pâtres chantés par **Virgile** dans *Bucoliques* ; éphèbes au profil de médaille gréco-romaine, un peu comme le rappel d'une généalogie chahutée. (PSPC, p. 72)

Ainsi il est possible de clôturer ce point en disant que l'intertextualité interculturelle, même si elle est présente dans *Pierre sang papier ou cendre* sous différentes formes et par le biais d'allusions ou de citations à différents écrivains, elle demeure toujours au service du référent historique fortement présent dans le roman, à l'image d'Albert Camus à qui Maïssa Bey a prêté sa voix dans l'un de ses chapitres pour parler de sa vision de la tumultueuse situation en Algérie, ou encore Kateb Yacine qu'elle a fait témoigner sur les événements du huit mai 1945. Selon Pierre Barbéris : « la littérature sera toujours une avant-garde de la pensée et de la réaction au monde... la littérature est l'une des formes constantes et les plus irréductibles de la liberté... c'est... par la littérature... que se forge le refus de ce qui sclérose et appauvrit, l'appel à plus et à mieux ». ²

Ainsi semble-t-il que « l'intertextualité chez Maïssa bey, c'est-à-dire le renvoi à des références littéraires et artistiques, sert à augmenter le sens d'une autre façon, en liant l'objet en question à un autre, et en invitant le lecteur à en tirer une signification commune, mais décuplée ». ³

La présence de cette intertextualité à tendance littéraire et culturelle nous amène à nous interroger sur la dimension orale de l'œuvre. Car en effet, comme il a été soulevé à partir du point présent, le corpus de Maïssa Bey se nourrit de la culture, nous amenant à nous interroger sur la transposition de la tradition orale, notamment à travers les nombreuses références musicales et poétiques déjà relevées comme marques d'intertextualité et pouvant être également des marques

¹ Une églogue est un poème de style classique consacré à un sujet pastoral. Les poèmes de ce genre littéraire sont parfois qualifiés de « bucoliques »

² BARBERIS, Pierre. *Lectures du réel*. Paris : éditions sociales. 1973. pp. 271-272

³ VALAT Colette. « La romancière algérienne Maïssa Bey » in *Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire*, no 60, pp.10-32, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail. 2009, p. 12-32

de présence d'oralité. Dans cette optique, nous nous intéresserons dans le point suivant à la place que tient la tradition orale dans l'écriture de Maïssa Bey.

Où se fera l'exploration du caractère oral et culturel que détient le corpus d'étude pour parvenir à relever les stratégies d'écriture empruntées par l'auteure dans cette voie.

CHAPITRE TROISIÈME

ORALITÉ ET CULTURE OU L'INSCRIPTION DE LA TRADITION ORALE DANS L'ÉCRITURE BEYENNE

« Dès les débuts du discours socio-littéraire on reconnaissait que la littérature est plurielle, et qu'elle se différencie selon une stratification sociale »¹. Effectivement, toute communauté ou société lutte intrinsèquement pour protéger, préserver et véhiculer sa richesse culturelle qui transparait inéluctablement dans ses pensées, ses paroles et ses actions. De ce fait, la tradition orale pourrait être présentée comme étant l'ensemble des pratiques culturelles d'un peuple véhiculées et transmises de mère en fille et de père en fils. Elle est généralement le socle de toute personne âgée qui tente de la transmettre à son tour, aux autres générations à travers principalement, le recours à l'oralité, autrement dit, le recours à la parole. K. ZERBO² définit la tradition orale comme étant : « l'ensemble de tous les styles de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé »³. Selon Peytard⁴ l'oralité évoquerait tout énoncé à caractère oral, transmis par voie verbale avec des particularités pouvant le spécifier et le démarquer des autres énoncés ; à savoir : la tonalité, l'intonation et le débit de la voix, la diction, les accents, la prosodie, les instants de pauses inscrits, etc. « Cette conception de l'oralité prend donc en compte la parole comme un langage articulé, inséparable des caractéristiques qui l'entourent »⁵.

L'identité orale véhicule les croyances du groupe mais également son histoire, ses emblèmes et légendes, ses résonances et formes culturelles mais aussi ses symboles allant jusqu'à forger sa perception du monde. Elle demeure fortement imprégnée de valeurs spécifiques de la société. En posant sous une forme symbolique des problèmes communs à toutes les sociétés humaines.

¹ SAYRE, Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : l'Harmattan. p. 53

² Joseph Ki-Zerbo est un historien et homme politique burkinabé, né le 21 juin 1922 à Toma (Haute-Volta aujourd'hui Burkina Faso) et décédé le 4 décembre 2006 à Ouagadougou.

³ KI-ZEBO Joseph et BEAU-GAMBIER Marie-Josée, *Anthologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*, Paris : Éditions Charles Léopold Mayer, 1992

⁴ PEYTARD Jean, « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques », in *Langue Française* 6, 1970, p. 35-39.

⁵ AFFIN O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen* [En ligne] URL : <<http://semen.revues.org/1226>>, [consulté le 21 février 2016.]

Par ailleurs, allant du concret au sacré, la tradition orale transmet des messages et enveloppe un champ aussi riche et abscons que l'existence elle-même. Dans ses travaux, Jean Cauvin¹ distingue deux sortes de messages : ceux qui véhiculent un savoir-faire, une technique ou un art et ceux qui sont principalement liés à l'oralité, dont le contenu est exclusivement une parole. Dans ce registre de messages, il est possible de distinguer : les poèmes, les proverbes, les contes, les devinettes, les chants, les légendes, les mythes, les paraboles, les rituels religieux, les récitatifs, etc.

Il s'avère, de ce fait, que la littérature algérienne de langue française se trouve en étroit rapport avec l'oralité, mais ce rapport oralité /écriture, dans le contexte algérien constitue un rapport de force avant toute autre chose. La langue écrite de la littérature d'expression française a longtemps représenté la langue du dominant, quant à la langue orale celle du dominé. S'exprimer dans la langue du colonisateur et écrire aussi bien que lui fut une sorte de challenge qu'ont voulu relever les écrivains algériens d'expression française surtout à l'époque postcoloniale.

Au lendemain de l'indépendance, les consciences et les esprits algériens étaient toujours dans l'optique de la démarcation et de la séparation de l'identité française qui leur a longtemps été imposée, durant les années de colonisation. Ce qui plongea les écrivains algériens d'expression française dans une atmosphère de recherche identitaire-littéraire absolue. Dans le but d'être totalement distingués des écrivains français et ce à travers, leurs écrits parsemés d'emprunts culturelles. En effet, à l'image de Rachid Mimouni, Kateb Yacine, Assia Djebar et Tahar Djaout les écrivains algériens d'expression française ont vite ressenti le besoin de façonner la langue française pour une expression nouvelle et d'avoir recours à des stratégies d'écriture leur permettant d'être plus originaux et facilement identifiables. Aux yeux de ces écrivains, le moyen le plus sûr de pouvoir totalement se démarquer du modèle occidental est l'empreinte identitaire, l'oralité et la tradition culturelle. Ainsi intègrent-ils dans leur processus de

¹ CAUVIN, J.; 1980, *La parole traditionnelle, Les classiques africains*, Paris : Coll. « Comprendre ».

création littéraire des éléments du récit traditionnel oral. On peut aussi dire, cela va de soi, que la parole est le fruit de l'expérience sociale telle qu'elle est illustrée par les proverbes, chants, rituels, contes, devinettes, prières, énigmes, maximes et dictons, formules divinatoires, louanges, et aussi, les fables et les incantations, selon Calame-Griaule & Gorog-Karady¹.

Dans cette optique, Cauvin² fait partie de ces chercheurs qui se sont intéressés aux dimensions dans lesquelles s'inscrit l'oralité. Dans ce sens, il a bâti sa recherche sur la conception de la société orale. En effet, selon lui ce qui détermine en premier lieu l'existence d'une certaine oralité serait l'identité de la société de laquelle émane cette oralité qui, d'après lui, est produite dans un but bien défini, à savoir qu'elle devienne une tradition orale, transmise de génération en génération. Le passage ci-dessous nous développe davantage cette idée :

Ces communautés humaines sont dites sociétés orales. Cauvin qualifie la société orale de groupe humain qui fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Pour lui, une société orale lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication. En d'autres termes, ce n'est pas seulement un échange de messages dans l'instant présent, mais bien au-delà il y a un échange entre le passé et le présent, avec ce qui fait que telle société dure à travers le temps parmi d'autres sociétés. La conception de Cauvin nous semble acceptable car elle met l'accent sur le lien présent/passé qui est un des principaux rôles de la parole dans les sociétés orales.³

Dans cette optique, Nous nous proposons dans le cadre de ce travail de nous interroger sur le rapport qu'entretient Maïssa Bey avec la littérature populaire⁴ ou la tradition orale. Cette relation est semblable à un lien indéfectible

¹ CALAME-GRIAULE, G. & GOROG-KARADY, V., *Le conte, pourquoi ? Folk Tales, Why and how?* Paris, 1984,

² CAUVIN, Jean. *La parole traditionnelle, Les classiques africains*, Paris : Coll. « Comprendre », 1980

³ Affin O. Laditan, *Op. Cit.*

⁴ « Le genre de la littérature populaire se caractérise d'abord par le fait qu'il ne se fixe pas en une seule version définitive, mais se transforme continuellement en cours de transmission (A. Guérard le désigne comme une littérature « flottante », mais sans le distinguer de la littérature de masse. Les auteurs de cette production – qui consiste en contes et en chansons transmis habituellement de façon orale – sont anonymes. Si les auteurs, ainsi que les exécutants, appartiennent souvent à cette catégorie de gens qui cheminent les routes – « journaliers, clercs défroqués, étudiants itinérants, apprentis, saltimbanques et magiciens », ils sont originaires des mêmes groupes sociaux qui forment leur public, surtout constitué de paysans et de petits artisans vivant dans un milieu

s'étant installé, d'une manière ou d'une autre, depuis l'époque des premiers écrivains ayant marqué la littérature algérienne. Parmi les écrivains contemporains qui tentent de réconcilier la modernité et la tradition par le biais de leurs plumes, se démarque Maïssa Bey, écrivaine qui marche sur les pas de ses prédécesseurs et redonne vie à la littérature orale d'Algérie à travers ses romans.

Son style d'écriture affiche d'emblée sa volonté de recourir à l'oralité comme modalité d'écriture. Dans ses romans, Maïssa Bey tente de dévoiler les défauts intrinsèques de la société algérienne post-indépendante. Elle peint un tableau de la vie algérienne ancestrale, de son évolution et de ses valeurs et principes qui sont constamment en confrontation avec la vague moderniste. En choisissant d'écrire ses romans en usant de la tradition orale, Maïssa Bey ne cherche-t-elle pas une solution à ce conflit? Comment l'auteure arrive-t-elle à relier dans un même ensemble deux éléments qui sont plus ou moins contradictoires : écriture moderne et oralité traditionnelle ? Le roman semble, de ce fait, être un réceptacle ou un véhicule de la tradition orale.

Dans ce sillage, nous nous référons à Bakhtine et Kristeva dans leurs travaux qui sont surtout orientés vers la nature hybride du langage romanesque. À cet effet, Bakhtine montre que le langage est parsemé de nombreux discours récupérés et que ces discours s'opposent à travers le « dialogisme » que Kristeva nomme « l'intertextualité ». Les romans de Maïssa Bey, semblent ne pas échapper à cette règle ; en effet, l'auteure utilise plusieurs discours qui s'interpénètrent créant ainsi une œuvre originale. L'usage des symboles de la tradition et du patrimoine culturel, des proverbes, des chants, des poèmes et des contes qui s'imbriquent entre eux, en sont des preuves de la réappropriation d'éléments de littérature orale dans le roman.

Pour analyser cet aspect dans l'écriture de Maïssa Bey, et à titre de rappel, nous nous sommes basés sur trois de ses romans : *Bleu, Blanc, Vert* roman, publié en 2006 qui, par le biais, des voix alternées de ses personnages retrace

principalement rural » : SAYRE Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : l'Harmattan. p. 57

l'histoire et la réalité sociale de l'Algérie à travers trois décennies à partir de 1962, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre* publié en 2009 se présente comme étant un roman ayant la forme d'un conte historique qui retrace devant les yeux infaillibles d'un personnage emblématique, à savoir *l'enfant*, l'arrivée de l'armée française sur les terres Algériennes et tout ce qui s'en est suivi comme événements, jusqu'au jour de l'indépendance. Et enfin, *Puisque mon cœur est mort*, publié en 2010 est un roman, présenté sous forme d'un témoignage épistolaire, que fait une mère meurtrie à son fils assassiné, ce roman retrace la douloureuse époque de la décennie noire.

L'analyse des textes à caractère oral insérés dans les écrits de Maïssa Bey ainsi que leur mode d'insertion pose le problème de leur identification. De ce fait, lorsque l'auteure, par le biais de ses personnages, utilise un intertexte comme une parole issue de la littérature orale, elle écarte le problème de l'identification. Toutefois, le roman ne reproduit pas de manière explicite les textes issus de la tradition orale, car ces éléments sont intégrés dans son discours. Comment alors relever et identifier ces formes traditionnelles du discours oral?

Pour ce faire, Nous nous sommes principalement appuyés sur la démarche de Richard Dorson dans *l'identification du Folklore dans la littérature moderne*¹. Il nous est possible alors de déceler les marques d'oralité dans un produit littéraire écrit par le biais des critères suivants :

1. L'information biographique, notamment à travers les mémoires, les notes de l'écrivain, où il peut lui-même informer le lecteur d'avoir eu recours à un quelconque texte oral.
2. La preuve interne et écrite qui se vérifie en décortiquant l'œuvre littéraire.
3. L'analyste doit prouver que les contes, proverbes, coutumes sont « ancestralement » reconnus, de manière indépendante.

¹ DORSON, Richard M.: « The identification of folklore in american literature » in *journal of American folklore*, vol 70, 1957, pp.1-8.

Nous pensons que cette démarche serait intéressante et pourrait nous permettre d'appréhender les formes traditionnelles dans le roman de Maïssa Bey qui use de toutes ces techniques pour agrémenter ses écrits de la tradition orale. Ainsi, après lecture nous avons pu relever, un certain nombre d'exemples où Maïssa Bey s'est inspirée du patrimoine culturel et de la tradition orale, socle de la culture ancestrale, pour mieux orner son écriture.

Par ailleurs, à l'exemple du récit traditionnel oral, les écrits de Maïssa Bey sont parsemés de proverbes, de maximes : « c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive », « Il est bien connu que la cendre naît du feu », « ne peut ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même. », « les aléas de la vie, autrement dit le **Mektoub** » (*PMEM*, p. 147). Et d'énoncés dialectaux à portée humoristique : « cinq dans l'œil de Satan ! » (*PMEM*, p. 59), « Je n'ai jamais aimé sa façon de déchirer à belles dents tout son entourage. Toi-même tu l'appelais **el m'kass**, les ciseaux... » (*PMEM*, p. 53). À travers ce type d'énoncés, Maïssa Bey veut rendre en français la manière dont s'expriment les vieux conteurs et orateurs et donner libre cours à la parole ancestrale.

En effet, En lisant son œuvre, notre attention a été retenue par l'introduction, dans des textes écrits en français, des mots et figures puisés dans sa langue maternelle. Le constat d'une implication frappante entre deux langues, voire deux cultures, a nourri notre curiosité. Et pour saisir la dynamique relationnelle de ce bilinguisme qui s'affiche comme stratégie d'écriture nous nous sommes posés au départ un certain nombre de questions :

Pourquoi Maïssa Bey juge-t-elle utile de fournir un lexique arabe dans ses textes. Est-ce parce qu'elle estime qu'aucune traduction ne rendrait parfaitement l'idée qu'elle souhaite exprimer ? Ou pour d'autres raisons ? Quelles formes le lexique arabe emprunte-t-il dans ses textes ? À quoi le lexique arabe fait-il référence ? À quel public l'écrivaine destine-t-elle la présence de mots arabes émaillant ses textes en français ? L'introduction de ces mots résulte-t-elle d'un mouvement spontané ou d'une exigence forcée ?

C'est ce à quoi essayera de répondre le point ci-dessous : en somme, dégager les particularités de la présence du lexique arabe dans l'écriture romanesque de Maïssa Bey pour mieux élucider ses stratégies d'écriture.

I. Effet de réel et identité littéraire à travers la tradition orale et culturelle dans *Bleu blanc vert*

La tradition orale ou l'aspect culturel est fortement présents dans l'œuvre de Maïssa Bey et notamment dans *Bleu Blanc Vert*. En effet, l'auteure puise de façon considérable dans son héritage intellectuel et fait ainsi du discours des personnages un discours riche et varié. Cela est révélateur de leurs identités, de leurs connaissances et de leurs personnalités. Comme déjà vu dans le point précédant, dans l'extrait ci-dessous, la narratrice va jusqu'à prendre les paroles d'une chanson de *chaâbi*¹ appartenant à l'emblématique chanteur et poète Hadj El Ankaa² et faisant partie du patrimoine oral. Cette citation-là revêt de l'intertextualité mais aussi de l'oralité puisqu'il s'agit du patrimoine culturel et musical algérien. L'écrivaine, à travers la narratrice *Lilas*, a traduit elle-même de l'arabe au français les paroles de la chanson, pour partager l'ambiance musicale dans laquelle elle se trouve et véhiculer sa culture au lecteur et notamment celui appartenant à la sphère étrangère: « On y entend quelques notes grattées sur un mandole (sic) par des jeunes installés sur un terrain vague encombré de débris, un refrain chaâbi repris en sourdine : “ **la colombe à laquelle je m'étais habitué s'en est allée, il ne me reste que...** ”» (BBV, p. 187).

Dans un autre passage le lecteur peut découvrir un rituel de plus en plus rare au jour d'aujourd'hui. Il s'agit de la cérémonie de la *Touiza* à travers laquelle nos aïeux faisaient part de solidarité et de générosité entre eux. Ce rituel était en même temps une fête qui regroupait tous les habitants du village autour d'un sacrifice commun – généralement il s'agit de bœufs ou de veaux – où le partage

¹ Le Chaâbi est un [genre musical algérien](#), né à [Alger](#) au début du XX^e siècle. *Ša'abī* signifie « populaire » en [arabe](#) (شعب, *ša'ab*, « peuple »), c'est l'un des genres musicaux les plus populaires d'Algérie. Il dérive de la [musique arabo-andalouse](#). Ses instruments phares sont la Mandole et le Banjo.

² Hadj El Ankaa, né Aît Ouarab Mohamed Idir Halo à Alger le 20 mai 1907 et est décédé le 23 novembre 1978. Il est connu pour être le précurseur et le maître de la chanson *Chaâbi* algérienne.

de la viande se fait par totale équité entre tous les habitants du village, qu'ils soient pauvres ou riches :

...le sentiment d'avoir retrouvé un esprit de solidarité qui semblait s'être totalement dissipé sous l'effet des innombrables aléas d'un quotidien difficile. Un peu comme autrefois au village, quand était organisée cette pratique de tradition ancestrale, **la touiza**, une journée au cours de laquelle tous les habitants se mobilisent pour venir en aide à un membre de la communauté, que ce soit pour une récolte, la cueillette d'olives, la construction d'une maison ou pour réaliser un projet dans l'intérêt collectif. (BBV, p. 208).

Dans un autre passage Maïssa Bey évoque l'accoutrement traditionnel des femmes d'Alger, à savoir le **Haïk** avec tout ce qu'il englobe comme sémantique. Elle raconte les habitudes de certaines de ses personnages et décrit comment était porté cet habit d'antan, qui, l'on pourrait le dire, est en voie de disparition:

Ma mère.... Avant de sortir, elle met son **haïk** d'une main. De l'autre, elle porte son couffin. Elle dit toujours que ce n'est pas très facile de marcher de cette façon dans la rue. Surtout quand il pleut ou quand il y a du vent. Mais il faut bien. (BBV, p. 43).

Un peu plus loin Maïssa Bey cite une autre tradition appartenant au monde féminin, à savoir le Hammam en faisant une comparaison entre les salles d'attente des centres de santé à l'époque de l'après-indépendance où les consultations étaient gratuites et les bains maures. Elle compare le nombre important des femmes se rassemblant dans ces lieux-là et le fait que ce soit devenu un lieu de rencontre entre-elles au Hammam qui est l'un des espaces féminins les plus stratégiques, dans la mesure où les femmes se rencontrent, se racontent leurs problèmes, le plus souvent c'est dans ce même espace qu'elles cherchent des jeunes filles à marier. Il apparaît ainsi que Maïssa Bey évoque à travers les salles d'attentes, la spécificité et le rôle social que joue le *Hammam* dans la vie d'autrefois. Dans le même extrait, elle cite un autre terme appartenant à la culture algérienne à savoir : *le taleb*, ou ce qu'on nomme en français le guérisseur. Elle évoque ce sujet, pour dire à quel point les femmes d'autrefois donnaient de l'importance aux croyances et rituels qui vont à l'encontre de la science et que la majorité des patients se dirigeant aux centres de santé ne se

soignaient avant qu'à travers *les Talebs*. Les pratiques de ces derniers étaient plus de l'ordre de la sorcellerie et croyances infondées que de la médecine :

Mohamed m'a raconté qu'un certain patient, venu consulter pour la première fois de sa vie, lui avait dit qu'il ne l'avait pas guéri, malgré le fait qu'il l'ait porté autour du cou avec ses talismans, scrupuleusement, pendant plus d'un mois. Les consultations sont gratuites depuis l'indépendance, la médecine est gratuite pour tous. Aussi le centre de santé ne désemplit pas. Et les salles d'attentes n'ont rien à envier au *hammam*. D'une part parce qu'il y fait souvent très chaud, et d'autre part parce que les femmes ont trouvé là un nouvel espace de rencontres. [...] des remèdes miracles sont proposés, échangés et chaudement recommandés. Des adresses aussi. Adresse du *taleb* dont l'efficacité ne peut être mise en doute. (BBV, pp. 124-125).

Toujours dans la thématique de l'eau, Maïssa Bey évoque les différentes significations que peut prendre la vision de l'eau dans les rêves des femmes selon les croyances de la culture algérienne. Ça peut être un signe négatif comme être un signe positif, selon l'usage que l'on fait de cette eau dans le rêve. L'eau pourrait augurer un malheur si dans le rêve elle est versée ; selon l'explication qui est donnée, cette eau versée est évocatrice du *mauvais œil*, autre concept ayant une grande importance dans la culture algérienne. Dans les exemples qu'elle donne elle cite l'eau miraculeuse mecquoise, celle connu sous le nom de l'eau *Zem Zem*. Elle reprend ainsi cette appellation tout en donnant toutes sortes d'interprétations issues des croyances d'antan mais aussi de la tradition orale. Quand le corps se transforme en eau, ou que l'eau nous est donnée, selon les croyances d'autrefois, ceci pourrait être un signe de grossesse :

On dit chez nous que rêver qu'on renverse de l'eau est un mauvais présage. Cela signifie qu'un malheur est proche. Ou bien, deuxième version, cela veut dire qu'on est victime du mauvais œil dont il faut impérativement neutraliser les effets néfastes en versant de l'urine le pas de sa porte. Quand une femme rêve d'un corps qui devient lui-même eau, ou que quelqu'un lui donne de l'eau, surtout si c'est de l'eau miraculeuse de **Zem Zem**, la source mecquoise, c'est qu'elle ne va pas tarder à être enceinte. Dans le cas bien-sûr qu'il s'agirait de notre propre corps. Ce sont les explications de ma mère. (BBV, p. 164).

Toujours dans le thème de la grossesse, Maïssa Bey relate l'importance que détient la reproduction dans une famille algérienne. À quel point, la femme est mise sous pression pour offrir à sa belle famille un descendant. Puis évoque le symbole de la naissance dans la culture algéroise, à sa voir la *Tomina*, qu'elle cite

phonétiquement en lettre latine. Il s'agit d'une préparation sucrée à base de semoule précuite, de miel et de beurre que l'on sert aux invités lors de la célébration d'une naissance :

Ma mère attend. Ali attend. Tout le monde attend. En me croisant dans les escaliers, les voisines m'examinent, un œil sur mes seins, un autre sur mon ventre. Certaines me posent directement la question : quand donc viendrons-nous chez toi pour manger la *Tomina* ? D'autres se contentent de faire des allusions. À toutes je réponds par un sourire. (BBV, p. 165).

L'auteure parle également, du jour **des noces** dans la culture algérienne, et des pratiques ancestrales célébrées autrefois qui peuvent choquer pas seulement le lecteur étranger mais également celui issu de la même sphère culturelle, car ces pratiques ont presque disparu avec l'avènement de la modernité. Elle raconte, en effet, comment la virginité était célébrée et plébiscitée sans accorder à la mariée aucune forme d'intimité. Les anciennes générations célébraient la nuit de noces comme étant la preuve ultime de l'honneur gardé et préservé à travers la chemise de la nouvelle mariée brandie avec fierté à la famille et aux invités :

Le jour du mariage de Fatihia, la jeune sœur de maman, tout s'est passé très vite. À dix heures du soir, le marié est entré dans la chambre nuptiale. Il a refermé la porte au bout d'une demi-heure, ses copains sont venus frapper à la porte en l'appelant. Parce qu'ils étaient impatients de voir. Il y avait sa mère avec eux. Alors, il a ouvert et il a jeté la combinaison de la mariée ? C'est ma tante, l'aînée des sœurs, qui a dansé avec, en la tenant des deux mains au-dessus de sa tête. Pour qu'on voie bien. Dessus il y avait des tâches et des traînées de sang, et toutes les femmes ont poussé des youyous, elles ont dit qu'elles avaient été soulagées. (BBV, p. 98).

On retrouve également, dans les écrits de Maïssa Bey, une forte présence de l'oralité, en effet, pour rester fidèle à la culture, à ses expressions et à ce qu'elles véhiculent comme sens, l'auteure, agrémentée de nombreuses reprises ses récits de mots retranscrits phonétiquement de l'arabe au français, qu'elle va jusqu'à définir, des fois, comme ici l'expression **asalam alaykoun** :

Je m'obstine tout de même à leur adresser un *Salam aleykoun* très distinct. Quelques-uns se détournent ostensiblement. Les conversations s'arrêtent quand je passe et il m'arrive parfois, pour les narguer, de lancer à la cantonade *wa alaykoun essalam*, faisant comme si je répondais à un salut imaginaire. (BBV, p. 180).

Ou alors le terme **hogra**, issu de l'oral algérien :

Hagrouna, ils avaient profité de notre faiblesse pour nous humilier et le peuple algérien tout entier, ressentant profondément l'humiliation s'était

dressé comme un seul homme...Hogra ce mot honni, qui veut dire à la fois injustice et mépris (BBV, p. 208).

Ou encore ce passage dans lequel l'auteure, comme elle nous a habitués, reprend un message en arabe transcrit en lettres latines puis traduit en français: « Le Vacarme était assourdissant. Les klaxons ont continué à retentir très tard dans la nuit. Deux coups brefs et trois coups longs. *Tahya el-Djezair*. Vive l'Algérie. Notre joie a été à la mesure de notre étonnement. » (BBV, p. 177).

Dans un autre passage, Maïssa Bey parle de sa société et plus précisément d'un phénomène voyant le jour dans les marchés algériens. Ce phénomène donne lieu à une nouvelle catégorie de commerce, à savoir le « trabendisme » avec des *trabendistes* comme c'est prononcé en arabe. L'écrivaine présente et décrit ces commerçants du nouveau genre et introduit dans son explication un deuxième mot provenant de la société algérienne évoquant l'argent, il s'agit de *la tchipa* pour diligenter certaines procédures :

Un peu plus loin, je vais rechercher au marché de La Lyre des produits « made in ailleurs » auprès de cette nouvelle race de commerçants qu'on surnomme *trabendistes*. Des jeunes, très jeunes gens, aguerris par les nombreux contournements des lois sur les importations, pugnaces, entreprenants et de plus en plus au fait des cours des devises, des fluctuations de l'offre et de la demande, des conditions d'accès aux visas et des places commerciales du monde entier. Des aventuriers souvent rançonnés par la *tchipa*, cette quote-part prélevée par chacun de ceux qui, à un moment donné, interviennent pour permettre la fraude et faciliter la transaction. (BBV, p. 188).

Maïssa Bey décore également ses écrits de retransmissions de paroles séculaires représentatives du discours de la tradition orale, à travers les messages de la grand-mère qu'elle nomme *djedda*. Ces messages sont pleins de sens et elle les véhicule à travers la narratrice. En effet, cette dernière reprend les propos de sa grand-mère et met l'accent sur des paroles qui sonnent comme un proverbe, qu'elle reprend en langue française « C'est l'amour qui donne plus de sel aux larmes, mais qui n'a jamais pleuré n'a pas vraiment vécu », ce message donne aux larmes une légitimité, pour dire qu'elles font partie de la vie de toute personne et qu'il est impossible de les dénier totalement, tant que l'on vit :

Je me souviens des mains de *djedda* caressant avec tendresse et respect cet objet qui l'a accompagnée jusqu'au bout de sa solitude. Je me souviens aussi, avec précision, de ses mots, tu vois ça, petite, c'est la guerre. Et elle

ajoutait ces phrases que je n'ai jamais oubliées : *c'est l'amour qui donne plus de sel aux larmes. Mais qui n'a jamais pleuré n'a pas vraiment vécu.* (BBV, p. 272).

Dans ce sens, il est possible de rappeler les propos d'Austin¹, qui met l'accent sur la puissance de la parole dans le langage qui dans ce cas peut être perçue à l'image de l'action. En effet, d'après lui, la parole ne se limite pas uniquement aux mots mais elle s'étend à l'action, selon lui elle est surtout et avant tout une action. Il explique à travers son ouvrage comment des fois, dans certaines cultures, des expressions peuvent être aussi fortes et peuvent être plus percutantes qu'une action. D'où l'intégration des rites, des cérémonials et rituels, et toute forme d'expression culturelle dans le registre de la tradition orale, les deux sont éminemment liées.

Par ailleurs, *Bleu Blanc Vert* évoque également la mort ainsi que tout le cérémonial selon la culture algérienne et la religion musulmane à pratiquer en cette circonstance atténuante. Dans l'extrait ci-dessous *Ali* décrit et raconte les funérailles de son père : Sortir le cercueil où tout le monde veut participer en le portant, l'emmener à la mosquée afin d'accomplir la prière du mort, puis direction au cimetière pour l'enterrement où *Ali* raconte qu'en joignant les deux mains ouvertes ils récitent la *fatiha*. En dressant cette ambiance et en décrivant le rituel réservé aux morts Maïssa Bey délivre aux lecteurs étrangers des connaissances sur la culture algérienne. Elle va jusqu'à traduire la réplique que prononce la famille endeuillée à l'attention aux condoléances qui leur sont adressées. En traduisant la réplique, elle n'a pu traduire le mot de « Baraka » qui est un mot difficilement traduisible. Il pourrait évoquer le bien-être ou le bonheur. Ainsi la réplique retranscrite est « Que Dieu étende sa *baraka* sur vous » :

Mon père était un moudjahid. Il faut lui rendre les honneurs. On se dispute presque pour porter le cercueil.[...] arrêt à la mosquée. Prière. Puis tout ce monde se retrouve au cimetière. Ciel de plomb. Pas un souffle d'air. Enterrement. Les deux mains jointes et ouvertes, on récite la *fatiha*. Et c'est de nouveau le défilé des condoléances. Hamid est debout à côté de moi. Nous n'avons pas encore échangé un seul mot. Je serre des mains. La même formule répétée à l'infini. *Que Dieu étende sa baraka sur vous.* Je réponds machinalement la tête vide. (BBV, p. 202).

¹ AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Paris : Minuit. 1970

C'est dans cette optique qu'Austin met l'accent sur la force illocutoire de la parole. Selon lui, une valeur et une force sont attribuées à une parole dès qu'elle est prononcée. Il apparaît alors que dans les sociétés orales, la parole possède une importante valeur illocutoire même si elle n'agit pas totalement comme un énoncé performatif¹.

Toujours dans le registre du religieux, Maïssa Bey reprend dans une anecdote narrée par *Lilas* la formule introductrice de la lecture du coran et de tout fait en Islam. Elle raconte l'histoire de son enseignant de littérature qui réclamait que l'ensemble des élèves écrivent sur leurs feuilles la formule mystique de l'Islam louant et citant Dieu pour invoquer sa bénédiction et sa protection. Maïssa Bey reprend la formule en sa version française en la mettant en exergue à travers les guillemets:

Je me souviens plus particulièrement de l'un d'entre eux, un professeur de littérature que nous avons surnommé Abou d'souffle, parce qu'il arrivait toujours en cours suant et soufflant à cause de sa corpulence. Il avait dès la première heure, exigé que nous commençons nos devoirs par la formule sacrée : « **Au nom de Dieu, Miséricordieux et Tout-Puissant** » (BBV, p. 226).

L'écrivaine reprend l'Histoire de son pays et relate les épisodes les plus parlants de cette période qu'elle a vécue. Elle replonge le lecteur dans la sphère socio-politique des faits qu'elle relate et n'hésite pas à utiliser l'oralité pour apporter davantage d'attentisme à son écriture. Afin de faire pénétrer le lecteur dans l'univers du roman et pour ne pas dénaturer les événements qu'elle raconte elle va jusqu'à reprendre des termes en arabe ayant marqué toute sa génération, comme dans ce passage où elle relate la position politique de l'Algérie à l'époque post-indépendance, où le pays tentait de se replonger dans son arabité afin d'appartenir au monde arabe et se délester de toute chose la reliant à son passé d'Algérie française. Elle évoque donc, la visite du président égyptien avec lequel l'Algérie de Boumediene était très liée :

¹ En linguistique [D'après la théorie d'Austin, en parlant d'une catégorie de verbes] Les verbes performatifs seraient ceux qui non seulement décrivent l'action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, qui impliqueraient cette action elle-même. Ainsi, les formules « Je te conseille de... », « Je jure que... », « Je t'ordonne de... », réaliseraient l'action qu'elles expriment au moment même de l'énonciation (GREIMAS-COURTÉS 1979).

Nous n'avons pas retenu grand-chose de la littérature et de la poésie arabe. À cette époque-là, bien que la visite de leur président, Gamal Abdel Nasser, allié inconditionnel de la Révolution algérienne, ait été célébrée comme un événement grandiose par une foule innombrable massée dans les rues pour l'acclamer, nous ne prenions pas au sérieux ces coopérants venus du Moyen-Orient avec une mission sacrée : nous faire réintégrer le berceau de la *Oumma Islamiya*, la communauté des fidèles, au sein de la grande nation arabe. (BBV, p. 226).

La tradition orale recueillie en texte oral peut porter sur les traditions, la culture et même sur l'Histoire, faisant en sorte que des disciplines de recherche à l'exemple de l'Histoire, la sociologie ou la linguistique s'intéressent profondément au texte oral. Dans ce sens, Bouvier a mis en place un nouveau concept pour désigner cette caractéristique du texte oral à travers « l'éthnotexte », en effet, il avance que :

L'éthnotexte est donc ce texte oral. Mais il est aussi un discours oral ; il faut bien faire la distinction entre ce qui est texte et discours. Étant donné qu'il a sa cohérence, sa signification propre, le discours oral, recueilli sur tel ou tel aspect de la culture dans ces données contemporaines ou historiques, est celui que la communauté tient sur elle-même. [] L'éthnotexte est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent, les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est toujours un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître¹

Dans ce sens, un peu plus loin dans l'évolution de l'histoire du roman Maïssa Bey tente de dresser un tableau fidèle au contexte socio-politique de l'époque des années 90 ; elle raconte donc la montée de l'intégrisme, la radicalisation de certains en décrivant leur apparence et notamment la tenue que la plupart d'entre eux portaient. Pour faire plonger le lecteur dans cet univers elle recourt à des mots porteurs de signification qu'elle ne peut traduire. Elle décrit donc leur tenue et la nomme en reprenant les mots arabes *Qamiss* et *gandoura* :

Les hommes sont allés se changer et faire leurs ablutions avant d'aller à la mosquée. La majorité des voisins vont ensemble accomplir leur devoir religieux. Et ils sont de plus en plus nombreux à remplir les mosquées et les abords des mosquées, au point que les rues tout autour sont maintenant fermées à la circulation à l'heure de la grande prière. Les plus vieux sont souvent précédés par des groupes de jeunes vêtus d'une *gandoura* blanche, qu'ils appellent *qamiss*. Une tenue traditionnellement portée par les

¹ BOUVIER, Jean-Claude. « La notion d'éthnotexte » in *Les voies de la parole – éthnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Paris : J-N PELEN & C, MARTEL Editions Publications de l'Université de Provence. 1992.

habitants des zones rurales, mais très en vogue dans la jeunesse depuis quelques années. Une sorte d'uniforme qui a pour fonction d'indiquer clairement l'appartenance au mouvement des Frères musulmans, qu'on appelle familièrement Frérot. (BBV, p. 239).

L'auteure donne à son roman un semblant de réalisme à travers les transcriptions phonétiques des mots ou expressions arabes issues de la vraie vie, donnant ainsi une identité et une empreinte culturelle à son texte. Comme dans ce passage où le narrateur raconte le quotidien de la vie dans une cité populaire à Alger notamment la scène du marchand ambulant de sardines, qui pour s'annoncer aux habitants de l'immeuble se met à crier « Les sardines » sauf que Maïssa Bey préfère reprendre le cri à l'authentique, c'est-à-dire en arabe, tout en étendant la voyelle du « i » car le marchand rallonge le mot, comme dans une chanson. De ce fait, Maïssa Bey utilise l'oralité pas seulement pour imprégner le roman d'une identité culturelle mais aussi pour lui apporter un aspect d'écriture de la réalité, faisant mieux adhérer le lecteur dans l'univers du roman:

Tout le monde peut en manger des sardines. C'est ce qu'il y a de moins cher. En plus le marchand ambulant de sardines passe tous les jours dans la rue. Il s'arrête et il crie « **esserd...iiiiine** » On l'entend même du douzième étage. Alors toutes les femmes descendent ou envoient leurs enfants avec des cuvettes pour acheter, un, deux, ou trois kilos de sardines. Tout dépend du nombre de bouches à nourrir dans la famille. (BBV, p. 46).

De ce fait, il est possible de dire que l'oralité est un procédé d'écriture très cher à Maïssa Bey. Il lui permet donc d'inscrire son œuvre dans un registre culturel qui est le sien mais aussi d'apporter à sa fiction un semblant de réalisme, à travers des expressions issues de la vie, que tout un chacun, émanant de cette même société, a dû entendre ou utiliser. De ce fait le lecteur originaire de sa même sphère géographique s'identifie que davantage au roman. Quant au lecteur étranger, il parvient à travers cette oralité de vivre une évasion culturelle, cela satisfait son désir d'exotisme littéraire. Par ailleurs, cette technique d'écriture permet d'intégrer le roman dans le registre de l'écriture réaliste, servant ainsi le projet historique de l'auteure.

Voici un autre exemple de ce fait-là, à travers l'extrait ci-dessous où l'auteure recourt à cette technique. Dans ce passage le narrateur raconte un épisode de sa vie d'enfance, décrivant ainsi les traditions représentatives de la culture algérienne. Dans sa narration descriptive Maïssa Bey lui fait utiliser un

terme du parler algérien. En effet, *Ali* raconte l'histoire de leur *meïda* ronde ou table basse. Qui était la pièce maîtresse de toute maison algérienne traditionnelle. Cette table a une signification encore plus importante dans la mesure où c'est l'œuvre du grand-père de la maman. En racontant cette anecdote, *Ali* montre à quel point sa mère s'accroche à sa famille et surtout à ses traditions, au contraire de son père, qui cherche à s'affranchir de toute forme de vie lui rappelant leurs racines au village. Car en effet, *Ali* raconte comment ils étaient contents, sa mère, son frère et lui, de se retrouver autour de cette *meïda*, comme au temps d'avant, mais seulement les jours où son père est absent :

Et comme mon père ne rentre jamais pour déjeuner, on en profite pour manger dans le salon. Autour de la table basse. Comme avant. Parce que, quand on a quitté notre village, ma mère a emmené notre *meïda*. Mon père n'était pas d'accord. Mais pour une fois elle a réussi à le convaincre. Ma mère aime sa *meïda* ronde avec son bois lisse. C'est son grand-père qu'il l'a faite. On s'assoit autour, sur des matelas. Ma mère pose le grand plat au milieu et on mange tous ensemble. (*BBV*, p. 47).

De qui précède il apparaît que Maïssa Bey accorde dans son roman une très grande importance à l'oralité et la culture. Ces aspects-là servent à donner à son écriture un caractère qui lui est propre, tout en étant une forme d'expression identitaire. Ces formes de représentation culturelle peuvent également être perçues comme étant des stratégies bien réfléchies pour séduire le lecteur étranger. Dans la mesure où ça fait pénétrer ce dernier dans des univers qui l'éloignent de l'atmosphère composant son quotidien. Ceci nous amène à nous interroger sur cette forme d'expression dans les deux autres romans, en commençant par *Puisque mon cœur est mort*, ces stratégies-là sont-elles également présentes dans cet autre roman ? Si oui, de quelles manières ? C'est ce à quoi tentera de répondre le point suivant.

II. Le Deuil et la tradition orale entre culture et patrimoine dans *Puisque mon cœur est mort*

Puisque mon cœur est mort est, par excellence, un roman de deuil. L'auteure a fait de la mort son sujet principal. Nous retrouvons cela également dans l'oralité avec laquelle Maïssa Bey a orné le discours de sa narratrice. De ce

fait, la dimension du sacré et des croyances prend une très grande importance. En effet, la romancière fait recours à son inconscient collectif pour apporter à ses écrits le fond narratif dont elle a besoin. Elle y glisse également des éléments représentatifs de sa culture apportant à son roman une identité, un fond contextuel mais aussi une vraisemblance. Ainsi, il nous a été possible de relever de nombreux passages véhiculant une importante oralité mais également des descriptions de rites, de cérémonials et célébrations appartenant à la culture algéro-musulmane. Cette dernière s'exprime grandement sous forme orale mais n'exclue aucunement l'écriture. Dans cette optique, selon Chevrier¹, une société orale n'est pas automatiquement une société démarquée de toute forme d'écriture. D'après lui, les deux modèles d'expression correspondraient à différentes situations selon la dimension dominante de l'énonciation que ce soit le verbal ou le scripturaire. À cet effet, l'oralité et l'écriture peuvent coexister en même temps dans une seule et même société.

Le thème de la mort est omniprésent dans *Puisque mon cœur est mort*. Le lecteur peut alors découvrir à travers ce roman toutes les résonances orales, culturelles et traditionnelles relatives au deuil en Algérie. Et dans ce sens, il semble que la frontière qui sépare l'oralité de l'intertextualité soit très délicate. L'oralité peut être perçue comme une forme d'intertextualité écrite avec le fond culturel ou celui de la tradition orale. Dans cette optique, il est possible de relever de nombreux exemples, comme celui-ci :

À toutes celles qui défilent devant vous et murmurent à vos oreilles avec componction, « **Que Dieu accroisse tes rétributions et t'accorde l'endurance** », ou bien encore, « **Dieu fasse que ton amour pour lui se transforme en patience** », vous répétez cent fois, mille fois : « **Nos rétributions et les vôtres sont auprès de Dieu.** » Qui m'a soufflé cette réponse ? A-t-elle ressurgi du fond de ma conscience, parce que cent fois, mille fois entendue en de telles circonstances ? Ai-bredouillé ? Je croyais ne pas savoir ce que l'on est tenu de dire en ces cas-là. Plus exactement, je n'ai jamais voulu le savoir. (*PMEM*, pp. 14-15).

Il apparaît à travers cet extrait que Maïssa Bey, fait nourrir ses écrits de l'inconscient collectif. Dans le discours de l'héroïne, on retrouve des

¹ CHEVRIER, Jacques. *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. [1986] Paris : Hatier International. 2005

expressions, appartenant à la tradition et culture algéro-musulmane, que l'auteure a traduites de l'arabe au français. Il s'agit des expressions prononcées lors de circonstances atténuantes à la perte d'un être cher : à savoir des funérailles. Le lecteur retrouve dans cet extrait, l'expression qui est généralement prononcée à l'égard de la personne en deuil. Maïssa Bey l'a traduite de l'arabe au français.

Les formules évoquées dans le roman sont : « Que Dieu accroisse tes rétributions et t'accorde l'endurance », ou bien encore, « Dieu fasse que ton amour pour lui se transforme en patience ». Maïssa Bey a repris également la formule de réponse que devrait prononcer toute personne en deuil : « Nos rétributions et les vôtres sont auprès de Dieu. » Toujours dans la même thématique, il est possible de relever des termes renvoyant au monde du deuil. L'auteure les a repris phonétiquement dans la langue arabe mais en lettres latines en les traduisant également en français :

On nous dit que les pleureuses sont des menteuses. *Bekkayate keddabate*. On dit que l'âme d'un mort ne peut trouver le repos si les siens tentent de la retenir par leurs plaintes. On nous dit que toute lamentation est une hérésie, *bid'aa*. Un mot qui aujourd'hui imprime sa force répressive sur chaque instant de notre vie. (*PMEM*, p. 16).

Dans cet extrait, l'auteure reprend des termes appartenant à la culture et croyances algéro-musulmane, sur les pleureuses qu'on traite selon la tradition orale de « menteuses », elles reprend ce terme en arabe mais transcrit en lettres latines « bekkayate keddabate », pour donner au texte toute sa force culturelle, on y retrouve également, un autre terme arabe, repris en lettres latines, il s'agit d' « el bid'aa » qui signifie l'hérésie aux yeux de l'Islam. À ce niveau le lecteur se retrouve confronté à un métissage avec l'univers du sacré. L'auteure fait appel à cette oralité pour faire ancrer son roman dans la tradition orale algérienne et faire en sorte que le lecteur algérien s'identifie totalement à ce qu'il lit, et que le lecteur étranger découvre avec exotisme ces pratiques et culture si différentes des siens. Ceci peut également être perçu comme des coupures de lecture linéaire, puisque l'intégration d'une autre langue et de surcroît dans le domaine du religieux crée une sorte de virage que le lecteur se retrouve forcé d'emprunter sans avoir été prévenu.

Dans cette optique, Édouard Glissant¹ déclare qu'il écrit en présence de toutes les langues et pointe ainsi cette conscience de la « plurivocalité » qui devient constitutive de tout acte d'écriture. Cette coexistence ou métissage linguistique se veut apaisée ou plus problématique chez René Depestre², s'intéressant aux heurts et chocs aux multiples ondes qui suivent cette co-présence linguistique.

Par ailleurs, Maïssa Bey raconte dans son roman comment, à l'annonce de la mort, toutes les femmes du voisinage ainsi que celles de la famille, s'entraident pour prendre en charge *el djanaza*, elles cotisent et préparent le déjeuner et le diner à servir au nombre important des gens qui auraient afflué. Effectivement, il est connu que dans la culture et tradition algérienne les voisins et proches entourent la famille qui subie un deuil, sachant que cette dernière est incapable dans la douleur d'accueillir et de prendre en charge les gens qui se présentent à eux, ce jour-là, afin de leur témoigner leur compassion.

Cette pratique -qui est née de la solidarité infailible que se témoignent nos ancêtres lorsque l'un d'eux rencontrait une dure épreuve- est séculaire dans la culture algérienne. La mort dans la tradition et culture algérienne est le symbole de la générosité, de la solidarité et de la compassion que témoignent les autres à la famille du défunt. En effet, les visiteurs ne viennent jamais les mains vides, ils ramènent toujours un repas, un plat, qui pourraient être servis dans la circonstance. Généralement, le plat qui est préparé est le couscous, cuisiné avec la contribution du voisinage, car la famille du défunt serait trop prise de chagrin pour penser à s'occuper des gens venus leur présenter leurs condoléances. Comme dans l'extrait ci-dessous où *Aïda* raconte de quelle manière son entourage l'a aidée et soutenue, lors de la mort de *Nadir*. Maïssa Bey se sert ainsi de son roman pour partager et faire connaître les traditions de son pays, faire adhérer davantage le lecteur à la trame, lui faisant revivre des moments qu'il a déjà vécus ou alors lui faire découvrir les pratiques relatives à la mort selon sa culture :

¹ GLISSANT Édouard, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris: Gallimard, 2010.

² DEPESTRE René, *Le Métier à métisser*, Paris : Stock, 1998.

Je voyais les femmes s'affairer dans la cuisine. Il y avait là, accourues très vite, les voisines, les tantes, les cousines, les amies. Prévenues par Amina qui, la première, a entendu mes cris et ouvert la porte. Actives, efficaces, elles ont très vite essuyé leurs larmes et ne se sont pas répandues en vaines lamentations. Toutes ensemble, elles ont déplacé les meubles les plus encombrants, les ont transportés chez Amina, qui a pris les choses en main. Avant d'installer les matelas par terre et de dérouler les tapis, elles ont lavé le sol et mis tous les bibelots hors de vue. C'était un-va et-vient incessant. Une agitation surprenante aux yeux de ceux pour qui le deuil est synonyme de recueillement. Très tôt le matin, tout était prêt pour accueillir les visiteurs qui se sont succédés. Les plateaux arrivaient et repartaient. Thé à la menthe. Thermos plein de café chaud, très fort, très sacré. Dattes. Pain brioché pétri en toute hâte par les voisines. Et déjà, déjà me parvenaient les odeurs du couscous qu'elles préparaient pour le repas. J'ai appris plus tard que tous les voisins s'étaient cotisés pour offrir ce repas à ceux qui ne cessaient d'affluer. (PMEM, p. 21).

L'auteure parle du savoir faire, des rites et pratiques hérités des anciens, des us et coutumes, des croyances et convictions qui dictent nos agissements, dans la vie de tous les jours, et surtout dans des situations et événements marquants d'une vie, telle que la mort. La narratrice parle du savoir faire, avec lequel agissent les femmes qui l'ont entourée.

Aïda en parle comme s'il s'agissait d'un héritage qu'elle n'a pas su garder pour elle, et le présente comme un virage qu'elle a certainement raté dans sa vie, car elle n'a jamais su agir selon la tradition séculaire :

Je me souviens avoir pensé : elles sont chez-moi. Chez-nous. Avec moi. Avec nous. Elles savent, elles, ce qu'il faut faire dans de telles circonstances, Elles savent parler. Répondre. Accueillir. Respecter le protocole. Depuis toujours, elles savent. Une connaissance innée des gestes à accomplir. Des mots à prononcer. Et leurs filles les regardent. Les écoutent. S'imprègnent de ce savoir immémorial qu'à leur tour mettront en œuvre et transmettront. (PMEM, p. 24).

Dans un autre extrait, *Aïda* présente à travers ses questionnements sa méconnaissance des fondements des croyances de la culture et tradition algéromusulmanes, les aspects de cette dernière lorsqu'un événement, tel que la mort, survient dans une famille. Ainsi, le lecteur apprend que les miroirs doivent toujours être couverts de draps blancs, et que cette couleur est celle du deuil. Il apprend également qu'il y a des règles bâties selon les rites musulmans, à partir desquels la toilette funèbre, c'est-à-dire celle du mort, doit être accomplie, mais aussi, que la religion de l'islam interdit à la femme d'assister à l'enterrement qui

est un rite exclusivement masculin. De ce fait, il semble que Maïssa Bey utilise sa narratrice pour présenter et décrire des éléments véhiculant sa culture :

Ainsi je n'ai jamais su pourquoi, dans les maisons où séjourne la mort, tous les miroirs doivent être recouverts de draps blancs. Pourquoi le blanc est la couleur du deuil chez nous. Comment et selon quelles règles immuables doit être accomplie la toilette funèbre. Pourquoi les femmes n'ont pas le droit d'accompagner le défunt jusqu'au cimetière. (*PMEM*, pp. 24-25).

Dans l'extrait ci-dessous, *Aïda* continue à décrire les rites et coutumes relatifs à la mort dans la culture algérienne. En effet, elle parle de la porte de la maison qui doit rester ouverte durant les sept jours qui suivent le décès, et qu'un rideau doit être placé devant cette porte pour ne pas avoir à la fermer. Le lecteur découvre aussi, la tradition de la tente, montée devant la maison du défunt, quand celle-ci est trop petite. Elle sert à abriter les hommes qui ne peuvent se retrouver dans le même espace que celui des femmes :

Depuis que tu es parti, et pendant sept jours, notre porte est restée ouverte toute la journée, jusque très tard dans la nuit. Ainsi que le veut la coutume. Les portes ne se referment pas sur le malheur. Un rideau a été placé à l'entrée pour dérober aux regards des voisins le va-et-vient des femmes dans le couloir. Les hommes de la famille, eux, sont restés au bas de l'immeuble, sous une tente spécialement installée pour les abriter. (*PMEM*, p. 34).

Dans un autre extrait, Maïssa Bey divulgue à travers la voix de *Aïda*, d'autres croyances relatives à la mort et au deuil, ainsi la tradition orale dit que la femme doit, pour le respect du défunt, ne plus se préoccuper de son apparence. De ce fait, la femme en deuil, ne doit ni se colorer les cheveux, ni s'épiler. La femme endeuillée ne doit surtout pas s'occuper de son apparence, d'autres diraient qu'il ne faudrait même pas qu'elle se douche.

Aïda parle de ces croyances et pratiques héritées des ancêtres qu'elle a respectées sans qu'elle y ait pensé, car en effet, *Aïda* a oublié qu'elle devait continuer à vivre, et a oublié qu'il fallait qu'elle s'occupe un minimum de sa personne :

Il est dit que les femmes en deuil ne doivent ni se teindre les cheveux, ni se mettre du henné aux mains, ni s'épiler les sourcils, ni porter de bijoux ou quelconque parure ; ni même, pendant une période fixée par une tradition obscure, se laver, du moins aller au hammam. Certains vont même jusqu'à dire qu'elles ne peuvent changer de vêtements que lorsque les visites de condoléances prennent fin, c'est-à-dire au bout de sept jours. (*PMEM*, p. 41).

Par ailleurs, on retrouve dans les extraits qui suivent, le désarroi de *Aïda*, qui va jusqu'à remettre en questions certains fondements traditionnels de la société musulmane. Maïssa Bey, à travers la voix de son personnage, pose et se pose des questions sur la légitimité d'une telle tradition, de telles pensées, elle se demande si les hommes sont tenus de respecter de telles règles. Maïssa Bey dénonce ces lois, et dévoile à travers son personnage sa position. On assiste ici, à un total déni ou dénigrement des lois du deuil que *Aïda* laisse qu'au fond d'elle-même, sans jamais oser confronter l'opinion publique, on a l'impression que Maïssa Bey tente de dénoncer, à travers sa narratrice, une certaine pression que met continuellement la société musulmane sur la femme :

Par contre, je ne sais pas s'il est prévu des dispositions spécifiques pour les hommes. Mais a-t-on vraiment besoin de fixer un règlement ? A-t-on besoin de dicter aux personnes confrontées à la mort de l'un des leurs un comportement qui prouverait aux yeux du monde l'étendue et l'intensité d'un chagrin ? D'en fixer la durée ? (*PMEM*, p. 42).

Toujours dans l'univers du religieux, il est possible de relever dans d'autres extraits des passages de Hadith issus et hérités de la parole prophétique de par l'oralité à travers Abou-Houreira, ce hadith est repris dans sa totalité mais traduit en français, il est utilisé pour donner de la force aux personnes en deuil et les résigner à accepter la séparation décidée par Dieu. Cette citation peut également être relevée comme une forme d'intertextualité :

Sais-tu que c'est faire preuve d'impiété que de se comporter comme tu le fais ? Sois raisonnable ; ton comportement en ces jours de deuil est une grave atteinte aux préceptes de notre religion. Ressaisis-toi et redis-toi ces paroles **d'Abou-Houreira**, le compagnon de notre prophète bien-aimé, qui exhortait les affligés par ces paroles si sages, si sensées : « *Les croyants qui savent se résigner quand Dieu aura fait mourir l'être qu'ils affectionnaient le plus en ce monde, n'auront aucune autre réponse que le paradis* » (*PMEM*, p. 44).

Maïssa Bey continue à faire dialoguer ses écrits avec les croyances et lois ancestrales sur lesquelles s'appuyait l'existence de ses aïeux. Elle agrmente son récit de notions appartenant à la religion ou encore à la tradition collective, comme dans cet extrait, où, à travers la voix de sa protagoniste, elle parle de la « *idda* », pratique émanant de la religion musulmane adoptée par la société algérienne depuis son islamisation. Il s'agit, en effet, d'un concept issu de l'islam,

faisant référence à la loi contraignant la femme veuve à ne pas sortir de chez-elle, que pour aller au cimetière, et de ne rentrer qu'avant le coucher du soleil pendant une durée de quatre mois et dix jours, à partir du jour de la mort de son mari. *Aïda* parle de cette pratique, en se posant la question de comment réussiraient les femmes actives, celles qui occupent des postes de travail, à respecter cette loi, puisque la réglementation administrative, ne peut leur permettre de s'absenter plus de 5 jours. Maïssa Bey fait confronter ainsi les lois séculaires d'autrefois à la modernité de la vie actuelle qui ne pourrait, selon elle, suivre des règles émanant d'une ère ou la vie était entièrement différente que celle d'aujourd'hui :

Je me suis alors demandé comment font les femmes qui travaillent lorsqu'elles perdent leur époux. Et je ne parle pas de contraintes financières ! Comment font-elles, puisqu'elles sont censées respecter le précepte religieux qui leur interdit de sortir de chez elles – en dehors des visites au cimetière- pendant la période de retrait qu'on appelle '*idda*, fixée à quatre mois et dix jours ? Comment font-elles puisqu'elles sont censées reprendre le travail au bout des cinq jours de deuil accordées par une administration qui n'a pas pris en compte cette obligation ? Pas même le temps de recevoir les condoléances ! (*PMEM*, p. 68).

Puisque mon cœur est mort est indéniablement un roman qui traite le parcours de ceux qui sont confrontés à la mort d'un être cher, à cet effet, on retrouve au fil de ses pages, de nombreuses allusions aux pratiques et croyances - musulmanes de façon générale et algérienne plus spécifiquement- relatives à la perception de la mort ainsi que des notions développées autour de ce sujet. De ce fait, trois croyances se dégagent, au premier regard : il s'agit du « troisième jour », du « septième jour » et puis du « quarantième jour », la mort a ses règles, ses traditions et ses cadres dans les sociétés musulmanes, et Maïssa Bey en parle très clairement dans son roman et le fait découvrir aux lecteurs qui connaissent mal la culture algérienne :

...Pour eux il y a le troisième jour. Dit « jour de la séparation ». Puis le septième. Et enfin le quarantième. Et après ? Plus rien ? Comment leur expliquer que j'ai eu, un soir de mars, la sensation d'avoir été engloutie dans une faille, une fissure du temps, et que depuis pour moi, aucun instant ne se détache plus de l'autre ? (*PMEM*, p. 84).

Un peu plus loin le lecteur découvre plus en détail, ce que représente le 40ème jour dans la société algérienne, *Aïda*, en parle et raconte comment les amis à *Nadir* ont tenu à lui adresser leurs pensées : « Le soir du quarantième jour, j'ai

appelé tes copains. Ils ont d'abord, pour toi, récité la sourate de la *fatiha*, et t'ont dédié la dernière prière du jour. » (*PMEM*, p. 87).

Aïda décrit au lecteur comment est perçu le quarantième jour dans la société algérienne, en intégrant encore une fois de l'oralité mais également un renvoi au texte sacré. Le quarantième jour est tout d'abord synonyme de séparation totale avec le mort, puisque c'est ce jour-là que la tombe du défunt est bâtie. En cette occasion, la famille du mort, doit organiser une grande offrande sous la forme d'un festin destiné aux visiteurs qui se présenteront chez eux, et ce à la mémoire de l'être disparu. Maïssa Bey, dévoile au lecteur, les détails de la traditions musulmane lorsqu'il y a un décès, en parlant de la symbolique du 40^{ème} jour et de ce qu'il représente, mais aussi des paroles, gardiennes de la morale, de la religion qui font habituellement échos dans ce genre de circonstances :

Je vais te raconter ce qui s'est passé le quarantième jour. Tu ne peux imaginer le nombre de personnes qui n'ont cessé de me rappeler qu'il faut le consacrer à la remémoration, mais surtout à l'adieu. Un adieu définitif, m'expliquaient-ils patiemment, comme on tente de convaincre un enfant du bien fondé d'une obligation à laquelle il se dérobe. C'est me disait-on seulement ce jour-là que l'âme se détache du corps pour rejoindre sa demeure éternelle. C'est pourquoi, insistaient-ils, il est prescrit d'attendre jusque-là pour construire une tombe. Un peu comme si tout espoir- mais lequel ?- devait être irrévocable enseveli sous la pluie, le ciment, la mosaïque ou le marbre. (*PMEM*, p. 64).

Ainsi, l'on doit égorger un mouton ou deux, cuisiner un bon couscous et préparer l'espace qui accueillerait les visiteurs mais aussi faire venir des personnes qui sont censées animer les soirées de ces jours de fin de deuil, des *tolba*¹ adeptes de la religion islamique, récitent le coran par le *tajwid*. On constate que Maïssa Bey, ne fait pas seulement la présentation de cet événement mais elle utilise également certains termes arabes en lettres latines, tout en les traduisant. De ce fait, il est possible de dire que Maïssa Bey fait dialoguer son écrit avec ceux de la tradition et de la religion de l'Islam :

Il faut que je te fasse la liste de tout ce qu'on m'enjoignait de faire ce fameux jour. Ce qui est conforme à l'usage. D'abord convoquer toutes les femmes, voisines, amies et proches, pour préparer un couscous. Faire

¹ Pluriel de *Taleb*, qui signifie apprenant résolu du coran qui retient par cœur les sourates du saint coran, afin de pouvoir les réciter à de nombreuses circonstances relatives à la culture musulmane et notamment lors des veillées funèbres.

égorger (oh, ce mot !) un mouton. Ou deux. Ouvrir ma porte, bien entendu, et recevoir, avec empressement, avec gratitude, toutes les personnes désireuses de se rassembler autour de moi pour m'aider à accepter enfin l'inéluctable, et à passer ce cap. Femmes et hommes dans des pièces séparées. Faire venir, pour animer la soirée, des *tolba*, récitant rémunérés pour le *tajwid*, la lecture solennelle du Coran. Ou pour les implorations. Les écouter. Écouter le bruit des conversations autour de moi. Répondre, avoir la force de répondre aux formules de circonstance sur un ton pénétré, par d'autres formules tout aussi usuelles. Hocher gravement la tête. Leur donner l'illusion que ces paroles lénifiantes m'apportent du réconfort et adoucissent ma peine. (PMEM, p. 85).

Comme il est possible de le voir, l'auteure parle, à de nombreuses reprises, de religion. Elle cite des versets coraniques, et nourrit ses textes de pratiques et croyances issues de l'Islam, comme d'*El Aid el Kébir*¹, *el djenaza*², le 40^{ème} jour³... En effet, L'auteure redonne vie à la parole orale, longtemps enfouie dans l'inconscient collectif, elle reprend des passages, faisant partie de la culture intellectuelle et religieuse du lecteur, en reprenant un verset coranique qui fait allusion au destin et aux fatalités de la vie qu'on ne peut fuir, et qu'elle retranscrit en français pour aussi nourrir le désir d'exotisme du lecteur étranger :

Il était dit que... Il était écrit que...

Combien de fois, après ta disparition, n'ai-je pas entendu ces mots qui me donnaient envie de hurler ! Et qui me donnent toujours envie de hurler. Je retranscris ce soir pour toi ce verset que l'on n'a cessé de répéter autour de moi les jours qui ont suivi ta disparition : « **Nul malheur n'atteint la terre ni les êtres qui ne soit enregistré dans un livre, avant que nous ne l'ayons créé**⁴. Et cela, certes, est facile pour Allah » Peut-être le connais-tu déjà. Peut-être l'avais-tu appris par cœur en cours d'éducation islamique, à l'école ou au lycée. » (PMEM, p. 170).

L'auteure dans ce passage, n'a pas précisé le nom de la sourate ni le numéro du verset, elle s'est contentée de citer ce verset⁵ en le désignant comme tel et en le mettant en avant par le biais des guillemets. Après une recherche, il semble s'agir du verset 22 de la sourate portant le numéro 57 nommée *El Hadid* –

¹ Littéralement « La grande fête », la plus importante fête du monde musulman.

² Cérémonie funéraire qui se tient dans le domestique du défunt qui dure généralement trois jours.

³ Cérémonie à laquelle sont conviés les proches du défunt, 40 jours à compter de la date de l'enterrement de la dépouille du mort.

⁴ Selon nos recherches, dans la version arabe, le verbe peut tout signifier aussi bien « créer » que « guérir », tel que le corrobore le verset suivant : (49 sourate 3).

⁵ Selon notre recherche nous avons relevé qu'aucune des traductions consultées par nos soins et y compris celle à laquelle recourt Maïssa Bey ne rend compte de la forme du verbe de la version arabe, qui était à l'imparfait et non pas au présent comme ça l'est dans les traductions en langue française.

Le fer. Il est possible de trouver une traduction différente à quelques mots près de ce verset.¹

En addition au monde du deuil que l'auteure a voulu faire connaître à travers son recours à la tradition orale et culturelle, il est possible de relever également de nombreux passages représentatifs de la culture algérienne, entre proverbes, adages, croyances, célébrations et rituels. Le lecteur peut découvrir les subtilités du langage oral algérien, les métaphores et les allusions discursives.

En effet, dans le roman il y a présence de nombreux passages contenant des mots issus de l'oralité de la langue algérienne, qui ont une lourde charge sémantique et que l'auteure a préféré reprendre phonétiquement en lettre latines, pour ne pas dénaturer le sens qu'elle voulait apporter aux mots. Ces emprunts à l'oralité sont perceptibles en italique. Mais on constate que Maïssa Bey a préféré reprendre leur traduction en français juste après, comme dans le passage ci-dessous dans lequel l'auteure fait découvrir au lecteur les métaphores culturelles. Par exemple : pour désigner une personne parlant et critiquant tout le monde on utilise le terme « les ciseaux » en arabe « el m'kass » car cette personne découpe tout sur son passage en critiquant les autres, ou alors lorsqu'elle reprend les deux mots avec lesquels la narratrice fut désignée, après la catastrophe qui s'est abattue sur elle : la folle « el mehboula » ou la pauvre « el meskina ». La reprise de ces deux mots en arabe apporte une très grande charge sémantique au passage, Maïssa Bey en est consciente et fait en sorte d'agrémenter son roman de bribes issues de l'oralité :

Je ne l'ai jamais aimée. Je n'ai jamais aimé sa façon de déchirer à belles dents tout son entourage. Toi-même tu l'appelais *el m'kass*, les ciseaux... (...) Je sais qu'en parlant de moi, on hésite entre deux adjectifs. *Meskina* ou *Mehboula*. La pauvre ou la folle. Tout compte fait, je préfère le second ; je ne veux pas être l'objet de leur pitié. (*PMEM*, p. 53).

Maïssa Bey agrmente, de ce fait, le discours de sa protagoniste de parcelles issues de la tradition orale de l'Algérie. Il est possible de relever dans le passage ci-dessous, des allusions aux croyances et pratiques issues de la culture et

¹ Dans d'autres traductions, on trouve «Nul malheur n'atteint la terre ni vos personnes, qui ne soit enregistré dans un Livre avant que nous ne l'ayons créé; et cela est certes facile à Allah ».

tradition algérienne pour éloigner le mauvais œil et protéger l'être chéri de tout mal qui pourrait l'approcher. En effet, *Aïda* évoque toutes ces croyances en ayant des remords de ne pas les avoir pratiquées, en se disant que les choses se seraient, peut-être, passées autrement. Ainsi, on retrouve dans cet extrait, les traditions et pratiques d'antan qu'accomplissaient nos grands-mères, tel que de faire tourner le sel sept fois autour de la tête de la personne concernée, tout en prononçant des formules protectrices, ou alors le port de talisman, notamment la *khamisa*¹, ou encore la formule phare pour annuler le sort du mauvais œil, que Maïssa Bey reprend dans son roman en la traduisant en français : « cinq dans l'œil de Satan » plus connu sous la formule « *khamisa fi 3ayn a chitan* » :

Je n'ai jamais accroché de talisman à ton cou. Je n'ai jamais fait sept fois le tour de ta tête, une poignée de sel dans la main, en prononçant les paroles rituelles. Je n'ai pas pensé à éloigner de toi le mauvais œil et les sortilèges en prononçant à la face des envieux et des malveillants, des formules conjuratoires, ces mots que disent toutes les mères : *cinq dans l'œil de Satan !* (PMEM, p. 59)

Maïssa Bey, très liée à sa culture, parsème continuellement ses écrits de références à la tradition algérienne, peut-être qu'elle souhaite être à l'image d'une protectrice ou d'une conservatrice de la culture, en transmettant au lecteur algérien des descriptions des coutumes à travers ses réminiscences, ou alors elle trompe ses écrits dans la tradition et la religion arabo-musulmane pour créer ce nid d'exotisme qui nourrirait l'envie d'évasion du lecteur étranger. Ainsi, on retrouve de nombreuses fêtes et célébrations, racontées dans *Puisque Mon cœur est mort*, notamment les jours de célébration caractérisant la culture algérienne et, telle que la fête de *l'Aïd el Kébir* qui est présentée et décrite dans cet extrait, où *Aïda* raconte comment, plus jeune, tout comme ses frères et sœurs elle était forcée d'assister à l'égorgeage du mouton, elle parle de comment est organisée cette fête, notamment des femmes qui s'acquittent de toutes les corvées du nettoyage, de préparation des plats phares de ce jour-là :

Par association d'idées sans doute, m'est revenue à cet instant l'image de mon père égorgeant le mouton, le jour de l'Aïd. Le crissement menaçant du couteau qu'il aiguillait longuement sur la pierre, sous nos yeux d'enfants à la fois fascinés et terrifiés. Le geste assuré de sa main qui ne tremblait pas. La marre de sang vite noyée sous un puissant jet d'eau. Les soubresauts de la

¹ La main de fatma, utilisée tel un talisman pour éloigner le mauvais œil.

bête. Tout de suite après le dépeçage et l'entrée en scène des femmes chargées des corvées qui leur étaient réservées. Dans la cuisine, l'odeur si caractéristique de laine brûlée¹ définitivement associée à ce jour de fête. Nous étions tous tenus d'assister à la mise à mort. Il était impensable que l'un de nous manifeste le désir de se soustraire à ce spectacle, je ne sais toujours pas pourquoi. (*PMEM*, pp. 102-103).

Elle fait également le lien entre cette célébration et son prénom, et le fait que son fils ait été égorgé, tel un sacrifié. En effet, *Aïda* vient du mot arabe *Aïd*. *Aïda* veut dire en arabe qu'elle a accompli la pratique du sacrifice de l'*Aïd*, elle se dit dans ses pérégrinations, que peut-être c'est ce prénom qui lui a prédestiné cette fin tragique :

Je crois ne t'avoir jamais rapporté ce que je n'ai appris que vers seize ou dix-sept ans. Le choix de mon prénom a été déterminé par les hasards de notre calendrier religieux. C'est parce que ma mère a accouché le jour de l'**Aïd el Kébir**, jour du sacrifice propitiatoire d'Ibrahim, que l'on m'a appelée *Aïda*. Je suis donc née sous le signe du sacrifice. Le sacrifice de ce que l'on peut avoir de plus cher au monde : un fils. Je ne veux penser, je ne veux pas penser que c'est un nom prédestiné. (*PMEM*, p. 103).

En outre, l'on sait que dans la culture arabe le nom revêt un caractère particulier et qu'un rapport intime s'établit entre la dénomination et le caractère de la personne qui en est l'objet. Ce n'est donc pas sans raison que Maïssa Bey s'attache à attribuer au personnage de son roman un nom qui est surchargé de sens. Chaque nom propre présente cette vertu d'être à la fois un point d'ancrage du texte romanesque dans une communauté épistémique en l'occurrence arabo-musulmane et une forme expressive porteuse d'un signifié qui joue un rôle considérable dans la constitution de l'effet-personnage et la trame narrative. Cela rappelle les propos de Charles Grivel² qui avance qu'un « personnage sans nom ne s'imagine pas ».

D'une manière plus générale, le choix de l'onomastique apparaît en harmonie avec le sens du récit de Maïssa Bey et le rôle qu'elle assigne au personnage de son roman. Pour l'écrivaine, nommer est un acte d'énonciation qui, non seulement, distingue et individualise une personne mais contribue également à accroître la lisibilité du texte. C'est dans cette perspective qu'elle recourt souvent dans ses romans, comme c'est le cas pour *Aïda* dans *Puisque mon*

¹ Appelée communément dans la culture algérienne *bouzelouf*.

² Cité par Martine Léonard, « Balzac et l'absence du nom », in *Les noms du roman*, Publications du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Col. « Paragraphes », 1994, p. 69.

cœur est mort à doter certains noms de prédicats descriptifs et diégétiques qui caractérisent leurs porteurs.

Il ressort de notre lecture, un bon nombre de passages où Maïssa Bey, fait appel aux adages et proverbes issus de la culture algérienne. En effet, dans la société algérienne, afin de faire passer leurs messages, de nombreuses femmes communiquent par les proverbes. Un langage riche sémantiquement qui peut paraître comme codé. Dans l'extrait ci-dessous, l'auteure a repris un célèbre **adage algérien** en le traduisant en français « ne peut ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même » pour dire que personne ne peut comprendre réellement celui qui souffre, car il n'aurait pas subi le même sort :

Tu connais, pour l'avoir beaucoup entendu autour de nous ces dernières années, ce vieil adage, bien de chez nous, qui pourrait se traduire ainsi : « **ne peut ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même.** » C'est ce que me disent certaines femmes que je rencontre quand je me hasarde de temps en temps dans les rues du village pour faire quelques courses ; mais surtout celles qui, comme moi, viennent passer une partie de leur journées auprès de la sépulture d'un proche au cimetière. (*PMEM*, p. 104).

En citant ces symboles de la culture algérienne, qui ont eu tendance à disparaître avec l'avènement de la modernité, Maïssa Bey, tente de les ressusciter ou de les refaire connaître aux nouvelles générations ou au lecteur étranger. À cet effet, l'écrivaine orne ses romans de descriptions de certaines fêtes et rites, agrémentés de tradition orale de la culture algérienne et pratiques séculaires qui s'y rapportent, à titre d'exemple **la circoncision**, qu'elle raconte dans une réminiscence survenue à *Aïda*, elle décrit comment s'était passée la circoncision de *Nadir*, et parle d'une pratique séculaire pouvant paraître comme barbare, empêchant la mère de crier au moment d'entendre l'enfant pleurer en lui faisant tenir un couteau entre ses dents :

De quelles profondeurs a surgi cette expression, mordre le couteau ? Tout à coup, je me suis revue le jour de ta circoncision. Ce jour-là, les femmes présentes pour les préparatifs de la fête m'ont placé un couteau entre les dents. Elles m'ont demandé de mordre dans la lame. Elles m'ont expliqué que cela m'aiderait à résister à l'envie de crier au moment où, dans la pièce voisine, l'infirmier, assisté de tes oncles qui te maintenaient, tranchait le prépuce et consacrait ainsi ta virilité. Je n'ai pas crié ce jour là. Mais en entendant ton hurlement, j'ai mordu si fort le couteau que je me suis coupé, oh, très légèrement, le bout de la langue. Juste assez pour avoir un gout de

sang dans la bouche. Surtout, surtout ne pas crier. Pas ici. Pas maintenant. (PMEM, p. 117).

Maïssa bey, romancière algérienne d'expression française, continue de faire enrichir ses écrits de termes, notions ou croyances renvoyant à sa culture et sa langue maternelle, à savoir l'arabe. En effet, dans l'extrait ci-dessous, le lecteur se retrouve côtoyé à une notion très présente dans la vision musulmane du monde, il s'agit du destin écrit, appelé communément « el mektoub ». *Aïda* parle de son destin en employant ce mot cher à la mémoire collective d'où elle émane, et le présente en propos français, pour son lecteur étranger à travers l'expression « les aléas de la vie » car généralement, quand on parle du *mektoub*, c'est pour désigner une situation qu'on n'a pas forcément souhaitée, et dans laquelle on se trouve tout de même, donc il y a toujours un brin de sens péjoratif, lorsqu'on désigne dans la culture maghrébine « *el mektoub* » :

Lorsque je repense à ce temps-là, il me vient une image : celle d'une femme qui ne sortirait jamais sans un écriteau sur lequel serait écrit en toutes lettres : je suis une femme respectable. Donc consensuelle. Même si les aléas de la vie, autrement dit le *Mektoub*, m'ont amenée à transgresser l'un des commandements les plus imprescriptibles : tu vivras toujours sous la protection et l'autorité d'un homme ! (PMEM, p. 147).

Ou alors, les proverbes, les « qu'en dit-on » de la culture algérienne. Dans de nombreux passages, Maïssa Bey met en avant, la parole de l'inconscient collectif et des représentations culturelles, et fait toujours appel à la tradition orale, aux croyances collectives et à leur poids culturel, comme dans ce passage où l'on retrouve le mot « yemma » et la croyance selon laquelle que ceux qui s'appêtent à mourir appellent à ce moment celles qui leur a donné la vie, c'est-à-dire leur mère : « Je n'étais pas là, tu étais seul. As-tu crié mon nom ? *Yemma, ya M'ma* ! Avant de mourir, les hommes, dit-on, appellent celle qui leur a donné la vie. À l'instant même où ils retournent au néant. » (PMEM, p. 130).

Ainsi, les romans de Maïssa Bey puisent indéniablement leurs racines du patrimoine de la tradition orale, que l'auteure tente de préserver et de véhiculer encore.

III. Traditions et oralité ou la mise en contexte de l'Histoire dans *Pierre sang papier ou cendre*

Le roman *Pierre Sang Papier ou Cendres*, dans sa totalité, est présenté à l'image d'une histoire ou d'un conte, dans lequel le fantastique se mêle subtilement à la réalité. De nombreux romans maghrébins d'expression française possèdent cette caractéristique. Le merveilleux fait partie intégrante de l'inconscient littéraire maghrébin. Cette dimension peut être empruntée pour différentes raisons : Dire l'indicible, apporter à l'histoire une profondeur de lecture, transposant ainsi un message connoté de la part de l'auteur et notamment le message historique.

Dans cette optique, l'extrait ci-dessous développe davantage cette idée :

Nous pouvons dire que la présence de l'oralité dans les textes écrits des écrivains maghrébins de langue française a posé d'emblée ces textes comme un contre-discours et que les limiter à une question conjoncturelle les a tronqués de leur dimension première, c'est-à-dire leur fonction poétique. Les relire dans la perspective d'une poétique historique permet d'ailleurs de retrouver leur unité dans le champ littéraire. Pour notre part nous voyons cette unité dans le recours à l'oralité, le merveilleux et la culture comme base compositionnelle et dans la fonction historique qui a toujours été la sienne.¹

Pour étayer davantage ces propos il serait intéressant de rappeler la réflexion d'Aragon². Ce dernier avance que : « le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique », en ajoutant que « Le merveilleux est toujours la matérialisation d'une morale en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit ».

En effet, dans ce roman, il est possible de découvrir l'Histoire de l'Algérie depuis le débarquement colonial jusqu'au jour de l'indépendance. Le lecteur peut avoir l'impression que cette histoire est racontée à l'image d'un conte, avec des personnages symboliques et théâtraux tels que *madame Lafrance* qui est la personnification du pays colonisateur, ou encore *Si Laloï* présenté au départ comme un personnage, tyrannique et cruel au service de *madame Lafrance* mais qui, en réalité, n'est qu'un personnage imaginaire, car c'est le fruit de l'imagination apeurée du personnage de *l'enfant*, et ce à mesure d'entendre « C'est la loi », réplique favorite des soldats envers les villageois. Il s'ajoute à

¹ KHELLADI Khadidja, « Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine », in *Échange et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, dirigé par Charles Bonn, Paris : L'Harmattan, 2004

² ARAGON Louis, *La Diane Française*, Paris : éd. Seghers, 1946.

cela, la présence indélébile de *l'enfant*, qui symbolise le miroir de l'Algérie meurtrie de l'époque ; c'est la touche fantastique du récit, ce personnage apporte au roman l'aspect merveilleux caractérisant le conte. De ce fait, le lecteur peut affilier, à certains passages, la trame narrative comme étant un conte. En d'autant plus avec la présence d'une figurine transposant un monde réel et merveilleux à la fois. Ce personnage traverse les siècles et assiste à tous les faits, telle une infaillible sentinelle de la mémoire.

En intégrant un personnage comme « l'enfant » dans son roman. Maïssa Bey redonne au merveilleux de *Pierre Sang Papier ou Cendres* cette fonction instinctive de la liberté humaine, ou de la mémoire vaillante. Elle évoque particulièrement la mémoire, en recourant à des expressions populaires issues de la tradition orale qu'elle reprend comme un discours de mémoire, sans les restreindre à une fonction de nature « mnémonique » mais elle les évoque en leur assignant un aspect merveilleux qui les englobe et leur octroie une perception nouvelle. « La fonction libératrice du merveilleux lui vient du fait que, contrairement au fantastique, il ne s'installe pas dans l'hésitation ; il admet de nouvelles lois de la nature par lesquelles les phénomènes peuvent être entendus. »¹. Effectivement, il semble apparent que :

La relecture des premières œuvres de littérature maghrébine d'expression française permet de replacer les éléments de littérature orale dans une fonction similaire où, reprenant un legs culturel, elles lui conservent cette dimension mais le font entrer dans une vision critique. Où nous retrouvons cette caractéristique du merveilleux souligné par Todorov : « Le merveilleux réalise cette union impossible proposant au lecteur de croire sans croire vraiment »²

En addition à ceci, il apparaît que *Pierre Sang Papier ou Cendre* soit rempli de passages, parlants, criants, forts en sens, représentatifs du langage de la tradition orale. En effet, il s'agit d'extraits, où la rime, l'indicible et la symbolique sont présents. Une criante anaphore ressort de cet extrait qui se présente, au lecteur, tel un poème libre. En effet, « la poésie est, comme la peinture, un art d'imitation, *ut pictura poësis* [tel le tableau, telle la poésie] »³.

¹ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Le seuil, Points, 1970, p. 46

² *Ibid.* p. 88

³ DE BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise. *Œuvres volume X*. Paris : Librairie d'Adrien Le Clère. 1826. p. 76

Selon cette conception, ce qui est imité ne se limite nullement au social, mais s'étend plutôt à l'univers entier»¹.

Dans ce texte poétique l'anaphore se répercute dans les esprits à travers la répétition du verbe « être » au conditionnel présent, à la forme l'impersonnelle et précédé du démonstratif « de ». Ainsi chaque début de phrase est fait avec la périphrase « ce serait » emportant le lecteur avec une mélodie enchanteresse, donnant au texte encore plus de profondeur:

Ce serait un petit matin blafard soudain transpercé d'une vive lueur.

Ce serait un oiseau blanc affolé dans un ciel hachuré d'éclairs.

Personne ne sait encore nommer cette vague d'incandescence soudain répandue.

Ce serait des hommes, des femmes, des enfants éperdus, fuyant la vague brûlante et mortelle.

Ce seraient incessantes, terrifiantes, des déflagrations au cœur de ténèbres indues.

Des lambeaux de soleil s'accrochent et s'incrument sous les yeux, dans la peau, dans la mémoire, à jamais. (PSPC, p. 97)

Par ailleurs, nous avons relevé des passages où l'auteure met en avant des symboles du patrimoine culturel de sa société, ce patrimoine qui représente, par excellence, le socle de la tradition orale, des extraits, agrémentés de symboles de la tradition ancestrale tels que *la Djemaa*, qu'elle reprend ainsi phonétiquement en caractères latins. La *djemaa* est une assemblée composée des vieux et sages du village, qui se rassemblent pour discuter et essayer de trouver des solutions aux problèmes que rencontrent les villageois. En effet, ce point-là est à la fois un élément issu de l'oralité et de la culture, donnant au texte une forte dimension culturelle et traditionnelle:

Les hommes de la *djemaa* du village ont gardé, malgré tout, l'habitude de se retrouver, ... réunis chaque soir à l'entrée de la mosquée ou dans un coin de la place du marché...comme il le faisait autrefois quand ils avaient à examiner toutes les affaires soumises à leur jugement, à leur sagacité, et puis de délibérer avant de rendre leur sentence. (PSPC, p. 77)

¹ SAYRE, Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : l'Harmattan. p. 152

Le roman est fortement agrémenté de mots algériens repris en lettres latines. L'auteure cherche à donner à son roman une profondeur sur le plan culturel mais aussi de l'authenticité. Elle reprend à plusieurs reprises le mot « frança » comme prononcé en algérien pour désigner la France ou alors le terme de « roumis » avec lequel fussent appelés tout étranger et notamment les Français. Elle évoque également dans un autre passage la signification de la particule « si » qui ne serait que le diminutif de « sidi » voulant dire Monsieur. Maïssa Bey évoque les difficultés que rencontraient les Algériens du temps de la colonisation à prononcer correctement le français, notamment la prononciation des « e » en « i » ou des a en « é » et comment les colons pouvaient-ils se moquer de cela. À cet effet, il est possible de constater que Maïssa Bey use de l'oralité au service de sa narration historique, pour apporter de la vraisemblance et de l'authenticité à son roman :

Serait-ce l'un des siens ? L'un de ceux qui ont fait allégeance à *França*, en trahissant parfois leur propre tribu ? Parcequ'il n'est pas habituel ni même concevable que les noms des *Roumis* soient précédés de ce « *Si* », qui n'est autre que le **diminutif de Sidi**, titre honorifique uniquement réservé aux personnes considérables et aux marabouts ! Les Roumis veulent qu'on leur donne du *Missieu* ou du *Médème*, ce qui les fait rire aux éclats parfois, sans que personne ne comprenne pourquoi ! (*PSPC*, p. 79)

Dans d'autres passages du roman, Maïssa Bey évoque des rites et des traditions représentatifs de la culture algérienne tels que ceux relatifs aux mausolées. Dans le passage qui suit Maïssa Bey décrit le paysage commun que l'on retrouve dans les mausolées algériens. Les bâtisses qui sont toujours chaulées de blanc avec un dôme en vert, entourés par des vieillards enveloppés dans leurs burnous et demandant l'aumône aux femmes venant accomplir un rite pour faire exaucer un vœu. En pénétrant le mausolée elles s'orientent vers le tombeau, se prosternent devant lui et récitent quelques prières en baisant le catafalque à la fin. Ces croyances séculaires sont encore pratiquées aux jours d'aujourd'hui. Comme exposé dans *Éléments sur la tradition orale*¹, les visiteurs ou pèlerins partent en cortège bariolés rendre visite au marabout dont elles ont obtenu la protection non sans chanter parfois pendant des heures. Elles se dirigent vers le saint favori qui, pour la circonstance, apparaît comme le sauveur. « tout, à son contact, est purifié :

¹ NACIB Youcef. *Éléments sur la tradition orale*. Alger :SNED, 1982 Pp 16-18

la terre est ramassée sous le carrelage de la « kouba »¹ qui abrite le *chikh* pour être utilisée comme médication »². Passer toute la nuit à prier dans telle *zaouia*³ qui possède un sanctuaire renommé est un rêve que caressent bien des femmes. Désirant la guérison d'un parent, la réussite d'une union, la prospérité ... etc. Maïssa Bey les décrit et les fait connaître au lecteur ignorant ces pratiques, donnant ainsi à son roman une forte empreinte culturelle :

Aux portes de la petite bâtisse chaulée de blanc, quelques pauvres hères, pour la plupart des vieillards enveloppés dans un burnous couleur de terre, sont couchés à même le sol. Ils dorment. Dans peu de temps, ils vont ouvrir les yeux. Comme d'habitude, ils salueront le jour. Puis accroupis au soleil, la main tendue comme d'habitude, ils solliciteront les visiteuses, des femmes venues parfois de très loin, qui pénétreront dans le lieu saint pour y accomplir des rituels séculaires. Les femmes déposeront leurs offrandes au pied du tombeau incrusté de bois précieux et recouvert d'étoffes de soie. Puis elles se prosterneront, diront quelques prières, baiseron le catafalque et, dans des murmures incantatoires, solliciteront aide et protection auprès du saint révééré pour sa science et ses pouvoirs prodigieux. Il suffirait, dit-on de l'implorer pour que naissent ou cessent les tempêtes. (PSPC, p.12)

Un peu plus loin, il est possible de retrouver une autre pratique séculaire décrite méticuleusement par Maïssa Bey, il s'agit de celle pratiquée par les vieilles femmes, assises souvent par terre, sur un tapis ou une peau de mouton, où par mouvement spontané et fluide elles roulent soigneusement avec leur doigts des vermicelles pour les poser sécher sur des tamis, servant par la suite à la préparation de plats traditionnels. Il s'agit d'un savoir-faire transposant une sagesse et une maîtrise propre aux vieilles femmes :

Par les paroles de bienvenue de la grand-mère, tout de blanc vêtue, assise sur une peau de mouton et qui, tout le jour, pétrit et roule entre le pouce et l'index, des petits bouts de pâte dont elle fait des vermicelles. Pierre est fasciné par le mouvement régulier et presque machinal de ses doigts qui d'instinct prennent l'exacte mesure de chaque morceau de pâte qu'elle laisse tomber dans le tamis. (PSPC, p. 112)

Le lecteur peut également découvrir d'autres aspects culturels relatifs à la tradition algérienne, notamment celle du tatouage recouvrant le visage et les mains des femmes de certaines tribus, *chaouis* ou *kabyles*. Ces signes-là ont des significations et permettent de distinguer ces femmes-là des autres femmes externes à la tribu. Ces tatouages établis selon des rites traditionnels sont

¹ Le dôme

² NACIB, Youcef. *Op. Cit.* p. 17

³ Le mausolée

représentatifs et sémantiquement riches, car en effet, chaque symbole augure quelque chose et possède donc une signification spécifique. Maïssa Bey évoque cette pratique-là et montre au lecteur, étranger notamment, à quel point la culture algérienne peut être diverse et significative :

Il sait surtout que pour détiiser son histoire, la sienne propre et celle de son peuple, il doit déchiffrer ces signes noirs qui ressemblent aux tatouages que portent les femmes de sa tribu sur le front. Le menton et le dos des mains, signes tracés à l'encre de la soumission et de la possession, signes mystérieux et pourtant chargés de sens, et qui, s'ils sont déchiffrés à l'aune de la vérité, finiront par s'effacer, par disparaître, comme finit toujours par s'éteindre l'écho de tous les cris de haine jetés à la face du jour. (*PSPC*, p. 153)

Maïssa Bey agrémente continuellement son écriture de termes et mots appartenant à la culture algérienne. Des mots qu'elle ne peut remplacer par d'autres, ou les traduire. Elle préfère donc les reprendre tels quels, donnant au roman une vraie richesse linguistique et culturelle. Comme le terme « el mektoub » qui évoque le fait que quelque chose soit écrite, mais dans le sens métaphorique. Ceci évoque le destin auquel croient fortement les musulmans. Ce terme-là a une importante charge sémantique, représentative de la culture algéro-musulmane. Car, en effet, en Islam on croit fortement au destin. Au fait que tout soit écrit à l'avance et que l'on ne peut rien éviter de ce qui nous est prédestiné. La croyance du destin évoque une forte résignation et pouvoir d'acceptation et de patience qui arme chaque croyant. Quand on se retrouve face à un malheur, on se résigne à ce qui nous arrive en disant que ça nous était destiné. De ce fait, Maïssa Bey renvoie à cette croyance caractérisant la personnalité des musulmans, en évoquant les malheurs auxquels ont dû faire face les villageois à cause de la colonisation, et comment ils se sont résignés à l'accepter en disant que c'était leur destin. En outre de nombreux passages sont écrits avec une forte touche poétique, notamment avec la présence de métaphores mais aussi des figures de style, à leur tête l'allégorie et l'anaphore. Comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant, qui n'est qu'une courte partie d'un long texte dans lequel Maïssa Bey articule ses mots autour d'une redondance mélodieuse s'annonçant au début de chaque phrase, il s'agit de paragraphe entamé avec « quand ». Dans celui-ci, il y a une anaphore interne, à travers la répétition de la relative « que » qui revient au début de chacune de ses phrases. Cette écriture poétique instaure à son texte une

dimension orale à travers une forte musicalité. En outre, Il ressort du chapitre X, une autre redondance mélodieuse qui revient à la fin de chaque paragraphe qui se termine par la phrase « c'était écrit » ou « l'enfant n'a pas pleuré » :

Quand la saison des pluies, le ciel est resté désespérément sourd à toute prière,

que la terre assoiffée se craquelait sous ses pieds,

que la faim le taraudait et qu'il se nourrissait de racines et d'herbes,

qu'il disputait des restes aux chiens affamés,

Que ses frères et sœurs, un à un, étaient portés en terre par un père silencieux et résigné, l'enfant n'a pas pleuré. Autour de lui, les adultes se contentaient de dire en soupirant, *Mektoub*, c'était écrit. (PSPC, p. 53)

Ou encore

Quand les siens ont été bannis parce qu'ils avaient offert l'hospitalité à des guerriers poursuivis par les troupes françaises, qu'ils ont dû quitter leur village saccagé et brûlé.

Qu'ils ont dû errer pendant des jours et des jours à la recherche d'un endroit pour s'y fixer et trouver quelques pitances, l'enfant les a suivis sans pleurer. (PSPC, p. 54)

Pierre Sang Papier ou Cendres est un roman riche sur le plan linguistique. Maïssa Bey ne cesse de faire des références à sa langue, la langue arabe algérienne. Elle évoque comment les habitants du village se retrouvaient frustrés face à la non possibilité de parler leur langue maternelle, car celle-ci leur était proscrite dans certains lieux publics. L'auteure désigne dans cette optique les quelques mots qui ne possèdent d'équivalence en langue française et qui ont donc été adoptés dans cette dernière. Cependant il s'agit de mots repris phonétiquement en français. Tel que des mots désignant des vêtements : la *chéchia*, le *saroual*, le *burnous*, la *gandoura*, ou alors des termes désignant des plats représentatifs de la culture algérienne tel que le *couscous* :

Cette langue, leur langue, est interdite dans ces lieux. Les consignes sont claires. Proscrire la langue maternelle. À la rigueur, accepter les mots qui désignent des objets sans équivalent dans les pratiques culinaires et vestimentaires de la mère patrie : « chéchia, saroual, burnous, couscous, gandoura. » (PSPC, p. 42)

À la lecture des romans de Maïssa Bey le lecteur peut être frappé par la floraison de mots arabes insérés dans la trame narrative de ses histoires.

Abondante et omniprésente, cette forme se distingue de deux manières : d'abord par la présence d'un signe typographique explicite dans l'espace textuel du roman désigné par l'italique et ensuite par la traduction de ces mots introduits par l'auteure.

Ceci dit, l'usage riche et diversifié du lexique arabe dans ce roman révèle d'une part, la polyvalence de l'écrivaine et, d'autre part, la maîtrise de sa langue maternelle. Par ce procédé, elle crée un rapprochement direct entre le récit et elle-même provoquant ainsi un espace de lecture qui lui est propre. De plus, cette liberté avec laquelle elle détermine au sein de son œuvre la rencontre de langues distinctes : le français, l'arabe classique, l'arabe dialectale algérien et à des moments même l'anglais, enrichissent sa stratégie d'écriture en soulignant son originalité et sa spécificité tout en introduisant sa propre identité.

En définitive, il est possible de dire qu'à travers cette étude, il apparaît que les exemples reflétant les variations interculturelles sont si nombreux dans le texte qu'on ne saurait les recenser tous. La poétique de la reprise s'impose d'elle-même dans les romans de Maïssa Bey et fait que les narrations des romans transposent un écho discursif celui de l'intertextualité et de l'oralité qui émane du riche discours des romans étudiés.

Pour ce qui est de l'intertextualité, elle constitue à la longue un jeu avec le lecteur, avec lequel l'écrivaine partage à demi-mots une culture commune ou bien un désir d'affirmer une filiation. Ainsi, force est de constater que l'écriture de Maïssa Bey possède une importante dimension intertextuelle. En effet, la narration des romans transpose un fort écho discursif, donnant lieu à une écriture qui rassemble une multitude de cultures, de consciences et de littératures.

De ce fait, le phénomène de la reprise, dans l'écriture de Maïssa Bey apporte à son texte une dimension intrinsèque et polyphonique produisant, d'une part, de l'intertextualité et, d'autre part, du dialogisme, mais aussi de l'oralité donnant ainsi au roman une diversité propre à lui, qui délocalise la parole des narrateurs et décentralise leur discours. Un dialogue s'établit donc, entre les

personnages qui occupent avec alternance, tantôt le devant de la narration, tantôt celui de l'action. Il apparaît que de la diversité des voix des héros des romans beyens se produit une profusion des consciences de la mémoire collective : via les voix diverses des personnages principaux des romans étudiés, c'est toute une génération qui prend la parole, tout un peuple, toute une culture qui s'exprime.

Conclusion

En guise de conclusion à cette deuxième partie, il est possible de dire, dans un premier temps, que pour ce qui concerne l'étude consacrée aux différentes dimensions de la narration chez Maïssa Bey, que l'écrivaine accorde beaucoup d'importance aux reflets narratifs de ses écrits, car ce sont ceux-là qui soutiennent et appuient ses intentions d'écrivaines dans chacun de ces romans. Effectivement, la narration chez Maïssa Bey est très significative. Aucune forme narrative n'a été choisie de façon anodine. À travers les stratégies narratives qu'elle a suivies dans l'écriture de ses romans, il est possible de relever le fait que ses écrits s'agencent tous pour servir la réception de la trame, de telle manière à ce que le lecteur parvienne à accéder, sans trop de difficultés, aux objectifs sémantiques, idéologiques et thématiques de l'auteure.

À la suite de cette présente étude, nous avons constaté que les procédés narratifs appliqués dans chaque roman sont idoines au caractère sociopolitique de chaque roman. À cet égard, il ressort de cette analyse que dans *Bleu blanc vert*, l'alternance des voix est le produit de multiples procédés d'écriture qui lui octroient un caractère intime et personnel, donnant à l'écriture de ce roman de

divers reflets narratifs. En effet, L'alternance des voix est née d'un assemblage de certaines méthodes narratives qui servent l'énonciation croisée des deux héros. Pour ce qui est de *Puisque mon cœur est mort*, il est clair que l'ensemble des procédés narratifs employés appuient et entourent la démarche intime de la protagoniste/narratrice mais sert à véhiculer également le noyau de la trame, dans la mesure où les stratégies narratives répondent totalement au positionnement thématique et événementiel qui servent le contexte socio-politique, peint dans le roman. Quant à *Pierre sang papier ou cendre*, il renferme en son sein des reflets narratifs qui servent à totalement appuyer la démarche de restitution de l'Histoire qui est faite, par le biais d'une narration presque omnisciente, à travers une voix narratrice que le lecteur pourrait confondre, au départ, avec celle de l'écrivaine, notamment par le biais du niveau, de l'instance et de l'ordre de la narration qui rejoignent entièrement le parcours narratif de l'immuable écriture de l'Histoire qui forme intrinsèquement le roman étudié.

Dans un deuxième temps, il est possible de dire que pour ce qui concerne l'approche dialogique intertextuelle et orale, que Maïssa Bey fait de son texte et de l'espace de ses romans un lieu où foisonnent et s'expriment des idées et des visions diverses, d'où la nécessaire pluralité des lectures.

Par ailleurs, concernant le phénomène de l'oralité étudiée, on peut dire que les enjeux de ces collages et références sont très importants. Nous avons affaire dans l'écriture beyenne à des formes traditionnelles de proverbes et de contes qui côtoient une forme moderne comme le roman. Ceci permet de dire que ces formes traditionnelles ne sont pas archaïques et peuvent se mettre en relation de contiguïté avec le roman. L'hybridité des genres nous met dans une situation de polyphonie totale. Ainsi, dans l'écriture de Maïssa Bey, la tradition orale, par le biais de ces différents collages sert à briser la classification des genres. Cette démarcation littéraire a des effets esthétiques pour le roman qui oscille entre plusieurs formes narratives au niveau structurel mais aussi sémantique.

En outre, les signes arabes, présents dans les romans, n'ont certainement aucune fonctionnalité sinon peut être celle de fournir au lecteur la couleur locale du pays. Ces signes-là même s'ils sont dispersés et minoritaires, « ils viennent

déranger la quiétude du fonctionnement du signifiant français »¹. On a toutefois, l'impression que l'usage de la langue maternelle par Maïssa Bey résulte d'un mouvement spontané et d'un choix délibéré.

Étudier la présence du lexique arabe dans la production romanesque de Maïssa Bey nous est apparue comme une tentative ambitieuse visant à déceler les particularités de la stratégie d'écriture de cette écrivaine, imprégnant ses textes de mots et de références qui lui viennent de ses ancêtres. Rien d'étonnant, dès lors, son œuvre nourrie des sources de la terre natale, elle demeure fortement enracinée dans son peuple et dans sa culture. Ainsi, son texte demeure profondément algérien, jusqu'à son parler, ses anecdotes, émaillées très souvent de dictons sortis du tréfonds du terroir populaire. Toutefois, il est possible de considérer ces ténues empreintes d'arabe comme étant un choix esthétique en plus d'être une inscription de quête identitaire.

De ce fait, la manifestation de ces signes arabes qui matérialisent dans l'espace discursif le fonctionnement d'un substrat culturel étranger à la langue d'écriture fait surgir une question fondamentale : quel lecteur l'écrivaine cherche-t-elle à atteindre par l'introduction et la traduction, dans sa pratique romanesque en français, d'éléments linguistiques appartenant à sa culture ?

S'il est évident que le lecteur algérien, en particulier et maghrébin en général, n'aura aucune difficulté à identifier les mots et les expressions propres à la langue arabe, ce n'est pas le cas pour le lecteur étranger qui se trouve devant un nombre considérable de vocables originels « extra-textuels » qui lui sont complètement incompréhensibles. C'est dans cette perspective que l'auteure recourt à la traduction et l'explication qu'elle fournit dans le texte même afin d'apporter des indications et de produire des matériaux en vue d'une lecture éclairée. En outre, il est à rappeler que l'auteure publie ses romans en France et en Algérie dans deux maisons d'éditions différentes. Ce faisant, on pourrait prêter à Maïssa Bey l'intention déguisée de viser par cet effort le seul lectorat de l'Hexagone, sans tenir compte de ses concitoyens. Ce n'est toutefois pas le cas, car même si le français est la langue de base de son écriture romanesque,

¹ ELBAZ, Robert. *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris : l'Harmattan. 1996. p. 117

l'influence de l'arabe avec des particularités régionales façonne une originalité propre et donne un cachet national à ses textes, instituant ainsi un rapprochement manifeste entre elle et son peuple. En réalité, il y a deux lectures fondamentalement différentes de la production romanesque de Maïssa Bey : celle de l'Algérien, et celle du Français. Pour l'un, les ressources linguistiques arabophones qui affleurent sous la langue française, imposent aussi bien sa langue que sa culture et préservent son patrimoine. En revanche, pour l'autre, ce ne sont que des apports extérieurs à lui, des formes hybrides et des représentations d'un mode de vie et de pensée qui transporte le texte romanesque hors de ses frontières imaginaires vers un ailleurs étrange et étranger, voire même exotique.

Au terme de cette étude sur les rapports entre la tradition et la littérature orale chez Maïssa Bey, force est de constater l'existence d'intenses liens chez l'auteure avec sa culture. En effet, Il convient de noter que plusieurs indices permettent d'affirmer que la romancière utilise abondamment les ressources de sa tradition orale pour les intégrer à l'état dans ses écrits.

Effectivement, L'inscription de ces codes, qui évincent le réel, déjoue les limites du roman qui devient, de ce fait, un produit littéraire hybride, ouvert et embrouillé à la fois. Ceci dit, l'ensemble de ces techniques littéraires modernes semblent en parfaite harmonie avec l'oralité étendue dans le roman. Le conflit entre les tenants de la tradition et les partisans de la modernité qui surplombe les romans de Maïssa Bey semble totalement résolu grâce à son écriture qui tout en s'imprégnant de la tradition orale et de ses principes s'ouvre à l'évolution et à la modernité. Les romans analysés nous ont permis de relever une considérable ouverture à l'autre à travers le recours à l'intertextualité, qui représente réellement un choix littéraire ou une stratégie d'écriture que l'auteure a pris l'habitude d'épouser ce qui donne à son écriture un caractère universel, puisqu'elle rassemble en son sein différentes cultures, langues et formes d'expression artistique. Toutefois, ce qui reste intéressant, c'est que tout en faisant de son œuvre des produits ouverts à l'universalité, Maïssa Bey a pris le soin de leur inculquer une empreinte algérienne à travers les nombreuses formes d'oralité et de descriptions culturelles propres à ses origines.

Ce foisonnement culturel nous amène à nous questionner sur les extensions de l'oralité et de l'intertextualité concernant l'écriture de l'Histoire. Nous avons constaté dans notre étude, qu'à de nombreuses reprises, le recours à ces procédés d'écriture a servi le rehaussement et l'enrichissement culturel avec toutefois une étendue historique. S'agissant du thème commun des trois romans, l'Histoire de l'Algérie nourrie la trame narrative par des bribes et rappels historiques, jaillissant tout le long des récits afin de conserver une certaine forme de vraisemblance et d'authenticité qu'essaie de construire l'écrivaine. Qu'en est-il alors de cette écriture ou réécriture de l'Histoire ? Comment pourrait l'intertextualité s'étendre jusqu'au thème de l'Histoire ? L'Histoire représente l'un des thèmes favoris de l'écrivaine. Quels sont les stratégies d'écriture employées par Maïssa Bey pour faire de ses romans des éléments d'Histoire ? C'est ce à quoi nous essayerons de répondre, entre autre, dans la partie qui suit.

TROISIEME PARTIE

L'HISTOIRE ET SES EFFETS DE SENS OU LES MÉCANISMES SCRIPTURAUX DE L'HISTOIRE

Introduction

L'étude menée dans les deux parties qui précèdent nous a permis de décortiquer notre corpus d'étude mais également de relever quelques unes des stratégies d'écriture qui marquent les romans de Maïssa Bey, notamment l'intertextualité à caractère culturel et même linguistique. La déconstruction des trames ajoutées aux premiers pas de l'exploration intertextuelle de l'œuvre nous ont ouvert le champ de recherche sur la question de l'Histoire dans les trois romans étudiés. En effet, il semble que l'auteure a intégré l'Histoire dans les trois trames. Cependant, on se doit de se poser certaines questions à ce propos, à savoir : Quel est le degré de l'Historisation de l'œuvre beyenne ? Quels sont les effets de sens qui ressortent de cette utilisation de l'Histoire ? Pourquoi l'auteure accorde-t-elle autant d'importance au référent de l'Histoire ? Quels sont les stratégies employées par l'auteure pour instaurer la dimension historique dans son écriture ? Le recours à l'Histoire constitue-t-il une stratégie d'écriture ? On essaiera, entre autre, de répondre à cet ensemble d'interrogations.

En effet, l'étude antérieure des romans de Maïssa Bey, constituant notre corpus, à savoir : *Bleu blanc vert*, *Puisque mon cœur est mort* et *Pierre sang papier ou cendre*, nous mène à nous interroger sur les modes de la représentation

du référent historique et sur la façon dont l'auteure alimente son écriture avec des éléments à la fois, vraisemblables, authentiques, historiques et réels. Il s'agira, ainsi, dans cette deuxième partie d'analyser les procédés rhétoriques, littéraires et scripturaux adoptés par l'auteure dans le but d'intégrer ces éléments historiques, repérés en partie dans le travail qui précède.

Notre objectif serait de prendre en charge le discours historique des trois romans et cela notamment grâce à l'approche sémiotique, thématique et sociologique. On essaiera donc d'établir la relation existante entre le récit en tant que fiction et l'intertexte historique inséré en tant que discours : quelles seraient les divergences et les convergences entre ces deux mondes ?

Il sera alors question, en premier lieu, d'explorer le caractère réel et historique et qui relève du cadre spatial, pour ensuite passer dans un deuxième temps à décortiquer thématiquement les romans de notre corpus d'étude afin d'avoir une vision plus précise de l'Histoire racontée dans chaque roman. Ceci nous mènera à explorer et à d'étudier, à la fin de l'étude, l'écriture de l'Histoire, proprement dite, avec laquelle Maïssa Bey a forgé son œuvre. Dans ce dernier chapitre on essaiera de relever les éléments historiques repris dans les trois romans et de les faire croiser avec la version de l'Histoire. Nous tenterons également d'explorer les stratégies employées par l'écrivaine afin d'instaurer la dimension historique dans ses romans et donc dans son écriture.

En définitive, nous dirons que cette partie nous permettra d'expliquer la relation qui existe entre le texte littéraire et l'Histoire afin de pouvoir définir par la suite, la place qu'entretient l'Histoire dans la fiction de Maïssa Bey, notamment à travers la mise en analogie des différentes et nombreuses dimensions de notre corpus : à savoir ; le caractère multiculturel, sociologique, archéologique, anthropologique et onomastique des romans.

PREMIER CHAPITRE

LA RÉALITÉ FICTIONNELLE, OU L'UNIVERS SPATIAL AU SERVICE DE L'HISTOIRE

L'espace et le temps permettent de savoir où se situe l'histoire et à quelle époque elle a lieu. Les indications spatio-temporelles assurent la vraisemblance de l'histoire en composant les repères de l'univers imaginé, ils renvoient à une réalité extratextuelle. Dans les romans, le lecteur arrive à les discerner à travers les univers des personnages. Selon Gaston Bachelard, l'espace prime sur le temps, car l'espace continue à exister alors que le temps devient une notion abstraite. Il déclare à ce propos que :

L'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours.¹

C'est dans ce sillage, que le chapitre présent s'intéresse à la notion de l'espace. Après lecture, il semble que les personnages, des romans étudiés, évoluent dans un espace puisé de la réalité où l'on retrouve des lieux qui existent réellement. L'auteure a attribué à ses romans une touche d'authenticité, elle a fait évoluer les trames de ses récits dans des cadres spatio-temporels, largement inspirés de la réalité. Il en résulte de cet aspect, un lien direct avec le lecteur qui lui permet de mieux pénétrer dans la fiction.

L'espace, dans le roman, représente un signe d'ouverture vers l'extérieur afin de permettre au lecteur une meilleure pénétration. Il devient ainsi un espace de contact et d'échange. De ce fait, le changement d'espace est un changement de vue. En effet, la narration va d'un espace à un autre. À cet égard, Yves Reuter déclare :

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France. 2004. p. 37

Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors-texte. Ce sera le cas lorsque le récit donne des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possibles par des descriptions détaillées, des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les arts...)¹

Selon Christiane Achour, l'espace dans un texte, se définit comme étant l'ensemble des signes qui créent un effet de représentation. Elle affirme que :

L'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces significatifs. L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste.²

De ce fait, nous allons essayer à travers ce point de nous intéresser à l'univers spatial dans l'œuvre de Maïssa Bey, introduit-il pas excellence son projet historique ? Quelle serait sa stratégie d'écriture spatiale ?

I. L'espace dans *Bleu Blanc Vert*, entre réalité et fiction historique

À partir des deux voix narratives, et des deux mondes d'*Ali* et de *Lilas* nous découvrons l'espace et l'univers de *Bleu, Blanc, Vert*. L'histoire du roman se passe en grande partie à Alger mais l'on distingue également d'autres lieux essentiels tels que « Le village » et « la France », plus précisément la ville de « Paris ».

▪ Le village :

Le village est un espace décisif dans le roman, c'est là où débute les événements de *Bleu, Blanc, Vert*. En effet, avant l'Indépendance, *Ali* et sa famille vivaient dans leur petit village natal, cependant, ils songent à une vie meilleure, À cet égard, ils ont fini par déménager en 1962, pour s'installer à Alger. Après l'Indépendance, le père d'*Ali* a été libéré et a regagné sa maison en ayant en tête l'idée d'aller s'installer à Alger, la capitale du pays. À ses yeux, ce n'est qu'à Alger que ses enfants pourraient suivre une bonne scolarité et avoir ainsi un brillant avenir :

Mon père dit qu'il n'y a qu'à Alger que les enfants peuvent étudier. Et qu'il peut, lui, avoir des chances de refaire sa vie. Parce que c'est la capitale. [...]

¹ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : éd. Nathan Université, 2001. p. 36.

² ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergences critiques*, Alger : éd. OPU, 1995. p. 50

C'est pour changer sa vie et la nôtre qu'il a quitté son village natal. Dès qu'il est sorti de prison, il a dit : il faut qu'on quitte tout de suite le village. (*BBV*, p. 19)

De ce fait, c'est toute la famille qui quitte le village en emportant avec elle ses souvenirs que fait dévoiler *Ali* avec beaucoup de nostalgie. Il évoque leur maison natale¹ qu'il décrit nostalgiquement en se rappelant les éléments qui constituait son espace d'avant ainsi que leur mode de vie si différent de celui d'Alger :

Là-bas au village, on dormait sur des matelas posés par terre. Avec ma mère et ma grand-mère. Quand mon père n'était pas là. Et il n'y avait pas d'escaliers. On avait une petite maison, un petit jardin avec un figuier, un citronnier des quatre saisons, des cactus tout autour de la maison. Un peu comme une clôture d'épine qui se couvrait de figues de barbarie en été [...] on avait aussi un poulailler pour les bœufs et trois chèvres pour le lait. [...]. J'aimais bien mon village. J'aimais beaucoup mes chèvres. Là-bas je pouvais sortir, courir, aller sur la colline pas très loin. J'étais libre, plus libre qu'ici. (*BBV*, p. 19)

C'est au village que la coalition contre la couleur rouge à l'école débute : « [...] à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge! Ni sur les cahiers, ni sur les copies » (*BBV*, p. 13). *Ali* raconte ses souvenirs « d'enfant résistant » au niveau de l'école du village où les élèves combattent la colonisation à leur manière: ils ne peuvent pas refuser de chanter et de saluer tous les matins le drapeau français, mais ils montrent leur rébellion à leur façon, en bafouant la marseillaise :

A l'école du village, on la chantait tous les matins. En saluant le drapeau français, bien sûr. Mais on avait, entre nous, changé quelques mots. Par exemple, au lieu de dire ». « Le jour de gloire est arrivé », nous, on disait « La soupe est prête, venez manger. » (*BBV*, p. 14)

L'intrigue commence avec les anecdotes d'*Ali* au village, et évolue dans un autre espace significatif et très important pour l'aspect vraisemblable du roman, il s'agit de la capitale « Alger ».

▪ Alger :

¹ Gaston Bachelard déclare à propos de ce sujet que : « quand on rêve à la maison natale, dans l'extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première, à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C'est dans cette ambiance que vivent les êtres protecteurs. Nous aurons à revenir sur la maternité de la maison. [...] Nos rêveries nous y ramènent. Et le poète sait bien que la maison tient l'enfance immobile "dans ses bras " » : BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France. 2004. p. 50

À partir des deux voix narratives, nous découvrons l'espace de *Bleu, Blanc, Vert*. La quasi majorité des événements se déroulent à « Alger » qualifiée de « capitale de toutes les révolutions » : « dans les rues d'Alger se croisent, presque à chaque coin de rue, des hommes et des femmes venus d'ailleurs, de toutes parties du monde, pour trouver refuge dans un pays qu'on nomme le " phare du Tiers-Monde" » (BBV, p. 131). L'évocation des lieux tels que la capitale permet à l'auteure d'assurer la vraisemblance de l'histoire car ces lieux cités relèvent du réel. En effet, les références renvoient aux événements réellement produits en Algérie des années 60 aux années 90. L'auteure transpose ces faits dans sa fiction et ceci à travers le regard croisé des deux personnages/narrateurs *Ali* et *Lilas*. Ces derniers, font découvrir la ville d'Alger à travers ses rues, ses quartiers et ses constructions. Par le biais des descriptions des deux protagonistes, il devient aisé de visionner la capitale Alger :

Alger reste, encore et malgré tout, ville de rencontres, de ruptures et de déchirements, de scènes de liesse ou de désespoir [...] Jour après jour, je me laisse porter par cet appel, et Alger s'offre à moi. Alger la blanche, blanche comme les bougies qu'allument les femmes [...] il m'arrive cependant, comme bien d'autres, d'exhumer les souvenirs des promenades sur le front de mer, des odeurs d'anisette, de merguez et de sardines grillées qui rodaient dans les rues de Bab el Oued, et plus loin encore, jusqu'à la pointe est de Fort de l'Eau ou, à l'opposé, de la Madrague, aujourd'hui El Djamila, la toute belle. (BBV, pp. 185-186)

En outre, il existe des passages où la fiction explore d'autres espaces à dimension réelle, à l'image de la Casbah qui constitue un lieu emblématique de l'Histoire algérienne. Le discours de la narratrice *Lilas* rappelle la magie et la beauté de l'ancestrale cité d'Alger :

J'entre enfin dans la vieille ville, autrefois mystérieuse et envoutante, accrochée au flanc de la colline, préservant jalousement l'intimité et l'inviolabilité de ses maisons aux murs aveugles, séparés par un dédale de ruelles aussi étroites que malodorantes, lieu propice aux délires enthousiastes et à l'assouvissement des fantasmes de multiples voyageurs en mal d'exotisme. (BBV, p. 187)

De ce qui précède, il semble qu'Alger constitue l'espace central du roman. Cette ville qui crée un parallèle avec la vie réelle, apporte à la fiction une forme d'authenticité. Et encore plus à travers l'immeuble dans lequel évolue l'histoire. Ainsi, Les deux héros ne se contentent pas de décrire leur ville, mais évoquent également l'immeuble dans lequel ils habitent.

▪ L'immeuble

L'immeuble constitue un espace phare dans le roman. C'est là où se déroule, la quasi totalité des événements clés de la trame, notamment la rencontre entre *Ali* et *Lilas*. Cet immeuble se situe dans la rue *Mohamed Belouezdad* à Alger-centre et constitue à lui seul, un espace fondamental dans le récit, il transpose au fil des pages le quotidien des deux protagonistes. L'immeuble peut être perçu comme un espace symbolique. L'immeuble vide dans lequel se retrouvent les protagonistes du jour au lendemain, revoie en quelque sorte à la phase post-coloniale, au départ des colons et à la nouvelle vie devant laquelle se retrouve le pays. Le fait que les protagonistes aient eu des difficultés à s'accoutumer à leur nouvel espace de vie peut refléter le désarroi du pays qui se retrouve indépendant, mais sans expérience, face à l'avenir.

Cet espace est décrit et considérablement évoqué dans les deux narrations, comme il est possible de le voir dans les extraits suivants: « Notre immeuble est peint en blanc, mais le dessous des balcons est bleu, un bleu plus foncé que le ciel » (*BBV*, p.20). Avant l'Indépendance, *l'immeuble* était pratiquement inoccupé, il était totalement déserté : « Dans notre immeuble, il reste encore quelques appartements inoccupés. Mais ils ont été entièrement vidés » (*BBV*, p. 21). Cependant, après le départ des colons, la population commence à occuper les lieux vacants. L'ambiance change avec les nouveaux occupants, venants de partout (village, ville). Des mentalités différentes se croisent, causant de nombreux désaccords comportementaux :

Il se passe presque tous les jours quelque chose dans notre immeuble, Je devrais dire presque toutes les heures. Il y a des disputes, des réconciliations publiques, des fêtes, des deuils, des emménagements et des déménagements. Un mouvement perpétuel [...] Il y a beaucoup de monde. Des fois, j'ai l'impression que notre immeuble, c'est comme un grand meuble une commode, avec plein de tiroir. Et dans chaque tiroir, il y a plein de vies. (*BBV*, p. 41)

De nombreuses scènes se déroulent dans *l'immeuble*, faisant peindre à l'auteure un tableau sociologique de l'Algérie de l'époque. À travers les voix alternées des deux protagonistes, elle fait découvrir l'ambiance unique qui règne dans les immeubles algériens et comment la communication qui se tenait entre les

femmes était singulière. Effectivement, l'immeuble constituait un espace féminin emblématique :

Quand les hommes ne sont pas là, elles se retrouvent. Chez l'une ou chez l'autre. Et de cette façon, elles savent tout, tout ce qui se passe dans l'immeuble et dans le quartier [...] Quand elles ne sortent pas de leur appartement, elles discutent de balcon à balcon. Des balcons qui donnent sur la cour intérieure. (BBV, pp. 41-42)

À travers ses narrateurs, Maïssa Bey, parle de l'immeuble comme étant un espace féminin par excellence au sein de l'Algérie de l'époque post-coloniale. En effet, elle décrit comment la vie se tenait dans cet espace. Les femmes ne sortaient que rarement, leur espace exclusif se déterminait dans l'immeuble, Alors que les hommes évoluaient à l'extérieur, en s'occupant des besoins de leurs familles. Du coup, parce qu'elles s'ennuyaient, les femmes s'adonnaient aux commérages, à la guerre des clans. En effet, comme elle le raconte dans l'histoire, l'immeuble dans lequel habitaient les personnages du roman, abritait des familles issues de diverses origines, donnant lieu à des tensions et frictions de différentes natures et de différents niveaux et d'autant plus chez les femmes, comme le raconte *Lilas* dans l'extrait ci-dessous :

Dans l'immeuble. Un jour les femmes se disputent. Le lendemain elles sont ensemble. Et des fois, ensemble contre d'autres voisines. Il y a des clans. Tout dépend des régions d'où elles viennent. Les sétifiennes contre les Oranaises. Les Djidjiennes contre les Tlemceniennes. Et contre Ouest le plus souvent. Et des fois Arabes contre Kabyles. (BBV, p. 45)

Dans un autre passage, à travers la voix de *Lilas*, Maïssa Bey donne au lecteur une autre image, à travers l'immeuble qui, selon elle, ne serait qu'une représentation de l'Algérie de cette époque. Elle présente l'immeuble comme étant un échantillon du pays. En effet, elle le compare à l'Algérie, ou un peu plus loin dans le passage, à un « haouch », une grande maison collective entre plusieurs familles liées par l'espace commun où ils sont amenés à se rencontrer et à vivre en communion. Cependant, elle précise que dans l'immeuble, c'est une question de niveaux, les familles habitent les unes au-dessus des autres, et les unes à côté des autres, sans se partager aucune pièce. L'auteure raconte comment cette promiscuité, pourtant pas aussi flagrante que dans un *haouch*¹, fait que les

¹ *Haouch* qui veut dire « cours » en arabe désigne des habitations collectives, où des chambres, habitées chacune par une famille, sont reliées à une seule cours, disposée au centre, l'autre particularité est que les sanitaires sont communes.

familles connaissent tout les unes des autres, notamment, à travers les bruits, les odeurs qui brisent l'isolement dans la mesure où les espaces se rencontrent et s'entrechoquent les uns les autres, jusqu'à n'en former qu'un seul :

Ma mère ne se mêle jamais à toutes ces histoires. Elle dit que c'est comme si on habitait dans une grande maison, c'est l'Algérie l'immeuble, c'est comme un *haouch*. Une seule maison avec beaucoup de familles. Sauf que là, on est les uns sur les autres. Ou en dessous. En fonction de l'endroit où on habite. Même si on ne se connaît pas bien, on sait tout les uns des autres. Parce qu'il y a les bruits et les odeurs. Avec les odeurs et les bruits on apprend beaucoup de choses. (BBV, p. 45)

Ainsi, il est possible de voir avec quelle envergure L'auteure fait pénétrer le lecteur dans l'espace de l'histoire, donnant ainsi encore plus d'authenticité au roman afin de mieux servir le projet historique de l'auteure. En plus de la dimension temporelle ou historique à laquelle sera consacré le troisième chapitre de cette partie, il est possible de relever l'aspect social, spatial ou même anthropologique de l'écriture de Maïssa Bey, servant à marquer son écriture d'une part de réalité Marthe Robert déclare à ce propos dans *La vérité littéraire* que :

L'auteur a décrit si fidèlement son temps, avec un souci si exclusif de véracité qu'on ne voit plus dans son œuvre que le témoignage d'une époque révolue, presque au sens de l'histoire ou de la sociologie. Les rues de la ville, les mœurs des gens et le détail de leur costume, le genre de relations qu'ils entretiennent de famille à famille, de quartier à quartier et surtout leur parler.¹

Nous passerons à présent à un autre espace qui occupe les pensées des personnages, c'est celui de la maison dont ils rêvent.

▪ La nouvelle maison

L'espace de l'immeuble, comme ça a été expliqué précédemment symbolise plus qu'un lieu d'habitation. En effet, il porte en lui, une image beaucoup plus profonde. Notre hypothèse serait que l'immeuble vacant, représente l'Algérie spacieuse, vidée et libre depuis le départ des français. Toutefois, cette nouvelle situation de vie, transpose les difficultés du pays à reprendre les rênes du commandement. Comme il a été perçu dans les extraits, la vie au départ, était harmonieuse avec un charme bien particulier qui ravive le plus

¹ ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris. Grasset. 1981. p. 130

souvent l'esprit de solidarité entre les habitants, à l'image des Algériens au lendemain de l'indépendance. Cependant, dans la dernière décennie dépeinte dans le roman, la situation dans l'immeuble change et bascule vers une atmosphère presque invivable, reflétant ainsi, les difficultés de la société algérienne, avec notamment l'avènement de l'intégrisme qui a fait perdre à l'Algérie de l'indépendance, jusqu'à son objet de lutte, à savoir la liberté de vivre. Les protagonistes se hâtent pour enfin quitter l'atmosphère invivable de l'immeuble:

Pendant ce même temps, dans notre immeuble, tout semble prendre un sens exactement inverse. Plus personne ne se soucie de l'état des lieux. Et les espaces communs sont dans un état de délabrement inquiétant. Je n'ai qu'une hâte, en finir avec cette construction qui n'avance pas ! (BBV, p. 193)

À cet effet, les protagonistes se retrouvent désorientés, comme l'était l'Algérie de leur époque. Ils cherchent vivement à quitter leur appartement, pour un nouvel environnement de vie, plus adéquat à leurs visions et idéologies. Ils cherchent, surtout, un espace où ils ne seraient plus persécutés par personne. Les protagonistes souhaitent à tout prix en finir avec les désobligeances subies au quotidien. Cette volonté de quitter cet appartement, occupe sans cesse leurs esprits. Comme dans le passage ci-dessous, dans lequel *Ali* raconte à quel point il désire changer d'espace de vie : « Sortir d'ici, quitter l'immeuble ! Je ne rêve plus que de cela. C'est pour cette raison que je travaille beaucoup. Que je rentre tard. Que je n'ai plus la force de bavarder, de raconter, d'écouter ». (BBV, p. 161)

La première idée d'*Ali* fut, qu'il obtienne un terrain pour y construire sa demeure, en voulant bâtir sa nouvelle maison : « Je ne veux pas que ma fille grandisse dans cet environnement ! Il faut absolument que je relance le vice-président de l'APC. C'est lui qui préside la commission d'attribution des lots de terrain à la mairie ». (BBV, p. 178)

Ali souhaite surtout, établir un nouvel environnement de vie selon leurs goûts et préférences à *Lilas* et lui et y entamer une nouvelle vie avec plus de sérénité et de sécurité. C'est ce que visait l'État à cette époque de tourmente : trouver les formules adéquates pour clôturer le douloureux épisode qui a frappé la nation et en entamer un nouveau plus serein :

Bientôt, je l'espère, nous allons quitter cet appartement j'attends qu'on m'attribue un terrain pour commencer à construire une maison qui répondra à

nos désirs d'espace, et surtout à l'urgence de nous libérer des contraintes de la vie quotidienne. (BBV, p. 175)

À l'image du projet du renouveau algérien, la construction d'*Ali* rencontre plein d'embûches. Rien n'avance tel qu'il le souhaite. Tout devient compliqué avec la pénurie qui frappe le secteur de la construction à cette époque. Sans matériaux, rien ne peut se faire, même que les rares matériaux qu'il a réussi difficilement à se procurer, il se les a fait voler sur le chantier. Cette situation, le pousse à se délester de ce terrain infécond et de revenir sur ses pas pour essayer de trouver une autre sortie de secours : « Nous en sommes aujourd'hui à vouloir nous débarrasser de cette carcasse et à chercher un appartement plus grand que le nôtre, ou éventuellement une petite maison ». (BBV, p. 229)

Notre hypothèse, serait que Maïssa Bey, aurait tenté à travers l'espace de *Bleu Blanc Vert* de peindre le portrait de sa société à différents niveaux. En effet, cette situation de déchéance est à l'image de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. L'État avait besoin d'hommes courageux, honnêtes et déterminés pour avancer dans le bon sens et surtout rétablir le désordre occasionné par les esprits menaçants. Cependant, ces rares personnes, qui avaient en eux encore le courage de combattre l'ennemi de la nation, furent lâchement battues et éliminés du paysage politique algérien, laissant le pays dans un désarroi indéterminé et surtout terrible. Ainsi, le lecteur averti, peut créer ce parallèle, en lisant le roman dans sa profondeur à travers un extrait comme celui-ci :

Plus nous avançons, plus nos rêves s'éloignent. Ainsi la maison que nous aurions dû occuper, depuis un an déjà, n'est encore qu'une carcasse ouverte aux vents, un chantier quasiment abandonné. Pénurie de matériaux de construction, pénurie de bras, tracasseries quotidiennes pour le moindre détail, vols répétés des rares matériaux entreposés, ont eu raison de la ténacité d'*Ali*. (BBV, p. 228)

Comme l'Algérie de l'époque de la décennie noire, *Ali* et *Lilas* passent par de nombreux mauvais choix, et essaient désespérément de trouver une solution à leur situation conflictuelle. En pensant que l'acquisition d'un terrain et la construction d'une nouvelle maison seraient la solution à leurs problèmes ils se retrouvent dans une autre tourmente. Du coup, ils optent à redémarrer une nouvelle vie dans une ancienne maison qu'ils pourraient rénover selon leurs besoins.

En faisant opter ses personnages pour cette autre solution, Maïssa Bey crée un autre parallèle avec la vie réelle et tente de véhiculer un message sur les bases du tournant que devrait prendre toute nation. En effet, quand l'Algérie a voulu effacer toute trace de colonisation, qui pourtant avait indéniablement pris place dans l'identité de l'Algérien de l'époque, un profond fossé s'est créé entre, d'une part, les Algériens francophones et libre d'esprit, et d'une autre part, les Algériens s'accrochant à tout prix à l'arabité et par ricochet à l'Islam – qu'ils présentaient comme le salut du pays –. Dans ces conditions, il était impossible, de redémarrer une nouvelle vie en effaçant toutes traces de la vie d'avant.

Dans cette optique, en faisant que *Ali* et *Lilas* choisissent de rénover une maison coloniale pour y vivre, l'écrivaine lance un important message, à savoir : il faut toujours avancer dans la vie en prenant en compte ce qui est déjà présent. Ainsi, la société algérienne, malgré quelques difficultés, a réussi à imposer cette idéologie, qui malgré tout, tarde à s'implanter dans les esprits de tout le monde. Comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

En cherchant bien, peut-être que je pourrais trouver une bâtisse datant de la colonisation ? La plupart sont encore en bon état. Comme il n'y a pas d'agences immobilières j'ai demandé aux copains de penser à moi si jamais ils entendent parler d'une maison à vendre. Je ne supporte plus le quartier, l'immeuble et notre appartement devenu encore plus étroit depuis la naissance d'Alya. (*BBV*, p. 177)

Vers la fin du récit, l'auteure fait découvrir au lecteur, le dénouement du problème central des protagonistes qui reflète le problème de tout le pays. Ainsi, il est possible de voir, vers la fin du roman, que les narrateurs/personnages finissent par trouver le bonheur auquel ils aspiraient. L'espace dont ils avaient besoin pour entamer une nouvelle vie, sans être confrontés aux contraintes de la société intégriste. Une maison qu'ils décrivent avec beaucoup de sérénité. L'espace de la maison est très significatif surtout quand il s'agit de l'espace natal. *Ali* et *Lilas* renaitre à travers la maison de leurs rêves. Bachelard évoque l'importance de la maison dans la vie de tout un chacun, il déclare à ce propos :

Sans [la maison], l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et aime. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. Une métaphysique concrète ne peut laisser de côté ce fait, ce simple fait,

d'autant que ce fait est une valeur, une grande valeur à laquelle nous revenons dans nos rêveries.¹

La maison que souhaitent acheter les narrateurs porte en elle, les traces de leurs vies d'avant, avec l'occupation française, mais ils l'ont décorée et meublée selon leurs préférences et orientation culturelle. Ainsi, Maïssa Bey, transmet au lecteur l'idée que la vie ne sera que meilleure et équilibrée si elle donne autant d'importance à son passé qu'à son avenir. L'espace de la maison est selon Gaston Bachelard très important, il s'agirait selon lui, du symbole de la stabilité spatiale mais aussi psychologique. Il déclare en effet que : « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison. »².

De ce fait, notre hypothèse serait que cet espace final, qui est la nouvelle maison représenterait la « nouvelle » Algérie, s'accrochant autant aux traces de son passé qu'aux rêves de son futur :

Nous venons de trouver une maison. Dans un autre quartier. A el Mouradia, précisément. Une maison coloniale entourée d'un jardin planté d'arbres [...] C'est le jardin qui a balayé toutes nos hésitations. Et plus particulièrement le palmier en son centre, un palmier au tronc haut et dont le feuillage semble s'élançer à l'assaut du ciel.[...] je sais qu'il symbolise la vie et la fécondité dans toutes les civilisations, et ce depuis des temps très reculés. Je veux y voir un présage. (BBV, p. 266)

Cependant l'évocation du village natal, d'Alger la capitale, de l'immeuble ou de la nouvelle maison, ne constituent pas à eux seuls les espaces référentiels qui accueillent la fiction. Un autre espace, non moins important, est convoqué, il se situe en dehors des frontières algériennes, il s'agit de la ville de Paris.

▪ Paris :

Après lecture, le lecteur peut découvrir qu'il existe un autre espace qui est évoqué dans le roman, il s'agit de la France. En effet, l'on retrouve des traces du pays colonisateur dans chaque discours tenu par les deux voix narratives :

En attendant, nous avons décidé d'aller en France. Pour la première fois. [...] Pour moi, ce sera la première traversée de la Méditerranée. Lilas, elle, est déjà allée en France. Mais elle était enfant et n'en a que de très vagues souvenirs. Elle y a passé un mois en colonie de vacances. (BBV, p. 248)

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France. 2004. p. 45

² *Ibid.* p. 43

Effectivement, il est possible de retrouver des traces de l'espace français dans de nombreux passages du discours des deux voix narratives, notamment dans le discours de la narratrice *Lilas* qui possède de fortes attaches avec ce pays. Des livres et du Cinéma, elle s'est construite tout un imaginaire de la ville. Paris constitue ainsi un lieu qui la lie à la culture et la littérature française desquelles elle s'est longtemps nourrie et imprégnée. *Lilas* a l'impression de connaître chaque coin et recoin de la capitale française, comme il est possible de le voir dans le passage suivant :

Rien de ce que je vois à Paris ne m'est étranger. Chaque place, chaque rue, chaque plaque entrevue évoque un souvenir précis. À chaque pas, j'ai l'impression de tourner les pages d'un livre que j'aurai déjà lu, de retrouver les mots et les images dont je me suis nourrie depuis si longtemps. Le pont Mirabeau, la Seine, le boulevard Saint-Michel, le café de Flore, les jardins du Luxembourg, les Halles, tous ces lieux me replongent dans mes lectures, dans des séquences de films dont je reconnais les décors. Et c'est guidée par Verlaine, Hugo, Zola, Blazac, Baudelaire, Simone de Beauvoir, Modiano et bien d'autres que je déambule dans la ville. Étrange, ce sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu qui ne me quitte pas tout au long d'interminables promenades dans les rues et les boulevards de la plus belle ville du monde. (*BBV*, p. 250)

La présence de cet espace se concrétise avec le voyage effectué par *Lilas* et *Ali*, à Paris. Cette ville est un lieu qui apparaît dans le récit, lorsque les deux protagonistes/narrateurs voyagent pour y passer un court séjour et ceci après avoir traversé une période de crise. Ainsi, *Paris* est un espace possédant une grande importance dans l'évolution de la fiction puisqu'il a permis aux deux héros de se retrouver et de se redécouvrir : «Il me tarde de partir. Non seulement pour découvrir un pays qui a fait longtemps partie de ma vie, mais surtout pour perdre de vue, un temps, les nuages qui s'amoncellent dans le lointain» (*BBV*, p. 248). Ainsi l'espace de Paris semble-t-il constituer un ailleurs pour la réconciliation et le renouveau.

Il ressort de cette étude que Maïssa bey a fait évoluer sa composante narrative dans un espace précis, un espace comportant des lieux qui renvoient à la réalité, mettant ainsi plus en valeur le référent historique. En effet, elle reprend dans cette œuvre la situation algérienne à laquelle elle a été, sans doute, affrontée. L'évocation de lieux réels tels qu'Alger et la Casbah lui permet d'assurer davantage l'aspect vraisemblable de l'histoire faisant en sorte que l'espace jalonne entre réalité et fiction.

II. *Puisque mon cœur est mort* ou l'espace endeuillé des années 90

La fiction de *Puisque mon cœur est mort* peint dans son ensemble l'accablante réalité par laquelle est passée la société algérienne. En effet, l'évolution spatiale du roman est au service de la thématique des années 90 que Maïssa Bey nous dévoile à travers les sentiments de deuil de l'héroïne. Ainsi on peut déduire que même l'espace permet de développer la dimension historique de l'intrigue révélée par les récits des malheurs et souffrances vécus et subis par le peuple algérien.

De ce fait, on retrouve dans le roman des espaces fondamentaux reliés inéluctablement au sentiment du deuil et de l'épouvante insécurité sociale décrite par l'auteure à travers son héroïne. Effectivement, *Aïda*, que le deuil dicte et motive dans le moindre de ses pas, fait transporter avec elle le lecteur dans des endroits et lieux emblématiquement liés au caractère funèbre du contexte socio-historique des années 90, de ce fait, le lecteur se retrouve profondément interpellé par le caractère réel et vraisemblable des lieux transposés dans le roman. Dans cette optique, il nous a été possible de relever les espaces suivants qui sont fortement révélateurs de la dimension vraisemblable de *Puisque mon cœur est mort* :

▪ **Le village**

L'histoire de ce roman est issue du cadre socio-politique de la région du centre aux années 90. En effet, les personnages évoluent dans un village que l'auteure n'a pas souhaité révéler, mais il est dit que ça avoisine la ville d'Alger, puisque l'héroïne qui exerce le métier d'enseignante universitaire à la fac d'Alger, fait la navette pour se déplacer vers son lieu de travail.

La description spatiale du village où la fiction évolue, nous révèle qu'il s'agit d'un village littoral, qu'*Aïda* décrit dans ses lettres funestes où elle raconte à son fils le trajet qu'elle fait tous les matins quand elle va le voir :

À peine ai-je dépassé les derniers bâtiments de la cité que, très vite, portée par le vent, l'odeur de la mer me surprend, plus forte, comme exaltée par la nuit et les ténèbres. J'ai l'impression en traversant le village silencieux, de découvrir un tout autre monde. Le petit matin habille les rues d'une quiétude encore brumeuse. L'on sent cependant la clarté toute proche, tapie derrière les cités en construction qui poussent au flanc du village. (*PMEM*, p. 61)

Ainsi, il apparaît que ce village est fidèle à l'atmosphère sinistre qui règne un peu dans tous les villages d'Algérie durant la période tragique des années 90. L'héroïne décrit cet espace avec une sorte d'amertume qui heurte sa personne par rapport à la dégradation de la situation de sa société. De ce fait, il semble que les lieux ne sont qu'à l'image du triste et morose état socio-politique de cette époque. En fait par le biais de cette minutieuse description, Maïssa Bey parvient à travers la voix de son héroïne à faire davantage interpeler le lecteur qui reconnaît le décor dans lequel il a évolué, puisque l'atmosphère qui règne dans ce village que nous peint Maïssa Bey est identique à tous les autres villages d'Algérie des années 90. En voici un autre extrait illustratif :

Les premières lumières s'allument aux fenêtres. Des odeurs subreptices de café rodent autour des maisons. Les chats qui n'ont pas fini d'éventrer les sacs poubelles déposés devant les portes interrompent un instant leur fouille. Nullement intimidés, ils me fixent de leurs yeux luisants avant de se remettre à chercher, parmi les détritiques qui jonchent les trottoirs, des restes de nourriture qui leur permettraient de suppléer à l'indifférence des hommes et à l'hostilité déclarée des enfants du village... (PMEM, p. 62)

Dans d'autres passages l'héroïne décrit la peur à laquelle fait face chaque habitant de ce village, le climat de peur qui a été installé par les cruels agissements de ceux qu'on désigne comme étant des monstres, puisque ils n'ont plus aucune pitié ni sentiment de compassion envers leurs semblables. Maïssa Bey nous transpose cette atmosphère sinistre et calamiteuse des petits villages intérieurs de l'Algérie où chaque passant a sur son visage une expression d'angoisse ou d'inquiétude, ainsi l'auteure ne se contente pas de nous décrire l'espace romancier à travers les lieux mais aussi à travers les attitudes accablées des uns et des autres, elle nous rappelle encore une fois, le couvre-feu qui a été instauré par la peur de l'immonde, du sang et de la mort. Les gens ne sortent qu'à des heures où ils sont sûrs de ne pas se retrouver seuls face à un criminel, mais *Aïda* s'est défaite de tout sentiment de crainte ou de peur, depuis la perte de son fils, même qu'elle souhaiterait au fond d'elle-même partir rejoindre l'âme de *Nadir*, voici un passage descriptif de cette ambiance maussade à laquelle *Aïda* est devenue insensible :

Les passants, très rares à cette heure, semblent tous être pressés. L'écho de leurs pas résonne dans le silence encore souverain dans les rues. La plupart ne me regardent pas. C'est à peine si certains osent un coup d'œil dans ma direction. Il est sans doute encore trop tôt pour croiser des créatures

malfaisantes. Ou trop tard, parce que c'est au plus profond de la nuit que se déchainent les instincts démoniaques. (*PMEM*, p. 62)

À travers ce passage, Maïssa Bey rappelle, encore une fois, au lecteur les poignantes circonstances dans lesquelles le fils de son héroïne a été tué, à savoir : dans les profondeurs de la nuit, où les envies meurtrières déferlent le plus et où les bourreaux n'hésitent même plus avant d'agir puisqu'ils sont protégés par les ténèbres de l'obscurité.

Tout le long du récit, Maïssa Bey décrit le village, comme étant un village littoral, avoisinant Alger, puisque la protagoniste prend la route tous les matin pour aller à l'Université d'Alger, là où elle travaille. À aucun moment elle donne le nom du village, mais dans un extrait, où Aïda parle d'une légende selon laquelle, les habitants de ce village seraient les descendants de religieuses hollandaises ayant échoué au bord de leur bateau dans les côtes Algérienne, au niveau de Beni Haoua, un petit port de pêche à l'ouest d'Alger entre Cherchell et Ténès :

Ce devait être le plus audacieux de la bande. Douze ou treize ans. Une tignasse décolorée, brûlée par le soleil, et des yeux immenses, très clairs, comme ceux de beaucoup d'enfants de la région, qui, selon la légende seraient les lointains descendants d'une religieuse hollandaise, passagère d'un bateau échoué à quelques dizaines de kilomètres de là, au début du dix-neuvième siècle. (*PMEM*, p. 61)

La légende connue plus sous le nom d'*Imma B'net* à travers écrits historiques et fictifs, peintures-calligraphies, photographies, témoignages et tradition orale, renvoie à un voyage chez les *Béni Haoua* (« Fils d'Eve »), sur la côte algérienne, où le *Banel*, vaisseau de la flotte napoléonienne parti de Toulon, fit naufrage, il y a deux siècle, dans la baie des Souahlia. Rescapée, une Européenne demeurée en Barbarie, *Imma B'nêt*, épousée par le Caïd du village, sera élevée à la dignité de marabout. Cette sainte de l'Islam est à l'origine d'une lignée d'Algériens au teint clair et aux yeux bleus. Selon les quelques indications de *Aïda* sur l'emplacement de son village, on devine qu'il pourrait s'agir de Cherchell ou de Tipaza.

- **La maison**

Il apparaît au fil de la lecture que l'espace de la maison est un espace fondamental dans l'évolution de la fiction. Gaston Bachelard a traité cet espace dans son ouvrage *La poétique de l'espace*. Il évoque l'importance de la maison dans la vie de toute personne, il déclare à cet effet que : « la maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils. Ne faut-il pas rendre à la fixation ses vertus, en marge de la littérature psychanalytique qui doit, de par sa fonction thérapeutique, enregistrer surtout des processus de défixation ? »¹. *Aïda* voit dans sa maison, le lieu intime, qui leur appartient à elle et à *Nadir*, mais surtout le seul lieu où elle peut communiquer avec lui, dans son espace à lui, l'espace qu'il occupait dans son quotidien. Ainsi *Aïda*, nous présente, à travers ses lettres, que la maison, est l'espace de l'intime, celui dans lequel elle peut s'adonner à son activité secrète préférée, à savoir : la correspondance avec son fils défunt, cette correspondance qui ne se fait que dans un seul sens, mais qui arrive à alléger *Aïda* du poids de sa souffrance.

On voit dans cet extrait, où elle raconte à son fils, qu'après le jour où son corps fut sorti de chez elle, elle avait hâte que tout le monde qui l'entourait puisse quitter la maison, qu'ils la laissent enfin seule avec lui, car pour *Aïda*, l'âme de *Nadir* demeurera toujours présente dans leur maison, et ce n'est que là, et qu'une fois seule, qu'elle pourra entretenir à nouveau avec lui une relation de mer-fils en commençant à lui écrire :

Et puis, j'en ai honte mais je peux te le dire, à toi, t'avouer cette mauvaise pensée. Une autre encore. Malgré cette sollicitude bien réelle et ce dévouement destiné à partager, à alléger ma peine, j'en étais consciente, je n'avais qu'une seule hâte : les voir partir. Pendant qu'elles s'affairaient, qu'elles veillaient à tout, je ne cessais de me dire qu'elles partent ! Qu'elles rentrent chez elles ! Qu'elles réajustent leurs voiles sur leurs cheveux et regagnent leurs maison, retrouvent leur mari, leur cuisine, leur vie. Et surtout leurs enfants. J'avais hâte de me retrouver seule avec toi. (*PMEM*, p.25)

Aïda ne vit que dans le souvenir du passé, et ne cesse de se remémorer, tous les moments de vie qu'elle partageait dans son quotidien avec son unique fils. Comme l'évoque Bachelard dans ses travaux, la maison est ce lien indéfectible avec le passé, il déclare à cet effet que :

La maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Op. Cit. p. 35

principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre.¹

l'appartement représente l'espace duquel jaillissent toutes ces réminiscences, c'est l'espace du souvenir, de la nostalgie, de la survie mais aussi de la douleur et du désespoir de ne plus revivre des moments semblables, de devoir se raisonner et de se déshabituer de tout geste routinier, relatif à la présence désuète de *Nadir*, qu'elle accomplissait autrefois machinalement. Elle refuse même de le partager avec d'autres personnes, et désire à chaque fois, qu'on la laisse seule, seule avec lui : « Toute intrusion m'est insupportable, tu le sais bien. Je n'avais qu'une seule envie : rester seule avec toi dans ce lieu où tout me parle de ta présence ». (*PMEM*, p. 166)

De ce fait, l'appartement, symbolise, en même temps un espace de soulagement, de souvenirs tendres, mais aussi de réalité brutale à laquelle se confronte *Aïda* dans son quotidien, celui de l'espace vide, que ne comble plus *Nadir* :

Il n'y a plus d'odeur de vie dans la maison puisque tu n'es plus là pour les sentir, les deviner. Comme lorsque tu rentrais le soir et dès l'entrée, me criais : Q'est-ce qu'on mange ? Attends, ne me dis pas ! Laisse-moi trouver ! Et tu trouvais toujours ! Ce n'était pas trop difficile, l'appartement est si petit qu'il s'imprègne malgré tous mes efforts pour l'aérer, de tout ce qui mijote dans la cuisine. Odeurs de gâteau au chocolat - oh ! Cette expression de joie !- odeur de friture, parfum de ragoûts de viandes que tu avais en horreur. Et qui maintenant me dégoûtent, moi aussi. [...] si tu savais comme c'est difficile de se déshabituer des gestes quotidiens ! Les premiers temps, machinalement, je sortais du placard deux assiettes et deux verres que je posais sur la table avant de réaliser ce que je faisais. (*PMEM*, p. 72)

Maïssa Bey transpose au lecteur la lancinante douleur d'*Aïda* qui n'arrive toujours pas à faire son deuil, elle raconte à *Nadir* comment continue-t-elle à vivre en suivant ses traces à travers sa chambre. En effet, Gaston Bachelard a évoqué l'importance de la spécification de l'espace de la maison, car ceci donne aux souvenirs encore plus de poids que l'inconscient nous y emmène à chaque fois. Effectivement, « grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, [des chambres], des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Op. Cit. p.35

mieux caractérisés. Nous y retournons toute notre vie en nos rêveries.»¹. La maison demeure, aux yeux d'*Aïda*, cet endroit emblématique où elle arrive à retrouver l'âme de son fils disparu, elle s'isole dans sa chambre, et écoute de la musique qui lui fait penser à lui :

Nuit. Une fois de plus, je suis dans ta chambre envahie par la pleine lune.
Toute une nuit, cernée de solitude. Assise par terre. Comme toi. Dans la même position. Dos au mur, genoux remontés, un coussin contre le ventre. Tout près des enceintes de ta chaîne hi-fi. Celle que tu as achetée il y a seulement quelques mois. (*PMEM*, p. 135)

Aïda a du mal à se confronter à la réalité qu'elle ne reverra plus jamais son fils, car elle a l'ultime conviction de le sentir présent auprès d'elle, dans leur maison, à travers l'espace qu'il a habité autrefois, et d'autant plus dans sa chambre, qu'elle refuse de défaire. *Aïda* a du mal à approcher l'espace de *Nadir*. Car « C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.»². *Aïda* raconte des chapitre après l'annonce de sa mort qu'elle a finalement décidé de toucher à ses affaires, à fouiller dans ce qu'il lui appartenait, pour tomber, en ouvrant ses tiroirs, sur une lettre que lui a écrite *Nadir* quand il était encore écolier. Touchée au plus profond d'elle-même par cette lecture, elle ne se sent plus capable d'aller plus loin, et s'arrête qu'au préambule de la lettre :

Après son départ, je suis revenue dans ta chambre. Et pour la première fois depuis que tu n'es plus là, j'ai ouvert tes tiroirs, j'ai fouillé, mais je n'ai rien trouvé de ce que je cherchais rien qu'une lettre, enfouie sous des cahiers. Une lettre inachevée, écrite de ton écriture appliquée d'écolier, et qui commençait par : « Ma très chère maman... » je n'ai pas pu aller plus loin. (*PMEM*, p. 153)

La protagoniste raconte dans un autre passage, comment elle retrouva les traces de *Nadir* auprès d'elle. Elle réoccupe ses espaces, elle étale ses photos, les observe, s'enfuit dans les souvenirs où elle se perd entre ce qu'elle croit entendre et ce qu'elle se remémore, on pourrait faire référence ici à un autre espace, qui serait celui de la mémoire. L'espace mnémonique est celui dans lequel s'y plait le plus *Aïda*. Gaston Bachelard a évoqué ce rapport qui existe entre la mémoire et l'espace. Il soulève la prépotence de l'espace sur le temps, selon lui :

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Op. Cit. p. 36

² *Ibid.* p. 37

Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité.¹

Aïda se perd dans ce qu'elle voit, dans ses réminiscences, dans le temps et dit entendre sa voix, ses pas, son souffle, des accords de guitare qu'il avait l'habitude de jouer. Elle dit l'avoir toujours à ses côtés. En effet, la protagoniste a la certitude que *Nadir* vit toujours à ses côtés, au plus profond d'elle, dans ses pensées, ses souvenirs, ses émotions et lui répète inlassablement qu'il ne l'a jamais quittée :

Je suis assise au milieu du salon, sur le tapis. Comme avant, lorsque tu éparpillais tes jouets devant moi, sur ce même tapis, pour m'inviter à jouer avec toi. J'ai étalé des photos autour de moi. C'est la première fois que je les sors du tiroir où je les ai rangées. Je n'ai jamais eu besoin de les regarder pour avoir présents en moi tous les moments de ta vie. Mais ce soir je cherche sur tous tes visages la trace de ce qui fut vraiment, et je n'ai plus peur du temps. Il me semble que j'entends ton souffle. Le bruit de tes pas. Des accords de guitare, là, tout près de moi. Ta voix un instant perdue dans la rumeur du monde ne cesse de bruisser en moi. [...] Tu ne m'as pas quittée. Tu ne m'as jamais quittée. (*PMEM*, p. 177)

En plus du village et de la maison que partageait *Aïda* avec son fils. Un autre espace apparaît, à travers lequel l'héroïne arrive à se ressourcer pour mieux communiquer avec son fils. Il s'agit de la mer.

▪ **Plage/ mer**

Aïda part pratiquement chaque jour à la plage, se ressourcer, respirer l'air marin, penser à ce qu'elle devrait faire, maintenant qu'elle est seule. Elle s'assoit face à la mer, et reste à la contempler inlassablement, jusqu'à voir la tombée de la nuit s'approcher et rentrer chez elle.

De ce fait, il apparaît depuis ses récits, qu'*Aïda* compte parmi ses endroits préférés la plage à la quelle elle se rend presque quotidiennement depuis la perte de son enfant. La plage représente ainsi le seul espace où elle arrive à se libérer de ses angoisses et de ses démons :

¹ *Ibid.* p. 37

Cet après-midi, quand je me suis assise sur le sable face à la mer, j'ai entendu du bruit derrière moi. Je me suis retournée. Un groupe d'enfants se tenaient à bonne distance. Ils me regardaient. Puis ils se sont assis, toujours à la bonne distance sans s'arrêter de m'observer. (PMEM, p. 111)

La mer lui fait sentir et apprécier son détachement de la vie en s'isolant du monde des vivants. Il s'agit également d'un endroit symbolique dans l'évolution de l'intrigue, puisque le dénouement de l'histoire nous est conté à partir de cet espace. La mer qui est connue comme étant l'endroit où se recueillent le plus souvent les personnes désespérés et égarées, est dans ce roman le recueil vital d'*Aïda* qui tente et essaie d'oublier ses malheurs à travers l'énergie et l'ambiance envoutante et enivrante de la mer. Devant le spectacle des vagues l'héroïne est quasiment hypnotisée par le sortilège de la mer. Ainsi, *Aïda* se rend quotidiennement à la plage où elle continue ses tergiversations et fait partager au lecteur ses pensées les plus intimes envers son fils. Un peu plus loin, elle raconte, comment elle a suscité la curiosité des habitués de ces lieux, en l'occurrence des enfants, habitant dans les environs, qui partent jouer et courir sur le sable quotidiennement. L'un d'eux décide enfin d'aller l'accoster et lui demander ce qu'elle attend en venant tous les jours seule à contempler la mer, *Aïda* raconte cette anecdote, et se décrit, en imaginant comment l'aperçoivent ces enfants curieux :

Il s'est alors accroupi devant moi.

Tu sais, on te voit ! Tu viens tous les jours. Tu attends quelque chose ? Quelqu'un ?

Pas la moindre trace d'insolence dans sa voix. Juste de la curiosité. Le désir d'en savoir plus sur cette femme toujours vêtue d'un imperméable bleu marine, un foulard blanc autour du cou, et qui vient chaque jour marcher sur la plage, ramasser des pierres, et s'asseoir face à la mer. Pour rien. Pour regarder les vagues. (PMEM, p. 112)

Aïda raconte dans ses élucubrations, comment n'aurait-elle jamais pu, avant le décès de *Nadir*, aller seule à la plage. Cet endroit retiré, isolé, et prêté des fois à l'insécurité. Elle s'est défait de la peur qui l'habitait autrefois et qui la retenait de faire de nombreuses choses qui lui venaient à l'esprit, juste par soucis d'insécurité. Maintenant qu'elle a vécu l'irréparable, rien ne lui fait plus peur. Et va à la rencontre des vagues, qui lui donnent l'impression d'emporter avec elles ses tristesses et douleurs, ou du moins les apaiser :

Ainsi mes promenades solitaires sur la plage. Il aurait été inconcevable, il y a peu, que j'aie me promener seule dans un lieu pourtant ouvert à tous, que je me laisse frôler par les vagues pieds nus – suprême inconvenance- et que je passe de longues heures à regarder la mer. Portée par le ressac. Sans aucun désir que celui d'abolir le temps. (*PMEM*, pp. 145-146)

La plage devient également l'endroit où elle rencontre *Assia*, assises face à la mer, elles parlent inlassablement de ce que représentait à leurs yeux *Nadir*, et essaient de le maintenir en vie à travers leurs souvenirs. Toutes les deux souffrent de son absence et se soulagent en extériorisant leurs douleurs, l'une à l'autre : « Dans l'après-midi, *Assia* et moi avons passé plusieurs heures sur la plage. Nous avons marché. Nous avons parlé longuement. Très souvent émues aux larmes par l'évocation de ce que tu étais pour chacune de nous. » (*PMEM*, p. 174)

Le lecteur peut voir au fil des pages, à quel point l'espace de la plage est important aux yeux d'*Aïda*. La vue de la mer, l'apaise et lui fait oublier, un moment sa douleur et souffrance si pesantes. *Aïda* y va même pour ramasser des galets qu'elle choisit soigneusement afin de les poser sur la tombe de *Nadir*. C'est un moyen pour elle, de faire venir la plage à lui et partager avec lui de façon plus concrète, à ses yeux, cet espace si cher à son cœur :

Je ne te l'ai pas dit, mais il m'arrive maintenant, en revenant du cimetière, de faire un détour par la plage pour y ramasser des galets. Des pierres que je choisis soigneusement. De préférence des galets noirs, striés de veinules blanches, profondément incrustées. J'aime leur douceur arrondie, propice justement aux caresses. J'aime aussi l'idée qu'ils portent la mémoire de leurs errances, l'idée qu'ils résistent au temps. (*PMEM*, p. 160)

La plage évoque un espace symbolique, puisque c'est en lui que le dénouement a lieu. En effet, on apprend, après lecture, qu'*Aïda* décide de mener sa mission à terme sur la plage, on comprend plus tard pour quelle raison. Elle décida de tuer l'assassin de son fils, et de partir le rejoindre en franchissant les vagues vers l'horizon. En d'autres termes, *Aïda* songeait à se suicider. Toutes les fois où elle venait se mettre face à la mer, elle pensait certainement, à ce moment où elle traverserait la mer à la rencontre de *Nadir*. En effet, le jour fatidique a bien eu lieu sur cet espace, mais de malheureux imprévus ont eu lieu, *Aïda* tira sur *Hakim* par accident, elle tue l'assassin et part rejoindre *Nadir*, qu'elle dit entendre l'appeler :

Après... Je me rappelle seulement que je marchais au milieu des vagues. Je ne sentais ni la morsure du vent ni le tranchant des rochers sous mes pieds

nus. [...] Après...Après... je me suis assise contre un rocher. Je me souviens avoir longtemps regardé toutes les épaves rejetées par les vagues et qui jonchaient le sable autour de moi. Des morceaux de bois flotté pareils à des créatures monstrueuses. Des racines enchevêtrées. Des bouts de plastique colorés, rongés par la mer. Des morceaux d'algues verdâtres qui laissaient échapper de grosses bulles, comme si elles grouillaient de vers. J'ai porté les mains à mon visage. Oh ! Cette odeur de poudre et de fumée. Après ...après... mes pas m'ont menée jusque-là. Jusqu'à toi. Tu es là-bas, tout au bout de l'horizon. C'est toi que j'entends. C'est toi qui m'appelles. J'écris. J'écris encore. Tout. Tu dois tout savoir. Écoute jusqu'au bout ce que j'ai à te dire. Regarde cette main qui trace ces mots sur la plage. Cette main qui tremble. Cette main qui a tué. (PMEM, p. 179)

▪ **Le cimetière :**

L'autre espace servant à mettre en avant le caractère vraisemblable du roman, représente l'espace le plus sollicité et le plus emblématique dans la sanglante période des années 90 et qui n'est nul autre que le cimetière. Sinistrement, le taux de mortalité a atteint des chiffres inimaginables. Le cimetière représente donc l'espace dans lequel les douloureuses répercussions du terrorisme sont les plus flagrantes, c'est là où reposent les milliers de victimes qu'a fait l'intégrisme. Cet espace est devenu aux yeux d'*Aïda* sa seconde demeure puisque c'est là où repose son fils, elle ne peut s'empêcher de s'y rendre pour pouvoir tenir compagnie à la sépulture de son fils. *Aïda* traverse jusqu'à de grandes distances à pied pour rendre visite à son enfant, et par souci d'intimité et d'isolement, elle n'hésite pas à se mettre en danger en sortant de chez-elle avant même le lever du soleil. En effet, pour qu'elle n'ait pas à être importunée ou dérangée par qui que ce soit dans son rendez-vous quotidien avec son fils défunt à qui elle raconte tout cela à travers ses lettres qui composent le roman:

Le village finit là où commence le cimetière. Il me faut marcher longtemps, et lorsque j'atteins les dernières maisons, les premiers rayons de soleil font monter un poudrolement diaphane au-dessus des terrains vagues tout proches. Je m'arrête parfois parce que je ne suis pas habituée à ce spectacle. Tu sais pourtant que je n'aime pas me lever tôt. Mais tu sais aussi, forcément, combien j'ai hâte de te retrouver. De me rapprocher de toi. D'être seule avec toi avant que les milieux où tu reposes ne soient envahis par d'autres visiteuses. Et aussi par des intrus. (PMEM, p. 63)

Au fil des pages, le lecteur apprend que le cimetière est devenu un espace vital pour l'héroïne lui permettant de partager sa peine avec celles qui la comprendraient réellement selon elle, le cimetière va devenir le lieu de rencontre d'*Aïda* avec ses semblables, ces autres mères à qui l'on a monstrueusement ôté

de leur vie, une partie prenante de leur existence. Ainsi, c'est à travers cet espace qui est le premier symbole des drames des années 90 que l'auteure fait encre son récit dans une atmosphère de vraisemblance avec la réalité historique. Maïssa Bey fait découvrir aux lecteurs les tristes et poignantes souffrances issues de la dramatique période Historique de l'Algérie de cette époque. Cet espace où *Aïda* est devenue, elle aussi, une émouvante accoutumée qui décrit avec stupeur, dans ses écrits, comment certaines personnes, par soucis de survie, détourne le cimetière pour servir leurs intérêts financiers, puisque le cimetière du village n'est devenu qu'une guère esplanade où l'on vend et l'en achète de tout ! :

Dire qu'un cimetière est d'abord un lieu de repos surprendrait les habitués des lieux. Les abords immédiats sont aujourd'hui investis dès les premières heures du jour, encombrés de dizaines d'étals disposés de part et d'autre du chemin de terre bossué qui mène jusqu'à l'entrée. C'est là que se tient un souk animé, bruyant, odorant, bigarré et surtout très fréquenté. Chaque jour, mais surtout le vendredi, jour d'affluence des visiteuses, des jeunes et des moins jeunes, chômeurs pour la plupart, s'improvisent vendeurs d'articles en tous genres (...) lors de mes premières visites j'ai été choquée par tout ce remue ménage. Comment pouvait-on tolérer cette présence intrusive et discordante des vivants dans des lieux où silence et recueillement sont de mise ? Ces bruits, ces cris, ces apostrophes et ces palabres entre vendeurs et chalands, ces enfants qui se poursuivent dans les allées et saute pardessus les tombes ! (*PMEM*, p. 63)

Cet espace qui est sensé être un lieu de repos et de recueillement s'est transformé en un piètre marché tenu et fréquenté par des individus qui ne sont motivés que par leur instinct de survie, l'héroïne reprend cette situation incommode qu'elle décrit avec une saisissante désolation et affliction. Elle ne conçoit pas que l'ont puisse à ce point, ne pas respecter les morts, de nos jours. Le Cimetière qui est devenu sa destination de prédilection, il ne passe un jour sans qu'elle y aille. Aller là où repose le corps de *Nadir* lui permet de s'accrocher encore plus à lui. En lui et racontant et parlant pendant des heures ce qu'est devenue sa vie depuis sa disparition. De ce fait, Le cimetière est l'espace de deuil par excellence, ajouté à la plage où la protagoniste se voit partir rejoindre *Nadir* qu'elle imagine loin devant.

Elle ne va plus faire spécialement des courses, c'est sur son passage au cimetière ou à la plage qu'il lui arrive de faire des achats : « Plus rarement quelques légumes ou des fruits achetés à quelque marchand ambulancier croisé sur mon passage quand je reviens de la plage ou du cimetière. » (*PMEM*, p. 71) Ce

dernier, représente l'espace dans lequel elle rencontre ses semblables, où elle peut se sentir enfin comprise pour le désarroi qu'elle vit. Elle relève cela à travers un proverbe qu'ont l'habitude de lui répéter les dames du cimetière, qui comme elle, elles essaient de survivre à l'absence de ceux qu'ils chérissaient pardessus tout :

Tu connais, pour l'avoir beaucoup entendu autour de nous ces dernières années, ce vieil adage, bien de chez nous, qui pourrait se traduire ainsi : « ne peut ressentir la brûlure de la braise que celui qui l'a subie lui-même. » C'est ce que me disent certaines femmes que je rencontre quand je me hasarde de temps en temps dans les rues du village pour faire quelques courses ; mais surtout celles qui, comme moi, viennent passer une partie de leur journées auprès de la sépulture d'un proche au cimetière. (*PMEM*, p. 104)

Ainsi, il est possible de dire que Maïssa Bey use de la notion de l'espace pour développer encore davantage la dimension historique du roman, en reprenant et décrivant des espaces très fidèles à la réalité du contexte socio-politique des années 90 de l'Algérie. L'étude de l'espace permet de relever encore plus d'éléments donnant au roman le caractère de vraisemblable.

III. Histoire et espace colonisé dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*

En lisant le roman, le lecteur peut se rendre compte à quel point l'espace de *Pierre Sang Papier ou Cendre* y est significatif. En effet, le cadre de l'histoire est celui de l'Algérie. Maïssa Bey prend le soin de présenter l'espace de sa trame avec son style enchanteur. Comme l'Histoire de l'Algérie représente le centre de son roman, l'espace de son pays est décrit minutieusement à différentes périodes historiques. Elle creuse dans la mémoire ou dans le temps afin de représenter cet espace du passé. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard a évoqué l'ambiguïté du rapport « temps/espace », il déclare à ce propos que :

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.¹

Ainsi, il est possible de relever, dans les premières pages, les espaces vierges d'Alger, avant la venue des troupes françaises. L'auteure décrit le cadre presque féérique ou onirique d'Alger « la blanche », en relevant la beauté de son

¹ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Op. Cit. p.37

architecture mais aussi celle de ses villages, ornés de verdure mais également de bâtisses représentant la culture arabo-musulmane, notamment grâce à la présence de mosquées, donnant à ces espaces leur cachet musulman et algérien. Pour rester fidèle à l'Histoire, l'auteure fait voir au lecteur comment et pourquoi la France était séduite par le cadre algérien, elle décrit, de ce fait, les tableaux et les paysages idylliques qui ont séduit les colons. Quelques pages par la suite, le lecteur peut découvrir l'évolution de l'espace algérien. Ce dernier commence à changer depuis la présence française. Des rues changent de nom, de nouvelles infrastructures sont bâties par les colons au nom de la « civilisation ». Cependant, cette civilisation n'est pas à la portée de tout le monde. En effet, elle n'est pas destinée spécialement aux habitants autochtones du pays, mais elle est surtout mise au service des Européens composant les nouveaux habitants de ce qui était appelé « l'Algérie française ». En se basant sur l'Histoire, Maïssa Bey cherche à dénoncer les méfaits de la colonisation à travers ce roman et ce, notamment par le biais de l'espace, sur lequel, elle a pu peindre sa fresque romanesque et bâtir sa trame narrative. Effectivement, l'auteure montre clairement l'injustice dans laquelle se noyait le pays, au temps de la colonisation, notamment à travers les différences qui subsistaient entre les indigènes et les Français.

Dans cette optique, cette étude s'intéresserait en premier, à l'espace d'avant la colonisation, que l'auteure décrit avec une touche de poésie.

▪ **L'espace algérien d'avant la colonisation**

Le roman débute en décrivant Alger d'avant l'arrivée de l'armée française. Maïssa Bey accorde une très grande importance à la transposition de l'espace selon les époques historiques qu'elle reprend dans son roman. Ainsi, ses descriptions spatiales servent le projet historique du roman, dans la mesure où l'écrivaine se serait sérieusement documentée¹ pour pouvoir peindre un tableau aussi réaliste et authentique que possible.

¹ Elle déclare dans *le Monde* du 03/04/2008 : « Je suis le produit de cette Histoire. Or, pour l'assumer dans sa totalité, il me fallait aller au bout de son exploration. »

ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

Ainsi le lecteur découvre-t-il la situation spatiale d'Alger plus particulièrement et d'Algérie en général. Cet espace est raconté le plus souvent en la présence indélébile de l'enfant. Maïssa Bey, ne se contente pas de décrire l'espace géographique mais elle s'étend jusqu'à décrire l'ambiance qui compose tout autant le décor de la trame. De ce fait, il est possible d'avoir un aperçu sur cette ambiance racontée à travers le passage ci-dessous, dans lequel le lecteur imagine comment la voix du muezzin parvient à entièrement remplir l'espace : « Venue de la plus haute tour portée par la brise, la voix du muezzin déroule ses intermittences avant de se perdre au-dessus des collines. *L'enfant*, fasciné par ce qu'il contemple dans le lointain, ne l'entend pas » (*PSPC*, p. 10). Ajouté à l'ambiance spirituelle décrite l'auteure dresse également un autre tableau pour compléter le premier. Elle décrit mélodieusement le levée du jour aperçu des élancées collines du village et ce avec la présence de *l'enfant* qui s'émerveille à scruter l'horizon :

De grands pans de jour affleurent au-dessus des collines et dissipent les lambeaux de rêve qui s'accrochaient dans sa mémoire. Prémices de l'embrasement, des rayons déjà éblouissants émergents du ventre de la mer. L'enfant, la main en visière au-dessus des yeux, scrute l'horizon. (*PSPC*, p. 10)

Elle continue sa description, mais cette fois-ci, à partir des yeux de l'enfant. Elle transpose au lecteur ce qu'aime contempler *l'enfant*, éternellement amoureux de sa terre. Maïssa Bey dépeint au lecteur le décor de son roman comme s'il s'agissait d'une photo artistique, ou d'une majestueuse peinture. On y découvre un décor envoûtant comme celui d'un conte des *mille et une nuits*. Cet autre espace est celui de l'agglomération algéroise d'avant la colonisation, tout en étant une citadelle, elle garde en elle toute sa personnalité et son âme, reflétant ainsi la culture arabo-musulmane d'Alger d'autrefois. Le roman met en avant la vieille citadelle, ou ce qu'on appelle communément la ville blanche :

Derrière lui, à flanc de colline, la ville blanche. La ville blanche s'est enfin réveillée. De légers nuages roses s'attardent au-dessus des toits et dessinent des volutes paresseuses qui tournoient lentement avant de se fondre dans le bleu du ciel. Au cœur de la vieille citadelle, les portes s'ouvrent une à une. (*PSPC*, p. 11)

Pour respecter la chronologie ainsi que les événements clés de l'Histoire d'Algérie, Maïssa Bey relate dans les premières pages de son roman le fait par lequel tout a commencé, à savoir le jour où la flotte française a accosté à Sidi

Feredj, c'était lors d'un quatorze juin, mille huit cent trente. La flotte française était partie de Toulon le vingt-cinq mai pour découvrir une terre inconnue. Dans l'extrait ci-dessous l'auteure raconte cet épisode de l'Histoire et dévoile au lecteur l'historique du nom que porte le pays : « El Djazayer », appelée un certain temps par ses envahisseurs « Djezirat el Maghreb » et avant eux « Icosium », l'île aux Mouettes, que les français prétendent être ceux qui lui ont désigné le nom qu'il porte aujourd'hui, ils déclarent qu'«auparavant l'Algérie n'existait pas, ce sont même les français qui ont inventé le nom. »¹. De ce fait, l'espace algérien n'est pas seulement décrit dans le roman mais aussi décrypté de par l'historique de son nom. Il semble également dans le passage en question que les nouveaux conquérants avaient une idée négative de ce nouvel espace, qu'on leur a présenté comme étant une terre habitée par des personnes négligées, sans personnalité et pas intéressants à connaître :

En ce matin du quatorze juin mil huit cent trente, la flotte française, partie de Toulon le vingt-cinq mai, aborde une terre inconnue. Cette terre, c'est l'Algérie, une vaste et nouvelle Amérique, peuplée, leur a-t-on dit, de moustiques mal armés, inconstants, lâches et malpropres. Cette terre, c'est El Djazair, ainsi nommée par les siens, dite autrefois, par d'autres conquérants, Djezirat el Maghreb, et par ceux qui les ont précédés, Icosium, l'île aux Mouettes. (*PSPC*, p. 18)

Comme ça a été dit précédemment, *Pierre sang papier ou cendres* transpose, au fil de ses pages, un espace différent reflétant la période historique servant de toile de fond au roman. Le lecteur peut également relever que ces espaces sont racontés de différentes manières sous différents regards. Notamment ceux des nouveaux arrivants qui viennent à peine de découvrir la nouvelle terre ou ce qu'ils appelaient « Africa Nova » par extension à « la nouvelle Amérique ». Expression que reprend Maïssa Bey dans son roman pour désigner la terre convoitée qui est celle de l'Algérie. En effet, « L'histoire de la France en Algérie devient, dans la mythologie du colon, l'histoire de la "naissance d'une nation" algérienne. Une nouvelle communauté s'est créée, à l'américaine, comme les États-Unis. »²

L'on découvre dans l'extrait ci-dessous les impressions qu'avaient les colons sur cette terre, qu'ils sous-estimaient, par rapport à l'idée reçue qu'ils

¹ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Paris : Armand colin. 1974. p.24

² VATIN, Jean-Claude. *Op. Cit.* p. 27

avaient d'elle, à savoir : une terre inexplorée, aride, dure et difficilement maitrisable. Ils ignoraient tout de l'espace convoité :

C'est donc cela l'Afrique ? C'est cela, leur nouvelle Amérique ? Une terre dont ils ne savent rien. Une terre profonde. Mystérieuse. Inexplorée. Elle est là, enfin, cette Afrique, dite « Africa Nova » par d'autres conquérants, en d'autres temps. Une terre désolée et parcourue, selon ces mêmes conquérants, de hordes barbares à demi nues. Elle est là, à portée de canon, cette terre qu'on leur a dit âpre et farouche.¹

Ou comme dans l'extrait ci-dessous où Maïssa Bey dévoile l'espace d'Alger à travers des yeux ébahis, surpris et émerveillés par tant de beauté, de verdure et charme architectural de la vieille citadelle et de ses alentours. En effet, le lecteur peut découvrir à travers ce passage l'espace algérien d'avant la colonisation, mais sous un regard différent que celui de l'enfant. Il s'agit du regard des soldats de l'Armée française qui commencent à s'approcher de l'espace tant convoité. Le roman retrace ainsi le paysage quasi-onirique qui s'offre à l'armée française, transposant de ce fait leur étonnement de tant d'ordre, de charme et d'harmonie entre les composantes de l'espace algérois. En effet, l'auteure met en avant la beauté de cet espace, qu'elle présente comme un espace qu'on croirait encore vierge, tellement la nature épouse parfaitement bien l'architecture des bâtisses. Le lecteur découvre des colons ébahis par autant de végétation. Les denses forêts composant le fond de la colline les envoûtent. L'auteure complète son idée en dévoilant au lecteur, que la flotte française, s'attendait à voir une vaste terre désertique, une surface aride, infertile et desséchée par un soleil d'aplomb, mais ce qu'elle découvre est tout le contraire et au-delà même de ses espérances: l'autre bout de la méditerranée est lui aussi jonchée d'arbres, de jardins qui, de surcroît, sont ornés de musc et de jasmin, mais également de palais, de mosquées enjolivées par leurs minarets, des maisonnettes et ruelles enfouies dans le décor verdâtre que compose la colline sur laquelle est dressée la vieille citadelle, toute de blanc vêtue. Le contraste du Bleu du ciel, du blanc des bâtisses et du vert des vergers que transpose le roman éblouit les soldats. Il est possible d'interpréter ce mariage de couleur comme un clin d'œil que ferait l'auteure à son autre roman : de cette image qu'elle fait visualiser

¹ BEY, Maïssa. *Pierre sang papier ou cendre*. Op. Cit. p.16

au lecteur peut ne pas être anodine : elle rappelle *Bleu Blanc Vert*, roman de Maïssa Bey dédié lui aussi à l'Histoire de son pays. Voici le passage en question :

Les yeux éblouis par la réverbération de la lumière sur la surface étale de l'eau, ils devinent, émergeant peu à peu des brumes matinales qui s'attardent au sommet de la colline, la ville blanche encore assoupie. Puis tout se met en place. Les maisons en escaliers, les arbres, les dômes des mosquées. C'est un somptueux tableau qui s'offre à leurs yeux émerveillés. Un tableau aux dominantes vert et blanc sur le fond sombre de la colline. Ils s'étonnent. On leur avait dit : à peine, à peine quelques habitats épars rongés par le soleil, les vents et la poussière. La citadelle est là, comme un mirage devant eux, ruisselante de lumière, avec les tours dressées de ses forts, ses palais, les flèches de ses minarets, ses ruelles pentues et ses maisons enfouies dans le désordre luxuriant de jardins encore inviolés et de vergers étagés à perte de vue. (*PSPC*, p. 16)

L'exploration de cette phase d'avant la colonisation nous mène indéniablement vers l'autre phase qui est celle de la colonisation. *Pierre sang papier ou cendres* traite longuement de cette période et notamment à travers l'espace qui est vecteur de l'essence du roman. C'est ce que nous essayerons d'étudier à travers le point suivant.

▪ L'espace algérien depuis la colonisation

Un peu plus loin, le lecteur découvre comment la vision de *madame Lafrance* – cet autre personnage symbolique, énigmatique et très lourd en sens – change depuis sa première impression de la citadelle et des petites ruelles enfouies dans le décor. Effectivement, le lecteur découvre à partir de ce passage qu'elle a rangé cet espace du côté des lieux impénétrables, trop différents de son environnement habituel. Malgré qu'elle s'est accaparée les terres algériennes, il demeure néanmoins des endroits où elle préfère ne pas s'y aventurer encore : la vieille ville et ses maisons blanches assemblées les unes à côtés des autres, que la voix narratrice du roman compare, selon le regard de *madame Lafrance*, à un troupeau de chèvres. Les mots utilisés pour décrire cette aversion qu'exprime *madame Lafrance* à l'encontre des endroits profondément algériens sont révélateurs de la vision que porte la France sur tout espace qu'elle n'ait pas réussi à dompter et que par conséquent elle redoute. Si on analysait le vocabulaire employé pour décrire l'espace de la vieille citadelle par le regard apeuré de *madame Lafrance*, on se rend compte qu'il y a un mépris, une réelle mésestime et une arrogance représentative de l'esprit irrévérent du colonisateur. Voici le

vocabulaire en question : « l'assaut », « se perdre », « cloaque », « s'embourber », « lacis », « enchevêtrées ». Les mots choisis arrivent à eux-seuls à véhiculer l'état d'esprit des colons :

Madame Lafrance est partout chez elle. Partout ou presque. Il est cependant des lieux dans lesquels elle ne s'aventure pas. D'abord la vieille-ville, la citadelle, avec ses maisons agrégées. Accolées les unes aux autres, comme un troupeau de chèvres à l'assaut de la colline. Madame Lafrance aurait bien trop peur de se perdre et de s'embourber dans quelque cloaque en s'engageant dans ce lacis de rues si étroites, si enchevêtrées que le soleil lui-même a du mal à s'y glisser. (*PSPC*, p. 33)

Ainsi l'auteure commence à transposer au lecteur le regard changé des colonisateurs. Après avoir davantage appris à connaître les lieux, et qu'ils aient façonné les quartiers à leur image, les vieilles citadelles, ou vieux villages ne les envoûtent plus. En effet, il est possible de relever à partir de la description faite dans le passage ci-dessous le sentiment de mépris, d'amertume et d'aigreur que témoigne *madame Lafrance* à l'égard des espaces des indigènes. Il ressort de l'analyse de l'extrait en question que le vocabulaire employé est totalement péjoratif à l'exemple de : « venelles », « sombres », « puantes », « grossièrement », « hordes d'enfants », « guenilles », « famélique », « nu-pieds », « cheveux hirsutes », « crâne tondu », « étroites », « volées obscures », « chuter ». La description du village, de ses étroites ruelles, des personnes et des animaux qui les fréquentent, des escaliers, etc. est subjective et représentative de l'esprit hautain du colonisateur. De ce fait, Maïssa Bey fait voir au lecteur des espaces distincts sous des regards différents. Ce que peut affectionner plus que tout un villageois est méprisé par les nouveaux habitants de sa terre. L'auteure fait visionner ainsi le grand écart esthétique et culturel qui existait entre l'Algérie et le pays colonisateur, créant ainsi un profond déséquilibre :

Ce ne sont que venelles sombres, puantes. Des ruelles en pente grossièrement dallées de pierres. Des ruelles parcourues à tout moment de hordes d'enfants en guenilles, faméliques, nu-pieds, cheveux hirsutes ou crâne tondu recouvert d'une *chéchia*. Des ruelles si étroites qu'au passage des ânes ou des mulets lourdement chargés, les enfants se planquent contre les murs des maisons avant de reprendre leur course effrénée. Ils dévalent des volées obscures d'escaliers si raides que nul autre qu'eux ne saurait les descendre sans risque de chuter. (*PSPC*, p. 33)

Dans cette lignée, Maïssa Bey parle des changements procédés sur l'espace algérien depuis l'arrivée de la France. Elle en parle avec beaucoup de regret. En donnant l'exemple d'Alger, elle donne l'impression que l'Algérie d'avant a été

dénaturée avec la colonisation et notamment la francisation qui a donné lieu à des modifications dans les noms des rues. Elle les nomme et montre comment des espaces peuvent perdre toute âme rien qu'en perdant leur nom d'origine dans la langue de la nation, car il apparaît que certains noms de rues ont déjà été traduits de l'arabe au français, avec, des fois, quelques changements. Cependant l'auteure déplore le fait que le pays colonisateur ait eu à violer l'identité du peuple algérien. Dans ce roman, l'écrivaine montre à quel point cette situation est grave, les autochtones du pays ne connaissent même plus les nouvelles appellations des rues et ruelles longtemps empruntées par eux. Dans le passage, Maïssa Bey met l'accent sur le fait que le changement des noms, inscrive la volonté française d'effacer l'identité du pays et de marquer son emprise à elle :

Pour marquer son emprise Madame Lafrance a décidé de rebaptiser ces rues. Disparus, confisqués, les noms de rues évocateurs de l'usage, de l'histoire, des petits métiers pratiqués en ces lieux ! La rue *Ain el Hadjel* ou rue de la Fontaine des Veuves, la rue *Lalla Khadidja el aaryana* ou rue de la « Toute Nue », la rue *Beit el Mel*, la rue *Sebââ t'baren* ou rue des Sept-Tavernes, la rue *Ali Khodja* et tant d'autres, n'existent plus que dans les mémoires des habitants qui ignorent les nouvelles appellations. (PSPC, p. 34)

Toujours concernant le changement des noms des rues, l'auteure oriente l'attention du lecteur sur cette question en citant les nouveaux noms apportés par la France aux rues d'Alger. Elle a choisi des noms rappelant l'Histoire du monde de manière générale mais celle de l'espace algérien également : « La rue des Pyramides », « La rue d'Alexandre », « La rue de Cléopâtre », « La rue des Barbares », « La rue des Numides », « La rue de saint Augustin », « La rue de Jugurtha », etc. Maïssa Bey met l'accent, à travers cet extrait, sur l'arrogance et la mésestime témoignées par les colonisateurs à l'égard des « indigènes » qu'ils traitent d'incultes, de non-civilisés. Le lecteur peut voir que la France a longtemps présenté l'Algérien autochtone comme étant un individu ignorant même l'Histoire de sa terre. Jean-Claude Vatin affirme que la France a développé une vision de légitimité colonisatrice, de par le passé latin de l'Algérie. Il déclare à ce propos que :

L'histoire se met désormais de façon consciente, délibérée au service d'une politique. Elle trouve logique et continuité dans une colonisation pourtant bien hésitante et menée par à-coups. Elle glorifie une œuvre qui renoue avec

les grandes expériences antiques où la méditerranée était un lac intérieur du lac latin.¹

Afin de mieux soutenir sa cause colonisatrice, elle rappelle l'époque où l'Algérie était romaine pour dire qu'elle devrait donc être française par héritage. Cette idée est sous-entendue tout le long du roman. Voici l'extrait en question :

C'est en parcourant les rues dites des Gélules, des Lotophages, de Tyr, des Pyramides, du Sphinx, de la Mer Rouge, d'Alexandre de Cléopâtre, de Thèbes, des Barbares, des Vandales d'Hannibal, de Genséric, des Numides, de Saint Augustin, de Jugurtha, que les occupants veulent inviter les indigènes incultes et trop enclins à l'oubli, à commémorer leur propre histoire.²

Le lecteur peut découvrir, un peu plus loin, un autre passage où l'auteure parle des noms des rues qui changent, le regard méprisant que portait la France à ce qu'elle appelle l'espace des Arabes, elle perçoit les villes arabes, comme étant des villes serpentées par des rues étroites, sales, obscures, et enchevêtrées. Le lecteur peut déceler, de l'autre côté, l'espace établi par la France pour « les siens ». Il s'agit d'un espace muni de vastes boulevards, d'agréables rues ornées de plantes et d'arbres. Pour remercier et rendre hommage aux personnes grâce auxquelles ces terres ont pu devenir françaises, leurs noms ont été donnés à des rues. L'auteure donne l'exemple de la rue d'Isly au cœur d'Alger, en y ajoutant une brève présentation du personnage historique :

Aux confins des villes arabes où serpentent des rues étroites, sales, obscures, enchevêtrées, rampantes et bordées de maisons aux façades aveugles, elle a tracé pour les siens – et seulement pour eux – des aventures, des boulevards majestueux, larges et rectilignes, des rues bordées de plantes et d'acacias, à l'alignement parfait. Et pour perpétuer le souvenir des hommes qui ont contribué, par leurs œuvres ou par les armes à étendre son rayonnement dans le monde, elle a donné leur nom à ces rues : ainsi la rue d'Isly, au cœur même d'Alger, du nom de l'un de ses ardents défenseurs, Thomas Robert Bugeaud, marquis de la Piconnerie, proclamé maréchal de France puis duc d'Isly, plus connus sous le sobriquet affectueux de « père Bugeaud ». (*PSPC*, p. 55)

Comme il apparaît, le roman évoque l'aisance et l'opulence dans lesquelles baignaient les colons et ce en faisant travailler de force les « indigènes ». Maïssa Bey n'a pas hésité à dévoiler les vérités qui blessent et dérangent l'opinion publique et notamment celles émanant des espaces réfractaires à l'idée de reconnaître les malheurs de la colonisation. Pour dresser

¹ VATIN, Jean-Claude. *Op. Cit.* p.24

² *Ibid.* p.34

un tableau fidèle de la situation de cette époque, l'auteure s'est étalée à décrire la dégradation de l'espace des Algériens avec les formes d'injustices et de misères incluses.

▪ **La colonisation ou l'espace de la misère et de l'injustice**

Ainsi, dans le passage ci-dessous nous pouvons voir comment évoluaient les indigènes en les opposant aux Européens. L'auteure a fait en sorte de faire confronter ces deux réalités pour dénoncer l'injustice dont étaient victimes ses aïeux. De nombreux passages renvoient au lecteur ce contraste de niveau de vie, comme celui-ci : « Les Français habitent dans des maisons, les Arabes dans des gourbis. Les Arabes dorment sur des nattes, les Français dans des lits. C'est même écrit dans un livre. Un des livres qu'on leur a fait lire en classe. » (*PSPC*, p. 62)

Les « indigènes » étaient amenés à vivre dans des conditions de plus en plus difficiles. Maïssa Bey relate cette douloureuse réalité du passé historique du pays. Les gourbis représentaient les demeures de la majorité des Algériens. Il s'avère que ces espaces sont volontairement cachés du paysage européens pour ne pas le tâcher et ne pas gâcher le rêve tant nourri par les colons, celui de la vie à la française. Le lecteur peut visionner cet espace à travers la description que propose l'auteure à travers la voix narratrice de son roman. N'ayant pas la possibilité d'accéder à un niveau de vie digne, les indigènes se retrouvaient obligés de construire eux-mêmes leurs gourbis qui évoquaient des maisons composées d'une seule pièce, sans fenêtre, avec des murs en terre sèche et des toits composés de branches superposées les unes sur les autres. Telles étaient les conditions de vie de la majorité des Algériens de l'époque coloniale :

Par-delà les caroubiers et les jujubiers sauvages, disséminés sur quelques arpents et séparés les uns des autres par des clôtures de figuiers de barbarie, les gourbis. Des maisons faites d'une seule pièce, sans fenêtre. Murs de terre sèche et toits de branches coupées. (*PSPC*, p. 49)

Cependant la misère décrite ne s'arrête pas là, un peu plus loin dans le roman, durant les années sanglantes de la guerre de libération, l'armée française allait jusqu'à détruire l'espace de l'indigène à savoir leur maisons et gourbis, pour les amener de force à habiter dans ce qui était appelé un camp de resserrement.

Ces espaces de guerre, composant un des aspects le plus sombre de l'Histoire coloniale en Algérie, sont décrits minutieusement pour pouvoir faire avancer la trajectoire narratologique. Benjamin Stora en a parlé dans ses travaux pour mettre l'accent sur l'injustice et la dégradation qu'étaient forcés de vivre les Algériens de l'époque coloniale, il déclare que nombreux étaient ceux qui se sont opposés à cette pusillanime stratégie de l'esprit colonial, à l'image de Michel Rocard¹ :

Michel Rocard, alors jeune haut fonctionnaire, avait adressé au Garde des sceaux un rapport critique sur les camps de regroupement en Algérie et le 5 janvier 1960, *Le Monde* publie le rapport de la commission internationale sur les camps d'internement en Algérie qui fait grand bruit.²

Dans le passage ci-dessous, le lecteur peut découvrir l'étendue de l'injustice que subissaient les Algériens de cette époque. Leurs maisons ainsi que les forêts les entourant furent brûlées pour ne plus permettre aux maquisards de se cacher. Leurs villages furent détruits, il n'en restait que de la poussière et de la fumée. Par ordre menaçant des soldats, les familles avançaient sans savoir où elles se rendaient, les femmes ont tenté de sauver le peu qu'elles ont pu de leurs affaires en les mettant dans des baluchons qu'elles portaient sur le dos. L'espace de vie de ces familles allait changer, sans savoir de quelle manière :

On leur a donné l'ordre de se mettre en route. Sans leur dire où on les emmenait. Personne n'a posé de questions ? Quittant leur village enveloppé tout entier d'un grand nuage de poussière, ils se sont mis en marche. Une colonne s'est formée. Les hommes en première lignes. Derrière eux, les femmes. Certaines d'entre elles portaient sur le dos. Derrière elles, déjà, les premières maisons brûlaient. (*PSPC*, p. 122)

Dans les passages qui suivent, le lecteur peut découvrir comment l'espace de vie de ces familles changeait de mal au pire. En effet, leur situation s'est totalement dégradée. En leur faisant quitter de force les gourbis qui leurs servaient de maison, l'armée française les a rassemblé tous dans un espace assez misérable où les familles se retrouvaient coupées du monde, sans l'autorisation de se déplacer, les contraignant ainsi à suivre le régime cruel instauré par l'armée. Certains enfants mourraient de faim, d'autres de froid. Les familles étaient compressées telles des sardines dans une petite pièce sans aucun confort de vie, ni possibilité de riposter au risque de perdre sa vie. L'espace des camps de

¹ Michel Rocard est un homme politique français. Il est né le 23 août 1930 à Courbevoie et est un militant socialiste depuis 1949.

² STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962. Op. Cit. p. 172*

regroupement était assaillant et réprimant vis-à-vis des « indigènes » malencontreux. Il s'agit d'un espace de misère et d'injustice que Maïssa Bey a tenu à évoquer dans son roman, quitte à ébrécher la conscience de certains :

Dans ces c.. de regroupement, des enfants meurent de faim. Chaque jour. Combien ? Quelle importance ? Là, la chaleur des étés et les rigueurs de l'hiver tuent plus sûrement qu'une opération de représailles. Dans ces lieux, les familles entassées dans des pièces minuscules et soumises à une stricte discipline militaire, supportent en silence mépris et avanies de toute sorte. (PSPC, p. 126)

Quelques passages plus loin, Maïssa Bey reparle des camps de resserrement en les désignant comme étant des espaces d'humiliation et des lieux incitant à la haine. L'auteure évoque l'erreur qu'a faite la France en traitant des familles comme des animaux et du fait qu'elle ait eu à reproduire les mêmes châtiments sociaux envers d'autres familles – algériennes toujours, mais ayant choisi d'aller de l'autre côté de la rive –. Il s'agissait des familles des Harkis, ayant servi la cause française pour recevoir à la fin un traitement de non-considération. L'instauration de cet espace a provoqué de nombreux problèmes et débats poignants et toujours sensibles aux jours d'aujourd'hui. L'écrivaine tente ainsi par le biais de son roman de dénoncer l'indéfendable et relancer le débat de la reconnaissance des crimes de la guerre d'Algérie de par l'état français.

Là, le désespoir qu'engendrent les humiliations et la misère devient le terreau de la haine. Cela, madame Lafrance le comprendra trop tard. Mais peut être qu'elle ne le comprendra pas du tout. Car elle reconstituera ces mêmes c... quelques années plus tard. Ailleurs. Sur ses terres pour ceux d'entre les indigènes qui, pendant la guerre, ont choisi son camp. Ceux qui l'ont servie et défendue. (PSPC, p. 127)

L'hostilité des colons envers les Algériens choque les esprits et Maïssa Bey tient à rappeler certaines vérités à ceux qui ont tendance à les oublier. La cruauté et l'insensibilité des colons ne se sont pas arrêtées aux camps de resserrement. Il était même question à un certain moment de refouler tous les indigènes dans le désert algérien afin de pouvoir profiter seuls de l'espace affectonné à savoir le Nord de l'Algérie de ses collines, ses champs, à ses jardins jusqu'à ses plages. La présence des « indigènes » dérangeait les Français. Ils avaient eu beau les repousser, les écarter dans des gourbis ou des camps de resserrement lointains, leur présence était toujours perceptible jusqu'à les perturber. Ils auraient aimé annihiler et exterminer toute race humaine vivant sur cette terre, pour pouvoir y

implanter la leur sans qu'il y ait un risque de croisement ou de riposte. Exiler les « indigènes » au désert était un sérieux projet auquel songeait l'Armée française. Effacer un espace de toute existence antérieure pour y dresser un nouveau programme de vie. Déporter les « indigènes » vers un espace lointain où ils ne risqueraient plus de les croiser était envisageable à cette époque :

Tous deux sentent cette présence hostile muette, peuplée de regards insaisissables comme si des guetteurs invisibles les épiaient jour et nuit. Ils ont eu beau les repousser le plus loin possible, tout contre les collines et plus loin encore – n'est-il pas question de les refouler dans le désert ? La solution est envisagée – , ils n'arrivent pas à se défaire du malaise qui les éteint dès qu'ils se trouvent à proximité de cette multitude, encore trop proche, trop envahissante. (*PSPC*, p. 48)

Il apparaît ainsi que le roman est forgé de vérités et réalités contraignantes et cruelles vis-à-vis des Algériens de l'époque coloniale. Maïssa Bey dénonce ces atrocités pour rendre hommage à ses ancêtres ayant supporté toute sorte de mauvais traitement avec courage et dignité et ce malgré les hostilités qu'on leur infligeait. Décrire ces espaces permet à l'auteure de retranscrire des vérités oubliées ou même ignorées par certains, pouvant bousculer les esprits d'abnégation. Mais elle décrit également d'autres catégories d'espaces, permettant de véhiculer la beauté des terres algériennes, tant appréciée par les colons. De nombreux passages exposent cela et nous avons tenté de les étudier également. Pour ce faire, il serait possible d'en découvrir quelques uns dans le point suivant.

▪ **Espaces conquis et appréciés par *madame Lafrance***

Au fil des pages du roman, le lecteur peut découvrir de nombreux et de différents espaces, notamment ceux, tant affectionnés par *madame Lafrance*. Cette dernière, a commencé avec ses années d'occupation à s'habituer à certains lieux, qu'elle s'est accaparés. Il s'agit d'espaces ensoleillés, paisibles et agréables offerts par la nature et la générosité de la terre algérienne. Parmi ces espaces figure la plage, qui est présentée comme endroit privilégié de *madame Lafrance*, elle s'y promène souvent et profite amplement de la terre qu'elle a durement conquise. En personnifiant la France, Maïssa Bey évoque les Français

colonisateurs. En effet, le personnage *madame Lafrance* renvoie à l'ensemble des Français et notamment ceux qui habitent l'Algérie. Le soleil, la mer, la chaleur, la verdure, etc. sont les éléments favori composant l'espace algérien phare des colons, et l'auteure le décrit à de nombreux passages : « Alors, elle se promène sur les plages. Là, dans l'odeur des pins et des bruyères, elle peut donner libre cours à son désir de communier avec cette terre si durement conquise. Là, dans l'échancrure des baies qui festonnent le rivage, s'épanche une lumière incomparable, dans d'incomparables noces ». (*PSPC*, p. 36). En effet, la mer cet espace commun entre méditerranéens est parmi les espaces les plus appréciés par les colons. « La mer est plus qu'un passe-temps, c'est un véritable culte dont « le temple est la plage »¹. En citant Daniel Leconte², Benjamin Stora explique l'engouement que développent les colons pour la mer algérienne par le fait que cet espace purement méditerranéen soit représentatif de la dimension latine du pays mais celle de leur culture aussi :

Là se montre la générosité, s'exerce la sensualité, s'exhibent la force et la beauté physique. Et le soleil, la mer, le sel de la mer qui sèche sur la peau, la sensualité exacerbée des éléments qui sont, comme l'explique Daniel Leconte, « la juste compensation des taboux sociaux, héritage puritain des coutumes latines »³

Dans un autre extrait, Maïssa Bey décrit comment ces espaces ornés par la nature sont-ils exploités par les Européens. Elle décrit des espaces quasi-paradisiques composés de jardins, de fleurs, de soleil, de brise, de parfums floraux et fruitiers, envoûtant et entraînant de la sorte *madame Lafrance* dans une sensation de bien-être total, à un degré tel qu'elle a fini par se sentir mieux sur ces terres, nouvellement conquises, que sur celles de ses ancêtres. L'Algérie est, à ses yeux, française de fond en comble, mais surtout au niveau des espaces où l'esthétique y prend place :

Là, les corps à demi nus sont doucement caressés par le soleil, et la brise légère, exquise, si exquise, apporte par bouffées l'odeur volubile des mimosas, des cédratiers et des orangers. Madame Lafrance soleille, enfin délivrée de toute peine. Il fait si beau. Le ciel est d'un bleu que n'entame aucun nuage. (*PSPC*, p. 36)

¹ BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : éd. de Minuit. 1979. p. 22

² Daniel Leconte est un journaliste français, producteur de cinéma et de télévision, né le 8 janvier 1949 à Oran, en Algérie.

³ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*. Op. Cit. p.100

Les jours d'avant la guerre, sont présentés pour les Français comme étant des jours paisibles, tranquilles, harmonieux par le mariage des rayons de soleils, des chants des oiseaux et de la douceur de l'air. Les soirs comme les jours étaient agréables dans l'espace algérien, aux yeux des colons, et notamment l'espace algérois, l'espace le plus décrit dans le roman : « Accordés à l'harmonie de ces jours tranquilles à Alger, les oiseaux chantent au-dessus des tonnelles ombragées des jardins éclaboussés de soleil. Et dans les soirs lents et paisibles, à la lumière pâle des réverbères, l'air est si doux » (*PSPC*, p. 37). Maïssa Bey continue de personnifier le pays colonisateur en présentant sa joie qui se transpose sur le sourire de *madame Lafrance*. Cette dernière est présentée comme étant partout chez elle, elle se réjouit de la vie fleurie et ensoleillée qu'elle mène dans les palais, les jardins et rues d'Alger. Elle cite le jasmin, fleur symbolique des jardins d'Alger, aussi blanche que sont les murs des palais de la ville. Le lecteur perçoit à travers les descriptions du roman d'autres symboles de l'espace algérois, tant apprécié par *Madame Lafrance*, à savoir : les boulevards à arcades, les bateaux blancs sur une mer quasi blanche par l'écume des vagues. La couleur blanche est très représentative de l'espace algérois et évoque un sentiment de paix et de symbiose avec la nature surtout quand elle est assemblée avec le vert de la verdure, donnant lieu à une ambiance très appréciée par les colons :

Sur les hauteurs de la ville, madame Lafrance se baisse pour ramasser les fleurs gracieuses et si fragiles de jasmin, au pied des murs blancs des palais. Sur le grand boulevard à arcades surplombant la mer, elle s'arrête un instant pour regarder les bateaux blancs sur la mer blanche. Elle sourit. Elle se réjouit de tant d'ordre et de beauté. Madame Lafrance est partout chez elle. Partout ou presque. (*PSPC*, pp. 36-37)

Dans cette optique, Maïssa Bey a fait glisser dans son roman le discours colonialiste pour refléter la réalité historique de la colonisation française, telle qu'elle a eu lieu ainsi que tout ce qui est advenu depuis. Ce discours colonialiste était celui qui appréciait l'appropriation des prestigieux espaces algériens mais également celui qui méprisait « l'indigène ». Il est connu que l'autochtone algérien était malmené et constamment humilié par les colons. Ces derniers développaient des discours insultant et rétrogradant envers eux. Maïssa Bey en restitutive fidèle de l'Histoire a tenu à reprendre également cet aspect sombre des esprits colonialistes, et notamment à travers l'espace. En effet, les colons

nouvellement propriétaires des terres agricoles algériennes, que l'armée confisquait à ses vrais propriétaires pour les remettre à son peuple afin de pouvoir les rentabiliser au maximum. Benjamin Stora a évoqué ce point. Il dit à propos que :

« Il n'y a à saisir en Afrique qu'un intérêt, l'intérêt agricole... eh bien, je n'ai pu découvrir d'autre moyen de soumettre le pays que de saisir cet intérêt », écrit le général Bugeaud qui, à partir de 1840, décide de conquérir et de coloniser le pays tout entier. Et, en effet, jusqu'en 1914, la colonisation lie son avenir économique presque uniquement à l'agriculture.¹

Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad² se sont intéressés en 1964 à l'ampleur des phénomènes de marginalisation et de déclassement, à l'appauvrissement et la ruine des masses de petits paysans, et, aussi, au déplacement des populations rurales. Ils sont parvenus à montrer, à travers leur étude, comment cette crise de l'agriculture traditionnelle a pu aboutir à la remise en question de « l'esprit paysan », à la rupture du groupe vis-à-vis de la terre et au refus collectif du métier de paysan.

Par ailleurs, les colons nouvellement propriétaires des terres agricoles algériennes développaient sans cesse des discours abaissants et avilissants envers les « indigènes » qu'ils présentaient comme des êtres insignifiants, inutiles, ne servant à rien. À l'exemple du passage ci-dessous où un colon prend la parole pour parler des terres algériennes, qui selon lui, étaient abandonnées avant leur arrivée. Le locuteur dédaigne le travail de la terre qu'effectuaient les villageois avec leurs simples moyens à savoir un araire tiré par un animal. Il décrit la misère et la dégradation se reflétant des terres qui, selon lui, n'étaient que marais infestés de moustiques. Il méprise le manque de prétention des travailleurs des terres algériennes, il déclare qu'ils se contentaient de faire pousser quelques herbes de quoi nourrir leurs bêtes décrites comme étant affamées et faméliques à cause de la misère.

Ainsi, Maïssa Bey se sert de l'espace pour dénoncer le discours colonialiste, et méprisant des colons :

¹ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962. Op. Cit. p.29*

² BOURDIEU Pierre et SAYAD Abdelmalek. *Le déracinement : la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris: de Minuit, 1964. p. 229.

Quand on pense qu'avant, avant qu'on ne vienne exploiter ces terres abandonnées, les Arabes croyaient labourer leur terre en se servant d'un araire tiré par un bourricot et une Mauresque ! Un araire tout juste bon à égratigner le sol ! Leurs champs, prétendaient-ils ! Tout, tout n'était que marais infestés de moustiques ! Tout ce que vous voyez alentour n'était que frange, miasmes, tourbe, infâme dans lesquels se complaisaient ceux qui s'en disaient propriétaires ! Ils se suffisaient de quelques herbages misérables... tout juste de quoi servir de pacage à leurs chèvres et leurs moutons. Et encore ! Les moutons, les chèvres... des bêtes faméliques qui crevaient par dizaines, par centaines, à force de brouter des cailloux et des lentisques ! (PSPC, pp. 45-46)

Cependant, l'auteure ne se contente pas de dénoncer la cruauté et le racisme des colons, en évoquant leur discours colonialistes, mais elle va jusqu'à donner réponse à ce type de discours, toujours par le biais de l'espace qui semble jouer un rôle très important dans les stratégies d'écriture de l'Histoire qu'emprunte l'auteure. De ce fait, le discours anticolonialiste que transfuse le texte de Maïssa Bey représente une sorte de réponse à toutes les insultes et avilissements adressés à leur encontre et qui n'ont aucunement été étouffés dans le roman. Dans l'extrait suivant, le lecteur peut découvrir comment ceux qu'on appelait les « indigènes » se débrouillaient habilement pour cultiver leur terres, en irriguant leurs champs avec l'eau des *seguias*, mais également en cultivant et cueillant toutes sortes de produits mûris délicatement sous un doux soleil. Les olives qui étaient cultivés par vague leur offraient de l'huile appréciée et consommée par tous. Les figues bien mûres et mielleuses leur servaient de dessert mais ils les séchaient également pour pouvoir les consommer à toute saison. L'extrait suivant décrit également la cueillette des autres fruits tant appréciés dans les terres algériennes, à l'image des cerises et des oranges. De ce fait, le lecteur parvient à découvrir la réalité de l'existence algérienne d'avant la colonisation. Les espaces agricoles n'étaient aucunement délaissés comme le décriait les colons. La culture de la terre était un savoir hérité de père en fils. L'on découvre ainsi que les ancêtres de *l'enfant* étaient des connaisseurs et non pas des « vaut-rien » comme les présentaient les colons dans leurs discours :

Ce ne sont pas les Français non plus qui ont appris à son père à irriguer les champs avec l'eau des *seguias* et à cultiver des légumes dans le jardin qu'il entretient autour de la maison. Quand la terre appartenait à tous, avant que les Roumis ne viennent, avec leurs soldats et leurs arpenteurs, tout mesurer, tout redistribuer en gardant pour eux les plus belles parcelles, le douar était entouré de vergers. Et d'une saison à l'autre, en procession qui faisaient comme des vagues colorées sur la plaine, ils allaient cueillir des olives qui, pressés,

donnaient une huile d'un vert plus profond que les yeux de la maîtresse. Le jour de la cueillette était un jour de fête pour tous les habitants du douar. De même, ils allaient cueillir des cerises, des oranges ou des figues. (PSPC, p. 69)

Comme il est possible de le voir, le roman étudié est un roman ayant comme objet l'Histoire de l'Algérie, plus précisément l'épisode de la colonisation française. Maïssa bey tente à travers ce roman de relater l'Histoire de son pays, pour dire l'indicible, dénoncer l'impuni et dévoiler des vérités oubliées. Ainsi il est possible de voir après l'espace servant le discours colonial et celui du discours anticolonial, l'espace de l'Algérie façonnée au regard des colons pour en faire une extension de la France, c'est ce à quoi s'intéresse le point qui suit.

▪ **L'espace de l'Algérie française**

Au fil des pages de *Pierre sang papier ou cendre* le lecteur peut découvrir l'espace algérien façonné par la présence française. Il est possible de visionner à travers les descriptions proposées dans le roman à quel point l'Algérie de cette époque ressemblait aux autres villes de la métropole. La civilisation et la culture française s'y sont incrustées et totalement accrochées aux mailles de la vie d'Alger. En effet, la France a procédé à un peuplement rural français grâce à la concession des terres gratuites. Ces nouveaux habitants retrouvent en Algérie la terre de leurs origines, les poussant à façonner leur espace à leur image. De nombreux historiens et sociologues se sont intéressés à l'évolution de l'espace algérien. Parmi eu, Benjamin Stora qui avance que :

Dans la période qui suit la défaite du second Empire, la France s'engage dans une politique de colonisation officielle. Elle espère réaliser un peuplement rural français grâce à la concession gratuite de terres.[...] Tous vont devenir à la fois des amants passionnés et des fils dévoués de cette Algérie, resplendissante de la beauté dépouillée des rivages méditerranéens. Sur cette terre, ils ont le sentiment de se retrouver en pays connu : le vigneron de l'Aude dans les plaines de Bône, le paysan bas-alpin en Kabylie, celui du Haut-Languedoc sur les hauts plateaux de Sidi-bel-Abbès ou de Sétif... Ces Méridionaux français, exclus de la révolution industrielle, vont rencontrer d'autres émigrants du bassin méditerranéen : Espagnols, Italiens, Maltais...¹

Comme dans le passage ci-dessous décrivant l'espace algérien, totalement francisé, en suivant les tendances de l'époque. Le lecteur peut découvrir comment les rues des villages étaient ornées de grands arbres entre platanes et eucalyptus et

¹ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*. Op. Cit. p. 35

ce qui surprenait le plus, c'était d'y trouver des magasins voyant le jour comme des champignons. Il y en avait même qui exposaient dans leurs vitrines des mannequins de femmes habillés à la dernière mode, tout en mettant en avant leur formes comme dans les grands magasins de la métropole. L'Algérie, et notamment à travers ses grandes villes, était perçue réellement comme une extension de la France. Il était possible d'y trouver tous les produits commercialisés en Europe. Les mannequins des vitrines étaient vêtus selon la mode française de l'époque suivant le « bon chic parisien ». D'autres magasins exposaient dans leurs vitrines toute sortes d'appareils ménagers faisant partie de la culture française, mais également des meubles et des services de tables. Maïssa Bey fait voir au lecteur comment Alger ainsi que les autres grandes villes algériennes était, à une certaine époque, le reflet de Paris, répondant ainsi aux besoins de tout français s'étant installé sur les terres algériennes :

Dans les rues du village, il y a de grands arbres. Des platanes et des eucalyptus. Il y a des magasins aux vitrines étincelantes. On y expose toutes sortes de produits fabriqués et usinés dans la métropole. On y voit, sur des mannequins au sourire figé, aux seins arrogants, des vêtements de soie et de nylon, à « la mode de France » ou au « Bon chic parisien ». On y voit aussi des meubles pansus, des services de table en porcelaine fine, des machines et des appareils ménagers les plus divers. Objets absolument indispensables à tout bon Français. (*PSPC*, p. 63)

Dans d'autres passages décrivant la vie à la française sur les terres algériennes, il est possible de relever le grand écart que s'est vu obligé de faire le pays pour satisfaire les envies et désires de *madame Lafrance*, qui ne rêvait que d'un espace complètement francisé. Des espaces tels que les cafés à terrasses où s'attablaient des femmes et des hommes pour discuter, siroter un café tout en fumant toute sorte de tabac, et même l'absinthe. Les villages sont pratiquement tous munis d'une église. Comme celle d'Alger qui est décrite toute blanche, tout comme l'architecture de la ville, équipée de cloches sonnantes notamment pour annoncer la messe du dimanche à laquelle assistaient les fidèles parmi les habitants d'Alger. Cet extrait est très représentatif de la vie à la française dans l'espace algérien :

Il y a des cafés d'où s'échappent des nuages de fumée et des odeurs d'absinthe. L'été on installe des tables sur les terrasses protégées du soleil par des claies de roseaux, et l'on y devise tard dans la nuit, en quête d'un peu de fraîcheur. Il y a une église toute blanche avec des cloches qui, pour annoncer les messes, sonnent à la volée. (*PSPC*, p. 63)

L'espace algérien était réellement à l'image de l'espace français. Comme il est possible de le voir à travers ce passage de Benjamin Stora qui parle de la transformation de l'espace algérien en un espace européen, les villes algériennes ressemblaient de plus en plus à celles de la métropole, il dit à ce propos que :

Ces villes profitent grandement de l'afflux des immigrants de toutes sortes, Français, Espagnols, Italiens, venus comme ouvrier, artisans, petits commerçants, pêcheurs, et deviennent les lieux du véritable « melting pot algérien ». Les dizaines de villages de colonisation des débuts de la conquête française vont se transformer, progressivement, en gros bourgs ou villes moyennes. Sur la terre d'Algérie vont apparaître de surprenants paysages urbains, évoquant ceux du sud de la France.¹

Le lecteur peut ainsi découvrir, à travers *Pierre sang papier ou cendre*, comment la vie était façonnée à la culture française à cette époque. Cependant rares étaient les Algériens qui suivaient ce rythme de vie, ces espaces étaient quasi-réservés aux Européens ou alors aux quelques Algériens complètement assimilés à la culture française. Le lecteur peut découvrir à travers le passage ci-dessous les fêtes et bals organisés chaque samedi soir dans les kiosques à musique, avec des orchestres qui y jouent des mélodies entraînant sur lesquelles les femmes dansaient en se tournoyant au bras de leurs cavaliers. Il est possible de découvrir également dans ce passage ces autres espaces façonnés par la France, des bâtisses construites en reflétant l'architecture des villes françaises : des immeubles munis de vastes balcons décorés de ferronneries travaillées ainsi que de larges fenêtres, etc :

Il y a un kiosque à musique au centre de la place, Le samedi soir, des orchestres y jouent des airs entraînants que reprennent en chœur des belles dames tournoyantes étroitement enlacées par leurs cavaliers. Il y a des maisons à plusieurs étages. Aves de grands balcons ornements d'une ferronnerie délicatement ouvragée, et de larges fenêtres vitrées. Les portes de bois massif sont agrémentées de lourdes poignées de cuivre longuement artistiques chaque jour. (*PSPC*, p. 64)

Nous verrons à présent d'autres espaces, présentés comme étant ceux que la France a pu transformer pour refléter sa mission civilisatrice.

▪ **Émancipation et civilisation spatiale au service de la colonisation**

Pierre Sang Papier ou Cendre fait dévoiler de nombreux espaces correspondant à l'évolution spatiale des terres algériennes conquises et tant

¹ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*. Op. Cit. p.97

convoitées par la force colonisatrice. Le lecteur peut découvrir dans certains passages le degré avec lequel la France a souhaité façonner l'espace de la terre colonisée, en y construisant toute sorte de bâtisses, en y cultivant de nombreux jardins et en lui apportant la technologie et les moyens dont elle ne disposait pas encore pour la rendre plus civilisée et émancipée, à l'image des villes françaises. Ces projets de constructions pour l'émancipation de l'espace colonisé étaient réalisés grâce aux efforts et sacrifices des indigènes. En effet, la France obligeait les hommes des familles algériennes à contribuer au progrès souhaité pour le pays. Ces hommes furent obligés d'effectuer ces travaux. Certains d'entre eux, ont dû quitter leurs familles et des fois ne plus y revenir. Les travaux les plus durs leur étaient réservés, à titre d'exemple : les grosses pierres à casser, les fondations à creuser, les rails à déposer, etc. Ces travailleurs étaient traités d'une manière inhumaine, les exploitant à l'usure et en les obligeant à ne pas réduire d'efforts. Nombreux étaient les hommes algériens à s'être sacrifiés pour des projets d'émancipation que l'État français réservait surtout pour les Européens. :

Il était peut-être parmi ces hommes qui sont arrivés un jour chez eux, ont réuni tous les hommes sur le terrain vague à la sortie du douar, et leur ont annoncé qu'ils devaient contribuer à l'effort de construction et de progrès voulu par madame Lafrance en allant poser des rails, casser des pierres pour les remblais des routes, creuser des fondations, transporter les matériaux et servir de maçons pour édifier des bâtiments dans le village des Roumis. C'est à cause d'eux que beaucoup d'hommes ont quitté le douar, abandonné leur famille sans plus donner de leurs nouvelles. (*PSPC*, p. 81)

Maïssa Bey développe cette idée et cite les nombreuses marques d'émancipation apportées par la France, à l'exemple de l'instauration de voies ferrées sur lesquelles se déplaçaient les trains, l'élaboration de larges et de longues routes, reliant toutes les régions stratégiques du pays pour pouvoir certainement mieux l'explorer. Ajoutés à cela des ponts et tunnels construits de pars et d'autres pour relier les voies impénétrables et pouvoir davantage marquer sa présence. Ainsi, il apparaît que l'espace façonné, même s'il a apporté des marques d'émancipation aux terres algériennes, il servait surtout les intérêts des colons qui ont fait en sorte de rassembler les conditions qui leur sont nécessaires pour pouvoir facilement se déplacer et contrôler toute parcelle de terre algérienne. Sans ces moyens réalisés, *Madame Lafrance* se serait sentie encore étrangère sur

des terres pas encore domptées et difficilement empruntables. Elle a remodelé cette nouvelle terre pour la rendre à son image et pouvoir être présente partout :

Madame Lafrance a remodelé cette terre à son image. Villes et compagnes sont à présent et pour toujours, elle n'en doute pas un seul instant, façonnés à son empreinte. Et pour permettre à son sang de circuler, elle a créé des voies. Lentement, elle a tissé son réseau. Des routes larges, des kilomètres de voies ferrées, en premier lieu pour permettre le passage des troupes chargées de pénétrer au plus des territoires définitivement conquis, et en faciliter l'accès à tous ceux qui, venus de très loin parfois, vont y faire souche. (*PSPC*, pp. 60-61)

En lisant le roman, le lecteur peut relever l'idée qu'en façonnant l'espace algérien la France souhaitait non seulement y apporter une forme de civilisation mais également effacer tout trace de la culture « indigène » ayant pu exister avant son passage. De ce fait, il est possible de découvrir l'étendue de ses productions à travers la construction des édifices publics ainsi que des œuvres d'art et architecturales à l'image de sa prestance et de l'image latine qu'elle affectionnait tant. Jeanc-Claude Vatin a évoqué la restitution de la latinisation de l'espace algérien avec la présence coloniale il dit à ce propos que :

La France tend à récupérer l'Algérie d'un passé lointain, avant 1830, et à la réinsérer dans une évolution la rapprochant progressivement de la France. Ainsi, d'une part l'Algérie se latinisait-elle peu à peu. Au fur et à mesure où le service des Antiquités mettait à jour des monuments, où se poursuivaient les relevés l'aidant à l'enrichissement d'un atlas archéologique, que s'ouvraient des musées, où Saint Augustin croissait en vertu et en prestige, que MM. Cagnat, Gsell, Albertini, Carcopino parmi d'autres formulaient hypothèses et théories, l'Algérie devenait plus romaine. Et la description reprise par les analystes de la période contemporaine pouvait faire le lien entre conquête romaine et conquête française, Ense et Arato, par l'épée et par la charrue : la devise renvoyait aux sources d'où transmission, héritage.¹

Réhabiliter l'héritage latin permettait à la présence coloniale de mieux légitimer son occupation des terres algérienne. Ainsi les ruines restées du passage des romains ont servi à remodeler l'espace Algérien en un espace originellement latin. La latinisation de l'espace algérien permettait de préparer la transformation de l'aspect rural de l'espace algérien en un aspect plus urbain. Ce qui est possible de relever de la lecture du roman est que ces ouvrages d'urbanisation de l'espace rural n'ont été établis que pour les Européens. Dans le but servir les habitants, qui aux yeux du pays colonisateur, seraient dignes de porter la nationalité française, en raison de leur origine européenne. La majorité des colons méprisaient les

¹ VATIN, Jean-Claude. *Op. Cit.* pp.25-26

« indigènes », ils les minimisaient en déclarant que le pays d'où ils sont originaires dépassait exagérément leur statut et besoins. Ces espaces sont présentés comme étant des espaces revenant de droit aux colons français de par la latinité de leurs terres :

Inlassablement, pour les siens – et seulement pour eux – dans cette nouvelle France, elle a construit des édifices publics et des ouvrages d'art à la mesure de son génie. Dans toutes les villes où elle a porté ses pénates, elle a effacé ou écarté de sa vue tout ce qui pouvait offenser son regard. Lequel de ses vaillants soldats a prononcé ces paroles si justes : « Les Arabes occupent une étendue du pays de beaucoup supérieure à leurs besoins » ? (*PSPC*, p. 61)

Dans cette lignée, le lecteur peut découvrir d'autres passages où la France se donne le mérite d'avoir apporté à l'Algérie l'émancipation et notamment sur le plan spatial et architectural. On trouve dans le roman de nombreux passages traitant de cette question. *Madame Lafrance* s'est vue élever de spacieuses demeures équipées de jardins au style français ou bien romain. Cet espace est représentant d'une identité avant tout, ce qui poussa les colonisateurs à imposer et à instaurer leurs culture, notamment à travers Le remodelage de l'espace :

De part et d'autre de ces artères, elle a élevé des demeures imposantes, dignes de ses sujets ouvertes sur des jardins à la française, parfois ornées de colonnes et de frontons à la romaine, parfois surmontée de tours et de tourelles, comme des notes égrenées sur un air de France. (*PSPC*, p. 62)

Avec le temps l'espace algérien a changé de composantes de telle manière à le faire correspondre à l'idéal français. En lisant le roman, le lecteur peut s'apercevoir que la terre d'Algérie sous un soleil éblouissant est mise en avant dans le discours des colons qui s'approprie toute beauté émanant de cet espace et la revendique comme la leur. La lumière et le soleil font partie des éléments les plus présents dans l'espace décrit sous le regard colonisateur. En effet, le lecteur peut trouver dans ce roman plusieurs passages dans lesquels le changement de l'espace est évoqué, l'ambiance, les composantes ne sont plus les mêmes, comme dans l'extrait ci-dessous qui décrit comment le tintement des cloches des églises a remplacé l'appel à la prière du muezzin qui ne retentit plus dans les ruelles de la vieille citadelle, ni dans les cieux des cités algéroises, comme ce fut le cas il y a un temps pas si lointain. Ce changement d'ambiance auditive est révélateur d'un profond basculement vers la culture occidentale :

Voici venus les Grands Temps Nouveaux ! Madame Lafrance est maintenant chez elle à jamais. Et cette terre d'Algérie enfin pacifiée s'offre à elle,

radieuse sous une lumière inaltérable, une lumière qui éblouit tous ceux qui y accostent. La fin du jour, douce et rose, s'égrène dans le tintement mélodieux des cloches ; c'est à peine si, de loin en loin, on entend, de plus en plus discret, l'appel à la prière du muezzin. (*PSPC*, p. 60)

En définitive, il semble que l'espace dans *Pierre sang papier ou cendre*, constitue un pilier important sur lequel s'appuie Maïssa Bey dans la restitution de l'Histoire de son pays. La description de l'espace fait partie des stratégies d'écriture les plus usitées de la part de l'écrivaine pour évoquer l'Histoire. L'espace permet non seulement de faire situer l'histoire mais aussi de refléter l'aspect réel et authentique que cherche à avoir Maïssa Bey.

De ce fait, après avoir exploré le caractère réel de l'espace où se développent les trames des trois romans. Nous pouvons dire que le façonnage de l'espace figure parmi les stratégies les plus importantes qui permettent d'instaurer dans l'œuvre beyenne sa dimension réelle et historique. Ainsi, après avoir relevé l'étendue de l'historisation et la réalité des espaces décrits, nous allons nous intéresser dans le chapitre qui suit aux séquences thématiques qui jonchent le parcours historique des trois romans.

DEUXIÈME CHAPITRE

SÉQUENCES, THÈMES ET FAITS AU SERVICE DE L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Le chapitre qui précède nous a permis de déceler que l'espace des romans étudiés sert de fond historique aux événements relatés. L'espace chez Bey est également ce moyen auquel elle recourt pour apporter à ses écrits le plus de réalisme et d'authenticité possible. En effet, en faisant de l'Histoire d'Algérie son socle d'écriture, elle a puisé dans sa société pour pouvoir peindre ses fresques historiques avec un degré intense de réalisme. Dans cette optique, ce réalisme spatial nous a amené à nous interroger sur l'aspect social et thématique du roman, suit-il la lignée de réalisme qui est peinte dans le roman à travers l'espace ? Quels sont ses effets de sens sur la société¹ ? Robert Escarpit s'est exprimé sur cette question, il déclare à ce propos que :

¹ En effet, « si la littérature comporte une dimension critique – même partielle ou ambiguë – cela implique un lien possible avec la conception de la littérature comme forme d'action. Car la conscience critique exprimée dans un texte littéraire présuppose le rôle actif de la littérature et peut constituer une invention dans le social. Dans cette perspective on souligne parfois le rapport dynamique que la littérature entretient avec les idéologies. Pierre Macherey, par exemple, définit la littérature comme « une pratique idéologique active » qui transforme les matériaux idéologiques qu'elle véhicule, alors que pour C ;Duchet et F. Gailliard, le texte est à la fois « un consommateur et un producteur d'idéologie » : DUCHET Claude. GAILLARD Françoise. « Introduction : Socio-Criticism ». *Sub-Stance*. 15. 1976. p. 2

Suivant Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature*¹ ?, le phénomène littéraire ne peut pas être l'œuvre d'art elle-même, mais plutôt la rencontre de deux actes libres, l'un de production, l'autre de consommation, avec tous leurs effets et effets secondaires sur les rapports moraux et sociaux.²

Ainsi, Le chapitre présent va plus amplement s'intéresser au cadre socio-historique et thématique de chaque roman pour mieux percer la vérité historique véhiculée dans chaque roman et pouvoir, par ricochet, identifier davantage l'écriture de Maïssa Bey à travers ses thèmes de prédilection.

I- Histoire et thématiques ou l'écriture du réel

Comme ça a été dit précédemment, les trois romans composant le corpus d'étude traitent globalement de l'Histoire d'Algérie à des époques différentes. De ce fait, il s'est avéré que les thématiques qui prédominent les romans sont étroitement liées à l'Histoire. À cet effet, *Bleu Blanc Vert* est le roman de la postindépendance, relatant les trois décennies ayant suivi l'indépendance. Maïssa Bey y relate les faits de la fiction tout en mettant en exergue les éléments centraux composant l'Histoire de l'Algérie. Ainsi, les thèmes qui reviennent le plus sont ceux du parcours historique de l'Algérie et notamment celui de la violence et de la peur des années quatre-vingt-dix. Dans *Puisque mon cœur est mort* le thème le plus important est celui du deuil rendant compte des malheurs de la décennie noire à travers le bouleversant récit de Aïda. Maïssa Bey a su allier deuil et récit d'Histoire faisant mieux pénétrer le lecteur dans son récit. Quant à *Pierre sang papier ou cendre*, les malheurs de la colonisation occupent la place centrale dans les thèmes abordés. Nous verrons dans cette optique à travers ce point l'aspect thématique qui sert d'agrément à l'écriture de l'Histoire chez Maïssa Bey.

1. Les consciences alternées de *Bleu Blanc Vert* entre le social et l'historique de l'Algérie post-indépendante

La forte présence des dates et faits historiques dans le récit oriente notre recherche vers une étude du cadre socio-historique romanesque. Il s'agira d'explorer la dimension historique du roman dans le but de mieux analyser l'idéologie du roman et de visionner le milieu dans lequel évoluent les deux voix

¹ SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est ce que la littérature*. Paris: Folio. 1985

² ESCARPIT Robert, « The Sociology of Literature », in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: MacMillan and Free Press, 1972, tome 9. p. 419.

narratives de *Bleu blanc vert*, à savoir *Ali* et *Lilas*, les points suivants comporteront des éléments thématiques sur l'Histoire de l'Algérie et les étapes par lesquelles est passée cette dernière.

- **L'Algérie de la guerre : une mémoire traumatisée**

La guerre d'Algérie¹ est une guerre qui a duré presque 8 ans, elle a été déclenchée le 1^{er} novembre 1954 par les combattants du front de libération nationale et s'est achevée le 5 Juillet 1962 avec l'ascension de l'Algérie qui a enfin décroché son indépendance. Stora² en a fait son objet d'étude, voici ce qu'il en dit:

La guerre d'Algérie, livrée entre 1954 et 1962, a longtemps attendu d'être reconnue et nommée sur la scène de la mémoire française. La séparation de l'Algérie et de la France, au terme d'un conflit cruel de sept ans, avait produit trop de douleurs, si bien qu'après l'indépendance algérienne de 1962, l'histoire même de l'Algérie semblait s'être perdue avec une infinie possibilité de sens : nostalgies coloniales langoureuses, Atlantide engloutie, hontes inavouables, fascination morbide pour la violence, images envahissantes de sa terre et de sa jeunesse perdues.³

Cette guerre s'est perpétuée en un traumatisme moral et psychologique qui dure encore jusqu'à nos jours. Ses conséquences sur le peuple algérien ont été plus que néfastes. La colonisation et tout ce qui s'en est suivi, a engendré une grande misère et une extrême pauvreté, plongeant de nombreuses familles dans le deuil : une multitude de familles se trouvent privées de pères, de frères et d'époux qui ont été tués ou emprisonnés. La colonisation et la guerre sont incontestablement les causes de tous les chamboulements que vivent les personnages du roman et elles y sont pour beaucoup dans le cours qu'a pris la vie de chacun d'entre eux.

Dans la trame narrative du roman, tout est lié à l'occupation des Français : c'est de là que tout a surgit. L'on retrouve les impacts de cette colonisation tout au long du récit. Par ailleurs, *Bleu, Blanc, Vert* commence avec la petite anecdote des couleurs "*bleu, blanc, rouge*" que raconte *Ali* :

Bleu. Blanc. Vert. Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit : à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les

¹ Elle est également nommée la guerre de libération nationale ou la révolution algérienne.

² Professeur d'histoire du Maghreb à l'INALCO (langues orientales, Paris), c'est un Historien et spécialiste reconnu de l'Histoire coloniale du Maghreb, et plus particulièrement de l'Algérie.

³ STORA, Benjamin. « L'Histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures » Dans *Insaniyat*, juillet-décembre 2004, n° 25-26, *l'Algérie avant et après 1954, Approches historiographiques et représentations*, Oran : Crasc. Pages 215-224

phrases avec un stylo rouge ! ni sur les cahiers, ni sur les copies.[...] Il a ajouté : maintenant vous ne soulignerez plus qu'en vert. Avec un stylo vert. [...] il nous a dit que , si on écrivait avec un stylo bleu sur la feuille blanche et qu'on soulignait en rouge, ça ferait bleu blanc rouge. Les couleurs de la France. Celles du drapeau français. Il a dit qu'on était libre maintenant. Libre depuis quatre mois. (BBV, p. 13)

Cet extrait transpose la révolte du professeur d'histoire qui ne veut impérativement plus revoir dans les cahiers de ses élèves l'image du pays colonisateur; il leur impose de ne plus utiliser le stylo rouge mais plutôt le stylo vert à la place, évitant ainsi, la couleur « rouge » qui, aux yeux du professeur, matérialise inéluctablement la colonisation. Après l'indépendance du pays, cet enseignant faisait partie des gens qui étaient encore fortement marqués et traumatisés par la guerre. À ses yeux, il ne fallait plus qu'il y ait quelque chose qui rappellerait que le pays fut colonisé par les français, et cela afin d'oublier tous les malheurs qu'a subit l'Algérie. Il n'est donc plus question de prolonger le passé colonial. Une rupture s'annonce dès le début du roman avec le passé douloureux du pays.

On retrouve cette période de l'Algérie "la guerre et la colonisation" à travers les deux vies alternées des deux protagonistes *Ali* et *Lilas*. Les deux personnages racontent cette période en terme de souvenirs et en rapportent ce qu'ils ont pu entendre à propos, par le biais de leurs familles et leurs entourages respectifs.

Les deux héros sont impliqués au plus profond d'eux même dans cette guerre qu'a mené le pays. En effet, pendant l'occupation des français, le père d'*Ali*, est monté au *djebel* rejoindre les maquisards et participer à la guerre, mais après deux années passées à la montagne, il a été saisi et emprisonné par l'armée française, il est resté loin de sa famille durant 7 ans. En se remémorant cet épisode, *Ali* déclare:

Je suis fier de mon père il est allé dans les djebels parmi les premiers. Pour la libération du pays. Quand il est revenu, il y a quelque mois, je ne l'ai pas reconnu. Lui non plus ne m'a pas reconnu. J'avais sept ans quand il est sorti de chez nous, la nuit, pour monter au maquis. Quand je me suis réveillé, il n'était plus là. (BBV, p. 18)

C'était également le cas du père de *Lilas*. Ce dernier a également participé à la guerre. Cependant, lui n'en est jamais revenu. En partant au maquis, il a quitté épouse et enfants: « Mon père n'est plus là [...] mon père est un martyr de

la Révolution. Il a eu juste le temps d'avoir quatre enfants avant de mourir dans une embuscade ». (BBV, p. 25)

Désormais dépourvus de père, ces enfants n'ont plus personnes sur qui compter à part leur mère. Cette dernière se retrouve du jour au lendemain abandonnée, sans protection et sans l'aide de personne. Elle est contrainte de faire face à tous les problèmes de la vie quotidienne, seule. La vie devient de plus en plus dure pour elle. Cette famille vit constamment dans la peur et la terreur face aux dangers auxquels sont exposés les foyers algériens, principalement les enfants des *moudjahiddines* que les français appellent *filis de fellaga*:

[...] mon père n'est plus là. Ce jour-là, on a eu tous très peur. Le matin, en ouvrant la porte, on a trouvé une inscription sur le mur juste à côté de chez nous: "à mort les arabes." En lettres rouges. A minuit, l'OAS a tiré sur notre appartement. Les tireurs étaient dans la petite rue juste derrière l'immeuble. On peut voir encore aujourd'hui les traces de balles sur la façade arrière, celle qui donne sur la cour. Douze trous. Et on a gardé aussi le matelas et le sommier, tous deux transpercés cette nuit-là par une balle qui a traversé les volets et les vitres de la fenêtre. (BBV, p. 34)

La famille de *Lilas* est marquée pour toujours par la colonisation de la France. Elle reflète toutes ces familles algériennes qui ont été amputées brutalement de leurs pères, frères, mères et enfants, etc. En effet, le roman reflète une mémoire, celle d'une Algérie traumatisée à jamais.

- **L'Algérie au lendemain de l'Indépendance : du social à l'historique**

Les événements du roman débutent au sein d'une Algérie indépendante, encore convalescente de la maltraitance que lui avait fait subir le colonialisme français. L'occupation française a longtemps ensanglanté le pays. Néanmoins, le peuple a résisté et a mené un rude combat jusqu'à la date du 3 juillet 1962¹ où l'Algérie indépendante fête dans la joie, la fermeture de la douloureuse parenthèse du colonialisme français. Tout reste à faire : en finir avec l'état colonial, avec l'économie exubérante conçue uniquement pour satisfaire la métropole et le million d'Européens qui y résident, afin d'arriver à édifier un État démocrate. L'Algérie aborde le statut d'acteur de sa propre Histoire : *Lilas* et *Ali* font transporter avec eux le lecteur, et lui font voir ce nouveau quotidien algérien

¹ Trois mois se sont écoulés depuis les accords d'Évian, donnant lieu, le 1 juillet 1962, au référendum d'autodétermination de la nation algérienne. C'est ainsi que seulement deux jours après cette date, le 3 Juillet, le Président de Gaulle annonce de façon officielle que la France reconnaît l'Indépendance de l'Algérie.

depuis la libération du pays. À cette époque, les deux protagonistes sont encore jeunes, ils entrent au collège où *Ali* apprend avec stupeur qu'il est désormais interdit d'utiliser le stylo rouge.

Pour la famille d'*Ali*, l'Indépendance est synonyme de grands changements et d'une grande victoire. En effet, aussitôt la guerre finie, le père « *moudjahid* » revient au sein de son foyer. Il est accueilli en tant que héros. Le retour du père ouvre une nouvelle page dans l'existence d'*Ali* et de sa famille. C'est une nouvelle vie qui s'offre à eux : le père désire quitter le village pour s'installer à Alger la capitale, où la vie semble beaucoup plus facile et plus agréable, comme le montre l'extrait suivant:

Depuis qu'il est revenu tout a changé. Il est resté quelques jours au village avec nous. Puis il est reparti. Et un jour, il est revenu avec une camionnette et il a dit: on va à Alger. Dans un bien vacant. (*BBV*, p. 18)

La famille est animée de grands espoirs. L'ancien *moudjahid* fait tout pour motiver ses fils et les pousser à suivre le droit chemin, celui des études et de la réussite:

Mon père dit qu'il n'y a qu'à Alger que les enfants peuvent étudier. Et qu'il peut, lui, avoir des chances de refaire sa vie. Parce que c'est la capitale, c'est pour changer sa vie et la notre qu'il a quitté son village natal. Dès qu'il est sorti de prison, il a dit: il faut qu'on quitte tout de suite le village il veut qu'on étudie. Il répète toujours qu'on ne peut pas coloniser un peuple instruit. Il a peut-être peur que d'autres viennent remplacer les Français. Il veut qu'on devienne des savants : médecins, professeurs ou ingénieurs. Pour aider le pays pour édifier la nation. (*BBV*, pp. 19-20)

C'est une nouvelle Algérie qui voit le jour, courageuse, rêveuse et solidaire. Le témoignage du patriotisme national se désarçonne du joug de la colonisation, comme l'illustre l'extrait suivant :

Depuis l'Indépendance, on est tous frères et sœurs. Tous les discours qu'on écoute à la radio commencent avec ces mots: " chers frères, chères sœurs." Nés d'une même mère: la révolution. Avant, c'était la France notre mère patrie. Mais on n'a pas encore fini de naître. Ou plutôt de mourir. (*BBV*, p. 30)

Par ailleurs, le père d'*Ali* s'engage au sein du parti unique le "FLN", le Front de Libération Nationale qui a dirigé la guerre de libération nationale et qui a été tout au long de la guerre, le parti unique incontesté durant de longues années en Algérie :

Le FLN a été avant tout un mouvement de libération nationale dont le principal objectif était l'indépendance nationale. Mais cela ne l'a pas empêché d'affirmer sa vocation étatique en se constituant en embryon d'état bien avant le 5 juillet 1962, date de proclamation de l'indépendance nationale [...] dans le contexte d'une guerre de libération nationale, la violence révolutionnaire remplit une fonction politique qui lui confère une place importante dans le processus historique d'émergence d'un contre-pouvoir appelé à devenir le noyau du futur État indépendant.¹

En intégrant le FLN, le père d'*Ali* devient un membre très important dans la politique du pays. Quant à l'autre narratrice du roman, *Lilas*, elle vit cette période de manière très différente. Elle réside déjà à Alger avec sa mère et ses frères, mais leur vie s'endurcit : comme leur père est mort, ils vivent perpétuellement dans la frayeur car ils se retrouvent sans protection. L'avènement de l'Indépendance leur procure néanmoins un sentiment de liberté et de paix intérieure, l'héroïne *Lilas* se sent plus libre de jouer, de s'amuser et de découvrir le monde qui l'entoure.

Après le départ des français et des européens qui occupaient le pays, presque tous les logements de l'immeuble sont inoccupés. *Lilas* passe ses journées à déambuler dans ces appartements à la recherche de livres. Elle aime lire et passe la majorité de son temps dans ces demeures à parcourir les livres et à rêver. Elle vit à travers ses lectures. C'est ce qui lui permet de s'évader et de s'épanouir malgré les nombreux malheurs qu'elle subit :

Ce que j'aime c'est les livres. Les histoires. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai passé tout cet été à visiter les appartements récemment vidés. Comme beaucoup n'étaient pas fermés à clé, j'ai pu entrer dans presque tous les appartements de l'immeuble. Dans chacun d'entre eux, je m'inventais une autre vie et je m'installais pour quelques heures dans cette nouvelle vie [...] Je voulais simplement trouver des livres. Des livres que je lisais dans les appartements là ou on les avait laissés. (*BBV*, p. 22)

Il apparaît de cette étude que le roman fait de la période qui a suivi l'Indépendance un décor dans lequel évoluent et se dévoilent les deux héros. En effet, les deux narrateurs citent plusieurs événements et dates qui renvoient à cette période de l'Histoire algérienne. Ainsi cette dernière constitue-t-elle un cadre socio-historique majeur pour le récit.

¹ BEN SAADA, Mohamed Tahar. *Le Régime politique Algérien, De la légitimité historique à la légitimité constitutionnelle*. Alger : éd. Entreprise Nationale du Livre. 1992. p. 21

Les années qui suivent l'Indépendance témoignent de nombreux changements touchant en profondeur le pays, on s'en aperçoit à travers le discours alterné des deux protagonistes qui transpose une Algérie contemporaine en plein doute, traversant de multiples crises. Ceci fera l'objet d'étude du prochain point.

- **L'Algérie contemporaine : de la crise nationale au combat pour la dignité**

Pour écrire *Bleu, Blanc, Vert*, Maïssa Bey a fait appel à la mémoire collective de l'Algérie. Elle s'est inspirée d'événements socio-historiques du pays dans le but de les reproduire dans sa fiction. Nul doute que l'Histoire de l'Algérie depuis l'Indépendance est avant tout celle du jaillissement d'une « identité algérienne », usant tout à la fois les modèles républicains, nationalistes et islamiques et ceci devant les incertitudes et les contradictions. Cette combinaison se révèle des plus compliquées pour le régime autoritaire qui arrive prématurément au pouvoir. On assiste à une Algérie spoliée par ceux qui prétendent la gouverner.

Le colonialisme français en Algérie a nié durant plus d'un siècle les valeurs propres du peuple algérien et a encouragé l'assimilation culturelle, au détriment de la culture autochtone. Ceci a donné jour à une Algérie perdue dans des questionnements sur son identité, son sort et le chemin qu'elle devrait suivre après le départ des colons. S'est engendrée ensuite, une houleuse coexistence de traditions et de modernité¹. Même après avoir quitté les terres algériennes, le fantôme de la France demeure présent. L'occupation française a laissé beaucoup de fumée et de séquelles. Le peuple souffre encore des faits et méfaits de la colonisation. Rien ne peut plus redevenir comme avant, les personnages nous le

¹« La génération à laquelle appartiennent les deux héros est plutôt influencée par la culture occidentale dominante et les valeurs humanistes qu'elle draine; cette dernière s'ouvre à la modernité qui prône l'ouverture à l'autre et le brassage des cultures. Cette génération a également l'esprit imprégné par un savoir et des valeurs humanistes et universelles tout en évoluant dans un espace identitaire où s'enracinent profondément les valeurs ancestrales et populaires ; mais, elle assiste aussi à l'émergence et au déferlement d'une autre culture, d'un autre esprit, venant d'Orient avec ses coopérants enseignants et leur message idéologique, ses feuilletons télévisuels, sa vision de la culture, enfin une civilisation dont le tendance globalisante est " la construction de la Oumma islamia ." » : BENDJELLID Faouzia. « Compte-rendu de Bleu blanc vert de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n°7. pp 297-299

montrent de par leurs parcours respectifs. Les algériens ne savent plus quel comportement adopter, une crise identitaire s'est emparée de l'ensemble du peuple. À ce sujet, Benjamin Stora déclare:

La société algérienne était confrontée à la négation de sa propre histoire, à la négation des caractéristiques essentielles de sa personnalité construite ou en voie de l'être. On assiste alors à un temps de latence, qui est aussi bien un temps de repossession de soi. Ce temps de reconstruction interne se manifeste à l'intérieur des familles, des tribus, des villages, des médinas et soulève les questions suivantes : comment être algérien face à un défi absolument insoupçonnable, qui est le défi de l'altérité ? Comment être soi-même vis-à-vis de l'autre, comment se reconstruire une identité nationale ?¹

Maïssa Bey, dévoile dans son roman, les crises d'une génération en tourmente, endurant le croisement de deux distinctes cultures : l'une occidentale et l'autre arabo-musulmane. La majorité des jeunes, ayant fait des études, ont continué à vivre comme au temps de la colonisation. Ils ont suivi leurs études en français, la langue française devient non seulement leur langue d'études mais également leur moyen de communication. Elle les rapproche davantage de la culture française et du style de vie occidental. Ils ont l'image de personnes ouvertes d'esprit et émancipées. Cependant, il y a également l'autre tranche de la société, ceux qui sont profondément attachés à la culture musulmane, aux coutumes, à la religion et à la langue arabe qu'ils considèrent comme le vecteur de l'islamisation. Il s'agit principalement de personnes âgées ou de personnes n'ayant pas été instruites. Toutefois, dans les années 80-90, de grands embrouillements et changements vont avoir lieu avec des renversements politiques et l'avènement du FIS. Un nationalisme intégriste se développe bouleversant le pays en entier. Le peuple va subir de grandes pressions pour qu'il se détache de toute empreinte occidentale et ne s'accroche qu'aux fondements de l'Islam comme l'ont décrit et prôné les groupes intégristes et fanatiques qui terrorisent le pays. Leur parcours est accompagné de slogans hostiles et intégristes. C'est ainsi que le statut de la femme se met, petit à petit, à se détériorer. Le destin de l'Algérie est désormais, mis en péril et le grand espoir

¹ STORA, Benjamin. « L'Histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures » Dans *Insaniyat*, juillet-décembre 2004, n° 25-26, *l'Algérie avant et après 1954, Approches historiographiques et représentations*, Oran : Crasc. Pages 215-224

qu'entretient le peuple se trouve menacé : la situation de la société est conflictuelle, l'intégrisme avance à grands pas.

- **L'intégrisme, entre violence et peur**

L'occupation française en Algérie a, durant plus d'un siècle, rejeté et nié la culture et les valeurs propres du peuple colonisé. En revanche, elle a vivement encouragé l'assimilation culturelle et ceci, au dépend des valeurs autochtones. Suite à la libération du pays et face à un avenir bloqué, la jeunesse algérienne devient une proie facile pour les démagogues qui n'hésitent pas à profiter de la situation engendrée par le départ des français. Un nationalisme intégriste se propagea alors, encourageant une politique qui prône un retour aux sources : à l'image de la période des califes abbassides qui remonte à 10 siècles. Cet intégrisme représente un islam militant qui prêche la mort et la haine, se traduisant par une politique de puritanisme formaté. Assurément inadaptée aux revendications de l'époque en question, elle se retrouve devant l'incapacité d'apporter une solution à l'ensemble des problèmes que rencontre la population, récemment libérée du colonialisme français : des tourments pesants, tels que le chômage, la pauvreté, la crise du logement ainsi que les dépendances infligées par les multinationales, le fond monétaire international et la banque mondiale assaillent le pays. L'historien Benjamin Stora, a évoqué, dans ses écrits, la situation conflictuelle que rencontrait l'Algérie en ces temps là, il déclare :

Déarrassée d'un long passé colonial, l'Histoire algérienne des premières décennies après l'indépendance apparaît ainsi comme une grande période de transition. Dans la construction -et l'attente- d'un autre avenir, cette séquence exaspère le désir d'accéder à de nouvelles satisfactions et à des biens matériels plus nombreux. Dans le même mouvement, on y voit des désillusions, des maux nouveaux, un regain de nostalgie (y compris pour la période coloniale). Beaucoup d'Algériens campent à la lisière d'une « civilisation » conquérante, porteuse d'une modernité qui n'est pas la leur. Et la société se trouve agitée par des fièvres se voulant retour à des racines religieuses ou exaltation de « petites patries ». Alors, les mots de l'enracinement et de la modernité se disent avec violence et une force ravivée. C'est ce qui se produira avec véhémence dans la tragédie des années suivantes, entre 1989 et 2000.¹

Ainsi le roman de Maïssa Bey retrace-t-il le quotidien d'une Algérie qui a vécu une « décennie noire » et qui a traversé des épreuves dont le degré de

¹ STORA, Benjamin, *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988, Alger : Casbah Édition. 2004. p.320.*

violence et de barbarie dépasserait même l'inimaginable. Une violence d'autant plus monstrueuse que traumatisante, visant plus distinctement les femmes, les enfants, les vieillards, les intellectuels. La mise en scène de ces tueries abominables renvoie à plusieurs siècles et choque profondément la conscience humaine. L'intégrisme en question représente une vision mystique de la vie et de la société. Ceux qui y adhèrent estiment que le retour aux croyances ancestrales du passé, et à la stricte application de ses lois par le biais de *la charia* constitue la meilleure méthode pour préparer l'arrivée de « l'âge d'or ». Or, dans la mesure où cet intégrisme s'oppose à toute ouverture sur le monde et, par ricochet, à tout échange culturel, cette conception de la vie et de la société assurerait la domination des catégories dirigeantes tout en favorisant la passivité culturelle et intellectuelle. À la longue, les prôneurs de cette doctrine se retrouveraient à vivre dans une société moyenâgeuse, imprégnée par un immobilisme dogmatique et culturel, tel que l'illustre le passage suivant :

Pendant plus d'une heure, dans un discours haché, entrecoupé de silence et de sanglots, elle m'a raconté son calvaire. Un calvaire subi en silence et causé par son fils unique, un garçon de dix-huit ans jusque-là sans histoires et qui du jour au lendemain, s'était mis à régenter la maisonnée et à terroriser ses sœurs. Parce qu'il avait décidé d'imposer un nouveau mode de vie à sa famille. Plus de mobilier, plus de bibelots, plus de télévision, plus de musique, plus de fenêtres ouvertes, plus rien qui puisse faire offense à son rêve de revenir aux temps anciens, au temps des débuts de l'Islam. Le tout sous les yeux impuissants d'un père âgé. (BBV, p. 261)

Il est à savoir que, « depuis l'ère de la civilisation gréco-romaine, l'Orient s'est retrouvé manipulé. Face à l'attitude de mépris de la part de l'Occident, l'Orient verra naître sur son sol un communautarisme renfermé sur lui-même, l'émergence d'anarchisme et de nihilisme et le développement de l'intégrisme. »¹. En effet, l'apparition de l'intégrisme islamique en Algérie pourrait être envisagée comme l'une des conséquences de la longue et douloureuse colonisation. Les protagonistes du roman assistent d'une part, au dense retour des accents tiers-mondistes et populistes des sectateurs de l'unité de la nation arabe, et d'une autre part à l'ascension d'un message radical, encourageant le *Djihad* tout en refusant

¹ MOHAMED OUSSAID, Amine. « L'Occident/Orient, regards entrecroisés » dans *Le dédoublement de la narration dans Les échelles du Levant d'Amin Maalouf*. Mémoire de fin de licence, sous la direction de Mimouni Dounia. 2009. p. 36

catégoriquement la démocratie importée de l'Occident et de l'irréligion. C'est un climat de peur, de terreur et de violence qui s'installe. Les personnages *Ali* et *Lilas* se sentent inquiets et tourmentés. Le roman décrit fidèlement cette Algérie dans laquelle règne une coexistence conflictuelle de tradition et de modernité. Les héros du roman sont constamment confrontés à la société qui ne cesse de changer et de se dégrader. Ils se retrouvent sous l'emprise d'une forte pression et se sentent continuellement persécutés par les nouvelles doctrines du pays. Dans leurs comportements respectifs, les deux narrateurs développent une forte différence en rapport au reste des habitants du quartier et de tout Alger : ils font partie de cette catégorie du peuple qui refuse d'adhérer à ce qui se passe autour d'elle, que ce soit *Ali* ou *Lilas*, dans leur travail ou dans leur vie quotidienne, ils sont constamment confrontés aux appels à l'islamisation et à l'arabisation :

Je m'en veux encore d'avoir eu ce réflexe idiot lorsque, en garant ma voiture sur le trottoir, j'ai vu un groupe de voisins en train de discuter dans le hall d'entrée de l'immeuble. Avant de sortir le panier du coffre, j'ai pris le temps de recouvrir d'un journal et de divers sachets contenant des courses, les bouteilles de bière et de vin que je venais d'acheter en ville [...] *Lilas* doit, elle aussi supporter la même pression simplement parce qu'elle continue à sortir tête et jambes nues, quand elle n'est pas en pantalon. [...] Et c'est dans des quartiers comme le notre que se fait le travail en profondeur des islamistes. Leur présence y est visible. Leur activisme aussi. (*BBV*, p. 246)

Cette période se caractérise également par l'émergence et le retour des femmes voilées. La majorité des femmes de l'immeuble se sont mises à porter le voile l'une après l'autre, ce phénomène s'est mis à se répandre bien au-delà du quartier. C'est ainsi que cette vague s'est mise à déferler sur toutes les rues d'Alger et d'Algérie, apercevoir une femme tête nue devient de plus en plus rare :

Un grand nombre de patientes, jeunes et moins jeunes portent la *djellaba*. Souvent au-dessus de chemises de nuit ou de robes d'intérieur. Avec des foulards blancs ou colorés. Leur nombre augmente de jour en jour [...] Désormais, nous ne sommes plus que quelques-unes dans l'immeuble à faire la résistance. (*BBV*, p. 244)

Le FIS, le « Front Islamique du Salut » se met à se propager de façon considérable, les conditions de vie des protagonistes deviennent au fur et à mesure critiques. Les temps ont changé depuis l'Indépendance où chaque algérien percevait la vie d'un regard imprégné d'espoir, de rêves et d'illusions. Ce regard va vite disparaître avec la montée de l'intégrisme violent et va se transformer en

un regard de peur et de terreur, posé sur la société qui ne cesse de se détériorer et de s'enfoncer:

Il y a seulement quelques années. Presque chaque jour en recevant les confessions de certains de mes clients et en prenant connaissances des dépositions, j'ai l'impression que les fondements même sur lesquels repose notre société sont ébranlés. Les repères vacillent. Les transgressions se multiplient. Et les réponses aux questions qui se posent quotidiennement sont esquivées. Ce qui depuis quelques années ne laisse d'autre recours qu'à la violence. Violence individuelle. Violence collective. Violence destructrice des émeutes, un peu partout dans le pas. Violence des réactions de ceux qui sont chargés de faire respecter l'ordre public. (BBV, p. 248)

Ainsi, entre violence et peur, l'intégrisme constituait le trouble dont souffrait l'ensemble de la société algérienne. Dans tous ses recoins, le pays transpirait la terreur à l'image d'une Algérie enveloppée d'un suaire de peur et de frimas.

C'est de cette manière que nous pouvons conclure ce point avec la déduction suivante : les discours des deux protagonistes ont été nourris et jalonnés par l'ensemble de ces événements. L'Algérie contemporaine est confrontée à de nombreux tourments qui menacent la dignité du peuple. Les deux héros témoignent de cette crise nationale à travers leurs narrations alternées.

2. Les douloureux témoignages de la décennie noire ou l'écriture du deuil dans *Puisque mon cœur est mort* :

Puisque mon cœur est mort se présente comme étant un roman retraçant l'histoire d'un éprouvant épisode de l'existence d'une femme que le roman présente comme une écorchée vive. Il s'agit d'une femme meurtrie, abattue, accablée par un malheur qui la terrasse au plus profond d'elle-même, celui de perdre une partie de soi, un élément qui fait partie courante de la vie de chaque mère : son enfant. En effet, ce roman de Maïssa Bey, est un récit bouleversant, qui interpelle le lecteur de par sa douloureuse histoire et aussi sa similitude socio-historique avec une sanglante réalité, vécue et subie par les Algériens de la période postindépendance. À savoir : la période des années 90 qui est plus connue sous le nom de la décennie noire. Une période des plus sombres qu'a connue l'Algérie. Nombreux penseurs algériens l'ont évoqué dans leurs écrits, à l'image de Mostefa Lacheraf qui pour décrire le contexte social dégradé de cette époque a déclaré que :

Ceux qui dans un certain secteur mentalement archaïque d'un monde arabe saisi par l'emprise hargneuse et conjointe de *qawmiyyine*¹ et de l'intégrisme religieux prétendent « écrire » l'histoire des idées sans leur donner pour support l'homme ou le groupe social et politique, ne cherchent pas à savoir comment sont nées ces idées, dans quelles conditions, et déterminées par quels événements. Pour leur thèse polémique à tout prix, l'homme est un prétexte abstrait comme s'il s'agissait d'un colontarisme tiré par les cheveux, semblable à leur frénésie sur commande dans le cadre d'un choix totalitaire spontané, extra-national, occultant délibérément le Réel par le langage oratoire infamant et sa trouble incantation négatrice.²

Maïssa Bey n'a pas fait de ce roman, qu'un produit littéraire mais aussi un témoignage qu'on prendrait presque pour un discours issu de la réalité d'une Algérie endolorie et terrassée par des bourreaux malintentionnés, des hommes embobinés dans un tissu de mensonges qu'on leur a fait avalés, des citoyens qui ont tout perdu de leurs citoyennetés puisqu'ils se sont transformés en une bande de meurtriers pusillanimes. Ainsi, à travers son roman, Maïssa Bey, ne nous raconte pas seulement une simple fiction, mais nous transmet également des récits proches de ceux qu'a vécus l'Algérie. Il y'a, en effet, des descriptions, des faits qui ont réellement eu lieu. Des événements authentiques repris dans le récit épistolaire d'*Aïda*, la protagoniste du roman. On perçoit des bribes narratifs, issus de l'Histoire : de la vraie vie. On pourrait même traduire cet aspect-là comme étant une forme d'intertextualité, puisque ces passages-là font croiser le récit fictif de Maïssa Bey avec une réalité authentique issue de la société, la politique ou l'Histoire spatio-temporelle dans laquelle évoluent les personnages de son roman, à savoir : l'Algérie des années 90. À travers ce point, il sera possible de relever toutes les similitudes fictives avec la réalité : celles de la crise nationale avec l'avènement de l'intégrisme religieux, la violence et son lot de massacres ayant touché en profondeur le pays. Dans ce sillage, de nombreux événements émanant de périodes synonymes de terreur, d'atrocités, de souffrance et de peur pour les Algériens sont repris dans le roman, cultivant ainsi un discours historique.

Ce roman, débute avec deux épigraphes³ puis un prologue¹ avec un titre portant cette indication. Comme dans le théâtre où le prologue représente la partie

¹ Militants du panarabisme.

² LACHERAF Mostefa. *Des noms et des lieux, mémoire d'une Algérie oubliée*. Alger : Casbah éd. 1998. p.85

³ Une épigraphe est une citation en tête d'un livre ou d'un chapitre illustrant la réflexion et/ou les sentiments qu'il aborde.

de la pièce située au début de celle-ci et dans laquelle, souvent un personnage, vient présenter l'action, le prologue de *Puisque mon cœur est mort* apparaît plus comme un passage poétique par la subtilité et l'ambiguïté sémantique qui en ressort et également par la forme poétique que leur a instauré l'auteure, en effet ces fragments de discours ressemblent presque à des vers d'un poème qu'à de la prose. Maïssa Bey a volontairement fait débiter son roman avec le tragique évènement de sa fiction, à savoir : le meurtre de *Nadir* par un terroriste, plongeant le lecteur dès le début dans une ambiance mortuaire tirée de la sanglante période des années 90.

Ce récit « fictif » de mort est narré par *Nadir* lui-même, faisant plonger le lecteur dans une bouleversante atmosphère, où il découvre la prise de parole d'un mort, il ne peut rester indifférent aux dernières paroles du personnage-assassin qui raconte lui-même le récit de son meurtre, en voici un extrait illustratif :

La nuit frissonne sur ma peau.
Une ombre se détache de l'ombre.
J'entends, j'entends l'écho répercuté de nos pas.
La peur crève en pulsation fébriles dans ma poitrine.
La nuit se resserre. Elle entrave ma course.
Le silence s'exaspère et se craquèle en battement tout proche.
J'entends, j'entends un souffle, un halètement.
Une main se pose sur mon épaule.
La peur aiguise la nuit et trépide dans mon sang.
Au-dessus de mon visage un visage d'ombre.
La nuit se condense dans ces yeux.
Il murmure à mon oreille.
Il dit, il dit la formule sacrificielle.
Seul s'inscrit en moi le nom de Dieu.
La nuit se fissure et s'émiette dans une seconde d'éternité.
Mon horizon se lacère et se diffracte dans l'éclat fulgurant de la lame.
*Ya M'ma, ya Yemma*² !
La lumière vacille et s'abat en pluie sur les carreaux disjoints des trottoirs.
(*PMEM*, p. 11-12)

En donnant la parole aux morts, Maïssa Bey arrive à bouleverser le lecteur et le faire plonger dans une ambiance sensible et touchante.

¹ Dans le théâtre il s'agit de la partie de la pièce située au début de celle-ci et dans laquelle, souvent un personnage, vient présenter l'action.

Étym. Du grec pro= « devant », « avant » et logos = « discours », donc littéralement le sens serait « avant le discours ». D'une manière plus générale, texte situé au début d'une œuvre et visant à présenter celle-ci ou à introduire certains éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue.

² Maman en arabe.

Ce premier passage du roman est présenté par son protagoniste, pour décrire ou retransmettre la situation par laquelle l'histoire débute. Le lecteur ne comprend que quelques pages plus tard qu'il s'agit-là d'un discours transmis par l'autre personnage principal du roman, le fils tué d'*Aïda*, à savoir : *Nadir*. Ce dernier est présent tout le long du récit uniquement à travers les écrits de sa mère. Le seul passage où il prend la parole et celui-là dans lequel il décrit au lecteur son propre meurtre. Ce premier passage du récit met en avant les dernières paroles qu'a pu prononcer ce personnage avant sa mort ainsi que les plus intimes des pensées de son ultime pérégrination. *Nadir* décrit cette nuit avec tant de sensibilité et de poésie, il transmet au lecteur la peur qui le gagnait, ses appréhensions et ses ressentiments les plus profonds, il achève sa prise de parole par son cri de secours qu'il lance envers sa mère, il décède en appelant désespérément *Aïda* qui répond plus que présente à ce cri, puisqu'elle refuse de quitter son enfant et persiste à garder le contact avec lui, tant bien même qu'il soit virtuel. Il apparaît ainsi que cette partie, met et prépare déjà le lecteur à l'ambiance mortuaire et funèbre habitant le roman de Maïssa Bey.

En écrivant ce roman, Bey a voulu, sans doutes, mettre en exergue la douleur et la souffrance des femmes de l'Algérie qui sont passées par la période critique des années 90 surtout celles qui ont perdu un être cher, notamment les mères qui d'un jour à l'autre se sont retrouvées endeuillées à jamais par la tragique disparition de leurs enfants. *Aïda* représente ces femmes-là, avec ses écrits elle extériorise et dévoile ses douleurs en refusant de couper le contact avec son fils qui est désormais mort. Cette correspondance allant dans un seul sens, l'aide à mieux vivre la disparition de *Nadir*. Le lecteur se retrouve donc à découvrir, au jour le jour, les sentiments les plus intimes d'une mère meurtrie par le décès de son enfant. Il s'agit donc là d'une écriture de l'intime : celle du deuil par excellence, puisque le sujet le plus évoqué dans ses écrits est celui de la mort.

Lyotard Dolorès dans *Cruauté de l'intime*, évoque l'écrivain de l'intime qui, comme habité par une voix profonde, extériorise ses sentiments les plus déchirants sur le papier, celui qui écrit :

Il n'écrit qu'ainsi, habité par cette voix qui l'exproprie, enterré vif dans le caveau de cette Babel souterraine. Enseveli en cette crypte d'écriture, terrier

cerné de toutes parts et dont il a étayé les galeries cachées, creusant ses conduits et ses pièges, forant ce « labyrinthe de boyaux déconcertant »¹

Il est possible d'avancer l'existence d'«une piste pour la compréhension de l'impact de l'acte d'écrire la mort sur celui qui l'accomplit. C'est ainsi qu'il ne nous transmet pas tant sa vision de la mort, et des hantises qui l'accompagnent, que ce qui lui permet de les tenir à distance par l'acte même de les transmettre »². Ainsi, Aïda tien à distance ses souffrance et angoisses en les transmettant.

On découvre ainsi dans *Puisque mon cœur est mort* de nombreuses scènes renvoyant à la mort. *Aïda* en bonne musulmane se doit d'ouvrir la porte de sa maison aux visiteurs venant lui adresser leurs condoléances. La protagoniste relate dans l'extrait ci-dessous comment elle s'est déroulé pour elle cette journée qu'elle n'aurait jamais imaginé vivre un jour :

À toutes celles qui défilent devant vous et murmurent à vos oreilles avec componction, « Que Dieu accroisse tes rétributions et t'accorde l'endurance », ou bien encore, « Dieu fasse que ton amour pour lui se transforme en patience », vous répétez cent fois, mille fois : « Nos rétributions et les vôtres sont auprès de Dieu. » Qui m'a soufflé cette réponse ? A-t-elle ressurgi du fond de ma conscience, parce que cent fois, mille fois entendue en de telles circonstances ? Ai-bredouillé ? Je croyais ne pas savoir ce que l'on est tenu de dire en ces cas-là. Plus exactement, je n'ai jamais voulu le savoir. (*PMEM*, pp. 14-15)

Dans cet extrait, on assiste au désarroi que vit la protagoniste, le jour de la mort de son fils, *la Djenaza* qui doit se tenir chez eux, où elle est obligée de se présenter face aux gens qui affluent pour lui présenter ses condoléances, l'auteure à travers les écrits de *Aïda*, nous décrit cette scène bouleversante et déconcertante en reprenant dans cet extrait, les expressions qui sont habituellement prononcées lors de telles circonstances. Elle retrace le douloureux vécu du deuil. Le lecteur découvre ainsi comment est vécue la mort dans le monde culturel auquel appartient l'auteure. Elle reprend ainsi les formules qui sont adressées à la personne endeuillée ainsi que la réponse que doit prononcer celle-ci. On découvre dans cet extrait une Aïda déroutée se retrouvant dans une ambiance où elle se sent complètement déphasée tellement elle n'arrive pas à accepter la douloureuse nouvelle de la mort de *Nadir*.

¹ LYOTARD Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires. 2003. p. 168

² JUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. « L'écriture de la mort comme symptôme » dans *Histoire littérature et témoignage*. Paris : Gallimard. 2009 ; 239

Aïda écrit en s'adressant à *Nadir*, mais à des moments elle se retrouve à s'exprimer en s'adressant à d'autres personnes. Comme dans le passage ci-dessous où la protagoniste crie et hurle sa douleur en s'adressant au début à *Nadir* pour lui raconter son premier jour sans sa présence, mais tout de suite après en déversant sa douleur elle se retrouve à s'adresser aux pleureuses pour voir devant elle s'exprimer la peine et la souffrance, elle réclame de voir autour d'elle un monde de pleureuses qui comme dans une pièce théâtrale chacune d'entre-elles jouerait un rôle. Elle dit qu'elle les aurait même payées pour qu'elles lui rappellent son malheur. Les déchirements auxquels elle pense. Les manquements qui ne se combleraient jamais. Être soutenue dans sa peine lui aurait permis de s'extérioriser davantage mais jamais se soulager. On l'a empêchée de hurler sa souffrance et fait donc appel aux pleureuses qui seraient à ses yeux comme des gardiennes du deuil, qui lui donneraient plus de force pour exprimer le mal qui la ronge de l'intérieur :

J'ai dû hurler puisque l'on s'est précipité sur moi pour m'imposer le silence. Oui m'ont manqué, ce premier soir sans toi, les chants funèbres, les exhortations, les vociférations, les lacérations, les imprécations et même, oui, même les incantations. J'aurai voulu crier : accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses ! Leurs inépuisables lamentations ! Je les aurai moi-même payées pour que de leurs paroles maintes fois éprouvées elles ébranlent les ténèbres qui désormais recouvre le monde. Qu'elles désaccordent les silences, qu'elles débusquent les mensonges et forcent les consciences !¹ (*PMEM*, p. 15-16)

On assiste, en effet, dans cet extrait aux douleurs et souffrances de la protagoniste, qui extériorise ses maux en s'adressant aux femmes venant pleurer aux enterrements, elle décrit également l'ampleur de la perte à laquelle elle vient d'être exposée, elle parle de son fils, en utilisant des métaphores, en le désignant comme étant les piliers de sa maison qui se sont effondrés depuis sa mort, ou encore, son bâton de vieillesse qui s'est fendu avec sa disparition.

¹(la suite de l'extrait) : « J'aurai voulu crier : accourez ! Venez à moi pleureuses ! O vous femmes qui savez mettre des mots sur toutes douleurs, même la plus indicible douleur d'une mère, de la même façon que je vous ai entendu la dire un soir à une femme frappée par le même malheur ! Venez, prenez place, entourez-moi et dites-moi que je ne verrai jamais mon fils venir vers moi vêtu du burnous blanc des mariés, faisant danser son cheval au son des tambours et des crotales sous les youyous des femmes ! Que jamais je ne le guiderai vers la chambre où l'attend l'épousée ruisselante de soie et d'or ! Dites encore que les piliers de ma maison se sont effondrés, que mon bâton de vieillesse s'est fendu, qu'il m'a été arraché sans recours et qu'il ne me reste plus qu'à errer dans les couloirs de la folie ! Dites que plus jamais personne n'ouvrira la porte sur ma solitude ! » : BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. *Op. Cit.* pp. 15- 16

On relève également, dans le roman un vocabulaire percutant, violent et bouleversant, celui qui fait référence aux gestes et faits qu'effectuent les femmes désespérées, meurtries et poignardées de douleur par la perte d'un être cher, ces gestes qui évoquent l'anéantissement, la profonde douleur, et la folie naissante du déni de la mort, que l'on voit chez les femmes de la culture arabo-musulmane, tels qu'un rituel d'exorcisme de douleur, toujours *Aïda*, en s'adressant à ces pleureuses, elle évoque cela en demandant de laisser exprimer leur malheur de la manière la plus intense possible quitte à choquer le monde autour:

Couvrez-vous la tête de cendres, lacérez-vous les joues, frappez-vous la poitrine et les cuisses, modulez vos cris, lancez vos chants à la face du ciel muet et réveillez ainsi, en chacune d'entre nous, en chaque femme, en chaque mère, la stridence des douleurs les plus anciennes, les plus secrètes, les plus enfouies ! (*PMEM*, p. 15-16)

Dans l'extrait suivant, le personnage principal témoigne de son chagrin, de sa douleur et de son fort besoin de soutien, de contact. On retrouve dans ce passage, une autre marque du deuil, à savoir, le besoin d'être compris, entouré, réconforté à la perte d'un être cher. *Aïda* nous raconte dans son récit, son désespoir, son envie de chambouler le monde, de bousculer l'ordre du temps, d'être assistée, avant de se retrouver seule, contre l'indifférence des autres. Elle lance un appel de détresse aux pleureuses malgré le fait que celles-ci sont considérées dans la tradition comme étant des actrices venant mettre de l'ambiance sur-jouée. Tout cela ne compte pas à ses yeux tant qu'elle verra devant elle des femmes donnant l'impression qu'elles comprennent et partagent sa douleur. Elle aurait aimé crier et hurler mais elle n'a rien fait de cela, elle se dit que peut être en la présence de ces femmes qui auraient lancé les premières notes du chant de la mort, elle les aurait rejointe pour vider son âme, faire retourner son monde et bousculer l'ordre. Cependant, elle est consciente que le monde n'aurait pas été chaviré longtemps. Elle se serait vite retrouvée après face au silence de l'indifférence :

Malgré tout, comme j'aurais aimé les voir pousser la porte, m'entourer, s'asseoir, se presser autour de moi, ces femmes qui savent donner voix à la souffrance des autres, en faire leur souffrance, en aiguïser tout le tranchant, aller à la recherche du point d'impact, y plonger à mains nues, à voix nue, à gorge déployée, pour en faire jaillir le mal ! Peu m'importe qu'elles soient considérées comme des menteuses, qu'elles soient comparées à des aboyeuses, des chiennes hurlant à la mort ! Peu m'importe qu'elles soient en mission commandée, et qu'en comédiennes confirmées, elles jouent sur le

registre de la souffrance de l'autre. Peut-être, peut-être que grâce à ce chœur de femmes qui de leurs chants fouaillent au plus profond de la blessure, tailladent à vif dans la plaie, peut-être que ce cri, ce hurlement de bête blessée à mort qui ne cesse de vibrer dans mon ventre et de se heurter aux parois du silence aurait pu se frayer un chemin et fuser pour bousculer l'ordre du temps, déranger les étoiles avant de se fracasser contre l'indifférence du monde. (*PMEM*, p. 16-17)

La protagoniste se sent comme absorbée par un cauchemar, un mauvais rêve d'où elle n'arrive plus à sortir, elle ne réalise toujours pas que ce qui lui arrive n'est que la triste la réalité. Elle refuse de l'accepter. Pour se protéger de la douleur, elle préfère oublier les détails, oublier que ce macabre épisode a bien eu lieu dans sa vie, elle se sent donc comme dans un conflit avec la vie, mais surtout avec elle-même. *Aïda* est totalement déphasée avec la réalité, comme on peut le voir dans cet extrait, où elle raconte à son fils comment elle a vécu l'annonce de sa mort, et comment elle s'est immunisée contre la douleur. En effet, face au deuil sa mémoire a brouillé les pistes pour elle, afin de la protéger. C'est de l'auto-défense psychologique:

Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. Je ne veux pas, je ne peux pas te parler de moi, te dire ce que j'ai fait ou dit lorsque j'ai ouvert la porte sur le malheur. D'ailleurs je ne m'en souviens pas. C'est quelques heures de ma vie, que nul adjectifs ne peut qualifier, Elles sont noyées dans un brouillard épais, impénétrable, où surnagent ça et là des images, des sons associés à une sensation aigue et précise de discordance. (*PMEM*, p. 21)

Ce n'est qu'après, qu'elle a trouvé un moyen de vivre avec cette absence, en maintenant le contact avec son fils à travers les lettres qu'elle lui adresse quotidiennement, où elle a jugé important de lui divulguer la raison qui la pousse à l'interpeler encore. Elle ne veut rien savoir, elle ne veut plus être renvoyée au temps, elle voudrait voir glisser les jours devant elle et ne plus s'accrocher à quoique ce soit. Dans *Cruauté de l'intime* Lyotard Dolorès évoque ce rapport particulier de l'écriture du deuil dans la lettre endeuillée avec le temps, selon elle :

L'enjeu du passage, il faut alors le dire temporel. Par la lettre, il s'agit de gagner le temps d'une phrase. Survivre par elle, tandis que l'écrivain vit sous cette condition endeuillée du « déjà-mort » qu'implique toute existence vouée à l'exercice littéraire. Mince délai cependant, fol-espoir d'un grain hors-monde que la littérature promet à son officiant. L'écrivain intrigue le temps d'une passe fictive, obtient par exemple le surcis d'un récit, Le verdict d'une lettre qui ne vainc pas la mort mais au moins la transite. Cependant

que le passeur d'écriture sait autant qu'il vous enseigne que, même en l'œuvre, « la mort ne peut être possédée : elle dépossède. »¹

Aïda veut se couper du monde pour se sentir dans l'autre monde, celui où elle imagine son fils à qui elle s'attache encore et toujours. Elle ressent en elle le besoin de lui parler, elle a finit donc par le faire. Elle raconte dans l'extrait ci-dessous les motivations qui l'ont poussée à écrire à *Nadir*, mais comme il est possible de le voir, le discours de *Aïda* est saccadé et haché, elle renvoie toujours sa parole à son fils, au fait qu'elle souffre de son absence et qu'elle ne veuille plus compter marquer le temps, puisque celui-ci ne lui rendrait jamais son fils :

Je me hasarde sur des ruines. Je trébuche sur des éboulements. Avant tout autre chose ? Il faut que je te dise pourquoi, pourquoi, j'ai décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui me restent à vivre. Je t'écris depuis...depuis... je ne sais pas... je ne veux pas savoir, je ne veux pas de dates. Toute dimension du temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui nous relie désormais. Quelle utilité pourrait bien avoir le décompte des jours, des mois, des années ? Il me suffit d'enjamber les jours, de traverser la nuit pour arriver jusqu'à toi. Que m'importe le rythme des saisons puisque tu n'auras plus jamais froid, plus jamais chaud ! Je laisse aux autres la fragilité des aubes, l'éclat meurtrier du soleil, les nacres des ciels, crépuscules et les sombres abîmes de la nuit. (*PMEM*, p. 18)

Dans l'extrait ci-dessus, on constate clairement que la protagoniste est complètement désorientée depuis la perte de son fils. Elle n'a plus de notions de temps ni d'espace, elle a l'impression « que le temps n'existe pas, Que sous le seau de la souffrance, le temps est scellé ? »². On retrouve cela à partir de son écriture hachurée, morcelée et déconcertée. *Aïda*, se retrouve perdue, et refuse de vivre sans la présence de *Nadir*, elle n'arrive pas à faire son deuil. Elle décide alors de maintenir son fils en vie, à travers le cahier dans lequel elle le sollicite, et lui parle comme s'il pouvait réellement lire ces pages. Ce n'est qu'à travers les mots que *Aïda* parvient, petit à petit à faire son deuil, l'écriture est devenue pour elle un exutoire, une thérapie pour se maintenir en vie :

Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. De partager avec toi chaque instant de ma vie. Je t'écris pour défier l'absence et retenir ce qui en moi demeure encore présent au monde. Je sais bien au-delà de l'intuition, bien au-delà d'une simple conviction, je sais, et c'est un savoir qui prend racine dans les fibres mêmes de mon être, je sais que tu écoutes. Que ces mots que je trace sur un cahier – le même que celui sur lequel je prenais des notes, couverture blanche, réglures Seyès – parviennent jusqu'à toi avant même que les signes

¹ BATAILLE Georges. *Œuvres complètes*, paris : Gallimard. NRF. t. V. 1973. p. 402

² LYOTARD Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires. 2003. p. 84

ne laissent leur empreinte d'encre sur la page. Je sais que tu attends, que tu m'entends. (PMEM, pp. 18-19)

Aïda parvient à sortir de sa solitude à travers ce contact épistolaire qu'elle entretient avec *Nadir*, pour elle, c'est le seul moyen de pouvoir s'exprimer, d'extérioriser sa douleur et de sentir que son enfant unique fait toujours partie de sa vie. « La lettre, flot déchainé d'une correspondance, qui s'étendra (jusqu'à la mort de celle-ci). Ainsi en va-t-il d'une entame et d'une mise au débit de l'écriture, génie séminal de l'œuvre qu'irrésistiblement la lettre initie. »¹. En effet, les lettres qu'elle lui adresse, sont pour elles comme d'anciennes discussions qu'elle continue à entreprendre avec lui, comme avant sa mort, dans les mêmes lieux. Elle lui écrit pour lui parler et elle imagine ses réactions, ses réponses. Elle ne peut s'empêcher de lui écrire². Cela pourrait être vu comme de la démence ou de la folie, de pouvoir mener un contact imaginaire avec un mort, mais *Aïda* est totalement lucide, elle le fait pour survivre, car c'est la seule thérapie qui pourrait la faire sortir de ce malheur. Accepter sa mort et vivre avec le fait qu'il ne puisse plus faire partie de son quotidien, en le maintenant en vie à travers ce lien qu'elle refuse de couper, comme elle le lui explique dans ce passage :

Je vais essayer d'être plus directe : je ne me résous pas à la solitude et au silence. Je veux juste prolonger les soirées que nous passons assis dans le salon, dans la cuisine ou dans ma chambre. Te retrouver chaque jour dans ces mêmes lieux. Continuer. Poursuivre nos conversations. Au sens premier du mot. C'est-à-dire, vivre avec toi. Reprendre le fil. Te confier les plus intimes de mes pensées. Retisser avec toi la trame des jours un instant rompu. Comme avant. Sur le même ton, avec peut-être un peu plus de liberté puisqu'il me faudra imaginer tes réparties, tes objections, tes sarcasmes, tes désaccords... ton silence ». (PMEM, p. 19)

¹ *Ibid.* p.159

² Dolorès Lyotard parle du besoin vital de l'écriture de la lettre en citant les lettres qu'écrivait Kafka à Félice, comme étant un court-circuit télé-phonique de la lettre : « que cela qui arrive ou n'arrive pas lui revienne, de juste, soufflé du silence. Avec ce désir télépathique qu'il sollicite, sous l'espèce d'une presse parasite de l'adresse, d'une hâte bourdonnante de l'écrit qui brûle les distances. Kafka confie : "Des habitudes naissantes qui se forment en moi me font un devoir de vous écrire, comment pourrais-je me soustraire à ce devoir ingouvernable rien que parce que vous ne me répondez pas. Il y a eu une nuit où je vous écrivais continuellement des lettres dans un demi-sommeil ; je ressentais cela comme des petits coups de marteaux ininterrompus." (Kafka, *Lettres à Félice*). L'urgence syncopée de la lettre et sa hantise intempérante témoignent que la résonance déjà l'habite, fait tout l'enjeu de la correspondance, lui imposant son rythme et sa cadence, précipitant l'impératif d'écrire. » : LYOTARD Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires. 2003. P

Il apparaît ainsi que *Aïda* ne conçoit plus de vivre, si ce n'est qu'en gardant le contact avec *Nadir*. C'est pour cela qu'elle décide de lui écrire quotidiennement, afin de le sentir encore présent auprès d'elle, se dire qu'il fait toujours partie de sa vie. La lettre est toujours parlante¹ : « Tu comprends maintenant pourquoi je veux rester seule ? Avec toi ? Tu es là, près de moi. Cela me suffit. Tu écoutes. Tu subis mes épanchements comme tu devais subir mes jérémiades, il n'y a pas si longtemps. » (*PMEM*, p. 86)

Dans ses lettres, elle lui raconte comment elle mène sa vie depuis son départ, les anecdotes qui lui sont arrivées, ses méditations, ses réflexions et états d'âmes. « L'écriture est une pratique de symbolisation du monde parmi d'autres, fortement habitée par l'action qu'elle accomplit ; ce "transmettre" médiatise (et parfois tient à distance, ou théâtralise) les sentiments exprimés. »². Le cahier dans lequel elle lui écrit, symbolise un peu *Nadir*, car elle arrive à le retrouver, et lui parler dans ses pages qu'elle remplit de mots et de sentiments. En effet, il est pour elle le seul moyen de retrouver son fils décédé, en étant certaine, qu'il l'écoute et qu'il est au courant de ce qu'elle pense et de ce qu'elle ressent, et même qu'il lui arrive des fois d'imaginer les réactions et les répliques que lui aurait dit son fils. Elle l'interpelle en lui disant que si elle se bat c'est pour lui, si elle essaie de surmonter la douleur et tenter de continuer à mener encore un semblant de vie, c'est pour lui, car elle sait au profond d'elle qu'il serait triste de la savoir noyée dans un puits de souffrance de par l'amour indéfectible qu'elle lui témoigne nourrissant son refus de le quitter :

Tu dois trouver que mes propos sont bien décousus. Mais c'est aussi pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui est en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. J'essaie, pour toi, de revenir. De quitter les territoires sans fin de la détresse pour me remettre à suivre le cours de la vie. Pour tout te dire, je nage à contre-courant de la douleur qui a failli m'emporter, c'est pour toi que j'essaie de revenir sur la rive. C'est difficile. Les ressacs sont encore trop violents, trop souvent imprévisibles. (*PMEM*, pp. 19-20)

¹ « La lettre commande, dit sans retenue ce qui la presse. De quelles pratiques nocturnes et solitaires elle relève. Combien la pulsion inéducable (la) dresse et (la) gouverne. De quel timbre impéieux elle l'oblige, (la) contraignant sans délai, sous la pression fictive, de donner corps à la chose postale. »

LYOTARD Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires. 2003. p. 161

² JUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. « L'écriture de la mort comme symptôme » dans *Histoire littérature et témoignage*. Paris : Gallimard. 2009 .p. 236

Dans un ultime soupir, *Aïda* raconte son désespoir, sa douleur et la raison qui la pousse à écrire ces lettres, c'est le seul moyen pour elle, de retrouver, d'une certaine manière, son fils disparu, l'écriture constitue pour elle un moyen pour ne pas sombrer dans la dépression ou dans la folie, comme elle l'explique dans cet extrait :

Maintenant je t'écris. Je te raconte ce que tu sais déjà, puisque tu es dans tout ce que je fais, dans tout ce que je vis. Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, s'applique sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous allons au-delà des marges. À tâtons, je déroule le fil. Pour te rejoindre. Mais aussi pour ne pas laisser jaillir le cri. (*PMEM*, p. 118)

En lisant *Puisque mon cœur est mort*, le lecteur peut s'apercevoir que l'écriture reflète l'état d'esprit de *Aïda*. Effectivement, la narration est complètement anachronique, décousue et déphasée. Elle raconte un événement puis y revient des pages après sans chronologie temporelle. Comme pour ce qui est de l'événement qui marque à jamais son esprit, à savoir l'annonce de la mort de *Nadir* et le jour de ses funérailles. Dans l'extrait ci-dessous, *Aïda* raconte son désarroi, sa folie naissante, lors des funérailles de *Nadir* ou de la *Djanaza*, comment est-ce qu'elle a pu faire face à cet événement. Elle raconte qu'elle se sentait comme dédoublée, comme présente à une scène où elle est seulement spectatrice, elle refuse d'accepter le sort que lui réserve le destin, et se dit que tout ce qui se passe autour d'elle est irréel, elle était comme un être présent physiquement mais absent mentalement :

Sais-tu comment j'ai réussi à ne pas sombrer ? Je peux l'expliquer à présent, à présent seulement. C'est comme si je m'étais dédoublée. Une sensation que j'avais déjà ressentie fugitivement, lors de moments exceptionnels de ma vie. Un sentiment étrange d'irréalité. Un peu comme si j'assistais à une pièce qui se donnait sans moi, où seul le décor m'était familier. Toute personne entrant ici sans me connaître n'aurait vu en moi qu'une observatrice calme et attentive. Ces préparatifs, ces allées et venues, ces paroles, tout ce qui se passait ne me concernait pas vraiment. (*PMEM*, pp. 22-23)

Mais en réalité, *Aïda* était sous le choc, en lutte avec sa propre conscience qui était prise de bourdonnement, d'incertitudes. Elle raconte comment elle se voyait chamboulée, déphasée, et renversée par la nouvelle. Dans sa narration, elle s'identifie même à des phénomènes de destruction de la nature : des cyclones ou des explosions qui emportent tout avec eux, car elle se voyait en pleine destruction, en pleine chute. *Aïda* se dit être en totale décomposition, en plein

anéantissement de la conscience au physique. Elle se sent consumée de l'intérieur. Elle donnait l'apparence d'une personne calme et absente, mais en réalité un volcan de douleur fustigeait à l'intérieur d'elle. Elle raconte comment le monde autour d'elle était étonné de tant de contrôle de sa part, sauf que *Aïda* ne laissait rien entrevoir, elle se voyait comme emportée par un cyclone mais ne laissait rien apparaître, elle se dit en état de déflagration à l'intérieur d'elle-même. L'écriture de la mort est violente et sa langue est déconcertante :

Le secret que cette langue dérobe, il faut que le livre en soit l'exposant. Pour le reste, celle-ci peut s'enticher du déni d'amertume, étourdir ou lasser le mal qui l'assource, l'envoûtant de mille scénarios incongrus, lissant l'infantile douleur en palmes et architectures très savantes, labyrinthiques, ou bien à l'inverse elle peut brûler d'une lucidité mortifère près d'annihiler son effort à force de contraindre et de discipliner le leurre qui hèle sa survie.¹

En effet, « Cette violence d'écriture ne saurait être analysée en terme de "sentiments", comme s'il était possible de saisir directement à travers elle les états d'âme d'un sujet qui préexisterait à leur mise en forme. »², son analyse serait beaucoup plus complexe que d'étudier le seul aspect émotionnel des témoignages. L'auteure fait sombrer avec émotion le lecteur dans la douloureuse atmosphère de deuil du roman :

En même temps, quelque part en moi, dans un vide effrayant et vertigineux, des fragments tournoyaient, se heurtaient et entraient en collision avec une violence inouïe. Des fragments que je n'arrivais ni à identifier ni à rassembler. Un peu comme ces images que l'on voit à la télévision. Images saisies sur le vif, à l'instant même ou se produit le cataclysme : ces paysages dévastés pendant le passage d'un cyclone ou lors d'une explosion. J'étais ces images. J'étais ces paysages. J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie. Beaucoup d'ailleurs ont dû être étonnés, peut être même déconcertés de n'avoir face à eux que cette femme qui semblait absente, sans doute abasourdie par la douleur. Le chagrin d'une mère se doit d'être plus spectaculaire, à la mesure de la perte. Un fils unique ! Et disparu dans de telles circonstances ! (*PMEM*, pp. 22-23)

Subissant de plein fouet le deuil, la protagoniste se remet en question jusqu'à éprouver des sentiments de culpabilité. Dans son éternel questionnement, *Aïda* essaie de comprendre encore les raisons qui ont poussé ces assassins à tuer son fils, elle finit par croire qu'elle en est responsable. En effet, elle se remémore la fois, où elle a proclamé haut et fort à la fac dans un amphithéâtre, qu'elle n'a

¹ LYOTARD Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires. 2003. p. 12

² JUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. « L'écriture de la mort comme symptôme » dans *Histoire littérature et témoignage*. Paris : Gallimard. 2009 ; 236

pas à divulguer à tout le monde le fin fond de ses pensées. Effectivement, elle a répondu un jour à la question d'un étudiant trop extrémiste dans ses pensées, sur ce qu'elle connaît de la religion, que ses rapports avec Dieu ne regardait qu'elle-même, et qu'elle n'a à convaincre ni à satisfaire qui que ce soit. Ainsi, *Aïda* a fini par croire, que ces fous religieux ont voulu l'attaquer en ôtant la vie à son fils. En s'adressant à *Nadir*, elle lui demande de lui pardonner, en lui proclamant que si elle avait su que cette histoire l'aurait amenée à le perdre, elle se serait fait disparaître sous le poids des voiles. Elle déclare qu'elle serait prête à tous les sacrifices aussi contradictoire avec ses convictions soient-ils, tant que *Nadir* lui revienne. *Aïda* refuse de faire son deuil, et déclare à son fils, qu'elle serait prête à tout pour qu'on le rende à elle :

Ô mon fils, pardonne-moi ! Pardonne-moi ! J'aurai dû me taire, faire le dos rond, j'aurai dû penser à toi, à nous. Je me serais même ensevelie sous des voiles épais et me serais prosternée des heures durant si j'avais pu imaginer un seul instant que l'on pouvait t'enlever à moi. Naïvement, je pensais être seule comptable de mes prises de positions. C'était mal les connaître. Je savais, je savais pourtant que tout était prétexte pour la folie meurtrière qui s'est emparée de ceux qui se sont arrogé le droit d'exécuter des sentences divines fabriquées par des esprits malades. Je porte aujourd'hui le poids d'une double culpabilité : d'abord n'avoir pas su te protéger, surtout me dire que je suis peut-être à l'origine de ta mort. Et il me faut vivre avec ça. (PMEM, pp. 28-29)

Dans un autre extrait, le lecteur se perçoit de l'incommensurable douleur que ressent la mère, personnage auquel l'auteure rend hommage. Le lecteur découvre avec émotion l'incessante envie d'*Aïda* à vouloir croire son fils toujours parmi elle, à croire qu'il reviendra, qu'elle aura à le revoir, son inconscient campe sur le fait que *Nadir* finira par revenir. Elle se perd dans ses mots, elle utilise le futur au lieu du conditionnel. Entre le passé, le présent et le futur, elle n'a plus de notion de temps, pourvu que le possible existe, elle rêve désespérément de cette possibilité de revoir son fils. Refusant de faire son deuil, elle vit dans son espace en respirant son odeur, elle s'obstine à garder cette ambiance et environnement comme au temps où *Nadir* était encore en vie, afin de le sentir présent encore à travers son espace qui ne la laissera jamais l'oublier :

Quand il reviendra, il ne me reconnaîtra pas. Et c'est le « quand » qui m'a fait sursauter comme sous l'effet d'une décharge. J'aurai dû, en toute logique, penser : s'il pouvait me voir, il ne me reconnaîtrait pas. Pourquoi ai-je substitué le futur au conditionnel ? Quelque chose en moi continue donc à croire, à espérer. Contre toute attente. En niant l'évidence. Quelque chose de plus fort que ma raison s'obstine à errer dans un espace où présent passé

futur s'entrechoquent, s'entremêlent pour tisser la trame d'un possible totalement insensé. Un possible entrevu comme un mirage où tournoient indéfiniment des étoiles mortes et dont cependant la lumière n'en finit pas de vibrer.[...] j'ai même mis quelques gouttes de ton eau de toilette au creux de mon poignet. (PMEM, p. 42)

Le lecteur peut découvrir à travers ses écrits qu'*Aïda* est en réalité lucide. Elle sait que les autres ne la comprendraient pas et qu'ils la prendraient facilement pour une dérangée mentale. En effet, la voyant vivre sur l'espoir de revoir son fils, son entourage commence à la prendre pour une folle. *Aïda* refuse de se délaisser de *Nadir*, elle continue à lui écrire, et à parler de lui continuellement au présent. Elle reconnaît qu'on puisse ne pas la comprendre, et prendre ses comportements pour de la folie, elle en est consciente. La disparition de *Nadir* l'a rendue folle de souffrance : « Il ne manque plus que le geste qui explicite tout : l'index sur la tempe. Oui, se disent-elles, elle a perdu la raison. Folle. Oui, elle est folle. Folle de chagrin, folle de douleur. » (PMEM, p. 44)

Aïda insiste sur le fait de continuer à vivre avec la présence imaginaire de *Nadir*, elle n'arrive toujours pas à faire son deuil, elle se dit folle, et capable de se sacrifier totalement, de renoncer même au paradis si elle pouvait récupérer son fils, la folie du deuil est perceptible dans les moindre des mots qu'adresse *Aïda* à son fils elle se compare même à la mère de la douleur, la figurine religieuse qu'idolâtraient les chrétiens, à savoir La vierge Marie, qui elle aussi a été confrontée à la mort de son fils. Elle a dû accepter de voir son fils mourir devant ses yeux. En effet, « avant l'avènement de l'ère de la raison et la logique, le "fou" était supposé communiquer avec les forces génératrices de l'univers. Il apparaissait comme une figure mystique et son délire comme un acte de création. »¹ :

Seule la folie peut tout excuser. Alors oui je suis folle. Au point de dire que si l'on m'avait laissé le choix, si je pouvais croire un seul instant qu'une renonciation lucide et consentie te permettrait de revenir, je renoncerais à tout, et même au paradis. Très peu pour moi, la sanctification par la douleur ! Je blasphème ? Peut-être, mais je persiste : j'aurai volontiers laissé à d'autres l'auréole de *mater dolorosa*. (PMEM, p. 45)

La protagoniste est dans le déni de la mort, elle n'arrive toujours pas à faire son deuil, surtout qu'elle garde sur sa conscience la mort de *Nadir*, qui est

¹ MOHAMED OUSSAID, Amine. « La folie ou le dédoublement psychique » dans *Le dédoublement de la narration dans Les échelles du Levant d'Amin Maalouf*. Sous la direction de Mimouni Dounia. 2009. p. 42

l'une des étapes du deuil. Elle se tient pour responsable et cela la fait davantage sombrer dans la souffrance et la douleur. Elle se pose continuellement des questions sur la raison pour laquelle, n'a-t-elle pas senti venir le coup, et ne cesse de se répéter qu'elle a sa part de responsabilité dans le malheur qui lui est arrivé. Elle se dit qu'elle était peut-être trop confiante, laissant à son fils la liberté de mener sa vie telle qu'il l'entendait. Au fur et à mesure que les pages avancent, le lecteur se rend compte qu'*Aïda* sombre dans une vraie dépression refusant de faire son deuil et de tourner la page du malheur. Elle se lamente jour et nuit d'avoir perdu son fils de la sorte :

J'aurai du comme toute mère digne de ce titre, c'est-à-dire dotée d'un instinct maternel surdéveloppé et soucieuse avant tout de protéger son petit, j'aurai dû te mettre en garde, comme lorsque tu étais enfant. Moi, la mère-sui-élève-seule-son-enfant, j'aurai dû te répéter toutes les recommandations que répètent chaque instant de chaque jour les mères, encore et encore, au risque de te lasser.(...) que puis-je dire pour ma décharge ? Que je voulais préserver ta liberté ? Que je comptais sur ta prudence, ou plus naïvement sur la chance ? Que mon instinct de mère était défaillant ? Cela suffirait-il à atténuer ce sentiment de culpabilité qui me déchire ? (*PMEM*, pp. 59-60)

Aïda est consciente du mal qu'elle vit, elle reconnaît même que la perte de son fils l'a marquée à jamais, en lui laissant des troubles psychologiques quant à son refus d'accepter sa disparition, en étant consciente, à des moments, du traumatisme qu'elle vit, elle nomme elle-même les maladies psychologiques dont elle peut souffrir : « dépression, neurasthénie », « névrose traumatique »... Elle se dit qu'elle n'a aucun intérêt à aller consulter un spécialiste, car elle est certaine que le mal dont elle souffre est incurable. Elle refuse de faire son deuil, elle n'accepte toujours pas de continuer à vivre après le drame, elle est consciente que nul ne peut redonner la vie à *Nadir* et accepte donc de continuer à sombrer dans la dépression. Elle préfère se cantonner sur elle-même et ne s'ouvrir qu'à travers les écrits qu'elle adresse à son fils. C'est en lui écrivant qu'elle extériorise et qu'elle se vide émotionnellement :

Obtenir un certificat médical attestant de... je ne sais pas trop... de ma fragilité ? De mon inaptitude à retrouver le cours normal de la vie ? Je pense qu'aucun médecin n'aurait de difficulté à trouver un nom scientifique pour désigner cette pathologie : dépression, neurasthénie, peut-être même névrose traumatique, ou que sais-je encore ! Aller voir un médecin ? Lui exposer mes troubles, mes obsessions, mes angoisses ? Il ne m'apprendrait rien que je ne sache déjà. Je sais exactement ce dont je souffre. C'est un mal irréversible, incurable. Aucun remède ne peut venir à bout de l'absence. Cela se saurait. (*PMEM*, p. 68)

Dans certain passage le lecteur découvre le témoignage touchant de la protagoniste, la mère meurtrie, endolorie par la perte de son enfant. Elle décrit certains aspects annonciateurs d'un état psychologique en souffrance, rendant compte d'une dépression nerveuse assez pointue. En effet, *Aïda*, raconte comment, à vouloir oublier son existence, elle a fini par dénigrer tout geste, toute action vitaux, oubliant même de se sustenter, jusqu'à être alarmée par de fortes crampes à l'estomac, elle dit avoir tout oublié, jusqu'à la sensation de la faim et de la soif. Le deuil la ronge jusqu'à dans son équilibre physique : « Il arrive même que j'oublie l'heure des repas. Jusqu'au moment où je suis prise de crampes. Toute envie de manger, toute sensation de faim ont disparu. Ni faim ni soif. Ne subsistent que les besoins vitaux qui de temps en temps me rappellent à l'ordre. » (*PMEM*, p. 71)

Maïssa Bey, en écrivant sur le deuil, veut faire sentir au lecteur le poids de la mort, lui faisant sentir l'ombre de la folie qui pèse sur la personne endeuillée. Ainsi, la folie du deuil se transpose même sur l'écriture. « En littérature, la folie jouit d'un certain prestige culturel, elle promet un univers imaginaire, une existence à l'état brute et s'ouvre sur des horizons infinis d'expériences. »¹. Le lecteur assiste à des moments, à des passages complètement désamorçés, désarticulés, où les mots se répètent, des fois jusqu'à refléter une forme d'obsession. *Aïda* l'annonce dans cet extrait, en parlant de la folie à laquelle elle est toute proche de céder et qu'elle fait apparaître dans son écriture complètement désarçonnée :

La folie est là, toute proche. Les digues sont sur le point de céder.
Une assiette. Une seule. Un verre. Un seul. Il faut que je le répète. Que
j'apprenne par cœur cette soustraction : deux moins un égal un. Une assiette.
Une seule. Un verre. Un seul.
Un. Un. Un. Un.Un. (*PMEM*, p. 73)

Absorbée par le monde de la mort la vie ne représente plus rien à ses yeux. Dans une énième lettre, *Aïda* expose à son fils, combien le regard des autres ne compte plus pour elle depuis qu'elle l'a perdu. Elle lui dit que si elle se forçait autrefois à être acceptée par la société malgré ses différences ce n'était que pour

¹ MOHAMED OUSSAID, Amine. « La folie ou le dédoublement psychique » dans *Le dédoublement de la narration dans Les échelles du Levant d'Amin Maalouf*. Mémoire de fin de licence sous la direction de Mimouni Dounia. 2009. p. 42

lui. À présent, plus rien ne l'alimente d'espoir, sa raison de vivre ne fait plus partie de ce monde. Elle n'a plus rien qui la pousse à faire des efforts pour paraître commune aux autres. Sembler si différente des autres ne lui fait plus peur. Elle n'attend plus rien de personne. Que l'ont puisse penser du mal d'elle est devenu le dernier de ses soucis. Elle dit qu'elle n'a plus rien à perdre puisque son cœur est mort, le titre du roman est repris dans une bouleversante réplique de Aïda :

Je n'ai même fait que ça toute ma vie. Me couler dans le moule. Sourire quand j'avais envie de pleurer, me taire quand j'avais envie de crier. Mais c'était un autre temps. Le temps où le soleil éclairait encore le monde. Maintenant, je ne veux plus, je ne veux plus faire semblant. Pour quel enjeu ? Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu.
Puisque mon cœur est mort. (PMEM, p. 86)

Refusant de faire son deuil, Aïda vit toujours avec le sentiment que son fils n'est pas mort, elle refuse de parler de lui au passé, ni même de prononcer non prénom à voix haute, du fait qu'elle sait que personne ne va plus lui répondre quand elle criera son nom. En vivant dans le déni total de sa mort, elle se réfugie souvent face à la mer. Dans l'un de ses passages, elle raconte que si un jour elle a répondu à la question posée par un enfant au bord de la plage sur le prénom de son fils, c'était parce que la question fut posée eu présent. Cette question au temps présent, la rassure et lui confine à l'intérieur de son être que Nadir fait partir encore de son monde. Cela rend compte, encore une fois du déni de la mort survenant chez Aïda :

Dis, il s'appelle comment ton fils ?
L'enfant était debout, à quelques mètres de moi. Il attendait la réponse. Il s'appelle Nadir.
Les mains en porte-voix, il a crié :
Moi, c'est Sofiane !
Puis il est reparti en courant rejoindre ses camarades. C'était, je crois, la première fois que je prononçais ton nom à voix haute depuis ton départ. Mais j'ai surtout noté qu'il avait employé le présent pour me poser la question. (PMEM, p. 115)

Aïda vit dans le souvenir de Nadir, il l'habite jusqu'à même dans ses nuits, où elle le voit en rêve. Elle se lamente de ne pas avoir pu le sauver du malheur qui a eu raison de sa vie. Elle se torture continuellement pour ne pas avoir su le protéger. Elle aurait tant aimé être à ses côtés ce jour-là, détourner la lame, ou l'avoir à sa place. En étant mère, elle se dit qu'elle a certainement failli à son rôle

en n'ayant pas sauvé *Nadir* de la mort. La mère comme chez l'espèce animale, est cet être capable du meilleur comme du pire pour tenir hors d'atteinte ses petits. Elle dit qu'elle aurait été prête à se lancer au combat contre vent et marrais juste pour qu'il ait la vie sauve. *Aïda* se sent mutilée par le lourd sentiment de culpabilité qui s'empare douloureusement d'elle :

Je viens de me réveiller. C'est ta voix qui m'a tirée du sommeil. Tu étais là, près de moi. Penché sur moi, tu me secouais et me disais, doucement, sans colère, sans aucune trace de reproche dans la voix : Où étais-tu ? Dès que je me suis redressée, tu as disparu. Où étais-tu ? Trois mots suspendus dans un cercle de feu. Celui que je n'ai pas traversé. Que j'aurais dû traverser pour te rejoindre. Pour être là, debout, dressée à tes côtés. Pour tendre la main et détourner la lame. Je n'étais pas là. (PMEM, p. 116)

Dans une ultime pérégrination, *Aïda* replonge dans la douleur que lui a causé la mort de *Nadir*. Elle compare cette douleur à un feu qui l'aurait consumée au plus profond d'elle-même. Elle était complètement dévastée et ne parvient toujours pas à accomplir son deuil, elle souffre encore du malheureux sort qui lui a été réservé et se lamente de plus en plus. À ses yeux, la mort de *Nadir* a été causée par elle, car elle croit qu'on voulait l'atteindre elle. Elle se sent coupable du décès de son fils :

Laisse-moi tout d'abord revenir à l'état de dévastation dans lequel ton départ m'a plongée. Ta disparition m'a fait l'effet d'être réduite en cendres. Et maintenant ? [...] Mais j'étais bien près de me consumer sur le bûcher qu'on avait dressé et allumé pour moi. Rien ne m'enlèvera de la tête qu'à travers toi, c'est moi qu'on voulait atteindre. Rien ne pourra me dissuader que tu es mort par ma faute. (PMEM, p. 145)

Aïda n'arrive toujours pas à vivre au rythme de l'avenir, elle ne conçoit plus de voir sa vie s'étendre sur un avenir sans la présence de son fils. Elle continue donc à se réfugier dans le passé, elle ne cesse de faire des flash-back vers le passé. Un passé qui lui permet de s'attacher à *Nadir*. En effet, dans le passage ci-dessous, *Aïda* parle douloureusement de l'anniversaire de son fils qu'ils auraient dû fêter ensemble s'il était toujours à ses côtés. Pour le sentir près d'elle, elle continue à se réfugier dans les souvenirs, remontant jusqu'au jour de sa naissance, elle se remémore intrinsèquement ses premiers instants de vie dans ses bras, ses gestes si délicats et touchants attachant son souffle à celui de sa mère. Tristement, *Aïda* replonge dans son passé, s'agrippe sur ses réminiscences pour ne pas que *Nadir* la quitte, elle ne vit que dans le souvenir du passé :

Tu aurais fêté ton vingt-cinquième anniversaire ce soir, sept novembre. Nous l'aurions fêté. C'est la seule date qui, mystérieusement, s'est délogée de la gangue qui enserme le cours du temps.
Toute une nuit à remonter le fleuve. À affronter des eaux en tumulte.
Toute une nuit à revivre, seconde par seconde, notre première nuit.
L'instant de la première séparation. Douleur et plénitude.
Ton premier cri.
La soie de ta peau contre la mienne. Enfin.
Ton regard rivé sur le mien.
Ta main refermée autour de mon doigt.
Ton nom pour la première fois sur mes lèvres. (PMEM, p. 136)

Encore une fois *Aïda* se réfugie dans ses souvenirs, elle se replonge dans le passé pour revoir son fils disparu. Elle est continûment en plein déni de la mort, et ne parvient toujours pas à faire son deuil. Dans sa maison, là où tout lui fait rappeler *Nadir* elle s'isole dans sa bulle et poursuit l'écriture de ses lettres. Afin de retrouver son fils elle ressort toutes ses photos, qu'elle n'a pas réussi à revoir depuis sa mort, elle est absorbée par le visage de son fils, qu'elle cherche et décrypte dans chaque photo qu'elle observe. Dans ses intimes tergiversations, elle raconte comment est-ce qu'elle croit entendre le souffle de *Nadir*, le bruit de ses pas, des accords de guitares comme avant, sa mémoire est si vive que tout lui ressort de manière intense, son déséquilibre émotionnel, lui fait presque croire que tout ce que lui fait ressortir sa mémoire est réel, elle entend intrinsèquement sa voix résonner en elle, et finit ses bouleversantes élucubrations en confirmant qu'il ne l'a toujours pas quittée, qu'il ne l'a même jamais quittée. Maïssa Bey a su trouver les mots pour faire pénétrer le lecteur au plus profond de sa trame, lui faisant même ressentir la mélancolie de la mère blessée par qui il est de plus en plus touché :

Je suis assise au milieu du salon, sur le tapis. Comme avant, lorsque tu éparpillais tes jouets devant moi, sur ce même tapis, pour m'inviter à jouer avec toi. J'ai étalé des photos autour de moi. C'est la première fois que je les sors du tiroir où je les ai rangées. Je n'ai jamais eu besoin de les regarder pour avoir présents en moi tous les moments de ta vie. Mais ce soir je cherche sur tous tes visages la trace de ce qui fut vraiment, et je n'ai plus peur du temps. Il me semble que j'entends ton souffle. Le bruit de tes pas. Des accords de guitare, là, tout près de moi. Ta voix un instant perdue dans la rumeur du monde ne cesse de bruïsser en moi.(...) Tu ne m'as pas quittée. Tu ne m'as jamais quittée. (PMEM, p. 177)

Aïda n'arrête pas de ressasser ce qui lui est arrivé. Elle n'arrive toujours pas à croire que ce qu'elle vit soit bel et bien réel, que son fils ait été réellement et froidement assassiné. Elle dit, qu'à des moments, elle se croit dans un mauvais

rêve duquel elle n'arrive toujours pas à se réveiller. Elle ne cesse de repenser à ce jour où tout a basculé, et décrit, une énième fois, amèrement la douleur qu'elle a ressentie lorsqu'elle a appris la mort de *Nadir*. Le lecteur se retrouve touché par ces bouleversantes déclarations. *Aïda* refuse catégoriquement d'accepter la mort qui s'abat sur son monde. À un tel point qu'elle fut tréssaillée au plus profond d'elle-même, saisissant le lecteur en déclarant qu'elle n'aurait jamais imaginé voir un jour son fils recouvert d'un drap blanc, prêt à être enterré. *Aïda* n'arrive toujours pas à surmonter ce traumatisme : « Je n'aurais jamais imaginé qu'on te ramènerait à moi le corps déjà enveloppé d'un linceul, et qu'on m'empêcherait de découvrir ton visage de peur que je n'y visse la trace de tes stigmates ». (*PMEM*, p. 133).

Aïda parle à de multiples reprises de ce contact qu'elle a lié avec son fils disparu. Elle essaie de lui expliquer à quel point, ces lettres qu'elle lui adresse l'aide à tenir le coup, car pour elle, il ne s'agit pas que de lettres sans réponses, mais plutôt d'un échange qu'elle a continué à nouer avec son fils, même après sa mort. Elle est consciente que les gens pourraient la prendre pour une folle, mais à ses yeux, elle entretient réellement un dialogue avec *Nadir*, car en lui parlant, on comprend dans ses écrits, qu'elle imagine sa réponse, comme s'il recevait réellement ses lettres auxquelles il réagit. *Aïda* a l'ultime conviction que *Nadir* vit encore en elle, tout comme il était bébé dans son ventre de femme enceinte. Émotionnellement, Elle n'a toujours pas coupé le cordon ombilical qui la lie à son enfant et s'oblige impertinemment à s'accrocher à son passé :

Il ne me reste plus que quelques jours avant d'interrompre ce dialogue avec toi. Un dialogue avec toi. Un dialogue ? Ceux qui pourraient lire ces lignes sursauteraient à la lecture de ce mot. Ne m'a-t-on pas déjà fait comprendre que j'étais folle ? Mais tu sais, toi qui reçois ces mots. Je veux m'emplir de la certitude que tu es là, quelque part en moi. Comme au temps où je te portais, où jour après jour je te façonnais et que tu frémissais dans mes entrailles. (*PMEM*, p. 130)

De ce fait, il semble après cette étude que *Puisque mon cœur est mort* replonge ses lecteurs dans le tumultueux contexte socio-politique de l'Algérie des années 90 à travers l'écriture endeuillée qu'a emprunté Maïssa Bey à son héroïne *Aïda*. Nous passons à présent, dans le point qui suit, à l'étude thématique du troisième roman de notre corpus.

3. Histoire de l'occupation française en Algérie dans *Pierre sang papier ou cendre*

Pierre sang papier ou cendre se présente comme étant un roman sous la forme d'un cours d'Histoire à l'aspect poétique. Maïssa Bey a peint à travers ce roman une marquante fresque de l'Histoire de son pays de 1830 jusqu'à 1962, renvoyant aux cent trente deux ans de présence française.

On y découvre une plume sensible mais forte par ses convictions. L'auteure met en place le personnage de « l'enfant », personnage énigmatique voire symbolique qui se balade tout au long des cent-trente-deux ans racontées et à travers lequel elle fait visionner les agissements de *Madame Lafrance* pendant la colonisation. L'histoire est tantôt racontée sous le regard de *Madame Lafrance* et tantôt sous le regard de *l'enfant*. Le lecteur suit, de la sorte, la chronologie de l'Histoire algérienne – ceux qui méconnaissent l'Histoire de l'occupation française en Algérie, pourront découvrir à travers le roman un global cours d'Histoire orné d'une écriture poétique –. Maïssa Bey n'écarte rien des faits survenus lors de la colonisation elle fait jalonner son récit des événements les plus marquants de l'Algérie conquise de la colonisation. Les méfaits et les circonstances de la colonisation constituent les thèmes principaux du roman. L'invasion, la dévastation par le napalm, les massacres, les enfumages, la résistance tenue, etc. Tout y est, le lecteur retrouve dans ce roman un poignant témoignage des douleurs du passé encore vives aujourd'hui. Benjamin Stora en a fait son champs d'étude, il déclare que :

La colonisation une fois amorcée, ce qui émergeait du désastre, c'était d'une part un peuple de survivants à moitié exterminés, une paysannerie appauvrie, frappée par de lourdes contributions de guerre comme châtiment de la résistance, et d'autre part, une féodalité autochtone demeurée intacte dans ses biens, et partageant même dans une certaine mesure, avec les nouveaux possédants européens, les terres prises aux paysans¹

Le roman, tel qu'il est écrit rend compte de la colère et de l'indignation de Maïssa Bey qui dénonce, de fond en comble, les maux de la colonisation. Bouleversante fresque d'une Histoire romancée. *Pierre sang papier ou cendre* est un saisissant message remettant en questions les fondements de « la colonisation positive » que le personnage symbolisant la pays colonisateur, à

¹ LACHERAF Mostefa. *Des noms et des lieux, mémoire d'une Algérie oubliée*. Alger : Casbah éd. 1998. p.59

savoir : « madame Lafrance », évoque souvent, notamment quand elle parle de son désir d'apporter la civilisation au peuple algérien, un discours qu'elle affectionne plus que tout parce qu'il l'aide à justifier ses massacres : « Madame Lafrance leur répète que c'est pour faire d'eux de bons petits Français qu'elle est venue jusqu'ici, jusqu'à eux. Sans même qu'ils le lui aient demandé. Elle dit aussi qu'elle est venue pour les "civiliser". Elle aime beaucoup ce mot et le répète souvent » (*PMEM*, p. 67). De ce fait, le point présent s'intéressera à la thématique de la colonisation, qui est celle qui surplombe le roman. Présentée sous différentes formes, elle est fondamentalement incrustée dans le récit.

Maïssa Bey retrace à travers son récit, la peur, la violence, les massacres, les brimades, les hostilités mais également les luttes et le courage de ceux qui ont décidé de ne plus accepter la répression. Ainsi peut-on découvrir à travers certains passages la terreur que représentait la France aux yeux des « pauvres » villageois démunis de toute force de lutte, et commencé par les femmes qui étaient traumatisées par la présence coloniale et d'autant plus avec les persécutions des photographes présentés comme des voleurs d'images. Ceux-là prenaient des photos pour appuyer la campagne du désir d'orient qu'accomplissait la France de l'autre côté de la mer. Son objectif était de faire naître le besoin d'exotisme chez les Européens afin de les faire venir sur ses nouvelles terres, qu'elle souhaite faire repeupler. Pour en faire une véritable nation française. Ainsi, il est possible de voir à travers des passages comme celui-ci la peur que suscitait la présence des photographes chez les villageois : « Ces hommes dit-on, sont des voleurs d'images. Ces hommes disent les mères inquiètes, sont aussi des voleurs d'âmes : quiconque s'empare de votre image s'empare aussi de votre âme. » (*PSPC*, p. 35). En braquant leur boîte noire sur les passants, sur les espaces exotiques, ils donnent l'impression d'être des voleurs d'images s'emparant de l'âme des gens. L'éclair qu'ils faisaient jaillir par la prise de photos immobilisait de peur les villageois, des petits aux grands, en raison du fait qu'ils n'avaient jamais vu cela auparavant, la sortie d'un éclair d'une boîte tenue par un homme leur semblait être comme de la magie :

Et puis des hommes en noir, armés d'une boîte noire qu'ils braquent sur les passants, sur les maisons aux fenêtres fermées, toujours fermées. Un éclair. Un claquement sec, et le tour est joué. Ils sont dans la boîte. Tous. Les rues. Les ânes. Les mulets. Les femmes. Les enfants. Les fontaines. Les portes.

[...] Ils braquent leur appareil sur un visage, sur le détail d'une arcade, sur une porte, sur une forme blanche qui s'éloigne, sur une fontaine ornée de mosaïque ancienne, et emportent avec eux l'âme de cette citadelle pour donner à voir l'autre, l'étrange, dans sa singularité si exotique. (*PSPC*, p. 35)

Le désir de l'ailleurs était le moteur des rêveries exotiques. En effet, « L'idée de l'Orient dans son ensemble oscille donc, dans l'esprit de l'Occident, entre le mépris pour ce qui est familier et les frissons de délice - ou de peur - pour la nouveauté. »¹. La vision d'une maison délabrée ou de femmes et d'enfants dans des habits abîmés pouvaient paraître aux yeux de certains comme étant artistique ou exotique. La beauté étant relative, elle ne sera constatée que si elle renferme en elle un certain degré d'esthétisme apporté par les éléments composant la photo, à savoir la lumière, les couleurs, mais aussi la technique empruntée par le photographe dans sa prise de photo².

En plus de l'exotisme, un autre thème prend de l'ampleur dans le roman. Un thème cher à l'auteure, à savoir : l'instruction ainsi que la scolarisation ouvrant, de la sorte, la brèche pour évoquer la question de la langue durant la période coloniale. La scolarisation à l'époque coloniale n'était pas possible pour tous les enfants algériens. En effet, les conditions de vie étaient tellement misérables que nombreux d'entre-deux ont dû renoncer à cette possibilité. La précarité de laquelle ils étaient issus pouvait constituer un vrai obstacle pour communiquer, Benjamin Stora dit à ce propos :

Venus pour émanciper, assimiler, les instituteurs ne comprennent pas les résistances des populations locales. « Leur pauvreté était si radicale, dit une vieille institutrice, la dissonance des genres de vie était telle qu'aucune transition, aucune communication n'était possible. ». Progressivement, pourtant, l'instituteur (comme le médecin) va s'attirer la sympathie et le respect des Algériens musulmans, parce qu'il partage les mêmes conditions que les paysans, la vie difficile à la campagne.³

De ce fait, le lecteur peut découvrir à travers le roman de nombreux passages où *l'enfant* est décrit à partir de sa classe. La maîtresse y représente un rôle très important. La voix narratrice du roman relate la déculturation dont étaient victimes les enfants de l'époque. « Assis derrière leurs pupitres, bras croisés, les enfants attendent. Face à eux, sur le tableau noir, au-dessous de la date

¹ SAID, Edward W. [1980]. *L'orientalisme L'orient créé par l'Occident*, Paris :Points, 2005. p. 122.

² SOULAGES François. *Esthétique de la photographie*. Paris : Armand Collin, 1993. 128 p.

³ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962. Op. Cit.* p.109

du jour, soigneusement calligraphiée en lettres cursives, cette phrase : « J'aime mon pays, la France » (*PSPC*, p. 39). Ils répétaient des phrases sur le prétendu amour qu'ils devaient vouer pour la France alors que cette nation ne représente que celle qui les a brimés dans leurs droits les plus légitimes. Maïssa Bey nous fait voir des tableaux tels que celui où *l'enfant* se retrouve face à un panneau d'une carte géographique représentant la France d'où il ne connaît absolument rien. Toutefois, la scolarisation lui a permis de mieux maîtriser la langue française, en apprenant de nouveaux mots :

Accrochée sur le panneau droit du tableau, une carte de géographie. C'est la France. Ses plaines et ses montagnes. Ses fleuves et ses rivières. Ses villes et ses villages. Les enfants connaissent maintenant ces mots-là. Parce qu'en France, c'est ainsi qu'on nomme les médinas, les douars, les oueds et les djebels. (*PSPC*, p. 39)

Les enfants algériens se voient obligés d'apprendre des notions sur l'Histoire, la géographie de la France. Et surtout apprendre cela en sa langue à savoir le français, pour pouvoir le communiquer à tous les autres. *Madame Lafrance* se montre toujours arrogante de par sa rétribution le mérite que ces enfants aient commencé à avoir une instruction. Maïssa Bey développe cette idée à travers un discours colonialiste, celui de la France. Celle-ci prône vouloir civiliser cette nouvelle terre, et faire sortir ses habitants de l'ignorance ainsi que de la barbarie qu'elle leur associe :

Ils doivent apprendre à aimer la France en sa langue à elle. En ses ouvrages à elle. Ils doivent apprendre à respecter la grandeur de la France, à se montrer dignes des bienfaits de celle qui les reçoit en ces lieux dédiés au savoir, qui tente péniblement de les arracher à l'ignorance, à la barbarie et aux ténèbres moyenâgeuses dans lesquelles ils croupissent depuis des siècles. (*PSPC*, p. 43)

Dans cette lignée, l'auteure soulève un point assez important quant à la scolarisation des enfants « indigènes » en cette période. Il s'agit de la maîtrise de la langue du colonisateur et surtout la prononciation qui leur est toujours difficile. En n'étant pas familiarisés qu'avec le système phonétique de leur langue maternelle, les enfants éprouvent de grandes complications à prononcer correctement le français. L'auteure soulève ce point dans un passage où *l'enfant* se voit contraint de prononcer la phrase du cours sur l'instruction civique où *Madame Lafrance* les obligeait presque à exprimer leur amour envers elle. *L'enfant* encore hermétique à la langue de Molière déformait la phrase « j'aime

mon pays la France ». Pour mieux permettre au lecteur de visualiser la scène, Maïssa Bey reprend la même phrase mais avec les difficultés de prononciation en déformant les syllabes, telles que prononcées par la bouche d'un enfant « indigène » à cette époque : « J'ime mo piyi, la Fronce. ». Les autres enfants se moquent de lui. L'auteure montre à travers cet extrait à quel point l'apprentissage de la langue française fut difficile pour les enfants algériens. La prononciation ne sera jamais aussi naturelle et spontanée que celle des autres enfants issus d'une famille française. Maïssa Bey relate ce fait avec des mots saisissants, allant jusqu'à toucher le lecteur avec la situation délicate que se voit vivre *l'enfant* :

Il y a ceux – tout au fond de la classe – qui hésitent, trébuchent sur les mots et se font reprendre d'un coup sec de baguette sur le bureau. L'enfant est de ceux-là. Les mots qu'il prononce péniblement semblent déplacés dans sa bouche. Échappant à tout contrôle, les voyelles s'insurgent. Et elles résistent aux efforts pourtant sincères de l'enfant désireux d'apprendre. Les autres élèves pouffent de rire. Un brouhaha vite jugulé par la voix exaspérée de madame Lafrance. « J'ime mo piyi, la Fronce. ». L'enfant ne rit pas, les sourcils froncés, il s'obstine. Mais les voyelles restent réticentes. (PSPC, p. 40)

L'écrivaine évoque dans son roman le système d'enseignement colonial¹ et va jusqu'à décrire des séquences vécues par des enfants algériens à travers le personnage de *l'enfant*. Maïssa Bey s'étale sur la séquence, décrite dans le passage ci-dessus, en développant le point de la langue. En effet, la langue française fut très difficile à dompter pour les Algériens. Rares étaient ceux qui ne possédaient pas d'accent. L'auteure explique au lecteur pourquoi quelques sons ne sortaient pas correctement par la bouche de *l'enfant*. Dans la langue algérienne certains sons n'existent pas, et s'ils existent, ils ne sont jamais associés tels qu'ils le sont dans la langue française. À titre d'exemple, elle donne le son « é » qui

¹ « Le système d'enseignement colonial a connu plusieurs étapes de développement qui ont influé sur sa forme et sur le contenu de son enseignement. La première étape se distingue principalement par l'existence du bilinguisme dans les écoles et collèges destinés à la population indigène. Elle se distingue aussi par l'acceptation de l'enseignement religieux coranique. L'objectif proclamé était, de régénérer l'enseignement arabe traditionnel et d'introduire un enseignement plus moderne par le biais de la langue française, afin de limiter l'influence politique des confréries religieuses. La seconde étape fait suite à l'effondrement du régime impérial ; l'avènement de la IIIe République se traduit en Algérie par la limitation du régime militaire au sud du pays ; elle donne satisfaction aux colons qui considéraient les militaires favorables aux indigènes ; ils constituèrent à leurs yeux un obstacle au progrès de la colonisation. L'enseignement en langue arabe est supprimé. Elle aboutit au sein du système français à l'apparition de l'école indigène donnant lieu à une forme de séparation scolaire sur une base ethnique. La troisième étape démarre au lendemain de la seconde guerre mondiale avec une volonté exprimée d'une scolarisation massive des indigènes devenus français musulmans et d'élimination de différenciation ethniques au niveau scolaire pour le moins » : KATEB Kamel, « Les séparations scolaires dans l'Algérie coloniale », in *Insaniyat : L'Algérie avant et après 1954*. N° 25-26. Juillet-décembre 2004 pp. 66-100

n'existe pas dans langue maternelle des Algériens. Mais, dit-elle, « qui oserait l'expliquer à *Madame Lafrance* quand elle s'indigne en voyant l'enfant trébuchant sur ses mots ? » Parmi les mots prononcés, seul le mot « Fronce » , mal orthographié de par le changement de prononciation, est reconnu par l'élève, même si dans sa langue, le mot est prononcé avec la marque du féminin, à savoir : le son « a » à la fin du mot. Maïssa Bey décrit soigneusement les conditions et les éléments qui composaient l'atmosphère linguistique à l'époque coloniale. La France est appelée « frança » dans le dialecte algérien. Ce mot est le résultat d'un mélange entre le parlé arabe et le parlé français. La précision dans la prononciation n'était relevée que chez quelques intellectuels algériens, sinon les autres y apportaient tous leur marque d'appartenance algérienne, dont ils sont fiers :

« J'ime mo piyi, la Fronce ». Parmi tous ces mots, il en est un seul qu'il reconnaît, parce qu'il entend partout : France. Chez eux, en leur langue, pour la désigner, on dit França. Tous les noms de femmes se terminent en « a » . Le « a » est la marque du féminin. Et le « é » n'existe pas. Mais qui oserait le dire à madame Lafrance ? Et en quelle langue ? (*PSPC*, p. 42)

La question de la langue fut très délicate durant la période de la colonisation. En effet, la France cherchait à effacer toute trace d'existence remettant en question sa présence sur ces terres qu'elle dit latines et françaises avant même son arrivée. Cependant, ce fut difficile de supprimer une culture, des langues, une religion composant l'identité de l'autochtone Algérien. Voir cette culture vivre encore parmi elle la dérangeait. Elle décida donc de proscrire la langue maternelle algérienne, qu'elle soit arabe ou berbère dans son espace à elle, c'est-à-dire dans les villes qu'elle a dénaturées en les remodelant selon le moule français. La langue algérienne était donc interdite dans ces lieux. Toutefois, les colons ne pouvaient pas tout proscrire, puisqu'ils ont adhéré à l'exotisme du pays en acceptant certains mots désignant des éléments culturels ou culinaires dans leur propre parlé, à l'image de « chéchia, saroual, burnous, couscous, gandoura, etc. ». Le passage ci-dessous illustre parfaitement ce propos :

Cette langue, leur langue, est interdite dans ces lieux. Les consignes sont claires. Proscrire la langue maternelle. À la rigueur, accepter les mots qui désignent des objets sans équivalent dans les pratiques culinaires et vestimentaires de la mère patrie : « chéchia, saroual, burnous, couscous, gandoura. » (*PSPC*, p. 42)

Ainsi, il apparaît que Maïssa Bey, veuille montrer, à travers son roman, comment ses ancêtres furent brimés culturellement sur leur propre terre, jusqu'à leur interdire de parler leur langue maternelle dans le secteur de *madame Lafrance*, un espace urbanisé à son goût et à la hauteur de ses espérances. Il s'agit de terres qu'elle s'est accaparées sans considération aucune envers ses premiers habitants. L'auteure développe un discours anticolonialiste pour répondre aux propos colonialistes dévalorisants qu'elle n'a pas manqué d'évoquer dans son roman. Les colons qui traitent les « indigènes » d'ignares, d'incultes, d'analphabètes juste parce qu'ils ne savent pas parler leur langue, à savoir le français. Mais l'auteure dévoile à travers la voix narratrice du roman que la majorité des Algériens savaient calculer et lire, même s'ils n'étaient jamais allés à l'école française. Elle en parle à travers le père de *l'enfant*, qui se débrouillait parfaitement bien en calculs, puisqu'il calculait ses achats au *souk*, mais aussi il lisait dans la soirée le coran à voix haute, à la lumière du quinquet, comme le faisait ses ancêtres avant lui. De ce fait, le lecteur peut voir comment l'auteure répond aux insultes colonialistes en gardienne fidèle de la mémoire et de l'Histoire algérienne :

Et puis, bien qu'il ne soit jamais allé à l'école des Français, son père sait calculer quand il fait ses achats au souk. Il sait lire, aussi. Il sait lire l'arabe comme son père avant lui, et comme le père de son père. Chaque soir, à la lumière du quinquet, assis au milieu de la famille rassemblée, il lit le Coran à haute voix. (*PSPC*, p. 68)

Dans un autre registre, l'auteure montre que les colons ne se sont pas seulement réservés l'espace urbain ou littoral, mais ce fut le cas également pour les terres agricoles qui appartenaient autrefois aux « indigènes » en remontant vers leurs ancêtres. Elles furent travaillées à la sueur de leur front pour parvenir à nourrir toute leur tribu ou village. Ces terres qu'ils affectionnaient tant ne leur appartiennent plus, désormais Ils sont devenus que des piètres travailleurs surexploités pour cultiver des fruits et des légumes au service de *madame Lafrance*. De ce fait, l'auteure s'étend sur ce sujet et fait découvrir au lecteur les deux positions à travers un double discours, celui des colonialistes ainsi que celui de son pays. Le discours colonialiste, longtemps prôné durant le temps de la colonisation, a toujours été dévalorisant envers les Algériens. Dans le passage ci-dessous, un colon parle de sa vie depuis que des terres lui furent cédées à des

sommes symboliques. Ce discours montre la vision ostentatoire de supériorité que se revendique les colons rêvant de faire de ces terres volées un espace féérique selon le modèle français. Une maison entourée d'un jardin menant vers une ferme composée d'une étable et d'écurie et équipée de machines sophistiquées d'agriculture afin de travailler la terre et d'en faire une terre de vignobles. Tout cela en faisant travailler ce qu'il a nommé « ses arabes », en s'appropriant même les « indigènes » qu'il exploitera pour mener à terme son projet. L'auteure a divulgué ce discours qu'on associerait à l'ère de l'esclavage afin de dénoncer les injustices infligées au peuple algérien. Ces « arabes » que présente le colon, comme lui appartenant, serviront à dépierrer les allées et pour ensuite les planter :

Vous voyez ? C'est là que j'ai obtenu ma première concession. Moyennant un franc par an et par hectare ! à condition, bien sûr, de mettre en valeur les terres qui m'ont été attribuées... et maintenant, tout est à moi ! j'ai installé ma famille dans cette maison construite de mes propres mains. Elle est bien petite, je sais, mais il fallait faire vite pour quitter les braquements que l'armée avait installé pour nous. Cela nous suffit pour le moment. En attendant de pouvoir agrandir le domaine. J'ai l'intention de commencer par aménager les chais, en prévision des prochaines productions de mes vignobles. Là ce sera l'étable ; juste à côté, l'écurie. Plus tard il me faudra des hangars pour protéger les machines. Et dès que mes Arabes auront fini de dépierrer l'allée, je planterai des palmiers. (*PSPC*, p. 46)

Le discours des colons peut choquer les consciences, mais il est vrai. La discrimination, la dévalorisation, les brimades, les hostilités et insultes fustigeaient sur le compte de ceux qu'ils appelaient les « indigènes ». Il est possible de relever l'indignation de l'auteure quant à ce discours « rabaisant » et « humiliant » qui fut réservé à ses ancêtres. Le paradis dont rêve ce colon est celui que seront obligés de bâtir les Algériens brimés dans leurs propres terres. Celles-ci sont à ses yeux l'endroit où sa famille et ses descendants s'installeront pour le restant de leur existence, en profitant des fruits plantés après avoir travaillé ces terres par les « arabes » qui les avaient assainies, défrichées, asséchées, labourées puis semées. Des travailleurs surexploités, dans la majorité des cas, sans aucune rétribution. Maïssa Bey a choisi de reprendre ces mots durs pour rafraîchir la mémoire de ceux qui s'autoproclamaient les détenteurs de la civilisation qu'ils ont souhaité répandre sur ces nouvelles terres juste par générosité, alors que ce qu'ils y firent étaient à l'encontre de toute valeur ou commandement humain. L'auteure expose dans de nombreux passages de son

roman le « dénigrement » qu'a eu à subir son peuple à travers notamment, les appellations que leur réservaient les colons. Il s'agit de noms totalement péjoratifs, dans la mesure où on y relève une vision insultante, hostile, raciste et abaissante. Maïssa Bey n'hésite pas à en faire part dans son roman, pour justement, dénoncer le regard avilissant que portait le colon sur ses compatriotes, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant, où l'auteure rappelle cela, à travers le personnage de *Pierre*, l'ami de *l'enfant*. Le lecteur peut découvrir avec détonation les mots : « crouilles », « bougnoules », « ratons », « bicots », qu'employait l'oncle de *Pierre* pour désigner ses amis les « Arabes » : « Les Arabes sont simplement des Arabes. Son oncle Fernand, lui, les appelle les crouilles, les bougnoules ou bien les ratons, ou encore les bicots. Sans doute, pour les distinguer des Français ou des Européens ». (*PSPC*, p. 113) . « Il est donc exact que tout Européen, dans ce qu'il pouvait dire sur l'Orient était, pour cette raison, raciste, impérialiste et presque totalement ethnocentriste. »¹.

En outre, il est possible de relever dans tout le roman le dénigrement que subissait l'« indigène ». Comme dans cet autre extrait, présenté ci-dessous, où se dégage l'aspect péjoratif du discours à travers le vocabulaire « hostile » employé pour désigner les Algériens, à l'exemple de : « bons à rien », « pouilleux », « débris de l'humanité », « réfractaire au progrès », « houspiller ». Le discours colonialiste ne rend, à aucun moment, le mérite des réalisations agricoles ainsi que celles des autres secteurs aux vrais travailleurs, à savoir les Algériens qui étaient utilisés tels que des esclaves, sans la moindre considération envers leurs capacités physiques amoindries. De nombreux travailleurs furent forcés à quitter leurs familles et même d'autres qui perdirent la vie sous le poids du travail titanesque qu'on leur exigeait à coup de martinet. Le lecteur découvre ainsi comment le colon déprécie les « indigènes » les traitant de « débris d'humanité » qui, d'après lui, n'auraient rien accompli sans sa présence, puisque ceux-là ne savent que se prélasser au soleil tels que des buveurs de soleil :

Mes terres, j'en ferai un paradis à la mesure des sacrifices que nous avons consentis. Un paradis pour les miens. Nous croîtrons ici, nous prospérerons ici, et nos enfants, et les enfants de nos enfants, récolteront les fruits de notre labeur. N'est-ce pas là le rêve de tout homme ? Parce que nous l'avons

¹ SAID, Edward W. [1980]. *L'orientalisme L'orient créé par l'Occident*, Paris :Points, 2005, p. 351.

fécondée, cette terre est aujourd'hui nôtre. [...] il a fallu assainir, défricher, assécher, labourer, semer... et tout ça avec, ou plutôt malgré ces... ces bons à rien, ces pouilleux ! Des débris d'humanité, réfractaires à toute idée de progrès, et qui, si on ne les houspille pas, sont capable de passer toute leur journée assis à se prélasser au soleil, appuyés contre un tronc de figuier ! Ce n'est pas pour rien qu'on les appelle les buveurs de soleil ! (*PSPC*, p. 47)

Dans un autre passage le lecteur peut relever l'amertume et l'aigreur des propos que tiennent les colons envers les « indigènes » en pointant du doigt les enfants qu'ils décrivent avec une extrême péjoration pouvant même choquer les âmes des plus sensibles. Il est possible de relever à quel point Maïssa Bey est offusquée des désagréments qu'ont pu causer les Français au peuple auquel elle appartient. Reprendre ce discours colonialiste est une manière pour elle de dénoncer les maux de la colonisation. L'extrait ci-dessous est représentatif de la pensée dédaigneuse jusqu'à l'arrogance de l'idéologie colonialiste.

Les mots empruntés pour décrire les enfants algériens sont d'une rugosité perfide, reflétant la cruauté et la pusillanimité du colonialisme. Des mots caricaturaux et lugubres de par leur péjoration, en voici un exemple : « gueux innombrables », « vermineux », « loqueteux », « barbouillé d'ordure », « puant la bête ». Ce discours évoque également la transformation des terres algériennes qu'ils désignaient comme étant des « marécages fétides », « immondes », et des « contrées sauvages et désolées ». Les hommes et les femmes ne sont pas épargnés, eux aussi, ils sont traités d' « arriérés », d'« opprimés », et de « sauvages », se questionnant comment pouvoir faire d'eux « des sujets soumis à la loi », pour ne pas dire des « esclaves obéissants », ce qu'ils tentaient de faire par tous les moyens, allant jusqu'à commettre l'innommable en se délestant de toute forme d'humanité. Edward Said a évoqué la vision de supériorité que développait l'Européen sur l'Arabe, il dit à ce propos qu'« Il est donc exact que tout Européen, dans ce qu'il pouvait dire sur l'Orient était, pour cette raison, raciste, impérialiste et presque totalement ethnocentriste. »¹. Un racisme vis-à-vis de l'Algérien se dégage clairement de la position de l'Européen et notamment à partir de son discours, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant :

Regardez-les, regardez ces enfants ! Des gueux innombrables, vermineux, loqueteux, barbouillés d'ordure et puant la bête ! s'ils avaient une âme, ils auraient peut-être conscience de la chance que nous leur offrons ! ils étaient

¹ SAID, Edward W. [1980]. *L'orientalisme L'orient créé par l'Occident*, Paris : Points, 2005. p. 351.

opprimés par une milice avide et féroce, et nous sommes venus à eux en libérateurs. D'une contrée sauvage et désolée, nous avons fait des champs productifs. Nous avons transformé des marécages fétides, immondes, et plaines riantes et fertiles. Nous seuls avons su et savons conquérir, pénétrer, prendre possession d'une terre, la travailler jusqu'à ce qu'elle soit féconde, jusqu'à ce qu'elle nous comble de ses richesses. Mais dites-moi Docteur Bodichon, dites-moi, comment faire de ces hommes et de ces femmes si arriérés, si sauvages, des sujets soumis à nos lois et dignes de la grandeur de la civilisation que nous leur apportons ? (*PSPC*, p. 50)

Le discours colonialiste est celui qui vend les vertus de la colonisation, présentant cette dernière comme étant la clé de la civilisation. Cependant, il s'agit également, comme il a été possible de le relever, d'un discours haineux et dépréciant envers les habitants autochtones. Comme dans le passage ci-dessus où il est possible d'y lire clairement un discours vantant les mérites de la colonisation, puisque le locuteur parle des terres qui devinrent fécondées et des champs rendus productifs. Ils parlent des enfants arabes, en remettant en question le fait qu'ils puissent posséder une âme, parce qu'à ses yeux, ceux-là ne sont pas assez reconnaissants de la chance que leur offre le France en venant les coloniser. Le lecteur pourra, quelques pages par la suite, découvrir qu'il s'agit d'un discours que l'auteure condamne, puisqu'elle lui fait lire la réponse de *l'enfant*, personnage emblématique, représentant la « jeune » Algérie, frêle et fragile. Ce dernier clame haut et fort qu'avant que leurs terres ne leurs soient confisquées, ce n'était pas les Français qui ont appris à ses ancêtres à irriguer leurs terres avec l'eau cheminant délicatement des *seguias*¹, ni à cultiver des jardins à côté de leurs maisons, et encore moins la culture et la cueillette des olives, des cerisiers, des oranges ou des figues durant lesquelles ils célébraient des fêtes. *L'enfant* en parle avec beaucoup de nostalgie, il aurait certainement aimé que personne ne vienne les perturber dans leur modeste existence mais si tendre de par les simples plaisirs de la vie auxquels ils s'adonnaient naturellement :

Ce ne sont pas les Français non plus qui ont appris à son père à irriguer les champs avec l'eau des *seguias* et à cultiver des légumes dans le jardin qu'il entretient autour de la maison. Quand la terre appartenait à tous, avant que les Roumis ne viennent, avec leurs soldats et leurs arpenteurs, tout mesurer, tout redistribuer en gardant pour eux les plus belles parcelles, le douar était entouré de vergers. Et d'une saison à l'autre, en procession qui faisaient comme des vagues colorées sur la plaine, ils allaient cueillir des olives qui, pressés, donnaient une huile d'un vert plus profond que les yeux de la

¹ Rigoles par lesquelles l'eau circule avec une faible pression pour irriguer chaque plante et arbre de manière successive, créant comme un circuit d'eau.

maîtresse. Le jour de la cueillette était un jour de fête pour tous les habitants du douar. De même, ils allaient cueillir des cerises, des oranges ou des figues. L'enfant se souvient encore du goût de ces figues cueillies au cœur de l'été. De la fraîcheur surprenante de la chair rouge et miellée, du crissement des grains dans sa bouche. (PSPC, p.69)

L'enfant exprime avec beaucoup de regrets son sentiment de nostalgie quant à l'époque qu'ils vivaient avant la venue de l'armée française qui désarticula et chamboula entièrement leur mode de vie, jusqu'à détruire toute forme de vie dans certains villages. *L'enfant* est nostalgique des fêtes célébrées lors des cueillettes des différents fruits gorgés de soleil qui malheureusement furent remplacés par des vignobles s'étalant à perte de vue sur tous les champs cultivés autrefois, pour pouvoir en faire une multitude de vin au goût exotique : « Le goût à la fois acide et sucré des raisins volés dans les vignobles alignés au cordeau qui maintenant s'étalent sur la plaine. À perte de vue, ne remplacera jamais celui des fruits gorgés de soleil qu'on rapportait dans des corbeilles d'alfa tressé et qu'on se partageait en famille, les soirs baignés de lune ». (PSPC, p. 69)

Exploiter les terres algériennes et pousser ses habitants à se terrer jusqu'à leur interdire de parler leur langue maternelle dans les lieux publics a rendu le joug colonial des plus durs. La colonisation a été très cruelle vis-à-vis du peuple algérien qui fut dévalorisé et persécuté. Maïssa Bey dénonce fermement ces agissements. À travers l'Histoire de l'Algérie elle fait de son roman une apologie des peuples opprimés par la colonisation. *Pierre sang papier ou cendre* est un roman de dénonciation par excellence, l'auteure y infuse toutes les vérités de l'Histoire de son pays même les plus dures d'entre elles. En effet, Maïssa Bey accorde dans son roman une très grande part à la critique de la colonisation. En effet, elle dévoile sa position à travers la voix narratrice de son roman, totalement consacrée à l'Histoire de l'Algérie. L'écrivaine divulgue les maux de la colonisation au lecteur avec des fois de cruelles vérités pouvant heurter la sensibilité des uns, mais comme à son accoutumée, elle a fait de son écriture son champ de labour où la poésie siège en premier plan. L'écriture de Maïssa Bey est marquée par un style poétique et sensible pouvant compenser la cruauté des événements relatés. Nietzsche parle de la vérité du langage comme étant « Une multitude mouvantes de métaphores, de métonymies, d'antropomorphismes –

bref une somme de relations humaines, qui ont été rehaussées, transposées et ornées par la poésie et par la rhétorique. »¹. Effectivement, il est possible de découvrir dans un passage où l'auteure dévoile insidieusement les douleurs et les souffrances de la colonisation en rapport avec *l'enfant*, le recours à une figure de style qui revient souvent chez l'auteure semble-t-il. Il s'agit de la figure de « l'anaphore » qui consiste à répéter le même mot au début de chaque phrase. Cette figure de style offre au texte une mélodie et une aura poétique. Ainsi, il est possible d'observer dans le roman un long discours dénonçant le poids de la colonisation où l'auteure utilise la figure de l'anaphore en répétant le mot « quand » au début de chaque paragraphe où elle raconte un fait avec en résultat ou élément de fin qui se répète : « l'enfant qui n'a pas pleuré ». Cette image est très représentative du courage et de la fierté qu'on associe souvent aux Algériens à la période coloniale. Ainsi *l'enfant* qui ne pleure pas malgré les nombreux malheurs subis entre expulsions, tuerie, enfumage, exploitation, torture, agression, viols, etc. évoque la force de caractère de l'Algérie qui réussit, après tant d'années de lutte, à renvoyer ses « bourreaux » d'autrefois.

À l'exemple de ce passage avec lequel Maïssa Bey a commencé sa longue anaphore, dévoilant les malheurs subis par le peuple algérien. On découvre une liste presque infinie qui marque les esprits de par la sensibilité du style et l'anaphore employée. Tel un poème en strophes, les paragraphes séparés se rejoignant par l'anaphore « quand », et la fin relative aux pleurs de l'enfant qui n'ont pas eu lieu, rendent son texte émouvant. Ainsi, nous allons en sélectionner quelques passages pour les analyser et pouvoir relever la nature du malheureux événement que raconte Bey, ce qui nous permettra d'agrémenter la liste des thèmes de colonisation présents dans le texte. Les faits sont poignants et navrants ; donnant un aperçu sur la misère dans laquelle a sombré le peuple algérien depuis les brimades de la colonisation. La terre fut assoiffée et la faim touchait tout le monde qu'il arrivait que les herbes et les racines fassent figure de repas. La faim et la misère tuait les enfants, que leurs pères enterraient avec

¹ NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral » in *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignements*, Paris : Gallimard (Coll. Œuvres philosophiques). 1975, p. 282

déchirement et amertume en se disant que ce fut *el mektoub*¹. Vivant tous ces malheurs, *l'enfant* est resté fort et n'a pas versé de larmes :

Quand la saison des pluies, le ciel est resté désespérément sourd à toute prière,
que la terre assoiffée se craquelait sous ses pieds,
que la faim le taraudait et qu'il se nourrissait de racines et d'herbes,
qu'il disputait des restes aux chiens affamés,
Que ses frères et sœurs, un à un, étaient portés en terre par un père silencieux
et résigné, l'enfant n'a pas pleuré. Autour de lui, les adultes se contentaient
de dire en soupirant, *Mektoub*, c'était écrit. (PSPC, p. 53)

L'autre paragraphe dénonce le bannissement qui a été infligé aux proches de *l'enfant*, quand par fidélité à leurs principes ils avaient reçu sous leurs toits les maquisards. La réaction des colons fut plus que violente, leurs villages fut détruit et brûlé, les obligeant à errer dehors jusqu'à trouver un refuge. *L'enfant* les a observé et suivi mais il a gardé son sang froid en ne versant pas de larmes ; ainsi on découvre que l'armée française était plus que « cruelle » :

Quand les siens ont été bannis parce qu'ils avaient offert l'hospitalité à des guerriers poursuivis par les troupes françaises, qu'ils ont dû quitter leur village saccagé et brûlé. Qu'ils ont dû errer pendant des jours et des jours à la recherche d'un endroit pour s'y fixer et trouver quelques pitances, l'enfant les a suivis sans pleurer. (PSPC, p. 54)

L'enfant et sa tribu furent expulsés de leur village, les obligeant de la sorte à intégrer des camps de resserrement qui étaient un espace encore plus miséreux que là où ils se trouvaient. *L'enfant*, le personnage symbolique porte le baluchon de sa mère et avance sans pleurer. Cette image reflète l'Algérie qui a porté sur son dos tous les malheurs du monde sans fléchir un instant : « Quand tous les membres de la tribu ont été expulsés des terres sur lesquelles ils vivaient depuis toujours, qu'on les a relégués dans des camps de resserrement, l'enfant, pour soulager sa mère, a porté le balluchon contenant tout ce qu'ils possédaient, mais il n'a pas pleuré ». (PSPC, p. 54). Le paragraphe qui suit est tout aussi percutant. Il dénonce les percussions qu'ont dû supporter *l'enfant* et sa famille, reflétant l'Algérie entière, que l'armée avait obligé de détruire eux-mêmes leurs richesses si précieuses à leurs cœurs. Une scène cruelle ne pouvant laisser le lecteur indifférent : l'armée avait donné l'ordre aux familles de couper par eux-mêmes les oliviers centenaires, piliers et témoins de leurs existences et de celles de leurs

¹ Le destin.

aïeux. L'auteure raconte cet épisode avec beaucoup d'amertume faisant concentrer le récit sur l'*enfant*, que le lecteur découvre profondément touché par les représailles de *madame Lafrance* qui, en confisquant à sa tribu leur bétail, lui a égorgé l'agneau qu'il affectionnait tant. L'*enfant* était touché au plus profond de lui-même mais garda les yeux secs d'« acrimonie » :

Quand ordre leur a été donné de couper eux-mêmes leurs oliviers, leurs figuiers et leurs orangers, quand on a confisqué toutes les têtes de bétail de la tribu accusée d'avoir osé se soulever contre l'autorité de madame Lafrance. Quand on a, sous ses yeux, égorgé son agneau pour en faire ripaille, l'enfant s'est réfugié tout en haut de la colline. Le cœur fou et les yeux secs, il a simplement attendu jusqu'à la tombée de la nuit que le bataillon de tirailleurs s'en aille. (PSPC, p. 55)

Les percussions infligées aux villageois atteignaient même leur culture et religion, puisque dans le paragraphe suivant de la liste des malheurs infligés par les colons, il est possible de relever l'absence totale du respect du culte chez les Français. Edward Saïd dit à ce propos que « la description occidentale de « l'Islam » répond à un objectif : la conquête. »¹. En effet, Maïssa Bey raconte comment les mosquées du pays furent transformées en églises, limitant les musulmans dans leurs pratiques religieuses. L'auteure raconte comment s'est tenue la résistance contre l'intimidation que voulait exercer le colonialisme sur eux. Les villageois ont continué à prier en groupe dans la petite cour de l'école coranique. L'*enfant* qui est le symbole de la « jeune » Algérie de l'époque n'a à aucun moment perdu la foi en Dieu, il a continué à prier et à s'accrocher à Dieu en renforçant la lueur d'espoir qui grandissait devant ses yeux, lui disant que ces malheurs finiront bien un jour :

Quand on a interdit à son père l'entrée de la mosquée, dans laquelle il allait faire quotidiennement ses prières, parce que madame Lafrance avait décidé qu'elle serait dorénavant consacrée au dieu des chrétiens, l'enfant s'est joint aux prières faites en plein air, dans la petite cour de l'école coranique, il a rendu grâce à Dieu pour son immense miséricorde et son chagrin s'est apaisé. (PSPC, p.55)

En lisant le roman, il semble que l'« aversion » que témoignaient les colons aux « indigènes » était, sans limites. Maïssa Bey s'indigne de l'irrespect qu'on infligea à ses ancêtres, allant jusqu'à insulter la mémoire des morts, qu'on a empêché en ce temps-là de reposer en paix. L'auteure raconte, à travers la voix

¹ SAID, Edward. *L'Islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regards sur le reste du monde*, Paris : Sindbad. 2011. p. 70

narratrice du roman, dans l'extrait suivant, comment l'armée française a outragé les cimetières des villageois en établissant des routes sur deux cimetières sans s'inquiéter de déplacer les ossements des morts qui y reposaient. Le lecteur découvre à quel point cette ultime hostilité blessa les villageois et notamment les femmes qui se lamentaient du plus profond d'elles-mêmes. Par son irrespect, le joug colonial, insultait toute existence culturelle sur son passage, même le monde des morts ne fût pas épargné : « Quand il a entendu les femmes se lamenter, parce que la troupe, suprême outrage, a fait passer, à l'orée de la ville, des routes sur les deux cimetières où reposaient leurs ancêtres sans se soucier de déplacer les ossements des morts, l'enfant n'a pas pleuré ». (PSPC, p. 55)

Maïssa Bey dénonce les violentes fustigations qui s'abattirent sur les Algériens. La violence se répandit partout cantonnant les villageois dans leurs petites maisonnettes. L'armée française punissait cruellement la résistance que leur firent les hommes montés au maquis. Afin de décourager ceux qui envisageaient de les rejoindre, elle exposait aux yeux de tout le monde la preuve des mutilations qu'ils ont fait subir aux insurgés. En effet, le lecteur découvre à partir de ce passage que l'armée française venait étaler devant les yeux abattus des villageois les oreilles coupées de ceux qui ont osé vitupérer contre leur ordre. Cette scène décrite, choque les esprits, mais l'auteure l'a comme même retranscrite pour témoigner des cruautés de la guerre et que ses lecteurs n'oublient rien des souffrances du peuple algérien : « Quand, sur la place du village, des soldats français ont exhibé des dizaines d'oreilles coupées, celles des victimes arabes tombées au combat, l'enfant pris de nausées s'est éloigné, a longtemps couru dans la plaine, mais il n'a pas pleuré. » (PSPC, pp. 55-56)

Dans un autre paragraphe de la longue anaphore avec laquelle imprégna Maïssa Bey son écriture, il est possible de visualiser une scène, des plus émouvantes, où l'enfant et sa famille furent forcés de voir leur père quitter le foyer, parce que *madame Lafrance* l'obligea à rejoindre son bataillon pour la défendre contre l'ennemi. De nombreux Algériens furent forcés de s'engager avec l'armée française, enregistrant un nombre important de morts. Benjamin Stora a déclaré dans ses travaux que :

Le recrutement indigène fournit, pour sa part, 173000 militaires dont 87500 engagés ; 25000 soldats musulmans périssent dans cette guerre. Dans le même temps, 119000 Algériens musulmans sont réquisitionnés pour remplacer en métropole la main-d'œuvre française.¹

En effet, les combattants issus des colonisations étaient ceux que l'armée française plaçait aux premiers rangs pour ne pas que ses vaillants combattants d'origine française, ne tombent les premiers au combat. De ce fait, nombreux sont les Algériens ayant succombé aux frappes des ennemis de la France : « Quand il a vu son père partir, encadré par des soldats en uniforme, enrôlé de force pour aller faire la guerre et défendre *madame Lafrance* contre l'ennemi, l'enfant a longtemps couru derrière lui, puis s'est arrêté, l'a regardé disparaître, et s'en est retourné au village sans verser une seule larme ». (*PSPC*, p. 56). Juste après, l'auteure décrit une scène d'une extrême douleur, celle où des soldats frappèrent à la porte de la maison de l'*enfant* pour leur annoncer que leur père perdit la vie en combattant pour la France. Plongeant la mère dans une profonde peine que décrit avec beaucoup d'émotion l'auteure. Des scènes comme celle-ci ont été vécues par de nombreux Algériens, pour qui malheureusement on ne rendit pas le moindre hommage. La mère s'effondra à l'annonce de la nouvelle et hurla son malheur de toutes ses forces. L'écrivaine témoigne avec beaucoup d'émotion des criants bouleversements qu'a endurés sa société à cause du colonialisme français :

Quand ils ont ouvert leurs portes, qu'ils se sont retrouvés face à deux soldats en uniforme, venus leur annoncer que leur père et mari, était mort là-bas, de l'autre côté de la mer, en défendant sa patrie, la France, l'enfant et sa mère sont restés debout un long moment sans comprendre, puis dans un long hurlement, sa mère s'est effondrée. L'enfant hébété n'a même pas pu pleurer. (*PSPC*, pp. 56-57)

Maïssa Bey décrit des scènes très touchantes ayant réellement eu lieu durant la période de la colonisation afin de restituer la mémoire et rétablir certaines vérités que la société d'aujourd'hui a tendance à oublier. Un père pleurant la mort de sa petite fille, une petite fille de huit ou neuf ans ayant été blessée mortellement, tel un ange à qui on aurait coupé ses ailes, vêtue d'une robe blanche marquée de rouge, le rouge de son sang. L'auteure raconte avec une délicate sensibilité les douleurs de la vie. Cette petite fille, si joyeuse pourtant, ne

¹ STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962. Op. Cit. p.48*

pourra plus courir parmi les fleurs du printemps. Sa vie fut ôtée si injustement marquant à jamais les cœurs de ses parents :

Ce serait, insoutenable, le regard d'un père debout sur un chemin de pierre, portant dans ses bras une petite fille. Sa fille. Elle a huit ou neuf ans. Mais qui d'autre que lui pourrait le dire ? Image arrêtée. Rouge et blanc. Car ce matin, elle avait mis sa robe blanche. La petite fille ne sourira plus. Elle n'entend pas le chant de l'été. Elle ne verra plus la mer toute proche. (PSPC, pp. 98-99)

Dans un autre registre de figures de styles employées par l'auteure, on retrouve la comparaison. En effet, *Pierre sang papier ou cendre* rend compte d'une confrontation de deux modes de vies, celui des Français et celui des Algériens. Une dichotomie Français/Algériens est indéniablement perceptible dans l'écriture de Maïssa Bey, entre discours colonialiste et discours anticolonialiste dévoilant de nombreux contrastes émanant de la différence subsistant entre les deux peuples. Ainsi est-il possible de voir, dans l'extrait suivant, que l'auteure développe les différences les plus fondamentales dans le style de vie des deux peuples, en désignant les Français avec le mot employé par l'enfant les « *Roumis* » qui est une transcription phonétique du mot arabe avec lequel sont désignés les étrangers. Le passage développe les distinctions qui subsistent dans la culture du manger, en étalant ce qui caractérise la culture française, qui est si éloignée de celle des Algériens de cette époque. En effet, pour se nourrir ils s'assoient autour d'une table à manger et ils mangent des plats préparés à base d'ingrédients interdits dans la culture musulmane, à savoir : le porc et l'alcool. Dans la même optique, l'auteure continue à comparer les deux cultures en développant le fait que leurs religions soient si différentes, notamment par rapport à leurs lieux de culte et leurs prières, en relevant le fait qu'en n'étant pas musulmans, les colons seraient non-circoncis, ce qui est inimaginable dans la culture musulmane :

Les Roumis ne vivent pas comme eux. Pour manger, ils s'assoient autour d'une table haute, sur des chaises, et leurs assiettes contiennent des mets prohibés qu'ils apprécient particulièrement. Ils boivent du vin. Ils ne prient pas Dieu de la même façon ni dans les mêmes lieux ni dans la même langue. On dit même qu'ils ne seraient pas circoncis. (PSPC, pp. 64-65)

Toujours dans une position comparative, l'auteure continue à agrémente la dichotomie Français/Algériens, instaurée dans son roman, en comparant les femmes des deux cultures, les unes pudiques, délicates dans leurs paroles et

gestes, protégées des regards extérieurs, en se recouvrant de la tête aux pieds quand elle franchissent la porte de leurs maison du légendaire « haïk », alors que les femmes issues d'une culture française n'ont aucun problème à exposer leur beauté au regard extérieur, se vêtant très souvent de tenues légères, dénudant leurs bras, leurs jambes en portant des robes ou des jupes courtes. Cette différence de culture intriguait l'*enfant*, d'autant plus quand il voyait à quel point la femme chez lui est éloignée du monde masculin à part celui de la famille, alors que les femmes de l'autre culture n'ont aucun problème à s'attabler aux côtés d'un homme, dans un café avec une dominance masculine. L'auteure présente les choses aussi simplement mais avec beaucoup de subtilité, laissant même entrevoir chez les Françaises, en lisant entre les lignes, une certaine liberté d'actions qui serait inconcevable dans la culture algérienne, et d'autant plus dans une société aussi conservatrice que celle de l'époque de la colonisation :

Leurs femmes ne ressemblent en rien aux femmes de sa race. Elles vont tête nue dans les rues. Elles portent des robes courtes et légères qui exposent aux regards leur bras et leurs jambes nus. Elles côtoient les hommes, s'assoient avec eux dans les cafés, parlent et rient bruyamment, sans aucune pudeur. Et ceux qui peuvent les approcher racontent bien des choses à leurs sujets. (PSPC, p. 65)

Cette comparaison s'étale même sur l'espace de vie des deux peuples. L'auteure oppose la qualité de vie que pouvait avoir chacune des nations. L'une habitait des maisons, qui pour la plupart étaient luxueuses alors que les Algériens, démunis de toutes leurs richesses, se retrouvaient à vivre dans de misérables gourbis, qui la plupart furent construits par eux-mêmes. Quand les maisons sont bien meublées les gourbis sont équipés que d'éléments simples pour la plupart produits des mains de leurs habitants. Ainsi on perçoit des lits chez les colons, alors que les Algériens dormaient sur de modestes nattes reflétant ainsi la précarité dans laquelle ils vivaient : « Et puis, les Français habitent dans des maisons, les Arabes dans des gourbis. Les Arabes dorment sur des nattes, les Français dans des lits. C'est même écrit dans un livre. Un des livres qu'on leur a fait lire en classe ». (PSPC, p. 65)

Un autre espace est évoqué dans la comparaison qu'effectue l'auteure, à travers sa voix narratrice du roman, entre les deux peuples. Il s'agit de celui de l'école. Elle est coranique chez les Algériens, alors qu'elle est française chez les

colons. À travers l'*enfant* qui fréquente les deux écoles, l'auteure fait visualiser au lecteur la différence qui existe entre les deux espaces d'instruction. L'école coranique est composée d'éléments très simples. Des nattes et des tapis remplaçant les chaises et les tables des écoles françaises. À l'école coranique ils ont un maître alors qu'à l'école française c'est une maîtresse qui leur fait la leçon. Les uns écrivent sur des planchettes avec des roseaux qu'ils taillent eux-mêmes alors que dans l'autre école l'*enfant* utilise la plume qu'il trempe dans de l'encre pour pouvoir écrire sur les feuilles blanches qui composent son cahier. Ainsi, le lecteur peut s'apercevoir à quel point les deux écoles sont différentes. Faisant plonger les enfants de l'époque dans deux mondes tellement différents où ils apprenaient de nouvelles choses dans deux langues distinctes :

Déjà dans les écoles, rien n'est pareil. Parce que l'enfant fréquente deux écoles. Le matin, très tôt, il va à l'école coranique. Là-bas, face au vieux maître assis sur un tapis, l'enfant s'assoit en tailleur sur une natte en alfa et, après avoir taillé un roseau fin, il écrit sur une planchette qui lui sert à la fois d'ardoise et de cahier. Puis à huit heures, quand il le peut, il lui faut être à l'école des Roumis. Là-bas, il s'assoit derrière un pupitre, il trempe sa plume sergent-major dans l'encrier avant d'écrire sur un cahier composé de feuilles blanches. (PSPC, p. 65)

L'auteure décrit l'environnement d'instruction que fréquentaient l'*enfant*, et la majorité des enfants de l'Algérie de cette époque. C'est dans l'école du village que l'*enfant* a pu approcher pour la première fois des Français, puisqu'il étudiait parmi eux et avec la présence d'une maîtresse française. L'auteure parle de l'écart qui existait entre les deux groupes, tout en sachant que celui des Algériens était beaucoup plus réduit que celui des colons qu'ils appellent « *ouled el colon* ». L'écrivaine reprend cette appellation en arabe pour pouvoir diffuser, par le biais de son roman, une atmosphère linguistique fidèle et proche de celle de l'époque coloniale, où de nombreux mots et expressions en arabe furent francisés : « L'école du village est le seul lieu où l'enfant peut approcher les Français. Il y a, bien sûr, les enfants des colons qui sont dans la même classe que lui, *ouled el colon* . Il ne se mêle pas trop à eux, même s'il arrive qu'ils s'affrontent brutalement dans des jeux d'équipes pendant la récréation ». (PSPC, pp. 66-67). C'est là que l'*enfant* se lie d'amitié avec un fils de colon « Pierre », un choix de prénom pas anodin, puisqu'il renvoie au premier mot du titre du roman. L'auteure évoque à travers ce détail, l'amitié Français/Algériens qui avait lieu

durant cette période de guerre, malgré toutes les hostilités commises. En effet, le lecteur peut en déduire que durant cette période, il y avait, tout de même, quelques rares personnes pas racistes. Ce ne sont pas tous les colons qui étaient des êtres « pusillanimes » et « sanguinaires », il y avait, en effet des exceptions. La voix du roman raconte que même dans ce paysage de confrontation entre deux peuples, deux cultures, des amitiés, aussi improbables puissent-elles être, pouvaient avoir lieu. Comme celle de l'*enfant* et son camarade d'école *Pierre*. Ils faisaient abstractions des animosités qui existaient entre leurs deux peuples et jouaient souvent ensemble. Il arrivait même que *Pierre* accompagne l'*enfant* chez lui. Toujours bien accueilli par la mère de son ami, il adorait aller chez eux pour goûter aux délicieux mets qu'on lui offrait. Un espace si spécial à ses yeux car il est tellement différent des endroits qu'il avait l'habitude de côtoyer. Une demeure ouverte au soleil, tapissée de mosaïques blanches et bleues à l'image du ciel d'Algérie, avec un soleil et une chaleur éclatante qu'il retrouvait dans le thé et les beignets qu'on lui offrait :

Certains jours, il arrive que Pierre, sans le dire à sa mère qui tremble pour lui en ces temps troublés, accompagne l'enfant jusque chez lui. Ensemble, après avoir passé les barrages des militaires, ils parcourent les ruelles de la vieille-ville. Quand ils arrivent devant la maison, après avoir poussé la porte, l'enfant précède son ami à l'intérieur du vestibule qui s'ouvre sur un patio lumineux, tapissé de mosaïques blanches et bleues. Là, il est accueilli par le sourire de la mère de l'enfant. Par les odeurs, pour lui caractéristiques de ces lieux, du thé à la menthe et des beignets. (*PSPC*, p. 112)

Pour transposer fidèlement l'Histoire de son pays, l'auteure évoque les atrocités commises durant la période de la colonisation. Elle développe ces thèmes relatifs à l'occupation française pour mieux étayer son discours anticolonialiste. En effet, le lecteur découvre à travers ce roman, une fresque littéraire plus que marquante, puisque Maïssa Bey essaie de dénoncer l'innommable et véhiculer à travers son écriture ce que refuse impérativement la France de reconnaître, à savoir les méfaits de sa colonisation. En rouvrant d'anciens dossiers, relatifs à l'Histoire de son pays, que le temps a depuis couvert de poussière, l'auteure ne craint pas de relancer un poignant débat, longtemps stérile, celui de l'inconcevabilité de l'existence d'une colonisation positive. Maïssa Bey, ne craint pas de heurter et de bouleverser les équilibres. Effectivement, en faisant de son roman une apologie des peuples brimés. Dire ces

vérités, est une manière pour l'auteure de rendre hommage au combat pour lequel est mort son père. Quitte à prendre un risque, celui de heurter son public et les médias, présents de l'autre côté de la rive, qui jusque là ont toujours bien réceptionné ses œuvres. De ce fait, la thématique dominante dans *Pierre sans papier ou cendre*, est incontestablement celle de la colonisation française en Algérie, agrémentée de faits et d'événements historiques pour servir son écriture de l'Histoire.

De ce fait, il s'avère que l'écriture de Maïssa Bey se base intrinsèquement sur le cadre sociopolitique composant ses intrigues. Ce cadre est nourri de réalité, à travers notamment les thématiques historiques présentes dans les trois romans. Ainsi, Maïssa Bey a fait de l'Histoire son thème de prédilection, mais elle s'ouvre également aux maux de sa société, ancienne et contemporaine, relatifs à la situation de la femme. En effet, l'autre thème qui revient souvent dans l'écriture de l'écrivaine est la femme. Certainement pour dénoncer les entraves que rencontre la femme de manière générale et algérienne plus spécifiquement, et ce dans trois ères et contextes différents, où évoluent ses trois intrigues. Ainsi, on essaiera à travers le point suivant de nous intéresser plus amplement au thème de la femme dans l'écriture de Maïssa Bey.

II. La femme ou l'éternel combat dans l'œuvre beyenne

En lisant l'œuvre de Maïssa Bey la thématique de la femme demeure celle qui revient le plus. C'est une sorte de constante dans l'écriture de l'auteure. En effet, toutes les intrigues de ses romans sont menées par des personnages féminins, et pour la plupart d'entre elles, elles détiennent le rôle du narrateur principal. De ce fait, Bey trouve plus de facilité à faire glisser son propre discours – d'écrivaine plaidant la cause féminine – à travers celui de ses protagonistes femmes. Dénoncer les dictats accablant la femme, dire l'indicible, redonner la parole à la femme marginalisée, etc. font partie des premiers objectifs d'écriture chez l'auteure. Ainsi, il est possible de découvrir dans *Bleu blanc vert* la femme à travers *Lilas* la porte-parole de sa société. Elle raconte des événements pour faire bouger les consciences vers le respect qui doit être accordé à la femme algérienne. Dans *Puisque mon cœur est mort Aïda*, en fervente défenseuse des

droits de la femme, se retrouve touchée dans l'essence même de sa vie, en l'occurrence dans son rôle de mère. Cette dernière se doit de faire le deuil de son fils. Ainsi Maïssa Bey rend-t-elle hommage à toutes les femmes et surtout aux mères meurtries des années quatre-vingt-dix. Quant à *Pierre, sang, papier ou cendre*, roman historique par excellence, la femme y joue un rôle tout aussi important que dans les autres romans. Maïssa bey met à l'honneur, par le biais de ce récit historique, la femme algérienne de la période coloniale.

De ce fait, nous essaierons de nous intéresser plus amplement au rôle que joue la femme dans les romans de Maïssa Bey, comment en parle-t-elle ? Quelles sont ses stratégies de dénonciation ? Quel rôle tient la femme dans les romans de l'écrivaine ? C'est entre autre, ce à quoi nous essaierons de répondre à travers ce point.

1. La condition conflictuelle de la femme dans *Bleu Blanc Vert*

Il ressort de la lecture des romans de Maïssa Bey que l'auteure accorde beaucoup d'importance aux personnages féminins. Cela s'applique également pour *Bleu, Blanc, Vert* : Que ce soit *Lilas*, sa mère, la mère d'*Ali* ou même les voisines de l'immeuble. En effet, l'écrivaine restitue une mémoire, celle des oubliés de l'Histoire, particulièrement les femmes. Par ses romans, elle réussit à libérer les voix des femmes ensevelies ou forcées au silence. Chaque récit fictionnel devient un possible réel. L'auteure construit ainsi, sa fiction / Histoire en mobilisant sa mémoire et celle des femmes marginalisées.

L'écrivaine donne la parole à toutes les femmes, qu'elles soient instruites ou analphabètes. Les femmes qui parcourent les rues d'Alger, en chemin vers leurs lieux de travail ou celles qui restent à la maison à s'occuper et à instruire leurs enfants. Ces femmes ne possèdent que leur voix pour mettre fin à leur long silence, leurs souffrances et leur enfermement. Au centre de l'œuvre se retrouve alors, la femme ou plutôt les femmes car il ne s'agit pas d'une femme désincarnée, éternelle mais des femmes extraites d'une société, à une période de son histoire, celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Le roman de Maïssa Bey ne reprend pas toujours ces femmes conformes à ce que l'on voudrait qu'elles soient : gardiennes du foyer, des valeurs anciennes et immuables. Il y en a certes,

dans le récit, mais souvent, c'est une femme révoltée qui est montrée même si cette révolte est contenue, elle ne trouve pas toujours matière à s'extérioriser et se transforme alors en haine.

À travers tous ces personnages féminins, l'auteure veut peut être montrer à quel point la femme est déterminante dans la société. *Bleu, Blanc, Vert* accorde une grande importance aux femmes et à leur vécu. C'est dans ce sillage que l'étude présente mettra en évidence ces effets de société.

Maïssa Bey invente, crée une fiction, mais elle n'invente pas la société dans laquelle elle a vécu et vit encore. Elle ordonne et restitue des portraits de femmes. Elle y expose la tendresse, mais particulièrement, cette peine qui apparaît constamment, en filigrane, chez elles. Quoique, ces aspects, qui ont toujours été maîtrisés, renferment en eux, quand même et malgré tout, quelques rayons de soleil qui s'illuminent tels un éternel espoir : celui que finalement rien n'est jamais perdu, et ce malgré la gravité et la complexité des situations. La femme algérienne se retrouve toujours sous la domination de l'homme et se sent alors au cœur d'un conflit sans fin. L'homme est aperçu dans le roman comme étant encore le décideur absolu du sort de son épouse, de sa sœur, de sa fille ou de sa mère. Cependant, il y a toujours des femmes courageuses et combattives qui refusent de se laisser faire et de se laisser dominer par l'injustice des lois séculaires de leur société. Elles décident alors d'affronter leur peur et trouvent les mots pour dire l'indicible. On les perçoit dans le roman à travers *Lilas* et toutes ces autres femmes qui se battent contre la pesante oppression à laquelle elles sont exposées. À l'image des femmes qui manifestent dans la rue pour montrer leur résistance face à l'injustice du code de la famille:

Depuis la récente adoption du code de la famille, il est pratiquement impossible à une femme de demander et d'obtenir le divorce. Sauf pour quelques raisons très précises énumérés dans l'article 53. J'en connais toutes les dispositions. Je me souviens de ma révolte lorsque ce code a été rendu public. Des cris que j'ai poussés devant Ali, en prenant connaissance des différents chapitres, tous ou presque consacrés à la mise sous tutelle légale et définitive des femmes. Mais je me souviens aussi que je n'ai pas songé un seul moment à me joindre aux manifestations organisées par des citoyennes de tous les âges et de tous bords, qui tentaient, dans l'indifférence générale d'empêcher son adoption par l'Assemblée. (*BBV*, p. 215)

En effet, plusieurs passages dans le romans sont dédiés à la gente féminine, comme le jour du 8 mars qui est sensé être le jour où l'on fête la femme:

On a fêté la journée de la femme, le 8mars dernier. Il y a eu des meetings, des marches et même, paraît-il des manifestations qui n'étaient pas prévues au programme. Et le président, notre ancien président, a promis aux femmes qu'un jour elles seraient les égales des hommes. Mais il n'a pas dit quand. (BBV, p. 67)

Une partie des évènements est narrée par une femme : *Lilas*. Il s'agit d'une femme forte, émancipée qui ne s'est jamais laissée faire et qui n'a jamais eu peur de dire haut ce que les autres pensent tout bas. C'est une femme combative et tenace qui n'accepte pas l'injustice, que ce soit dans son lieu de travail ou dans sa vie de mère de famille. Elle tend toujours la main à ces autres femmes brimées, au destin brisé et étouffé. À travers son récit, elle prend position contre toutes les lois qui entravent la liberté de la femme, dénonçant ainsi sa situation et les lois archaïques qui rejettent et remettent en question son indépendance, allant jusqu'à étouffer sa liberté et nier sa féminité. Elle conteste sa condition de femme en tentant de se démarquer des anciennes générations ; celles de sa mère et de sa grand-mère ; elle se révolte en transgressant et en enfreignant toute barrière qui se met devant l'affirmation de son identité.

Lilas, représente cette nouvelle génération de femmes indépendantes qui travaillent et refusent de se soumettre aux règles imposées :

Il faut que j'obéisse parce que je suis une fille. Je ne comprends pas ma mère. D'un côté, comme toutes les autres femmes de l'immeuble, elle se plaint d'être toujours au service des autres. D'abord de son père et de ses frères. Puis de son mari. Et maintenant de ses fils. De l'autre, elle veut que je sois comme elle. Mais moi, je ne veux pas être la fille qui se tait quand on lui dit ce qu'elle doit faire! Qui se tait et qui obéit. [...] Le bonheur dont je rêve peut-il être le même que celui qu'ils envisagent pour moi? Je ne veux pas d'un bonheur qui devrait se satisfaire des désirs des autres je veux tracer moi-même les chemins de ma vie. Ne pas attendre qu'on me tende la main. Alors je me suis fixé un but. Réussir pour ne pas avoir à dépendre des autres. Etre libre et indépendante. (BBV, p. 66)

La mère de l'héroïne renvoie également l'image d'une femme courageuse. Elle a toujours été forte face à la pression de la société et la dureté de la vie : elle a longtemps résisté aux problèmes qui se sont présentés à elle, durant les années où elle a dû prendre en charge ses enfants seule : bien les élever, bien les éduquer et essentiellement les instruire, une responsabilité très lourde pour une veuve sans

protection. La mère de *Lilas* symbolise, en quelque sorte, toutes ces femmes courageuses qui ont perdu leurs maris et qui se sont retrouvées, du jour au lendemain, seules à élever leurs enfants :

Elle va dans les bureaux pour régler tous les problèmes administratifs. Presque tous les matins. Quand elle revient, elle est fatiguée. Et très malheureuse. Elle s'assoit sur le canapé et elle pleure. Elle dit que c'est dur d'être seule pour élever quatre enfants. De les habiller de les nourrir. (*BBV*, p. 55)

Sacrifier sa vie, son bien-être, son équilibre, tel est le destin de certaines femmes comme l'est celui de la mère de *Lilas*:

On a vécu quelques temps chez eux avant de nous installer à Alger. Mais elle n'a pas trahi mon père. Veronika, elle, s'est mariée avec Mark le cousin de son fiancé. Maman n'a jamais pensé à refaire sa vie avec un autre homme. Avec quatre enfants, ça aurait été difficile. Et puis, dans notre famille, c'est impossible. On ne peut même pas l'imaginer. Une veuve avec ses enfants ne peut pas penser à autre chose qu'à ses enfants, avant d'être une femme, elle est d'abord, et seulement, une mère... mais après je me suis dit que ce devait être dur de vivre sans l'amour d'un homme. Sans son épaule pour être soutenue. (*BBV*, p.69)

Nous retrouvons également, le personnage de la mère d'*Ali* qui, au contraire de *Lilas*, est une femme totalement soumise à son mari. Elle a toujours servi son époux sans la moindre objection. Elle lui a longtemps dévoué sa vie sans jamais le contrarier dans ce qu'il dit. Il est quasi impossible de briser une tradition longtemps archaïque qui s'est installée dans le quotidien d'une femme. Celle-ci, malgré les oppressions, les brutalités et les abaissements qu'elle subit, ne peut révéler son malheur et exprimer sa peine : l'indignation qui gronde en elle, et le déchirement flamboyant qui brûle au plus profond d'elle-même, ne peuvent remonter en surface et s'exprimer. En s'attaquant à ce délicat sujet, l'écrivaine entreprend de donner la parole à ces femmes brimées, marginalisées et malmenées:

Quand on se bagarre ou quand on fait des bêtises, elle ne raconte pas tout à mon père. C'est simple elle se tait devant lui. Elle ne prononce jamais son nom. Quand elle nous parle de lui, elle dit : votre père. Quand elle parle de lui avec d'autres personnes elle dit: le père de mes enfants. C'est pour montrer qu'elle le respecte. Quand il est là on ne dirait pas que c'est la même femme. Elle garde ses histoires, ses baisers, ses rires pour nous. Pour Hamid et moi. Je crois que même si elle lui parlait il ne l'écouterait pas (*BBV*, p. 50)

La mère d'*Ali*, est une femme conforme à ce que la société voudrait qu'elle soit, gardienne et protectrice du foyer, des valeurs ancestrales et

perpétuelles. Sans révolte apparente, elle accepte son sort et son destin, ne conçoit même pas qu'il pourrait y en avoir un autre : ses journées s'écoulent en tâches ménagères, sans cesse renouvelées. Elle ne peut s'imaginer en dehors de son foyer qui constitue, à lui seul, son monde. Sa vie se résume au seul fait de s'occuper de la maison et de ses enfants, d'obéir et de servir son époux et de faire à manger, ne sachant exprimer son affection que par le biais de cette nourriture qu'elle confectionne à longueur de journée.

Si au départ elle subit toutes les avanies possibles de la part de son mari, cela semble aller de soi car pour elle, une femme n'existe que par rapport à un tuteur, c'est pourquoi, son fils aîné Hamid va reprendre automatiquement le rôle de l'homme de la maison, celui à qui elle va devoir se dévouer, encore une fois, dans le silence le plus résigné.

L'acceptation qui caractérise l'attitude de la mère d'*Ali* se trouve modulée de façon différente chez les autres femmes de l'immeuble. Le roman expose ainsi, différents degrés de cette acceptation à travers les personnages de *Zohra*, *Aziza*, *Zahia*... La densité des contraintes sociales et matérielles qui éreintent et enfoncent ces femmes qui ne possèdent d'autres finances que celles que leurs concèdent leurs époux, d'autre abri que le foyer conjugal, semble les condamner à subir et à accepter un sort que, dans la plupart des cas, elles n'ont pas choisi.

Pour ces femmes, élever la voix devient un acte proscrit, une déchirure qui ne cesse de s'accentuer. La mère d'*Ali*, qui se tait malgré les réprimandes et les insultes qu'elle reçoit de son époux, en est l'exemple typique. Ces femmes blessées dans leur amour propre, torturées dans leur cœur et leur corps, ont perdu tout espoir de se voir un jour considérées comme des personnes indépendantes, libres de choisir leur devenir et pas comme des êtres assujettis. Ces femmes n'espèrent plus rien de l'avenir, elles sont meurtries sous le joug de l'abjection, vu que le rapport qu'elles entretiennent avec leurs maris ne se résume qu'à un rapport de peur et de force: « Mon père continue de pester. Contre ma mère. Parce qu'elle est là. Ma mère qui ne lui répond jamais et qui se contente de quitter la pièce pour se réfugier dans la cuisine, une pièce où il ne met jamais les pieds »¹

¹ BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. Op. Cit. p. 89

C'est ainsi que le roman transpose des réalités douloureuses qui ont atteint et marginalisé le peuple de l'Algérie et principalement la femme. Le poids le plus pesant que doivent supporter ces femmes est celui de la tradition qui se transmet par atavisme et que la société les oblige à respecter. Ces pratiques séculaires leurs réservent un triste sort : celui de n'être que les sujets, les esclaves de la gente masculine. En plus du poids de la société ces femmes ont dû en supporter un autre celui que constituait l'intégrisme. En effet, ce dernier n'a pas seulement menacé le statut de la femme, ses nombreuses attaques ont touché toute la population sans aucune distinction ni restriction.

2. La femme algérienne des années 90 dans *Puisque mon cœur est mort*

Comme dans *Bleu Blanc Vert*, Maïssa Bey profite également de *Puisque mon cœur est mort*, roman relaté par une voix féminine, pour défendre la cause de la femme de façon générale et algérienne plus spécifiquement. L'auteure donne la parole à des personnages féminins et met en avant leurs émois, leurs sensibilités, appréhensions et ressentiments, quant aux malheurs que leur fait subir la société d'aujourd'hui. Dans *Puisque mon cœur est mort*, le porte parole de l'écrivaine est *Aïda*. Cette dernière en pleurant la mort de son fils, transmet aux lecteurs ses malheurs et difficultés quotidiennes au tant que femme algérienne. Elle n'arrive toujours pas à se délester des croyances séculaires d'autrefois, malgré le fait qu'elles ne peuvent que difficilement coexister avec la modernité du monde actuel. Maïssa Bey dénonce le dénigrement, l'injustice, la violence, la pression et d'autres avilissements qu'endurent les femmes en Algérie durant la période sanguinaire des années quatre-vingt-dix et le roman, en question, porte intrinsèquement haut son message.

Dans l'extrait ci-dessous, elle fait référence à cela, en parlant du fait qu'il existe encore des personnes maudissant la femme travailleuse dans les espaces publics. Ajouté à cela, la pression que font subir les croyances et traditions émanant de la religion musulmane sur certaines femmes qui ne savent plus comment mener une vie normale, entre les obligations de natures religieuses et d'autres de nature professionnelles :

Je ne pense pas que les lois ancestrales aient prévu que les femmes iraient un jour (« Que ce jour soit maudit ! » clament certains aujourd'hui) jusqu'à occuper des espaces publics : les rues, les bureaux, les salles de classe, les laboratoires, les chantiers, les magasins, les usines... et plus encore, suprême hérésie, qu'elles seraient amenées à côtoyer des hommes ! Alors, comment faire pour concilier les obligations professionnelles et les obligations religieuses ? J'avoue que je ne me suis jamais vraiment posé la question. (PMEM, pp. 68-69)

Aïda est représentative de ces femmes algériennes indépendantes. Par souci de garder leur fierté et honneur sains et saufs, elles ont pris la lourde décision de divorcer, quitte à se retrouver incriminée par le regard cruel du monde extérieur. En effet, *Aïda*, parle de son parcours, de la manière avec laquelle elle a toujours fourni des efforts pour ne pas choquer les autres, pour rentrer toujours dans les moules établis par la religion et les traditions séculaires. Elle s'est pliée aux convenances pour ne pas trop attirer le regard condamateur de la société, surtout pour ne pas mettre son fils dans une situation indélicate. Malgré cela, elle n'a pu accepter l'inacceptable, et s'est libérée des cordes de son mari, tout en sachant qu'elle récoltera la répression de sa famille, mais surtout qu'elle aura, sur ses épaules, le poids de l'œil inquisiteur de la société.

En effet, elle se rend compte, qu'en ayant voulu s'acquitter de son honneur et de sa liberté, en demandant le divorce, elle se retrouve dans une autre prison, bâtie par les durs appréhensions des autres, catégorisant ainsi toute femme divorcée, de femme effrontée. *Aïda* pleure son désarroi de femme incomprise, elle se sent désormais encore plus emprisonnée qu'elle l'était avant de se séparer de son mari. Les lois séculaires surplombent toujours les consciences. Avec son statut de femme divorcée, élevant seule son enfant, elle se sent encore plus persécutée par les regards discriminatoires et accusateurs de la société dans laquelle elle vit:

Tu le sais bien, toi, que jusque-là, je me suis toujours pliée aux convenances. Comme si c'était l'un des nombreux commandements imprescriptibles inscrits sur les tablettes de ma destinée, j'ai vécu avec la crainte de me démarquer, de me distinguer du troupeau. Je crois vraiment avoir toujours fait ce que l'on attendait de moi. J'ai grandi dans la peur du regard de l'autre, du jugement de l'autre. Mon divorce est l'unique ruade, l'incartade que beaucoup de mes proches ne m'ont toujours pas pardonnée. Dans notre société, dans notre famille surtout, il est impensable qu'une femme puisse revendiquer, dans son couple, l'un des droits les plus élémentaires : le droit au respect. Mais il me faut reconnaître amèrement que c'est en même temps cet écart, ce désir de me libérer de l'emprise d'un homme, qui m'a

paradoxalement privée de toute liberté. Je n'avais pas alors mesuré jusqu'à quel point. (*PMEM*, pp. 84-85)

Maïssa Bey rend continuellement hommage à la femme algérienne, et particulièrement à celle de la décennie noire. En effet, rares sont celles qui n'ont pas souffert durant cette période. À travers le récit d'*Aïda*, le lecteur découvre les touchantes histoires des unes et des autres. Maïssa Bey dresse des portraits touchants de la femme qui est vue dans ce roman sous ses jours les plus pénibles. *Aïda*, première présence féminine du roman, leur rend un vif hommage, saluant perpétuellement leur courage et leur dignité implacable malgré la difficulté des circonstances dans lesquelles elles peuvent se trouver. Elles sont les premières victimes de l'injustice et de la misère, mais par leur patience et leur force intérieure, elles arrivent toujours par se frayer un chemin leur permettant de survivre. Solidaires entre elles, ces femmes n'hésitent pas à apporter de l'aide ou du réconfort à une de leurs paires affrontant une situation plus pénible que la leur. L'auteure peint, à travers la voix d'*Aïda*, une touchante fresque descriptive de la femme algérienne, éternellement combative face à son incontournable destin au chemin semé d'embûches :

Nous nous asseyons à l'ombre du figuier, tout près de là où tu reposes. Je les écoute. J'écoute leurs plaintes, leurs histoires. Des récits qu'elles ont dû répéter des dizaines de fois, comme pour les expurger de leur véhémence. Certaines, bien plus démunies que moi, font preuve d'un courage et d'une dignité remarquable. Éprouvées mais aussi aguerries par la misère, accoutumées à l'injustice et aux épreuves, elles puisent cependant dans leur bon sens inné, dans leur capacité fondamentale de compatir, la force d'affronter les situations les plus extrêmes. Une extraordinaire capacité de résistance au malheur. De leurs mots simples, parfois simplistes mais sincères, pleins d'humanité, elles détissent les rets d'un destin qui ne les a pas épargnées. (*PMEM*, p.106)

En étant une femme persévérante, *Aïda* décrit les circonstances atténuantes de la société dans laquelle elle vit, refusant catégoriquement de se plier aux dictats. Elle est l'une des rares femmes qui continue à sortir tête nue dans son village. À l'époque de la décennie noire, les femmes étaient forcées de se couvrir la tête, pour les plus réfractrices elles se couvraient la tête d'un léger voile, laissant deviner quelques mèches de cheveux. Maïssa Bey parle de cette situation alarmante à laquelle a été amèrement confrontée la femme algérienne, et encore plus la femme intellectuelle qui était la plus visée par les attaques des intégristes. À travers *Aïda*, l'auteure témoigne de cette époque et rend hommage au courage

des femmes qui ont refusé de se plier aux convenances auxquelles elles ne croyaient pas. La liberté du paraître et des convictions étaient menacées de mort. *Aïda* ne craignait plus rien et surtout pas la mort. Après avoir perdu son unique fils, elle songeait qu'à le rejoindre. Elle défiait toutes les convenances instaurées par la société et menait sa vie comme elle l'entendait. Ainsi, il ressort du roman que la femme des années quatre-vingt-dix a été longtemps éprouvée. *Aïda* semblait différente des femmes de la société où elle vivait. D'ailleurs elle raconte qu'elle était crainte à cause de sa flagrante différence. C'était la seule femme mûre à ne pas se cacher derrière l'accoutrement « passe partout » de la femme, à savoir une djellaba et un foulard. Cet écart d'apparence pouvait paraître comme étant une provocation envers les islamistes qu'elle ne craignait aucunement :

C'est Kheira qui, la première, m'a avoué que toutes les femmes avaient longtemps hésité avant de m'aborder, intimidées ou plutôt rebutées par mon silence et mon désir perceptible d'isolement, mais aussi par mon apparence physique. Tu comprends, je dénote un peu ici. Je suis, en dehors de certaines jeunes filles encore exemptées pour l'instant, la seule femme à ne pas porter de djellaba et à oser sortir de chez-moi la tête découverte. Ce qui, en ces temps, pourraient presque être assimilé à une provocation – en ces lieux surtout. (PMEM, p.138)

Aïda, telle une combattante invétérée, fait de la lutte féminine un engagement personnel. Elle se sent comme la porte-parole de toutes ces femmes démunies, mal-comprises, et surtout celles que la société montre continuellement du doigt, et à qui elle ne témoigne pas le respect qu'elles méritent, juste parce qu'elles ne portent pas sur elles des signes ostentatoires de religion, ou à cause du fait qu'elle ait pris la décision de se séparer de leur mari pour vivre dans une totale intégrité. *Aïda* parle de ce poids que lui a longtemps fait peser son entourage, et comment, elle a dû le surmonter et survivre à ces persécutions morales. *Aïda* fait partie de ces femmes qui ont eu le courage de dire non à l'irrespect du mari. Avoir à choisir de ne pas vivre sous la tutelle d'un homme, était devenu une terrible tare dans la société de cette époque :

Moi femme sans hommes, sans mari ou tuteur légal, ni père – pour cause de décès prématuré – ni frère, j'ai toujours fait miennes les règles en vigueur dans notre entourage. Avec une seule obsession : me faire accepter par tous, comme une des leurs. Lorsque je repense à ce temps-là, il me vient une image : celle d'une femme qui ne sortirait jamais sans un écriteau sur lequel serait écrit en toutes lettres : je suis une femme respectable. Donc consensuelle. Même si les aléas de la vie, autrement dit le *Mektoub*, m'ont amenée à transgresser l'un des commandements les plus imprescriptibles : tu vivras toujours sous la protection et l'autorité d'un homme ! (PMEM, p.147)

En effet, *Aïda* représente le prototype des femmes qui dérangent la société de cette époque : de par leur liberté, leur indépendance. Mais ce qui dérangeait le plus était le fait qu'elles n'aient pas dépassé certaines limites morales que ne saurait supporter les autoproclamés gardiens des mœurs qui n'attendent que ça, pour pouvoir les condamner. Effectivement, *Aïda* était l'une de ces femmes libre, non voilée, divorcée, avec une bonne situation financière, véhiculée et vivant seule dans un appartement, toutes ces anomalies sociales à la fois faisaient trop aux yeux de certains. Cependant, *Aïda* a su les faire taire, elle était très respectueuse de sa personne et de l'image qu'elle véhiculait, connaissant les enjeux d'un tel manquement, elle a tout fait pour ne pas que son unique fils soit montré du doigt à cause de sa situation de femme divorcée, vivant seule. Elle soignait le moindre détail de ce qu'elle pouvait projeter d'elle. Elle était libre certes, mais lourdement enchaînée par les contraintes sociales. Il était dur de supporter un poids aussi lourd durant une période aussi critique que la décennie noire, si *Aïda* avait réussi à le faire c'était pour son fils *Nadir* : « Je savais bien que je m'étais rendue coupable d'une transgression de taille aux yeux de nos consœurs en me séparant de ton père. De plus, j'avais acquis ainsi une autonomie suspecte, une vie indépendante dont les signes extérieurs étaient tangibles : un appartement, un travail ». (*PMEM*, p.147)

En effet, dans une société bâtie sur des commandements perfides, telle que celle de *Aïda*, il est inconcevable, qu'une femme puisse vivre seule, sans homme pour protéger et garder hors d'atteinte son honneur. Ainsi, la protagoniste principale parle de cette situation pesante issue des consciences non-évoluées de sa société. Elle dénonce fermement ces lois mettant la femme toujours dans le rôle de l'être faible, passible d'attirer le mal et qui doit se contrôler dans les moindres de ses gestes. *Aïda* défraye les chroniques et dérange les esprits accommodateurs existant autour d'elle. Mais le fait qu'elle vivait avec un garçon au moment de son divorce, rendait ce poids social de moins en moins pesant, au fur et à mesure que *Nadir* grandissait, puisqu'il devint le chef de famille dont manquait lourdement *Aïda* :

Il est vrai que j'avais aussi un homme dans ma vie : toi. Tu as toujours été pour les autres, une circonstance atténuante dans les procès qui m'étaient faits à ce moment-là. Oui, disait-ton, je n'étais pas vraiment une femme

seule, puisque j'avais un enfant, un enfant mâle qui très vite allait, devait acquérir le statut de chef de famille. Ce qui ne veut pas dire que je n'étais pas placée sous surveillance. Une surveillance discrète, mais bien présente. (PMEM, p.147)

À travers son personnage *Aïda*, Maïssa Bey dénonce les vérités dérangeantes de son pays ainsi que l'orientation désobligeante que suivait sa société à l'encontre de la femme. *Aïda* raconte dans ses lettres, toutes les allusions et pressions qu'elle a dû subir par son entourage, juste parce qu'elle était une femme. On acceptait mal ce qu'évoquait sa personne. Les suspicions et les méfiances fustigeaient facilement sur elle. Les accusations, les regards inquisiteurs faisaient partie de son quotidien. *Aïda* se rendait compte de tout cela mais elle l'ignorait en feignant de ne pas le voir. Elle narre comment elle avait continuellement des visites surprises, elle dit que c'était certainement dans le but de surprendre des dépassements condamnables. Il était inconcevable de la laisser vivre, poursuivre sa vie sans présence inquisitrice, instaurée pour dénoncer tout manquement aux règles de la morale, lui faisant récolter la désapprobation de tous, mais dans les circonstances pesantes de l'époque de la décennie noire. Effectivement, le moindre petit écart moral ne récoltait pas seulement la condamnation de la société, mais il aurait facilement été passible de mort :

Les questions perfides et les visites intempestives des voisines sous un prétexte quelconques, les arrivées inopinées de mes neveux, beaux-frères, cousins et oncles. Et leurs phrases : je passais par là. Je voulais prendre de tes nouvelles. J'avais besoin de. Je me suis souvenu de. Des prétextes par pelletées, des explications verbeuses, souvent embarrassées. Une tactique bien rodée pour surprendre, prendre au piège. Et faire ensuite un rapport circonstancié à qui de droit, c'est-à-dire à tous ceux qui se considèrent comme les gardiens de l'ordre moral, qu'ils soient de notre famille ou pas. Ce que je risquais, dis-tu ? Une mise à l'index ? La désapprobation de tous ? Et seulement cela ? C'est méconnaître la force du groupe. (PMEM, pp.147-148)

En mère célibataire, avec un enfant à sa charge, et de surcroît, ayant un statut de femme divorcée, *Aïda* se voyait obligée de garder une conduite irréprochable et d'imposer par là, le respect à son entourage. Elle évoque par ce fait, le poids imposé sur la femme algérienne divorcée, afin que sa réputation soit irrépréhensible aux yeux des autres. Elle s'empêche de vivre en totale liberté et perd par là, toute spontanéité, effectivement, elle se doit d'étudier chaque fait accompli, aussi innocent soit-il. Maïssa Bey dénonce par ce fait-là les difficultés que rencontre la femme divorcée en Algérie. La femme divorcée est mal-vue et

incriminée continuellement en cette période. Avoir le courage de demander le divorce était le fruit d'une force de caractère que l'auteure met à l'honneur dans son roman:

Je tenais plus que tout à l'image que je voulais donner de moi. Il y avait de ma réputation. De mon bonheur. Du tien, aussi. Toutes mes forces étaient tendues vers un objectif, et un seul : obtenir et garder la considération de tous. Imposer cette image de femme vertueuse, qui avait certes une vie libre, mais qui faisait incontestablement bon usage de cette liberté. (*PMEM*, p.148)

Bey témoigne des dures circonstances qu'ont dû supporter, surtout, les personnes attachées à leur liberté d'esprit. En effet, par le biais des lettres de *Aïda*, l'écrivaine dénonce l'assombrissement des esprits des gens qui commençaient à marcher sur les pas des intégristes. Elle rend compte du poids qu'elle a dû subir afin de garder sa réputation intacte jusqu'au bout, et raconte l'histoire de son amie et collègue, qui, habitant dans une cité populaire, a dû affronter les préjugés obscurs que lui assignaient ses voisins. Ces derniers se sont révoltés et rebutés contre le fait que cette femme recevait chez elle, des amis en couple et probablement pas encore mariés, on l'a menacé de dénoncer ses agissements – qu'ils décrivaient de désinvolture et de débauche – à la police. Ainsi, l'auteure de *Puisque mon cœur est mort*, permet au lecteur à travers son roman, de voir à quel point, la tension de la société s'est resserrée autour de la femme algérienne à laquelle elle rend continuellement hommage dans ses écrits :

Chacun pouvait témoigner que je rentrais toujours seule, avant la nuit, et que je ne recevais aucun homme chez nous. Hormis tes amis et en ta présence, bien sûr ! L'une de mes collègues qui habite dans une cité populaire n'a-t-elle pas dû affronter la cohorte de ses voisins déchaînés qui la menaçaient de signaler son comportement de débauchée à la police, sous prétexte qu'elle recevait chez elle des couples amis ? (*PMEM*, p.148)

Maïssa Bey, parvient à travers, son personnage féminin de *Puisque mon cœur est mort*, à savoir *Aïda*, à exprimer sa consternation quant à la direction qu'a prise l'évolution sociale de son pays, surtout durant la période des années quatre-vingt-dix. Elle désapprouve le fait que certaines femmes aient perdu toute forme de solidarité entre elles, arrivant même à condamner la liberté d'autres femmes au lieu de les soutenir. *Aïda* se désole que le combat véhément de la condition féminine se soit fragilisé, du fait que certaines femmes se soient complètement détournées des luttes féministes que menaient leurs aînées. La décennie noire a fait encore plus resserrer l'étau, qui existait déjà, autour de la liberté et des conditions de vie de la femme.

Maïssa Bey n'hésite pas, un instant, à dénoncer les afflictions qui ont été infligées à ses semblables :

C'est qu'ils sont de plus en plus nombreux les gardes-chiourmes, en ces temps où les forces de la régression sont à l'œuvre. Et il ne faut pas se leurrer. Ce sont souvent les femmes, oui, celles qu'il m'arrive de désigner comme mes sœurs en détresse, qui, aujourd'hui, je ne saurais vraiment expliquer pourquoi, s'inventent de nouveaux combats, de nouvelles causes, dans le déni le plus véhément et le plus farouche des combats féministes de leurs aînées. J'exagère encore ? Comme j'aimerais ! (PMEM, p.149)

Aïda parle des difficultés qu'endurent les femmes rien que pour le fait de naître en tant que tel. La femme telle que peinte dans le roman est la première personne à être persécutée et condamnée par la société dans laquelle elle évolue. La protagoniste parle du fait qu'elle a dû se réinventer une façon d'être, juste pour convenir aux regards inquisiteurs de l'environnement dans lequel elle vivait et éviter, de cette manière, d'être montrée du doigt :

Toute ma vie pourrait se résumer dans l'effort qu'il me fallait faire pour jouer sans fausse note mon rôle, celui qui m'assignait ma naissance, mon statut de femme, mais aussi mes choix. Un effort dont je n'étais pas vraiment consciente. Quelle énergie ai-je dépensé pour ajuster mon sourire, mesurer mes paroles, surveiller mes gestes et mes réactions ! (PMEM, p.149)

Puisque mon cœur est mort traite de la décennie noire sur tous ses aspects, et parmi les angles de vues les plus présents, il y a celui de la femme. En effet, ce roman, par le biais de sa narratrice principale qui est elle-même une femme, fait à voir les nombreux points de vue rétrogradant le statut de la femme et rendant compte surtout de la persécution que subit celle-ci. *Aïda* parle de sa liberté, toujours limitée, en faisant allusion au fait qu'il lui arrive de fumer des cigarettes depuis la période où elle était étudiante. Cette habitude n'est guère vue que comme fâcheuse à l'époque où elle vit. En effet, la rétrogradation de la société a instauré des dictats avilissants quant à la liberté de la femme. Fumer est proscrit car il est condamnable vis-à-vis de la femme, qu'on catégorise facilement comme une femme dévergondée. Ainsi, les habitudes et libertés relégués à la gente féminine du temps d'avant ne peuvent plus continuer d'exister à l'époque des années quatre-vingt-dix de peur de choquer les représentations mentales des esprits renfermés et de perdre sa vie :

Tiens rappelle-toi : c'est bien toi qui allais m'acheter des cigarettes lorsque, j'avais de temps en temps, envie de fumer ! Une habitude prise lorsque j'étais étudiante à l'université. Mais aussi une pratique associée dans les représentations mentales, aux femmes de mauvaise vie. Impensable de le

faire moi-même, sauf à Alger, où je ne risquais pas d'être reconnue. (*PMEM*, p.150)

De ce fait, Maïssa Bey parvient à peindre le côté obscur de sa société à l'époque des années quatre-vingt-dix et notamment à travers le statut de la femme qui est mis à l'honneur dans son roman. Dévoiler certains aspects dégradants lui permet de combattre l'hostilité que réserve encore la société algérienne à la femme. L'auteure tente, à travers ses écrits, de faire échos aux voix féminines, trop faibles et fragiles pour pouvoir porter loin. Dénoncer l'injustice dont souffrent les femmes de sa société lui permet de les défendre à sa manière.

Ainsi le roman retranscrit d'un style touchant et poignant à la fois, le sort de la femme quand sa société la dénigre. *Puisque mon cœur est mort* est un témoignage de la vie tranchante que menait la société algérienne durant une période qualifiée de décennie noire ou rouge pour certains, tellement le deuil avait frappé la porte de toute famille. Il n'était pas possible pour Maïssa Bey de peindre sa société sans réserver un rôle important à la femme. Le lecteur découvre ainsi dans chaque roman de l'écrivaine la thématique de la femme qui lui tient solennellement à cœur. C'est dans cette optique que nous nous intéresserons dans le point suivant à l'angle sous lequel la femme de l'ère coloniale est perçue dans *Pierre sang papier ou cendre*.

3. Femmes et colonisation dans *Pierre sang papier ou cendre*

La femme dans *Pierre sang papier ou cendre* est perçue sous différentes coutures. On perçoit la femme sous d'autres aspects relatifs à la période de la colonisation française et par l'occurrence celle de la guerre. On constate après lecture, que Maïssa Bey lui réserve une place tout aussi importante que dans ses autres romans, même si celui-ci possède un fond plus historique que les autres. Le lecteur peut découvrir la femme de l'époque coloniale sous différents regards : quelques uns la mettant en valeur et d'autres où elle est dégradée. L'écrivaine

tente de dénoncer les avilissements et les hostilités dont a été victime la femme algérienne durant la période coloniale.

Le lecteur pourra découvrir en lisant le roman la peur de la femme des hommes de la colonisation, mais malencontreusement aussi les indignités que lui ont fait subir ceux-là. La femme occupe également une place importante dans le désir d'orient qui habite les pensées des Européens. Longtemps persécutées par les photographes français, elles ont souvent été l'objet de désir et de rêve d'exotisme. Elles ont été le sujet de fascination de nombreux de colons. D'ailleurs pour nourrir les envies de ces derniers, la France a mis en place des maisons closes dédiées à ces femmes d'orient. Ces dernières font partie de ces femmes qui n'ont pas trouvé d'autre échappatoire à la misère et la dureté de la vie qu'en vendant leurs corps. Le roman parle également de la femme algérienne et de sa spécificité, son légendaire accoutrement, à savoir « el haïk » sous lequel elle se cachait pour mieux se sentir en sécurité, sous les regards inquisiteurs des soldats. Cependant, il y a d'autres passages où l'auteure dénonce le discours colonialiste à l'encontre de la femme, où cette dernière est totalement dénigrée. Maïssa Bey rend hommage aux femmes de la guerre, mais aussi aux mères de famille qui se sacrifiaient pour leurs enfants, en travaillant chez les colons, le plus souvent comme femme de ménage.

La femme occupe une place primordiale dans ce roman, d'ailleurs elle est désignée par différentes appellations, notamment par les français. Des appellations ayant un poids sémantique de nature péjorative. La femme algérienne a longtemps été victime de toute forme d'hostilité au temps de la colonisation. Des noms comme la « moukère », la « fatma » ou la « mauresque » étaient utilisés pour la désigner : « Plus couramment, on les appelle moukères. Ou bien fatmas. Ou encore Mauresques. Et ces belles Mauresques à la peau d'ambre et aux yeux de biche effarouchée sont au centre de bien des fantasmes ». (*PSPC*, p.72)

En parallèle, la femme française est aussi présente dans le roman, d'ailleurs la nation colonisatrice est, elle-même présentée sous la forme d'un personnage féminin, à savoir : « Madame Lafrance ». Outre ce personnage, le

roman parle des autres femmes de la nation française, celles qui ont marqué les esprits des Algériens de l'époque, celle qui ont joué un rôle positif durant cette période. Il s'agit des institutrices mais également des infirmières.

Maïssa Bey a fait de la femme un sujet de prédilection et ce même dans son roman le plus rigoureux de par son essence historique. La romancière ne rate jamais l'occasion pour rendre hommage à la gente féminine et notamment à la femme algérienne de l'époque coloniale, qui était un symbole sur tout les plans dans la société de cette époque. Elle a soutenu la guerre et la lutte activement, mais aussi indirectement, elle s'est sacrifiée pour garder sa dignité malgré les atteintes qu'on lui a lourdement infligées. Longtemps persécutée, utilisée, bousculée, effrayée et malmenée par les colons, elle a, malgré tout, tenu bon en restant combative. On essaiera, dans cette optique, de nous intéresser à tous ces aspects, sous lesquels la femme apparaît dans le roman, à travers des extraits qu'on analysera.

Durant la guerre de libération nationale, la femme a le plus souvent vécu sans présence masculine, en raison du fait que leurs hommes étaient soit au maquis ou bien mobilisés à accomplir des travaux de construction, ou alors tués par l'armée. Cette situation de non présence masculine a poussé la femme algérienne à se débrouiller et à travailler de différentes manières afin de pouvoir subvenir aux besoins de ses enfants. La dureté des circonstances de vie et notamment dans les montagnes a depuis toujours obligé la femme à accomplir des travaux, même en la présence de l'homme. En effet :

Dans les compagnes, les femmes participent aux travaux agricoles. Elles sont donc amenées à sortir de la maison, mais la répartition des tâches est codifiée. Cela ne signifie nullement un mélange des mondes masculin et féminin. Dans son village et dans les champs, la campagnarde dévoile circule selon les itinéraires et des horaires précis qui lui évitent des rencontres trop fréquentes avec les hommes.¹

Le travail n'est pour les Algériennes ni un facteur d'épanouissement, ni une conquête sur le monde extérieur, mais seulement une dure nécessité pour survivre. À l'exception d'une infime minorité, l'Algérienne des années de colonisation est paysanne, ouvrière ou domestique. Elle assume des travaux

¹ AMRANE MINNE Danièle Djamila, *La guerre d'Algérie (1954-1962), Femmes au combat*, Alger : ed. Rahma, 1993, p. 19.

pénibles peu valorisants et mal payés. Maïssa Bey peint cette dure réalité dans son roman, elle parle de la femme algérienne forcée à travailler comme femme de ménage chez les colons. La difficulté de la vie l'oblige à être active dans sa société même si c'est sous un aspect dévalorisant. Les mères de famille, veuves et sans soutien financier, se voyaient dans la contrainte de faire le ménage, sous les ordres des colons, afin de subvenir à leurs besoins à la sueur de leur front :

Les mères, elles, sont là. Sans cesse harcelées par les soldats à la recherche de quelque renseignement sur l'époux, le fils ou le frère absent, sans même avoir eu le temps de sécher leurs larmes, sans avoir eu le temps de réunir leurs biens et leurs hardes, elles ont quitté leur village et sont venues se réfugier dans l'anonymat. La sécurité illusoire et l'ombre de la grande ville. Beaucoup de mères travaillent. Elles aussi louent leur bras. Là-bas. Dans la ville européenne. (*PSPC*, p.140)

La femme algérienne a longtemps été dénigrée par les colons et notamment par certains écrivains anticolonialistes. Ne voyant en elle « qu'un paquet informe de linge sale ». À leurs yeux, elles ne pouvaient servir qu'aux tâches domestiques. Cependant ils reconnaissent chez-elle l'aspect doux, tendre envers les enfants des colons. La femme algérienne, étant humaine par nature, a marqué les esprits de certains colons qui se sont vite habitués à sa présence :

On peut, comme certain écrivain intimement convaincu du caractère primitif des peuples vivant dans ces contrées, n'y voir qu'un « paquet informe de linge sale ». On peut se les attacher. Les fatmas, espèce plutôt domestique, se révèlent précieuses auxiliaires de maison, dévouées, dures à la tâche, maternelles, malgré leurs habitudes de vie différentes, si différentes... (*PSPC*, pp.73-74)

Ces mères de familles ont choisi d'exercer un métier les mettant encore plus concrètement comme sujettes des colons afin de rassembler quelques sous sans avoir à être dénigrée par la société. Cependant, il existait une autre tranche de femmes. Celles qui ont plongé dans le monde avilissant de la nuit. La cruauté de la vie les a amenées à vendre leur corps et le plus souvent aux colons. Ces derniers étaient fascinés par l'exotisme des terres algériennes et notamment par leurs femmes qu'ils ont longtemps visualisées voluptueusement de par les photos prises par les colons et exposées à l'autre bout de la mer dans le but de nourrir le désir d'orient chez les Européens afin de les faire venir pour peupler encore plus ces nouvelles terres. Maïssa Bey n'a pas cherché à faire taire certaines réalités que l'opinion publique a longtemps dissimulées ou ignorées. La femme était utilisée dans tous les sens du terme jusqu'à se retrouver à se prostituer. L'auteure

présente ces femmes avec un degré de pitié et d'empathie à leur rencontre. C'est comme si elle leur pardonnait d'avoir suivi cette voie pour survivre aux malheurs, car elle sait que ces femmes-là ont été forcées et ont dû subir toute sorte de traumatisme et de dénigrement, d'ailleurs elle en parle dans le roman et évoque le regard que portait les colons sur ces pauvres femmes jusqu'à même reprendre le refrain d'une chanson avilissante que fredonnait ces hommes-là. La France a fait des femmes un commerce et a mis en place des espaces pour pouvoir utiliser ces femmes, afin de servir ses soldats et ses hommes. De nombreuses maisons closes ont vu le jour durant la période coloniale. L'auteure cite ces lieux de leurs noms ainsi que ceux des rues où elles se trouvaient. Maïssa Bey n'hésite pas à dépeindre les réalités qui fâchent. Elle parle de la femme utilisée et décrit des scènes pouvant même choquer et heurter certains :

On peut aussi en faire commerce. Car il est, heureusement, des moukères plus accessibles. Avec leurs semblables en misère, comme elles pourvoyeuses de plaisirs fugaces, elles sont parquées dans des lieux bien connus de tous. Rue des Consuls, Rue du Regard, Rue de chartres, rue *Lallahoum* ; côtoyant les maisons « honnêtes », on trouve les maisons de tolérance, les établissements d'abattage pour le « dégagement », pour repos du guerrier : Le Sphinx, Le Chat noir, Le Chabanais, La Lune rousse. Ballet des hommes dans les coursives tout autour du patio traditionnel. Et dans les BMC, les Bordels Militaires de Campagne, le bon de saillie délivré par le caporal au bas des escaliers. Madame Lafrance détourne à peine le regard. Dans les chambres closes, les moukères attendent le corps rompu, la bouche lasse et le regard éteint. Et pour se donner du cœur à l'ouvrage, l'on chante tous en chœur : « Viens dans la Casbah ! Et culbute la ta jolie fatma » (PSPC, p.74)

Il n'est pas à ignorer que certaines de ces femmes ont été prises de force de chez-elles pour faire d'elle un objet de plaisir. Sachant que les traditions séculaires ne l'accepteraient jamais car elles représenteraient une tare et une souillure pour la famille, ces femmes-là ne pouvant plus revenir auprès des leurs famille, elles ont amèrement fini par accepter leur terrible sort.

Maïssa Bey dénonce inlassablement ces vérités qui font mal. Elle se sert de son écriture pour mener son combat pour la dignité des femmes. Elle décrit dans d'autres passages comment les jeunes filles étaient kidnappées devant les yeux de leurs familles, dans l'incapacité de réagir. En effet, les familles algériennes sont passées par de lourdes épreuves jusqu'à en garder des séquelles à jamais. Le roman relate de terribles faits, sans doute pour dénoncer l'irrépressible.

Le lecteur peut y découvrir comment les soldats, sous l'effet de l'alcool et de l'excitation, pénétraient de force dans les maisons des villages où ils savaient qu'il n'y avait pas d'hommes pour observer leurs femmes en les obligeant à ôter leurs voiles afin de mieux les contempler et les approcher. Le plus souvent, pour le malheur de ces familles, ils repartaient en prenant, de force avec eux, une jeune fille. Maïssa Bey, par le biais de sa voix narratrice, raconte ce douloureux évènement sous les yeux de l'*enfant* qui a essayé de s'intercepter mais sans pouvoir le faire. Il a été jeté par terre d'un coup de crosse. L'*enfant* représentant l'Algérie fragile de l'époque coloniale, évoque l'incapacité du pays à éviter certaines épreuves, aussi douloureuses soient-elles :

Quand des soldats avinés et excités ont pénétré dans sa maison, ont approché les femmes terrifiées pour les obliger à sortir et à se montrer dévoilées, qu'ils ont voulu emmener avec eux la plus jeune d'entre elles, l'enfant a tenté de s'interposer, comme si à lui seul il pouvait les mettre en déroute. D'un coup de crosse, il a été jeté à terre. Il s'est relevé. Il a tenté de les suivre. Mais sa mère l'a retenu. Il s'est dégagé. Fou de rage, il s'est tapé la tête contre les murs, mais il n'a pas pleuré. (PSPC, p.57)

En étant exposés à des épreuves de ce genre, les femmes redoutent pardessus tout le regard des soldats. Elles ont développé un vrai rebut contre les colons. Maïssa Bey évoque la peur qu'habite les cœurs des femmes algériennes. Il s'agit d'une crainte particulière, elles avaient peur de plaire. Elles avaient peur de susciter un quelconque intérêt chez un français. Elles avaient même peur de se faire prendre en photo. Pour se protéger des regards, elles évitaient de sortir. Leurs hommes quand ils sont présents, les surprotègent : « Les moukères sont rétives, farouches, et surtout étroitement surveillées. Cloîtrées dans des lieux impénétrables ». (PSPC, p.73). Le fait qu'elles soient si protégées les a rendues objets de convoitise chez les colons, les rendant à leurs yeux tels des trésors difficilement accessibles.

Cependant, ayant une famille à leur charge, ces femmes ne pouvaient pas s'enfermer éternellement. Maïssa Bey raconte l'émoi des femmes algériennes qui essayaient de passer les plus inaperçues possible. Elles se cachaient dans leur habit traditionnel « el Haïk ». Afin que l'ont puisse rien entrevoir d'elles. Elles se couvraient totalement le corps et le visage en ne laissant paraître qu'une minuscule ouverture au niveau du visage: « Dans ces lieux passent des ombres

furtives et blanches. Des femmes, le corps enroulé dans un grand drap blanc ramené sur la tête et sur le visage, ne laissant apparaître qu'un œil vif et très sombre. » (*PSPC*, p.34). Les femmes, au temps de la colonisation, se devaient d'éviter de s'exposer trop. Elles risquaient sérieusement de se faire ravir et voir d'un coup leurs vies et celles de leurs familles s'écrouler autour d'elles. Ainsi *Pierre sang papier ou cendre* transpose-t-il les raisons et la manière avec laquelle, dans les quartiers et villes arabes, les femmes ne sont semblables qu'à de furtives et rares ombres blanches. Tantôt le récit est fait sous un regard compatissant et tantôt sous un regard colonialiste. Quand l'écrivaine emploie les mots « moukères » ou « fatmas » pour désigner la femme dans son roman, c'est pour en parler sous un regard colonialiste. Comme dans le passage ci-dessous. La voix narratrice termine son développement en disant que « les moukères s'obstinent à rabattre la lumière sur leurs yeux ». C'est pour montrer le regret des colons à ne voir ces femmes que cachées derrière des draps blancs :

Images : dans la ville arabe, les femmes ne sont qu'Ombres rares et furtives se faufilant dans des rues labyrinthiques. Elles passent, hiératiques, inaccessibles. Drapées d'un voile blanc, elles ne laissent voir que leurs yeux sombres au regard insaisissable. Les moukères s'obstinent à rabattre la lumière sur leurs yeux. (*PSPC*, p.73)

Dans un autre passage, relaté au style colonialiste, le lecteur peut découvrir une scène où l'espace habitable des arabes est décrit. La description est faite avec un air dédaigneux et arrogant envers les personnes décrites. L'auteure utilise le terme « masure » pour désigner leurs habitations. Afin de témoigner de l'état dégradant des espaces habités par les Algériens à cette époque. On y découvre quelques poules et des enfants faméliques et fragiles avec des femmes qu'on décrit comme étant vêtues de longues robes aux tissus colorés. La scène met en avant la misère que vivaient les familles au temps de la colonisation mais aussi la peur que ressentaient, sans cesse, les femmes à la rencontre des colons, ou comme nommés dans le passage les « Roumis » tels qu'ils étaient désignés dans le langage arabe. Au passage de deux hommes français, les femmes se sont brusquées de rentrer dans leur cabanes qui leur servaient de maison, en évitant de croiser leurs regards. Pour ainsi dire, la femme algérienne était persécutée depuis toujours :

Au seuil de ces habitations, quelques poules, quelques enfants miséreux et maladifs, et des femmes vêtues de robes longues et multicolores s'affairant autour d'un brasero. Au passage des deux hommes, elles relèvent la tête. Effrayées, elles se détournent très vite et rentrent à l'intérieur de leur mesure, de peur sans doute que les Roumis ne saisissent leur regard. (PSPC, p.49)

Comme le dit Edward Said¹, force est de constater que les colons développaient un réel engouement au monde oriental des Algériens. La différence de culture, de géographie, de senteurs, de modes de vie fascinaient quelques uns et surtout les Français de l'autre côté de la rive, ou ceux qui découvrent les terres algériennes depuis peu. Ils sont munis d'un désir d'exotisme intense, rencontrer l'inconnu, découvrir le désert, déguster des plats plus goûteux, les uns que les autres, relevés par des épices aux senteurs magiques. Respirer les parfums enivrants des jardins aux effluves des jasmins et des muscs et surtout approcher les femmes d'orient au rythme endiablé et à la peau dorée dans un monde magique. Maïssa Bey présente, avec une touche de magie, ce tableau d'exotisme dont rêvaient les colons :

On appelle cela désir d'orient. Ou bien encore rêve d'Orient. Désirs et rêves nés d'histoires parfumées d'épices enivrantes, d'histoires saupoudrées d'exotisme, d'histoires d'appels irrésistibles, de départs ou de fuites, de déracinement, ou plutôt d'enracinements, de désert, de vents impatients et sauvages, de sables dorés et ondulants ou chaque soir nymphes et djinns dansent, nus, de nuits enfiévrées et torrides, d'espaces lumineux et chauds, de plages infinies, d'aventures et de rencontres, d'amours incandescentes, de révélations mystiques, de conversions étonnantes. (PSPC, p.71)

Cependant, ce qui nourrissait le plus leurs envies d'exotisme étaient les femmes. Ces dernières étaient un objet d'engouement pour eux. D'ailleurs dans les villages, de nombreux photographes les pourchassaient avec leurs appareils. Maïssa Bey relate cette anecdote en insistant sur le fait que ces photographes étaient tant redoutés. Des éclairs pouvaient jaillir en leur direction à tout moment. Pour se protéger de ces intrusions percutantes et que leur image ne soit pas volée, elles refermaient encore plus fermement leurs voiles. Car elles savaient que ces photos servaient à faire naître et à agrémenter le rêve d'orient qu'ils vendaient aux français de l'autre bout de la rive.

Dès qu'apparaît la silhouette de l'un de ces intrus immédiatement repéré par des guetteurs invisibles, les enfants se cachent sous les porches et derrière les murets, tout en haut des marches. Ils ne laissent entrevoir qu'un visage hostile et plein de méfiance. Surprises parfois par le jaillissement d'un de ces

¹ SAID, Edward W. [1980]. *L'orientalisme L'orient créé par l'Occident*, Paris : Points, 2005, 351 p.

éclairs, les femmes s'arrêtent. Elles baissent la tête, resserrent encore plus étroitement leur voile sur elles et maudissent à voix basse ces étrangers qui viennent jusque dans leurs pas. (PSPC, p.35)

Les femmes algériennes étaient le plus haut symbole de fascination avec le désir d'exotisme qui grandissait chez les Européens et que la France nourrissait à travers des récits de voyages¹ décrivant la femme arabe ou la mettant en valeur sur des images en papier glacé. Ces photos exposant les femmes algériennes dans des tenues dénudées et dans des poses mystérieuses et lascives au regard farouche étaient très appréciées. Car en effet, l'armée française munie de photographes forçait des jeunes filles, celles des maisons closes à porter des tenues orientales comme le caracos en velours brodé d'or en laissant entrevoir des parcelles de leurs peaux de telle manière à faire naître l'envie et la curiosité. Ils savaient ce qui charmait le plus. Des femmes aux tenues d'ailleurs exposant leurs charmes sur des décors pouvant ressembler à ceux des *mille et une nuit*. Des tapis au tissage manuel et des coussins brodés de formes berbères ou mauresques. Ces photos de charme exotique mettaient même des femmes à moitié dénudées dans des postures de danse orientale. Ces images ouvraient alors la porte à toute forme de rêve d'Orient. Ce qu'il ne faut pas écarter aussi, est qu'il arrivait souvent que des femmes soient enlevées par des soldats parce qu'ils les trouvaient si gracieuses et charmantes qu'ils les imaginaient sur leurs clichés dans leurs expositions de rêveries exotiques. Comme il est possible de le voir à travers cet extrait :

Mais l'attrait le plus irrésistible, la fascination la plus grande, ce sont les femmes. Le désir d'Orient les pare de mystère. Ah ! chante-t-on partout, parlez-moi des femmes arabes ! Comment pénétrer l'Orient autrement qu'en dévoilant le mystère, en dévoilant ses femmes, surnommées les interdites parce que jalousement gardées, soustraites à tout regard étranger ? (PSPC, p.72)

Ou encore celui-ci, décrivant le charme inouï des photos mettant en avant la beauté de ces femmes au regard si profond. Saisir le charme de ces femmes était pour les colons une stratégie pour agrémenter le désir d'Orient chez les Européens hésitant à venir s'installer en Algérie :

On peut, et c'est là hommage à leur étrange beauté, n'en retenir que les charmes exotiques, si exotiques. Les saisir dans l'intimité des lieux clos, des harems et gynécées. Belles Mauresques richement parées, nonchalamment

¹ Notamment ceux d'Eugène de Fromentin et de Louis Bertrand.

assises sur des tapis aux motifs colorés, mollement adossées à des coussins de soie et vêtues de voiles chatoyants ou de caracos de velours cramoisi brodés d'or ou d'argent. Danseuses à demi nues, ondoyantes et sensuelles. (PSPC, pp. 74-75)

Les femmes étaient, à leurs yeux, une arme, pouvant les servir et attirer les curiosités. Maïssa Bey relate ces faits et apprend au lecteur l'envers du décor des photos qui existent pour quelques unes d'entre elles encore sur Internet ou dans des expositions. Ces images étaient réutilisées en cartes postales ou en photos exposées. Des femmes de différentes origines, c'est ce qui intriguait le plus les colons. Cette femme qu'ils imaginent dans leurs déambulations oniriques, pouvait être sous différents aspects reflétant des styles de vie différents : jeunes femmes d'Ouled Nail aux mouvements enchanteurs, jeunes filles kabyles dans leurs robes colorées entourée par un charme montagnard, ou les bédouines devant une tente accompagnées d'animaux, ou encore les femmes algéroises en *haïk* blanc dans la Casbah entourées de jasmin, etc. Les images parlaient. Elles étaient nombreuses et ne se ressemblaient jamais. En noir et blanc ou en couleur, elles laissaient entrevoir, à chaque fois, un mystère entraînant. Ces images traversaient les mers pour s'introduire dans l'imaginaire des habitants des villes européennes. Ce qui les intriguait le plus était le regard de ces femmes qui était à chaque fois pesant et profond. L'énigme de leur regard était certainement due au fait que derrière l'objectif il y avait des soldats leur témoignant des regards et des mots hostiles et les menaçant afin qu'elles suivent les instructions du photographe. Les femmes des photos cachaient toutes en elles une histoire. Ces histoires se rejoignaient de par la tristesse qui habillait leurs regards et laissait entrevoir une certaine douleur perceptible que par ceux qui connaissaient les conditions dans lesquelles ces photos étaient prises :

Ou bien encore, dans un désir de transgression à peine déguisé en quête artistique, on peut les exhiber, les exposer, les dénuder, les révéler, les mettre en scène, les donner à voir dans leur authenticité – monnayée parfois – au bon peuple de France, là-bas de l'autre côté de la mer. Ainsi sur papier glacé, en couleurs ou en noir et blanc, les femmes arabes, les jeunes filles kabyles, les petites Mauresques, les jeunes juives, les fatmas en haïk, les Bédouines, traversent les mers, font irruption dans les foyers bien pensants des villes et villages de la lointaine métropole. " Personne, non personne n'a alors tenté de déchiffrer l'énigme de leur regard. (PSPC, p. 75)

Comme il a été précédemment dit, le roman ne parle pas que de la femme algérienne mais également de la femme française. Cette dernière a marqué

certaines esprits pour ce qui est des infirmières qui venaient en groupe pour apporter des soins aux villageois et notamment aux femmes et aux enfants. Comme il est dit dans le passage ci-dessous, certaines d'entre elles savaient même parler l'arabe. Elles mettaient à l'aise les Algériens à qui elles venaient apporter secours. Maïssa Bey a souhaité rendre hommage à cette catégorie de femmes qui ont su garder leur côté humain malgré la situation de guerre à laquelle tout le monde était confronté. Le lecteur découvre le nom avec lequel ces femmes étaient désignées par les arabes, à savoir : « Les Roumiyettes » Elles apportaient aux habitants des villages, auxquels elle rendait visite, toute sorte de traitement. Elles distribuaient même aux mères des vêtements pour enfants ainsi que du lait. Cependant, sous instruction du préfet, elle tâchait de tout remballer avant de partir afin d'éviter que ces médicaments soient utilisés pour soigner les hommes ayant rejoint le maquis. De ce fait, le lecteur peut découvrir à travers *Pierre sang papier ou cendre* la femme sous différents aspects :

Parfois, une voiture s'arrête à la lisière du bidonville. Des femmes en descendent. Des Françaises. Les *Roumiyettes* apportent des médicaments. Certaines d'entre elles parlent même l'arabe. Elles regroupent les enfants. Elles leur font des piqûres. Des vaccins disent-elles. Elles leur mettent des gouttes dans les yeux. Elles soignent les plaies de ceux qui sont blessés. Puis, soucieuses de se conformer aux ordres du préfet, elle remballent tous les produits de peur qu'ils ne servent à soigner des fellagas blessés. Avant de partir, elles distribuent aux mères des vêtements ou des boîtes de lait. C'est alors la ruée. (*PSPC*, p. 133)

Dans d'autres passages, il est même possible de découvrir une comparaison entre la femme française et celle de l'Algérie. Cette comparaison a été faite pour faire part des interrogations que se posait l'*enfant* quand il voyait tant de différence entre ces deux femmes, ne serait-ce que par leurs apparences. Les femmes des colons se baladent tête nue dans les rues, et s'habillent de manière tout à fait différente de la leur. Elle ne craint pas les regards des autres et n'hésite pas à se vêtir de manière attrayante : robes courtes, sans manches, près du corps, etc. Ce qui est tout à fait le contraire des femmes de sa culture. Les femmes, chez lui, ne s'aventurent à aller au monde extérieur qu'en se couvrant la tête, et pour la majorité d'entre elles, le corps en entier à l'aide du *haïk* qui dissimule leurs corps avec subtilité. Autres éléments ayant intrigué l'*enfant*, en observant les femmes des colons, est leur liberté d'agir. Elles rentrent, le plus

normalement du monde, en contact avec les hommes. Elles peuvent s'attabler à leurs côtés dans des cafés remplis d'hommes, parler et rire à voix hautes, sans aucune pudeur et même tenir une cigarette entre leurs mains pour la fumer aux yeux et aux regards de tout le monde. Cet énorme écart de style de vie intriguait, au plus profond de lui-même, l'*enfant*. Maïssa Bey a voulu donc partager avec le lecteur cette situation de deux styles de vies parallèles mais tellement différents :

Leurs femmes ne ressemblent en rien aux femmes de sa race. Elles vont tête nue dans les rues. Elles portent des robes courtes et légères qui exposent aux regards leur bras et leurs jambes nus. Elles côtoient les hommes, s'assoient avec eux dans les cafés, parlent et rient bruyamment, sans aucune pudeur. Et ceux qui peuvent les approcher racontent bien des choses à leurs sujets. (PSPC, p. 65)

De ce fait, il est possible de conclure cette analyse en disant que la femme est parmi les thèmes qui reviennent le plus dans l'écriture de Maïssa Bey. Et encore plus lorsqu'il s'agit d'Histoire de son pays. L'auteure rend hommage, à travers *Pierre sang papier ou cendre* à la femme algérienne. Qu'elle présente sous différents aspects, témoignant ainsi de son courage, de sa sagesse, de son esprit combatif mais également des peines qu'elle a pu endurer à cause de la colonisation. Les événements relatifs à ces scènes de vies peuvent heurter plus d'un, mais Bey tient comme même à les relater pour dire la vérité sur les côtés sombres de l'Histoire d'Algérie, que le temps a tendance à faire oublier. La femme algérienne a tenu depuis toujours un des rôles les plus importants dans l'Histoire de son pays, et Maïssa Bey l'évoque encore une fois dans son roman.

En guise de conclusion, par le biais de l'étude thématique et socio-historique de notre corpus d'étude, nous avons repéré dans l'écriture de Maïssa Bey des événements d'Algérie fidèlement rapportés, décrivant, d'une part : la joie de la libération, les doutes et les difficultés des premières années d'Indépendance jusqu'à l'émergence des années de terreurs et de néant dans *Bleu blanc vert*, et d'une autre part, ces événements relatés décrivent le deuil d'une mère ayant perdu son fils, reflétant de la sorte, les douleurs des années noires de l'Algérie dans *Puisque mon cœur est mort*, mais aussi les misères et souffrances endurées par le peuple algérien durant les années de la colonisation dans *Pierre sang papier ou cendres*. Les trois romans se rejoignent dans le fait qu'ils reflètent, tous les trois, des thématiques évocatrices du contexte sociopolitique où évolue

l'intrigue. En outre, les trois romans se rejoignent de par le thème de la femme, l'une des caractéristiques de l'écriture de la romancière. Ce chapitre aura donc permis de reconstituer la société ainsi que l'univers de l'écriture de Maïssa Bey à travers ses trois romans et, par la même occasion, d'explorer leur historicité. Par ailleurs et grâce à cette étude, il a été possible de constater que les romans étudiés se sont considérablement inspirés de l'Histoire de l'Algérie, en reprenant ses grands thèmes. C'est dans ce sens que nous avons posé au départ de ce chapitre la question suivante : *les romans étudiés* seraient-ils des fictions au service de l'Histoire et quels seraient les stratégies d'écritures de l'auteure pour former son écriture si particulière ? Pour parvenir à approfondir notre réponse, nous nous intéresserons dans le chapitre qui suit à l'écriture de l'Histoire sous toutes ses formes.

TROISIÈME CHAPITRE

FICTIONNALITÉ DE L'HISTOIRE, HISTORICITÉ DE LA FICTION

Maïssa Bey se fait mémoire de l'Histoire de son pays, une Histoire à laquelle elle a été impliquée au plus profond d'elle-même et qu'elle a vécue dans la partie contemporaine. « L'histoire actuelle est plutôt mise au service de la mémoire »¹, comme le traduit bien l'injonction du « devoir » de mémoire adressée aux historiens et qui définit leur fonction sociale présente. L'Histoire constitue alors la mémoire, Pierre Nora a expliqué la distinction qui existe entre les deux entités complémentaires :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que de détails qui la confortent, elle se nourrit de souvenirs flous, télescopant globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La

¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 299

mémoire installe le souvenir dans le sacré. L'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours.¹

La fiction rattrape la réalité pour ne représenter qu'une seule temporalité. Il apparait alors que le temps de la fiction se superpose sur celui de la réalité, jalonné par l'Histoire, « le temps de l'histoire est celui même des collectivités publiques, sociétés, états, civilisations. C'est un temps qui sert de repère commun au membre d'un groupe. »².

Cette écriture ou réécriture de l'Histoire fait que chaque récit fictionnel devient un possible réel, agrémenté d'effets réels³. En effet, « L'écriture implique une fidèle transmission de l'origine, un être-là du Commencement qui traverse, indemne, les avatars de générations et de sociétés mortelles. Elle est elle-même corps de vérité »⁴. Il semble, de ce fait que Maïssa Bey fournit sa version de l'Histoire, comme le dirait Jacques Dubois, dans *les romanciers du réel* : en « se livrant à des simulations qui conjointent réalité et fiction, de la façon la plus intime. »⁵. C'est une manière pour l'auteure de s'appropriier l'Histoire afin de construire un discours interpellant le lecteur sur les plus importants événements de son pays. Dans cette optique, avant de voir le roman historique, il nous est important de nous intéresser à la définition de l'Histoire. Nombreux spécialiste ont tenté de la définir, parmi eux, Antoine Prost qui déclare à ce propos que :

Comme procédé de connaissance, l'histoire est une connaissance par traces. Comme le dit joliment J.-Cl. Passeron, c'est « un travail sur des objets perdus ». Elle procède à partir des traces que le passé a laissé, « d'information vestigiales solidaires de contextes non directement observables »⁶. Le plus souvent il s'agit de documents écrits : archives, périodiques, ouvrages, mais il peut s'agir aussi d'objets matériels : une pièce de monnaie ou une poterie dans une sépulture par exemple, ou, plus près de nous, des bannières de syndicats, des outils, des cadeaux offerts à un ouvrier qui prend sa retraite... dans tous les cas l'historien effectue un travail sur les traces pour reconstituer des faits. Ce travail est constitutif de l'histoire ; en

¹ NORA Pierre (Sous sa direction). *Les lieux de mémoire, I. La République*. Paris : Gallimard. 1984. (Coll. Bibliothèque illustrée des histoires) p. 260.

² PROST, Antoine, *Op. Cit.* p. 102

³ Par « effets réels », nous n'entendons pas « vraisemblables » mais plutôt des effets provenant de la réalité, d'une réalité objective représentant l'Histoire.

⁴ DE CERTEAU, Michel.. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : éd. folio, (Coll. Folio histoire). 2007. p.255

⁵ DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel*, Paris : éd. Seuil. 2000. p.149

⁶ PASSERON, Jean-Claude. *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris : Nathan (Coll. Essais et Recherches). 1991. p. 69

conséquence, les règles de la méthode critique qui le gouvernement sont, au sens propre, fondamentales.¹

Il s'agira alors, dans ce chapitre, de dévoiler tous les aspects historiques ou témoignages présents dans cette œuvre et de les analyser sous un angle temporel, en relevant les stratégies d'écriture de l'Histoire sur lesquelles s'est appuyée Maïssa Bey.

Un roman à effets réels, ou ce que les théoriciens désignent par « le roman historique » est défini comme étant un roman qui prendrait comme source d'inspiration majeure un épisode de l'Histoire, autour duquel se tisseraient des éléments extérieurs de caractère réel ou fictif, à savoir : les personnages et les événements relatés. De nombreux auteurs ont exploré ce sujet tels qu'Umberto Eco², Michel de Certeau ou encore André Peyronie³.

Ainsi, Georges Lukacs définit le roman historique comme suit :

Le roman historique est [...] tributaire de la relation de l'auteur à son époque, sa société. C'est là une de ses « situations-limites », [...] c'est le présent qui nous fera le mieux comprendre le passé et nous y intéresser.⁴

Selon lui toujours:

La genèse et le développement, l'essor et le déclin du roman historique résultent inévitablement des grands bouleversements sociaux des temps modernes [...] ses divers problèmes de forme ne sont que des reflets artistiques de ces bouleversements socio-historiques.⁵

D'après ces définitions le roman historique serait « un récit où le cadre est réel et les héros sont fictifs »⁶, c'est ce que nous retrouvons dans notre corpus d'étude. Il s'agit d'histoires réelles et fictives à la fois, des personnages fictifs, des fois, même, réels, dans un cadre historique vrai qui est celui de l'Algérie, à différentes époques. Ce genre de récit mène Lukacs à une étroite distinction entre personnes réelles et personnages fictifs. D'après Lukacs les romans historiques proviennent de deux importantes catégories selon qu'ils respectent les faits historiques ou prennent de grandes libertés avec eux. Dans notre corpus d'étude,

¹ PROST, Antoine. Op. Cit. p. 32

² Umberto Eco 1932, Ecrivain, essayiste, linguiste, sémioticien et philosophe.

³ André Peyronie est maître de Conférences honoraire à l'université de Nantes, il y a enseigné la littérature générale et comparée de 1968 à 2004

⁴ LUKACS, Georges. *Le roman historique* [1965]. Traduit par SALLEY, Robert. Paris : éd. petite bibliothèque Payot. 1977. p. 14

⁵ LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Op. Cit. p.15

⁶ LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Op .Cit. p.123

les faits historiques sont respectés, c'est-à-dire qu'ils sont relatés comme ils se sont réellement produits. Cependant, ils portent en eux une certaine charge émotionnelle, celle des personnages.

Au terme d'une recherche approfondie sur le roman historique, Peyronie, est sorti avec la définition suivante, reposée sur la différenciation entre le roman historique et le roman en général. Ce qui les distingue, dit-il, « c'est la nature du référent auquel ils renvoient respectivement [...] pour préciser cette nature nous devons prendre en compte la situation de l'auteur par rapport à son récit »¹.

D'autres définitions ont été données, parmi-elles celle de Daniel Madelénat, selon lui le roman historique serait :

[au sens large], fiction qui emprunte à l'Histoire une partie de son contenu et, [au sens étroit], forme de roman qui prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques.²

Dans les romans à caractère historique, le temps représente un aspect essentiel. Il ne peut pas y avoir de personnages romanesques sans cheminement ou chronologie de fond. À ce sujet, Paul Ricœur déclare que :

Le caractère commun à l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.³

Ainsi, selon Paul Ricœur, le temps constitue la base de tout roman, et davantage s'il s'agit d'un roman à caractère historique. L'importance prise par le temps dans les œuvres romanesques n'en facilite pas davantage la tâche du critique, car le mot « temps » revêt des significations différentes selon les cadres de référence qui lui sont donnés. À cet égard M. Butor déclare que « dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture »⁴. De ce point de vue, une composante narrative comprend plusieurs niveaux de temps, dans l'objectif de

¹ PEYRONIE, André. *Le roman historique, récit et histoire*. Nantes : éd. Pleins Feux, coll. Horizons comparatistes, Université de Nantes. 2002. p.50

² *Dictionnaire des littératures de langue française*, article « Roman historique », Bordas, 1987.

³ Cité par Adam Jean-Michel et Revez Françoise. *l'analyse des récits*. Paris : éd. Seuil. (coll. Lettres). 1996. p. 42

⁴ BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard. (coll. Tell n°206). 1992. p. 118

déterminer la valeur historique du roman. Cependant, l'étude présente sera principalement consacrée au temps de l'aventure, en l'occurrence celui de la diégèse dont l'objectif est de déterminer la valeur historique du récit. Cela permettrait de voir comment l'authenticité de l'espace s'étend également sur l'aspect temporel du roman. Ainsi, en repérant les marques de temps présentes dans le récit, il sera possible d'explorer l'éventuelle vraisemblance chronologique de la fiction. Mais également les faits historiques réels ou encore les personnages historiques cités.

I. *Bleu blanc vert* trois décennies d'Histoire « fictionnalisée »

Le corpus de notre étude peut être perçu comme étant une fresque historique à travers son aspect temporel, il s'agit de *Bleu, blanc, vert*. Ce roman reprend une période de l'Histoire de l'Algérie vue et vécue par deux personnages, *Ali* et *Lilas* : à partir de leurs discours croisés, le lecteur suit un récit dont l'action se déroule dans les années de la postindépendance, de 1962 jusqu'à l'époque trouble des années 90, plus précisément l'année 1992. Adoptant une progression thématique, leur narration multiplie les points de vue appréciatifs, évaluatifs et évolutifs sur la société algérienne qui se construit et réalise ses premiers pas depuis l'acquisition de son indépendance. Deux visions distinctes en sont ainsi offertes, selon l'état d'esprit des deux protagonistes.

L'effet du réel et celui de la fiction dans le roman de Maïssa Bey permettent, d'une part, de faire osciller ces derniers entre des référents historiques qui créent l'illusion réaliste favorisant une lecture d'identification et, d'autre part, des effets temporels qui dévoilent l'implicite écriture de l'auteure, notamment le pacte de la fiction qui donne à ses écrits cet effet fictif à travers l'organisation de la fiction et le sens qui en résulte, c'est-à-dire tout ce qui peut interpeler le lecteur et l'amener à s'interroger ou à réfléchir. Ainsi l'insertion des références historiques met-elle la trame narrative beyenne en relation avec le monde extérieur. Tout comme l'historien, Maïssa Bey « fait ainsi courir comme en pointillé un texte parallèle, un méta-texte, qui donne le sens des termes, tantôt par

une note de bas de page, tantôt par une description intégrée au texte même, ou encore par une incise lors du premier emploi d'un terme. »¹

L'esthétique réaliste dans les textes de Maïssa Bey réside surtout dans l'effet de vraisemblance que cherche à produire la romancière. Un vraisemblable rendu concret par la convergence fonctionnelle entre aspects réels et aspects fictifs et notamment entre le temps réel et le temps fictif, et ce, à travers les allers-retours que fait constamment l'auteure entre la fiction et l'Histoire. En effet, elle use de sa fiction pour consolider son témoignage sur l'Histoire. De ce fait, il apparaît que la relation entre le fictif et le réel est très étroite dans son écriture, certainement, pour rendre ses histoires les plus crédibles possible. Ainsi, il est possible de dire que *Bleu, blanc, vert*, par le biais de stratégies temporelles, écrit ou réécrit l'Histoire de l'Algérie à des époques différentes. Effectivement, on assiste, dans ce roman, à l'exposition de l'Histoire de l'Algérie. Cette dernière est relatée depuis son indépendance jusqu'aux années 90. Par ailleurs, *Bleu, blanc, vert* est partagé en trois parties : la période « 1962-1972 », la période « 1972-1982 » qu'on peut qualifier de période de post-indépendance et la période « 1982-1992 » celle de la crise nationale avec l'avènement de l'intégrisme religieux, la violence et son lot de massacres ayant touché en profondeur le pays. Dans ce sillage, de nombreux événements émanant de périodes synonymes de terreur, d'atrocités, de souffrance et de peur pour les Algériens sont repris dans le roman, cultivant ainsi un discours historique. Et comme dirait Michel De Certeau « Ces discours ne sont pas des corpus flottant "dans" un englobant qu'on appellerait l'histoire (ou le « contexte » !) Ils sont historiques parce qu'ils sont liés à des opérations et définis par des fonctionnements »².

Après lecture, il apparaît que *Bleu, blanc, vert* soit un roman qui accorde une grande importance à l'Histoire. Effectivement, son aspect historique n'est pas seulement perceptible par le fond mais également par la forme du roman. Ce dernier est partagé en trois tranches temporelles composant ainsi trois chapitres avec comme titres, trois décennies qui se suivent à partir de la date historique de

¹ PROST, Antoine. *Op. Cit.* p. 281

² DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : éd. folio, (Coll. Folio histoire). 2007. p.36

1962. Il semble, de la sorte, que l'Histoire de l'Algérie représente le référent central du roman.

Par ailleurs, nous retrouvons dans le corpus de cette étude un total respect de la chronologie, dans la mesure où il est présenté sous forme de deux journaux intimes croisés. Ce point-là renforce davantage la valeur historique du roman. En effet, de nombreux événements sont en rapport direct avec l'Histoire algérienne. De la sorte, la romancière semble vouloir montrer comment ces faits ont pu influencer la vie des deux personnages et expose ainsi, une réalité quotidienne de plus en plus pesante. Selon Benveniste, « il est possible de croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. »¹, elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du temps. Ceci revendique directement l'importance que tiennent les deux détenteurs de l'énonciation, à savoir : les deux personnages *Ali* et *Lilas*.

Ce roman à deux voix (*Lui* et *Elle*) permet la traversée de trois décennies de l'Histoire algérienne. Il comporte un ensemble de dates et d'événements qui renvoient à l'Algérie. Nous retrouvons de la sorte quelques incontournables faits datés, mentionnés. La narratrice et le narrateur, porte-paroles de l'écrivaine, racontent les événements à partir de la première période coloniale et relatent ce qu'ils ont vécu. Ces événements historiques sont racontés avec une grande part de subjectivité, celle des personnages mais l'événement en lui-même reste fidèlement reconstitué, ces séquences se succèdent selon une chronologie événementielle. Ainsi, des dates historiques et emblématiques sont citées :

- Le Festival panafricain de 1969.
- 1969 l'année où « *l'homme a marché sur la lune* ».

L'homme a marché sur la lune. C'est un petit pas pour l'homme et un grand pas pour l'humanité, avons-nous entendu, en direct de la lune. C'est sans doute cela que l'humanité va retenir de l'histoire de cette **année 1969**. En Algérie restera aussi, peut-être, le souvenir du festival culturel panafricain. Ses musiciens. Ses danseuses aux seins nus hâtivement cachés par des soutiens-gorges blancs fournis en catastrophe par les organisateurs, soucieux de ne pas offenser la morale. Ses danseurs venus de toute l'Afrique pour

¹ BENVENISTE, Émile. « L'appareil formel de l'énonciation ». in *Langages*. 5e année, n° 17. L'énonciation. 1970 Pages 12-18. p.15

remplir de lumière, de couleurs et de musique les rues d'Alger. (BBV, p. 101)

L'auteure passe ici, en revue, les moments les plus forts qui sont survenus en 1969. En effet, à travers la voix d'Ali, elle arrive à faire replonger le lecteur dans cette époque haute en voltige par des événements vécus en Afrique ou dans le monde. Ainsi Ali retrace-t-il dans ce passage, comment a été vécu, le Festival Panafricain¹ de cette année, en racontant une drôle d'anecdote ayant, peut être, une signification beaucoup plus profonde. Il s'agit de celle des danseuses africaines, qui dans leurs rites et coutumes, dansent les seins nus, et qui ont dû porter des soutiens-gorges, pour ne pas bouleverser les mœurs du public algérien, l'auteure voudrait peut être, faire allusion, au conservatisme naissant de son pays. En addition à ce spectacle, Ali nous raconte également, l'événement qui a marqué le monde entier, à savoir, la première fois dans l'existence, où l'Homme a marché sur la lune.

- **1963** où a été prononcé le discours de Ben Bella face à l'invasion marocaine « *Hagrouna* ».

Très loin d'Alger. À des milliers de kilomètres. On voit passer de jour comme de nuit des camions remplis d'hommes avec des fusils. Ils vont à la guerre en chantant. Pour défendre le pays. Pour défendre la patrie. Ça se passe dans le désert. Au Sahara. Les Marocains ont franchi les frontières pour nous envahir. Leur roi veut prendre une partie de l'Algérie. Mais cette terre est à nous. Elle est arrosée du sang des martyrs. C'est ce qu'a dit le président dans son discours à la télévision. Il a répété trois fois : Hagrouna ! Hagrouna ! Hagrouna ! pour dire qu'ils ont profité de notre faiblesse. Et il a expliqué. C'est parce qu'on vient à peine de sortir de la guerre. On n'a pas encore fini de panser nos blessures. On n'a pas d'avion. On n'a pas suffisamment d'armes. Pas suffisamment d'hommes. Avec tous ceux qui sont morts à la guerre, c'est normal. (BBV, p. 61)

Dans cet extrait, l'auteure rend le lecteur témoin d'un fait historique, ayant marqué toutes les consciences des Algériens de cette époque, à savoir l'année 1963 qui a suivi l'indépendance du pays. Maïssa Bey, par le biais de son personnage/narrateur décrit comment les faits se sont déroulés, et surtout la

¹ Le **Festival panafricain d'Alger** (ou Panaf) est l'une des plus grandes manifestations culturelles d'Afrique. Elle regroupe des artistes et des intellectuels africains, ou issus de la diaspora africaine. Elle se déroule en juillet à Alger. Le festival comprend des concerts, des spectacles de rue, des expositions, des projections, des concours ainsi que des conférences. Les disciplines représentées sont: la musique, la danse, le théâtre, la littérature, le cinéma et les arts visuels. Son ouverture (le 21 juillet) est fêtée par une grande parade dans les rues d'Alger au cours de laquelle défilent tous les pays participants.

manière avec laquelle le peuple a pu vivre cette attaque du Maroc. En effet, dans l'Histoire de l'Algérie, il est connu que le pays mitoyen a voulu profiter de la faiblesse et de la fragilité de la nation qui venait à peine de sortir de 132 ans de colonisation française, en l'attaquant dans ses frontières du sud. Ainsi, l'auteure fait étalage, dans son roman, de ce qui s'est produit cette année, et reprend une partie du discours mythique qu'a prononcé le président de l'époque Ahmed Ben Bella. Elle n'hésite pas à retranscrire ses mots arabes en caractères latins « hagrouna »¹ pour apporter plus de force à ce témoignage. Cette allocution est restée gravée dans la mémoire de chaque Algérien. En effet, le président a réussi à bousculer son peuple en faisant raviver son nationalisme et sa solidarité quant à l'avenir du pays.

- Le 19 juin 1965 le coup d'état de Boumedienne

D'ailleurs on ne rit pas beaucoup depuis quelques temps. C'est le même responsable qui a dit : avant nous étions au bord d'un gouffre et maintenant grâce à Dieu, nous avons fait un pas en avant. Ce pas en avant, nous l'avons fait **le 19 juin 1965**. À la radio et dans les journaux, on a dit que c'était un « redressement révolutionnaire ». Mon oncle dit que c'est un coup d'état. C'est ce jour-là que le Président Ben Bella a été mis en prison. Parce que ce n'était pas un bon président. C'est ce qu'on nous a dit, après. Pourtant tout le monde avait voté pour lui. Il a été remplacé par un conseil de la Révolution. Avec à sa tête un rais qui n'a pas l'air de rire très souvent. Il a un visage très sévère. Et les sourcils toujours froncés. (BBV, p. 67)

Dans l'extrait ci-dessus l'auteure s'arrête sur le fait le plus marquant qu'a vécu l'Algérie en 1965, à savoir le coup d'état qu'a subi le président Ben Bella. L'auteure raconte à travers le regard adolescent et stupéfait d'*Ali* ce grand événement historique. En effet, le 19 juin 1965, survient le coup d'état, qui a été organisé par l'armée nationale au président Ben Bella, suite auquel le Colonel et ministre de la défense de l'époque, Houari Boumediene devient le nouveau président de l'Algérie indépendante, ce nouveau président connu pour avoir vite gommé l'image de son prédécesseur et avoir dressé à la place celle d'un homme aux bras de fer.

¹ Nous traduisons : *Ils nous ont opprimés*. Traduction de « hagrouna », issu de « hogra » terme polysémique, populaire et très répandu dans la langue dialectale algérienne, renvoyant à différentes notions telles que l'oppression, l'injustice et le mépris.

- *10 Octobre 1980* qui renvoie au destructeur tremblement de terre d'El Asnam.

C'est peut-être parce que j'ai rencontré juste après le tremblement de terre **du 10 octobre 1980** qui a ravagé el El-Asnam, des hommes et des femmes qui, sortis indemnes, racontaient que, contre toute attente, cette catastrophe avait eu des conséquences positives sur leur vie. Que cela leur avait permis de repartir à zéro et surtout de relativiser, de prendre du recul par rapport à ce qui leur semblait auparavant essentiel. (BBV, p. 230)

Effectivement, le 10 octobre 1980, l'Algérie a subi un conséquent tremblement de terre dans la région Ouest du pays, précisément à Chlef plus communément connue sous le nom d'El Asnam. Maïssa Bey parle de ce tragique événement à travers la voix de la narratrice/protagoniste *Lilas*, qui narre au lecteur, comment a été vécue cette douloureuse épreuve et ce qu'elle a laissé comme traces.

- 16 juin 1982, le jour où s'est tenu le match de football Algérie – Allemagne :

Ce **16 juin 1982** va, sans nul doute, entrer dans la légende. Pas seulement celle du sport. Celle aussi de la nation algérienne. Journée historique, au moins aussi capitale que le 5

juillet 1962. Drapeaux, youyous, klaxons, grappes d'hommes agglutinés sur les capots et toits des voitures, camions pris d'assauts, slogans, chants entonnés et repris par des milliers de gorges, exactement comme il y a vingt ans. ... cela rappelle un peu la liesse qui a suivi la victoire de l'Algérie sur la France, **en 1975**, lors des jeux méditerranéens. Mais ce jour-là, l'événement était bien plus marqué encore que le poids de l'histoire. La victoire sur l'Allemagne porte en elle un symbole différent, peut être plus fort, parce que les enjeux sont autres. (BBV, p. 67)

Dans l'extrait présent, Maïssa Bey fait référence à l'historique match Algérie-Allemagne de la coupe du monde de football de 1982, en effet, ce match a marqué tous les esprits car à la surprise de tout le monde, l'équipe nationale algérienne a remporté la rencontre. À travers la voix d'*Ali*, l'écrivaine raconte comment le peuple a réagit à cette victoire, en l'ayant célébrée avec une aussi grande joie que celle du jour de l'indépendance. *Ali* va jusqu'à retracer plus profondément l'Histoire en faisant allusion à la victoire de l'Algérie sur la France en 1975 aux Jeux méditerranéens.

- Le soulèvement populaire ou la révolte d'Octobre 1988.

Le vent va se lever, disaient les femmes rapportant ce que disaient les hommes, qui dans les cafés, dans les mosquées, dans les usines et dans les stades. Un vent dont nous ne savons pas dire à présent de quel point de la

terre il a commencé à souffler. On a parlé d'abord de révolution prolétaire, lorsque, les uns après les autres, les ouvriers des complexes industriels se sont mis en grève. Très vite suivis par les entreprises d'État. Puis de révolution populaire lorsque les jeunes ont investi les rues **le 5 octobre**. Et enfin la révolution islamique quand Alger s'est découverte, à partir du troisième jour des manifestations, submergée par des vagues blanches, des dizaines de milliers d'hommes revêtus de *qamis*¹, hurlant à cœur et à gorge déployés des slogans à la gloire de Dieu. (*BBV*, p. 254)

Dans le passage ci-dessus, *Ali* raconte les dessous des manifestations du 5 octobre 1988 qui ont fortement ébranlé le pays. Effectivement, l'Algérie a été marquée par un soulèvement populaire sporadique et non contrôlé, dans de nombreuses villes, suite auquel plusieurs infrastructures ont été détruites par les manifestants. Une situation de crise qui a duré plusieurs jours. Celle qui était au départ motivée par des revendications sociales et économiques a été spoliée en une manifestation à caractère religieux où les partis religieux extrémistes ont profité de l'occasion pour bernier le peuple.

Ainsi l'Histoire représente-t-elle une réalité actuelle dans le roman. Il apparaît, à cet égard, que le discours des deux personnages met en scène de nombreuses dates renvoyant directement à l'Histoire de l'Algérie. Claude Lévi-Strauss a évoqué l'importance du recours aux dates dans le référent historique, il déclare à ce propos que : « Il n'y a pas d'histoire sans dates ; pour convaincre il suffit de considérer comment un élève parvient à apprendre l'histoire : il la réduit à un corps décharné dont les dates forment le squelette. »². Maïssa Bey crée ainsi dans le roman des marques temporelles ancrées sur la réalité historique comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant, où *Lilas* (enfant)³ prend la parole en faisant référence aux dates historiques phares de son pays qu'elle a apprises grâce à son cours d'Histoire à l'école :

Je connais la leçon par cœur. **Juillet 1830** : début de l'occupation coloniale. **8 mai 1945** : manifestations et répression à Sétif Guelma Kherrata. **1^{er} novembre 1954** : déclenchement de la lutte armée par l'Armée de la libération nationale. **20 août 1956** : congrès de la Soummam. **19 mars 1962** : accords d'Évian pour le cessez-le-feu. Et enfin la plus importante,

¹ *Qamis* est le nom d'un habit religieux musulman porté par les hommes ressemblant à une longue robe le plus souvent de couleur blanche.

² LEVIS-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris : ed. Poche. 1990. p. 32.

³ En effet, dans ce roman se démarque une évolution du discours et de l'écriture, qui d'un style assez simple et naïf, à première vue, évolue vers un style mature, métaphorique, plus élaboré et beaucoup plus ambigu sémantiquement. Cette évolution progressive du discours et de l'écriture dans *Bleu, blanc, vert* est à l'image du développement de la personnalité des deux protagonistes/narrateurs, du statut de l'enfant vers celui de l'adulte en passant par celui de l'adolescent.

l'Indépendance, le **5 juillet 1962**. On n'a pas de mal à retenir les dernières dates puisqu'on les a toutes vécues. C'est une histoire actuelle. C'est pour ça qu'ils n'ont pas eu le temps de les mettre dans les livres. Je trouve que c'est une chance de vivre des événements historiques. (*BBV*, p. 16)

Il ressort de cette étude que l'ensemble des références spatiales et temporelles citées dans le roman renvoient incontestablement aux événements réellement produits en Algérie de 1962 à 1992. Maïssa Bey, à travers cette dimension temporelle, alimente son roman non seulement d'une intrigue mais également d'une forte emprunte historique, plongeant son récit dans le vraisemblable, ceci peut être dans l'intention d'interpeller davantage la conscience historique et politique du lecteur. Le temps dans *Bleu, blanc, vert* est au service de l'Histoire. Effectivement, c'est la dimension temporelle du récit qui agrmente la dimension historique de la fiction.

De ce fait, il est possible de conclure ce point en disant que le roman possède une certaine valeur historique qui lui octroie une alternance entre les repères identitaires des deux voix énonciatives. En effet, il s'agit de deux récits croisés où s'alternent et se rencontrent les deux identités qui forgent le roman, en l'occurrence celles d'*Ali* et de *Lilas*.

II. *Puisque mon cœur est mort*, entre fiction, Histoire et réalité meurtrière

Puisque mon cœur est mort est un roman façonné par une écriture dite de l'intime, évoquant un thème universel qui est celui du deuil, et se nourrissant d'une réalité calquée de celle de l'Algérie durant sa décennie noire. En effet, l'auteure fait glisser son roman entre fiction et réalité ou proprement dit entre réalité et Histoire, puisqu'elle reprend des événements authentiques inscrits dans l'Histoire de son pays. Elle s'adresse au lecteur à travers la voix d'*Aïda*, sa protagoniste principale, elle transfuse ses idées à travers le discours de l'héroïne. La relation de cette dernière avec le deuil est aussi conflictuelle que celle qu'elle entretient avec son époque ou l'évolution socio-politique de son pays. Il est possible de relever qu'il n'y a qu'une mince frontière entre la réalité et la fiction

dans *Puisque mon cœur est mort*. La décennie noire après la guerre de la libération est la période la plus marquante qu'a eu à vivre et subir l'Algérie. L'avènement du terrorisme est perçu par les sociologues comme étant l'un des plus lourds des impacts négatifs de la longue confrontation qu'a eu à tenir l'Algérie face à la colonisation française notamment à cause de la question de l'ascendant que prenait la langue et la culture de l'autre dans la société, comme l'illustre le passage ci-dessous qui développe la question :

C'est tout le corps social qui se trouve soumis, par les effets pervers de la déculturation coloniale, aggravés après l'indépendance par une politique inique fondée sur la surenchère idéologique et la démagogie, à un télescopage d'attitudes et de représentations contradictoires induisant des ruptures et des conflits qui peuvent mettre à mal la cohésion et l'unité nationales. Tant que la question des langues ne sera ni politiquement ni socialement tranchée, elle restera, à notre avis, pour encore longtemps, au centre des problèmes que connaît le pays.¹

En effet, la société a été ébranlée dans ses propres fondements :

Le Maghreb et peut être plus l'Algérie, a, de tout temps de par sa situation géographique et son histoire mouvementée, été en relation avec l'autre, avec les étrangers, à des degrés et à des moments divers de son histoire. Ces relations ont permis aux langues usitées par ces étrangers d'être en contact plus ou moins long avec celles des locuteurs autochtones.²

Une séparation s'est alors opérée entre les extrémistes et les intellectuels. Les premiers justifiaient leurs agissements ou position par leur désir de détachement total avec la culture de l'impie, à cause de la colonisation, ils ont rejeté avec violence toute similitude ou analogie à la culture étrangère allant jusqu'à commettre l'irréparable : combattre tout citoyen qui refuse de se soumettre à leurs lois. D'où le déclenchement d'une guerre civile, les extrémistes qu'on qualifie depuis, de terroristes tuent leurs propres frères Algériens.

L'autre partie de cette confrontation est celle des intellectuels, qui ont continué à vivre d'une manière aussi ouverte qu'avant l'indépendance. Ils ont prôné l'ouverture vers le monde pour atteindre le développement extrême dans tous les domaines. Il s'agit de tous les francophones qu'a formés l'Algérie durant les années de colonisation et même celles d'après, et qui ont décidé de combattre

¹ TALEB IBRAHIMI, Khaoula « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues » in *L'Année du Maghreb* I, 2006. pp. 207-218.

² REMAOUN Hassan (sous sa direction). *L'Algérie histoire, société et culture*, ouvrage collectif. Alger : Casbah éditions. 2000. p.65

les colonisateurs dans leur propre langue, prônant l'idée que la langue française n'est plus une tare mais plutôt un butin de guerre comme disait Kateb Yacine. En effet, il s'avère qu' :

En question de langue, c'est toute la société algérienne qui est traversée par deux grands rapports de domination ; le premier oppose les deux langues, l'arabe classique et le français, l'une qui s'efforce à retrouver sa place dans la société¹, l'autre d'asseoir son image de langue de la science et du siècle. Entre ces deux langues se livrent une compétition acharnée pour le contrôle du champ culturel mais aussi économique et politique du pays. Le second rapport oppose, quant à lui, la langue française dite « étrangère » mais « légitimée » par sa prééminence dans la vie économique aux parlers ou dialectes populaires : arabe et amazigh, disqualifiés, stigmatisés comme si les Algériens, élites et masses populaires, voulaient chasser à jamais le spectre de la « dialectilisation »² qu'avait voulu imposer la France dans son entreprise de déculturation.³

Cette compétition a été l'une des causes qui ont fait basculer le pays vers une guerre sanglante prêchée par une idéologie religieuse extrémiste. En effet, bon nombre d'Algériens ont été tués par ces terroristes juste parce qu'ils étaient les frères, fils ou cousins d'intellectuels, ou bien seulement parce qu'ils refusaient de s'habiller comme le prône leur fanatisme islamique. Ainsi, quelques années après l'Indépendance le pays est passé par une éprouvante période qu'ont difficilement vécu ses citoyens. Le désir de démocratie prôné par les dirigeants est vite réprimé quand ils se rendent compte que cette ouverture démocratique ferait passer le pouvoir à des islamistes, pouvant instaurer un revirement social total. L'armée qui est la vraie détentrice du pouvoir en Algérie, ne pouvait absolument tolérer que la nation, libre et indépendante se retrouve un jour cantonnée à suivre des dictats du monde arabo-musulman. Ceci a engendré l'annulation des élections présidentielles en poussant le président de l'époque à démissionner. Le refus catégorique de l'installation d'un État islamique a provoqué une rébellion des mouvements islamistes donnant lieu à une poignante guerre civile, plus

¹ Par la mise en place de ce qu'on a appelé l'arabisation.

² Tout en déclassant la langue arabe écrite, en interdisant son enseignement et en la déclarant étrangère dans son propre pays, la France a voulu encourager son enseignement et en la déclarant étrangère dans son propre pays, la France a voulu encourager l'enseignement des dialectes. Cette action a induit une attitude de défiance vis-à-vis de toute tentative de redonner aux parlers arabe leur place dans la société, toute tentative de recherche en dialectologie et de promotion du patrimoine culturel populaire menacé de « folklorisation ».

³ TALEB IBRAHIMI, **Khaoula** « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues » in *L'Année du Maghreb* I, 2006. pp. 207-218.

sanguinaire qu'idéologique. Voici un extrait descriptif du contexte sociopolitique de cette époque, et l'empirement de la situation :

Les émeutes d'octobres 1988, violemment réprimées, vont cependant pousser à la promulgation d'une nouvelle constitution (en février 1989) prônant le multipartisme et la démocratie. D'anciens mouvements clandestins sont légalisés (tels les communistes du PAGS ou le FFS de Hocine AIT AHMED), tandis qu'une soixantaine de nouveaux partis voient le jour. En fait, aux élections municipales de juin 1990 et législatives de décembre 1991, ce sont surtout les islamistes du FIS (Front islamique du salut, dirigé par Abassi Madani et Ali Benhadj) qui vont émerger, remettant ainsi gravement en cause l'option démocratique naissante (qu'ils rejettent au nom de l'instauration d'un « Etat islamique »). L'armée qui a toujours constitué l'ossature politique de l'Algérie indépendante et qui se méfie des islamistes, oblige Chadli à démissionner, arrêtant ainsi le processus électoral. Un affrontement sanglant (plus de 50 000 morts en cinq ans) a désormais lieu entre le pouvoir et les différents groupes armés issus du FIS (dont le GIA et l'AIS) qui développent un terrorisme qui vise en premier lieu les civils de différentes conditions dont des femmes, des intellectuels, des étrangers, des villages isolés et la destruction d'unités économiques, écoles et établissements publics.¹

Ainsi, on retrouve dans ce roman des rappels d'Histoire représentant le fond sur lequel se tisse l'intrigue de Maïssa Bey qui a pris l'habitude de dresser dans ses romans un tableau socio-politique, voire historique d'une période précise de l'Algérie. Dans *Puisque mon cœur est mort*, il s'agit de la rude période des années 90, que l'auteure tente de peindre en reprenant des événements historiques réels qui ont vraiment eu lieu dans le pays. Cet encrage historique serait peut être motivé par l'envie de l'auteure de donner à sa fiction un aspect réel et de pouvoir bâtir à travers ses écrits, pas seulement des intrigues fictives, mais aussi des récits d'Histoire, dans lesquels le lecteur algérien pourrait davantage s'identifier. En outre, en écrivant sur la décennie noire, Maïssa Bey fait aussi part de son vécu, de son expérience personnelle, puisqu'elle-même a vécu la période qu'elle décrit, Dilthey Willem dans *L'éducation du monde historique* parle du rapport que peut entretenir la réalité historique d'un récit avec le vécu de son auteur :

L'édification (des sciences de l'esprit) par de l'expérience vécue, elle va de la réalité ; elle consiste à pénétrer toujours plus profondément dans la réalité historique, à aller chercher toujours davantage en elle, à acquérir sur elle un regard toujours plus large. On n'introduit en cela aucune hypothèse qui supposerait quelque chose au-delà du donné. Car la compréhension pénètre

¹ REMAOUN Hassan (sous sa direction). *L'Algérie histoire, société et culture*, ouvrage collectif. Alger : Casbah éditions. 2000. pp. 57-58

dans les expressions de la vie d'autrui grâce à une transposition que l'ont effectuée à partir de la plénitude de ses expériences personnelle.¹

Ainsi, on retrouve des descriptions, des récits reprenant des événements tragiques issus de la réalité ayant eu lieu dans la société algérienne, l'auteure marque ses écrits d'une empreinte d'authenticité apportant à sa fiction un caractère historique, tel que le récit de l'attentat à la bombe qu'a vécu le pays le 12 octobre 1994, où cinq véhicules piégés ont explosé à Alger devant la Faculté centrale. Cet événement avait choqué plus d'un, et de nombreuses familles demeurent encore marquées, à jamais, par cette tragédie. Maïssa Bey telle une gardienne de la mémoire fait de ses romans des sources d'Histoire, permettant à ses lecteurs de mieux connaître les événements tragiques qu'a connus son pays :

Pourtant, des hommes, j'en ai vu pleurer, ces dernières années ! J'ai vu, aux informations télévisées, des pères, des frères, des époux écrasés de douleur se jeter, pour une dernière étreinte, sur la fosse où l'on venait d'ensevelir un fils, une fille, une femme ou une sœur. Toi-même quand tu as appris la mort de la sœur de Farid dans l'attentat à la bombe à la fac centrale d'Alger... (PMEM, p. 89)

De la sorte, l'auteure dresse son récit sur des faits renvoyant à l'Histoire de l'Algérie, ce qui donne à son roman un caractère historique. Effectivement, Maïssa Bey, décrit la cruauté et les difficultés que subissaient ses concitoyens à travers les récits de ses protagonistes qui replongent le lecteur dans le sombre contexte socio-politique des années 90, l'auteure n'hésite pas à donner de tragiques détails, tels que les différents attentats et meurtres qui se commettaient un peu partout dans le pays, ainsi que l'insécurité dans laquelle se retrouvait l'Algérie et notamment la capitale puisqu'elle représente l'espace exclusif dans lequel évoluent les personnages. L'écrivaine évoque l'insécurité dans laquelle se trouvait Alger durant cette époque et qui la plongeait dans une criante atmosphère de peur, notamment en ayant décrit les frayeurs que se faisait *Aïda*, tous les jours quand son fils tardait à rentrer, jusqu'au jour où l'irréparable eut lieu :

Je sais que vous n'irez pas loin. Peut être prendre un verre et écouter de la musique chez Karim. Votre rendez-vous quotidien. De toute façon, vous n'avez rien d'autre à faire. Ni cinéma, ni salle de jeux, ni concert. Toutes ces choses-là appartiennent à un passé révolu, et ne sont plus qu'un lointain souvenir qui parasite de temps à autre la mémoire des personnes de ma

¹ DILTHEY, Willem. *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*. Paris : éd. Cerf. 1946. pp. 72-73

génération. Depuis quelques années, ce n'est plus tout à fait le couvre feu, mais ça y ressemble. (*PMEM*, pp. 94-95)

Maïssa Bey évoque à travers ce passage, le fait que la situation en Algérie était de plus en plus dangereuse, peut être même aussi risquée qu'au temps de la colonisation, elle mentionne, à ce titre, le couvre-feu que s'était fixé l'Algérie entière, comme dans un conflit militaire. Effectivement le peuple algérien s'est retrouvé en plein cœur d'une regrettable guerre, qu'il n'a pas senti venir et qui en a malheureusement touché plus d'un.

En effet, l'auteure ne se contente pas de narrer l'éprouvante histoire d'*Aïda*, la mère-héroïne qui a perdu son fils, mais à travers ce personnage, elle donne également au lecteur un aperçu de l'étendue des malheurs qui se sont répandus sur toute la société. Ainsi *Aïda* ne serait-elle que la partie apparente du gigantesque iceberg qui s'enfouit dans les tréfonds de la société algérienne. Maïssa Bey se veut être la voix de la conscience historique de son pays, restituer la mémoire de l'Algérie fait partie de ses objectifs premiers. De la sorte, l'auteure à travers la voix de sa protagoniste fait découvrir au lecteur, les souffrances qu'ont vécues les familles algériennes. Elle ravive ces blessures – que l'Histoire d'Algérie tente d'effacer ou d'ignorer – en nous parlant de toutes ces personnes meurtries, dévastées par la cruelle perte d'un de leurs proches. En dévoilant la cruelle réalité telle qu'elle, Maïssa Bey ne craint pas de heurter la sensibilité des lecteurs. Elle n'essaie à aucun moment de faire maquiller cette douloureuse partie de l'Histoire algérienne, bien au contraire, elle dévoile à travers sa fiction ce que certains livres d'Histoire étouffent, en voici un extrait illustratif :

Comme tout le monde, je savais. À la fac, dans la salle des profs, chaque matin les nouvelles du jour précédent étaient rapportées. Les massacres, les attentats, les têtes coupées, les enlèvements, une litanie de l'horreur qui se déclinait dans les couloirs entre deux cours, deux réunions, deux portes. J'écoutais, je compatissais. En silence, bien sûr. Comment faire autrement ? Que faire d'autre ? La peur était là, mais aussi la révolte, la colère, la haine. Ajouté à cela, un sentiment d'impuissance si vif qu'il rongait et corrodait nos jours. Avec, en contrepoint, une question lancinante : comment en sommes-nous arrivés là ? (*PMEM*, p. 106)

En effet, *Puisque mon cœur est mort* véhicule à ses lecteurs les souffrances du peuple algérien, en reprenant des descriptions, des passages narratifs racontant le désarroi dans lequel a sombré la population et principalement les familles des

victimes du terrorisme dont fait partie l'héroïne. En se rendant quotidiennement au cimetière, *Aïda* découvre que, malencontreusement pour le pays, elle n'est pas isolée dans ce combat et qu'elle n'est pas la seule à vivre ce cauchemar. Sa rencontre avec d'autres mères, désemparées par la mort, elles aussi, lui fait découvrir la profondeur du massacre qu'a subi le pays, et expose au lecteur encore une fois, cette triste vérité en lui faisant connaître d'accablantes réalités historiques:

Un jour l'une d'entre-elles a même coupé une branche de géranium qu'elle avait planté sur la tombe de sa fille – dix-sept ans, enlevée, violée puis jetée dans un ravin où elle a été retrouvée plusieurs jours après- ... bien sur, je savais, comme tout le monde, que beaucoup de familles avaient été prises dans le déferlement furieux et sanglant de l'histoire. Que, tout comme moi, d'autres femmes « pleuraient des larmes de poison et de sang », pour rester dans le registre des métaphores que nous affectionnons tant. Il y a celles qui ont perdu leurs fils, leur frère, leur père ou leur mari. Celles qui ont vu leur fils ou leur fille emmenés sous leurs yeux, et, ne les ayant jamais vu revenir, s'obstinent à croire, contre toute attente, qu'elles auront un jour le droit de donner à « l'absente » ou à « l'absent » - c'est ainsi qu'elles les désignent- une sépulture décente, simplement décente, sur laquelle elles pourront se recueillir. (*PMEM*, pp. 104-105)

L'auteure ne craint pas de heurter la sensibilité du lecteur, bien au contraire, elle agence son récit de telle manière à faire véhiculer la consternante vérité historique des années 90, en évoquant la triste histoire de la jeune fille de dix-sept ans, enlevée, violée puis sauvagement tuée. À la lecture de ces récits, il devient possible de visionner la lourdeur des peines subies par le peuple algérien durant cette période.

Maïssa Bey transpose des aspects douloureux de l'Histoire algérienne, en faisant recours à la réalité, à travers des récits de vies ayant réellement existées et l'ayant certainement marquée. La première histoire est issue d'un tragique fait-divers relatant l'histoire d'une femme ayant perdu, lors d'un attentat, dans l'enceinte de l'école des Beaux-arts, son fils mais aussi son mari. Ce drame lui fait frôler la folie car elle n'envisage pas de continuer son existence sans leur présence à ses côtés. La vie était devenue un supplice, comme ça l'était pour *Aïda*. Emportée par un accident de voiture, cette femme a fini par rejoindre ceux qu'elle a perdus. Après investigation, on se rend compte, que l'attentat relaté a réellement eu lieu durant cette période, avec les détails décrits par la protagoniste:

Je ne te cache pas que j'ai été tentée de les y laisser, de mettre le couvert pour toi, comme le faisait chaque jour une femme dont le fils et le mari ont été assassinés dans l'enceinte de l'école des Beaux-arts, à Alger. Lorsqu'on m'a raconté cette histoire. Je me souviens avoir pensé qu'elle avait certainement perdu la raison. Et c'est sans doute parce qu'elle avait perdu tous ses repères qu'elle s'est tuée peu après, dans un accident de voiture. (PMEM, p. 73)

L'autre histoire ou fait divers racontée est tout aussi bouleversante, il s'agit de celle d'une mère ayant perdu sa fille dans un attentat. Un peu à l'image de *Aïda*, cette mère, vivant dans le déni de la mort, continue encore à faire ce qui lui rappelait la présence de sa fille, à savoir la préparation de son trousseau de mariage. Cette mère, poursuit cette habitude et va jusqu'à montrer ce trousseau aux invités qu'elle reçoit. Le lecteur peut apercevoir à quel point la vie de certains a été chamboulée. Effondrées par la mort de leurs bien-aimés ces mères finissent par perdre la raison. Maïssa Bey ne se limite pas à alimenter son récit de la fiction qu'elle raconte mais fait en sorte de toujours faire recours à la réalité de laquelle elle s'inspire. On voit donc, comment et à quel point la vie de cette mère a été désemparée et désorientée à cause d'intégristes fanatiques, la menant même à la folie :

On m'a aussi raconté l'histoire de cette mère qui continue à préparer et à compléter avec une constance inébranlable le trousseau de sa fille morte dans un attentat et qui, lorsqu'elle reçoit des amis, les emmène dans sa chambre, ouvre l'armoire et leur montre les draps, les serviettes et les nappes qu'elle vient d'acheter. (PMEM, p. 73)

Maïssa Bey s'inspire intrinsèquement de la vraie vie et relate dans son roman les histoires les plus marquantes qu'elle a eu à connaître. La mère qui sombre dans la folie en raison du fait que son enfant lui a été tué. *Aïda*, la mère de l'attentat ou la mère au trousseau imaginaire bouleversent le lecteur. La tragédie des années quatre-vingt dix a laissé de douloureuses séquelles dans les vies de tout un chacun. Perdre un être cher dans des circonstances aussi traumatisantes fait profondément mal à toute personne, et d'autant plus quand il s'agit d'une mère. De ce fait, il semble que Maïssa Bey veuille rendre, à travers *Puisque mon cœur est mort* un vibrant hommage à la femme algérienne de manière générale et à la mère plus particulièrement. Ces mères blessées au plus profond d'elles-mêmes. Auxquelles peinerait à s'y identifier le lecteur, tellement leurs sorts

fussent-t-ils cruels. Comment oublier ? Comment pardonner ? Elles ne pourront jamais tourner la page.

L'auteure témoigne de cette dure période et cherche à instaurer dans son récit des bribes de vérités historiques servant de cadre socio-politique à la fiction qu'elle raconte. De ce fait, elle agrmente sa trame de réels événements vécus dans la vraie vie et ayant marqué à jamais l'Histoire de son pays. À l'image de l'attentat à la bombe survenu à la fac centrale d'Alger. Elle dévoile au lecteur le degré de souffrances subies par le peuple algérien de cette époque. Elle lui fait visualiser les pleurs et les larmes versées par les mères endolories à jamais, mais aussi les hommes. Maïssa Bey n'écarte pas les hommes de son récit, bien au contraire, eux aussi, tout autant que les femmes, se sont retrouvés confrontés à des situations d'une extrême tragédie. Des pères qui pleurent la mort de leurs fils ou filles, ou encore des époux pleurant la bouleversante perte de leurs femmes. Comment survivre à autant de douleur ? Nulle personne n'était immunisée contre les drames de la décennie noire:

Pourtant, des hommes, j'en ai vu pleurer, ces dernières années ! J'ai vu, aux informations télévisées, des pères, des frères, des époux écrasés de douleur se jeter, pour une dernière étreinte, sur la fosse où l'on venait d'ensevelir un fils, une fille, une femme ou une sœur. Toi-même quand tu as appris la mort de la sœur de Farid dans **l'attentat à la bombe à la fac centrale d'Alger**... (PMEM, p. 89)

Maïssa Bey a fait plonger son texte dans le contexte socio-historique des années quatre-vingt-dix de l'Algérie. *Puisque mon cœur est mort* est un vibrant témoignage d'une mère victime de la folie de la décennie noire. Cette victime représente, l'Algérie entière qui a été meurtrie par les lourdes pertes humaines qu'elle a subies. Des atrocités ont été commises durant cette période, la peur a pris le devant sur leur envie de vivre. Le traumatisme, la douleur, la souffrance ont habité le cœur de tout Algérien, et surtout les cœurs de ceux qui ont perdu des êtres chers à leurs cœurs, à l'image d'*Aïda*, telle une écorchée vive, elle n'arrive toujours pas à surmonter sa douleur et faire le deuil de son fils. Ainsi, en faisant recours à une intertextualité historique, Maïssa Bey plonge-t-elle le lecteur dans la sombre ambiance des années 90, lui faisant redécouvrir l'atmosphère étouffante de cette période ainsi que bon nombres d'événements ayant vraiment eu lieu, des faits qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie. « L'auteur[e] a décrit si

fidèlement son temps, avec un souci si exclusif de véracité »¹. En effet, à travers la voix de *Aïda*, l'auteure, en restitutrice de la mémoire, donne à voir un aperçu des souffrances endurées par le peuple algériens, et davantage ceux qui ont été confrontés au déchirement survenu à la mort de ceux qu'ils chérissaient pardessus tout, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Il y a celles qui ont perdu leurs fils, leur frère, leur père ou leur mari. Celles qui ont vu leur fils ou leur fille emmenés sous leurs yeux, et, ne les ayant jamais vu revenir, s'obstinent à croire, contre toute attente, qu'elles auront un jour le droit de donner à « l'absente » ou à « l'absent » - c'est ainsi qu'elles les désignent- une sépulture décente, simplement décente, sur laquelle elles pourront se recueillir. Elles hantent quotidiennement dans l'espoir de rencontrer des personnes qui pourraient comprendre leur détresse. Elles s'assoient auprès de moi, me prennent la main, et dans un souffle, dans un murmure, ravivent la braise qui ne cesse de rougeoyer dans leurs yeux meurtris. (*PMEM*, p. 105)

En addition à ceci, il apparaît que l'évolution chronologique des événements historiques, repris par l'auteure, serait fidèle à la réalité : sur la question de l'Histoire, le récit de *Aïda*, évolue de manière logique dans le temps, malgré ses flash-back répétitifs qui lui permettaient de revivre dans le passé. Les événements réels narrés respectent l'ordre chronologique de l'Histoire de cette période-là. En effet, après avoir parlé de la dégradation de la société algérienne et de l'avènement du terrorisme jusqu'aux macabres répercussions de celui-ci sur le peuple algérien. Maïssa Bey, évoque dans son roman, l'évolution politique de cette époque, qui est l'application de la loi de la concorde civile désignant la réconciliation. En effet, le gouvernement de cette époque, a jugé important de voter cette loi, pour permettre à l'Algérie de tourner la page. Cette loi revendiquait d'attribuer l'amnistie à tout terroriste qui se rendrait à la police, dans le but de mettre un terme aux combats et aux tueries, sauf que ces aboutissements scandalisent et offusquent les sentiments des familles des victimes qui verraient les assassins de leurs membres de famille défunts se balader en toute liberté comme si de rien n'était. « Réalité » que *Aïda* a eu beaucoup de mal à accepter, sa haine n'a fait qu'envenimer et son désir de vengeance s'est complètement emparée d'elle, voici quelques passages où l'héroïne nous décrit son désarroi quant au revirement de la situation :

¹ ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris. Grasset. 1981. p. 130

On me parle de réconciliation. On me parle de clémence. De concorde. D'amnistie. De paix retrouvée, à défaut d'apaisement. A défaut de justice et de vérité. Alors je cherche. Je cherche partout. Dans la trace des sillons sanglants sur les joues des mères. Dans leurs mains refermées sur l'absence. Dans le regard des filles violentées. Dans les gestes hésitants d'un père qui vacille faute de pouvoir s'appuyer sur l'épaule d'un matin pour affronter le jour. Je cherche comme on chercherait un brin d'espérance parmi les herbes sauvages qui envahissent des cimetières. Dans le désastre des nuits. Dans les tressaillements des jours. Dans les silences grevés de cris étouffés. Dans les ruines calcinées qui parsèment nos compagnes. Mais je n'entends que le bruit sec des armes que l'on recharge et le crissement acide des couteaux qu'on aiguise. (PMEM, pp. 30-31)

Puisque mon cœur est mort est un roman tiré de la réalité vécue par l'Algérie des années 90, on y retrouve les douloureuses pérégrinations d'*Aïda* qu'elle évoque à travers les lettres qu'elle continue à écrire à son fils décédé, et à travers lesquelles elle dépeint le dur décor de la période de la montée de l'intégrisme et du terrorisme. Elle reprend dans ses écrits la lourde atmosphère de cette période, qui a fait longtemps « noyer » l'Algérie dans une marre de sang. Il s'agit du sang d'innocentes victimes auxquelles on reprochait d'avoir été loin de tout endoctrinement religieux. Ces personnes n'envisageaient que de vivre leur vie, le plus normalement du monde, en étant libre de profiter de leur existence sans ne faire de mal à personne. Le pays a tellement souffert que l'État a voulu faire tourner cette douloureuse page par ce qu'il a appelé la réconciliation ou la concorde civile, prônant l'accord du pardon aux intégristes. Aux yeux de l'État, Ces derniers représentaient à la fin, eux aussi, des citoyens algériens ayant fait l'erreur de dérapé vers le mauvais chemin, en raison du fait qu'ils aient été leurrés, endoctrinés et aveuglés, et à qui le peuple devra pardonner pour que la vie puisse reprendre son cours normal. Sauf que les véritables personnes touchées par leurs atrocités, à l'image d'*Aïda*, ne veulent ni ne conçoivent de pouvoir accorder le pardon aussi facilement à ceux qui ont fait basculer leur existence vers le néant. De ce fait, il apparaît qu'à travers son roman l'auteure souhaite dénoncer une politique à laquelle elle n'a pas adhéré.

Ainsi, Maïssa Bey à travers la voix d'*Aïda* expose au lecteur sa position quant au projet du pardon civil. Pour elle il s'agirait plus d'une hypocrisie sociale que d'autre chose. Avec comme objectif principal la gestion des événements tragiques bouleversants et perturbants en forçant les citoyens à les vivre.

Pourtant, la loi sur la Concorde civile avait créé une vraie dynamique de paix en 1999. Initialement, les dirigeants du FIS avaient accordé publiquement leur soutien à la démarche du président, en échange d'un certain nombre de mesures promises par les dirigeants militaires, telles que la libération des prisonniers et la possibilité de créer un nouveau parti politique conforme à la Constitution de 1996¹. en effet, La loi de Concorde civile proposait une exonération des poursuites aux membres des groupes islamistes armés, sous condition qu'ils se rendent avant le 13 janvier 2000, et qu'ils n'aient pas commis de crimes ou d'actes terroristes Malgré un large soutien populaire à cette politique, exprimé par référendum en septembre 1999, la Concorde civile, et plus généralement la politique du régime. Elle n'a pas fait l'unanimité, surtout au sein des familles touchées par le terrorisme refusant d'oublier, et s'opposant catégoriquement au pardon accordé aux amnistiés qui ne demeurent à leurs yeux que d'immondes tueurs.

C'est là où se situe la tragédie de ce roman. Il souligne les méfaits d'une idéologie d'intolérance et de mépris qu'on voudrait renverser à travers la concorde civile. Ceci rappelle au lecteur le malheur et la souffrance de tant de mères algériennes ayant vu leurs filles assassinées, violées, violentées, leurs fils torturés, disparus, abattus par une horde qui a tué sans état d'âme. Des poètes, des journalistes, des policiers et des jeunes qui voulaient tout simplement vivre furent lâchement assassiné. *Aïda* communique son désespoir en véhiculant sa position de refus à se plier aux lois de pardon votées, avec une écriture poétique. En effet, on retrouve dans ce passage, le recours à une figure de style donnant au texte une mélodie et une atmosphère poétique, il s'agit de l'anaphore. Il est possible de relever dans l'extrait ci-dessous le recours à l'anaphore avec « Ceux qui », qui revient pratiquement au début de chaque phrase. Cette figure de style sert à marquer le poids des mots dont se sert *Aïda*, et à travers elle, l'auteure pour dénoncer l'innommable avec un ton percutant :

Je me sens prête à affronter tous ceux qui viendraient me parler de réconciliation et de pardon sans justice. **Ceux qui**, la main sur le cœur, la voix tremblante d'émotion, le regard noyés de larmes, viendraient me suggérer d'oublier, de tirer un trait sur mon histoire pour que l'Histoire

¹ *La Concorde civile : Une initiative de paix manquée* ICG Rapport Afrique N° 31, 9 juillet 2001, Page II.

puisse s'écrire sans toi. **Ceux qui** au nom de la Vérité Absolue et donc Irréfutable détiennent les réponses Souveraines et donc Irréfutables. **Ceux qui** détiennent aux autres jusqu'au droit de poser des questions. **Ceux qui** me parlent de pardon, au mieux de stratégie de compromis. Et plus encore, sans doute pour m'appâter, de rédemption par le pardon. **Ceux** dont je suis aujourd'hui séparée par une distance irréductible. **Ceux qui**, toute honte bue, invoquent « le contexte de l'époque ». **Ceux qui** martèlent qu'en dehors de toute autre considération, la raison d'état, l'intérêt supérieur de la nation doivent prévaloir. **Ceux qui** m'assurent que rien d'irréparable ne s'est passé, rien, si ce n'est un soubresaut de l'Histoire de ce pays déjà si maltraité par la tragédie coloniale. Que ce que l'on appelle aujourd'hui « tragédie nationale » n'a été qu'un mauvais rêve dont nous devons très vite, et tous ensemble, pour le bien commun, effacer les traces. (*PMEM*, p. 109)

Aïda se demande si ces repentis, ressentiront vraiment le poids de la culpabilité face aux nombreux maux qu'ils ont causés à leur société. Elle remet en question les regrets qu'ils disent éprouver depuis leur repentis. Comment pourraient-ils se purifier l'âme alors qu'ils proclamaient autrefois que tuer un non-pratiquant serait un acte glorifiant. *Aïda* se demande sérieusement comment pourrait-on être certains que ces anciens-terroristes se seraient totalement défaits de leurs pensées meurtrières :

Encore faudrait-il qu'ils puissent prendre conscience de leur culpabilité ! Comment le pourraient-ils quand on leur a certifié que tuer un mécréant n'est pas tuer ? Que c'est simplement combattre le mal en accomplissant un acte voulu et récompensé par Dieu, un acte qui permet de gravir les premières marches menant à son Royaume. (*PMEM*, p. 121)

Maïssa Bey, par le biais de sa protagoniste, remet en question la légitimité d'une décision prise par un gouvernement menant seul son bateau. Selon elle, avec la réconciliation civile, l'État fait en sorte de tout dissimuler, de tourner trop rapidement cette page de tueries sans y avoir accordé toute l'attention nécessaire. En effet, elle condamne le fait qu'il n'y ait pas eu de commission traitant le cas de chaque repentis. Pour mieux illustrer ses propos l'auteure recourt à une intertextualité historique, en créant le parallèle avec les autres sociétés, qui contrairement à la sienne, ont fait de la justice leur objectif premier. Effectivement, elle évoque l'Afrique du Sud et leur commission ainsi que les tribunaux populaires du Rwanda, plus connu sous le nom du *gacaca* et déplore le fait que leur homologues algériens, à savoir : les *djemaa*, gardiens des mœurs, de la morale et de la justice, tenus autrefois par les sages des villages n'existent plus en ce temps-là. Elle aurait tellement aimé que la justice se fasse réellement comme au temps de la *djemaa* :

Chez nous, tout se dissimule derrière les voiles épais du silence. Plus encore, dans l'enfouissement. Nous vivons dans le culte du caché, dieu aux pieds d'argile. Chez nous, pas de Commissions comme en Afrique du Sud. Chez nous, la réconciliation se passe très bien de la justice. Pas de confrontations, ni de débats publics. Pas non plus de tribunaux populaires, comme ceux qu'au Rwanda on appelle les *gaçaça*. Nous avons bien, dans les villages, les assemblées des sages, les *djemaa*, qui dans des temps pas très éloignés, étaient chargés de trancher lors des litiges. Mais qui donc aurait l'idée saugrenue d'y faire appel ? (*PMEM*, p. 122)

Aïda parle de son incapacité à pouvoir pardonner à l'assassin de *Nadir*, il serait impensable à ses yeux, qu'il puisse reprendre une vie normale, être libre de se balader, de respirer, de marcher dehors comme tout autre citoyen, alors que *Nadir* est profondément enseveli sous terre. À travers le témoignage de *Aïda*, Maïssa Bey met le lecteur face aux vérités longtemps ignorées, celles qui concernent les circonstances dans lesquelles la concorde civile a été prônée par le gouvernement, contre le grès des premiers concernés, à savoir, les proches des victimes, à l'image de *Aïda*, qui dit qu'entre elle et l'État, « il y a un gouffre dans lequel se répercutent un échos lancinants les voix des suppliants, les appels des suppliciés. Et qu'eux ne les entendent pas ». (*PMEM*, pp. 109-110)

L'histoire de Maïssa Bey est continuellement jonchée de références à la vraie vie, de faits, d'événements, de phénomènes ayant réellement eu lieu durant la période de la décennie noire. L'Histoire y est intrinsèquement présente. En effet, le lecteur retrouve dans ce roman, un rappel du phénomène suicidaire ayant commencé à voir le jour, après les années quatre-vingt-dix, à savoir ce que la société a baptisé par « El Harga ». Il s'agit d'un phénomène qui ne cessait de prendre de l'ampleur dans la société algérienne, celui du départ suicidaire des jeunes du pays vers d'autres horizons en prenant une simple barque à moteur, et ce après avoir payé une importante somme d'argent, leur permettant d'acheter leur place au bord du zodiac. Le plus souvent ce voyage échoue au milieu de la mer, donnant lieu à une autre forme de massacre. Ces jeunes cherchaient à fuir leur misère, leur société étouffante et étaient prêts à prendre le risque d'acheter, par leurs propres mains, leur dernier voyage, celui de la mort. Il est possible de voir à travers l'évocation de ce phénomène social que la littérature de Maïssa Bey, en plus d'avoir une visée historique, elle possède également une visée sociale. Puisqu'elle englobe des récits émanant de la vraie vie. En effet, la

littérature, tout comme « l'histoire, est une pratique sociale avant d'être une pratique scientifique, ou plus exactement parce que sa visée scientifique est aussi une façon de prendre position et sens dans une société donnée »¹.

Ce phénomène n'a fait que torturer davantage la société déjà meurtrie par l'intégrisme dévastateur contre lequel elle se battait encore:

Moi aussi, a-t-il dit brusquement, moi aussi je vais partir. Dès que je serai un peu plus grand... Il s'est détourné, le regard perdu vers l'horizon. Mon frère... il est là-bas. Enfin... on ne sait pas. Il est parti, lui aussi. Dans une grande barque. Un Zodiac.

Dans une barque ? Et... il est arrivé ?

Personne ne sait. On n'a pas de nouvelles. Depuis...

Il a réfléchi quelques secondes.

... depuis trois ans. (*PMEM*, p. 113)

L'histoire du roman a eu lieu durant la brulante période de la décennie noire avec ce qu'elle englobe comme massacres, tueries, attentats accomplis au nom d'un Islam bafoué, travesti par des terroristes intégristes, prônant mener un combat contre toute forme d'impiété. À travers sa narratrice, Maïssa Bey renseigne le lecteur sur les circonstances de l'époque, les questionnements posés par la société avant d'aller vers la réconciliation civile qu'elle condamne fermement. « Les discours historiographiques des historiens relèvent eux-mêmes d'une histoire indissociablement sociale et culturelle. »², que dire alors des littéraires et d'autant plus quand ils endossent la casquette des historiens. Maïssa Bey partage donc avec le lecteur ses réflexions, ses interrogations et hypothèses de réponse. Elle évoque dans ses pérégrinations le sujet des terroristes : comment en sont-ils arrivés là ? Étaient-ils depuis toujours des intégristes ? Avaient-ils toujours eu cette envie meurtrière ? Qu'étaient leurs conditions de vie ? Par qui étaient-ils encadrés ? Dans *Puisque mon cœur est mort*, on constate que Maïssa Bey tente d'élucider toutes ces questions. Les terroristes sont définis comme étant des égarés. Des questions sont alors posées quant à cet égarement ayant lourdement mené la société vers l'innommable :

¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 14

² PROST, Antoine. *Op. Cit.* p. 14

Sais-tu quels sont les termes le plus souvent employés pour désigner les bourreaux ? Parce que, tu t'en doutes, il a fallu trouver une terminologie en accord avec les objectifs de communication des partisans d'une réconciliation franche et massive. Ceux qui, protégés par les nouvelles lois leur garantissant l'impunité, ont quitté les maquis pour réintégrer la vie « normale » sont, dans le langage courant aujourd'hui, des repentis. Mieux encore, pour mettre l'accent sur les raisons qui ont fait d'eux des victimes – oui, ce sont des victimes du système, et là aussi, quel mot commode pour nommer les dérivés de l'histoire ! -, nous dit-on, ils sont volontiers présentés comme des égarés. Le tout est de savoir comment et pourquoi ils se sont égarés ? Ce qui a bien pu créer les circonstances propices à cet égarement. Et peut-être qui les a égarés, en toute conscience. Qui les a détournés et leur a indiqué le chemin à suivre. (PMEM, p. 119)

Aïda essaie donc de trouver des réponses à ses nombreuses questions sur la dérive qui a engouffré la société dans un profond fossé : Comment ces terroristes ont-ils vu le jour ? *Aïda* parle des circonstances dans lesquelles ce phénomène s'est vu prendre de l'ampleur. Elle donne des vérités issues de l'Histoire réelle. Ces terroristes étaient dans leur majorité des jeunes, des fois même, des adolescents. C'était les proies faciles aux bourreaux destructeurs, qui ont profité de leur faiblesse, leur égarement dû en grande partie aux conditions défavorables dans lesquelles ils vivaient. Ces bourreaux saisissaient leur fragilité psychologique pour les tirer vers eux, vers la bassesse. Ils leur faisaient un lavage de cerveau en les endoctrinant afin de faire d'eux des fidèles soldats. Ces jeunes égarés, comme qualifiés par la société, sont catégorisés par cette dernière comme étant de simples pions, manipulés ou hypnotisés par des rêveries bâties sur la fumée enclenchée par le feu qu'ils avaient allumé et qui a fait brûler avec eux de nombreux innocents.

Pour dire l'indicible, l'auteure crée des analogies avec même la littérature. On relève après lecture qu' *Aïda*, fait dialoguer la réalité qu'elle décrit avec les faits d'un conte connu, il s'agit du *Petit Poucet*. En effet, elle compare les terroristes que la société qualifie de jeunes égarés à des *Petits Poucets* qui n'auraient pas connu la fin heureuse du conte d'Andersen, ils auraient été rejeté par leur parents, ici représentés par la société, qui n'aurait pas su les garder sur le droit chemin, les encadrer et les retenir. Ils se seraient retrouvés par la suite, face à des ogres cannibales les ayant emportés avec eux dans leur folie destructrice. Des *Petits Poucets* auxquels ces ogres – représentant les meneurs des pensées

sanguinaires – leur auraient placé des garde-fous faisant d'eux de parfaits soldats meurtriers :

Si l'on se tient à la définition la plus courante, les jeunes exécutants – par ce qu'ils sont jeunes, en majorité –, qu'il faut bien distinguer des têtes pensantes, ne seraient en quelque sorte que des *Petits Poucets* rejetés par leurs parents pour cause de misère, d'incapacité à les élever dans un environnement de nature à favoriser leur épanouissement. Égarés donc, vulnérables, livrés à l'angoisse des ténèbres, ils auraient trouvé refuge auprès de la tribu des Ogres, dévoreurs d'enfants et amateurs de chair fraîche, qui les auraient initiés à leurs pratiques. Et qui, pour les apprivoiser, pour les appâter, auraient fait miroiter sous leurs yeux innocents la plus belle, la plus convoitée des récompenses : un accès direct au paradis, et en première classe ! J'ose la comparaison. Cela pour te surprendre, mais tu me permettras d'avoir, moi aussi, des égarements puérils. J'essaie, j'essaie désespérément de comprendre. Et puis, tout petit, tu aimais ce conte. Surtout la fin de l'histoire, quand le *Petit Poucet* et ses frères retrouvent enfin leurs parents. (PMEM, p. 120)

Aïda s'est longuement penchée sur les problèmes de la société ayant mené à la guerre civile qui a eu lieu autour d'elle. Une guerre conjurée par des Algériens qu'on dit égarés. Elle essaie donc de comprendre ce qui aurait pu les amener à commettre des atrocités pareilles. Pour elle, ces jeunes égarés, étaient peut être dérangés psychologiquement, par cause de traumatismes ou chocs émotionnels encourus lors de leur enfance, faisant d'eux des sujets faciles à manipuler. *Aïda* parle de sa société à l'aube des années quatre-vingt-dix et évoque dans de nombreux passages la réconciliation civile. Selon ses dires, cette réconciliation, n'a pas été assez préparée, ni même bien étudiée. Elle sous-entend qu'il serait inconcevable de relâcher des personnes – longtemps absorbés par une démence meurtrière – dans la société sans les faire traiter ou suivre par une équipe médicale de psychologues, psychanalystes ou carrément des psychiatres devant selon elle suivre aussi les victimes de ce fléau ayant encore du mal à accepter ce pardon imposé par leur société. Maïssa Bey revient sur les décisions prises à cette époque et dénonce certains manquements :

Sinon, on pourrait arguer que quelque traumatisme, individuel ou collectif, vécu dans leur enfance ou plus tard, leur aurait fait perdre toute raison, tout sens moral. Il ne resterait plus aux psychologues, psychanalystes, psychiatres et autres spécialistes du comportement humain qu'à se pencher sur leur cas pour établir enfin l'étiologie de la folie meurtrière qui s'est emparée d'eux. À condition qu'ils veuillent bien se laisser examiner, c'est-à-dire qu'ils soient amenés à accepter l'idée qu'une réparation est nécessaire. Aussi bien pour eux que pour les victimes. Cela leur permettrait peut-être de recouvrer leur humanité. Je ne parle pas d'expiation, non. Il n'en a jamais été question. Je parle tout simplement de réparation psychique. (PMEM, pp. 120-121)

Avec son style à elle, l'auteure, continue en se ressourçant de l'Histoire de son pays d'asséner des vérités, d'ouvrir des dossiers que l'État algérien a voulu fermer trop vite, sans même donner le temps aux citoyens de trouver des réponses. En effet, « L'histoire n'est faite ni pour raconter ni pour prouver, elle est faite pour répondre aux questions sur le passé que suggère la vue des sociétés présentes. »¹.

À travers la voix d'*Aïda*, elle pose ces questions qui taraudent encore les esprits des uns et des autres : Qu'est ce qui peut expliquer la haine dévastatrice des terroristes ? Qu'est ce qui a pu les pousser à commettre autant d'atrocités ? Tuer des hommes, des femmes, des vieux et même des enfants juste parce qu'ils les voient différents de la folie à laquelle ils croient. Cette folie les pousse à catégoriser tout le reste de la société – qui est pourtant celle dont ils ont été issus – à de la mécréance, ce qui est passible de mort. Elle ne comprend pas comment des concitoyens auraient-ils pu se détourner de cette manière. À ses yeux, rien ne peut expliquer ou justifier les malheurs commis :

Il faut haïr pour tuer, disais-je. Il est néanmoins une question que je me pose très souvent : qu'est ce qui peut expliquer la haine dévastatrice des massacreurs d'hommes, de femmes et d'enfants ? Qu'est ce qui a pu transformer des centaines de jeunes gens – et moins jeunes- en bourreaux s'acharnant sur des victimes dont, le plus souvent, ils ignoraient tout et qu'on leur avait désigné tout simplement comme mécréants, et donc indignes de toute miséricorde ? L'on peut brandir devant moi tous les épouvantails disséqués, décortiqués par les spécialistes à longueur d'analyses toutes aussi savantes les unes que les autres : l'intolérance, l'extrémisme religieux, l'endoctrinement, le culte de la violence soigneusement entretenu par une lecture orientée de l'histoire, l'effet d'entraînement, la fragilité intellectuelle et toute sortes de déviations ! (*PMEM*, p. 129)

Maïssa Bey tente de trouver des réponses psychologiques à cette aliénation qui s'est éprise de la société algérienne de cette époque. À travers les récits de *Aïda*, où elle essaie de décrire les circonstances et d'analyser la situation. Selon elle, tout cela émane de la haine de soi, si on n'arrive pas à accepter la différence des autres c'est qu'il doit y avoir un trouble quelque part avec soi-même. En effet, elle émet l'hypothèse que ces jeunes manipulés, vivaient certainement tous dans des cas psychologiques critiques, faisant qu'ils ne se sentaient pas bien dans leur peau, allant même à se vouer une haine incompréhensible qui se détournera irrévocablement sur les autres. *Aïda* va jusqu'à donner des exemples, sur ce rejet

¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 26

émis par les intégristes, qui comprend l'apparence vestimentaire, le langage utilisé, et s'étend même jusqu'au mode de vie. Même si ces personnes croient en Dieu, celui que prône l'Islam, les terroristes les verront aveuglément comme des impies qui méritent sauvagement la mort. Selon les endoctrinés, ils sont dans le tort du moment où ils ont choisi de vivre d'une manière différente de la leur et qui les dérange tant :

Selon moi, il est une explication qui préexiste et prime sur toutes les autres : la haine de soi. Sans nul doute. Bien plus forte que la conscience de l'humain en soi. Une détestation irrationnelle si profonde, nourrie de tant de rejets et si violente que pour se préserver, il faut, et c'est une nécessité vitale, la retourner contre l'autre : celui qui n'est pas comme nous et qu'on nous désigne comme autre. Celui qui, par exemple, ne s'habille pas comme nous. Qui ne parle pas la même langue que nous. Celui dont le mode de vie diffère tellement du nôtre que la distance paraît insurmontable, même s'il prie le même Dieu. Celui dont le regard qu'il pose sur nous, nous renvoie une image dans laquelle nous ne voulons pas nous reconnaître. (*PMEM*, p. 130)

Puisque mon cœur est mort est rempli de rappels à la vraie vie. Maïssa Bey fait joindre à de nombreuses reprises les faits qu'elle raconte avec des événements réels survenus dans le monde. Il est possible de catégoriser cela comme étant de l'intertextualité historique, puisque l'auteure fait dialoguer sa fiction avec un événement issu de l'Histoire. Elle fait un clin d'œil aux « folles de la place de Mai »¹, livre relatant un émouvant fait s'étant produit en Argentine, dans lequel des mères meurtries par la disparition de leurs fils se retrouvent chaque jeudi pour tourner autour d'une place nommée « la place Mai », contre le sens de la montre pour marquer le fait que le temps n'a pas réussi à effacer leurs blessures. Elles attendent toujours des explications sur la disparition de leurs fils. En évoquant ce bouleversant épisode de la vraie vie, l'auteure montre encore une fois l'authenticité de ses écrits. D'autant plus qu'elle relie le rassemblement des mères d'Argentine à celui des mères d'Alger. Celles-ci se rejoignent pour tenir des sit-in pour dénoncer leur amertume quant aux tristes épisodes de la décennie noire, puisque comme *Aïda*, ces mères se retrouvent déchirées par la mort de ceux qu'elles chérissaient pardessus tout :

« Les Folles de la place de Mai » en Argentine. Je ne sais pas si tu as entendu parler de ces mères qui, depuis plus de vingt ans, se retrouvent chaque jeudi pour tourner autour d'une place de Buenos Aires dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à « contre-temps » pourrait-on dire.

¹ BOUSQUET Jean Pierre, *Les folles de la place de mai*, Paris : éd. Stock, 1982, 260 pages.

Inlassablement, elles réclament des nouvelles de leurs enfants disparus. Avec un entêtement courageux, elles refusent d'abdiquer devant la loi du silence. Elles exigent que lumière soit faite et que justice soit rendue. Un peu comme chez nous, où, depuis quelques années, des mères de disparus tiennent des sit-in à Alger pour réclamer, elles aussi, des nouvelles des leurs. Rien ne peut étouffer l'exigence de vérité et de justice qui bat le cœur des mères que l'on a privées de leur enfant. (*PMEM*, pp. 137-138)

Dans ses inépuisables élucubrations partagées avec le lecteur, *Aïda* se questionne sur cette forme de guerre civile qui a touché de plein fouet son pays, sans que cela ne soit, pour autant, justifiable. Elle se demande si elle aurait été plus apaisée d'apprendre que son fils aurait été mort pour une cause existante, pour l'honneur de son pays ou pour une quête qui aurait marqué les esprits. Elle aurait aimé que l'Histoire de son pays se souvienne de chaque innocent tué sans raisons justifiables, que le nom de son fils soit inscrit dans les esprits, et que sa mémoire soit commémorée tous les ans, tel un martyr de la guerre de la révolution. Elle remet en question, en quelque sorte, la non-historisation des victimes innocentes qu'a connues l'Algérie durant la période de la décennie noire, elle aurait juste souhaité que son fils ne soit pas mort pour rien, et qu'on aurait salué sa mémoire pour le sacrifice qui a été fait :

Si cela avait été une guerre, une vraie guerre, avec des affrontements que l'on pourrait qualifier de « réguliers », contre des ennemis visibles, identifiés, identifiables, j'aurais été à présent, sans que cela n'atténue en rien ma douleur ni ma révolte, la mère d'un héros tombé au champ d'honneur. Avec les gratifications et les hommages que cela suppose. Tu aurais versé ton sang du fait d'un engagement pour une cause – forcément juste. Tu aurais eu droit aux honneurs, à la reconnaissance éternelle, aux commémorations émues, aux gerbes de fleurs, aux discours dithyrambiques, et tout le tintouin. Lors des fêtes nationales, ton nom, inscrit au préalable en lettres d'or sur une plaque de marbre, aurait été cité en exemple aux générations futures. (*PMEM*, p. 155-156)

Dans cette ultime pérégrination, *Aïda* s'adresse au gouvernement, pour le secouer et le pousser à agir, à prendre position pour toutes les victimes du terrorisme. Elle les appelle à saluer leur mémoire, à leur rendre hommage, à les honorer ne serait-ce qu'une seule fois, à travers un monument, un texte, une loi, peu importe, juste une petite considération à ces morts dans le néant. *Aïda* porte position quant à la non-prise en compte historique des faits et tressaillements survenus lors de cette période lourdement ensanglantée :

Allons, allons, retentissez fanfares ! Plus haut ! Plus fort ! Faites résonner trompettes et cymbales ! Saluez la cohorte invisible des sans-noms, des sans visages, des morts-pour-rien ! Une fois, une seule fois, faites que le silence

qui recouvre leurs sépultures soit un instant, un seul instant ébranlé !
Remplissez de musique ce blanc de l'Histoire ! (PMEM, p. 156)

En maquillant sa voix avec celle de son héroïne, l'auteure passe des messages codés et ne craint pas de crier son indignation face au désir de l'État d'effacer des mémoires la douloureuse période des années quatre-vingt-dix de l'Histoire du pays. En ayant choisi de dresser son intrigue sur ce contexte-là elle vise de faire découvrir au lecteur les vérités qu'on tente de faire étouffer par une hypocrisie de pensée sociale. La vie d'*Aïda* s'écroule depuis l'assassinat de son fils. Elle est au bord du basculement dans la folie. Mais on lui demande à travers la loi votée de la réconciliation d'oublier et de ravalier sa peine, chose qu'elle refuserait catégoriquement. Dans ses écrits Maïssa Bey ne craint pas de décrédibiliser à travers son héroïne la loi sur la concorde civile (votée en juillet 1999) Elle impose son point de vue à travers le refus d'*Aïda* à se soumettre : « Que te dire, que te raconter ? Que chaque jour meurent des innocents ? Que d'autres mères sont confrontées à une douleur semblable à la mienne ? Que les échos de leurs cris parviennent jusqu'à nous sans réussir à ébranler le silence et l'indifférence de ceux qui n'ont pas été touchés dans leur chair ? Tu le sais, de là où tu es ». (PMEM, p. 82)

En guise de conclusion, il est possible de dire qu'à travers *Aïda*, Maïssa Bey transmet au lecteur des histoires bouleversantes issues de la douloureuse période des années quatre-vingt-dix. Ainsi *Aïda* relate-t-elle ces faits-divers issus de sa société ensanglantée. Des histoires toujours dans la thématique de la perte d'êtres chers. Le lecteur découvre, des histoires, un peu semblables à la sienne, on y lit en effet, des faits émouvants de désespoirs, accompagnés de moments de désarrois, de déséquilibre émotionnels pouvant être associés à de la folie qu'ont vécue ces personnes face à la mort de ceux qu'ils chérissaient tant. Cependant ces récits représentent de saisissants rappels à l'Histoire. Tout comme l'historien, l'auteure voit s'accumuler dans ses fiches le pur froment des « faits » : elle « n'a plus qu'à les rapporter avec exactitude et fidélité, s'effaçant devant les témoignages reconnus valides. En un mot, [elle] ne construit pas l'histoire, [elle] la retrouve. »¹. La romancière agrémente incessamment son écriture de faits issus

¹ MARROU, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris : seuil. 1954. p. 54

de la réalité, et ce dans le souci de dénoncer l'innommable et faire adhérer du mieux possible le lecteur au récit. L'intertextualité historique à laquelle elle fait recours lui permet de rendre ses écrits plus authentiques. Aussi le lecteur retrouve-t-il dans le récit de *Aïda* de nombreuses histoires issues de la douloureuse réalité vécue par l'Algérie de la décennie noire. Ces similitudes avec la vraie vie permettent de faire plonger davantage le lecteur dans le roman. Dans cette optique, nous nous intéresserons dans le point suivant à la dimension que prend l'Histoire dans *Pierre sang papier ou cendres*.

III. *pierre sang papier ou cendre* entre intertextualité et historisation fictionnelle

Pierre sang papier ou cendre est un roman qui se présente sous la forme d'un long poème à la sonorité historique, en effet, Maïssa Bey écrit avec une grande part de poésie même pour évoquer des questions aussi sérieuses que les malheurs de la colonisation. L'auteure essaie de restituer la vérité qui n'est devenue qu'une illusion aux yeux de quelques uns. Nietzsche dit quelle est la vérité du langage sinon :

Une multitude mouvantes de métaphores, de métonymies, d'antropomorphismes – bref une somme de relations humaines, qui ont été rehaussées, transposées et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui, après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes à un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont.¹

Pour dire les vérités historiques la romancière recourt à de nombreuses figures de styles qui marquent son écriture, entre la métaphore, l'anaphore, la comparaison, ou encore l'allégorie, puisque l'auteure a personnifié la France à travers le personnage *madame Lafrance*, personnage tyrannique, arrogant et puissant à l'image de la France de l'époque coloniale. De l'autre côté, l'auteure a agrémenté son récit d'un autre personnage énigmatique, *l'enfant*, sentinelle de la mémoire à côté de qui le lecteur découvre les cent trente deux ans de colonisation relatées. Ce personnage peut être identifié comme étant une autre allégorie, mais en plus subtile que celle de *madame Lafrance*, puisque à travers *l'enfant* qui assiste à tous les maux de la colonisation, le lecteur peut percevoir l'image de l'Algérie, encore jeune nation, fragile mais déterminée comme l'est *l'enfant*.

¹ NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral » in *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignements*, Paris : Gallimard (Coll. Œuvres philosophiques). 1975, p. 282

Ainsi il est possible de dire que ce roman est un cri contre la colonisation française, puisque Maïssa Bey en a fait son thème principal. De ce fait, *Pierre, sang, papier ou cendre* est un roman relatant l'Histoire de la colonisation française en Algérie et par ricochet, sa société à cette époque¹. L'auteure, tente à travers ce roman de restituer la mémoire et de dénoncer les malheurs de la colonisation en intégrant dans son roman une autre version de l'histoire que celle proposée par les colons eux-mêmes. En effet, il semble que :

La mutation historique représentée par l'indépendance algérienne impose une nouvelle exploration. Elle oblige à arracher les anciens masques et à dénoncer les nouveaux. Elle conduit à une description critique de ce que fut l'histoire coloniale dans son devenir et dans ses méthodes. (*PSPC*, p. 20)

Ceci nous amène à l'interrogation suivante : Si le roman présent s'inspire entièrement des faits historiques de l'Algérie, quels seraient les stratégies employées par l'auteure pour écrire ou réécrire l'Histoire ? Quel serait la part de la réalité et celle de la fiction ? Et dans quel but aurait-elle écrit ce roman au fond historique ? Le chapitre présent essaiera d'élucider ces questions et de décortiquer la part d'Histoire présente dans le roman pour pouvoir en relever les stratégies d'écriture employées.

De ce fait, nous allons procéder, dans le point présent, à l'étude des faits historiques ayant marqué la mémoire algérienne en relevant les passages relatant l'Histoire afin de pouvoir y étudier leur part d'historicité ainsi que les stratégies employées par l'auteure pour les intégrer dans son écriture. Il s'avère après lecture, que les références historiques sont données avec une grande précision, ceci nous laisse deviner le travail de documentation qu'a dû faire Maïssa Bey qui, pour écrire son roman « historique », a endossé, en plus de son rôle de romancière, celui de l'historien. En effet, « Au commencement sont les

¹ En effet, l'Histoire mène indéniablement à la société, Antoine Prost la présente comme étant une pratique sociale : « L'histoire, c'est ce que font les historiens. La discipline nommée histoire n'est pas une essence éternelle, une idée platonicienne. C'est une réalité elle-même historique, c'est-à-dire située dans le temps et dans l'espace, portée par des hommes qui se disent historiens et sont reconnus comme tels, reçue comme histoire par des publics variés. Il n'existe pas une Histoire sub specie aeternitatis, dont les caractères traverseraient immuables les vicissitudes du temps, mais des productions diverses que les contemporains d'une époque donnée s'accordent à considérer comme de l'histoire. C'est dire qu'avant d'être une discipline scientifique, comme elle le prétend et comme elle l'est effectivement jusqu'à un certain point, l'histoire est une pratique sociale » : PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 12

documents. L'historien les rassemble, les lit, s'efforce d'en peser l'authenticité et la véracité. Après quoi, et après quoi seulement, il les met en œuvre. »¹.

L'histoire du roman est narrée par une voix narratrice non-identifiée, on pourrait penser qu'il s'agirait de la voix de Maïssa Bey, cependant, comme cet écrit demeure un produit littéraire et de surcroît un roman, on ne peut déclarer que la voix narratrice soit celle de l'auteure, puisqu'il s'agit tout de même de fiction, comme il s'agit d'un roman, aussi réel et historique soit-il. Cette histoire est narrée par une voix à l'allure omnisciente. Par ailleurs, dès les premières phrases de son roman, l'écrivaine a marqué son écriture d'un ton historique, puisqu'elle entame son récit par le commencement de l'ère historique racontée, à savoir l'arrivée de l'escadre française au littoral algérois. Ainsi il est possible de découvrir à travers ce passage, relevé dans le début du roman, comment s'est déclenchée la colonisation française. Le lecteur y découvre, en effet, l'arrivée de l'armée française au port de « sidi Feredj ». L'auteure ou la voix narratrice du roman prend le soin de décrire les événements avec une extrême minutie, en les présentant comme ils sont évoqués dans les Annales d'Histoire, en mentionnant la date ainsi que les détails les plus subtils mais avec une plume intrinsèquement poétique. La mention des dates est essentielle à toute Histoire, Claude Lévi-Strauss déclare à ce propos que :

Les dates ne sont pas toute l'histoire, ni le plus intéressant dans l'histoire, elles sont ce à défaut de quoi l'histoire elle-même s'évanouirait, puisque toute son originalité et sa spécificité sont dans l'appréhension du rapport de l'avant et de l'après, qui serait voué à se dissoudre si, au moins virtuellement, ses termes ne pouvaient être datés.²

Afin de faire davantage plonger le lecteur dans l'ambiance du roman. La description est faite de telle manière à oublier que les événements relatés sont en réalité vrais et non pas fictifs, car en effet, la part poétique de l'œuvre enlève à l'Histoire son aspect rigoureux, l'Histoire dans *Pierre sang papier ou cendre* est poétiquement romancée. Il est possible de s'en apercevoir à travers le premier fait relaté, renvoyant à la colonisation. Il semble que l'intégration de l'Histoire se fait petit à petit, la voix narratrice du roman décrit la scène en y semant du suspense, jusqu'à se poser des questions sur la séquence dépeinte : de quoi pourrait-il bien

¹ BLOCH, M. [1949]. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin. 1952. P.26

² LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris : ed. Poche. 1990. p. 32.

s'agir ? Qu'est ce que remarque l'enfant au dessus de sa montagne ? Que peuvent bien représenter ces étranges silhouettes ?

L'auteure communique au lecteur ces appréhensions qui surgissent chez l'enfant à la vision de curieuses silhouettes. À la lecture de ces premiers extraits, le lecteur peut se croire dans un conte, ou dans un récit fantastique. On ne se douterait que difficilement qu'il s'agit-là d'un réel épisode de la tragique Histoire de l'Algérie. L'*enfant* observe des silhouettes et s'imagine un tas de choses, mais à aucun moment il ne doute qu'il s'agit d'Hommes venus bouleverser sa vie et celle des siens :

Les brumes du matin peinent à se dissiper. Sur le ciel encore livide, d'étranges silhouettes sombres se profilent au loin – à fleur d'eau, à fleur de jour. Étranges silhouettes que ces bateaux immobiles aux flancs doucement battus par les flots ! On dirait une muraille, une enceinte fortifiée, hérissée d'innombrables piques. Ou peut-être une improbable forêt de pins surgie des profondeurs marines. (PSPC, p. 9)

Un peu plus loin, le mirage se dissipe, les silhouettes se dessinent davantage, tout est plus clair aux yeux de *l'enfant*. Son imaginaire cesse à la vision d'une armée de bateaux équipés de canons. Il ressent là une profonde menace, mais il ne comprend pas encore de quelle nature serait-elle. La voix narratrice décrit et fait visionner cette image dans l'inconscient du lecteur : comment fussent les réactions et les appréhensions des personnes ayant vu cette menace planer sur leurs rives. Elle présente les fait avec une touche de poésie et de fantaisie donnant voir au lecteur toute sortes d'images. En effet, à l'aide de figures de styles l'auteure fait de son écriture un récit profondément imagé. En présentant des comparaisons elle pose le décors et fait de l'Histoire un récit imagé. Effectivement, Maïssa Bey écrit que la flotte française avance sur la mer telle une coulée de lave, octroyant aux eaux des reflets sanglants. Ainsi introduit-on les malheurs qui planent sur les terres d'Algérie en donnant à voir une image forte en sens, puisqu'elle parle d'elle-même :

Ce sont des dizaines, des centaines de bateaux, mâts et cordages dressés contre le ciel, pavillons hissés haut. Là, tout près, à portée de canon. Une sourde menace semble planer sur les lieux. C'est là. Sombre et pesant. À la fois précis et encore indéfinissable. La clarté se fait maintenant plus vive, et se répand telle une coulée de lave sur les eaux soudain parcourues de reflets sanglants. Debout face à la mer, l'enfant attend que se dissipe le mirage. Des bateaux sont là, tout proches, et toujours immobiles. (PSPC, p. 10)

Elle présente cet épisode de l'Histoire comme étant un conte. La voix narratrice finit par annoncer la gravité des faits, en donnant les autres détails de l'Histoire, à savoir la date qu'elle présente en ses deux formes, celle du calendrier grégorien mais aussi celle du calendrier hégire. La date emblématique de l'arrivée de la flotte française marquée dans l'Histoire commune des deux pays, en l'occurrence : le quatorze juin mille huit cent trente. De nombreux historiens et anthropologues ont évoqué cet épisode de l'Histoire algérienne. Dans l'ouvrage collectif qu'il dirige, Hassan Remaoun décrit le contexte socio-politique à cette époque, il déclare que :

Si la Régence d'Alger avait en 1830 suffisamment d'autonomie vis-à-vis de la Sublime Porte (Empire ottoman) pour constituer un état avec l'essentiel des attributs recouvrant une pareille appellation sur le plan international, sa population ne constituait pas encore une nation au sens moderne du terme, et c'est ce qui explique sans doute la facilité relative avec laquelle les troupes française commandées par de Bourmont ont pu débarquer à Sidi Ferruch (14 juin 1830), puis occuper Alger (le 4 juillet) et obtenir dès le lendemain la capitulation du dey.¹

Cette fatidique date de l'Histoire algérienne possède un reflet celui émis par le calendrier hégire, adopté par les Algériens de l'époque pré-coloniale. En effet, elle correspond au « vingt-deux Dhou el-Hidja de l'année mille deux cent quarante-cinq ». Maïssa Bey dévoile ainsi au lecteur, cette deuxième date, moins connue des consciences historiques, comme il est possible de le voir dans l'extrait suivant : « En ce matin du vingt-deux Dhou el-Hidja de l'année mille deux cent quarante-cinq, correspondant au quatorze juin de l'an mille huit cent trente du calendrier grégorien, les canons ne sont pas encore armés » (*PSPC*, p. 11). Dans un autre passage le mausolée de Sidi Fredj est évoqué, en s'interrogeant si le saint homme avait imaginé qu'un jour son nom soit inscrit, à jamais, dans l'Histoire des deux pays. La rive associée à son nom, constituait pour la nation française, sa porte d'entrée vers l'ascension territoriale leur permettant de prendre leurs quartiers sur ces nouvelles terres tant convoitées :

Hors d'haleine. Il arrive devant le mausolée du saint patron de ces lieux, Sidi Fredj. Le saint homme avait-il prévu de voir son nom inscrit à tout jamais sur les tablettes de l'histoire des conquêtes par ceux-là mêmes qui attendent l'instant propice pour prendre leurs quartiers sur ses terres. ? (*PSPC*, p. 12)

¹ REMAOUN Hassan (sous sa direction). *L'Algérie histoire, société et culture*, ouvrage collectif. Alger : Casbah éditions. 2000.p. 39

La voix narratrice raconte cet évènement ayant basculé les destins des deux pays, tantôt sous le regard de l'*enfant*, tantôt sous le regard des matelots. Puisque dans le passage suivant, Maïssa Bey, en bonne romancière, imagine les impressions et ressentiments qu'auraient exprimés les soldat-marins le jour où ils sont arrivés. Le narrateur visionne la scène et la fait partager avec le lecteur. Au levé du jour, les hommes se réveillent, soulagés d'être enfin arrivé à bord, après un mois de navigation, mais inquiétés de découvrir cette nouvelle terre qu'ils veulent rendre française. Le ciel est pur, le soleil est éclatant, des mouettes d'une blancheur éclatante leur tournent autour. La voix narratrice décrit la vision qui s'est offerte à l'équipage mais décrit également les composantes du décor, en présentant au lecteur les vraies intentions des matelots français, puisque leurs bateaux sont chargés de munitions prêtes à être utilisées face à toute résistance. Rien ne laissait présager une menace pareille. Les rivages ne se doutaient de rien encore, reflétant à l'ennemi une paix sans pareille mesure :

À la pointe du jour, un à un, les hommes se réveillent. Tous sont rompus par un mois de navigation. Tous sont épuisés par les préparatifs du débarquement poursuivis très tard dans la nuit. Ils ouvrent les yeux sur un ciel d'une telle pureté qu'ils ont du mal à croire que la nuit vient tout juste de se retirer. Autour d'eux, des centaines de mouettes, flèches vives et blanches. Leurs gémissements crissent aux oreilles. Marins, officiers et soldats se précipitent aux bastingages. Debout sur le pont recouvert de cordages et de malles remplies de fusils à baïonnette, d'arquebuses, de mousquets, de mousquetons et de munitions, ils scrutent la terre, toute proche, à portée de canon. Enfin ! Ils sont rendus. Face à eux, les rivages encore paisibles de cette terre étrangère. (*PSPC*, p. 15)

La voix du roman continue la narration de cet épisode de l'Histoire aux airs d'un conte passionnant et intrigant, à la fois. Elle poursuit son récit d'Histoire romancée et dévoile au lecteur les impressions des premiers conquérants s'approchant des terres algériennes qui leurs sont encore inconnues. Elle leur prête sa voix, et met en avant un discours à la première personne s'interrogeant et s'étonnant à la découverte de l'Afrique, présentée autrefois comme étant la nouvelle Amérique¹, entièrement mystérieuse et énigmatique, aux reflets d'une terre difficilement pénétrable. Une terre désolée et partiellement parcourue par d'autres conquérants appartenant à une autre ère, elle est à portée

¹ « L'histoire de la France en Algérie devient, dans la mythologie du colon, l'histoire de la « naissance d'une nation » algérienne. Une nouvelle communauté s'est créée, à l'américaine, comme les États-Unis. Avec cette différence que la minorité indigène est une majorité dont il faudra bien tenir compte. » : VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie, politique histoire et société*. Op. Cit. p.27

de leur main ou de leurs canons, prête à leur ouvrir les bras : « C'est donc cela l'Afrique ? C'est cela, leur nouvelle Amérique ? Une terre dont ils ne savent rien. Une terre profonde. Mystérieuse. Inexplorée. Elle est là, enfin, cette Afrique, dite « Africa Nova » par d'autres conquérants, en d'autres temps. Une terre désolée et parcourue, selon ces mêmes conquérants, de hordes barbares à demi nues. Elle est là, à portée de canon, cette terre qu'on leur a dit âpre et farouche » (*PSPC*, p. 16). La quasi-totalité du roman est relaté en la présence de l'*enfant*. La voix, raconte qu'en observant le rivage encore désert, les hommes aperçoivent une silhouette, semblable à celle d'un enfant. Le lecteur découvre à cet instant le personnage énigmatique qu'il ne quittera plus tout le long des pages qu'il aura à parcourir. Cette nouvelle terre leur semble offerte comme sur un plateau d'argent, sereine comme l'était le printemps. Afin de mieux se situer dans l'histoire, il est possible de se pencher sur le passage ci-dessous dans lequel Benjamin Stora explique le contexte et l'évolution de l'occupation française depuis mille huit cent trente :

1830 : au commencement, pour les militaires français qui arrivent sur la terre d'Algérie, les choses sont relativement simples. Il y a les « indigènes » et les colons, les autochtones et les envahisseurs, les primitifs et les « civilisés ». Au temps de la conquête, les rapports de domination constituent la règle. Puis commence l'ère des ambitions, car « pacifier » ne suffit pas. Après quelques mois passés dans le pays, des officiers, des fonctionnaires, des intellectuels de la métropole adoptent un point de vue sur tout : l'administration, le sort des communautés indigènes, la mise en valeur du pays. L'armée se préoccupe assez vite de découvrir cet autre qui l'intrigue, la trouble et surtout lui résiste. Les militaires tentent de saisir de l'intérieur cette Algérie à peine conquise mais non comprise.¹

Afin de mieux faire pénétrer le lecteur dans l'univers historico-réel du roman, l'auteure recourt à des discours inscrits dans les archives de l'Histoire algéro-française. Comme lorsqu'elle imagine l'équipage en train de se remémorer les paroles du commandant en chef de l'expédition, connu sous le nom du **comte de Bourmont**². L'auteure met ce discours en italique, comme pour annoncer qu'il

¹ STORA, Benjamin. *Algérie histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* pp. 21-22

² « **Louis Auguste Victor de Ghaisne**, connu sous le titre comte de Bourmont est maréchal de France. Il est né le 2 septembre 1773 et mort le 27 octobre 1846. Il fut commandant de l'expédition d'Alger. Il fut, en effet, nommé comme général en chef du corps d'expédition contre la régence d'Alger. Projet conçu et élaboré par ses soins. Accompagné de ses quatre fils et de son armée, Le 14 juin 1830, il débarque sur le sol. L'armée accoste à Sidi-Ferruch et livre les 19 et 24 juin les deux batailles de Staouali, et lui permettant de capituler Alger le 5 juillet de la même année. » : [En ligne] URL : < <http://www.napoleon-empire.net/personnages/bourmont.php>>, [consulté le 09/01/2016]

s'agit-là d'un discours repris, ayant réellement appartenu à ce personnage de l'Histoire, ce discours aurait été prononcé pour motiver et encourager les soldat-marins de son commandement à réussir leur mission qui devait être humanitaire avant tout, reflétant ainsi aux nations civilisées, de l'époque en question, les bonnes intentions de la France en apprivoisant une terre inconnue :

Parés à leurs postes, les hommes attendent. Grimpée sur le mât du vaisseau amiral, la vigie observe le rivage encore désert. Elle aperçoit au loin la silhouette d'un enfant debout sur un promontoire. Ce n'est qu'un enfant. Un petit berger à la poursuite de ses chèvres, sans doute. Face à eux, dans la sérénité de ce jour de printemps, la terre semble offerte. Terre neuve. Terre à prendre. Tous ont en mémoire les paroles prononcées juste avant leur départ par *le commandant en chef de l'expédition, le comte de Bourmont* : « *Les nations civilisées des deux mondes ont les yeux fixés sur vous ! La cause de la France est celle de l'humanité !* (PSPC, p. 17)

Ainsi, il est possible de relever à travers le roman, fidèle à l'Histoire, que la capitulation d'Alger n'eut pas lieu sans aucune résistance. Une fois que l'escadre française s'approcha du rivage en brandissant son artillerie de guerre, Alger mit ses hommes en position de défense, mais la résistance ne tarda pas longtemps, puisque l'on découvre que les attaques de la flotte française furent beaucoup plus poignantes que ce que pouvait supporter les quelques cavaliers de l'armée algérienne. D'un coup de canon et de quelques tirs de fusils, la voie finit par se dégager et Alger fut capitulée. Ainsi l'Histoire est marquée à jamais. Nul ne doute que de par cette inattendue confrontation, une colonisation de cent trente ans marquera à jamais l'Histoire des deux pays :

À bord des quelque sept cent cinquante bâtiments de l'escadre, les hommes s'exaspèrent dans la fièvre de l'attente. Dans peu de temps, dans très peu de temps, les canons vont tonner. Face à ces dizaines de milliers d'hommes armés, quelques cavaliers, cachés dans les dunes, le gros de la troupe est ailleurs. Par un coup de canon, un seul. Et dans un vaste tourbillon de poussière, les clameurs s'élèvent. Quelques coups de fusils, quelques tirs de batterie suffiront pour dégager la voie. (PSPC, p. 18)

L'Histoire sert de toile de fond au récit de Maïssa Bey, qui est présenté comme un épisode de l'Histoire romancé ou conté aux sonorités poétiques. Elle conte au lecteur l'Histoire de son pays, ou doit-on dire la séquence historique de la colonisation française. Pour indéniablement marquer son récit de dimension historique et lui donner un aspect authentique, elle agrmente continuellement son récit de discours ou de références et de citations historiques. Michel de

Certeau dont nous suivons l'analyse montre bien comment l'usage de la citation produit un double effet. Antoine Prost en a parlé, il en dit qu'il s'agit :

D'abord un effet de vérité ; elle sert de certifications ou de confirmation : ce que dit l'historien, il ne le tire pas de son propre fond, ses témoins l'ont dit avant lui. Les citations lui servent de bouclier contre d'éventuelles contestations. Elles remplissent ensuite une fonction de représentation : avec les mots de l'autre s'introduit dans le discours la réalité du temps mis à distance. La citation, dit M. de Certeau, produit un effet de réel.¹

Ainsi, le lecteur découvre les noms de ceux qui ont inscrit l'Histoire du commencement de la colonisation française. À l'exemple du **matelot Sion chef de la grande hune de la frégate Thémis**, ou de **François Brunon**, matelot de première classe. Ces derniers sont ceux qui ont marqué la capitulation d'Alger, en plantant le drapeau français sur la tour de Sidi-Fredj : « Deux hommes débarquent les premiers. Sous les vivats de la troupe. Le matelot Sion chef de la grande hune de la frégate Thémis et François Brunon, matelot de première classe, vont planter le pavillon français sur la tour de Sidi-Fredj » (*PSPC*, p. 19).

L'auteure a fait de son récit un long conte pavané d'écriture poétique. Notamment à travers l'allégorie de l'autre personnage phare du roman, à savoir *madame Lafrance*. Maïssa Bey fait subtilement visualiser l'arrivée de l'armée française sur les terres algériennes à travers le personnage féminin qu'on croirait sortir d'une pièce de théâtre, car en effet, l'auteure théâtralise la prestance, le discours ainsi que tout fait et geste du personnage en question. *Madame Lafrance* est présentée comme étant arrogante, puissante et fière. Elle avance calme et droite suivies par d'autres. Ici l'auteure, à travers la voix narratrice du roman, présente au lecteur les noms de femmes donnés aux bateaux composant la flotte française, à l'exemple de : « La Magiciennes, La Superbe, La Victorieuse, La Belle, etc. » qui sonnent comme des surnoms donnés à des personnages féminins. Le lecteur se retrouve ici, face à un semblant d'allégorie, puisque ces adjectifs substantivés se présentent comme étant d'autres personnes qui suivraient la personne de *madame Lafrance*. Ainsi, fortement documentée², l'auteure présente au lecteur des détails historiques que méconnaissent nombreux d'entre eux. Les

¹ PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 270

² En effet, « Au commencement sont les documents. L'historien les rassemble, les lit, s'efforce d'en peser l'authenticité et la véracité. Après quoi, et après quoi seulement, il les met en œuvre. » : BLOCH, M. [1949]. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin. 1952. P.26

noms de femmes évoqués dans le passage sont réellement les vrais noms des bateaux ayant composé l'escadre française :

Elle avance, madame Lafrance, calme et droite sur la mer calme et bleue, au milieu de ses suivantes. Elles sont là. Elles sont toutes là. La Belle Gabrielle, l'Africaine, La Magicienne, La Capricieuse, La Victorieuse, La Désirée, La superbe, La Didon, L'Iphigénie. Et les autres, toutes les autres. Escortée de tous ces bateaux aux noms de femme, madame Lafrance est forte. Elle est invincible. Hissez haut les voiles ! Sonnez trompettes ! Tonnez canons ! (PSPC, p. 20)

Ainsi, après l'épisode de la prise d'Alger sur lequel s'étale le roman avec un soupçon de poésie contée, Maïssa Bey dévoile les autres faits qui ont suivi l'Histoire de la longue colonisation française, en commençant par l'insoupçonnable résistance face à laquelle se retrouva l'armée de *madame Lafrance*. L'auteure présente ces faits sous les traits d'un discours colonialiste minoratif en traitant les habitants des terres nouvellement conquises d'arriérés, délestés de toute forme de civilisation. En effet, l'Algérie n'a jamais fait acte d'obédience sans résistance, bien au contraire. Le pays ne voulait sévir sous les ordres d'une nouvelle colonisation juste après s'être libérée de l'oppression ottomane. De ce fait, l'auteure rappelle le parcours historique du pays, qui fut trop affaibli par la présence forcée des ottomans pour pouvoir lutter contre une nouvelle présence coloniale encore plus robuste militairement. L'Histoire est contée telle une histoire aux multiples angles, puisque l'auteure la relate, à travers sa voix narratrice, tantôt sous le regard de l'*enfant*, tantôt sous le regard méprisant des colons, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

Parfaite communauté de vue. Évidence, évidence ! Qui donc pourrait contester la triste réalité ? Qui donc aurait pu prévoir que ces peuplades arriérées allaient opposer une telle résistance ? Qui aurait pu imaginer un seul instant que toutes les tribus ne fassent pas immédiatement acte d'obédience, trop heureuse d'être libérées de l'oppression ottomane ! (PSPC, p. 23)

Maïssa bey évoque la force de la lutte algérienne, qui refusa d'abdiquer à un commandement imposé. Des forces de résistances se démarquèrent et notamment celle dirigée par l'**Émir Abdelkader** que l'auteure évoque à de nombreuses reprises dans son roman, rendant ainsi hommage à son valeureux combat. Pour mieux connaître le personnage emblématique de la première forme de résistance à la colonisation française, il est possible de s'appuyer sur les passages ci-dessous qui racontent un peu le parcours de l'émir Abdelkader ainsi

que l'important rôle qu'il a eu à jouer dans la période coloniale française. Le Général Bugeaud a eu beaucoup de mal à vaincre l'Émir, il a dû adopter les méthodes suivies par les guerres arabes. Après s'être exilé au Maroc l'émir Abdelkader se retrouva affaibli et sans armée, ce qui l'amena à faire à soumission en mille huit cent quarante sept :

Le dey d'Alger ayant insulté le consul de France, une expédition française prit Alger d'assaut en 1830 et occupa les ports et Constantine. Mais dans l'Ouest, l'émir Abd-el-Kader prêchait la guerre sainte contre les Français. Pour le vaincre, le Général Bugeaud adopta les procédés de guerre des Arabes et agit énergiquement. Abd-el-Kader, vaincu, s'enfuit au Maroc, mais décida le sultan de ce pays à faire la guerre à la France. Bugeaud mit les troupes marocaines en déroute sur les bords d'Isly (1844). Abd-el-Kader, abandonné de tous, fit sa soumission (1847). Les populations des montagnes et des oasis furent peu à peu soumises par la France.¹

Le lecteur découvre à travers ce roman l'inquiétude de l'armée française d'avoir face à eux un meneur de résistance aussi coriace et réfléchi que l'Émir Abdelkader. Ils cherchèrent à savoir qui il est, tellement il fut invincible durant toutes les confrontations qu'ils ont eu à avoir avec son armée. L'auteure évoque à travers ce passage l'important rôle qu'il a joué dans la résistance algérienne face à la colonisation française. Jusqu'à ce que cette dernière s'étonna et se subjuga devant tant de hargne et de force. À lui seul, il aurait réussi à former une armée, sans pareille mesure, ayant d'ailleurs permis de remporter de nombreux combats. Maïssa Bey développe-t-elle ainsi le discours colonialiste sur la proclamation de Abdelkader comme étant un Émir, en s'interrogeant sur quelle lignée pouvait-il bien se réclamer. Elle intègre ainsi une intertextualité historique pour agrémente son discours et l'authenticité des faits qu'elle relate. Cette présence intertextuelle historique, serait l'une des stratégies les plus employées par l'auteure pour écrire ou réécrire l'Histoire:

Qui a osé ? Qui a eu l'audace de mettre en péril la puissance de madame Lafrance ? Qui peut penser un seul instant pouvoir la mettre en déroute ? Un homme ? Un chef ? Il se nomme, dit-on, **Abdelkader**. Un guerrier insaisissable, presque invincible. On dit même qu'il aurait été proclamé prince par les siens et qu'il aurait levé une armée de gueux, frustes et sanguinaires ! Mais de quelle obscure lignée se réclame-t-il ? (*PSPC*, p. 25)

Un peu plus loin, le lecteur découvre un autre passage où l'auteure évoque l'Émir Abdelkader. Dans cet extrait l'auteure reprend le discours d'un personnage

¹ BASSARD André, *Six leçons sur l'histoire de l'Afrique du Nord*, Paris : A. Colin, 1929. p.122

historique appartenant au camp de *madame Lafrance*, qu'elle n'identifie pas, elle le nomme : « l'homme en noir ». Ce dernier s'indigne de la résistance de l'émir. Il prône donc dans son discours la répression totale, en attaquant le peuple des plus démunis, même ceux qui ne se seraient engagés dans aucune forme de lutte. Il encourage la désolation des tribus pour atteindre l'émir et le faire reculer. Ce tyrannique locuteur de *madame Lafrance* prône la destruction de toute ville, de toute agglomération dans le secteur de *L'émir Abdelkader*. Maïssa Bey fait écho, dans cet extrait, des discours les plus hargneux ayant pu être prononcés dans l'ère coloniale. Attaquer les populations, pourtant fragiles et démunies de toute force de défense, pour affaiblir la résistance qu'ils redoutent tant, celle de *L'émir Abdelkader* :

Haussant légèrement le ton, comme pour donner plus de poids à ses paroles, l'homme en noir poursuit : « pour moi, je pense que tous les moyens de désoler les tribus doivent être employés. Je n'excepte que ceux que l'humanité et le droit des nations réprouvent... Je crois de la plus haute importance de ne laisser subsister ou s'élever aucune ville dans les domaines d'**Abdelkader**... et de détruire tout ce qui ressemble à une agrégation permanente de population. Je... (PSPC, p. 23)

Toujours dans l'optique de mieux restituer la mémoire et exprimer son indignation, Maïssa Bey étoffe le discours anticolonialiste de son roman de propos de personnages historiques affiliés à la France, où le lecteur pourra relever l'extrême cruauté des esprits et la frappante injustice qui s'emparait de leurs sombres pensées. Pour dénoncer les malheurs survenus dans son pays, l'auteure n'hésite pas à citer les tyrans de l'armée française, faisant ainsi de son roman, un authentique récit historique, aussi poétique puisse-t-il être. De ce fait, il est possible de découvrir *le colonel de Montagnac*, prônant la répression et la violence. D'après ses propos, l'armée française devait raser toute population refusant les conditions de vie imposées par l'armée. Il tient un discours des plus dévalorisants et hostiles vis-à-vis de l'Algérien. Il traite ce dernier de « chien », devant ramper aux pieds de la France. Pour témoigner des durs épisodes de répression qu'a eue à vivre son pays, Maïssa Bey recourt aux discours qui choquent de ceux qui ont joué un vrai rôle dans la colonisation française. En agrémentant son récit de textes de personnages ayant réellement existé, elle apporte à son roman la dimension historique sur laquelle se tisse son écriture. L'intertextualité historique est donc très présente dans le roman en question :

Son compagnon, les yeux mi-clos, hoche la tête en signe d'approbation. Ces propos, quoiqu'un peu plus mesurés, lui rappellent ceux d'un autre de ses amis, **le colonel de Montagnac**. Il se souvient très précisément de ses mots : « Il faut anéantir tout ce qui ne rampera pas à nos pieds, comme des chiens... Toutes les populations qui n'acceptent pas nos conditions doivent être rasées, tout doit être pris, saccagé... » (*PSPC*, p. 22)

Pour évoquer les cruautés et massacres commis au nom de la prétendue civilisation, Maïssa Bey reprend encore une fois le discours d'un autre acteur de l'Histoire et plus précisément de la colonisation française, puisque ce dernier fut général dans l'armée française. Il s'agit du *général Clauzel*. Ce dernier comparait dans ses propos la découverte de l'Afrique à celle de l'Amérique, en essayant d'effectuer la même stratégie à savoir éradiquer et détruire la race indigène. Il justifie les tueries et attaques sanglantes lancées sur les autochtones des terres algériennes en disant que l'armée ne pouvait et ne pourrait effacer la présence des « indigènes » comme l'avait fait l'Europe avec les Amérindiens qui furent dominés de par leurs excessives consommations de l'eau de vie. En bons musulmans, les Algériens refusent de consommer l'alcool. De ce fait, il n'ya nul autre moyen que de les faire soumettre par la répression. Le général ne trouve aucune autre solution que l'abattage à coup d'épée, de tout celui qui osera confronter, « sa grandeur » *madame Lafrance* :

Le deuxième homme, resté silencieux jusqu'alors pose la main sur le bras de son ami « l'un de mes amis, **le général Clauzel**, me disait récemment, à propos de cette nouvelle Amérique, que les avantages de l'Algérie seraient immenses si, comme en Amérique, les races indigènes avaient disparu...souvenez-vous, mon bon ami, souvenez-vous de ce que je vous disais tantôt ! L'eau-de-vie a détruit les Peaux-rouges ! Mais ici, ces peaux tannées ne veulent pas boire. L'épée doit donc suivre la charrue ! (*PSPC*, p. 50)

Afin d'étayer cette comparaison qui revenait souvent dans les déclarations coloniales de l'époque, voici ce qu'en dit l'historien Jean-Claude Vatin :

L'histoire de la France en Algérie devient, dans la mythologie du colon, l'histoire de la « naissance d'une nation » algérienne. Une nouvelle communauté s'est créée, à l'américaine, comme les États-Unis. Avec cette différence que la minorité indigène est une majorité dont il faudra bien tenir compte.¹

Maïssa Bey réécrit l'Histoire en recourant, entre autre, à l'intertextualité pour dénoncer les douleurs et l'indignation du passé, à travers l'évocation de tous

¹ VATIN, Jean-Claude. L'Algérie politique, histoire et société. Paris : Armand Collin. 1974. pp. 26-27

les discours hostiles qu'ont été exprimés à l'encontre de ses ancêtres. Toutefois, pour mieux étayer son idéologie anticolonialiste, elle utilise également les autres discours, ceux prononcés pour incriminer l'injustice et les massacres injustifiés de l'armée française. Elle évoque ainsi, les français partisans de la cause algérienne, à l'image de Marcel Emerit¹ ou d'Alexis de Tocqueville².

Dans cette optique, d'autres personnages historiques font encore surface au fil des pages du roman. L'auteure a continuellement nourri son texte d'Histoire, elle ne pouvait le faire sans y intégrer les noms de ceux qui ont façonné cette dernière, jusqu'à reprendre leurs discours ou réflexions autour de la colonisation. Ces discours de nature historique, qui agrémentent le texte beyen, font de ce dernier un socle d'intertextualité avec l'Histoire, faisant de ce roman, un important ouvrage de références historiques. Ainsi il est possible de relever la présence d'un autre nom ayant profondément marqué l'Histoire de la colonisation française en Algérie. Il s'agit d': «**Alexis de Tocqueville**, l'illustre académicien, un des plus grands penseurs de la Révolution française. » (*PSPC*, p. 22).

Ce dernier fut un agent fidèle à *madame Lafrance*, soutenant ses projets de colonisation, mais sa position ne restera pas ainsi longtemps. Il ne pouvait fuir les vérités qui l'accablaient au quotidien. Il s'est aperçu qu'en fin de compte, l'idéal pour lequel il a toujours combattu, à savoir : «répandre le bien-être et la civilisation au service du progrès humain» était complètement bafoué. La colonisation française détruisait, tuait, séquestrait, choquait plus qu'elle ne réparait. Maïssa Bey fait écho à sa voix, pour saluer sa force de position reflétée par sa courageuse posture d'anticolonialiste. Alexis de Tocqueville s'indignait du fait qu'il y ait des personnes qui acceptent la répression comme solution :

¹ EMERIT Marcel, « l'état intellectuel et moral de l'Algérie en 1830 » in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine, tome 1*, juillet septembre, Paris :PUF, 1954

² Tocqueville a le sens aigu des réalités sociales, il les observe, s'efforce de les expliquer. Ce sens aigu, il faut le qualifier sans hésiter de sociologique, mais c'est l'expérience historique qui l'accompagne et le conduit. Sociologie et histoire ne sont, chez Tocqueville, qu'une seule et même façon d'observer la société et le plaisir que nous prenons à le lire tient, pour une part, à l'alliance d'une pensée si proche de la nôtre et d'un langage ancien, étranger aux clichés de notre temps. [...] au jour le jour, durant les temps révolutionnaires qu'il traverse, témoin, journaliste infatigable, attentif à l'incident, à la rencontre, à la scène vécue, à la « journée », poussé non par l'intrépidité, mais par ce qu'il appelle lui-même une « âpre-curiosité ». Sa lucidité, sa passion de voir, sont sans bornes, aux dimensions d'une inquiétude quotidienne qui le talonne sans fin, je ne dis pas de frayeurs ou de bas sentiments qui ne le touchent guère. » : PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. pp. 261- 264

Son attitude est celle de l'observateur impénitent et honnête, troublé par « l'effrayante rapidité avec laquelle les âmes les plus pacifiques se mettent ... à l'unisson des guerres civiles », se laissent gagner par « le goût de la violence et le mépris de la vie humaine », mais troublé non moins de constater sa propre réaction à ce spectacle et « la promptitude avec laquelle je me familiarisais en deux jours avec ces idées d'inexorable rigueur qui m'étaient naturellement si étrangères. », acceptant la répression comme une nécessité.¹

Ainsi, le lecteur découvre une autre forme d'intertextualité historique à travers la citation suivante : « Nous avons rendu la société arabe beaucoup plus misérable, plus désordonnée, plus ignorante et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître ». Cette frappante citation témoigne de l'audace et du franc-parler d'*Alexis de Tocqueville*, car à cette époque, il était juste improbable qu'un fervent acteur de la cause française, et de surcroît un député, puisse critiquer sa démarche, avec autant de virulence :

Qu'il est loin le temps où un député français totalement ignorant de la dure réalité coloniale s'exclamait : « qu'est ce que cette civilisation qu'on veut imposer à coups de canons ? » Et cet autre qui vilipendait cette « école de meurtre ouverte en notre nom ! » Il n'est pas jusqu'à **Alexis de Tocqueville** – le soutien le plus fidèle de madame La France aux tous débuts de cette glorieuse épopée, et qui n'en est plus à une contradiction près – qui, non sans reconnaître cependant que « la conservation des colonies est nécessaire à la force et à la grandeur de la France », ose écrire : « Nous avons rendu la société arabe beaucoup plus misérable, plus désordonnée, plus ignorants et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître. » (*PSPC*, p. 52).

Cette citation a été relevée à partir du célèbre rapport fait par Alexis de Tocqueville au parlement français en 1847. Il en a présenté d'autres rapports avant, notamment en 1841 ainsi qu'en 1837. Mais celui de 1847, fut le plus tranchant et le plus marquant, peut être pour parvenir à bousculer les consciences. Dans le but de mieux situer le croisement existant entre les deux textes, voici un passage tiré du discours de Tocqueville duquel a été extraite cette citation. Cette dernière a tellement marqué les esprits qu'elle fut reprise par de nombreux écrivains, notamment pour dénoncer les dérives de la colonisation :

La société musulmane, en Afrique, n'était pas « incivilisée » ; elle avait seulement une civilisation arriérée et imparfaite. Il existait dans son sein un grand nombre de fondations pieuses, ayant pour objet de pourvoir aux besoins de la charité ou de l'instruction publique. Partout nous avons mis la main sur ces revenus en les détournant en partie de leurs anciens usages ; nous avons réduit les établissements charitables, laissé tomber les écoles, dispersé les séminaires. Autour de nous les lumières se sont éteintes, le recrutement des hommes de religion et des hommes de loi a cessé ; c'est-à-

¹PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 266

dire que nous avons rendu la société musulmane beaucoup plus misérable, plus désordonnée, plus ignorante et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître.¹

Dans un autre passage, le lecteur découvre une autre résonance historique, à travers le discours de *Louis Bertrand*, qui clame haut et fort que l'Algérie leur reviendrait de droit, par rapport à sa latinité présente encore de par les ruines qui jonchent les terres d'Algérie. Les « algérienistes » dont faisait partie l'écrivain politicien étaient de ceux qui défendaient les origines latines de l'Algérie, que leurs partisans évoquent comme étant leur légitime héritage. En effet, « L'Algérie devient, aux yeux de E. Mercier, colonisable par essence et condamnée à retrouver sa véritable dimension dans un espace méditerranéen où la France se fait l'héritière d'Athènes et de Rome ». ²

Maïssa Bey étoffe l'aspect réel et historique de son récit de toutes les idéologies et réflexions ayant vu jour durant la période coloniale. En illustrant son écriture des citations relevées des archives de l'Histoire des deux pays. Elle fait plonger, de la sorte, le lecteur dans l'atmosphère de la période coloniale, en faisant de son roman historique, un socle de documentation pour la colonisation française :

Madame Lafrance est divisée. Madame Lafrance est fébrile. Ses hommes s'affrontent dans des rues dévastées. Des hommes qui défendent le même drapeau. Les mêmes couleurs. D'un côté, ceux qui se réclament de la lignée et de la race des conquérants. Ceux qui clament, à la suite de l'un de leurs plus ardents défenseurs, l'écrivain algérieniste **Louis Bertrand** : « Nous sommes les légitimes propriétaires du pays. » (*PSPC*, p. 45).

L'auteure n'hésite pas à reprendre le plus irascible et hostile des discours colonialistes pour témoigner fidèlement de cette houleuse période qu'a eue à vivre l'Algérie. Afin de retranscrire l'atmosphère dans laquelle les événements historiques ont eu lieu, elle reprend par le biais de *l'enfant*, le plus indigne des discours méprisants envers les Algériens, où il est possible de relever l'ensemble des mots dévalorisants, employés pour désigner les autochtones du pays. Un discours incitant à la violence et à traiter les « indigènes » comme s'ils appartenaient à une race inférieure. L'auteure, à travers la voix narratrice du roman, les reprend et transmet implicitement le message selon lequel il ne faut

¹ DE TOCQUEVILLE Alexis, *Rapport sur l'Algérie*, 1847

² VATIN, Jean-Claude. *Op. Cit.* p.41

pas oublier les malheurs de nos ancêtres. Dénoncer ces faits, réécrire l'Histoire pour rendre hommages aux martyrs et faire que leurs sacrifices et souffrances aient un écho dans la société d'aujourd'hui :

L'enfant a nettement entendu ce que disait l'officier à ses soldats. Il en a retenu chaque mot : « Les bicots, quand ils ne sont pas agenouillés à vos pieds, ils sont debout derrière vous, prêts à vous planter un couteau dans le dos ! Surtout ne l'oubliez pas ! » L'enfant a compris ces mots, et lui non plus ne les a pas oubliés. C'est aussi ce jour-là qu'il a appris que son père n'était qu'un sale bicot. Un sale bougnoule. Un salopard de fellaga. (*PSPC*, p. 132)

Pierre sang papier ou cendre dévoile l'Histoire dans un ordre chronologique diachronique, ainsi la voix narratrice du roman s'arrête sur les événements les plus importants qu'elle décrit et qu'elle étaye avec les discours des acteurs de cette période relatée. L'auteure nourrit son texte de faits, événements et propos pour en faire une restitution fidèle de l'Histoire, mais avec son style à elle, sous la forme d'un long conte aux impressions poétiques. En une fervente défenseuse des peuples brimés, à l'image du sien, elle dénonce avec une touchante écriture les tragédies survenues lors de cette sombre période de l'Histoire de l'Algérie. En effet, elle retranscrit d'injustifiables souffrances subies durant la période coloniale : « Les récits qu'ont faits les témoins de chaque camp sont ... proprement insoutenables. Des mains tranchées, des cadavres mutilés, des familles entières décimées, des hommes précipités du haut des falaises, des exécutions sommaires, des villages détruits, bombardés par les forces navales... » (*PSPC*, pp. 93-94). L'occupation française fut terrible, et les marques qu'elle laissa étaient des plus poignantes. De nombreux passages du roman, décrivent la situation coloniale du pays, en mettant l'accent sur les hostilités commises à l'encontre du peuple algérien et notamment la hargne qui caractérisait l'idéologie coloniale de l'armée française. Cette dernière était prête à faire tous les sacrifices pour posséder les terres algérienne, jusqu'à se délester de toute forme de sentiments. De nombreux morts furent le prix à payer pour atteindre ses objectifs de domination. Comme il est possible dans le voir, l'extrait ci-dessous résume bien cela :

Voilà du nord au sud, la terre d'Algérie occupée. Madame Lafrance peut s'installer enfin sur ses possessions. Malgré la fièvre et les Arabes. Elle peut enfin assouvir ses moindres désirs. De toutes ses forces elle a désiré cette terre hostile. De toutes ses forces, elle a voulu la rendre sienne. Et elle l'a conquise. Par le fer et par le feu. Au prix de mille sacrifices, au prix de mille

mêlées sanglantes. Elle est à présent tout à elle. Partout ses hommes ont fait place nette. Là où ils sont passés, la civilisation a supplanté la barbarie. L'Afrique enfin est rendue à l'homme. (PSPC, p. 85).

Malgré les massacres et les destructions s'étant produits durant un siècle de colonisation, la France glorifie sa présence dominatrice sur les terres d'Algérie pour n'en montrer que les aspects positifs, à savoir les différentes formes et marques de civilisation, notamment à travers les différents projets réalisés depuis sa colonisation. « Elle met en scène, dans des décors de carton-pâte et sur plus de cent hectares, les lieux et les figures les plus marquants de son empire. » (PSPC, p. 86)

L'auteure évoque cette idée en parlant d'un important événement survenu après un siècle de colonisation française. Il s'agit de l'exposition coloniale de mille neuf cent trente-et-un célébrant son anniversaire d'un siècle de présence sur les terres d'Algérie. Cette exposition qui a été célébrée avec une ferveur grandiose dans la métropole, avait récolté de nombreux visiteurs, qui atteignaient, d'après Benjamin Stora, les 33 millions :

L'exposition coloniale de 1931 avait accueilli 33 millions de visiteurs. Succès énorme ! Toute prise de conscience nationaliste est aussi, et obligatoirement, prise de conscience des valeurs léguées par l'histoire. C'est à partir de la revendication à l'autonomie d'une culture héritée d'un long et « glorieux » passé, à partir de titre transmis par l'histoire que le mouvement s'efforce de légitimer la revendication de l'indépendance nationale. Dans ce sens, l'arabo-islamisme apparaît comme un retour aux sources : « ce peuple musulman algérien a un passé historique glorieux, une religion et une langue tout à fait différentes de celles de la France, et il n'y a pas de raisons apparentes pour qu'il puisse renier toutes ces choses. » (l'action tunisienne, 26 février 1938). Le besoin de réappropriation du sol, de la religion, du passé indique le refus de l'assimilation.¹

La voix narratrice de *Pierre sang papier ou cendre* relate cet événement historique pour marquer le Centenaire de la colonisation française. Les français et les étrangers de la métropole sont curieux de découvrir les mystères exotiques des terres d'Algérie, puisque la France mit en avant dans cette célébration pas seulement ses réalisations mais également les éléments constituant la particularité de l'autochtone algérien. L'exposition se déroula à Paris, où de diverses affiches furent placardées un peu partout pour véhiculer une image positive de la colonisation française et effacer toutes les accusations qui lui ont été faites depuis

¹ STORA, Benjamin. *Algérie Histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p. 89

sa présence sur les terres algériennes. Pour ce faire, elle expose des images de paix mettant en scène, par exemple, un colon faisant une accolade à un Arabe, scène extrêmement rare en réalité, pour ne pas dire improbable : « Paris est pavoisé. Paris est tapissé d'affiches hautes en couleurs : ici un homme blanc la tête recouverte d'un casque colonial, et un vieil Arabe en turban s'enlacent fraternellement. » (PSPC, p. 86)

Des photographies, des cartes postales, mettant en avant des femmes algériennes, étaient exposées et mises en vente. Des photos surréalistes, mettant en exergue des corps dénudés : « Là une négresse aux seins nus, souriant de toutes ses dents, porte un plateau débordant de bananes et d'ananas. » (PSPC, p. 86). L'appel de l'exotisme nourrit la curiosité de tout visiteur s'étant dirigé vers cette exposition :

Madame Lafrance en tenue d'apparat, crinoline et chapeau à voilette, exulte. C'est aujourd'hui son sacre. Son triomphe. En cette journée radieuse de mai mille neuf cent et trente et un, elle est saluée par les milliers de visiteurs qui se pressent aux portes en attendant l'ouverture officielle de la Grande Exposition coloniale, « vivante apothéose de l'expansion », selon la belle expression de l'un de ses servants.[...] Elle vient tout juste de célébrer, en Algérie, le Centenaire de la Colonisation. Avec le faste et les pompes dignes de son rang. (PSPC, p. 85).

Pierre sang papier ou cendre reprend, en son sein, de manière abondante des faits de l'Histoire, et notamment les plus marquants d'entre eux. Ainsi il est possible de relever de nombreux événements tragiques ayant marqué l'Histoire à jamais, pouvant choquer plus d'un. Maïssa Bey les reprend pour faire connaître l'aspect sombre de la colonisation française que cherche impérativement le pays colonisateur à terroriser. Des actes, jugés certainement trop inhumains, pour que ça puisse être le produit d'une nation aussi élevée que la France. Ainsi le lecteur pourra découvrir à travers *Pierre sang papier ou cendre* les actes les plus choquants les plus cruels commis à l'encontre du peuple algérien. L'auteure retrace les pas de l'Histoire, même les plus poignants d'entre eux, pour dévoiler les pièces dissimulées du puzzle de l'image de la colonisation encore brouillée. Ainsi, il est possible de découvrir des brimades, d'une extrême cruauté, telle que

les « camps de resserrements », les « enfumades » et le « napam » auxquels consacre l'auteure de nombreux passages.¹

Maïssa Bey raconte avec beaucoup d'indignation – qui est de surcroît, chargée d'une profonde émotion communicative – le cruel épisode des «enfumades». L'auteure explique ce que signifie ce mot de la terreur, en le présentant comme étant un « néologisme peut-être plus indiqué pour l'espèce humaine que le terme "enfumage», réservé aux abeilles » (*PSPC*, p. 31). La voix narratrice du roman raconte ce percutant fait de l'Histoire de la colonisation en émettant tous les détails relatifs à l'événement. Effectivement, elle précise la date où l'irréparable fut commis, ce serait un jour de juin de l'année mille huit cent quarante-cinq. La mort a frappé n'épargnant personne. Comme ce fut le cas une année plus tôt², La voix narratrice introduit ce douloureux épisode de l'Histoire coloniale en racontant comment *l'enfant* meurtri a observé la cruelle tuerie, de l'arrivée de l'armée –qui fut tel un défilé annonçant et célébrant la mort– jusqu'à la mise du feu et ce qui s'en est suivi :

À l'orée du jour précédent, des hommes en armes ont émergé des collines. Le piétinement de leurs chevaux était si puissant que la terre en était ébranlée. Un jour de juin – juin est décidément propice aux conquérants – de l'an mille huit cent quarante-cinq, dans le fracas des armes et le tumulte des mêlées, la mort est venue, richement harnachée, portant drapeaux et suivie de cent clairons sonnans des tintamarres. C'est ainsi que l'enfant l'a vu arriver. (*PSPC*, p. 28)

Le roman nous relate l'enfer à partir des yeux larmoyants de *l'enfant*. Ce dernier observe l'épouvante scène et voit que toute sa famille ainsi que l'ensemble de sa tribu sont emmenés de force vers la grotte qui, longtemps leur servit de lieu de protection, même les animaux de la tribu ne sont pas ménagés. La roche trouée dans laquelle ils se refugiaient autrefois contre l'ennemi allait leur servir de tombeau enflammé. Nul ne fut épargné, même les enfants, les

¹ Maïssa Bey a évoqué, dans son entretien avec le journal *Le Monde*, son expérience d'écriture des terribles faits historiques, elle a déclaré à ce propos : « La découverte des "camps de resserrement", des "enfumades" ou de l'utilisation du napalm par l'armée française a été à "la limite du supportable", le plus dur fut l'entrée dans l'écriture. "J'avais besoin de rendre mon propos le plus visuel possible et aussi le plus sensible, au plus près de ce que je ressens. D'où cette idée de tableaux qui s'est imposée à moi, et avec elle, une écriture poétique." D'où l'idée encore d'un regard omniscient, traversant le temps, incarné par un enfant, "sentinelle de la mémoire". » : ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

² « L'enfumade », procédé de mise à mort d'une extrême cruauté –qui consiste à enfermer un groupe de personne dans un espace pour les réduire en cendre – qu'a utilisé les Allemands, pour éliminer les juifs, sous le règne d'Hitler.

femmes, les personnes âgées, inoffensifs pourtant, étaient parmi les assiégés. *L'enfant* désarmé observe, sans pouvoir intervenir, les siens que l'ennemi envoie vers la mort la plus sordide. Nombreuses sont les familles qui ont péri lors de tragiques et cruels projets de meurtre orchestrés par l'armée coloniale. Maïssa Bey rouvre les anciens dossiers que la colonisation voudrait certainement effacer de l'Histoire. Avec *Pierre sang papier ou cendre*, elle tente de rappeler à ceux qui l'aurait oubliée, que l'indépendance est arrivée après d'atroces malheurs, jusqu'aux plus inimaginables, tellement ils furent d'une extrême cruauté. Edward Saïd dénonce, dans *D'Oslo à l'Irak*, les massacres collectifs que commettent les nations, du peuple innocent, en période de guerre:

Aucune cause, aucun Dieu, aucune idée abstraite ne peut justifier le massacre collectif d'innocents, et encore moins quand ces actes sont accomplis par un petit groupe de personnes qui se sentent représenter une cause alors que nul ne les a élus ni leur a vraiment donné mandat pour agir ainsi¹

Pour faire pénétrer le lecteur dans cette sinistre atmosphère, la voix narratrice du roman relate et décrit la vision et le ressenti de *l'enfant*, accablé par la douleur des siens qu'il observe, sans ne pouvoir intervenir ou y changer la moindre chose, sinon de garder cette vision en mémoire pour pouvoir la dénoncer un jour :

Les hommes d'abord. Le père, Aïssa. Le grand-père, Mohamed. Ses frères. Tous, oui tous. Les petits, les grands. Abdelkader, Ahmed, Abderrahmane, Boualem. Tous, oui, tous. Et puis les femmes. Toutes les femmes de la tribu. Tout bas, il dit le nom de sa mère, Fatima, et il se retrouve la lumière de son regard posé sur lui, son odeur, sa voix. Il appelle doucement sa grand-mère, Djedda Aïcha. Et l'évoquant, il se revoit blotti contre son corps ample et généreux. Au tour de Khadidja, maintenant. Khadidja, sa sœur... [...] Et puis les bêtes. Les bœufs. Les chevaux. Les moutons. Et les chiens qui dès le matin hurlaient à la mort. Avant même que l'ennemi ne se montrât. Tous. Pris au piège dans le ventre de la terre, de leur terre, dans la roche trouée de galeries souterraines aménagées depuis des décennies pour les protéger des ennemis, et dans lesquelles ils croyaient trouver refuge. Enfermés. Emmurés. Enflammés. Enfumés. (*PSPC*, pp.28-29).

La voix narratrice de Maïssa Bey relate au lecteur que ces « enfumades » ont réellement eu lieu, d'ailleurs l'Histoire s'en souvient. Quelques miraculés, qui auraient échappé à la mort ont raconté leur cauchemar. D'autres personnes ont également relaté ce bouleversant événement auquel ils ont été obligés d'assister, « des hommes, sans doute aguerris par d'autres campagnes de la conquête,

¹ SAÏD, Edward W. *D'Oslo à l'Irak*. Paris : Fayard. 2005. p. 87

écrivront à leurs supérieurs ou à leurs proches. Sans omettre le moindre détail. » (*PSPC*, p. 31). En effet, des témoins ont même fait partie de l'équipe qui aurait mis le feu par ordre de leurs supérieurs tyranniques. Cette image les hante et hantera l'Histoire à jamais. « "Face au fanatisme sauvage de ces malheureux", ils se sont vus obligés de mettre le feu aux fascines préparées dès le matin. Comme l'avaient fait avant eux d'autres hommes de troupe, dans d'autres lieux, une année plus tôt. » (*PSPC*, p. 31). Maïssa Bey relate au lecteur que nul ne pourra nier les atrocités commises envers des innocents, il n'y avait pas de nombreux témoins, à part les soldats ayant participé au crime et même des rescapés qui aurait restitué ces malheurs autour d'eux, il y en a même qui les ont rapportés par écrit, pour en laisser une trace concrète afin que ce genre de crimes ne se réitère plus :

Qui a pu faire le décompte macabre pour en retirer gloire ? Toujours est-il qu'après le dégagement des ouvertures, une poignée d'hommes et de femmes est sortie des grottes. Hébétés ; hagards, mais vivants. Ceux-là rapporteront les faits. Ils rapporteront ce qui pour beaucoup ne sera qu'un point de détail de l'histoire. D'autres encore témoigneront. « Sans poésie terrible ni images » ils étaient présents sur les lieux. Parmi eux, certains ont allumé et entretenu les feux. Comme tout soldat discipliné, ils n'ont fait qu'obéir aux ordres de leur chef. Ils ont tout vu. (*PSPC*, p. 31)

L'auteure imagine l'« enfer » qu'auraient vécu ces malheureuses victimes, et le décrit par le biais de sa voix narratrice, à travers le personnage de *l'enfant*, qui a assisté à cette scène de saisissante souffrance. Pour refléter le déchirement émotionnel provoqué par cette cruelle sentence réservée aux pauvres « indigènes » dont l'armée souhaitait s'en débarrasser. Peut être, dans le but de les éradiquer et de pouvoir profiter de leurs terres, ou alors dans l'objectif de punir les maquisards qui se seraient révoltés contre elle. Ainsi, il est possible au lecteur de visionner cette douloureuse scène, où des cris d'enfants, de femmes et d'hommes se mêlèrent aux mugissements des bêtes pour ne plus rien entendre ensuite, si ce n'est le bruit des flammes dévorant tout sur leur passage. Maïssa Bey fait de *Pierre sang papier ou cendre* un déchirant cri contre les injustices de la colonisation, où elle restitue l'Histoire de l'époque de l'occupation française de la manière la plus percutante et la plus fidèle. Il s'agit d'une Histoire romancée. De vrais faits, de réelles dates, d'authentiques personnages, accompagnés de leurs discours que l'auteure reprend magistralement en leur apportant sa touche de

poésie et de « fictionnalisation ». Les « enfumades » furent parmi les traitements les plus inhumains qu'a eu à réserver la colonisation française aux « indigènes » :

Ce n'est que bien plus tard. Bien longtemps, après avoir vu la première gerbe enflammée, sous les hourras de la troupe, qu'il a entendu les premiers cris des assiégés. Des cris déchirants, des appels et des pleurs d'enfants très vite couverts par le crépitement des flammes déchaînées. Aux mugissements furieux des bœufs pris au piège. Répondaient les hennissements des chevaux excités par le feu. Puis le silence. Un silence foudroyé. Puis la lente extinction des feux. (PSPC, p. 32)

Comme annoncé précédemment, *Pierre sang papier ou cendres* dénonce les maltraitances de la colonisation française et met l'accent sur l'inhumanité avec laquelle l'armée a procédé pour disséminer la population. Ainsi après les « enfumades », Maïssa Bey évoque une autre technique de mise à mort, toute aussi cruelle, il s'agit du « napalm ». En décrivant les circonstances de cette sombre catastrophe, le lecteur peut y relever une analogie avec un fait produit dans l'Histoire. En effet, l'écrivaine décrit comment la seule coulée verte du napalm pouvait tout détruire, bruler ou dévorer sur son passage, comme l'aurait fait une lave volcanique. Elle raconte à quel point cet événement bouleversa *l'enfant*, qui de peur il s'est mis à courir, afin de fuir la destruction. Cette image de *l'enfant* courant en pleurant pour fuir le napalm fait écho à la légendaire photo, prise en 1972 durant la guerre du Vietnam, où il est possible d'y voir une enfant courir toute nue en pleurant sur la route de son village, Trang Bang, qui fut brulé au napalm, comme le fut celui de *l'enfant* de *Pierre sang papier ou cendre*. Ainsi, en plus de l'intertextualité historique avec les événements survenus en Algérie, l'auteure y glisse d'autres liens et formes intertextuels avec d'autres faits de l'Histoire :

Là-haut, assis dans leurs engins semeurs de mort, sanglés dans leur ceinture de sécurité, des hommes incrédules contemplant l'effet de leurs « bidons spéciaux ». Une coulée de lave bouillonnante serpente à travers les rues du douar, lèche les murs de terre et ne laisse derrière elle qu'amas de cendres pulvérulentes. Ce torrent de feu qui creuse le gouffre de l'irréparable s'appelle napalm. L'enfant court sur les chemins de poussière. Il trébuche sur les gravats. Il pleut des pointes de feu. Il pleut des éclats de lumière. Cours mon fils, cours ! Ne t'arrête pas ! Ce serait une larme sur une joue d'enfant. Un regard qui questionne. Et l'heure de l'infinie douleur. (PSPC, pp. 97-98)

En voix restitutrice de l'Histoire de son pays, Maïssa Bey ne pouvait ne pas évoquer un événement aussi frappant que les massacres du huit mai mille

neuf cent quarante cinq à Sétif ainsi que dans tout le constantinois. En effet, l'auteure raconte dans son roman, l'évolution historique de l'Algérie coloniale, et notamment à travers les faits les plus marquants inscrits dans les mémoires. Maïssa Bey exprime à travers *Pierre sang papier ou cendre* son indignation face à la monstruosité de la répression de l'armée française. Cette dernière n'a pas accepté que le peuple sorte fêter et proclamer une victoire présumée, puisque c'en n'était pas une. Effectivement, la fête se transforma en un carnage d'une extrême pusillanimité, que l'auteure n'hésite pas à dénoncer : « Ce qui s'est passé ces dernières semaines dans le Constantinois... Comment accepter les massacres sauvages et la répression tout aussi sauvage qui ont enténébré les fêtes de la Victoire ? » (*PSPC*, p. 92). La voix narratrice du roman, raconte l'extrême et percutant épisode à travers la voix d'un français sympathisant de la cause algérienne, dénonçant un tel traitement. Pour mieux se situer dans le contexte historique, croiser le texte de Maïssa Bey avec celui de Benjamin Stora permet de combler les lignes manquantes de l'histoire dans le roman. Dans cette optique, voici un extrait, des travaux de l'historien, relatif aux massacres du 08 mai 1945 :

Le 8 mai 1945, jour de la signature de l'armistice, dans la plupart des villes d'Algérie, des cortèges d'Algériens musulmans défilent avec des banderoles portant comme mot d'ordre : « à bas le fascisme et le colonialisme » à Sétif, la police tire sur les manifestants algériens. Ces derniers ripostent en s'attaquant aux policiers et aux Européens. C'est le début d'un soulèvement spontané, appuyé par les militants du PPA du Constantinois. Dans les compagnes, des paysans se soulèvent à la Fayette, Chevreuil, Kherrata, Oued Marsa... Le 10 mai, les autorités organisent une véritable « guerre de représailles », selon l'expression de l'historien algérien Mahfoud Kaddache, qui tourne au massacre, fusillades, ratissages, exécutions sommaires parmi les populations civiles se poursuivent durant plusieurs jours sous la direction du général Duval. Les villages sont bombardés par l'aviation et la marine qui tirent sur la côte. Le général français Tubert parle de 15000 tués dans les populations musulmanes. Les nationalistes algériens avanceront le chiffre de 45000 morts.¹

Le lecteur peut lire, à travers *Pierre sang papier ou cendre*, à quel point fut « lancinante » la douleur infligée à la population, ce jour-là. L'armée française n'avait pas lésiné sur les moyens, toutes ses prédispositions ont été mises en place pour calmer les ardeurs de la population, jusqu'à la massacrer sans aucune retenue. Des parachutistes, des tirailleurs sénégalais, des miliciens ont été sur place pour décimer le peuple. La répression se transforma en massacres avec des

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p. 95

milliers de morts que la France ne veut toujours pas reconnaître. Maïssa Bey, rappelle au lecteur cet affligeant épisode de l'Histoire de l'Algérie, afin de dénoncer les malheurs commis mais également pour ne pas oublier la mémoire de ceux qui ont péri afin qu'un idéal algérien puisse un jour exister. L'auteure plonge dans l'Histoire de son pays, pour parvenir à la restituer le plus fidèlement possible, et la faire connaître aux nouvelles générations, mais aussi aux lecteurs étrangers avec son habituel style poétique :

Des représailles qui dépassent en férocité tout ce qu'on aurait pu imaginer... On n'a pas lésiné sur les moyens de calmer le soulèvement, d'enlever à tout jamais aux émeutiers, à tous les Arabes, toute velléité de recommencer pareille révolte. On parle de ... de plusieurs milliers de morts, mais on se refuse à donner des chiffres... Oui, tout a été mis en œuvre... Les avions, les bâtiments de guerre, les parachutistes... et les tirailleurs sénégalais qui n'ont pas été les plus...les plus tendres... Quant aux miliciens, pris de folie meurtrière sous prétexte de vengeance, ils ont taillé dans la masse, avec la bénédiction des autorités locales... sans discernement, avec un aveuglement et une haine... » (*PSPC*, pp. 93-94).

La tragique et fatidique date du huit mai mille neuf cent quarante-cinq sera inscrite dans l'Histoire à jamais. Ce fut le premier jour où le drapeau algérien fut brandi en plein public, mais également le jour où les répressions coloniales furent les plus sanguinaires. Comme l'écrit, si bien Maïssa Bey, la haine coloniale ne pouvait plus être maquillée et se dissimuler à partir de ce jour-là, puisqu'elle s'est montrée à visage découvert dans ses aspects les plus criants. Encore une autre allégorie, figure de style qui caractérise, entre autres, l'écriture si particulière de l'auteure algérienne. Le lecteur ne peut que partager et comprendre l'indignation de l'auteure engagée dans la restitution de la mémoire et de l'Histoire¹ de son pays et la dénonciation des maux de la colonisation française sur sa nation :

Maintenant que la haine s'est montrée à visage découvert, dans le plus hideux et le plus terrifiant de ses visages, il est certain que de part et d'autre, on n'oubliera pas cette date fatidique du **huit mai mille neuf cent quarante-cinq**. Ce jour même où des millions d'hommes fêtaient la victoire sur la barbarie fut aussi le jour où, pour la première fois, le drapeau algérien a été brandi et aussitôt éclaboussé du sang d'un jeune arabe. (*PSPC*, p. 95).

Dans un autre chapitre, la voix narratrice du roman raconte un nouvel événement ayant fait des ravages sur la population algérienne. Il s'agit du

¹ « Le rapport de l'histoire et de la mémoire s'en trouve inversé. L'histoire qu'on appellera par commodité « traditionnelle », c'est-à-dire celle qui se faisait avant le basculement mémoriel des années soixante-dix, s'emparait de la mémoire nationale et républicaine pour la structurer et l'enraciner dans une continuité longue. » : PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p. 298.

massacre fratricide de Melouza. Elle narre au lecteur avec une forte sensibilité et un langage jonché de poésie le triste épisode ayant marqué l'Histoire : « En ce matin de mai mille neuf cent cinquante-sept, la guerre, revêtue, de sa défroque la plus hideuse, vient d'écrire l'une de ses pages les plus sombres. À Melouza. Le nom de Melouza vient de s'inscrire dans l'histoire. » (*PSPC*, pp. 107-108). Ses poignantes descriptions sont adoucies par la dimension poétique qu'elle instaure dans son écriture. Elle parle du sang qui a couvert la terre de Melouza. Des corps – sur lesquels bourdonnaient des mouches – recouvraient le sol, tapissé de sang. L'auteure exprime son indignation face à un tel traitement : les morts sont jetés les uns sur les autres et amassés à la lisière des champs, et ce devant les lamentations déchirantes des femmes du village. Des hommes morts par un jour de printemps, un matin de mai en mille neuf cent cinquante-sept. Melouza s'en rappellera éternellement. Maïssa Bey rappelle au lecteur, à travers son roman, ce tragique événement, en y intégrant des questions/réponses, marquées par une forte atmosphère poétique. Des mots qui se répètent comme dans des vers de poésie. En effet, il est possible de relever des exemples dans lesquels un mot qui termine une phrase, est repris dans la phrase qui suit. Cet aspect mélodieux se rapporte à l'utilisation de la figure de style, nommée « l'anaphore ». Ces répétitions donnent une mélodie au texte, compensant ainsi la douleur transmise par les atrocités relatées. Ainsi le lecteur découvre, un autre événement tragique qu'a eu à connaître l'Algérie de l'époque coloniale :

Au matin, le village vibre d'un seul, d'un long cri. Stridence. Rouge. Rouge sang. Terre marbrée de sang. Les mouches. Les mouches affairées bourdonnent sur les corps amassés à la lisière des champs. Des centaines de corps. Les femmes. Les cris des femmes. Leu course folle. Lacération. Lamentation. Stridence. Où sont les hommes ? Impitoyable, la lumière dessine le contour de chaque visage de chaque gisant, et les angles des corps disloqués de chaque supplicié. Et l'odeur. L'odeur déjà. Où sont les hommes ? À terre. Leurs cadavres mutilés gisent à terre, dans la splendeur ordinaire d'un jour de printemps. (*PSPC*, p. 106)

Devant autant d'hostilités et d'injustices, il n'y avait pas seulement que les Algériens qui dénonçaient le climat de tension exacerbée, mais il y avait aussi quelques Français qui avaient soutenu la cause algérienne et qui l'ont exprimé malgré le fait que c'était un risque pour eux. Maïssa Bey évoque ces amis de l'Algérie qui ont profité de l'écho qu'avaient leurs voix pour décrier, à l'opinion publique, les atrocités que ne cessait de commettre leur régime à l'encontre

d'innocentes personnes. Des hommes et des femmes, furent abominablement mutilés et tués. Des tortures furent pratiquées jusqu'à soumettre des altérations d'ordre moral et physique. Des tortures électriques, ou sous ingestion d'eau, plus inhumaines les unes que les autres, furent les mots d'ordre de nombreux tortionnaires qui minimisaient la violence de leurs pratiques en les appelant, des interrogatoires renforcés. Ces Français, dénonçait l'aspect obscur de la colonisation, jusqu'à déclarer ne plus reconnaître la France à laquelle ils se sentaient, jadis, fiers d'appartenir. Ensemble, ils dénonçaient alors les inextinguibles douleurs profuses qu'a eues à subir les Algériens de cette époque :

Qui sait pourquoi les voix multiples des hommes les plus lucides sont toujours celles qui ont le plus de mal à déchirer l'opacité des silences ? (...) Ceux-là, hommes et femmes, luttent pour rendre la lumière à la lumière de ce pays et refusent d'ensevelir leurs certitudes sous des monceaux de mensonges. Ceux-là ne sont pas hommes qui se laissent éblouir par l'éclat trompeur d'un soleil complice de trop de noirceurs. Car il est des hommes et des femmes qui refusent que d'autres femmes et d'autres hommes outragent, défigurent cette France-là, et parlent, agissent en son nom. Et leur nom. Qui refusent l'innommable. Qui ne peuvent pas, qui ne veulent pas justifier l'injustifiable. Qui parce qu'il est encore présent dans les mémoires, dans leurs mémoires, dénoncent « le dialogue dans l'horreur » (*PSPC*, pp. 101-102).

Pour apporter plus d'authenticité à son récit historique, l'auteure nourrit encore son roman d'autres noms importants de l'époque historique qu'elle relate dans son récit pour mieux illustrer et expliquer l'Histoire de son pays, Braudel déclare dans *écrits sur l'Histoire* : « à quoi bon refaire l'histoire, si ce n'est pour mieux l'expliquer a contrario ? »¹. Maïssa Bey cite **Charles De Gaulle** afin de rapporter au lecteur la manière avec laquelle il a pu contribuer au basculement de la situation, à la faveur de l'autodétermination de l'Algérie. Benjamin Stora a consacré une partie de ses travaux sur cet énigmatique personnage de l'histoire politique et militaire française, il déclare à cet égard qu' :

Avec le recul, le doute n'est pas possible sur la volonté du général de Gaulle. Le fameux « je vous ai compris » est un constat. Pas un engagement. Il y a aussi le « Vive l'Algérie française » de Mostaganem. Mais un seul ! Très vite, le dessein se précise. De juin à décembre 1958, le général de Gaulle affirme sa volonté de rapprocher les musulmans des Européens, mais bannit de ses discours les expressions « d'Algérie française » et « d'intégration ».²

¹ BRAUDEL. *Écrits sur l'Histoire II*. [1990] Paris : Flammarion. 1994. p.265

² STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p. 169

Le président français de l'époque a fini par accepter que l'Algérie ne pouvait être éternellement aliénée française tant que des luttes et des combats pour l'indépendance perduraient. Il s'est rendu compte, en voyant la force de la résistance prendre de l'ampleur, que le rêve de « l'Algérie française » ne pouvait avoir lieu sans le consentement des légitimes habitants de ce pays, à savoir les « autochtones ». D'autant plus, qu'avec les infinies actions militaires françaises et les pertes matérielles et humaines, cette occupation devenait plus pesante que bienfaisante. L'évolution de la situation a fait que « Le spectre d'un « état algérien souverain » hante les rêves des hommes et des femmes qui ont toujours cru à l'éternité d'une Algérie Française, et qui veulent encore y croire. Ils crient chaque jour leur colère à la face de madame LaFrance. » (*PSPC*, p. 138). Les Européens évoluant dans cet environnement, n'envisagent plus leurs vies loin de leur terre natale qui est l'Algérie. Ils refusent d'accepter qu'une république Algérienne indépendante puisse exister :

Ils étaient des milliers à se retrouver dès le matin sur la place, en face du bâtiment du gouvernement général. Ils ont défilé main dans la main. Debout au soleil, épaule contre épaule, pressés, serrés, grimpés sur des arbres, sur des poteaux, ils criaient. Ils scandaient à pleine voix AL-GE-RIE-FRAN-ÇAISE. [...] Et pendant des heures, tout ce monde-là, uni dans une ferveur unanime, écoutait des hommes qui leur parlaient du haut d'un balcon. (*PSPC*, p. 114).

Au début des années soixante, les manifestations fustigent sur tout Alger, et ce malgré les déclarations de De Gaulle, ils crient à son encontre : « Non ! La paix qu'il ose qualifier de « paix des braves » n'est pas la leur. Et puis, qui sont les braves ? Les égorgeurs du FLN ? Ils n'ont rien signé, eux, les Français d'Algérie ! Non ! Contrairement aux déclarations faites par **de Gaulle**, la République algérienne indépendante n'existera pas. Ne sera pas. » (*PSPC*, p. 138). En effet, les Français « algériannisés » ne cautionnaient pas « la paix des braves » prônée lors des accords d'Evian. Ils se détachent totalement du gouvernement qui les représente, ils refusent de finir leurs vies loin des terres qui les ont vus naître, pour la majorité d'entre eux. Dans l'optique de parler de cette séquence de l'Histoire qui annonce la fin de la colonisation, Maïssa Bey décrit, à travers la voix narratrice du roman, la scène qui a inscrit Charles de Gaulle, à jamais, dans l'Histoire des deux pays. Il s'agit du discours prononcé face à un dense public, où de Gaulle leva les bras en V pour prononcer sa légendaire phrase qui résonne

encore dans les mémoires : « Je vous ai compris », à cette phrase les Français de cette époque répondent avec mécontentement « Tu vas nous comprendre » après que la position du président ait changée :

Un état algérien souverain ! L'homme qui a osé prononcer ces paroles inouïes, l'homme qui a osé envisager l'inenvisageable, n'est rien moins que l'un des leurs. Ce n'est ni un étranger, ni un fellaga. C'est un héros de la Résistance en qui ils avaient aveuglément cru lorsque, à peine quelques années plus tôt, les bras levés en V de la victoire, ils avaient prononcé, à leur intention, cette formule magique : « je vous ai compris ! ». À cet homme, surnommé par eux **le grand Charles**, aujourd'hui ils répondent : « Tu vas nous comprendre ! » (*PSPC*, p. 138)

De ce fait, il est possible au lecteur de suivre l'évolution de l'Histoire coloniale en Algérie en découvrant les péripéties du roman. Pour mieux étayer cet épisode de l'histoire, et ce qui est advenu par la suite, voici un extrait d'une déclaration télévisée du général de Gaule, au cours de laquelle, il évoque son désir de laisser le peuple choisir par référendum si l'autodétermination de l'Algérie doit être instaurée ou pas :

Le 16 septembre 1959, le général de Gaulle apparaît sur les écrans de télévision. Il est expliqué que, dix-huit mois après son retour au pouvoir, l'économie se redresse. Puis, arrive le moment du choc : « Compte tenu de toutes les données algériennes, nationales et internationales, je considère comme nécessaire que le recours à l'autodétermination soit dès aujourd'hui proclamé.[...] je m'engage à demander, d'une part, aux Algériens, dans leurs douze départements, ce qu'ils veulent être en définitive, et d'autre part, à tous les Français d'entériner ce choix. »¹

Après ce discours prononcé par le Président De Gaulle, il n'y avait plus place aux rêves qui nourrissaient les espoirs des partisans de l'Algérie française. Leurs espérances étaient que cette extension de la France, devienne un jour, la terre qui abriterait, pour y vivre sereinement, les Européens avec ses autochtones, afin qu'une nouvelle race voit le jour, celle qui jumèlerait les deux origines. Une nouvelle race qui peuplera la terre ce qu'ils voyaient comme étant un indéniable département français. Cette vision est devenue une utopie aux yeux de tout le monde. La réalité en disait autrement, annonçant ainsi, les derniers souffles de l'occupation française qui voyait que ses jours étaient comptés :

Oubliées, les paroles des utopistes qui affirmaient que les fils de cette terre, arabes et français, pourraient peut-être, au bout de plus d'un siècle de cohabitation, enfin, « unir leurs différences » pour former une race nouvelle ! Une race qui ne serait pas née de la fusion des seules races européennes en Algérie, mais de toutes les races vivant en ces lieux. (*PSPC*, p. 140)

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p.170

Face à la désillusion que vivent les Européens d'Algérie, la déception se transforma en extrême violence. En effet, les Français les plus hargneux refusent de partir sans ripostes ni résistance. Aidés des militaires qui se sont rebellés contre l'ordre étatique, ils ont fondé une organisation armée secrète, qu'on appela, plus communément, l'OAS. Pour pouvoir mieux « contextualiser » les événements racontés dans le roman, un étayage historique s'impose. À cet effet, voici en dessous, une présentation de l'OAS, faite par Benjamin Stora, expliquant les conditions de création de cette organisation si redoutée par le passé :

Dès avant le putsch d'avril 1961, le sigle OAS (Organisation armée secrète) est connu de la population européenne d'Alger et d'Oran. Il s'agissait en fait d'un petit mouvement clandestin, fondé vraisemblablement au début de l'année 1961 et dont Pierre Lagaille, alors réfugié à Madrid, a toujours réclamé la paternité. Ses effectifs ne dépassaient guère toutefois deux à trois cents militants, et il coexistait avec d'autres « activistes » qui tentaient depuis plusieurs mois de mobiliser par l'action violente, au service de la cause de l'Algérie française, la population européenne d'Algérie.¹

L'OAS troubla encore plus les existences que l'eut fait l'armée coloniale avant elle. Leurs inscriptions étaient partout, ils visèrent de contrôler toute l'Algérie, en se vengeant, en premier lieu, de tous ceux qui ne se sont pas placés de leurs côtés. Des inscriptions du sigle OAS étaient visibles un peu partout, accompagnés parfois de la croix celtique. On les inscrivait en rouge pour rappeler la couleur du sang qu'ils comptaient faire couler partout, sans que personne ne soit à l'abri. Ils avaient réussi à semer la terreur dans la population, mais également au sein de l'armée, qui était menacée par ses propres agents, sans pouvoir les reconnaître. L'OAS a fait des ravages et représentait un fantôme craint par tous, qui pouvait resurgir à tout moment :

Les tireurs sont partout. Au détour d'une rue en apparence déserte, en apparence paisible. Sur les toits et les terrasses. Embusqués dans les balcons et derrière les fenêtres des bâtiments qui bordent les rues des quartiers européens. Murs tapissés d'affiches lacérées. Des slogans : « OAS vaincra ». « Aux armes Citoyens ! » Sur fond de croix celtique, parce qu'il faut se démarquer de l'emblème à présent honni : la croix de Lorraine. L'OAS frappe où elle veut. Qui elle veut. Quand elle veut. (*PSPC*, p.141)

L'organisation de l'Armée Secrète fut encore plus impitoyable que l'armée coloniale elle-même, elle s'attaqua à tous ceux qui ne rejoignaient pas leur position, personne n'était donc à l'abri. Ainsi, des Français mais aussi des

¹ *Ibid.* p. 178

Algériens furent leurs victimes. « L'OAS pratique la politique du pire et enchaîne les actions terroristes. Les commandos de l'organisation s'attaquent aux commerçants musulmans, aux fonctionnaires de l'administration fiscale, de la police, de l'enseignement. »¹. Ils semèrent la terreur, tuant à tout instant, dans les rues, sans que personne ne puisse intervenir. Les penseurs, les sympathisants de l'indépendance Algérienne furent sèchement assassinés, les Algériens le furent tout autant, juste par le fait de leur origine. Ainsi des femmes de ménages, travaillant au compte d'européens étaient tuées, devant les yeux de tout le monde. Après une trêve que l'on croyait qu'elle allait annoncer la fin des hostilités, les massacres recommençaient de plus belle, bousculant la paix qui venait à peine de s'installer. Leur discours était poignant, ils clamaient sans aucune crainte des menaces telles que ce message passé à la radio : « Nous incendierons tous les puits de pétrole et de gaz, nous minerons les barrages, nous détruirons les usines d'électricité et de gaz. [...] L'on va même jusqu'à porter la guerre dans la métropole. Avec les mêmes méthodes. » (*PSPC*, p. 142). Des violences qui surplombent l'Algérie mais aussi la France. L'OAS est appréhendée par tous, et ne se gêne aucunement pour s'en prendre aux personnages politiques ou militaires. En effet, « Son emprise sur la population européenne d'Algérie se renforce et le général de Gaule surnommé la « Grande Zohra », est désormais conpués et haï. »². Aucun individu, ni aucune unité ne furent épargnés par leur menaces et massacres :

Plus loin, par terre, on dirait un paquet informe de linge blanc ensanglanté. C'est une femme que quelqu'un a charitablement recouverte de son haïk. Ses mains serrent toujours son filet à provisions. Encore une femme de ménage, encore une victime de « l'opération fatmas », se disent les passants qui font un détour pour éviter le cadavre qui reste là, jusqu'à ce que l'une des ambulances débordées viennent l'emmenner à la morgue de l'hôpital. (*PSPC*, p. 140)

L'OAS constituait un réel danger pour la France mais aussi pour l'Algérie, puisque ses agents envisageaient de tout détruire sur leur passage. Leur devise était que s'ils seraient amenés à partir rien ne leur survivra. Ils constituaient une menace même pour la France, puisqu'ils annonçaient qu'ils comptaient faire la même chose, en amenant le chaos dans la métropole. Ce qui fut, le plus dur pour

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p.179

² STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p. 179

la France, c'est que l'OAS était composée exclusivement des siens, constituant ainsi une réelle complication pour son armée afin de pouvoir les cibler ou les démarquer du reste de la population. Tout européens pouvait être un membre de l'OAS, comme elle était secrète, ses membres dissimulaient leur identité ; Ils décidèrent donc de ne partir des terres d'Algérie, qu'après avoir tout saccagés et détruits. De ce fait, des magasins, des agences furent plastiqués, des hôpitaux, des écoles, des universités et des bibliothèques furent brulés. On exécuta par milliers les avocats, les commissaires, les instituteurs, les libéraux qui n'aurait pas soutenu leur cause, tous méritaient la mort à leurs yeux :

On allume partout les feux du désespoir. Incendiés avec des bombes relais au phosphore, la bibliothèque universitaire et les bâtiments avoisinant de l'université ! Mitraillés, les casernes et les commissariats ! Exécutés, les libéraux, les avocats, les instituteurs, tous les non sympathisants de la cause ! Plastiqués, les locaux d'habitation et les bâtiments publics : les hôpitaux, les écoles, les mairies, les postes, les magasins, les services administratifs ! Œuvre de la France ne doit pas lui survivre ! (PSPC, p. 142).

Comme elle a habitué le lecteur, Maïssa Bey reprend son discours poétique, emprunté de l'allégorie symbolique qui tient un rôle clé dans la trame du roman, à savoir *madame Lafrance*. Cette dernière est mise devant le fait accompli, elle se doit de se retirer, surtout après que les siens se soient retournés contre elle. Maïssa Bey présente la France, comme étant une femme qu'on aurait trahie, ou qu'on aurait déshonorée. L'OAS l'a profondément ébranlée. Son drapeau à qui on portait allégeance est brûlé et souillé par ceux qui le brandissaient en scandant des chants patriotiques autrefois. *Madame Lafrance* est bousculée au plus profond d'elle-même, elle est sous le choc, et sait qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps à passer sur cette terre, qu'elle aurait voulu rendre sienne :

Madame Lafrance est ébranlée. Il lui faut défendre son honneur. En terre d'Algérie, des drapeaux tricolores sont brûlés par ceux-là mêmes qui, peu de temps auparavant, en pavoisaient fenêtres et balcons. L'honneur de madame Lafrance, en ses symboles les plus sacrés, est foulé aux pieds. Madame Lafrance sait désormais qu'ici, ses jours sont comptés. (PSPC, p. 142).

C'est ainsi, comme dans une suite logique, Maïssa Bey raconte, à travers une voix narratrice dans son roman, selon la chronologie des faits historiques qui servent de toile de fond à son récit, comment se déroulèrent les derniers jours de la présence française en Algérie. Elle raconte au lecteur l'angoisse dans laquelle

se retrouvaient les derniers Français restés sur les terres algériennes et cherchaient à tout prix à la quitter, car ils sentaient que sans la présence militaire française, leurs vies allaient être en danger. Du coup, ils se précipitaient tous devant le quai du port à attendre que des bateaux viennent les emmener à contrecœur dans la Métropole où ils allaient être en sécurité. Leur départ se fit dans une vraie débandade, dans la précipitation, ils ne pouvaient tout prendre avec eux, ils quittèrent l'Algérie en laissant tout derrière eux. La voix narratrice décrit, presque avec pitié comment ces derniers français se battirent les places du bateaux qui les éloignaient pourtant, de la terre qu'ils affectionnaient tant. Leur situation était misérable, ils étaient là debout à attendre sous un soleil d'aplomb avec des affaires ramassés n'importe comment, dans des valises, des ballots, des sacs qu'ils laissaient trainer devant eux, tellement ils étaient fatigués d'attendre que le supplice s'arrête. La foule s'agitât, émettait des cris, des pleurs de désespoir et de peur. Ils ressentirent la persécution que vécurent un siècle avant les vrais habitants de cette terre. Pour faire écho au début du roman, où *l'enfant* assistait à l'arrivée de la flotte française, Maïssa Bey, reprend le départ des derniers Européens, sous le regard de *l'enfant*, qui observe sereinement la scène du haut d'une terrasse :

L'enfant sur les hauteurs de la ville blanche, est debout sur une terrasse. Les yeux plissés pour atténuer l'intensité de la lumière, il regarde la mer. Une rumeur monte jusqu'à lui. Une rumeur indistincte. Faite de centaines ou de milliers de cris, d'appels, et peut-être, peut-être de sanglots. Plus bas, le port grouille d'une foule innombrable. Une foule qui s'agite en tous sens. Partout des valises, des sacs, des ballots, portés, traînés ou abandonnés sur les terre-pleins à l'intérieur de l'enceinte du port. De là où il est, il a l'impression de voir des fourmis affairées qui toutes n'ont qu'un seul but : s'enfoncer dans les entrailles des navires qui sont au quai. (*PSPC*, p. 143)

Maïssa Bey, raconte comment par un jour de juin l'escadre française vint s'imposer dans des terres qu'elle voulait s'approprier de force, et qu'un peu plus d'un siècle après, par un jour de juin aussi, ces mêmes français, se précipitèrent, se bousculèrent presque pour fuir les terres qu'ils ont colonisé autrefois. Le lecteur assiste ainsi au dénouement du récit qui symbolise la fin de la colonisation française. Des familles entières attendent jusqu'à des semaines que leur tour vienne, surplombées par la peur, le doute et les appréhensions de ce qui les attend. Ils prennent des bateaux, habités par l'angoisse de l'inconnu que représente l'avenir à leurs yeux. La voix narratrice décrit chaque détail et fait

visionner au lecteur la scène qui marqua le départ de ceux, qui se croyaient, jadis, les légitimes propriétaires des terres algériennes, et qui par conséquent prenaient des airs de supérieurs face aux autochtones du pays. En effet, « Les Français d'Algérie n'ont qu'une seule obsession : partir. Trouver refuge au sein de la mère patrie. Ils vont revenir sur la terre de leurs ancêtres lointains, une terre que certains d'entre eux n'ont jamais foulée. Comme des migrants qui reviendraient chez-eux après un long, un très long exil. »¹. L'écrivaine décrit, par le biais d'une voix narratrice, les circonstances dans lesquelles la colonisation se termina, il semble qu'elle veuille, mettre l'accent sur le fait que la justice divine a bien fini par éclater, et que le vaillant combat pour l'indépendance a terminé par triompher, envers et malgré toutes les souffrances subies :

Chaque jour, envoyés par la mère patrie pour ramener vers elle ses fils et ses filles abasourdis, affolés, désorientés, désespérés, des bateaux accostent – pour quelques heures seulement. Ils n'ouvrent leurs cales qu'au moment du départ. Ils n'ont plus rien à décharger. Sur les quais encombrés, des familles entières attendent. Depuis plusieurs jours parfois. Elles attendent sous le soleil impitoyable de ce mois de juin, dans la chaleur, la poussière, et l'angoisse des lendemains. À peine les passerelles sont-elles descendues que les bateaux sont pris d'assaut. Et l'on se presse, l'on s'écrase, l'on se bat presque pour y trouver place, pour quitter cette terre devenue à jamais étrangère. (PSPC, p. 144)

À travers ce départ précipité des colons, la voix narratrice du récit évoque l'Indépendance de l'Algérie qui marque la fin des péripéties du roman conduit par *l'enfant*. En effet, le référendum du général De Gaulle a marqué une rupture avec le tumultueux passé colonial de l'Algérie. Benjamin Stora a écrit à ce propos :

« Voulez-vous que l'Algérie devienne un état indépendant coopérant avec la France dans les conditions définies par la déclaration du 19 mars 1962 ? » Le dimanche 1^{er} juillet 1962 en Algérie, six millions d'électeurs répondent « oui » à cette question, à peine 16534 disent « non ». Les résultats rendus publics le 3 juillet, donnent 91,23 % de « oui » par rapport aux inscrits et 99,72% par rapport aux suffrages exprimés.²

L'indépendance de l'Algérie fut célébrée de par tout le territoire national, la fin des hostilités arrive avec la canalisation de l'Organisation Armée Secrète, qui marqua avec sa dissolution un terme à toute forme de déliquescence et de dégradation envers le peuple algérien. Il apparaît ainsi que *Pierre sang papier ou cendre* retrace l'Histoire de l'Algérie depuis l'arrivée de l'escadre française – le

¹ BEY, Maïssa. *Pierre sang papier ou cendre*. Op. Cit., pp. 144- 145

² STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p.202

quatorze juin mille neuf cent trente – et ce qui s'en est suivi comme événements de colonisation et de guerre jusqu'à la fin de celle-ci. Effectivement, dans les derniers chapitres du roman, il est possible de relever la fin de la colonisation avec le départ précipité des Européens. Pour rassembler ces faits, les raconter avec toutes leurs parts de vérités et d'authenticité Maïssa Bey, à l'image d'un historien, a eu recours à une rigoureuse documentation historique et sociologique¹ de son pays. Effectivement, « au commencement sont les documents. L'historien les rassemble, les lit, s'efforce d'en peser l'authenticité et la véracité. Après quoi, et après quoi seulement, il les met en œuvre. »². Le départ des colons marque alors la fin de la colonisation. Nombreux historiens et sociologues se sont exprimés à ce sujet :

L'ascension à l'indépendance se fera donc dans un pays laissé exsangue par la guerre et les affrontements divers, le départ massif de la population européenne (estimée à 1 million de personnes) d'où provenait l'essentiel de l'encadrement en place jusqu'en 1962, et du fait du legs de l'histoire, des rapports difficiles à gérer avec l'ancienne puissance coloniale et les états voisins (conflit en 1963 à propos du tracé des frontières avec le Maroc, qui va se prolonger à partir des années 1970 par une crise entre les deux pays, portant sur l'avenir de l'ancienne colonie espagnole du Sahara occidental.³

Toutefois, *Pierre, sang, papier ou cendres* ne s'est pas arrêté à l'Histoire de la colonisation française, dans le dernier chapitre, il est possible d'y relever le panorama historique de l'Algérie à travers les étapes de colonisation qu'a connues le pays. Le chapitre en question peut inciter le lecteur à réviser ses connaissances sur l'Histoire de l'Algérie, car en effet, Maïssa Bey a évoqué les civilisations et royaumes, qui font partie du passé colonial de son pays, d'une manière très subtile. Puisqu'à aucun moment elle nomme les populations ou les royaumes qui se sont emparées des terres de ses ancêtres, elle laisse ce soin au lecteur averti.

¹ « Poussée par ses interrogations, Maïssa Bey va commencer à rassembler documents, livres et témoignages avant de s'immerger dans cette Histoire, longue et douloureuse. "Cela m'a pris près de trois ans de lectures, de recherches et de vérifications car j'avançais sur un terrain glissant. Pour un même événement, je pouvais trouver plusieurs versions contradictoires. Il m'a fallu démêler tout cela et recouper sans cesse les sources pour ne pas commettre d'erreur historique." » : ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

² BLOCH, M. [1949]. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin. 1952. P.26

³ REMAOUN Hassan (sous sa direction). *L'Algérie histoire, société et culture*, ouvrage collectif. Alger : Casbah éditions. 2000.p. 56

Effectivement, le récit est présenté tel un conte, ou un rêve que vit *l'enfant*. Puisque dans ce chapitre, le lecteur apprend que *l'enfant* soulagé depuis le départ de la colonisation française, se retrouve auprès de sa mère qui lui raconte un conte. Par la suite, on s'aperçoit que le personnage emblématique du roman est transporté comme dans un rêve dans lequel il se voit parcourir le passé lointain de son pays afin de parvenir à comprendre les ambiguïtés et particularités de celui-ci et réussir à déceler le mystère qui surplombe son identité. Dans cette optique, nous avons fait en sorte de relever l'ensemble des passages oniriques que relate le roman, et ce toujours à travers *l'enfant*. Ces passages seront repris selon l'ère coloniale à laquelle ils renvoient. Pour mieux élucider le passage historique relaté à travers le rêve de *l'enfant*, nous avons exposé celui-ci à un passage relatant cette même ère historique, mais extrait d'un livre d'Histoire, donnant lieu à une opposition du discours de l'Histoire romancée de *Pierre sang papier ou cendre* au discours historique, relevé des ouvrages d'Histoire. Cette démarche va nous être pertinente dans la mesure où elle va nous permettre de relever la stratégie employée par l'auteure pour lancer un pan vers l'Histoire profonde de son pays et dans quelles optiques.

Comme il a été possible de le relever dans la totalité du récit, ce dernier chapitre respecte entièrement une chronologie logique. En effet, le conte onirique que relate la voix du roman entame sa traversée dans l'Histoire par les premiers conquérants ayant mis les pieds sur les terres algériennes jusqu'aux derniers, et ce dans l'ordre de leur arrivée. Il est possible d'élargir davantage notre vision de l'Histoire en nous appuyant sur le passage ci-dessous, dans lequel Benjamin Stora parle de la Berbérie qui est la terre d'Algérie, avant les conquêtes consécutives. Il parle du pouvoir attractif qu'elle a eu envers ses différents conquérants. En effet, de nombreuses œuvres littéraires se sont inspirées de celle-ci. L'historien évoque, dans l'extrait ci-dessous, le panorama historique de l'Algérie par rapports aux plus importantes invasions qu'elle a subies, tout en déterminant leurs différentes périodes :

La *Berbérie* est une terre d'attraction de tous les peuples occidentaux et orientaux. Terre de légende, elle inspire les grandes tragédies gréco-romaines : Athéna, Atlas, Hespérides, Odyssée, Calypso, et beaucoup plus tard Salammbô de Gustave Flaubert. Sa situation privilégiée – plaque tournante entre l'Europe, l'Afrique, l'Orient et l'Asie – et ses richesses sont

l'enjeu de l'histoire au cours de sept grandes invasions : Phéniciens-Carthaginois de 1100 à 147 avant J.-C. ; Romains, de 146 av. J.-C. à 432 de notre ère ; Vandales, de 432 à 533 ; Byzantins, de 533 à 633 ; Arabes, de 755 à 1516 ; Turcs, de 1516 à 1830.¹

Dans cet autre passage historique, d'un autre historien, à savoir : Jean-Claude Vatin qui a vécu la période coloniale et postcoloniale en Algérie, et qui a produit de nombreux ouvrages sur l'Histoire, la société et la politique de l'Algérie. Dans un de ses ouvrages, il évoque l'aspect récent et jeune de l'Algérie autant que nation. Il avance, en effet, qu'elle a souvent été présentée comme une terre sans racines aucunes, ni histoire, ce qui la rendait ouverte à la conquête, une terre démunie d'authenticité et de racines. De ce fait, il parle des nombreuses conquêtes s'étant produites sur ses terres, en citant les noms des peuples qui se sont aventurés vers l'Algérie, qui à l'époque était une partie de la Berbérie. L'historien insiste sur la colonisation latine qui, à ses yeux, fut survalorisée par les Français afin de justifier, entre autre, leur colonisation :

L'Algérie n'avait donc pas d'histoire. Une vision quelque peu schématique tendait à la présenter comme une terre sans antécédents particuliers, sans authenticité, sans autonomie, comme un milieu perpétuellement asservi. Carthaginois, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Turcs et Français étaient les différents maîtres successifs d'un ensemble géographique situé au centre de l'Afrique du Nord et que les indigènes n'avaient jamais pu élever au stade de collectivité indépendante. Colonisée de tout temps, l'Algérie était donc toujours colonisable. Le fatum algérien condamnait un territoire à n'être qu'occupé et une population à demeurer en esclavage. Qui, plus est, la colonisation latine était survalorisée par rapport à la conquête orientale ; la glorification de l'Algérie romaine fut bien œuvre française.²

Dans ce sillage, la première étude se fera sur l'ère coloniale des Carthaginois ou berbères. Dans le passage issu du roman, il est possible de reconnaître un style poétique, où la manière de raconter, avoisine celle du conteur. On y reconnaît les conquérants qu'à travers la description qui y est faite. Il est possible de relever, en effet, que l'auteure décrit d'abord le peuple de la nation colonisatrice, mais elle évoque également les traces qu'a pu laisser leur passage, à savoir les nombreux monuments carthaginois qui ne sont devenus que des ruines, à présent. Pour expliquer cette prospérité architecturale, il est possible de relever dans le passage historique les noms des personnages qui ont le plus marqué cette époque : Massinissa, Jugurtha, Juba II. Afin de mieux étudier le

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p.14

² VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société. Op. Cit.* p.48

croisement des deux textes, on se doit de s'arrêter sur le mot « berbère ». Dans l'encyclopédie du Larousse « les Berbères »¹ sont présentés comme étant une :

Populations occupant une vaste zone de l'Afrique septentrionale et saharienne. Sédentaires dans le nord-ouest du Maghreb, elles sont restées nomades ou semi-nomades quand elles n'ont pas été sédentarisées dans les zones désertiques du sud (Touareg). Les Berbères (*Imazighen*, pluriel de *Amazigh* « homme libre ») se définissent en grande partie par leur langue chamito-sémitique (*tamazight*) distincte de l'arabe, de tradition à dominante orale mais aux parlers très variés et régionalement isolés les uns des autres. Écartant les hypothèses sur une provenance extérieure, des travaux paléontologiques et archéologiques font remonter à la préhistoire l'ancienneté de la présence « berbère » en Afrique du Nord, de l'Homme de Mechta el-Arbi (environ 12 000 ans avant J.-C.) aux « Protoméditerranéens capsians » (7 000-5 000 ans avant J.-C.) et aux foyers néolithiques du Sahara et du Maghreb (6 500-2 000 ans avant J.-C.).²

L'autre information qui en ressort est que l'empire numidien était très fort économiquement, octroyant, de la sorte, à la nouvelle nation une réelle extension, perceptible sur tous les plans. Comme il est possible de le relever dans le tableau ci-dessous :

Références historiques	Extraits d'histoire contée (roman)
Le Royaume berbère	

¹ « À l'origine, un mot : « berbère ». Un mot latin, bien évidemment, et qui désigne le *barbarus*, celui qui n'appartient pas au monde romain. Les Berbères se désignent, eux, par le mot *Imazighen* (Au singulier *Amazigh*), c'est-à-dire les « hommes libres ». Au III^e millénaire, la Berbérie s'étendait de la mer Rouge à l'Atlantique, jusqu'aux Iles Canaries, et de la Méditerranée aux confins camerounais. Au tertiaires, des préhominiens d'Ain-Hanech (près de Sétif) à l'homme du néolithique de Columnata (20 kilomètres au nord de Tiaret), deux millions d'années ont passé. Une langue dont l'existence est la plus anciennement attestée dans l'Afrique du Nord était parlée de l'égypte à l'Atlantique et n'a disparu aux Canaries qu'au XV^e siècle, après la conquête espagnole. On peut faire remonter l'histoire des Berbères à plus de 4000 ans av. J.-C. » : STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p. 13

² [En ligne] URL : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Berb%C3%A8res/108418#XIVo4JJ0ByitXbDz.99>> , [consulté le 16/04/2016]

Le royaume berbère :	Les Berbères :
<p>Des confédérations tribales élargies donnèrent naissance à de véritables royaumes, plus de deux siècles avant l'ère chrétienne. La dynastie Massyle, dont Massinissa, Jugurtha et JubaII, furent sans doute les plus brillants représentants, fonda un véritable empire, la Numidie, ancêtre lointain de l'Algérie actuelle. Sur un territoire aux contours suffisamment précis, avec une population homogène, se constitua un État dont l'unité économique fut largement démontrée depuis. L'augmentation de la production céréalière et de l'élevage, le haut volume des échanges, l'importance accordée aux villes et aux moyens de communication, sont autant d'indices révélateurs.¹</p>	<p>Il hésite un instant avant de s'engager sur l'un des rayons. Et voici que dans un halo rougeâtre, comme surgis de la poussière, des hommes, des milliers d'hommes viennent à sa rencontre. Ils avancent, dans un ordre impeccable. Ils ont la tête recouverte d'un casque en cuir, le torse protégés par une cuirasse de fer. D'un bras, ils se protègent d'un bouclier long, et de l'autre, ils brandissent des glaives et des lances dont les piques dressés contre le ciel renvoient des reflets aveuglants. Au fur et à mesure qu'ils progressent, la terre sur leur passage se couvre de monuments imposants, d'aqueducs, de routes bordées de colonnes et de palais qui peu à peu se désagrègent, s'engloutissent dans la terre pour ne former çà et là que quelques tas de pierres, des entassements de ruines. (PSPC, p. 148)</p>

La prochaine colonisation est celle des Romains qui a suivi celle des Berbères, première population ayant ancré les racines du peuple algérien de part la longue période durant laquelle ils ont siégé dans le Nord africain. Cette nouvelle invasion est racontée dans le même souffle que la précédente, telle une histoire où l'on ne connaît pas tous les détails, on y relève juste le caractère dévastateur et ravageur qu'a eu cette nouvelle invasion. Il est possible de le confirmer à travers les passages historiques étudiés, à l'image de celui en dessous qui nous apprend que l'époque romaine a proposé un bilan assez peu favorable, contrairement à ce qu'avançaient les colonisateurs français. Les formes de colonisation romaine furent aussi destructives et exploiteuses, que le furent celles de la France qui se proclamait l'héritière légitime de la colonisation romaine de par sa latinité. *L'enfant*, persécuté dans sa terre, se retrouve complètement dévasté par cette nouvelle invasion qu'il compare à celle des sauterelles, en déclarant qu'elle fut beaucoup plus nocive au pays :

La colonie romaine	
Les Romains	Les Romains (Carthage guerres puniques)

¹ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Op. Cit. p. 83

<p>La Numidie est rendue aux chefs de tribus que Rome fait renaître pour mieux s'imposer et son administration remplace bientôt l'ancien pouvoir royal. L'époque romaine, malgré la glorification qu'en firent les historiens coloniaux par la suite, propose un bilan assez peu favorable, aux plans économique et politique. Les formes de la colonisation apparaissent pour ce qu'elles sont, destructives et exploiteuses. Et l'on note déjà à cette époque certains traits qui ressurgiront au XIXe siècle : division de la société, personnalisation du pouvoir au niveau local, destruction des structures communautaires, dépossessions, appauvrissement¹. Ainsi, « l'Afrique du Nord, sous la domination romaine ne se caractérisait donc pas par sa prospérité... mais par la misère des masses... »²</p>	<p>À peine ont-ils sombré dans les gouffres de l'oubli que la terre est ébranlée par une galopade effrénée. Telle des vagues monstrueuses nées d'une secousse tellurique, déferlent des hordes de cavaliers grands et blonds qui s'éloignent très vite dans un nuage de fumée âcre et noire. Ils sont suivis de très près par d'autres guerriers en tous points semblables. L'air s'accomplit de leurs clameurs frénétiques tandis que le ciel s'enflamme du feu de leurs flambeaux. Éperdu, l'enfant veut fuir. Mais il est au centre de la constellation et ne sait quelle direction prendre. De quelque côté qu'il se tourne, il est assailli par des nuées menaçantes. Plus menaçantes et dévastatrices que les sauterelles qui, de temps à autre, ravagent le pays tout entier. (PSPC, p. 149)</p>
---	---

Après la présence romaine et leur déclin en fin d'occupation, ils laissèrent libre cour aux nouveaux conquérants qui menaçaient la terre de la Berbérie, dont faisait partie l'Algérie. Le lecteur découvre cette énième invasion sous les mêmes formes que les précédentes. Les conquérants sont décrits, tels des personnages surgis d'un conte d'Arabie. Des cavaliers armés des sabres et tenant des étendards verts renvoyant à l'Islam, dirigés par un homme, tout de blanc vêtu, avec un turban et burnous caractérisant son appartenance culturelle, avançant fièrement du haut de son cheval blanc. Notre hypothèse, en nous appuyant sur les ouvrages d'histoire que ce personnage soit Okba Ibn Nafê, celui qui a commandé l'armée des Arabes et qui a dirigé la campagne d'islamisation de l'Afrique du Nord : « en l'an (666-7), Uqba b. Nafê Al Firhi partit à la conquête du Maghreb.³ Voici un passage nous renseignant encore davantage sur ce personnage :

Le premier conquérant arabe est Oqba ibn Nafi, qui dit la légende, poussa son cheval dans les flots de l'Atlantique en regrettant de ne pouvoir aller plus loin. Première résistance armée des Berbères, menés par le chef chrétien des Auraba, Koséïla : les Arabes sont repoussés, et Oqba est tué dans les Aurès (vers 682). Deuxième tentative d'invasion : celle de Hassan ibn No'man. Il rencontre, toujours dans les Aurès la légendaire Kahina. La Kahina battue, un autre conquérant intervient, Moussa Ibn Noçair, gouverneur de l'Ifriqiya.⁴

¹ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Op. Cit. p.83

² LACOSTE Yves., NOUSCHI André., PRENANT André., *L'Algérie, passé et présent le cadre et les étapes de la constitution de l'Algérie actuelle*. Op. Cit., 1960. p. 85

³ IBN KHALDUN. *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Volume 1*, [1851]. Trad. De William Mac-Gukin de Slamne. Alger : Berti édition. Sous la direction de Mohand Ould Laced. 2001. p. 343

⁴ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p.14

L'islamisation avec les Arabes	
<p>L'islamisation avec les Arabes</p> <p>Sur le terme de l' « islamisation » se rangent en fait trois phénomènes, liés à l'origine mais distincts par la suite. Le premier est la conquête du Maghreb par les armées arabes, au début du huitième siècle, dont les efforts seront limités dans l'espace – puisqu'elle ne touche que cette même partie perpétuellement dominée – et dans le temps. Le second, l'arabisation, progression peu à peu. Le troisième, l'extension irréversible de la religion islamique, est porteur des plus lourdes conséquences politiques.¹</p>	<p>Les Arabes</p> <p>Dans un halo rougeâtre, des hommes, des milliers d'hommes surgis de la poussière viennent à sa rencontre. À leur tête, des cavaliers portant de grands étendards verts. Parmi eux, l'enfant distingue très nettement un homme sur un cheval blanc. Les pans de son burnous volent autour de lui comme les ailes d'un oiseau. Il a la tête enserrée dans un turban immaculé, les yeux sombres et perçants. Il galope au devant d'une multitude de cavaliers vêtus de blanc. Ils brandissent des sabres qu'ils tiennent à bout de bras. (PSPC, p. 150)</p>

Dans la continuité des événements, le lecteur croise l'un des nombreux personnages constituant l'identité de l'histoire algérienne. Il s'agit d'une femme, combattante et forte de par sa résignation et son déterminisme. Dyhia ou la Kahina, fut celle qui gouvernait les Berbères, véritables autochtones de l'Algérie, de par le fait qu'ils aient tenu bon à toutes les invasions ayant lieu avant et que leur culture et langue, la plus ancienne de la région nord-africaine, existe encore aujourd'hui, en raison de leur total refus d'assimilation mais aussi de leur situation géographique. En effet, « certaines régions, de par leur éloignement (sud), ou leur relief (Grande-Kabylie, Aurès) n'ont de divisions que toutes théoriques. Elles échappent à toute délimitation, donc à tout contrôle. »². Benjamin Stora a évoqué le caractère rebelle des berbères et leur systématique refus d'assimilation rejoignant leur indéniable besoin de liberté et d'insoumission invétéré qui est perceptible de par leurs nombreuses épopées ayant marqué l'histoire :

À partir de bastions montagneux et forestiers, les habitants de la Grande et de la petite Kabylie ont défié successivement la domination de Cartahage, de Rome, de Byzance, des Cavaliers arabes et de la France. C'est là, on l'a vu, qu'éclate le dernier grand soulèvement contre la domination française, en 1871 (révolte de Mokrani). On les appelle les Berbères – « Barbares » de l'époque romaine –, eux s'appellent imazighen, « hommes libres ». Ce nom, à lui seul, traduit une mentalité, une volonté de refus et d'indépendance maintenue depuis des siècles.³

¹ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société. Op. Cit.* p.85

² VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société. Op. Cit.* p.91

³ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p.63

Comme dans un conte enchanteur, le texte beyen nous expose les événements ainsi que les personnages emblématiques de l'histoire de l'Algérie, que l'auteure met à l'honneur avec un style, tout aussi accrocheur et poétique, que dans les autres récits de conquête. Dans la résistance se distingua une femme, fière et droite sur son cheval blanc. On la reconnaît de par sa chevelure rousse, détail repris dans presque tous les ouvrages écrits à son honneur, et notamment ceux de l'histoire mais aussi l'histoire romancée, à l'exemple de *La Kahéna* de Gisèle Halimi :

Mon grand-père paternel me racontait souvent, par bribes, l'épopée de la Kahina. Cette femme qui chevauchait à la tête de ses armées, les cheveux couleur de miel lui coulant jusqu'aux reins. Vêtue d'une tunique rouge – enfant, je l'imaginai ainsi – d'une grande beauté, disent les historiens. Elle régna, comme un chef militaire, sur une grande partie de l'Afrique du Nord, de l'Aurès à Bizerte, de Constantine à Tacapas. Aucun maître incontesté ne commanda à ses troupes avec une générosité aussi parfaite.¹

Il est possible de comprendre par cela, en faisant croiser les deux discours, que le dénouement eut lieu par l'intervention de la Kahina. Cette dernière, ayant senti sa mort s'approcher, réclama à ses enfants ainsi qu'à son peuple de demander pardon aux Arabes et d'épouser la religion de l'Islam. Ces détails de l'histoire sont présentés dans le récit implicitement, à travers l'image des hommes et des femmes qui se joignent aux prières des guerriers, mettant ainsi un terme à leur confrontation :

La résistance berbère avec la Kahina	
La Kahina et son rôle dans l'histoire de l'Algérie « L'historien dit : Hassan demanda alors quel était le prince le plus puissant qui restait encore en Ifriqya, et ont lui désigna une femme qui gouvernait les Berbères, et qui était généralement connue sous le nom de la Kahina ² . « Elle demeure, dirent-ils, au Mont Awras ; elle est d'origine berbère, et depuis la mort de Kusila, les Berbères se sont ralliés à elle ». Cette femme prédisait l'avenir, et tout ce qu'elle annonça ne manqua pas d'arriver. On lui parla encore de la puissance qu'elle exerçait, en l'assurant	La Kahina face aux Arabes « Face à eux, d'autres cavaliers, tout aussi impressionnants, tout aussi combattifs. À leur tête, fière et droite sur son cheval, l'enfant distingue nettement une femme à chevelure rousse. Dans le poudroiement des batailles s'élèvent des vociférations. Une vaste clameur plus distincte à mesure que les conquérants se rapprochent. L'enfant entend nettement des invocations à Dieu. Et par la grâce de Dieu peut-être, peu à peu les combats

¹ HALIMI, Gisèle, *La Kahina*, Alger : Barzakh, 2007

² En arabe le Kahina signifie devineresse ; en hébreu kohen veut dire prêtre.

que la mort d'une personne aussi redoutable pourrait seule mettre un terme aux révoltes des Berbères.¹

« Quand la Kahina vit approcher l'avant-garde arabe, elle fit venir ses deux fils, ainsi que Khaled b. Yazid, et leur annonça qu'elle-même serait tuée, et que pour eux, ils devaient se rendre auprès de Hassan et solliciter leur grâce [...] La Kahina fut atteinte et tuée pendant qu'elle s'enfuyait, les Berbères demandèrent grâce à Hassan et obtinrent leur pardon. Dès cette époque, l'islamisme se propagea parmi les Berbères.²

cessent. Un grand nombre de guerriers mettent pied à terre. Tournés vers le Levant, ils se prosternent, face contre terre. Vers eux convergent des hommes et des femmes qui se joignent à leurs prières. Les autres cavaliers poursuivent leur chevauchée vers l'Occident. » (*PSPC*, p. 151)

L'islamisation se prolongea après le départ des guerriers arabes avec l'arrivée des Ottomans. Ces derniers vinrent, au départ pour répondre à l'appel d'aide qui leur a été lancé par la cité algérienne, exposée à la pesante menace des Espagnols. Cependant, en étant venus, ces derniers s'installèrent pour exercer un nouveau pouvoir de colonisation :

Sous l'effet de la menace des Européens en général et des Espagnols en particulier, qui prenaient pied peu à peu sur le littoral maghrébin et venaient, au début du XVI^e siècle, occuper, bloquer ou détruire différents ports algériens, la cité demanda l'aide de corsaires, sujets du sultan turc qui venaient de prendre Djidjelli, les frères Aruj et Kheir ed dine « Barberousse », au moment même où le royaume ottoman étendait ses conquêtes. À partir de ce moment la dynastie turque s'installa et le royaume ottoman s'étendra jusqu'à l'Algérie.³

Le passage des Turcs agrémenta l'aspect culturel de l'Algérie, et développa dans celle-ci des édifices et bâtisses à la hauteur de sa force et de sa culture en donnant à l'Algérie une autonomie géo-politique suffisante pour qu'elle puisse se distinguer de ses voisins du Maghreb. Le passage des Turcs marqua profondément l'identité des Algériens d'autant plus ceux issus de villes ayant servi de socle à la culture ottomane. Stora déclare à ce propos que :

Des millions de personnes dans ce pays du Maghreb central continueront de porter le souvenir turc parce que ce pays/ empire reste, en lui-même, une inépuisable matière à réflexions, controverses, polémiques. Références à tout faire, l'Empire ottoman constituera une source d'inspiration par la place particulière qu'il jouera auprès des populations musulmanes dans leur ensemble.⁴

¹ IBN KHALDUN . *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Volume 1*, *Op. Cit.* 265-266

² *Ibid.* p. 367

³ VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société. Op. Cit.* p.89

⁴ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988. Op. Cit.* p.18

De ce fait, il est possible de faire croiser l'histoire poétisée de Maïssa Bey avec celle des ouvrages d'histoire, où celle-ci est défaite de toute forme de poétisation. Il s'agit en effet, d'une version plus officielle des événements que relate *Pierre sang papier ou cendre*. Il est vrai que le récit est relaté à la manière d'un conte mystérieux, où personne n'est nommé, mais le classement sous lequel apparaissent les invasions que visionne l'enfant dans son rêve éveillé, permet d'entrevoir le fil conducteur qui relie chacune de ces histoires avec l'Histoire du pays. Cette écriture voyageuse et conteuse, se lance comme un appât au lecteur pour que celui-ci plonge plus avantagement dans l'histoire de cette grande nation qui est l'Algérie. Le tableau ci-dessous peut être une initiation à ce travail de parallélisme entre écrits officiels et l'histoire romancée que nous propose Maïssa Bey :

La civilisation ottomane	
<p>La civilisation turque</p> <p>« La présence turque en Algérie s'est étendue de 1555 à 1830 [...] En Algérie, l'oligarchie militaire turque, ayant acquis son pouvoir politique de sa puissance maritime, regarde vers la mer, tire de la guerre de course une grande partie de ses ressources, contrôle Alger de près et l'arrière-pays d'assez loin. »¹</p> <p>« Les Turcs ont réussi à donner à la partie centrale du Maghreb, à savoir l'Algérie une autonomie géo-politique suffisante pour la différencier de ses voisins. »²</p>	<p>L'arrivée des ottomans</p> <p>S'ensuit une longue plage de silence. Une coulée de silence venue de bien plus loin que toute mémoire, traversée de vibration à peine, à peine bleutées. Et l'enfant se laisse envelopper dans ce silence comme dans un manteau de laine. Mais les ciels à nouveau tournoient, chancellent et laissent échapper de grandes bouches d'ombres qui déversent des flots torrentueux. Sur ces flots, des vaisseaux accostent sur les rivages. Des hommes étrangement vêtus en descendent. Se répandent sur les terres, et de leurs sabres rougis se taillent un chemin. Pendant que dans les villes s'édifient des palais somptueux et qu'aux minarets blancs s'ajoutent d'autres minarets et des tours fortifiées. (PSPC, p. 151)</p>

L'histoire des invasions ayant marqué le passé de l'Algérie est narrée à l'image d'un conte poétique que visionne *l'enfant* comme dans un rêve éveillé. Ces visions oniriques que nous conte le roman se terminent avec une scène ayant été

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. pp 16-17

² VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Op. Cit. p.95

relatée dans son commencement, à savoir l'arrivée de l'escadre française. Cette dernière est imaginée par personnage emblématique du roman comme une armée ou une forêt de pins jaillissant des fonds marins, image qui a été dévoilée au début de la trame. Dans les ouvrages historiques on relie l'invasion armée française au fameux « coup d'éventail » qui a donné lieu au sentiment de vengeance contre les Turcs ayant tenu les commandements. De ce fait la réponse à la prétendue « provocation ou insolence des Turcs » fut donnée aux autochtones du pays qui furent lâchement livrés par les Ottomans à la redoutable « madame Lafrance ». Cette scène reprise dans la fin de l'intrigue du roman peut être perçue comme une mise en abyme, puisque l'ensemble des événements historiques qui s'en ont suivis représentent le roman lui-même. Dans le tableau ci-dessous, les deux versions de l'histoire ont été mis en parallèle, le commencement de l'invasion française, fut « le fameux coup d'éventail » que la voix narratrice du roman n'avait pas évoqué

L'occupation française

Les fondements de la prise d'Alger

Si le fameux « coup d'éventail » du dey d'Alger au consul de France figure en bonne place dans la panoplie des arguments avancés pour justifier l'entreprise coloniale française en 1830, la cause principale de ce processus reste « la provocation et l'insolence des Turcs »¹

« La conquête de l'Algérie ? La réponse au coup d'éventail ! » Pendant de longues années, des générations d'écoliers ont appris et rabâché qu'un coup d'éventail, asséné par le dey d'Alger au consul de France, avait provoqué la prise d'Alger en 1830. Puis vinrent la guerre d'Algérie, la décolonisation...²

L'arrivée de l'escadre française

L'enfant entend un grand murmure – prélude à de nouvelles tempêtes, il en a la prescience. La terre sous ses pieds s'effrite, de désagrège. Ses pas soulèvent des nuages de poussière. Il ne peut plus respirer. Il se met à courir. La mer... la mer il n'a plus ce désir en tête. Il avance à présent sur des rivages battus par des eaux claires et vives. Là-bas, au loin, des silhouettes aiguës hachurent un ciel d'orage. On dirait une muraille, une enceinte fortifiée, hérissée d'innombrables piques. Ou peut-être une improbable forêt de pins de pins surgie des profondeurs marines. Ce sont des bateaux. Une formidable escadre. (PSPC, p. 152).

Il ressort de cette étude que *Pierre sang papier ou cendre* est un roman à réelle dimension historique, puisqu'il est possible de relever, dans sa totalité, des passages ancrés dans le récit historique. L'histoire de la colonisation française en Algérie sert de toile de fond à ce roman. Après profonde lecture, il semble que ce dernier s'étale aussi sur l'histoire précoloniale qui est évoquée à la fin du récit. Ce dernier a la forme d'un conte ou d'une vision onirique, relatée toujours par la voix narratrice et avec la présence indélébile de *l'enfant*. L'auteure fait croiser dans son roman des discours historiques réels avec ceux qu'elle réécrit. Employant comme stratégie dominante l'intertextualité et l'écriture poétique. À l'image du passage ci-dessous dans lequel un parallélisme est créé entre différents personnages historiques. Il s'agit ici des histoires que relate la maîtresse d'école aux élèves dont fait partie *l'enfant*. Des personnages surgissant du passé de la France et du lointain discours de ses ancêtres que *l'enfant* compare aux

¹ STORA, Benjamin. *L'Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*. Op. Cit. p.16

² *Ibid.* p. 19

personnages ancrés dans la culture de son pays évoqués dans les histoires que lui racontaient sa mère et sa grand-mère :

Certains jours elle leur raconte des histoires anciennes. Elle appelle cela l'Histoire de France. L'enfant aime particulièrement entendre évoquer les glorieuses batailles d'un chef nommé **Vercingétorix**. Ou bien la vie extraordinaire et la mort tragique d'une femme qui entendait des voix qui lui disaient de sauver la France : elle s'appelle **Jeanne d'Arc**. Tous deux ont combattu et chassé avec beaucoup de courage les étrangers de leur patrie. Il pense alors aux histoires que lui racontent certains soirs sa mère et sa grand-mère, celle de **la Kahina**, reine à la chevelure rousse, ou bien celle de l'invincible cavalier, Salah **Eddine el Ayoubi**. (PSPC, p. 67)

Ainsi, Maïssa Bey, fait rencontrer les héros des mémoires historiques des deux pays, pour prouver que tout comme le pays colonisateur, son pays possède une histoire et des héros aussi prestigieux que le sont ceux appartenant au terroir français¹. Ainsi le lecteur peut voir que les héros se croisent faisant entremêler leurs histoires. Une correspondance est créée entre Vercingétorix et Salah Eddine el Ayoubi mais aussi entre Jeanne d'Arc et la Kahina, faisant ainsi croiser le passé historique des deux pays. L'analogie entre la Kahina et Jeanne d'Arc a déjà été faite à de nombreuses reprises par les historiens ou les écrivains. Il est possible de dire que les deux héroïnes possèdent le même profil, elles sont toutes les deux connues pour leur force de caractère, et toutes les deux ont combattu avec courage l'ennemi en dirigeant toute une armée. L'autre point en commun entre les deux personnages féminins est qu'ils sont connus pour leur don de prophétie ou de prédiction de l'avenir. Pour mieux faire le croisement entre les deux icônes féminines, une présentation des deux héroïnes s'impose à notre étude. Ainsi, il est possible de mieux approcher le personnage de Jeanne d'Arc à travers le passage ci-dessous :

Née à Domrémy le 06/01/1412 ; Morte à Rouen le 30/01/1431. Figure de proue de l'histoire de France, Jeanne d'Arc mena une guerre pour libérer son pays de l'envahisseur anglais au XV^{ème} siècle. Répondant à un appel divin, elle aida Charles VII à devenir roi de France. Elle paya le prix fort pour ses

¹ « Rien ne montre mieux la volonté des républicains de construire une identité indissociablement patriotique et républicaine que leurs efforts pour commencer l'histoire à l'école maternelle. Ils prévoient en effet dès cinq ans des « anecdotes, récits, biographie, tirées de l'histoire nationale ». Il s'agit de construire un légendaire commun, où reviennent sans cesse, les mêmes figures, de Vercingétorix à Jeanne d'Arc. »

J-N. Luc, « une tentative révélatrice : l'enseignement de l'histoire à la salle d'asile et à l'école maternelle au XIX^e siècle », *Colloque Cent Ans d'enseignement d'histoire*, p. 127-138.

convictions puisqu'elle fut condamnée pour hérésie et brûlée vive à Rouen en 1431.¹

Afin de protéger la France, Jeanne d'Arc lutta contre les envahisseurs anglais, comme l'a fait la Kahina en luttant contre l'armée arabe pour protéger la Berbérie. Toutes les deux eurent une mort mémorielle, l'une meurt au combat, et l'autre meurt brûlée vive car elle était accusée de pratiquer la sorcellerie, à cause de ses visions sur l'avenir. D'ailleurs le nom de la « Kahina » n'est pas son véritable nom, ce n'est qu'un surnom qu'on lui a donné parce qu'on disait d'elle qu'elle prédisait l'avenir, et qu'en arabe la racine du mot « Kahina » signifie l'action d'exercer de la sorcellerie :

Les histoires ne sont pas d'accord sur son vrai nom, car al-Kahina (la devineresse) n'est qu'un surnom qui lui fut donné par les Arabes. Elle aurait porté le nom de Dihya dont Dahayà, Dahya ou Damya ne pourraient n'être que des variantes graphiques. Même hésitation au sujet de son ascendance ; elle serait la fille de Tatit ou encore Matya (- Matihis, Mathieu) fis de Tifan (Théophane). Al Kahina serait donc de ces berbères de sang mêlé issus de mariages mixtes ? Cela contribuerait à expliquer l'autorité qu'elle exerça non seulement sur ses compatriotes mais aussi sur les Byzantins. Elle avait deux fils, l'un d'ascendance berbère, l'autre de père grec. Elle était aussi, contrairement à ce qu'on a pensé, de confession chrétienne plutôt que juive.²

L'analogie entre les deux personnages a été faite dans de nombreux travaux, comme c'est évoqué par Vatin dans son ouvrage, il parle du désir des colons à créer des oppositions entre leurs icônes et celles de l'Algérie, à l'image de Abdelkader/ Bugeaud, Amirouch³/ Bigeard, Kahina/ Jeanne d'Arc. Il cite ainsi le même rapprochement qu'a fait Maïssa Bey entre les deux héroïnes féminines, mais ils croisent d'autres icônes de l'histoire coloniale des deux pays, les résistants ou combattant de la liberté contre les colonisateurs, présentant de ce fait la lignée des contre-héros :

L'histoire nationaliste a cherché avant tout à nier toute souveraineté et à se libérer des chaînes de l'annexion, à recouvrer son « temps ». Ce faisant, elle demeure sur le plan politico-étatique et par antitotalitarisme refait à son tour du totalitarisme. Elle veut renverser la construction chronologiques, les ères, les périodes, les systématisations, un savoir. Elle refuse, donc elle oppose, à l'idéologie coloniale une idéologie de la libération, La Kahénna à Jeanne

¹[En ligne] URL : <<http://www.linternaute.com/biographie/jeanne-d-arc/>>, [consulté le 28/01/2016]

² KADRA-HADJAJI Houaria, « La Kahina un personnage littéraire », in *Présence de femmes collectif*, Alger : OPU, 1984, p. 74

³ Amirouche Ait Hamouda, né le 31 octobre 1926 à Tassaft Ouguemoun en Kabyle (région berbère du nord de l'Algérie), mort au combat au sud de Boussada en Algérie, le 28 mars 1959. Surnommé par les Français « le loup de l'Akfadou » et « Amirouche le terrible », colonel de l'Armée de libération nationale (ALN) et chef de la wilaya III pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie.

d'Arc, Abdel Kader à Bugeaud et Amirouch à Bigeard¹. Depuis Jugurtha, elle reconstitue la lignée des contre-héros, chargés d'effacer les fausses gloires adversaires, à jamais récusées.²

Pour ce qui est des autres personnages, il s'agit de personnages masculins à savoir Vercingétorix pour l'icône française et Salah Eddine el Ayoubi pour celle des Arabes. Les deux héros appartiennent à deux époques différentes, et possédaient des profils éloignés l'un de l'autre, ce qui les rapprocha est leur combat pour leur nation ou religion. Ils représentent de vrais icônes dans leurs cultures aussi bien qu'ils ont été mystifiés. Afin de mieux faire le croisement entre les deux, l'introduction d'une brève biographie des deux personnages, se présente comme étant une étape importante. Dans cette optique, le héros de la culture française est aperçu intrinsèquement comme étant le:

Fondateur de l'identité nationale française et personnage historique, qui prit la tête de la résistance à Jules César lors de la conquête de la Gaule, Vercingétorix fut idéalisé au XIX^e siècle. En lui attribuant le mérite d'avoir uni pour la première fois des peuples divisés, on l'érigea en héros fondateur de l'identité nationale française.³

À propos de Salah Eddine el-Ayoubi, son nom est entré dans la légende, tant en occident qu'en Orient, et « qui draine avec lui tout un tas d'autres figures et lieux mythiques et de grands événements historiques : Richard cœur de Lion, Jérusalem, les Croisades, Hattin, les Assassins, etc. un nom qui est aussi associé très souvent à des qualités humaines exceptionnelles, que même chez ses adversaires d'Occident on n'a pas hésité à qualifier de "chevaleresque" »⁴. Il s'agit, en effet d'un réel mythe dans l'Orient musulman. Comme il est possible de relever dans le passage ci-dessous, c'était une figure de l'Islam qui a marqué les esprits et les mémoires :

Saladin (en arabe Salah ed-din) **Saladin** ou **Ṣalāḥ ad-Dīn Yūsuf** et **Selahedînê Eyûbî** né à Tikrit en 1138 et mort à Damas le 4 mars 1193 est l'un des plus illustres souverains du Moyen âge musulman. Sa popularité est surtout due à « la guerre sainte » qu'il a conduite contre les « Francs » établis en Syrie-Palestine depuis la croisade de 1097-1099. Son

¹ Les exemples fourmillent. Que ce soit pour annoncer le retour à une « histoire vraie », où la Kahenna, récupérée dans le passé national après sa résistance anti-arabe, permet d'enseigner à leurs enfants que leurs ancêtres « n'ont jamais connu la défaite... »

² VATIN, Jean-Claude. *Op. Cit.*, p. 33

³[En ligne] URL : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Vercing%C3%A9torix/148580>>, [consulté le 10/02/2016]

⁴ SOBERNHEIM N., « Saladin », in *Encyclopédie de l'Islam*, Paris : Leyde-Paris, 1^e éd., 1934

nom, an-Nāsir, signifie « celui qui reçoit la victoire de Dieu » et Saladin signifie la « rectitude de la Foi ». Champion de la contre-croisade, c'est lui qui reprit Jérusalem au nom de l'islam en 1187 et lutta contre la troisième croisade entre 1190 et 1192.¹

De ce fait, il semble que le roman de Maïssa Bey soit un écrit littéraire aux assonances poétiques dédiées à l'histoire de son pays. Il est vrai, que le plus important de ses événements se rapporte à la colonisation française, cependant, l'auteure n'a pas limité uniquement son écrit à cet épisode historique, mais elle a intégré dans son récit quelques autres bribes d'histoire à la manière d'un conte qui replonge son lecteur dans un passé lointain, si cher à son cœur. Il ressort de notre étude que dans le but d'évoquer majestueusement les épopées de l'histoire précoloniale de l'Algérie et rendre hommage aux figures de l'histoire de son pays, l'écrivaine consacre son roman à la restitution de la mémoire, où l'histoire fait partie intégrante de la trame. Cette dernière est dans sa globalité composée de faits réels émanant d'archives historiques. L'histoire y est présente de par les descriptions spatiales authentiques, des événements rythmés par des notes temporelles renvoyant aux dates les plus marquantes de la colonisation française en Algérie. Son écriture de l'histoire est également agrémentée d'interventions directes ou indirectes de personnages historiques réels, auxquels l'auteure ou la voix narratrice du roman fait recours et ce soit à travers la fiction réaliste dans laquelle l'auteure reconstitue des scènes historiques ayant réellement eu lieu ou à travers d'autres scènes qu'elle aurait composées elle-même afin de mieux véhiculer des vérités historiques. L'autre stratégie d'écriture d'histoire, employée dans le roman, réside dans l'intertextualité, dans la mesure où l'auteure a marqué son livre par de nombreux discours et citations historiques, mais aussi, dans d'autres passages, juste par des analogies entre personnages historiques à l'image du général de Gaule, ou Alexis de Tocqueville ou bien alors par des renvois à des figures ancrées dans la mémoire collective historique, à l'exemple de la Kahina.

Comme il est possible de le voir, le roman se termine sur l'Histoire pré-coloniale de l'Algérie qui remonte à des centaines de siècles avant l'arrivée de

¹ *Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, (col. Les dictionnaires), Paris : éd. Encyclopedia Universalis, 2016

l'escadre française. Maïssa Bey fait faire à l'enfant un ultime voyage. Il s'agit d'effectuer un grand pas en arrière pour faire visualiser à ses lecteurs que l'Histoire de l'Algérie est beaucoup plus profonde que de la limiter à la période coloniale française. Les racines de son pays s'étalent à des milliers d'années en arrière. En effet, elle dresse le tableau des nombreuses invasions qui se sont succédées sur les terres algériennes pour ensuite installer un doute, ou encore un questionnement qui devraient intriguer les lecteurs, à savoir : quelles sont les vraies origines de l'Algérien. Elle clôturait cet épisode en avançant que tous les peuples ayant croisé l'Histoire de son pays aurait laissé des traces sur leur passages, des traces que l'on verrait à travers l'environnement, notamment les ruines relatives aux civilisations ayant vécu sur les terres algériennes, mais ces traces s'étaleraient également sur l'identité de l'Algérie.

Il sait qu'il lui suffirait de tremper ses doigts dans toutes les nuits de son enfance pour maculer le ciel de signes noirs, de griffures sanglantes. Il sait maintenant que cette terre, révoltée de tant de bataille et de tant d'empiètements, gardera inscrites au cœur de son histoire, les traces de toutes ces épopées fulminantes et funestes. (*PSPC*, p. 153).

L'auteure termine son roman sur une dernière entreprise, qui serait la plus importante, celle relative à la quête identitaire. Il est possible d'avancer que telle une anthropologue, Maïssa Bey serait à la recherche de ses vraies origines et celles de son pays.

Elle sous entends des interrogations sur la vraie identité de l'Algérien puis y répond en disant que l'Histoire ne pourrait être détiée et dénouée qu'en élucidant les rares signes qui s'articulent encore sur les visages de quelques vieilles femmes. Elle fait allusion aux tatouages couvrant le visage, le cou, les mains de certaines vieilles femmes. Ces tatouages établis selon des rites traditionnels sont représentatifs et sémantiquement riches, car en effet, chaque symbole augure quelque chose et possède donc une signification spécifique. :

Il sait surtout que pour détiée son histoire, la sienne propre et celle de son peuple, il doit déchiffrer ces signes noirs qui ressemblent aux tatouages que portent les femmes de sa tribu sur le front. Le menton et le dos des mains, signes tracés à l'encre de la soumission et de la possession, signes mystérieux et pourtant chargés de sens, et qui, s'ils sont déchiffrés à l'aune de la vérité, finiront par s'effacer, par disparaître, comme finit toujours par s'éteindre l'écho de tous les cris de haine jetés à la face du jour. (*PSPC*, p. 153)

Il s'agit, en effet, de signes et de symboles *amazigh* que l'on peut trouver encore chez quelques femmes de tribus berbères. L'auteure rejoint ainsi les anthropologues et historiens en disant que les vraies racines de l'Algérie s'étalent jusqu'à l'existence de la Bérébie. Ainsi Maïssa Bey questionne-t-elle l'Histoire et le passé pour mieux entrevoir le présent. Elle restitue l'Histoire de son pays pour rendre hommage à ses aïeux qui ont longtemps subis l'injustice coloniale et notamment en dénonçant l'inacceptable. *Pierre sang papier ou cendre* est un roman riche et énigmatique sur tous les plans.

De ce fait, il est possible de dire que *Pierre sang papier ou cendre*, constitue le roman le plus réaliste ou le plus historique de sa bibliographie littéraire. En effet, ce roman s'inscrit totalement dans l'histoire qu'elle a romancée ou poétisée en y apportant sa touche stylistique qui caractérise tant son écriture. Le lecteur parvient à par le biais de ce roman, à trouver le plaisir de lecture à travers l'aspect littéraire ou poétique mais également à s'instruire en plongeant dans les archives de l'histoire de l'Algérie. Maïssa Bey « donne à voir, à ressentir au plus intime, l'incrédulité, la soumission, la déculturation, le fatalisme, mais aussi la révolte qui pousse un peuple à redresser la tête et à faire face à cette "Madame Lafrance", drapée hautainement dans sa mission civilisatrice »¹.

Maïssa Bey rend ainsi l'histoire plus accessible au lectorat. Elle la « démocratise » en la rendant plus agréable à lire, notamment grâce à l'aura stylistique et poétique qu'elle lui a instaurée. Ainsi il est possible de dire que les plus importantes stratégies d'écriture employées par l'auteure dans ses romans sont celles qui servent l'écriture de l'histoire et de surcroît dans *Pierre sang papier ou cendre*, mais toujours en restant fidèle à son écriture poétique.

¹ ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

Conclusion

Pour conclure cette partie, il est possible de dire que Maïssa Bey fait de l'Histoire la première composante de son écriture. Les trois romans sans exception, sont profondément inscrits dans une démarche de réécriture de l'Histoire, Cependant, *Pierre sang papier ou cendre* est le plus ancré dans cette démarche, puisque même ses personnages renvoient aux réels personnages de l'Histoire.

L'auteure ne réécrit pas n'importe qu'elle Histoire, mais celle de son pays envers lequel elle se sent plus que concernée, On perçoit dans notre lecture du référent historique chez l'écrivaine, que celle-ci en parle avec beaucoup de passion et de sentiments. Ceci est certainement dû au fait que le père de l'auteure soit mort pour un idéal, en l'occurrence : celui de l'Algérie indépendante. De ce fait, l'auteure se sent intrinsèquement impliquée par l'Histoire de son pays, et ce, sur tous les plans : en tant que citoyenne patriotique mais également en tant que fille de Martyr :

Son père fut exécuté par les soldats français et les cris de sa mère dans la maison dévastée par la force militaire de la colonisation. "Torture, exécution, injuste, les ennemis, les occupants" sont des mots qui [...] reviennent très souvent à l'esprit de Maïssa Bey.¹

L'auteure nourrit à profusion son écriture de son vécu et du référent historique. Notre hypothèse serait que l'auteure se sentirait presque obligée d'écrire de cette manière, dans le but de réveiller certaines consciences et parvenir à dénoncer l'oubli et le déni, mais également pour rendre hommage à son pays. Maïssa Bey parvient à restituer par son l'écriture « la densité et la profondeur d'une existence et d'un être au monde. »².

Ainsi, par le biais de son œuvre, Maïssa Bey retrace l'Histoire de l'Algérie à travers les vies et les parcours de ses personnages/narrateurs. La particularité de

¹ Maïssa Bey vit et travaille toujours en Algérie, au nom du respect de son père, car ce dernier a été tué en 1957 par les soldats français dans la maison familiale pendant la guerre d'Algérie (1954-1962).

YILANCIOĞLU, Seza. « Maïssa Bey : une voix algérienne » in *Synergies Turquie* n° 3 - 2010 pp. 35-41

² VALAT Colette. « la romancière algérienne maïssa bey » in *Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire*, no 60, pp.10-32, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail. 2009, p.12

ses romans réside dans le fait qu'ils intègrent dans la fiction, des événements historiques capitaux, jalonnant les périodes majeures de l'Histoire de l'Algérie, sous l'œil émotif, illustratif et commentatif, de leurs héros. Les trois romans étudiés de Maïssa Bey cultivent, en leur sein, une certaine expansion digressive, dans la mesure où leurs personnages prennent la parole en développant une thématique évolutive, avec une progression chronologique dialectique soutenant ainsi l'accessibilité du discours littéraire. Avec une langue poétique et simple à la fois, façonnée par un style bref et limpide. La fiction « beyenne » fait pénétrer sensiblement le lecteur dans l'univers de ses héros et lui fait redécouvrir l'Histoire de l'Algérie avec un extrême réalisme.

À cet égard, il est possible de dire que dans l'écriture de Maïssa Bey, la fiction est au service de l'Histoire, le référent historique est donc fortement présent et ses indices sont révélateurs des profondes mutations et bouleversements dans l'Histoire algérienne. Aussi le corpus du présent travail affirme-t-il le caractère fictif de son intrigue tout en s'ingéniant à la rendre vraisemblable, tant par le cadre temporel que par les ressorts de l'action. Ceci permet de mieux comprendre ce qui a vraiment eu lieu : l'auteure expose d'autres vérités de l'Histoire de l'Algérie, en organisant des récits obéissant à la logique romanesque, tout en visant à une reconstitution chronologique plausible. La (grande) Histoire sert alors de toile de fond à la (petite) histoire.

Avec sa volonté de faire de l'Histoire son référent de prédilection, l'auteure a doté ses romans d'une architecture réaliste. En effet, il nous a été possible de relever à travers cette partie à quel point l'Histoire s'enchevêtre dans les filets de l'écriture beyenne, notamment, à travers le cadre spatial. L'étude présente nous a permis de relever le réalisme et l'authenticité du cadre spatial dans lequel évolue chacun des romans analysés. Maïssa Bey se sert ainsi de tous les éléments narratifs pour faire de ses récits, des écrits proches de la réalité, et spécifiquement celle qui relève du discours historique.

En outre, ce réalisme ne se limite pas au cadre spatial mais s'étend incommensurablement jusqu'au cadre temporel. Pour réécrire l'Histoire, Maïssa Bey a calqué ses récits sur un calendrier historique. De ce fait, nous avons pu

relever dans les romans étudiés une infinie liste de dates et de marques temporelles indéniablement significatives dans le référent historique. Maïssa Bey se sert des dates historiques pour marquer la chronologie de ses romans et en faire une fidèle réécriture de l'Histoire.

Ses romans sont de vrais soubassements culturels, littéraires, artistiques mais aussi et surtout historiques, dans la mesure où sa fidèle stratégie d'écriture est d'imaginer tout en s'inspirant du réel, un réel qu'elle veille à transposer à travers toutes les composantes narratives mais aussi par le biais du procédé scriptural de l'intertextualité. De ce fait, la plume beyenne renferme en elle une incommensurable richesse et variabilité de lecture et d'interprétations reflétant toujours une vérité celle de sa culture mais essentiellement celle de la société et de l'Histoire de son pays qu'elle tente inlassablement de réécrire à travers chacun de ses récits. L'écriture est à ses yeux ce qu'est le sabre aux yeux d'un cavalier. Elle dénonce, combat et lutte contre les injustices en évoquant les maux qui dérangent les consciences et qui font pourtant partie du passé de son pays. Elle essaie ainsi de faire renaitre la vérité historique dans les esprits de ses lecteurs pour mieux bâtir l'avenir de son pays.

Il ressort également de cette étude, qu'au-delà de faire de ses romans des produits littéraires, Maïssa Bey en fait également des récits historiques, et plus spécifiquement *Pierre sang papier ou cendre* où la trame centrale reflète l'épisode colonial de l'occupation française à partir de 1830 jusqu'à la fin de la colonisation. Il a été relevé que dans les trois romans, le procédé de l'intertextualité est celui qui fait que ces romans soient d'indéniables socles historiques. La romancière se sert de cette stratégie d'écriture pour donner à ses productions une dimension universelle mais aussi culturelle et historique. Puisque c'est par le biais de l'intertexte également que l'auteure introduit dans son écriture, d'écrivaine francophone, son identité d'Algérienne.

Par le biais de cette démarche, la romancière intègre dans sa fiction des discours, des personnages, des citations émanant du monde réel et plus spécifiquement du référent historique. Il semble, en effet, que la perspective intertextuelle soit la réponse la plus importante aux questions posées au sujet des

rapports entre littérature et Histoire. Aussi est-il important de dire que cette dernière est réécrite avec une plume tout aussi poétique et enchantresse que celle avec laquelle Maïssa Bey a habitué ses lecteurs. Après lecture, il semble que l'histoire se délaïsse de son aspect rigoureux pour prendre des apparences plus poétiques, sans pour autant, perdre de sa crédibilité ou de sa véracité. L'auteure fait plonger ses lecteurs dans le monde de l'Histoire tout en les faisant rêver par l'aspect poétique qui ressort de son écriture. Dans l'œuvre de Maïssa Bey, l'Histoire déteint sur la réalité fictive et le présent se trouve altéré par la fiction narrée. Ainsi, cette même Histoire, rattrape le présent alors que le passé sert d'argument pour les entreprises futures.

CONCLUSION

L'étude de l'écriture de Maïssa Bey s'est révélée, à travers notre réflexion, fort enrichissante, dans la mesure où elle s'ouvre à des lectures variées englobant une multiplicité de sens. Ainsi, à l'issue de notre recherche, et en fonction des hypothèses posées au départ, nous concluons le présent travail avec les éléments suivants.

En guise de conclusion à cette recherche, il est possible d'avancer que les trois romans étudiés, constituent des fictions à l'aspect vraisemblable, bâties sur les « piliers » de l'Histoire, puisque celle-ci est présente dans la composition narrative de chaque roman. L'auteure se proclame comme étant issue de l'Histoire qu'elle raconte : « je suis le produit de cette Histoire »¹, et se fait mémoire² de son pays.

¹ ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

² Dominique Ranaivoson note que « ce thème de la mémoire fait de la femme le carrefour entre langage et silence, passé et présent [...] Maïssa Bey construit et dispose ses personnages comme les éléments d'une plus large réflexion sur la société algérienne et sur le rôle de la mémoire individuelle et collective » : MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 – 2009. pp. 217-225

Bleu blanc vert nous plonge dans l'ère post-coloniale et notamment avec les premières années de l'avènement du terrorisme et ce à travers ses péripéties représentatives du contexte socio-politique du roman. *Puisque mon cœur est mort* installe sa fiction dans un contexte socio-politique plus que réaliste, dans la mesure où il se présente comme totalement inspiré de la réalité meurtrière des années quatre-vingt-dix. Il s'agit d'un véritable cri émanant de voix imaginaires ; mais « sincères » : celles de ses personnages et notamment celle de *Aïda*, la mère meurtrie, représentative de toutes les mères endeuillées de l'époque de la décennie noire. Pour ce qui est de *Pierre sang papier ou cendre*, ce dernier reflète de par sa construction narrative le panorama de l'Histoire de la colonisation française en Algérie. Il se compose de péripéties « enchevêtrées de meurtrissures, de déchirures et de violences »¹, renvoyant à l'Histoire conventionnelle mais avec des relents poétiques, notamment à travers ses personnages symboliques et significatifs, à l'image de *Mme Lafrance*, *L'enfant*, ou *Si Lalois*, « mystérieuse entité qui ordonne, surveille, punit et "ôte le goût de la liberté" »². De ce fait, il est possible d'avancer que l'œuvre étudiée est construite autour d'un chantier l'enracinant intrinsèquement à la vie réelle, puisque celle-ci est composée d'éléments renvoyant à la réalité : historique, politique ou sociale de l'Algérie, à trois époques successives, avec quelques unes qui se rejoignent ou se croisent.

En addition à cela, il ressort de cette étude que Maïssa Bey s'est également appuyée sur les composantes externes du texte pour imbriquer ses œuvres avec une dimension réelle à forte charge sémantique, et pour cela, elle recourt, en particulier à la stratégie scripturale de l'intertextualité. En effet, il s'est avéré, au terme de la présente étude, que deux de ses romans renvoient à des poèmes intrinsèquement liés à l'atmosphère véhiculée dans chacun des récits analysés. Les titres permettent d'instaurer un profond lien avec Paul Eluard et Victor Hugo. Maïssa Bey fait plonger ses lecteurs dans d'autres aires/ères littéraires et culturelles que la sienne. Après analyse, il ressort que cette empreinte intertextuelle, présente dans le paratexte des romans étudiés, s'étale en profondeur jusqu'au texte lui-même. En effet, l'ensemble des œuvres étudiés

¹ ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

² *Ibid.*

s'implantent dans une atmosphère d'ouverture et de richesse perceptible sur tous les plans. L'auteure transpose sa personnalité d'écrivaine du monde dans chacun de ses écrits. Elle ne peut s'empêcher de faire croiser le monde fictif qu'elle bâtie à l'aide de sa plume avec celui de sa réalité culturelle, artistique et universelle. Tout cela nous a amené à nous interroger davantage sur la pluralité des lectures possibles et répondre aux questionnements concernant les conséquences de la coprésence d'énoncés fictionnels et référentiels sur leur réception¹.

Dans ce sillage, il nous a été possible de relever, dans les trois romans, des bribes étincelantes reflétant de nombreuses lumières aux différentes couleurs, à l'image des littératures auxquelles s'identifie l'écrivaine. Il s'agit d'univers littéraires dont se compose certainement la personnalité de l'auteure. Ainsi les récits de Maïssa Bey font-ils voyager ses lecteurs par le biais du procédé de l'intertextualité vers différents horizons aux nuances variées. De la littérature française, à la littérature argentine, en passant par celle des Anglo-Saxons mais également celle de la Russie et tant d'autres encore. En outre, ce dialogue ne s'est pas seulement instauré avec l'univers littéraire mais également avec celui de l'Art. Effectivement, les romans beyens répandent autour d'eux une forte aura artistique, dans la mesure où le lecteur peut retrouver dans l'écriture de l'auteure des allusions, des parallélismes ou des analogies avec le monde du Cinéma mais également avec celui de la musique, du théâtre ou encore de la peinture. L'intertextualité qui compose l'œuvre de Maïssa Bey est fondamentalement constitutive de l'écriture si particulière de l'auteure faisant d'elle une production intrinsèquement kaléidoscopique.

De ce fait, il ressort inéluctablement de notre lecture, une intertextualité avec différents mondes littéraires, culturels, artistiques mais aussi linguistiques. En plus des renvois à la langue de Shakespeare relevés dans le corpus d'étude, il nous a été possible d'extraire de nombreuses marques et empreintes de la langue

¹ La perspective intertextuelle conduit le lecteur vers plusieurs modes de lecture. De ce fait, l'interrogation devant autrui est souvent active, explicative ; elle amène généralement à une série de suppositions, propositions, qui sollicitent l'esprit inventif du lecteur et du romancier. C'est cet « esprit inventif » qui arrive à relier le fait littéraire au fait social actuel et vécu. C'est lui qui rend la réception de notre corpus différente d'un public à un autre.

algérienne se diffusant par le biais de l'aura culturelle qui l'englobe. Fidèle à ses origines, Maïssa Bey prouve qu'une production littéraire, même écrite en langue étrangère est tout à fait capable de véhiculer sa dimension culturelle et patrimoniale reflétant ainsi son identité. Dans cette optique, il est possible de dire que l'auteure crée une écriture qui est propre à elle avec une forme d'originalité, car elle arrive à la broder harmonieusement d'un éventail de registres linguistiques. Elle crée une écriture foisonnante sur plusieurs plans et notamment sur celui de la culture et de la langue apportant, de la sorte, un considérable enrichissement au champ littéraire d'expression française – algérien en particulier et maghrébin en général –¹.

La romancière tente à travers les voix de ses narrateurs d'esquisser une image fidèle du paysage socioculturel algérien. Cette image est composée de témoignages, d'introspections et des regards croisés de ses personnages sur eux-mêmes ainsi que sur l'Histoire. Ces mêmes personnages « incarnent » la voix de la conscience nationale. Cependant, Maïssa Bey ne se contente pas de retranscrire l'Histoire, voire de reprendre des événements issus de la réalité, dans la mesure où elle tente une approche plus profonde à travers « l'ornementation/ tissage » de fragments et de bribes de la tradition orale, de la mémoire collective et du patrimoine, hérités exclusivement de la culture ancestrale. L'auteure puise-t-elle ainsi ses mots dans un registre culturel et identitaire, en étroite relation, avec la poésie, les proverbes, les chants, ou encore les descriptions des cérémonials et d'anciennes traditions. Le socle de l'expression orale et culturelle se trouve, pour ainsi dire, reconstitué dans une œuvre romanesque contemporaine.

La romancière, s'atèle – à l'image du reste des auteurs maghrébins – à reproduire dans ses romans une fresque culturelle peinte dans une langue française qui se veut représentative de sa culture arabo-berbère, de par le recours à l'étymologie pour justifier l'insertion d'une terminologie propre à sa langue

¹ « La littérature maghrébine d'expression française s'est longtemps enracinée dans un fond de culture populaire orale. On y décèle la recherche d'une authenticité, la garantie d'un impérieux besoin de retour aux sources, la volonté de retrouver des origines perdues ou ignorées. Tout cela consacré par une formule : la quête d'identité. Ces approches se sont basées sur la présence dans ces œuvres écrites de pans entiers de contes, de récits mythiques ou légendaires, pour poser l'équation entre le recours à la littérature orale et le besoin de se constituer une identité » : KHELLADI Khadidja, « Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine », in *Échange et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, dirigé par Charles Bonn, Paris : L'Harmattan, 2004

maternelle ; mais également des vocables de sa langue dialectale transcrits phonétiquement en lettre latines. Cette richesse linguistique s'étend également vers d'autres langues notamment l'anglais où l'auteure crée un dialogisme culturel qui va au-delà de la langue.

Par ailleurs, il apparaît que l'oralité soulevée dans ces romans peut également être une forme d'intertextualité de nature linguistique. Nous avons donc essayé, à travers ce travail, de montrer de quelle façon, chez Bey, la dimension langagière structure le texte et en détermine l'espace sémantique. Cette perspective d'analyse a permis de saisir le lexique arabe qui traverse le tissu textuel en français, d'une part, comme une démarche de dynamisation de la pratique de l'écriture et, d'autre part, comme un système de transpositions stylistiques susceptible d'imprimer au texte romanesque à la fois son code sémantique et son code esthétique.

Aussi cette étude nous a-t-elle permis de déceler le sentiment de nécessité de l'auteure à faire jumeler sa littérature avec la culture orale de son pays, peut être dans un souci de réconciliation de son identité, tiraillée entre la culture héritée de ses ancêtres et celle de la langue d'écriture, autrement dit du « français »¹. Cependant, ces rappels de la tradition orale ne constituent pas seulement un héritage de la mémoire collective, que l'auteure tente de préserver et de protéger contre la disparition, mais ils représentent également des sources d'inspiration et d'accomplissement personnel, faisant de ses romans, des écrits riches et foisonnants sur le plan culturel invitant les lecteurs à les découvrir avec beaucoup d'intérêt, de curiosité, et des fois même, de désir d'exotisme, notamment pour le lectorat étranger.

C'est ainsi que la pratique de l'intertextualité interculturelle ainsi que l'intertextualité linguistique ou de l'oralité, se présente comme une composante fondamentale qui relève de la technique d'écriture privilégiée par l'écrivaine. Elle a également une forte signification structurelle qui marque chez Maïssa Bey

¹ « L'Algérie est colonisée pendant plus d'un siècle (1830-1962) par la France, la culture française s'impose sur la culture nationale. Ainsi, ces deux cultures : Orient et Occident cohabitent et se regardent. L'altérité est due à cette cohabitation culturelle dans cette société. » : YILANCIOĞLU, Seza. « Maïssa Bey : une voix algérienne » in *Synergies Turquie* n° 3 - 2010 pp. 35-41

l'espace d'affirmation de sa propre culture. Elle signe sa volonté de s'inscrire elle-même dans cette culture dont elle reste pétrie et qu'elle intègre fièrement dans son œuvre. En somme, considérée comme support à l'affirmation identitaire, la pratique à l'intérieur du corps textuel de l'oralité ou comme le dit Tahar Bekri¹ de « l'interculturalité » contribue à la création romanesque et « permet à l'écrivaine de tirer de ce voisinage harmonieux et pacifique de deux langues et de deux cultures, sa force créatrice et poétique »².

De ce fait, l'oralité dans toutes ses formes, notamment celles du conte, des proverbes, de la poésie et des mythes sert-elle à nourrir et à féconder la littérature de Maïssa Bey qui devient un prolongement et une survivance de la culture ancestrale d'Algérie. Elle permet ainsi à l'écho du souffle traditionnel de s'étendre et de résonner jusqu'à l'universel, et ce notamment grâce aux considérables recours à l'intertextualité littéraire, linguistique mais aussi artistique de différentes orientations culturelles.

Par ailleurs, il est possible de dire que les stratégies employées par l'auteure octroient à ses récits leur identité littéraire mais aussi leur cachet romanesque qui fait que chaque roman soit singulier par rapport à un autre. Toutefois, il semble que l'écriture de Maïssa Bey soit exponentiellement un exercice de production établi sur un vécu, celui de l'auteure, de ses pairs mais aussi de la société d'où elle émane. L'écrivaine fait implicitement part de son témoignage, de son ressenti, de son idéologie, de sa perception des choses mais aussi de son identité culturelle qui est translucide et complexe à la fois et transparait à travers chacune de ses productions. L'Algérie demeure l'infini puits duquel s'abreuve Maïssa Bey pour faire étaler ses trames et donner vie à ses histoires à l'aspect touchant. . Cette étude nous a permis de relever que l'écrivaine fait de l'Histoire³ la première composante de son écriture. Les trois

¹ BEKRI Tahar, « écrire en deux langues ou le principe des vases communicants », in *Le Maghreb Littéraire*, Vol. 4, N° 7, 2000. pp. 93-105

² REDOUANE, Rabia. Intertextualité linguistique: lexicque arabe chez Malika Mokeddem in Malika Mokeddem sous la direction de REDOUANE Nadjib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert. (coll. Autour des écrivains maghrébins). Paris : l'Harmattan. pp. 185-200.

³« L'Histoire (c'est-à-dire tout ce qui se rapporte aux dates, aux événements et aux personnages historiques ayant réellement existé) se confronte avec l'histoire (tout ce qui reprend la vie privée des personnages en

romans, sans exception, sont profondément inscrits dans une démarche de réécriture de l'Histoire, Cependant, *Pierre sang papier ou cendre* est le plus ancré dans cette démarche, puisque même ses personnages renvoient aux réels personnages de l'Histoire. L'auteure ne réécrit pas n'importe quelle Histoire, mais celle de son pays, envers lequel elle se sent plus que concernée. On perçoit dans notre lecture du référent historique chez l'écrivaine, que celle-ci en parle avec beaucoup de passion et de sentiments.

En effet, « la présence du contexte historique est attestée, et même revendiquée. De nombreuses descriptions de lieux, de personnages, de scènes en prise directe avec la réalité de la guerre de libération parsèment le texte »¹. L'auteure nourrit à profusion son écriture du référent historique. Notre hypothèse serait que la romancière adopte cette démarche scripturale presque impulsivement ou naturellement. Réécrire l'Histoire permet de réveiller certaines consciences et parvenir à dénoncer l'oubli et le déni, mais également à rendre hommage à son pays et à honorer la mémoire de ses martyrs et notamment celle de son père². Maïssa Bey restitue l'Histoire avec une langue poétique, touchante et simple à la fois, façonnée par un style bref et limpide. La fiction « beyenne » fait pénétrer sensiblement le lecteur dans l'univers de ses héros et lui fait redécouvrir l'Histoire de l'Algérie avec un vibrant réalisme³.

présence dans le récit) mais souvent à des degrés plus ou moins différents. Puisque [chez Maïssa Bey] nous pouvons retrouver simultanément des événements historiquement attestés et des faits relatifs à la vie quotidienne ou plutôt la vie privée des [...] protagonistes » : MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 - 2009 pp. 217-225

¹ MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 - 2009 pp. 217-225

² Maïssa Bey est cette « Algérienne, "fille de martyr" qui perdit son père quand elle avait 6 ans. Instituteur – il lui apprendra le français et lui transmettra le goût d'enseigner -, son père était également un des intellectuels du FLN. En 1957, arrêté par l'armée française, il est torturé puis exécuté lors d'une "corvée de bois" » : ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.

³ « Tout au long de ce récit, on assiste au resurgissement d'un passé traumatique transcendé par une écriture lumineuse qui recrée un espace du dire où s'engouffrent les mots qui vont briser le silence. Il s'agit sans doute pour Maïssa Bey de s'engager dans une démarche libératrice, non seulement pour elle-même mais pour des lecteurs désireux de regarder en face l'Histoire. La mémoire ainsi sollicitée aurait retrouvé la fonction que Jacques Le Goff³ lui désignait qui est de chercher "à sauver le passé (que) pour servir au présent et à l'avenir" (Le Goff, *Histoire et mémoire*, p177) » : MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 - 2009 pp. 217-225

À cet égard, il est possible de dire que dans l'écriture de Maïssa Bey, la fiction est au service de l'Histoire, le référent historique est donc fortement présent et ses indices sont révélateurs des profondes mutations et bouleversements dans l'Histoire algérienne. Aussi le corpus du présent travail affirme-t-il le caractère fictif de son intrigue tout en s'ingéniant à la rendre vraisemblable, tant par le cadre temporel que par les ressorts de l'action. Ceci permet de mieux comprendre ce qui a vraiment eu lieu : l'auteure expose d'autres vérités de l'Histoire de l'Algérie, en organisant des récits obéissant à la logique romanesque, tout en visant à une reconstitution chronologique plausible. La grande Histoire sert alors de toile de fond à la petite histoire.

À travers la prévalence du thème de l'Histoire, l'auteure épouse une position de dénonciation. Il semble, en effet, qu'au-delà de réinscrire certaines vérités historiques oubliées, ou méconnues dans les consciences de ses lecteurs, l'auteure vise également à dénoncer ce qui a porté atteinte à l'honneur et à la prospérité de son pays. Cette dimension dénonciatrice, voire cathartique de l'écriture « beyenne » est l'un des effets de sens notoires qui se dégagent de l'œuvre romanesque étudié.

Il ressort également de cette étude, que le procédé de l'intertextualité est celui qui fait que ces romans soient d'indéniables socles historiques. Par le biais de cette démarche, l'auteure intègre dans sa fiction des discours, des personnages, des citations émanant du monde réel et plus spécifiquement du référent historique. Il semble, en effet, que la perspective intertextuelle soit la réponse la plus importante aux questions posées au sujet des rapports entre littérature et Histoire¹. Chez Maïssa Bey, l'Histoire se délaïse de son aspect rigoureux pour prendre des apparences plus poétiques, sans pour autant, perdre de sa crédibilité ou de sa véracité. L'auteure fait plonger ses lecteurs dans le monde de l'Histoire tout en les faisant rêver par l'aspect poétique qui ressort de son écriture.

¹ « Dans la définition de l'œuvre historique comme intrigue, la configuration entraîne l'explication. Nous devons ici distinguer récits et tableaux. Dans le cas des récits, il est clair que l'histoire est une intrigue au sens littéraire du terme : celui des romans, des pièces de théâtres et des films. »
PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996. p.248

En somme, Maïssa Bey emprunte différentes stratégies pour écrire ses romans et leur donner ce cachet particulier qui nous permet d'identifier son écriture parmi tant d'autres. Ces stratégies se forment d'intertextualité culturelle, artistique mais aussi linguistique donnant lieu à une grande part d'oralité ; elle se forme également du recours au référent historique mais aussi aux figures de styles et aux métaphores faisant de son écriture un vaste champ, mélodieusement labouré avec sa part de poésie constituant ainsi son style singulier.

Additionnellement à ceci, il semble qu'à travers ses romans, Maïssa Bey n'a pas fait de ses narrateurs et personnages uniquement des éléments constitutifs de sa trame, mais plutôt et surtout des porte-paroles qui véhiculent l'état d'esprit des femmes et des hommes de leur société qui est aussi la sienne. À travers cette étude un constat se dégage, à savoir que le texte du corpus d'étude témoigne d'une écriture qui fait dialoguer non seulement les consciences des narrateurs reflétant celle de l'écrivaine, mais également de nombreuses cultures et littératures. De ce fait, il est possible de dire que nos trois romans donnent à voir les paradoxes et les contradictions d'un peuple entier et exposent l'Histoire de tout un pays. Maïssa Bey, telle une porte parole de toute une société, dénonce l'immuable et répand à travers ses mots des nuances d'espoir pour un meilleur avenir. C'est à travers ses romans que l'auteure porte sa pierre à l'édifice constitutif de l'Algérie du lendemain.

En définitive, il est possible de dire que le texte « beyen » se présente comme étant un texte long, au discours étoffé, s'ouvrant aux multiples lectures et à une polysémie tout-à-fait pertinente. Autant de perspectives et d'éléments de lecture qui restent ouverts dans l'éventualité de recherches ultérieures, et ce pour tenter de comprendre le nouvel esprit de la littérature maghrébine en général et algérienne en particulier.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse

- BEY, Maïssa. *Bleu, Blanc, Vert*, Alger : éd. barzakh, 2007. 283 p.
- BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*. Alger : éd. Barzakh. 2010. 183p.
- BEY, Maïssa. *Pierre sang papier ou cendres*. Alger : éd. Barzakh. 2010. 152p.

Ouvrages de Maïssa Bey

- *Au commencement était la mer*. Algérie : Marsa édition, 1996. 160 p.
- *Nouvelles d'Algérie*. Paris : Grasset, 1998. 177 p.
- *Cette fille-là*. Paris : L'Aube, 2001. 183 p.
- *Entendez-vous dans les montagnes*. Paris : L'Aube, 2002. 78 p.
- *Sous le jasmin, la nuit*. Paris : L'Aube, 2004. 176 p.
- *Surtout ne te retourne pas*. Paris : L'Aube, 2005. 206 p.
- *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*. Paris : L'Aube, 2008. 208 p.

- *L'une et l'autre*. Paris : L'Aube. 2009. 58 p.
- *Puisque mon cœur est mort*. Alger : éd. barzakh, 2010. 183 p.
- *Hizia*. Alger : éd. Barzakh. 2015. 311 p.

Ouvrages Théoriques

1. Critique littéraire, comparatiste et littérature générale

- ACHOUR, Christiane et BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Tell, 2002.
- ACHOUR, Christiane et REZZOUG Simone. *Convergences Critiques*. Alger : O.P.U, 1995.
- ACHOUR, Christiane. *Anthologie de la Littérature algérienne*. Paris : Bordas Francophonie, 1990.
- ADAM Jean-Michel et REVEZ Françoise. *L'Analyse des récits*. Paris : Seuil, 1996. (Coll. Lettres).
- ARON, Raymond. *Introduction à la philosophie de l'Histoire*. Paris: NRF Gallimard, 1948.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970
- BARBERIS, Pierre. *Le Prince et le marchand*. Paris : Fayard, 1981.
- BARBERIS, Pierre. *Lectures du réel*. Paris : Éditions Sociales, 1973.
- BARTES Roland. *Mythologies*. [1957]. Paris : Ed. du Seuil, 2010.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1993.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris : Points, 1964.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris : Seuil, 1972.

- BARTHES, Roland. *Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Points).
- BEAUD, Michel. *L'Art de la thèse*. Paris : Découverte, 1991.
- BECKER, Colette. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. [1992]. Paris : Nathan, 1998. (Coll. Lire).
- BELLEMIN, Noël. *Le Texte et l'avant texte*. Paris : Larousse, 1972.
- BERGEZ Daniel, BARBERIS Pierre, DE BIASIS Pierre-Marc et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 1990.
- BERTHELOT, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris : Nathan, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1999.
- BONN Charles et BOUALIT Farida. *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* Paris : l'Harmattan, 2002.
- BONN, Charles. *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*. Paris : l'Harmattan, 1996.
- BOURNEUF Roland, OUELLET Réal. *L'univers du roman*. [1972]. Tunis : Cérès édition. 1998.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- BURKE Kenneth. *The philosophy of Literary form*. New York: vintage, 1941
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard. (coll. Tell n°206), 1992.
- CALAME-GRIAULE, G. & GOROG-KARADY, V. *Le conte, pourquoi ? Folk Tales, Why and how?* Paris : édition Armand Colin, 1984.
- CHEVRIER., Jacques. *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier, 1986.
- COHN, Dorrit. *Le Propre de la fiction*, Paris : Seuil, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : éd. Seuil, 1979.
- CROSS, Edmond. *La Sociocritique*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- DEDIER, NEEFS. *De l'écrit au livre*. Paris : P.U.V., 1987.
- DEJEUX, Jean. *Jeunes poètes algériens. Choix de Jean Déjeux*. Paris : Saint-Germain-des-Prés, 1981.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique : Approche des théories de la littérature*. Paris : Nathan, 2000.

- DUCHET, Claude. *Sociocritique (texte de B. Berke et J. Decottignie)*. Paris : Nathan, 1979.
- ELBAZ, Robert. *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris : l'Harmattan, 1996.
- ESCARPIT Robert, *Le littéraire et le social*. Paris : Flammarion. 1970.
- FERRY, Anne. *The Title of the poem*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. [1969]. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1992.
- GEFEN, Alexandre. *La Mimesis*. Paris : Flammarion, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Esthétique et poétique*. Paris : Seuil, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Étude complète sur le paratexte*. Paris : seuils, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Figure IV*. Paris : Seuil, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Figures V*. Paris : Seuil, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GENGEMBRE, Gérard. *Les Grands Courants de la critique littéraire*. Paris : Seuil Mémo, 1996.
- GLISSANT Édouard, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris: Gallimard, 2010.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. *Pour lire un roman*. Bruxelles : Duculot, 1983.
- GROSS, Edmond, *Sociologie de la littérature*, Paris : éd. PUF, 1989
- HOEK, Léo, *Pour une sémiotique du titre*. Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotics), 1983.
- HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris : Mouton. (coll. Approaches to semiotics), 1981.
- JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992. (Coll. Écritures.)
- JOUVE, Vincent. *La Poétique du roman*. Paris : SEDES/HER, 1999.

- JUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. « L'écriture de la mort comme symptôme » dans *Histoire littérature et témoignage*. Paris : Gallimard, 2009
- KALIKA, Michel. *Le Mémoire de master*. Paris : Dunod, 2005.
- KI-ZEBO Joseph et BEAU-GAMBIER Marie-Josée, *Anthologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*, Paris : Éditions Charles Léopold Mayer, 1992
- KRISTEVA Julia, *Semiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris : seuil, 1969
- KRISTEVA, Julia *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969.
- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil. 1945.
- LUKÁCS, George. *Le roman historique*. Paris : Payot, 2000
- LYOTARD, Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires, 2003
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Imitation aux méthodes de l'analyse du Discours*. Paris : Hachette, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes de l'analyse du discours* [1996]. France : éd du Seuil. (coll. Points « Essais »), 2009.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du Roman*. Paris : PUF, 1980.
- MOKHTARI, Rachid. *La Graphie de l'horreur*. Alger : Chihab, 2003.
- MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau Souffle du roman algérien*. Alger : Chihab, 2006.
- MURAT, Michel. *Poétique de l'analogie* (tome II). Paris : Librairie José Corti, 1983.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité* [1996]. Paris : Nathan, coll. « Lettres Sup », 2002
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.
- POUILLON, Jean. *Temps et Roman*. Paris : Gallimard, 1993.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1985.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman* [1987]. Paris : Armand Colin, 2000.

- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : éd. Nathan Université, 2003
- REUTER, Yves. *L'Analyse du récit*. Paris : Nathan, (Coll. Littérature 128), 2000.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : éd. Du Seuil, 1967
- RICOEUR, Paul, *Temps et récits*. Tome 3, *La Configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984. (Coll. L'ordre philosophique).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 1, *L'Intrigue et le récit historique* [1984]. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 2, *Le Temps raconté*. Paris : Seuil, 1985. (Coll. L'ordre philosophique).
- ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris. Grasset, 1981
- RULLIER-THEURET, Françoise. *Approche du roman*. Paris : Hachette, 2001.
- SARI MOSTEFA-KARA, Fewzia. *Lire un texte*. Oran : Dar El Gharb, 2006.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction*. Paris : Seuil, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le seuil, 1970.
- TODOROV, Tzévatan. *Les Genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *La Notion de littérature*. Paris : Seuil, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* [1975]. Paris : Seuil, (coll. Poétique), 1981.
- TODOROV, Tzvéatan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Tome 2, *Poétique*. Paris : Seuil, 1968.
- TOYNBEE, Arnold. *L'Histoire*. Paris : Payot, 1996.
- VALERY, Paul. *Cahiers*. Paris : Gallimard, 1973.
- VALETTE, Bernard. *Esthétique du Roman Moderne*. Paris : Nathan, 1993.
- VALETTE, Bernard. *Le Roman, Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 1993.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire ?* Paris : Seuil, 1991. (Coll. L'univers historique).
- ZERAFÀ. *Le Roman historique*. Traduction de R. Sailley. Paris : Payot, 1965.
- ZERAFÀ. *Roman et Société*. Paris : P.U.F., 1971.

2. Linguistique, stylistique et rhétorique

- AMOSSY, Ruth. *L'Argumentation dans le discours*. Paris : Nathan, 2000.
- BARTHES Roland. *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Gallimard. 1980
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris : Gallimard, 1966.
- COURTES, Joseph. *Analyse sémiotique du discours (de l'énoncé à l'énonciation)*, Paris : Hachette, 1991.
- DE BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise. *Œuvres volume X*. Paris : Librairie d'Adrien Le Clère. 1826.
- BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil. 1985.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Bejaia : édition Talantikit, 2002.
- DUCROT, Oswald. « *Le Structuralisme en linguistique* » in Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber et al. : *Qu'est ce que le structuralisme*. Paris : Seuil, 1968.
- FERRANTI Ferrante. *Lire la photographie*. Paris : Éditions Bréal, 2002.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim, 1998.
- GERVEREAU Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : 3^e éd. La Découverte, 2000.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémiotique structurale*. Paris : Larousse, 1973.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, (Coll. Le Fondamentaux), 1994.
- MARTINET, André. *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand colin, 1960.
- MOLINIE, Georges. *Éléments de stylistique française*. Paris : PUF, 1986.
- PIERCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique »), 1978.
- SARFATI, Georges-Elia. *Éléments d'analyse du discours*. Paris : Nathan, 1997.

3. Histoire, sociopolitique et culture générale

- AARAGON, Louis. *La mise à mort*. Paris : Gallimard. 1973.
- AMRANE MINNE Danièle Djamila, *La guerre d'Algérie (1954-1962), Femmes au combat*. Alger : ed. Rahma, 1993.
- ARAGON, Louis. *La Diane Française*. Paris : éd. Seghers, 1946
- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Paris : Minuit. 1970
- BASSARD André, *Six leçons sur l'histoire de l'Afrique du Nord*, Paris : A. Colin, 1929.
- BATAILLE Georges. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. NRF. tome V, 1973.
- BLOCH, M. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien* [1949]. Paris : Armand Colin, 1952.
- BOURDIEU Pierre et SAYAD Abdelmalek. *Le déracinement : la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris: de Minuit, 1964.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : éd.de Minuit, 1979.
- BOUSQUET, Jean Pierre. *Les folles de la place de mai*. Paris : éd. Stock, 1982.
- BRAUDEL. *Écrits sur l'Histoire II* [1990]. Paris : Flammarion,1994.
- CAMPS, Gabriel. *Les Berbères : Mémoire et identité*. Paris : ERRANCE (Coll. Hespérides), 1987.
- CAMUS Albert. *L'étranger*. Paris : Folio. 1971.
- CAMUS, Albert. *Noces suivi de l'été*. Paris : Gallimard, 1972.
- CAUVIN, Jean. *La parole traditionnelle, Les classiques africains*. Paris : Coll. « Comprendre », 1980.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1973.
- CLOT, André. *L'Espagne musulmane : VIII^e-XV^e siècle*. [1999]. Paris : Perrin, (Coll. Tempus), 2004.
- COLLECTIF. *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord*. Tome 1, *Carthage et son territoire dans l'antiquité*. Paris : CTHS, 1990.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : éd. folio, (Coll. Folio histoire), 2007.
- DE TOCQUEVILLE Alexis, *Rapport sur l'Algérie*, 1847.
- DEPESTRE, René. *Le Métier à métisser*. Paris : Stock, 1998.

- DHINA, Atallah. *Les États de l'occident musulman aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles : Institutions gouvernementales et administratives*. Alger : OPU, 1984.
- DILTHEY, Willem. *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*. Paris : éd. Cerf, 1946.
- DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel*, Paris : éd. Seuil, 2000
- DUCHET Claude, GAILLARD Françoise. *Introduction : Socio-Criticism* . Paris : Nathan, 1976.
- EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : éd. Slatkine, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines »,; rééd. 1992.
- GHASARIN Christian , D'ORTENZIO Diego. *Dossier de cours d'Anthropologie du Mythe : La renaissance du Phénix : Mythe(s) et symbole(s)*. Suisse :Éd. Université de Lausanne, 2011.
- GUIBERT Joël, JUMEL Guy. *La Socio-histoire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- HACHID, Malika. *Les Premiers Berbères. Entre Méditerranée, Tassili et Nil*. Alger : Ina-Yas – Edisud, 2001.
- HALIMI, Gisèle, *La Kahina*, Alger :Barzakh, 2007
- HAMILTON, Edith. *La mythologie*. [1940] .Verviers : éditions marabout, 1962.
- IBN KHALDUN, LACEB Mohand Oulahdj (dir.). *Histoire des berbères : et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Volume 1*, [1851]. Trad. de William Mac-Guckin de Slane. Alger : Berti, 2001
- IBN KHALDUN, LACEB Mohand Oulahdj (dir.). *Histoire des berbères : et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Volume 2*, [1851]. Trad. de William Mac-Guckin de Slane. Alger : Berti, 2001, COLLECTIF. *Étude et documents berbères : Mélanges*. Paris : Edisud, 1993.
- IBN KHALDUN, LACEB Mohand Oulahdj (dir.). *Histoire des berbères : et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Volume 3*, [1851]. Trad. de William Mac-Guckin de Slane. Alger : Berti, 2001,
- JUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. « L'écriture de la mort comme symptôme » dans *Histoire littérature et témoignage*. Paris : Gallimard. 2009

- *La Concorde civile : Une initiative de paix manquée* ICG Rapport Afrique N° 31, 9 juillet 2001 Page II
- LACHERAF Mostefa. *Des noms et des lieux, mémoire d'une Algérie oubliée*. Alger : Casbah éd. 1998.
- LACOSTE Yves., NOUSCHI André., PRENANT André., *L'Algérie, passé et présent le cadre et les étapes de la constitution de l'Algérie actuelle. Op. Cit.*, 1960.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire* [1988]. Paris : Gallimard, foliohistoire, 2004.
- LEVIS-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris : ed. Poche, 1990.
- LEVI-STRAUSS, Claude. « La structure des mythes (I) » dans *Anthropologie structurale*. Paris : Presses-pocket, 1985.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.
- LUKACS, Georges. *Le roman historique* [1965]. Traduit par SALLEY, Robert. Paris : éd. petite bibliothèque Payot. 1977.
- LYOTARD, Dolorès. *Cruauté de l'intime*. Pas-de-Calais : Septentrion, presses universitaires, 2003.
- MARROU, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris : seuil, 1954.
- NACIB Youcef. *Éléments sur la tradition orale*. Alger :SNED, 1982
- NORA Pierre (Sous sa direction). *Les lieux de mémoire, I. La République*. Paris : Gallimard (Coll. Bibliothèque illustrée des histoires),1984.
- PASSERON, Jean-Claude. *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris : Nathan (Coll. Essais et Recherches), 1991.
- PEYRONIE, André. *Le roman historique, récit et histoire*. Nantes : éd. Pleins Feux, coll. Horizons comparatistes, Université de Nantes, 2002.
- PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil. 1996.
- REMAOUN, Hassan (sous sa direction). *L'Algérie histoire, société et culture* ouvrage collectif. Alger : Casbah éditions, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Histoire et vérité* [1955-1964-1967]. Paris : Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris. Grasset, 1981.

- RUSS, Jacqueline. *Les Théories du pouvoir*. Paris : Librairie générale française, 1994.
- SAID, Edward W. [1980]. *L'orientalisme L'orient créé par l'Occident*, Paris : Points, 2005.
- SAID, Edward. *L'Islam dans les médias : comment les médias et les experts façonnent notre regards sur le reste du monde*, Paris : Sindbad, 2011.
- SAID, Edward W. *D'Oslo à l'Irak*. Paris : Fayard, 2005.
- SOBERNHEIM N., « Saladin », in *Encyclopédie de l'Islam*, Paris : Leyde-Paris, 1^e éd., 1934.
- SOULAGES François. *Esthétique de la photographie*. Paris : Armand Collin, 1993.
- STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962* [1994]. Paris : Éditions La découverte (Coll. Repères), 2001.
- STORA, Benjamin. *La Gangrène et l'oubli (la mémoire de la guerre d'Algérie)*. Paris : La découverte/Poche, 1998.
- VATIN, Jean-Claude. *L'Algérie politique, Histoire et société*. Paris : Armand colin. SAYRE Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : l'Harmattan, 1974.
- VINDT Gérard et Nicole GIRAUD. *Les Grands Romans Historiques, l'Histoire à travers les romans*. Paris : Bordas S. A, 1991.

Revue et articles de presse

- ANGENOT, Marc. « L'intertextualité ». Dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 189, Tome XI. janvier-mars 1988.
- Barthes Roland. - *Mythologies*. - Points Seuil, [1957] C. BREMOND, « Le message narratif », in *Communications*, 4, 1964.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale du récit » Dans *poétique du récit*. Paris : éd. le seuil, 1977
- BEKRI Tahar, « écrire en deux langues ou le principe des vases communicants », in *Le Maghreb Littéraire*, Vol. 4, N° 7, 2000. Pages ; 93-105.
- BENDJELID, Faouzia. « Compte rendu : *bleu, blanc, vert* de Maïssa Bey ». Dans *Synergie Algérie*. 2009, n°7, *Littérature comparée et interculturelité*. Sous la dir. de Saddek Aouadi et Jacques Cortès. Pages 297-299
- BENVENISTE, Émile. « L'appareil formel de l'énonciation ». Dans : *Langages*. 1970, 5e année, n° 17. L'énonciation. Pages 12-18.
- BONN, Charles. « Le roman algérien au tournant du siècle : D'une dynamique de groupe émergent à une dissémination " postmoderne " ». Dans *Études littéraires maghrébines*. 2001, n°16, *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Sous la dir. De Beate Burtcher-Bechter et Brigit Metz- Baumgartner. Paris : l'Harmattan. Pages 251-258
- BOUVIER, Jean-Claude. « La notion d'ethnotexte » in. *Les voies de la parole – ethnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Paris : J-N PELEN & C, MARTEL Editions Publications de l'Université de Provence. 1992.
- DJEBAR, Assia, « Entretien avec Assia Djébar », in *Le Monde*, 29 Mai 1987.
- DORSON, Richard M.: « The identification of folklore in american literature » in *journal of American folklore*, vol 70, 1957, pp.1-8. Jean ROUSSET, « Positions, distances, perspectives dans Salammbô » in *Poétique*, n° 6, 1971, pp. 145-154.
- DUCHET, Claude. « Éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*. Décembre 1973. N° 12
- EMERIT Marcel, « L'état intellectuel et moral de l'Algérie en 1830 » in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine, tome 1*, juillet septembre, Paris : PUF, 1954.

- ESCARPIT Robert, « The Sociology of Littérature », in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: MacMillan and Free Press, 1972, tome 9. p. 419
- Façila, *Entretien avec Maïssa Bey*, septembre 2005
- GENETTE Gérard et al. « Paratexte », in *Poétique*, n°69 (février), p.82-127
- GENETTE, Gerard, « Frontières du récit, Communications », in *Figures*. n° 8. Paris : Éditions du seuil, 1966.
- HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » in Roland Barthes *et al. : Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1972. (Coll. Points-Littérature n°6).
- HAYANE ELAIHAR, Halima. « Rapports ambigus et jeux contradictoires de l'histoire et de la fiction ». Dans *Résolang*.1^{er} semestre 2008, n°1. Sous la dir. De Bruno Gelas. Pages 71-77
- J-N. Luc, « une tentative révélatrice : l'enseignement de l'histoire à la salle d'asile et à l'école maternelle au XIXe siècle », in *Actes de Colloque Cent Ans d'enseignement d'histoire*, p. 127-138.
- KADRA-HADJAJI Houaria, « La Kahina un personnage littéraire », in *Présence de femmes collectif*, Alger : OPU, 1984, p. 74
- KATEB Kamel, « Les séparations scolaires dans l'Algérie coloniale », in *Insaniyat : L'Algérie avant et après 1954*. N° 25-26. Juillet-décembre 2004. pp. 66-100
- KHELLADI Khadidja, « Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine », in *Échange et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, dirigé par Charles Bonn, Paris : L'Harmattan, 2004
- LÉONARD, Martine. « Balzac et l'absence du nom », in *Les noms du roman*, Publications du Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Col. « Paragraphes », 1994, p. 69
- *Liberté*, propos recueillis par Nassira BELLOULA, 20 décembre 2004.
- MOHAMED OUSSAID, Amine. « L'Occident/Orient, regards entrecroisés » dans *Le dédoublement de la narration dans Les échelles du Levant d'Amin Maalouf*. Mémoire de fin de licence, sous la direction de Mimouni Dounia. 2009.

- MOKADDEM, Khadidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey » in *Synergies Algérie* n° 5 - 2009 Pp. 217-225
- MORGAN, Thais E ; « Is there an intertext in this text ? Literary and Indisciplinary Approches to Intertextuality ». In *American Journal of Semiotics*, Vol. III, N°4; 1985, p. 1-40
- NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral » in *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignements*. Paris : Gallimard (Coll. Œuvres philosophiques). 1975.
- Passerelles, N°12, *Littérature entretien avec Maïssa Bey*, Octobre 2006
- PEYTARD Jean, « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques », in *Langue Française* 6, 1970, p. 35-39.
- REDOUANE, Rabia. « Intertextualité linguistique: lexicque arabe chez Malika Mokeddem » in *Malika Mokeddem* sous la direction de REDOUANE Nadjib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert. (coll. Autour des écrivains maghrébins). Paris : l'Harmattan. Pp 185-200.
- RIFFATERRE, Michael. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant ». *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979.
- ROCHERIEUX, Julien « L'évolution de l'Algérie depuis l'indépendance ». Dans *Sud/Nord Folie et culture*. 2001/1, n°14. *Algéries*. Sous la dir. de Sébastien Giudicelli. Paris : érès Pages 27-50
- ROUSSEAU, Christine. « Maïssa Bey : au temps de Madame Lafrance » in *Le Monde des livres*. 03/04/2008.
- ROUSSET, Jean. « Positions, distances, perspectives dans Salammbô » in *Poétique*, n° 6, 1971, pp. 145-154.
- STORA, Benjamin. « L'Histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures » Dans *Insaniyat*. juillet-décembre 2004, n° 25-26, *l'Algérie avant et après 1954, Approches historiographiques et représentations*, Oran : Crasc. Pages 215-224
- TALEB IBRAHIMI, **Khaoula** « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues » in *L'Année du Maghreb* I , 2006. pp. 207-218.
- TODOROV, Tzvetan . « Les catégories du récit littéraire ». in *Communications* N°8, 1966.

- TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». in *Communications* N°8, 1966.
- Valat, Colette. « la romancière algérienne Maïssa Bey » in *Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire*, no 60, pp.10-32, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail. 2009.
- YILANCIOĞLU, Seza. « Maïssa Bey : une voix algérienne » in *Synergies Turquie* n° 3 - 2010 pp. 35-41

Dictionnaire et encyclopédies

- CHEVALIER, Jean et CHERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Ed. Robert Laffont, 1982
- *Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, (col. Les dictionnaires), Paris : éd. Encyclopedia Universalis, 2016
- *Dictionnaire des littératures de langue française*, article « Roman historique », Bordas, 1987.
- *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : éd. Bordas, 1987.
- Larousse/ SEJER, 2004, deuxième édition.
- *Le Dictionnaire Fondamental Du Français littéraire*. Paris : éd. de la Seine, 2005
- *Le grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*. Paris, 1996
- *Le petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 2003
- *Mémo références, vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, VUEF, 2002
- **MESPLEDE Claude. *Dictionnaire des littératures policières. Tome 1.***

Sources électroniques et sites internet

- [En ligne] URL : <<http://www.napoleon-empire.net/personnages/bourmont.php>>, [consulté le 09/01/2016]
- [En ligne] URL : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Vercing%C3%A9torix/148580>>, [consulté le 10/02/2016]
- [En ligne] URL : <<http://www.linternaute.com/biographie/jeanne-d-arc/>>, [consulté le 28/01/2016]
- <En ligne> [<http://www.med-in-marseille.info/Maissa-Bey-Albert-Camus-et-1.html>], consulté le 14/02/2016.
- Affin O. Laditan, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen* [En ligne] URL : <<http://semen.revues.org/1226>>, [consulté le 21 février 2016.]
- Andrée Mercier (2010), « Présentation », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document397>> [Site consulté le 22 février 2011].
- Encyclopédie Encarta 2010 études, sur Cd-rom
- [en ligne]. URL : <<http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2001-1-page-27.htm>> [Site consulté le 07 Janvier 2011]
- [en ligne]. URL : <<http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/livres/Intégrismes2.htm>> [Site consulté le 15 Janvier 2011]
- [en ligne]. URL : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Madjnun/175031>>, [site consulté le 20/08/2014]
- www.fabula.org
- www.limag.refer.org
- www.Vox-poetica.org

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	06
PREMIÈRE PARTIE	
« Paratextualité » et organisation romanesque	18
Introduction.....	19
<u>Premier chapitre</u> : Le paratexte ou le discours périphérique et intertextuel du roman.beyen.....	21
I. Les marques sémiologiques révélatrices de la couverture.....	24
1. Le contraste culturel dans <i>Bleu Blanc Vert</i>	25
2. Le déroutement émotionnel dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	29
3. Histoire et empreintes dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	35
II. La titrologie au service de l'interprétation sémantique et contextuelle de l'œuvre littéraire.....	40
1. <i>Bleu Blanc Vert</i> ou la dualité historique.....	42
2. <i>Puisque mon cœur est mort</i> ou les douloureuses marques du passé.....	50
3. <i>Pierre sang papier ou cendre</i> comme un hymne à la liberté.....	55
<u>Deuxième chapitre</u> : La construction narrative au service de l'Histoire.....	63
I. La vraisemblance narrative de la société post-coloniale dans <i>Bleu Blanc Vert</i> à travers le schéma quinaire.....	64
II. L'agencement narratif ou la déchéance de la société algérienne des années 90 dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	69
III. Le cheminement narratif de <i>Pierre sang papier ou cendre</i> ou la réécriture de l'Histoire coloniale algérienne.....	75
<u>Troisième chapitre</u> : L'agencement actanciel et sa portée dialogique avec la réalité historique.....	83
I. La quête vers un idéal algérien post-colonial dans le schéma actanciel de <i>Bleu Blanc Vert</i>	85
II. L'agencement actanciel ou la vengeance d'une mère meurtrie dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	96
III. La construction actancielle de <i>Pierre sang papier ou cendre</i> ou l'indéniable quête pour une Algérie libre	107
Conclusion.....	114

DEUXIÈME PARTIE

Les stratégies d'écriture narratives, intertextuelles et orales	116
Introduction.....	117
<u>Premier chapitre</u> : Les multiples reflets ou stratégies narratives chez Maïssa Bey.....	118
I. Les consciences multiples à travers les modes narratifs.....	119
II. Instantanéité et antériorité à travers les voix narratives chez Maïssa Bey.....	122
III. l'extension narrative ou les multiples niveaux de narration ou chez Maïssa Bey.....	126
IV. Les perspectives narratives ou les multiples positionnements des perceptions.....	130
V. L'instance narrative entre narration réaliste et/ou personnelle chez Maïssa Bey.....	136
VI. La dimension temporelle ou les différents agencements narratifs chez Maïssa Bey.....	141
1. La simultanéité narrative dans le moment de la narration.....	142
2. L'ordre de la narration ou les mouvances temporelles chez Maïssa Bey.....	144
3. Stratégies temporelles et narratives à travers la vitesse de la narration chez Maïssa Bey.....	150
(L'ellipse ou l'accélération narrative du récit, 151 - La pause ou la suspension temporelle de la narration, 154 - La fréquence narrative ou le retentissement psychologique des faits, 160)	
<u>Deuxième chapitre</u> : L'intertextualité au service de l'interculturalité et de la mémoire artistique	168
I. <i>Bleu Blanc Vert</i> et intertextualité : de l'alternance des voix à l'alternance des cultures.....	173
II. La dimension intertextuelle ou le foisonnement artistique dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	189
III. L'intertextualité littéraire au service de l'Histoire dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	203
<u>Troisième chapitre</u> : Oralité, et culture ou l'inscription de la tradition orale dans l'écriture beyenne..	215
I. Effet du réel et identité littéraire à travers la tradition orale et culturelle dans <i>Bleu Blanc Vert</i>	221
II. Le deuil et la tradition orale entre culture et patrimoine dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	231
III. Tradition et oralité ou la mise en contexte de l'Histoire dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	245
Conclusion.....	254

TROISIÈME PARTIE

L'Histoire et ses effets de sens ou les mécanismes scripturaux de l'Histoire	258
Introduction.....	259
<u>Premier chapitre</u> : La réalité fictionnelle, ou l'univers spatial au service de l'Histoire.....	261
I. L'espace dans <i>Bleu Blanc Vert</i> , entre réalité et fiction historique.....	263
II. <i>Puisque mon cœur est mort</i> ou l'espace endeillé des années 90.....	273
III. Histoire et espace colonisé dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	284
<u>Deuxième chapitre</u> : Séquences, thèmes et faits au service de l'écriture de l'Histoire.....	308
I. Histoire et thématiques ou l'écriture du réel	309
1. Les consciences alternées de <i>Bleu Blanc Vert</i> entre le social et l'historique de l'Algérie post-indépendante.....	310
(L'Algérie de la guerre : une mémoire traumatisée, 310 - L'Algérie au lendemain de l'Indépendance : du social à l'historique, 312 - L'Algérie contemporaine : de la crise nationale au combat pour la dignité, 315- L'intégrisme entre violence et peur, 317)	
2. Les douloureux témoignages de la décennie noire ou l'écriture du deuil dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	320
3. Histoire de l'occupation française en Algérie dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	341
II. La femme ou l'éternel combat dans l'œuvre beyenne.....	362
1. La condition conflictuelle de la femme dans <i>Bleu Blanc Vert</i>	363
2. La femme algérienne des années 90 dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	368
3. Femmes et colonisation dans <i>Pierre sang papier ou cendre</i>	377
<u>Troisième chapitre</u> : Fictionnalité de l'Histoire, historicité de la fiction.....	389
I. <i>Bleu Blanc Vert</i> , trois décennies d'Histoire « fictionnalisée ».....	393
II. <i>Puisque mon cœur est mort</i> , entre fiction, Histoire et réalité meurtrière.....	401
III. <i>Pierre sang papier ou cendre</i> entre intertextualité et historisation fictionnelle.....	421
Conclusion.....	473
CONCLUSION	477
BIBLIOGRAPHIE	486