

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(RE)-FAIRE L'HISTOIRE : AGENTIVITÉ ET DÉMOCRATISATION DU PASSÉ DANS *CETTE FILLE-LÀ*

ET *SURTOUT NE TE RETOURNE PAS* DE MAÏSSA BEY

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIÈVE MARÉCHAL

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À ma mère, Linda, à sa mère, Jeannette et à sa mère, Violet

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice Lori Saint-Martin pour ses précieux commentaires au long de ce travail et pour m'avoir appris à être rigoureuse dans son élaboration. Cette discipline saura assurément me profiter dans le futur. Je lui suis également très reconnaissante pour la bourse Cari Petrie, créée à la mémoire de sa sœur, dont je fus la première récipiendaire en 2010. Aussi, je remercie Marie-la-machine, dramaturge et compagne de tous les jours, pour ses encouragements, son soutien et son regard sur le monde. Enfin, un dernier merci aux femmes qui, avant moi, ont lutté pour me permettre d'avoir accès à l'éducation supérieure et qui ont tracé la voie à grands coups de paroles, d'imagination, d'audace et de détermination, vers un avenir où les Québécoises pourraient réaliser tout leur potentiel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
I. Problématique et hypothèse.....	1
II. Corpus.....	3
III. État de la question.....	5
IV. Cadre historique.....	7
V. Méthodologie et plan d'ensemble.....	9
CHAPITRE I.....	13
CONCEPTS THÉORIQUES.....	13
1.1 L'HISTOIRE.....	14
1.1.1 L'Histoire et l'Occident.....	14
1.1.1.1 Définitions.....	15
1.1.2 L'Histoire dans le monde arabo-musulman.....	17
1.1.2.1 Définitions.....	19
1.1.3 Littérature et Histoire.....	22
1.1.3.1 La subversion de l'Histoire dominante.....	24
1.1.3.1.1 Les agents interprétatifs marginalisés.....	24
1.1.3.1.2 L'inversion des perspectives.....	28
1.2 L'AGENTIVITÉ.....	29
1.2.1 Définitions.....	30
1.2.2 Les limites de l'agentivité féminine algérienne.....	31
1.2.3 L'agentivité littéraire.....	35
1.2.3.1 Agentivité événementielle.....	38
1.2.3.1.1 Regard.....	38
1.2.3.1.2 Parole et silence.....	39

1.2.3.1.3. Action.....	40
1.3 L’AUTORITÉ DISCURSIVE	41
1.3.1 Définition	42
1.3.2 La situation d’énonciation.....	45
1.3.2.1 Le genre sexuel des femmes.....	45
1.3.2.2 Le contexte postcolonial.....	47
1.3.3 Les procédés d’écriture	48
1.3.3.1 Le dialogisme	49
1.3.3.2 Les voix personnelle et collective	51
1.3.3.3 L’ironie	53
CHAPITRE 2	56
<i>CETTE FILLE-LÀ</i>	56
2.1 LA PROBLÉMATISATION DE L’HISTOIRE.....	57
2.1.1 La mise en scène d’une femme marginalisée comme sujet de l’Histoire.....	57
2.1.2 La déstabilisation/dénonciation des rôles sociaux féminins	61
2.1.2.1 La fille	62
2.1.2.2 L’épouse	64
2.1.2.3 La prostituée	66
2.1.3 L’inversion des perspectives	68
2.1.3.1 L’Histoire/Les histoires	68
2.1.3.2 Politique/personnel.....	69
2.2 L’AGENTIVITÉ ÉVÉNEMENTIELLE	71
2.2.1 Le regard	71
2.2.2 La parole.....	74
2.2.2.1 La parole créatrice	74
2.2.2.2 Le détournement de l’insulte	75
2.2.2.3 Le jugement de la réalité	76
2.2.3 L’action	79

2.2.3.1 La violence	79
2.2.3.2 Les évasions.....	79
2.2.3.3 La sexualité.....	80
2.2.3.4 L'écriture d'un livre	81
2.3 L'AUTORITÉ DISCURSIVE	82
2.3.1 Le dialogisme	83
2.3.2 Les modes narratifs	85
2.3.2.1 La voix personnelle	85
2.3.2.1.1 La répétition thématique.....	85
2.3.2.1.2 Les phrases longues.....	87
2.3.2.1.3 L'ironie.....	89
2.3.2.1.4 La réénonciation de clichés et de croyances.....	92
2.3.2.2 La voix collective	93
CHAPITRE 3	97
<i>SURTOUT NE TE RETOURNE PAS</i>	97
3.1 LA PROBLÉMATISATION DE L'HISTOIRE.....	98
3.1.1 La mise en scène d'une femme marginalisée comme sujet de l'Histoire.....	98
3.1.2 La déstabilisation/dénonciation des rôles sociaux féminins	102
3.1.2.1 La fille	103
3.1.3 L'inversion des perspectives	107
3.1.3.1 Officiel/officieux	107
3.1.3.2 Objectivité/subjectivité.....	110
3.2 L'AGENTIVITÉ ÉVÉNEMENTIELLE	113
3.2.1 Le regard	114
3.2.2 La parole.....	117
3.2.2.1 Le détournement de l'injonction à l'aveu.....	117
3.2.2.2 Le détournement de l'injonction à faire table rase	119
3.2.2.3 La faculté de juger	120

3.2.3 L'action	123
3.3 L'AUTORITÉ DISCURSIVE	126
3.3.1 Le dialogisme	127
3.3.2 Les modes narratifs	129
3.3.2.1 La voix personnelle	129
3.3.2.1.1 La métaphore.....	129
3.3.2.1.2 L'ironie.....	131
3.3.2.1.3 La réénonciation de clichés et de croyances.....	134
3.3.2.2 La voix collective	138
CONCLUSION	142
BIBLIOGRAPHIE	150

RÉSUMÉ

La popularisation d'un discours nationaliste puis islamiste en Algérie, prônant le retour à une stricte identité arabo-musulmane à la suite de l'indépendance du pays en 1962, a créé un climat de tensions ayant éclaté, de 1991 à 2002, en une guerre civile à laquelle on se réfère aujourd'hui par l'expression « la décennie noire » ou « les années noires ». C'est dans un tel contexte, particulièrement néfaste pour les intellectuels, pour les artistes et pour les femmes, que Maïssa Bey est venue à l'écriture. Le roman *Cette fille-là* (2001) a été publié pendant cette période, tandis que *Surtout ne te retourne pas* le fut quelques années plus tard (2005). Les deux œuvres mettent en scène des femmes qui reviennent sur leur passé dans une prise de conscience d'abord individuelle, puis collective, et qui dévoilent ainsi une autre manière de faire l'Histoire qui prend en compte leur vécu. Cela leur permet notamment de contester certaines croyances et certains discours qui affectent directement leur subjectivité. Maïssa Bey cherche ainsi par son écriture à donner à voir une nouvelle réalité.

En plus d'une approche féministe, qui nous permettra de mettre en relief les retombées des rapports sociaux de sexe sur la prise de parole, nous ferons appel aux concepts de l'Histoire, de l'agentivité et de l'autorité discursive afin de mener à bien notre analyse. Le premier nous servira à comprendre différents processus d'historicisation du passé et à saisir comment la fiction peut remettre en question l'Histoire et combler ses lacunes; le deuxième nous permettra de rendre compte de la capacité à être autonome des protagonistes et le troisième de leur habileté à manier le langage de manière à défendre un discours qui leur soit propre. Nous voulons ainsi démontrer que les deux protagonistes mettent le passé en récit afin d'écrire l'Histoire de manière à ce qu'elles n'en soient pas écartées, comme c'est le cas pour elles avec sa version officielle. Leur prise de parole leur permet ainsi de s'afficher en tant que sujet de leur propre existence et de dénoncer le regard patriarcal qui brime leur liberté tant psychique que physique.

Cette analyse est la première du Québec à s'attarder aux écrits de Maïssa Bey.

Mots clés : Maïssa Bey, *Cette fille-là*, *Surtout ne te retourne pas*, femmes, littérature algérienne, féminisme, Histoire, agentivité, autorité discursive.

INTRODUCTION

I. Problématique et hypothèse

« C'est mon histoire, il ne faut pas que d'autres s'en emparent. Je ne sais pas jouer les rôles écrits par d'autres. » (Bey, 2010 : 153) Ces propos, tenus par Amina dans le sixième roman de la romancière algérienne Maïssa Bey, expriment bien l'idée générale de notre mémoire, centrée autour du rapport au passé et à l'identité. Ils suggèrent entre autres une remise en question de ce lien, remise en question qui est indissociable de l'entreprise d'écriture de Maïssa Bey. En effet, à l'instar de tout un courant, issu autant de l'historiographie générale que des mouvances féministes, postmodernes et postcoloniales, et qui, depuis une trentaine d'années, interroge la manière dont se construit l'Histoire dominante¹, cette auteure tente dans son œuvre de résister à l'Histoire algérienne en tant que récit unifié du passé. Pour ce faire, elle fait surgir des voix marginalisées par celle-ci, par exemple celle d'un enfant, dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, qui vit à travers les cent trente-deux années de la colonisation de l'Algérie, ou, dans *Bleu Blanc Vert*², celles d'un couple hétérosexuel qui témoigne dans un journal personnel du climat sociopolitique du pays, notamment de la dérive, après l'indépendance, du discours nationaliste vers un discours islamiste. Dans d'autres livres, comme *Cette fille-là* et *Surtout ne te retourne pas*, et qui constituent notre corpus, Bey choisit plutôt de mettre en relief la voix des femmes. Elle réussit dans tous les cas à brouiller la frontière entre l'Histoire et la littérature et s'oppose ainsi à l'exclusivité et à l'objectivité du regard sur le passé que prétend avoir l'Histoire.

¹ Ces questions portent entre autres sur ce qui est significatif historiquement, sur les raisons pour lesquelles certains vécus devraient passer à la postérité tandis que d'autres sont voués à l'oubli. Ce courant cherche aussi à savoir qui est en droit de prendre ces décisions.

² Le roman a été récemment porté au théâtre en Algérie et en France par la compagnie El Ajouad (2009-2010). Certains extraits sont disponibles sur youtube.

L'auteure parvient alors à démocratiser le passé, c'est-à-dire à donner à ses personnages le pouvoir de dire et donc celui d'inscrire leur vécu dans la mémoire collective de leur société.

Maïssa Bey est le pseudonyme de Samia Benameur. Romancière et nouvelliste qui vit à Sidi Bel Abbes et écrit en français, elle a commencé à publier en 1996, dans un premier temps seulement aux Éditions de l'Aube, en France, et dans un deuxième temps, à une deuxième maison, celle des éditions Barzakh, fondées en l'an 2000 en Algérie. Le choix d'un pseudonyme, dans le cas de l'auteure, dénote un danger pour sa vie entourant la prise de parole publique. Il est intéressant de noter que ce pseudonyme a été choisi en fonction d'une lignée de femmes, une démarche que nous retrouvons aussi dans son écriture. Dans une entrevue, elle explique ainsi le choix de ce nom de plume :

C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance [...]. Et l'une de nos grands-mères maternelles portait le nom de Bey. [...] Je n'ai pas eu vraiment le choix. J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression, pour dénoncer les dérives dramatiques auxquelles nous assistions quotidiennement et que nous étions censés subir en silence [...] dans le meilleur des cas. Prendre un pseudonyme pour pouvoir écrire était un moyen de se protéger, dérisoire, je le sais, mais qui me donnait un pouvoir, illusoire, certes, j'en suis consciente, mais renforcé par la volonté de ne pas me cantonner dans la posture de témoin passif d'une histoire écrite dans le sang et les larmes. Et puis, cela n'est pas négligeable, c'est ma mère qui me l'a choisi, cela pourrait être aussi, d'un autre point de vue, une seconde naissance... (Bey, rapporté par Khédidja Mokaddem, 2009 : 219)

Cette idée de renaissance est au cœur même de l'œuvre de Bey. En effet, son écriture affirme constamment que la reconstitution du passé passe nécessairement à travers la reconstitution identitaire. Ainsi, la venue à l'écriture de Maïssa Bey se déroule dans un contexte sociopolitique instable et particulièrement dangereux lorsqu'elle prend la forme d'une révolte. Bey dérange parce qu'elle ne redit pas les discours normatifs de sa société, parce qu'elle va à *contre-courant* et à *contre-silence*, préférant, dans sa fiction, rendre visibles les femmes et légitimer leur vision de la réalité plutôt que de s'en servir comme d'un

symbole ou d'un objet servant à inscrire l'Histoire des autres, comme c'était le cas dans la littérature maghrébine de langue française des indépendances à 1980³.

Dans le présent mémoire, nous voulons comprendre pourquoi le passé est mis en récit et comment il est possible d'agir ainsi sur l'Histoire. Nous cherchons aussi à savoir quels sont les avantages, pour les femmes, de se lancer dans un tel projet. Nous pensons pour notre part et tenterons de démontrer que le passé est mis en récit par les protagonistes Malika et Amina parce que son historicisation officielle ne prend pas en compte l'existence et l'expérience des femmes. Revenant sur le passé, elles parviennent à y inscrire leur présence, à montrer leur perspective de la réalité et à faire résonner leur voix. L'écriture de Bey favorise ainsi la création d'un tiers-espace, c'est-à-dire un lieu hors frontière, selon la définition d'Alexis Nouss, où il devient possible de dialoguer et de poser de nouveaux regards sur notre réalité afin de la refaçonner. Bey offre de cette façon à ses protagonistes la possibilité de re-crée le monde, de réviser l'Histoire et, ce faisant, de démocratiser le passé. Nous tenterons aussi de démontrer que l'agentivité de Malika et d'Amina, c'est-à-dire leur capacité à agir de façon autonome, se manifeste par leur prise de parole, leur permettant ainsi d'outrepasser les limites imposées aux femmes et aux marginalisés de leur société. Mettre en récit le passé selon leur perspective leur permet de s'afficher comme d'importantes agentes sociales. Enfin, nous montrerons que la forme textuelle des romans du corpus est travaillée par la volonté de rendre visible le féminin et que par divers procédés narratifs, les narratrices affirment leur autorité discursive (autre forme d'agentivité) et s'arrogent le droit de parler d'elles-mêmes et des autres femmes en contestant les normes sociales et discursives qui les ont réduites au silence.

II. Corpus

Nous avons choisi pour notre corpus les romans *Cette fille-là* (2001) et *Surtout ne te retourne pas* (2005), qui sont respectivement le quatrième et le sixième livre de Maïssa Bey.

³ Anne-Marie Nisbet affirme que dans ce corpus « [t]oute altération au statut de la femme engendre un bouleversement global, car elle est "le pilier" » (Nisbet, 1982 : 147-148) et constate que, dans la fiction, la femme « est toujours le porte-parole de l'homme et rarement une interlocutrice » (Nisbet, 1982 : 149).

Ces œuvres sont particulièrement intéressantes pour notre étude parce qu'une femme y raconte un passé chaque fois différent, mais toujours de façon à interroger le récit historique dominant et à devenir sujet de l'Histoire. Les protagonistes s'adressent, pour ce faire, à un public et cherchent ainsi à inscrire leur récit du passé dans un dialogue avec autrui. Elles rejettent de cette façon l'idée d'une subjectivité figée et refusent la légitimité d'une seule Histoire qui détiendrait un regard exclusif sur le passé et sur *la vérité*.

Dans *Cette fille-là*, la protagoniste Malika, orpheline et métissée, tente de revivre son passé en le racontant alors qu'elle se trouve dans un établissement où sont enfermées diverses catégories d'êtres marginalisés. Au récit de son passé réel et de celui de huit autres femmes du même établissement, la narratrice juxtapose celui d'un passé inventé. Elle transcrit ainsi leurs neuf histoires dans un livre. Malika affirme mener une quête qui consiste à se doter, elle ainsi que les femmes algériennes en général, d'un récit dont elles seraient les protagonistes afin qu'elles ne soient pas oubliées et qu'elles puissent s'inscrire dans la mémoire collective. Elle endosse, pour ce faire, un nouveau nom, M'laïkia, et s'attarde à dévoiler une logique de domination dans les rapports sociaux de sexe de sa société et chez celles et ceux qui la perpétuent. La protagoniste, le long des récits, adresse sa parole à un public extradiégétique et cherche activement à influencer son regard afin de prouver la légitimité du sien.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, Amina raconte son passé comme on fait un récit de voyage; elle s'adresse à un psychologue avant et après le moment d'un important séisme où elle a été frappée d'amnésie. Elle s'adresse aussi à des intégristes religieux et donc à un public intradiégétique, spécifiquement masculin. Son récit, dans lequel elle joue à la fois le rôle d'actrice et celui d'observatrice, brouille le réel et impose une constante remise en question de la véracité de ce que nous venons de lire. Amina, en revenant ainsi sur sa vie, révèle diverses problématiques sociales, notamment l'aliénation qu'on impose aux femmes. Elle montre aussi que son identité s'est transformée. Elle refuse toutefois de faire table rase du passé, une injonction imposée par le pouvoir officiel à sa population, ainsi que d'être figée dans une seule identité et dans une seule histoire. En effet, dans sa narration du passé, la protagoniste affirme avoir fait partie de plusieurs familles : celle de sa mère, celle de sa tante, celle de ses tuteurs ainsi que celle de Dada Aïcha, une vieille femme l'ayant rescapée du

séisme. Le fait qu'on la dote aussi d'un nouveau nom, Wahida, contribue à mettre en relief sa renaissance identitaire.

Les points communs de ces livres résident d'abord dans le bouleversement identitaire vécu par les protagonistes et dans la narration. Malika et Amina racontent et recréent les événements passés de manière à perturber la version officielle des faits. Malika et Amina postulent alors que c'est dans leur prise de parole que se situe le pouvoir d'agir sur leur vie, car la réalité n'est qu'un possible parmi tant d'autres. Ensuite, cette prise de parole vient contrer une marginalisation vécue par les deux femmes. Malika est stigmatisée en tant que bâtarde parce qu'elle a été abandonnée par ses parents et qu'elle est métissée. Amina, pour sa part, dérange sa société parce qu'elle refuse l'aliénation et a une mère criminelle. De plus, l'action des deux romans se passe en marge de la société dans une sorte de non-lieu (un asile et un camp), entraînant un repli sur soi-même et favorisant l'imagination d'une nouvelle réalité, la création d'un tiers-espace au sens de Nous. Les deux romans se rejoignent également par des thèmes évoquant les traditions, la mémoire et la justice. Enfin, leur forme est similaire : les protagonistes construisent leur récit en s'adressant à autrui, c'est-à-dire de manière dialogique, utilisent les mêmes modes narratifs (première et troisième personnes) et font appel à plusieurs procédés textuels semblables, entre autres, l'ironie, la répétition thématique et la métaphore, afin de mettre leur subjectivité en valeur.

III. État de la question

L'œuvre de Maïssa Bey, bien qu'abondante et produite sur plus d'une décennie, a fait l'objet de peu d'études critiques. Les livres de notre corpus ont été étudiés dans une quinzaine de cas, presque toujours dans de brefs articles et souvent au passage. Ces travaux s'intéressent d'une part aux voix des protagonistes, à leur trouble identitaire, aux témoignages qu'elles partagent et d'autre part à l'aspect autobiographique, voire autofictionnel de ces récits. Nous relevons plus particulièrement quatre études qui traitent en profondeur de l'œuvre, toutes de nature universitaire.

Aurélie Gambus, dans sa thèse (2009) portant sur les écrits de trois écrivaines de milieux très différents (Virginie Despentes, Lucia Etxebarria et Maïssa Bey), s'intéresse à la quête identitaire des femmes et à ses représentations. Elle explique que Malika, dans *Cette fille-là*, et Amina, dans *Surtout ne te retourne pas*, endossent toutes les deux le projet de re/faire leur identité. Elle note que la colère est le moteur de cette quête et qu'elle les conduit à refuser l'aliénation sociale (Gambus, 2009 : 134). L'étude de Gambus se concentre toutefois surtout sur la dynamique entre les sphères privé et publique ainsi que sur les représentations des relations hommes/femmes, des relations familiales et des relations sexuelles des personnages. Dans sa thèse de 2009, Shahrzède Longou étudie la violence en tant que thème et écriture chez trois romancières algériennes (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane). Son étude est principalement sociopolitique. Elle note ainsi que les femmes d'Algérie, après 1962, sont passées d'un combat patriotique à une lutte personnelle dans le contexte de la montée d'une idéologie islamiste qui attaquait directement leurs libertés et leurs droits en tant que sujets. Elle affirme aussi que la mise en place du Code de la famille⁴ a permis de légitimer la violence contre les femmes, ces dernières se voyant ainsi destituées de leur statut de citoyennes. Longou examine dans son analyse la manière dont les fictions de son corpus témoignent de ces événements sociaux et politiques. Hind Mokrane, dans son mémoire (2010), définit le roman *Surtout ne te retourne pas* comme une autofiction. Elle tente de relier le personnage d'Amina à l'auteure et le parcours identitaire de la première au parcours littéraire de la seconde. Mokrane explique le choix de Bey d'utiliser, selon elle, l'autofiction par la description de sa vie passée. Elle affirme notamment que ce roman est porté par une écriture du témoignage et de la mémoire. Enfin, mentionnons la thèse de Rachel Van Deventer (2011) basée sur les textes de quatre auteures algériennes (Assia Djebar, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui et Maïssa Bey), même si elle ne l'aborde pas à partir des livres de notre corpus. Son analyse utilise et développe le concept de l'agentivité afin de souligner la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine et pour définir un sous-champ littéraire au féminin en s'inspirant de la pensée de Bourdieu. Deventer accorde ainsi une large place au cadre extratextuel. Néanmoins, elle constate que les auteures de son corpus valorisent les histoires personnelles des femmes pour contrer l'Histoire patriarcale et

⁴ Nous l'aborderons un peu plus bas.

coloniale. Dans notre mémoire, nous approfondirons cette relation entre agentivité et Histoire, plus spécifiquement dans l'œuvre de Bey et à travers une étude textuelle plus serrée.

Nous notons aussi qu'aucune analyse des textes de Bey n'a encore été faite au Québec, l'écrivaine tardant à se faire connaître ici. Notre mémoire sera donc la première étude québécoise à s'attarder aux textes de cette auteure. Notre contribution sera de poursuivre la réflexion en la déplaçant à un niveau politique, en proposant que la capacité à devenir agentes qu'ont les protagonistes résulte en une démocratisation du passé, en une contestation des règles régissant la société algérienne.

Mais il nous faut, d'abord, nous attarder un bref instant au cadre historique de l'Algérie, plus particulièrement à la colonisation, l'indépendance et la guerre civile. Cette démarche permettra de mieux comprendre notre choix d'une approche féministe et d'une démarche faisant appel à trois concepts : l'Histoire, l'agentivité et l'autorité discursive.

IV. Cadre historique

À l'issue d'une sanglante guerre d'indépendance, l'Algérie acquiert sa liberté de la France en 1962, mettant ainsi un terme à 132 années de colonisation. Un discours nationaliste s'exacerbe alors qui affirme « l'incompatibilité d'une coexistence arabe/français » (Mimouni, 1992 : 122). On prône aussi le retour à des valeurs arabo-musulmanes, notamment par le recours à une politique d'arabisation et par l'incitation faite aux femmes à retourner dans la sphère privée. Le discours nationaliste a rapidement ouvert la voie à celui des islamistes, qui réclamaient non seulement l'imbrication du politique et du religieux, mais aussi la subordination du premier au deuxième tout en renforçant la domination des femmes par les hommes, projet qui fut concrétisé légalement lorsque le gouvernement adopta en 1984 le Code de la famille. Ce document législatif établit encore aujourd'hui le type de relations entre les hommes et les femmes ainsi que les responsabilités et les droits de chacun en regard de ces relations. Longou explique que

[c]e Code octroie le statut de mineure à la femme algérienne. Il dénie l'égalité des sexes en matière de mariage, de divorce ou de tutelle des enfants. Il tire son contenu de la

Sharia'a islamique et des fondements théologiques et est en totale contradiction avec l'article 29 de la constitution qui reconnaît l'égalité entre les femmes et les hommes. [...] [C]e texte juridique institue la polygamie et se présente comme une reproduction de la domination des hommes sur les femmes. Une domination qui va nourrir, voire renforcer les élans intégristes qui préparent alors le terrain de l'effacement quasi-total de la femme (Longou, 2009 : 19-20, l'auteure souligne).

Le Code de la famille, encore en vigueur aujourd'hui⁵, est donc un outil visant à assujettir les femmes à la dominance des hommes en leur refusant la capacité à prendre des décisions pour elles-mêmes et à être sujets de leur existence. Enfin, à la suite de la popularisation de cette idéologie intégriste, une guerre civile éclate entre le gouvernement et différents groupes islamistes en 1991 et s'achève — officiellement⁶ — en 2002 grâce à une politique, très controversée, de réconciliation nationale. Ce contexte sociopolitique, marqué par une confrontation entre différentes cultures, langues, appartenances religieuses ainsi que différentes conceptions des rapports sociaux de sexe, a profondément bouleversé la population algérienne et constitue un facteur troublant leur rapport à l'identité et au passé. Bien que la guerre civile soit aujourd'hui officiellement terminée, la réalité des Algériennes est, selon Longou, encore difficile, « [l]eurs vies étant continuellement régies par des règles injustes, où non seulement le mâle sans contestation aucune a droit d'autorité sur elles, mais où le pouvoir en place se complaît à décréter des lois basées sur des préceptes religieux » (Longou, 2009 : 1). Ainsi, le contexte sociopolitique en Algérie est particulièrement néfaste pour les femmes, qui doivent composer avec une idéologie fortement patriarcale ainsi qu'avec des lois qui légitiment leur discrimination. Certes, « [e]lles occupent divers espaces en investissant massivement les lieux longtemps occupés par les hommes. Cependant malgré cette libération elles ne continuent pas moins de subir encore le poids de la loi du mâle » (Longou, 2009 : 2). Les Algériennes, pour se faire respecter en tant que sujets de leur existence, doivent donc mener des combats sociaux qui peuvent toutefois les mettre en danger, elles et leur entourage. C'est ce que fait notamment Maïssa Bey à travers son écriture.

⁵ Longou souligne dans sa thèse que des changements ont été apportés au Code de la famille en 2005, mais que « ces réformes restent cependant à nos jours dérisoires » (Longou, 2009 : 21). Nous précisons qu'aucune autre modification n'a été apportée au Code de la famille depuis 2005.

⁶ Officieusement, quelques regroupements islamistes persistent, encore aujourd'hui, dans le nord de l'Algérie.

V. Méthodologie et plan d'ensemble

Nous avons choisi d'adopter, pour notre analyse, une approche féministe qui nous permettra de mettre en relief la lutte de Bey contre les atteintes aux libertés des femmes et à leur autonomie ainsi que d'étudier la marginalisation des protagonistes de notre corpus à partir de leur genre sexuel.

Nous jugeons pertinent, pour deux raisons, d'aborder notre étude selon une approche féministe. D'une part, elle permettra de prendre en compte l'impact de la dynamique des rapports sociaux de sexe d'une société sur la représentation des relations sociales ainsi que sur la prise de parole dans la fiction. D'autre part, le projet d'écriture de Bey s'inscrit comme une lutte féministe, bien qu'elle ne cherche pas d'emblée à se définir ainsi⁷. Une telle approche mettra en valeur ce projet et reconnaîtra le combat que des auteures comme Bey mènent contre le sexisme et la misogynie et pour rendre visibles les femmes sur la scène littéraire. Il est à noter que le féminisme n'est pas inconnu du monde arabo-musulman. Pensons par exemple à l'Égyptienne Nawal el Saadawi, un médecin, et à la Marocaine Fatima Mernissi, une sociologue, pour ne nommer que les plus connues. Une telle approche ne constitue donc pas une forme de domination culturelle occidentale.

À l'intérieur de ce cadre féministe, notre recherche sera réalisée selon trois axes théoriques qui structureront également nos analyses : l'Histoire, l'agentivité et l'autorité discursive. En effet, il nous faut d'abord voir comment les narratrices du corpus s'inscrivent dans l'Histoire dominante qu'elles modifient du fait même, ensuite comment leur prise de parole accroît leur autonomie et enfin par quelles modalités textuelles se manifeste et se préserve leur subjectivité.

⁷ Elle répond ceci en entrevue lorsqu'on lui demande si elle se considère féministe : « Si dire ce qui est, donner aux femmes la possibilité de se reconnaître dans les personnages que je crée, si se poser des questions et mettre des mots sur leur désir d'être, c'est être féministe, alors oui, je suis féministe. Je peux simplement affirmer que mon écriture est née du désir de redevenir sujet, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes, de découvrir et éclairer autrement ce que l'on croyait connaître. » (Bey, rapporté par Kaouah, 2004 : 68)

Dans le premier axe, nous allons montrer pourquoi et comment les protagonistes procèdent à l'historicisation du passé, en utilisant les outils offerts par certains penseurs de la mouvance postmoderne qui ont renouvelé notre vision de l'Histoire comme discipline et comme outil de pouvoir. L'Histoire étant une pratique et un discours (Michel de Certeau), son écriture résulte nécessairement d'un processus de sélection et d'interprétation (Hayden White). Elle est une mise en récit, mais qui se base sur un consensus construit sur le passé (Herb Wyile). Nous ferons aussi appel au concept de l'Histoire dans le monde arabo-musulman, étant donné que Maïssa Bey reconnaît être influencée par deux cultures : française et algérienne. Chez les sociétés arabo-musulmanes, plus particulièrement celles du Maghreb, l'Histoire est un outil servant à expliquer la société (Ibn Khaldûn⁸), à glorifier un dirigeant et à instruire le peuple (Al-Tahtâwî) ainsi qu'à faire rattraper un retard historique (Abdallah Laroui). Elle est surtout orientée vers l'avenir. Ces théories nous serviront à montrer que Malika et Amina interviennent dans le processus d'historicisation parce qu'elles considèrent que se taire serait accepter le déni de leur réalité. Elles racontent alors le passé selon leur perspective, déstabilisent l'Histoire en tant que récit unifié du passé et contestent sa prétention à un regard objectif et exclusif. Elles cherchent aussi à montrer que l'Histoire doit former un savoir que l'on transmet à d'autres, d'où le choix de s'adresser à autrui dans leur récit. Enfin, leur prise de parole propose une lecture, une version « autre ». Elles en appellent ainsi à une démocratisation du passé. Cette approche s'inscrit notamment dans un courant postcolonial caractérisé par le désir de l'autodétermination (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin⁹) et dans un courant postmoderne, questionnant l'autorité sociale et discursive, la formation du savoir et les rapports entre fiction et réflexion (Linda Hutcheon, Janet M. Paterson). C'est également dans ce contexte que nous situerons la prise de parole des protagonistes.

⁸ Nous précisons au passage que dans un souci de clarté, les noms arabes seront translittérés dans notre analyse, c'est-à-dire qu'ils seront transcrits de l'arabe vers le français de façon à préserver, dans une graphie romaine, leur sonorité originale.

⁹ Nous utiliserons le mot « racisé » afin d'exprimer l'idée d'une personne catégorisée par d'autres sur la base de critères raciaux. Ce terme est préférable à celui de « racial », car il met l'accent sur le fait d'être défini par autrui à travers l'idée de la « race », construction sociale servant à justifier l'oppression.

Le deuxième axe d'analyse repose essentiellement sur les théories féministes de l'*agency* (agentivité). Nous allons soutenir que Malika et Amina développent leur agentivité par le regard, la parole et l'action. L'agentivité dénote la capacité d'un sujet à agir de façon autonome et sa volonté d'affirmer cette autonomie en société (Barbara Havercroft). Elle se forme à l'intérieur d'un réseau d'institutions et de pratiques sociales et y repositionne le sujet (Judith Kegan Gardiner, Helga Druxes) afin d'y inscrire un nouveau discours (Judith Butler). En prenant appui sur ces théories, nous montrerons que la prise de parole des protagonistes les mène à poser un regard subjectif sur leur posture sociale dans un régime patriarcal qui leur refuse toute autonomie. À ce regard critique porté par une parole dissidente s'ajoute une autre manifestation d'agentivité, l'action : chacune des protagonistes commet des actes qui défient les pouvoirs en place. Enfin, nous montrerons que l'agentivité à la fois se construit et se manifeste dans la diégèse et au niveau formel (Havercroft). Cette expression de leur autonomie sera plus particulièrement analysée à partir de notre troisième axe. L'agentivité traduit donc le refus d'un système qui opprime les protagonistes; elle leur sert à développer une subjectivité plurielle, hétérogène et mobile.

Le troisième axe, celui de l'autorité discursive, s'inspirera de la narratologie féministe, notamment bakhtinienne. Il permettra de démontrer que la subjectivité de Malika et d'Amina s'affiche par l'intermédiaire de certaines modalités discursives, notamment par une construction dialogique. Le dialogisme affirme qu'un sujet se construit dans sa rencontre avec l'altérité (Bakhtine), ici, entre autres, en se mesurant aux discours dominants qui le définissent. Le dialogisme visibilise le sujet marginalisé. Ces théories permettront d'observer que les protagonistes affirment leur subjectivité en utilisant « autrement » un langage dominant (Kathy Mezei), tout comme elles ont écrit « autrement » l'Histoire, c'est-à-dire que leur expression se réalise à travers un remaniement des codes et des discours qui la constituent (Dale Bauer). On le remarque surtout à la façon dont les narratrices s'énoncent par une stylistique argumentative; elles cherchent à convaincre autrui de la légitimité de leur parole. La subjectivité des protagonistes est aussi valorisée par le choix de certains modes narratifs à partir desquels elles construisent une voix personnelle et une voix collective (Susan Sniader Lanser). Des stratégies telles que la répétition discursive de clichés et de croyances (Havercroft) sont ainsi utilisées afin de libérer les protagonistes du regard de

l'autre. Le maniement de l'ironie (Lucie Joubert) participe aussi à rendre visible leur subjectivité et à consolider leur pouvoir en affichant leur capacité à produire et défendre un discours qui leur soit propre malgré les contraintes langagières et le poids du discours dominant. Cet axe de l'analyse servira donc à montrer que la prise de parole des protagonistes privilégie certaines modalités textuelles pour leur potentialité discursive, éclairant la façon dont elles vivent et affirment leur subjectivité.

Après un premier chapitre théorique et méthodologique qui présentera les trois axes de la réflexion, l'analyse des deux romans se fera à tour de rôle dans des chapitres distincts construits chaque fois autour des trois axes retenus : Histoire, agentivité et autorité discursive. Au terme de cette analyse, nous comprendrons mieux que l'entreprise d'écriture de Maïssa Bey est éminemment politique et sociale, car elle propose une démocratisation du passé, c'est-à-dire l'inscription, dans l'Histoire, de la présence et de la voix des femmes à partir de leur propre perspective sur le monde.

CHAPITRE I

CONCEPTS THÉORIQUES

Comme l'a signalé Maïssa Bey¹⁰, le rapport au passé influe directement sur l'identité. S'intéresser à cette relation permet de voir sous un nouveau jour les normes sociales, les révoltes collectives et individuelles de même que les discours. Afin de situer le contexte et la culture dans lequel les romans du corpus ont été écrits et de bien appréhender leur structure diégétique et formelle, nous structurerons notre analyse en fonction de trois concepts théoriques. Notre choix s'est arrêté sur l'Histoire, l'agentivité et l'autorité discursive. Le premier nous servira à comprendre la réflexion qu'on a sur le passé ainsi que le processus par lequel il est traité. Il nous permettra entre autres d'explorer les liens qui le relie à la littérature ainsi que la manière dont celle-ci peut agir sur l'Histoire. Le deuxième concept, l'agentivité, nous aidera à saisir comment les personnages développent et préservent leur autonomie malgré les contraintes qu'on leur impose. Le troisième, l'autorité discursive, nous permettra aussi d'aborder la capacité d'agir, mais par rapport au maniement de la parole. Nous nous intéresserons donc aux différents procédés permettant de produire un discours propre à travers les normes sociales et littéraires qui le délimitent.

¹⁰ L'auteure écrit dans *L'une et l'autre* : « la question de l'identité passe nécessairement par l'histoire, par le rapport au passé » (Bey, 2009 : 36).

1.1 L'HISTOIRE

Le processus d'historicisation visibilise les expériences et les existences qu'une culture considère comme importantes pour la constitution d'une mémoire et d'un savoir collectifs. Ainsi, l'Histoire est, entre autres choses, un discours sur la réalité historique, une mise en récit, la façon dont une culture se forme une image du passé et donc du présent. Mais ce discours n'émerge pas sans heurts. Pierre Robert Baduel, directeur de recherche au CNRS en sociologie politique, souligne qu'au « Maghreb, le passé ne passe pas [...] non seulement dans ses relations avec l'ancienne puissance coloniale ou protectorale, mais aussi en grande partie s'agissant de l'histoire interne » (Baduel, 2009 : 15). C'est donc un territoire où le récit historique est en crise. En effet, le contexte postcolonial dans lequel se trouve le Maghreb favorise l'éclosion de nouvelles perspectives sur le passé, permettant de transformer radicalement le rapport qu'une population ou un État entretient avec lui. En Algérie, comme nous l'avons vu, Maïssa Bey rend compte de cette situation en problématisant l'Histoire officielle dans ses textes de fiction. Elle conteste ainsi l'interprétation qui a été faite du passé. Nous présenterons d'abord le concept de l'Histoire tel qu'il se pense en Occident et dans le monde arabo-musulman. Les deux réflexions sont ici nécessaires, car la pensée française en Algérie n'est pas négligeable dans la mesure où cent trente ans de colonisation ont profondément marqué l'imaginaire du peuple. La conception de l'Histoire dans le monde arabo-musulman, cadre des récits de Maïssa Bey, sera un peu plus développée puisqu'elle est moins connue au Québec. Nous expliquerons aussi le type de rapports que l'Histoire entretient avec la littérature et verrons comment la deuxième peut subvertir la vision dominante de la première, par exemple par la mise en scène, dans la fiction, de nouveaux agents interprétatifs et par la déconsolidation de certains rôles sociaux.

1.1.1 L'Histoire et l'Occident

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, une vaste réflexion a problématisé la vision traditionnelle de l'Histoire. Celle-ci est à la fois une discipline et un outil du pouvoir. Malgré son apparente objectivité, elle résulte d'un processus de sélection et d'interprétation (De

Certeau, 1975 : 84). Elle recouvrait traditionnellement trois champs d'études : la politique, la guerre et la religion, limitant le passé à des enjeux de pouvoir et de domination et orientant la manière de le concevoir et donc de le raconter. Ainsi, il était beaucoup plus question des vainqueurs que des vaincus, des généraux que des soldats, des hommes que des femmes. Aujourd'hui, l'Histoire « n'a plus la fonction totalisante qui consistait à relayer la philosophie dans son rôle de dire le sens » (de Certeau, 1975 : 93). Plusieurs systèmes d'interprétation du passé se côtoient désormais afin de décrire différentes réalités, en s'attardant par exemple aux dominés et aux marginalisés d'autrefois : gens racisés et colonisés, femmes, etc. L'Histoire occidentale s'intéresse maintenant à ces groupes sociaux et « aux manifestations complexes de ces différences » (de Certeau, 1975 : 94).

L'inclusion des anciens exclus confirme les dires de théoriciens tels que Paul Ricoeur, Michel de Certeau et Hayden White, qui définissent tous le discours historique comme un récit qui tente de se distinguer de la littérature par une narration prétendument objective qui rapporterait avec une exactitude le réel, alors qu'en fait, elle n'y arrive pas.

1.1.1.1 Définitions

Paul Ricoeur croyait que l'histoire se démarquait des autres récits par son ambition à constituer un récit vrai : « *L'histoire, c'est l'histoire échue que l'historien ressaisit en vérité.* » (Ricoeur, 1955 : 14, l'auteur souligne) On voit ici, d'une part, que le récit de l'histoire n'est jamais vrai et, d'autre part, que l'historien a l'autorité de décider, voire de fabriquer du vrai. De plus, Ricoeur estime qu'on doit faire une histoire à partir de certains éléments spécifiques qui auraient plus de valeur que d'autres. En effet, il affirme que « [l]'histoire à travers l'historien ne retient, n'analyse et ne lie que les événements importants » (Ricoeur, 1955 : 32), suggérant ainsi que c'est la subjectivité assumée de l'historien qui rend l'Histoire objective. Pour ce philosophe, l'Histoire est un grand récit homogène et universel, car ce qu'elle « veut expliquer et comprendre en dernier ressort, ce sont les *hommes* » (Ricoeur, 1955 : 35, l'auteur souligne). Sa légitimité provient de sa

prétention à la vérité, tandis que son récit est forcément l'agencement d'une *sélection* d'éléments du passé. Sa pensée est donc paradoxale. En effet, il paraît improbable de raconter la vérité à travers une sélection, puisque celle-ci est nécessairement subjective. Ricoeur souligne toutefois les notions du vrai et du faux qui sont au cœur de la conception de l'Histoire occidentale.

Michel de Certeau pense plutôt que l'écriture de l'Histoire « *a valeur de modèle scientifique. Elle ne s'intéresse pas à une "vérité" cachée qu'il faudrait trouver* » (de Certeau, 1975 : 12-13, en italique dans le texte). Au contraire, elle subit les influences du pouvoir et sert souvent à entériner des théories et des doctrines (de Certeau, 1975 : 126). L'Histoire est donc le produit d'un lieu et est relative aux structures d'une société (de Certeau, 1975 : 75-76). Ainsi, un récit ou un historien ne peut prétendre à l'objectivité. De Certeau évoque de la sorte une institution du savoir. L'Histoire, pour lui, crée des effets de réel particuliers, c'est un « *jeu avec les symboles et les références qui font autorité dans le public* » (de Certeau, 1975 : 17, l'auteur souligne). Sa vraisemblance est donc son gage d'autorité. De Certeau contribue à l'idée de l'Histoire en précisant qu'elle est conçue à partir d'un contexte et d'un système axiologique particuliers. Le lieu, les pratiques scientifiques et l'écriture se combinent pour la former (de Certeau, 1975 : 64). Elle est donc le produit d'un discours et non un reflet du réel. L'historien, contrairement à ce que pense Ricoeur, n'a donc pas l'autorité de décider de ce qui est vrai et de ce qui ne l'est pas. Il est nécessairement influencé par son contexte d'énonciation. L'Histoire prétend à la vérité en créant des effets de réel, mais ne fait que paraître vraie.

La pensée d'Hayden White diverge un peu de celle de Michel de Certeau lorsque ce dernier affirme que « [l]'étude historique se rattache au *complexe* d'une fabrication spécifique et collective bien plus qu'elle n'est l'effet d'une philosophie personnelle » (de Certeau, 1975 : 73, l'auteur souligne). En effet, pour White, l'Histoire résulte justement de l'acte poétique d'une historienne ou d'un historien, c'est-à-dire d'une préconception de l'Histoire, de la manière de la théoriser et de l'écrire (White, 1973 : x). L'Histoire ne saurait n'être qu'un médium : elle est chargée d'une philosophie personnelle de l'Histoire. Elle est avant tout narration. L'écriture historique possède ainsi un style qu'il est possible d'analyser, un imaginaire et une structure qui lui sont propres. White défend l'idée qu'elle rend

nécessairement compte d'un contexte social particulier. Il écrit : « our reconstruction of a socially useful past is but another side of our encounter with our received social order and a function of the projects we set for our social future » (White, 2010 : 136). White pense aussi qu'une narration historique ne peut pas être objective, car sa prétention à décrire le passé est déjà un acte idéologique (White, 1973 : 21). L'Histoire est donc un modèle, voire un genre littéraire puisque c'est sa narration qui la définit. En effet, les frontières la différenciant de la littérature paraissent très minces puisqu'elle se constitue à partir de procédés littéraires, tels que la focalisation et l'intrigue en plus de la narration. Nous verrons les conséquences de cette vision pour l'écriture/réécriture critique de l'Histoire que pratique Maïssa Bey.

La pensée d'historiens tels Ricoeur, de Certeau et White, qui couvrent à eux trois cinquante-cinq années, de 1955 à 2010, montre que la conception de l'Histoire dans le monde occidental a suscité de vifs débats et qu'elle s'est rapidement transformée. Elle fut théorisée par le premier comme un récit vrai, par le deuxième comme un discours et par le troisième comme une narration, amenuisant ainsi progressivement, mais considérablement, les frontières séparant l'Histoire de la littérature.

1.1.2 L'Histoire dans le monde arabo-musulman

Dans l'intérêt de mieux saisir les enjeux entourant le statut de l'Histoire et la production d'un récit historique dans le contexte où se situe Maïssa Bey, il est aussi nécessaire de s'attarder aux différentes manières par lesquelles on la conçoit dans le monde arabo-musulman.

Notons d'entrée de jeu que l'historiographie arabe a été influencée par les pratiques religieuses (Laroui, 1970 : 26), plus particulièrement celles des *hadiths* (Chase F. Robinson, 2002 : 87), ceux-ci étant des paroles attribuées au prophète Mohamed par différentes sources et qu'on retrouve consignées dans un recueil. Robinson écrit que « the science of *hadīth* was equipped with a system of criticism that categorized both the individual transmitter (as "trustworthy", "acceptable", "weak", "mendacious", etc.) and the text of the *hadīth* itself » (Robinson, 2002 : 87). Ces procédés d'authentification étaient importants, car les *hadiths*,

d'une part, servaient à expliquer, voire à interpréter le *Qu'ran* pour toute la communauté musulmane¹¹; d'autre part, ils avaient force de loi dans la *Sharia'a* et imposaient des modèles de conduite personnelle et collective¹². Robinson explique que « properly vetted and mutually corroborating *hadīth* were held to be so *probably* true that only the quarrelsome could oppose their use » (Robinson, 2002 : 87, l'auteur souligne). Mis à part le *Qu'ran*, les *hadiths* étaient donc une écriture investie d'une autorité et pouvant prétendre décrire la vérité. Elles étaient en fait les seules productions humaines pouvant aspirer à cette vérité. Voilà pourquoi les historiographes se sont inspirés de la science du *hadith* : ils reproduisaient ainsi les conditions nécessaires pour créer du vrai. L'Histoire arabe a retenu de cette influence religieuse l'importance de l'origine. Ainsi, Aziz Al Azmeh écrit : « On considère que l'on a rapporté un événement de façon appropriée dès l'instant où on lui a attribué un lignage. [...] Les événements sont réduits à une origine puisque cette origine est une référence. » (Al Azmeh, 1986 : 425) Le concept d'histoire n'allait donc pas sans celle d'origine. C'était la source des événements qui importait pour l'écriture de l'histoire et non les effets ou les conséquences que ceux-ci produisaient. Le fait est que « le recours au témoignage est un des fondements [...] de la religion musulmane, car la parole de Dieu est transmise par un témoin [...]. [L]es musulmans n'imaginent pas de preuve [...] qui ne ramène pas en dernier ressort à un récit de témoins » (Laroui, 1970 : 25).

Il s'agira ici, après avoir décrit rapidement les fondements de l'historiographie arabe, d'exposer la pensée du Tunisien Ibn Khaldûn¹³ (1332-1406), de l'Égyptien Al-Tahtâwî (1801-1873) et du Marocain Abdallah Laroui (1933-), trois intellectuels considérés par plusieurs chercheurs et chercheurs comme des historiens importants dans la culture

¹¹ Fatima Mernissi, dans *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*, fait une recherche approfondie sur les *hadiths* et démontre que les plus sexistes ne sont pas authentiques et que plusieurs n'ont servi qu'à empêcher les femmes d'accéder à des postes de pouvoir (Mernissi, 1989 : 35).

¹² Encore aujourd'hui, la *Sharia'a* est appliquée dans certains pays du Proche et du Moyen-Orient. Dernièrement, le mouvement du CNT ayant précipité la chute du régime de Mohammar Khadafi a déclaré qu'elle aura force de loi en Libye, ce qui insulte grandement les Libyennes ayant elles aussi participé à la libération de leur peuple : http://www.lemonde.fr/m/article/2011/11/11/libyennes-elles-par-qui-tout-a-commence_1601650_1575563.html

¹³ Les noms arabes ont été translittérés suivant les auteurs cités.

maghrébine¹⁴ (Abdesselam Cheddadi, Merced García-Arenal, Chase F. Robinson, Youssef M. Choueiri). Bien qu'éloignée de notre temps par plus de six cents ans, la pensée d'Ibn Khaldûn a été reconnue académiquement à partir du XIX^e siècle seulement (Choueiri, 2003 : 4), lors de la renaissance arabe. Les deux autres, Tahtâwî et Laroui, sont notamment considérés comme des historiens contemporains par Youssef M. Choueiri dans son ouvrage *Modern Arab Historiography. Historical Discourse and the Nation-State*.

1.1.2.1 Définitions

Les trois historiens et penseurs retenus ont tous contribué à redéfinir le concept de l'Histoire dans le monde arabe, le premier en expliquant le passé à partir de la société au lieu de Dieu, le deuxième en témoignant d'un « glissement de l'écrivain vers l'historiographie » (Hosni, 2005 : 164) et le troisième en affirmant que la discipline doit être régie selon une vision historiciste.

L'historien tunisien Ibn Khaldûn préconisait une approche de l'Histoire qui ne saurait se contenter de rapporter des événements passés et de décrire la généalogie des dirigeants. Il écrit que « l'histoire a un autre sens. Elle consiste à méditer, à s'efforcer d'accéder à la vérité, à expliquer avec finesse les causes et les origines des faits, à connaître à fond le pourquoi et le comment des événements » (Khaldûn, 1997 : 5). L'Histoire devient ainsi une discipline avec une méthode qui lui est propre et qui diffère de celle des *hadîths*. Khaldûn postule que l'Histoire doit tendre vers la vérité à partir d'une étude de la société. Sa pratique doit consister à expliquer, à mettre en contexte et à vérifier ses sources. Lilia Ben Salem affirme que pour Khaldûn, l'Histoire a comme « objectif essentiel [...] de rendre compte et d'expliquer ce qui caractérise les sociétés humaines et leur organisation » (Ben Salem, 2008 : para. 2). L'Histoire est donc pour Khaldûn l'étude des différents mécanismes sociaux et

¹⁴ L'Égypte ne fait pas partie du Maghreb, mais plutôt du Machrek. Le premier est constitué du Maroc, de l'Algérie, de la Tunisie et de la Libye, et le deuxième de l'Égypte, de la Palestine, du Liban, de la Syrie, de la Jordanie, de l'Irak et des pays du golfe arabe. Elle est toutefois située à l'intersection de ces deux régions : sa culture influence donc celle du Maghreb et vice versa.

celle-ci doit se faire un devoir de comprendre les causes et les effets de toute chose. Ainsi, Ibn Khaldûn apporte au concept de l'Histoire l'idée qu'elle témoigne d'une société et qu'elle est une recherche de vérité.

L'intellectuel et écrivain égyptien Al-Tahtâwî conçoit l'Histoire à partir d'une esthétisation du passé. Elle relève pour lui à la fois des domaines scientifique et littéraire. Il « n'a aucun scrupule à *travailler* ses phrases. Pour lui, l'histoire est une science qui, pour s'exprimer, emploie des procédés littéraires » (Hosni, 2005 : 162, l'auteur souligne). Il s'agit clairement de créer un récit, de rendre le passé cohérent, beau et accessible. En effet, Al-Tahtâwî puise dans le dialecte pour clarifier ses propos et mieux vulgariser ses écrits (Hosni, 2005 : 163). Sa conception de l'Histoire est fondamentalement tournée vers l'avenir, c'est-à-dire qu'elle cherche à guider le peuple, à lui façonner un futur, en se plaçant dans une relation étroite avec l'État et plus particulièrement avec son dirigeant. L'Histoire devient ainsi

the science of human association and statehood. It serves to mould the subject in the image of the ruler. It revives the forgotten glories of the past, and the great deeds of illustrious leaders. [...] Hence, reading or writing history is a call for action and active participation in society. [...] It is an activity that does not confine itself to narrating facts and events; it tells us what ought to be done (Choueiri, 2003 : 21).

L'Histoire, pour Al-Tahtâwî, doit donc servir à entériner le pouvoir de l'État en le magnifiant à partir d'une sélection d'événements qui souligneront son rôle de guide auprès du peuple. Al-Tahtâwî apporte au concept de l'Histoire arabe l'idée que son récit est créé pour dicter le présent.

Abdallah Laroui, historien marocain, s'inscrit dans la lignée d'Al-Tahtâwî. En effet, ce qui importe pour lui, ce sont les implications dans le futur de certains événements du passé et non la recherche de causes et l'explication de leurs effets (Choueiri, 2003 : 181). Là où il innove, c'est dans sa conception de l'Histoire comme une pratique nécessairement objective. Il croit que l'objectivité peut être atteinte non pas parce que l'historienne ou l'historien le veut, mais parce que la méthode l'impose (Laroui, rapporté par Fadma Aït Mous et Driss Ksikes, 2008-2009 : 124). Laroui prône aussi de faire l'Histoire selon une idéologie particulière, l'historicisme, seule façon pour lui « d'échapper à la subjectivité » (Laroui, 2008-2009 : 124), car il pense que les peuples arabes, surtout ceux du Maghreb, ont accumulé

un retard historique en regard de l'Occident et que cette idéologie peut le leur faire rattraper. Il conçoit ainsi l'Histoire par rapport à celle occidentale (Laroui, 1970 : 139) et propose, paradoxalement, que l'objectivité puisse se manifester à travers le filtre d'une idéologie. Pourtant, il est tout à fait conscient du processus de sélection qu'elle implique :

L'historicisme n'est pas l'acceptation passive de n'importe quel passé et notamment de son propre passé national [...] il est plutôt le choix volontaire de réaliser l'unité du sens historique par la reprise en charge d'un passé sélectif. Pourquoi ce choix ? Par économie de moyens, par modestie peut-être, et surtout par nationalisme au sens le plus naturel du mot : la volonté de s'imposer aux autres par le chemin le plus court. (Laroui, 1970 : 124-125)

Il s'agit donc de faire table rase du passé en fonction d'intérêts présents et notamment du nationalisme. L'Histoire devient ici, manifestement, un outil du pouvoir. Laroui apporte au concept de l'Histoire l'idée qu'elle est en elle-même objective, mais qu'une idéologie doit la prendre en charge afin d'éviter tout retard historique par rapport aux autres cultures.

Ces trois penseurs marquants que sont Khaldûn, Tahtâwî et Laroui donnent une certaine vue d'ensemble de la pensée de l'Histoire dans le monde arabo-musulman, plus particulièrement celui du Maghreb. Ils soulignent notamment, chacun à sa façon, qu'elle se crée à partir d'une sélection d'événements du passé visant à éclairer le peuple.

L'état le plus récent de la pensée de l'histoire dans le monde arabo-musulman est défini par Choueiri dans son ouvrage nommé plus haut et qui constitue, à notre connaissance, la réflexion la plus aboutie à ce jour sur l'historiographie arabe en général¹⁵. Il écrit que l'identité nationale « [is] a major preoccupation of a number of prominent Arab historians » (Choueiri, 2003 : 211). Il affirme entre autres qu'une faiblesse actuelle consiste dans le choix d'un champ étude trop restreint. Il indique que

[w]hat we have is a succession of partial views and glimpses of a richer and more complex reality. The major gap which forces itself on the student of these historical writings is the relative absence of the ordinary Arab man and woman, their needs, fears, and aspirations. One senses his or her presence. They appear as fleeting shadows, elusive

¹⁵ Une publication plus récente sous forme d'article s'intéresse à l'historiographie arabe palestinienne. Voir Jihane Sfeir-Khayat, « Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale » dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 60, février 2005, p.35-52, en ligne, http://www.armand-colin.com/download_pdf.php?idd=0&cr=7&idr=27&idart=5664.

ghosts. Yet they are presumed to be part of one national identity, sharing its past, present, and future (Choueiri, 2003 : 200).

Un défi actuel pour l'historiographie arabe consisterait alors à déconsolider cette identité nationale afin de faire apparaître différents individus non plus comme des spectres, mais comme des citoyennes et des citoyens actifs. L'écriture de Maïssa Bey correspond, nous le verrons, à une telle visée. Il s'agit là d'un défi de taille considérant que le groupe ou la communauté a priorité sur l'individu dans la culture arabo-musulmane (Longou, 2009 : 26-27).

En regard des pensées de l'histoire dans le monde occidental et arabo-musulman, il apparaît évident qu'il n'existe pas une seule définition de l'Histoire qui fasse consensus, ni à travers le temps, ni à travers les cultures. L'analyse des textes du corpus se fera au croisement de ses réflexions. Les romans de Maïssa Bey qui (ré)écrivent l'Histoire semblent s'inspirer des deux courants de pensée, occidentale et arabo-musulmane. Du premier, l'auteure retient l'idée de l'Histoire comme fiction et comme moyen d'inclure ou d'exclure certains groupes. Du second, elle adhère à la vision de l'Histoire comme moyen d'instruire le peuple et d'infléchir le présent, voire l'avenir.

Enfin, l'Histoire, en plus d'être une discipline, peut aussi être conçue en tant que récit. Elle intéresse ainsi particulièrement le domaine littéraire. En effet, à travers la littérature, elle devient visible non pas en tant que discipline, mais en tant que discours. Il s'agira à présent d'exposer certains outils permettant de voir comment ce discours est traité dans les textes de notre corpus.

1.1.3 Littérature et Histoire

Le choix d'aborder l'Histoire à travers la fiction n'est pas innocent. S'il existe des romans historiques qui ne problématissent ni le passé ni la narration qui peut en être faite, d'autres sont porteurs d'une remise en question. Linda Hutcheon, Janet M. Paterson et Herb Wyile notent que certains écrits dits postmodernes, en particulier, ont l'ambition de redéfinir

l'Histoire en créant un récit qui mélange librement l'historique et le fictif, faisant se rencontrer sur un même plan deux genres que l'on cherche traditionnellement à distinguer. Cette contestation de l'Histoire en tant que grand discours permet de légitimer d'autres façons de connaître le passé et d'en retirer un nouveau savoir. Paterson fait remarquer que par cette écriture, « l'*Histoire*, comme savoir, se confronte à la notion d'histoire comme récit » (Paterson, 1994 : 57-58). Elle précise que « c'est précisément en intégrant un récit historique dans le discours fictif et même en célébrant l'Histoire que le texte fait le procès de ce grand discours » (Paterson, 1994 : 61). Ce sont donc des écrits qui résistent à l'Histoire en tant que récit unifié du passé. Linda Hutcheon les nomme plus particulièrement *historiographic metafiction* (Hutcheon, 1988 : 5) et Herb Wyile *speculative fictions* (Wyile, 2002 : 26). Tous deux affirment que les fictions « are contributing to an investigation of the role of the representation of the past in the construction of social, political, cultural, and, not least of all, national discourse » (Wyile, 2002 : 5). Elles visibilisent ainsi les personnes qui étaient marquées dans l'Histoire officielle comme marginales, voire qui s'en trouvaient complètement exclues (Wyile, 2002 : 5-6). Wyile suggère donc que ces fictions, en présentant une nouvelle vision historique, contestent l'exclusivité et l'objectivité du regard de l'historien sur le passé et rendent visibles non seulement certains éléments ou acteurs précis, mais aussi le processus d'exclusion lui-même. Wyile indique que « [m]any contemporary historical novels, reflecting the influence of postmodernism and postcolonialism, for the most part focus on what has been left out of that history or on what that history has served to override » (Wyile, 2002 : 34).

Comme nous le verrons aux chapitres 2 et 3 lors de l'analyse textuelle, les fictions de Bey s'inscrivent dans cette pratique d'écriture en contestant les discours officiels qui portent sur le passé et en cherchant à éclairer celui-ci autrement. Elles problématisent l'Histoire de façon à rendre visibles les Algériennes en tant que sujets de celle-ci, c'est-à-dire en démocratisant le passé par différentes stratégies d'écriture.

1.1.3.1 La subversion de l'Histoire dominante

Dans les romans qui cherchent à problématiser l'écriture de l'Histoire, le récit du passé des protagonistes se base sur des références différentes de celles des discours officiels. En effet, il est construit de façon à légitimer le vécu de groupes marginalisés. Il subvertit ainsi l'Histoire dominante. Des différentes stratégies d'écriture pouvant causer ce bouleversement, retenons-en deux; le choix d'agents interprétatifs marginalisés et l'inversion des perspectives.

1.1.3.1.1 Les agents interprétatifs marginalisés

Une des façons permettant de revaloriser les identités passées sous silence par les discours officiels consiste à leur donner la parole et à faire entendre leur voix. Ainsi, les personnes marginalisées peuvent signifier elles-mêmes le monde qui les entoure et témoigner des contraintes qui les oppriment. Ces marginalisés, en tant qu'agents interprétatifs, éclairent des vies autrement délaissées par l'Histoire dominante. Wyile note que : « contemporary fiction about history and historical subjects has increasingly directed its attention towards historiographical methodology, increasingly representing the past not “as it really was” but as it is being constructed by some interpreting agents » (Wyile, 2002 : 141). En portant une attention particulière à la posture de ces agents, il est possible d'interpréter le statut social qu'ils revêtent et donc les contraintes qu'on leur assigne et les libertés qu'on leur permet. La portée de leur subversion dépend de la manière dont ils respectent ou enfreignent ces règles. Selon Simone de Beauvoir, Nathalie Heinich et Isabelle Boisclair, un trait comme le genre sexuel influe particulièrement sur le statut d'une personne. Nous nous servirons de leur réflexion dans notre analyse, et plus particulièrement de celle de Boisclair, afin de saisir le statut social des protagonistes de notre corpus.

Ces trois penseuses ont en commun d'avoir remarqué que les femmes sont situées à l'intérieur d'un système qui leur impose un petit nombre d'identités prescrites et restrictives.

Elles ont aussi toutes noté qu'il est possible de passer, non sans mal en général, d'un rôle à un autre, voire d'échapper aux contraintes qu'on essaie d'imposer aux femmes.

Simone de Beauvoir affirmait justement dans *Le deuxième sexe* qu'on ne naît pas femme, mais qu'on le devient, suggérant ainsi que l'identité de genre est construite, qu'elle correspond à un rôle social. Son projet consistait entre autres à décrire « du point de vue des femmes le monde tel qu'il leur est proposé » (de Beauvoir, 1949 : 35) et à « comprendre à quelles difficultés elles se heurtent [...] [en] essayant de s'évader de la sphère qui leur a été jusqu'à présent assignée » (de Beauvoir, 1949 : 35). Pour ce faire, elle dresse un portrait historique de la femme à partir des différents statuts par lesquels elle a été pensée dans cet espace, ceux-ci étant la jeune fille, la femme lesbienne, la mariée, la mère et la prostituée. Beauvoir expose ainsi que ces statuts qu'on propose aux femmes profitent aux hommes ou à la communauté plutôt qu'à elles-mêmes. Dans cette sphère, elles n'existent ni par elles-mêmes ni pour elles-mêmes.

Nathalie Heinich poursuit cette réflexion dans *États de femme*, où elle s'intéresse aux différents statuts de l'identité féminine tel que représentés dans la fiction, notamment en termes « [d']espace des possibles offerts à la carrière féminine » (Heinich, 1996 : 12). Heinich énumère plusieurs états que peuvent incarner les femmes : fille, fille laissée, épouse (la première menacée, clivée, renonçante, consentante, émancipée, exilée), seconde (concubine, maîtresse, courtisane, femme de mauvaise vie, fille déchue, fille des rues) ou tierce (gouvernante, vieille fille, bas-bleu ou veuve). Elle fait part aussi de certains états plus marginaux, plus libres (qui se tiendraient au seuil des plus traditionnels) comme la sorcière, la femme de harem et la femme libre ou « non liée » (écrivaine, femme divorcée ou séparée), différents de l'état de la seconde par l'expérience d'une sexualité sans dépendance économique. Pour Heinich, la fille « sans avenir dans l'ordre des états de femme, c'est une fille sans statut romanesque, du moins sans place dans le roman autre que marginale [...] sauf à vivre cette exclusion comme un drame, sauf "à faire des histoires" en refusant cette mise à l'écart » (Heinich, 1996 : 26). Heinich considère donc que sans état de femme, la fille est marginalisée et tente de problématiser l'Histoire afin de s'y faire une nouvelle place.

Isabelle Boisclair propose aussi de réfléchir les statuts de la femme dans un univers fictionnel. Dans l'article « Laure Clouet, femme de personne¹⁶ », elle cherche à définir le statut d'un personnage féminin, plus précisément en regard du système patriarcal qu'il habite. Les différents statuts identitaires dans un tel régime consistent pour elle en trois statuts sous la Loi du père ainsi que deux statuts hors de la Loi du père. Elle désigne les premiers en tant qu'hétéronome patriarcal, hétéronome conjugal et hétéronome religieux. Ces statuts indiquent que la femme est placée sous l'autorité, respectivement, du père (fille à marier), du mari (épouse) ou de Dieu (religieuse). Les deuxièmes statuts, ceux en dehors de la Loi du père, sont définis en termes d'hétéronome public et d'autonome afin de décrire, respectivement, la femme qui est sous l'autorité d'un souteneur ou la sienne propre. Boisclair note dans un tableau (reproduit plus bas : « Les statuts sociaux féminins ») que leur identité, leurs actions et leur lieu de domicile participent tous à signifier leur statut.

¹⁶ Dans Lucie Joubert et Annette Hayward, *La vieille fille, lectures d'un personnage*, Triptyque, Montréal, 2000, 181 p.

Tableau - Les statuts sociaux féminins

Statut Critères	Loi du père			Hors la Loi du père	
	Hétéronome patriarcal	Hétéronome conjugal	Hétéronome religieux	Hétéronome public	Autonome
Identité (Statut dans l'économie patriarcale)	«Fille de» (Orpheline)	«Femme de» (Veuve ou divorcée)	«Sœur», «Épouse de Dieu», «Mère».	«Prostituée»	«Vieille fille» (Célibataire, conjointe de fait ou mariée, veuve, divorcée ou orpheline)
Agentivité et production (Décider, faire, agir)	Instrument du père Éducation, domestique	Instrument du mari Enfants, domestique	Instrument de la congrégation Définie par la congrégation	Instrument du souteneur ou agent autonome	Agent autonome Son propre profit
Domicile	Maison du père	Maison du mari	Couvent	Bordel (hôtel ou autre)	Propriétaire ou locataire en son nom propre.
Marques énonciatives et narratives (focalisation)	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables
Statut	D'objet ----- à sujet				

Afin de décrire le statut des protagonistes de notre corpus, nous nous baserons sur la réflexion de Boisclair ainsi que sur le tableau qu'elle propose. Il nous servira à montrer que celles-ci refusent d'adopter pleinement ce statut et se font ainsi écarter ou s'écartent elles-mêmes de leur société. Chez Bey, les femmes ainsi marginalisées et qui s'affirment en tant qu'agents interprétatifs permettent alors de subvertir radicalement l'Histoire dominante.

1.1.3.1.2 L'inversion des perspectives

Herb Wyile, dans *Speculative Fictions : Contemporary Canadian Novelists and the Writing of History*, soulève que traditionnellement, l'Histoire excluait les travailleurs, les femmes et les minorités (Wyile, 2002 : 6), mais que les historiens « have increasingly concerned themselves not just with the recovery of the neglected history of women, of working people, and of marginalized ethnic groups, but also with reshaping the very terms in which history is written » (Wyile, 2002 : 6). C'est un sujet qui intéresse aussi Maïssa Bey. En effet, à travers son œuvre et ses personnages, elle souligne l'existence et les expériences des femmes de même qu'elle (re)pense la façon de faire l'Histoire. Cette entreprise est nécessaire, car l'Histoire était, et est encore parfois, construite par les discours dominants et leur vision du monde. Wyile écrit justement que « history is governed by perspective and [...] perspective is governed by self-interest » (Wyile, 2002 : 159). Bouleverser les perspectives permet donc d'éclairer autrement le passé. Wyile écrit au sujet d'un des romans de son corpus que

Wiebe [...] intergrates the discourses of eye-witnesses, historians, and government officials into the narrative of *The Temptation of Big Bear* in a fashion that both highlights perspective and ideology and subject these discourses to scrutiny. The narrative thus recognized the varied, conflicting, and interpreting world-views of the characters and underlines that, if anything is invented, it is the idea of a homogeneous, cohesive view of the past. (Wyile, 2002 : 29)

Ainsi, la mise en relief dans la fiction de perspectives qui se confrontent à celle du discours dominant permet de montrer qu'il est possible d'expérimenter le passé de manières très diverses et de valoriser la légitimité de ces différentes perspectives. Cette technique sert entre autres à problématiser l'Histoire, car, comme le note Wyile, elle déconsolide l'idée d'une vision totalisante du passé. Dans les livres de notre corpus, une technique semblable est utilisée et consiste à inverser les perspectives, c'est-à-dire celles du discours dominant, pour intégrer celles des marginalisées, plus précisément les femmes. Elle propose ainsi une nouvelle façon de faire l'Histoire. En effet, d'un côté, elle éclaire tout ce que les discours officiels ont relégué dans l'ombre ou signifié comme mineur ou inintéressant, qu'il s'agisse d'événements ou d'identités. D'un autre, elle permet de reléguer ces discours dominants à un rôle secondaire, d'arrière-plan, tout en soulignant les blancs qu'ils contenaient. Ainsi,

l'inversion de perspectives permet de revaloriser l'expérience personnelle et subjective du passé dans la construction de l'Histoire. C'est en ce sens qu'il s'opère une démocratisation du passé par laquelle les femmes algériennes peuvent devenir visibles en tant que sujets de l'Histoire. L'inversion, ou le renversement, des perspectives est donc une façon de contester la formation de récits homogènes et totalisants : elle constitue une stratégie par laquelle les femmes algériennes peuvent subvertir les discours officiels.

Il apparaît ainsi que l'Histoire est à la fois un champ d'études, un récit et un discours sur le passé et qu'elle a servi à construire un savoir et une mémoire pour une communauté. On voit aussi que l'Histoire ne peut être en aucun cas objective : elle se crée à travers le filtre d'une idéologie particulière. Il a aussi été démontré que les frontières entre littérature et Histoire sont minces, puisque cette dernière constitue son récit à partir de procédés empruntés à la première (narration, focalisation, intrigue). Cette vision nous permettra de montrer que l'entreprise de Bey, à savoir la problématisation de l'Histoire dominante à travers la fiction, vise entre autres à exprimer des identités oubliées ou encore à remodeler certaines de celles qui furent représentées comme insignifiantes dans le discours dominant. L'écrivaine cherche ainsi à revaloriser ces existences de même qu'à légitimer leur autorité sociale et discursive. Pour ce faire, elle doit doter ses personnages féminins d'une certaine capacité d'agir. Ainsi, la prochaine section portera sur l'agentivité et s'intéressera justement à travers ce concept aux moyens déployés par les protagonistes de fiction afin de faire valoir leur liberté de choix et d'action de même que leur droit à l'autodétermination.

1.2 L'AGENTIVITÉ

Les Algériennes ont souvent été décrites ou définies par des chercheuses et chercheurs occidentaux (parfois même féministes) comme d'éternelles victimes de la religion musulmane et du patriarcat (Lazreg, 1990 : 330). Leur capacité d'agir était ainsi déniée et leur identité, figée, ce qui renforçait de la sorte le discours de ceux qui tentaient et tentent encore de les réduire à leur domination. Le concept d'agentivité permet de sortir des dualités bourreau/victime, actif/passif, colon/colonisé, homme/femme et d'avancer l'idée qu'un sujet

est autant constitué que constitutif, c'est-à-dire qu'il lui est toujours possible de réagir, d'opposer à un pouvoir son propre pouvoir, afin de transformer les règles qui dictent son existence. C'est à cette entreprise que se livrent les protagonistes de Maïssa Bey en mettant en récit le passé. L'agentivité désigne certaines stratégies utilisées afin de visibiliser et de légitimer une identité, notamment en situation d'oppression. Elle permet donc de saisir, dans des cas et des contextes particuliers, le type de relation à l'œuvre entre le personnel et le politique. Elle visibilise autant les différentes discriminations qui s'exercent contre les femmes en régime patriarcal ou contre les colonisés en situation coloniale et postcoloniale que la façon dont il est possible de les combattre. Dans le texte littéraire, l'agentivité renseigne autant sur l'impact des actions et des discours des personnages sur leur environnement que sur celui de l'auteure ou l'auteur sur la parole publique, l'écriture et la littérature dans sa société. Le concept d'agentivité servira dans le présent mémoire à montrer comment la prise de parole des protagonistes accroît leur autonomie tout en contrant une marginalisation qu'elles vivent en raison de leur genre sexuel. Quelques définitions du concept seront proposées avant que ne soit décrit le contexte dans lequel se trouvent les Algériennes et qui réduit leur agentivité. Il sera ensuite question des différentes manifestations de l'agentivité au niveau littéraire.

1.2.1 Définitions

Le concept *d'agency* provient de la philosophie analytique de l'action et a été exploré en philosophie, dans les études féministes et de genres de même que dans les études littéraires. Quelques théoriciennes états-uniennes en ont proposé une définition dans l'ouvrage dirigé par Judith Kegan Gardiner intitulé *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*. Essentiellement, l'*agency* (agentivité en français), particulièrement chez une personne ou un groupe opprimés ou marginalisés, dénote autant une prise de conscience, une capacité à s'indigner qu'une liberté de choix et d'action. Elle manifeste une rébellion envers les normes, rébellion dont les conséquences sur le sujet peuvent être constructives ou profondément destructrices¹⁷. Gardiner affirme que l'agentivité se crée seulement à l'intérieur

¹⁷ Leslie Heywood (1996) et Barbara Havercroft (2006) remarquent, par exemple, que l'anorexie peut être une manifestation d'agentivité.

d'un réseau de relations de pouvoir (politiques, sociales, familiales, culturelles, etc.) et qu'elle ne peut surgir que d'une interaction (Gardiner, 1995 : 12). Cette conception permet ainsi de contester une vision figée des identités et des oppressions. Ellen Messer-Davidow pense pour sa part l'agentivité comme un pouvoir d'autonomisation (Messer-Davidow, 1995 : 26) : c'est une façon d'arborer sa propre autorité en société et surtout de la rendre légitime. Elle affirme aussi que l'agentivité représente des pratiques « that coproduce actors and social structures » (Messer-Davidow, 1995 : 29); elle agit donc sur l'identité et l'environnement. L'agentivité est aussi indissociable d'une conscience critique qui se manifeste par la prise de conscience, voire par la prise de parole. Susan Hekman considère l'agentivité plutôt comme un produit du discours (Hekman, 1995 : 202). Elle l'associe aussi à la création : une personne est agente lorsqu'elle redéfinit et donc renouvelle le type de relations la liant à sa société au lieu de les reproduire. Hekman écrit : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways. » (Hekman, 1995 : 203) L'agentivité est en ce sens la capacité d'un sujet à former sa propre identité. Un sujet agent est donc une personne qui raconte, invente et critique, malgré une éventuelle aliénation due à sa « race », son sexe, etc.

Pour résumer, ces intellectuelles décrivent toutes l'agentivité comme un pouvoir du sujet à agir sur son environnement, pouvoir qui a des répercussions sociales, éthiques et politiques. Nous retenons l'idée que l'agentivité est un geste de rébellion visant la transformation de la manière dont est régi le réel afin de permettre à une personne de se constituer en sujet pensant et agissant, de s'exprimer librement et de faire ses propres choix, tout en reconnaissant être régie et limitée en partie par des normes et des contraintes sociales.

1.2.2 Les limites de l'agentivité féminine algérienne

Tel que nous l'avons exposé, il n'est possible d'agir dans le but d'accroître son autonomie qu'à l'intérieur d'un système social régi par diverses institutions. L'agentivité des femmes se manifeste plus particulièrement par une réorganisation des relations de pouvoir qui légitiment et performent la domination masculine. Il importe donc de tenir compte du

contexte particulier dans lequel s'exerce cette domination. Ainsi, Longou rappelle certaines des difficultés rencontrées au quotidien par les femmes en Algérie et qui limitent leur capacité d'agir :

Il est vrai que l'effacement de la femme, notamment en zone rurale, et son assujettissement à l'homme sont vues [*sic*] dans la société algérienne telle une norme à accepter sans contestation. Et il est aussi vrai que beaucoup de femmes s'y sont conformées et même résignées par manque de soutien autour d'elles, mais aussi parce qu'aucune alternative ne leur en donnait le choix. Il y allait de leur vie même, si elles osaient revendiquer un des droits, le plus petit soit-il. (Longou, 2009 : 15)

Dans une telle situation, les femmes acceptent souvent les limites qu'on leur impose afin de survivre, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elles ne peuvent faire preuve d'agentivité. Le fait est que leur champ est parfois si limité et surveillé qu'il ne peut s'infléchir que par d'infimes détails et peut sembler de prime abord n'offrir aucune possibilité de transformation importante. Véronique Lord note ainsi que la manifestation d'agentivité des femmes « est [...] souvent feutrée et intérieure » (Lord, 2009 : 23). Dans le cas qui nous concerne, il est nécessaire de saisir les différents mécanismes d'oppression qui ont un impact sur la réalité des Algériennes afin de comprendre de quelle manière ces dernières peuvent exprimer, subtilement ou plus ouvertement, leur agentivité. Ces contraintes prennent forme principalement à travers trois idéologies : l'orientalisme, le nationalisme et l'islamisme.

La première, bien qu'elle ne concerne pas que les femmes, leur est particulièrement dommageable. À la fois phénomène historique, conception du monde, problème contemporain et réalité matérielle (Saïd, 1979 : 44), l'orientalisme s'acharne à représenter une image de l'Autre de manière à ce qu'il cadre avec une idéologie occidentale et antagoniste de la réalité (Orient/Occident, civilisé/barbare, homme/femme, culture/nature) dans laquelle l'Occident est supérieur à l'Orient (Saïd, 1979 : 42). Il s'agit essentiellement d'une forme de domination culturelle (Saïd, 1979 : 40) par laquelle est réalisée « the domestication of the exotic » (Saïd, 1979 : 60) tandis qu'émerge une allégorie de l'Orient. Selon Van Deventer, l'orientalisme a contribué à opérer une chosification des femmes (Van Deventer, 2010 : 21), les mythifiant et les hypersexualisant. En effet, il les a dépeintes, à travers maints textes littéraires (par exemple *Voyage en Orient* et *Les Chimères* de Nerval, *Carnets de voyages* de Flaubert, etc.) et peintures (*Femmes d'Alger* d'Eugène Delacroix, *Odalisque ou l'Algérienne* de Renoir), comme passives, sensuelles, occupées seulement à

attendre le retour de leur tuteur dans un harem, un hammam ou entre les murs d'une maison. L'orientalisme, idéologie masculine occidentale, surdétermine ainsi symboliquement les Algériennes et, plus largement, utilise les femmes arabes comme prétexte pour justifier l'ingérence occidentale dans les cultures orientales¹⁸.

Le nationalisme en Algérie, la deuxième idéologie, « promouvait une vérité algérienne masculine qui finissait par remplacer le pouvoir colonial par le pouvoir patriarcal » (Van Deventer, 2010 : 19). Il impose aux femmes l'image de gardienne des traditions et de l'identité arabo-musulmane, notamment en circonscrivant leur liberté par l'adoption d'un Code de la famille faisant d'elles des mineures à vie (Longou, 2009 : 19). En leur déniaient ainsi le statut d'adulte, le nationalisme refuse de les voir en tant que citoyennes et légitime leur discrimination. Cette idéologie ne leur reconnaît donc aucune Histoire, car pour elle, les femmes représentent plutôt la médiatrice entre le peuple et son passé. La femme algérienne « incarne le lien avec l'histoire; elle est conçue par le nationalisme comme renvoyant à un passé mystique hors des atteintes du temps : elle se doit de ne pas être *occidentalisée* » (Gadant, 1995 : 12, l'auteur souligne). Le nationalisme s'en est donc pris à l'individualisme apporté par la colonisation, courant qui fut perçu comme contraire aux valeurs arabo-musulmanes parce qu'il risquait d'influencer les femmes. Longou constate justement qu'« on est loin de pouvoir déclarer ni même affirmer aujourd'hui que toute Algérienne [...] a complètement réglé le problème de son indépendance, ce, du fait que la société arabo-musulmane est (et reste) une société de groupe qui refuse la notion de l'individu » (Longou, 2009 : 26-27).

La troisième idéologie, l'islamisme, est un mouvement intégriste¹⁹ prônant la suprématie de la religion sur l'État (Lamchichi, 1998 : 23). Abderrahim Lamchichi souligne dans son

¹⁸ « Chandra Mohanty and Gayatri Spivak have, in very different ways, pointed out for some years now that the exploitation of gender as a justification for the Western intervention in and control of non-Western cultures threatens to bond the hands of "native" women struggling against the various form of gender-based oppression », écrit Suzanne Gauch (2006 : xii-xiii). Un exemple récent : la justification, au nom des droits des femmes afghanes, de l'intervention militaire en Afghanistan.

¹⁹ « L'islamiste est intégriste dans le sens où il est également obsédé par des règles dont il ignore l'origine, mais dont il est convaincu qu'elles sont islamiques comme le voile féminin ou la ségrégation des sexes. Dans ce sens, l'islamiste revendique la défense de l'identité arabo-islamique et de la

ouvrage intitulé *L'islamisme(s) en question* qu'il « faut se garder de confondre l'islam — religion, civilisation et ensemble disparate de cultures et de sociétés — et l'islamisme — idéologie politique de combat » (Lamchichi, 1998 : 8). Ce mouvement tente de légitimer la discrimination des femmes à partir d'une interprétation littérale du *Qu'ran*, des *hadiths* et de la *Sharia'a*²⁰, un texte législatif religieux (Longou, 2009 : 37). Selon Rachid Mimouni, la seule présence des femmes irrite les islamistes : « la femme est l'objet d'une fixation obsessionnelle, comme le juif pour Hitler. Elle est la source de tous les tourments. L'inadmissible est qu'elle ait un corps, objet des désirs et fantasmes masculins » (Mimouni, 1992 : 29). Charfi avance la même idée : « En réalité, les islamistes ont une revendication : l'application de la charia; et deux phobies : l'Occident et la femme. » (Charfi, 1998 : 50) L'enfermement des femmes dans la sphère privée est alors privilégié de même que leur rôle de gardienne des traditions, mais au lieu de le faire au nom de la nation arabo-musulmane comme c'est le cas avec le nationalisme, il s'agit ici de le faire au nom de Dieu et des hommes (Longou, 2009 : 18). L'islamisme interdit formellement aux femmes de vivre par et pour elles-mêmes; il ne conçoit pas qu'elles puissent être des sujets libres de leur action. Enfin, Olivier Roy, directeur de recherche au CNRS, fait remarquer dans un court article que l'islamisme est le nouveau panarabisme, du moins au Moyen-Orient : pour lui, en effet, « l'islamisme est, depuis longtemps, une nouvelle forme du nationalisme » (Roy, 2006 : 2). Il ranime ainsi l'utopie d'un monde arabe uni, non pas par sa culture comme c'était le cas avec le panarabisme, mais par sa religion.

Ces trois mécanismes d'oppression, l'orientalisme, le nationalisme et l'islamisme, vont donc influencer et limiter la manière dont les Algériennes pourront s'affirmer en tant que sujets. Nous devons maintenant, afin d'exposer le parcours que prend leur agentivité en

spécificité culturelle. [...] il ne se pose qu'en s'opposant à des ennemis, à des autres. » (Dialmy, 2000 : 5)

²⁰ Mohamed Charfi démontre la pensée paradoxale des islamistes à ce sujet en écrivant : « pourquoi abandonner l'esclavage et s'accrocher à la polygamie ou aux châtiments corporels au nom de leur caractère prétendument sacré? [...] [Les islamistes] veulent faire oublier ce chapitre de la charia et ils ne supportent pas qu'on leur rappelle, car il les met mal à l'aise quand ils réclament, sur une base seulement religieuse, le maintien ou le rétablissement d'autres règles de la charia qui sont aussi inadaptées à notre temps » (Charfi, 1998: 67).

regard de ces contraintes dans les textes de notre corpus, expliquer comment le concept s'applique en littérature.

1.2.3 L'agentivité littéraire

L'écriture rend compte d'une prise de conscience; elle permet à un individu de réfléchir dans l'après-coup et de rendre visible dans le monde son existence particulière (ou d'autres existences particulières). En effet, en racontant *sa* réalité, on acquiert une certaine autorité sur *la* réalité, car on se met alors à la signifier selon des expériences éminemment personnelles, rejetant ainsi la vision officielle au profit de la sienne propre. La littérature agit donc sur l'imaginaire, le symbolique, en exposant des représentations du réel et en permettant l'émergence et l'expression d'une subjectivité. Plus particulièrement, elle a le pouvoir de renforcer ou de contester certains systèmes de pensée et certaines conventions sociales. Barbara Havercroft souligne les possibilités qu'elle offre aux femmes :

il est évident que la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi parce qu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture (Havercroft, 1999 : 97).

La littérature peut donc devenir, entre les mains des femmes, un puissant outil subversif, car elle permet d'un même geste de représenter et de réaliser cette quête d'autodétermination (Havercroft, 1999 : 93). Elle affiche notamment leur imaginaire, leur voix et leur vécu singuliers. Havercroft considérait à la fin des années 1990 que l'agentivité recelait un grand potentiel pour l'analyse littéraire, mais était encore peu étudiée (Havercroft, 1999 : 96). La littérature permet pourtant aux femmes d'accéder à la subjectivité en valorisant leur regard sur le monde. Havercroft affirme que l'agentivité, bien qu'elle lui soit liée, est légèrement différente de la subjectivité. En effet, elle écrit : « on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux » (Havercroft, 1999 : 95). L'agentivité va donc plus loin que la subjectivité en ce sens qu'elle est à même de transformer ou du moins d'infléchir les normes qui régissent l'accès à la parole et à l'action.

Une telle agentivité littéraire a d'abord été étudiée par Helga Druxes dans *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, qui s'attarde à quatre œuvres d'autant d'auteures différentes. Druxes définit l'agentivité comme un changement de posture, une contestation révélant *le modus operandi* d'un sujet (Druxes, 1996 : 9). Elle écrit : « I believe that we are inscribed in social practices and institutions. I also believe, however, that we can reposition ourselves within these practices and change them. » (Druxes, 1996 : 12) L'agentivité a donc nécessairement besoin d'une conscience critique pour se former; elle est liée à une connaissance des enjeux et relations de pouvoir qui traversent une société. L'agentivité littéraire, selon Druxes, concerne surtout le plan événementiel, donc le monde de la diégèse. Elle se manifeste à travers les actions des personnages visant à affirmer leur liberté de choix. Druxes fait remarquer par exemple que les protagonistes de son corpus développent leur agentivité à travers leur corps et leur mobilité dans l'espace urbain. Elle écrit : « it is only after the female body is exposed to the censorship/appraisal of the public gaze in the urban marketplace that critical consciousness becomes translated into self-authored physical mobility within the city » (Druxes, 1996 : 13). Ainsi, l'agentivité surgit d'une confrontation avec les différentes formes d'oppression agissant sur un sujet et vise à remanier les relations de pouvoir à l'œuvre dans son environnement. Druxes rajoute un peu plus loin :

When we look at urban writing by women in late modernity, we find that their female characters come to the city to experience not only fragmentation and alienation, but also to begin to witness women fulfilling public roles in the workplace as managers rather than disenfranchised unskilled factory workers. They observe other women manipulating and controlling the traffic of urban consumption, they come into contact with female professionals who represent social status and economic power in the public sphere. (Druxes, 1996 : 19)

On voit ici que la mobilité dans la ville développe le regard critique des femmes et peut les amener à une prise de conscience collective par l'intermédiaire des expériences des autres femmes. Druxes perçoit ainsi l'agentivité littéraire à travers la mise en scène de protagonistes qui se rebellent contre différentes normes sociales à partir d'une prise de conscience critique.

Barbara Havercroft s'inspire de la réflexion de Druxes et la dépasse; elle propose dans l'article « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire de France Théorêt* », une nouvelle définition de l'agentivité littéraire. Comme

pour Druxes, l'agentivité dénote pour elle « la capacité d'agir dans sa vie, de réaliser son potentiel malgré les difficultés sociales, familiales et culturelles » (Havercroft, 1999 : 94). Faire preuve d'agentivité impliquerait de transformer son environnement afin de pouvoir s'y exprimer librement. Le langage serait aussi très important à la réalisation de l'agentivité, selon Havercroft, étant donné la posture privilégiée qu'il occupe dans la formation de l'identité et de l'imaginaire. Enfin, Havercroft affirme, tout comme Druxes, que l'agentivité se manifeste sur le plan événementiel, mais elle va plus loin en proposant de la concevoir aussi sur un plan textuel (Havercroft, 1999 : 96)²¹ et à un niveau extratextuel. Dans le premier cas, l'agentivité se manifeste à travers les actions des personnages (Havercroft, 1999 : 96) tandis que dans le deuxième, elle s'exprime par la subversion des conventions sociales et littéraires, notamment par des stratégies discursives tels la réénonciation critique de clichés patriarcaux et de mythes sociaux, l'usage d'intertexte ou d'un métatexte (Havercroft, 1999 : 99). Ces stratégies, nombreuses dans les textes de Bey, seront l'objet de la prochaine section afin d'être étudiées sous une optique langagière à partir du concept de l'autorité discursive. Enfin, Havercroft avance qu'il serait possible de concevoir une agentivité extratextuelle qui agirait pour sa part à travers la reformulation d'événements vécus dans le texte autobiographique, le contexte de parution et de réception, etc. (Havercroft, 1999 : 96).

Notre définition de l'agentivité s'inspirera de la pensée de Hekman, de Druxes et d'Havercroft, c'est-à-dire que l'agentivité sera pensée en tant que capacité d'un sujet à s'inventer et inventer le monde qui l'entoure de même qu'en tant que prise de conscience critique et capacité d'agir sur sa vie. Il s'agira essentiellement, à partir du concept de l'agentivité, de présenter l'analyse du plan événementiel, puisque le plan formel sera abordé à travers une étude langagière dans la prochaine section de ce chapitre et que le contexte extratextuel ne comporte pas assez d'éléments pertinents pour notre mémoire²².

²¹ Havercroft utilise aussi le terme d'agentivité discursive afin d'évoquer sa manifestation sur le plan formel (Havercroft, 1999 : 99).

²² Rachel Van Deventer propose dans sa thèse de doctorat une nouvelle approche de l'agentivité dont la réflexion s'inspire principalement de Havercroft. Elle évoque ainsi, en plus de l'agentivité intratextuelle et extratextuelle, une agentivité transtextuelle (terme basé sur la définition de Genette) et une agentivité interdiscursive, toutes deux très près de l'agentivité extratextuelle et dont l'utilisation n'est pas pertinente à notre mémoire dans l'optique que nous lui donnons.

1.2.3.1 Agentivité événementielle

L'agentivité événementielle concerne les actions posées à l'intérieur de la fiction. Elle s'intéresse aux différentes tactiques utilisées par les personnages afin de s'insurger contre les normes qui les asservissent. Jacinthe Cardinal, dans son mémoire « Suzanne Jacob et la résistance aux "fictions dominantes" : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », pense cette agentivité à l'intérieur de la triade regard-parole-action. Pour être agentes, les femmes doivent donc prendre conscience des oppressions qu'elles subissent, en affichant une parole dissidente qui s'articule « en-dehors des stéréotypes de la féminité » (Cardinal, 2000 : 33), et s'engager dans des actions à même de transformer leur quotidien. L'agentivité représente pour Cardinal un moyen par lequel les femmes passent du statut d'objet à celui de sujet en brisant le statu quo. Véronique Lord, qui s'inspire de ces vecteurs d'agentivité dans son mémoire « Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans *Dans les ombres* d'Eva Sénécal », les perçoit en termes de « véhicules de libération et d'exercice de la subjectivité » (Lord, 2009 : 16). Le concept d'agentivité événementielle s'articulera dans cette analyse à partir de la triade regard-parole-action.

1.2.3.1.1 Regard

Le regard a une double fonction en ce sens qu'il est lié à la fois à l'oppression et la résistance. En effet, il peut être subi ou encore assumé. Le sujet lui-même est défini par le regard extérieur qui pèse sur lui, le contraint, le réduit à l'état d'objet, etc. Dans plusieurs sociétés, l'éducation différente qu'on offre aux hommes et aux femmes produit aussi une différence dans le rapport que chacun entretient au regard. John Berger note dans *Voir le voir* « qu'être homme, c'est agir, être femme, c'est paraître » (Berger, 1976 : 51, l'auteur souligne). Ce qui l'amène à écrire que « [l]es hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées » (Berger, 1976 : 51). Poser un regard, c'est donc poser un jugement. Ainsi, selon Berger, l'homme juge la femme et la femme se juge elle-même, ce qui dévoile une dynamique de domination dans les rapports sociaux de sexe.

En effet, « [a]u sentiment qu[e la femme] éprouve envers elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard » (Berger, 1976 : 50). Dans un tel cas, elle abandonne sa capacité à poser son propre regard, « en vient à considérer en elle celle qui surveille et celle qui est surveillée comme deux éléments constitutants, mais toujours distincts de son identité en tant que femme » (Berger, 1976 : 50) et ainsi s'aliène, se fait constituer en tant qu'objet.

Toutefois, le regard peut aussi servir à favoriser l'émergence d'une vision critique : il est essentiel à la prise de conscience des oppressions et de notre posture sociale. C'est une manifestation d'agentivité puisqu'il peut permettre de saisir le monde à partir de sa propre situation et de son propre imaginaire. Le regard est significatif dans la venue à la subjectivité. En effet, la femme qui porte son propre regard sur le monde qui l'entoure et sur elle-même valorise son autonomie et cherche à légitimer son autorité. En étant maître de son regard, on devient maître de son jugement. C'est une étape, comme le révélait Druxes, qui permet de réinterpréter autrement sa vie et celle des autres autour de soi, de voir le monde à travers le développement d'une nouvelle perspective (Druxes, 1996 : 20). On peut ainsi rejeter les normes qui briment ou neutralisent la subjectivité. Une telle prise de conscience de son potentiel, d'une possible accession au statut de sujet, conduit ensuite à la parole et à l'action.

1.2.3.1.2 Parole et silence

La parole, tout comme le regard, peut aussi aliéner ou favoriser la libre expression de la subjectivité. D'un côté, elle renforce l'aliénation lorsqu'on s'en sert pour répéter des discours normatifs. Havercroft affirmait justement, rappelons-le, qu'on peut être sujet d'énonciation sans être agent. Elle évoque dans son article sur Théoret la figure de la mère patriarcale afin de montrer que les clichés patriarcaux qu'elle répète à ses filles ont pour but de s'assurer de leur soumission et de la sienne à la loi du père (Havercroft, 1999 : 95). Parler ne signifie donc pas automatiquement contester ou se libérer.

D'un autre côté, la parole peut être une manière de dire son désaccord et son refus de la domination. C'est par son intermédiaire qu'il devient possible de revendiquer des droits et de meilleures conditions de vie. Elle participe à signifier l'oppression, à lui donner une réalité

concrète à travers nos propres mots. La parole est aussi essentielle pour se nommer soi-même. En certaines situations toutefois, elle sera remplacée par un silence contestataire (Lord, 2009 : 33) s'il y a une injonction à parler. Elle brise en tous les cas le statu quo. Druxes note que le fait de donner la voix à d'autres personnages peut être une façon de développer la sienne propre. Elle écrit : « narcissic reflections in others is only a first step to self-awareness, a disembodied *voice* speaking and creating a general narcissistic desire brings it to life more fully » (Druxes, 1996 : 104, l'auteure souligne). La prise de parole permet donc de représenter une quête d'autonomie (Havercroft, 1999 : 93-94). Elle constitue ainsi une manifestation d'agentivité, car, tel que Havercroft le notait, le langage « a une place déterminante dans la transmission de l'idéologie » (Havercroft, 1999 : 95). Le développement d'une parole qui nous est propre produit alors une transformation des relations de pouvoir, notamment en reconnectant notre parole à notre subjectivité. Toutefois, une action doit suivre l'affirmation de cette parole dissidente afin de réaliser pleinement son agentivité.

1.2.3.1.3. Action

L'action est un véhicule de l'agentivité, car elle bouleverse directement un ou plusieurs rapports de pouvoir. C'est une manifestation concrète de l'agentivité. Elle dénote en quelque sorte le passage de l'affirmation de la liberté individuelle à sa prise en charge devant la société et réalise la rébellion jusque-là seulement exprimée à travers le langage. L'action peut revêtir plusieurs formes, mais correspond souvent, pour les femmes, à une mobilité physique (Druxes, 1996 : 19) puisqu'elles sont couramment limitées dans leurs déplacements dans les sociétés tant occidentales qu'arabes. Ce faisant, marcher seule dans la rue, surtout si c'est sans but précis²³, sortir d'un lieu où l'on est assigné par une ou plusieurs institutions ou encore aller à la rencontre d'autres femmes constituent toutes des actions transgressives en

²³ En effet, déambuler dans l'espace public est encore aujourd'hui une activité surtout masculine dans les sociétés occidentales et arabo-musulmanes. Les femmes qui s'y prêtent s'exposent aux réprimandes de leur famille ou des autorités; on leur reprochera notamment de ne pas être assez prudentes et de braver « inutilement » des dangers, voire de « chercher » à se faire agresser.

régime patriarcal. L'action peut aussi s'exprimer à travers le corps. Druxes écrit : « there exists a reciprocal and dynamic relationship between critical consciousness and the gendered body as its material matrix » (Druxes, 1996 : 13). En remarquant les normes qui circonscrivent le corps féminin (mobilité, habillement, peau, etc.) on peut agir à travers lui afin de les bouleverser. Le corps devient ainsi un lieu où afficher sa rébellion et par lequel accéder au statut de sujet. Les protagonistes de notre corpus, par exemple, agissent à travers leur corps, notamment par l'intermédiaire de leurs vêtements et de leur sexualité. Enfin, l'action signale une prise de pouvoir. En effet, elle permet aux femmes de participer à l'élaboration de leur société par la subversion de ses normes. Elles provoquent ainsi des débats et soulignent leur présence en société de même que la nouvelle signification qu'elles cherchent à donner à cette présence.

Ainsi, ces trois vecteurs de l'agentivité que sont le regard, la parole et l'action permettront d'analyser le parcours emprunté par chacune des protagonistes de Maïssa Bey afin de contester l'oppression et de s'affirmer en tant que sujet dans sa société. L'agentivité en tant que concept théorique nous permettra donc de reconnaître une capacité de résistance aux protagonistes du corpus et de porter une attention particulière aux différentes formes institutionnelles régissant leur existence et aux stratégies déployées pour y résister. Sur le plan formel, plusieurs procédés discursifs sont aussi mis en place dans les fictions afin de valoriser la subjectivité des protagonistes. Ceux-ci serviront à l'analyse à partir de la notion d'autorité discursive et seront explicités dans la section qui suit.

1.3 L'AUTORITÉ DISCURSIVE

La langue est un lieu symbolique où se reproduisent les rapports de pouvoir d'une société. L'immense majorité des langues humaines dénotent une domination masculine et déprécient les femmes. C'est notamment le cas des langues française et arabe²⁴, langues

²⁴ Dans la première, nous pouvons penser aux *e* muets et à l'effacement du féminin par son absorption dans un masculin générique. Dans la deuxième, le féminin se rétracte aussi devant le masculin et est considéré par certains grammairiens comme une forme dégénérée du masculin (Fatima

d'appartenance culturelle de Maïssa Bey. L'accès à la parole est ainsi codifié dans chacune d'elles de façon à circonscrire l'autorité discursive des femmes. Toutefois, tel que l'a souligné Marina Yaguello, la langue véhicule « la censure, le mensonge, la violence, le mépris, l'oppression, [mais aussi] le plaisir, la jouissance, le jeu, le défi, la révolte » (Yaguello, 1982 : 7). Son caractère malléable crée la possibilité de subvertir l'idéologie dominante qui l'a investie. C'est en effet en utilisant autrement le langage dominant que Maïssa Bey parvient à valoriser la voix des femmes algériennes. Les théories narratives féministes et bakhtiniennes nous serviront à rendre compte des contraintes qui pèsent sur leur prise de parole. Elles mettent en lumière différentes normes sociales et littéraires régissant l'expression de la subjectivité. Nous proposerons d'abord une brève définition de l'énonciation avant de souligner en quoi le genre sexuel et le contexte postcolonial influencent celle des femmes en Algérie, une société où les cultures française et arabe affectent leur prise de parole. Nous évoquerons ensuite trois modalités textuelles employées par l'auteure pour valoriser, à l'intérieur des cadres sociaux et littéraires, l'autorité discursive de ses protagonistes.

1.3.1 Définition

L'énonciation est à la fois un acte et une situation de communication produisant un énoncé. Elle implique un destinataire, un destinataire, un moment et un lieu. C'est, dit simplement, « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Maingueneau, 1993 : 7). L'énonciation a donc trait au « dire », aux conditions rendant possible la fabrication d'un énoncé. Elle suggère nécessairement une subjectivité. Son étude est entre autres couverte par le domaine de l'analyse du discours, de la linguistique, de la grammaire et de la narratologie.

Gérard Genette et Dominique Maingueneau abordent l'énonciation sur deux plans qu'ils décrivent en termes de récit et de discours. Le premier désigne la narration. Il s'agit d'une énonciation par laquelle on fait se dérouler des événements en leur accordant une

Sadiqi, 2006: 7). Enfin, ces deux langues perpétuent des stéréotypes et des proverbes péjoratifs sur les femmes, consolidant ainsi des conventions sociales qui leur sont défavorables.

signification particulière. Le sujet peut produire différents récits selon sa posture énonciative, c'est-à-dire son degré d'appartenance à l'histoire et son niveau narratif. Genette affirme que la narration peut se doter de trois points de vue narratifs : la focalisation externe, interne et zéro (ou omnisciente). La première possède un regard qui prétend être neutre et objectif et qui n'appartient pas à un personnage : « En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque. » (Genette, 1983 : 50, l'auteur souligne) La focalisation interne implique pour sa part un regard qui paraît être celui d'un personnage. Enfin, la focalisation omnisciente utilise un regard qui prétend tout voir. Genette écrit :

Il me semble que le récit classique place parfois son « foyer » en un point si indéterminé, ou si lointain, à champ si panoramique [...] qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage, et que le terme de non-focalisation, ou focalisation zéro, lui convient plutôt mieux. (Genette, 1983 : 49)

La différence entre cette focalisation et la focalisation externe réside donc dans le fait que la seconde possède un regard sur les pensées des personnages, contrairement à la première. L'instance narrative apparaîtra ainsi mieux connaître les personnages qu'eux-mêmes ne se connaissent.

Genette affirme qu'en plus des points de vue narratifs, la narration peut être extradiégétique, positionnée en dehors de la fiction, ou intradiégétique, placée à l'intérieur. Elle peut être aussi homodiégétique si l'instance narrative est un personnage dans l'histoire ainsi racontée (autodiégétique si le personnage est le protagoniste principal), hétérodiégétique si elle n'y participe pas (Genette, 1972 : 256).

Le deuxième plan, le discours, dénote « toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation (JE-TU/ICI/MAINTENANT) » (Maingueneau, 1993 : 47) et qui renseigne ainsi sur la subjectivité de l'instance narrative et des personnages en signalant leurs intentions et leurs sentiments. Il est donc adressé à un ou plusieurs destinataires et peut faire appel à différentes techniques rhétoriques selon l'effet que souhaite produire l'instance d'énonciation. Le discours peut entre autres être argumentatif, élogieux ou

interrogatif. Il est notamment défini par les codes langagiers, par exemple journalistique, politique ou encore littéraire, qu'il emprunte.

Lorsqu'une instance énonciative fait intervenir d'autres discours que le sien dans son énonciation, nous sommes en présence de discours rapportés. Ceux-ci sont « divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation » (Maingueneau, 1993 : 115). Maingueneau note deux types de discours rapportés qui se déclinent chacun en deux versions. D'abord, le discours direct, qui permet de rapporter dans une apparente fidélité les propos d'une autre énonciatrice ou d'un autre énonciateur de façon à ne pas en assumer la responsabilité. Maingueneau remarque que c'est « une *mise en scène*, une manière de présenter une citation » (Maingueneau, 1993 : 117, l'auteur souligne). Ensuite, le discours indirect, qui présente le discours cité comme subordonné au discours citant dans ce qui semble un seul acte d'énonciation. Maingueneau considère qu'il constitue une traduction et qu'il retire toute autonomie au discours ainsi cité (Maingueneau, 1993 : 119). Les déclinaisons de ces discours rapportés permettent d'interrompre un peu moins la trame narrative que le discours direct libre, « parce qu'il n'y a pas de subordination syntaxique [...] parce que les repérages déictiques restent ceux du discours cité. Cette "liberté" est une émancipation à l'égard des contraintes typographiques (tiret, guillemets, italique) communément associées au discours direct » (Maingueneau, 1993 : 125). Maingueneau note au sujet de la deuxième déclinaison qu'elle interrompt moins la narration que le discours indirect, car elle « [atténue] la dénivellation entre discours citant et cité : les paroles, les pensées, les émotions des personnages sont exprimées directement, mais ils ne rompent pas la continuité de la trame narrative » (Maingueneau, 1993 : 129). Cette atténuation est due au fait que la présence du discours indirect libre n'est soulignée que par une discordance énonciative, c'est-à-dire par l'impression d'entendre deux voix et de constater deux points de vue (Maingueneau, 1996 : 128). Maingueneau explique « [qu']il n'existe pas de marquage spécifique du DIL, mais un certain nombre d'indices stéréotypés facilitent son identification, en particulier l'imparfait et l'emploi de phrases juxtaposées, de préférence à des phrases subordonnées » (Maingueneau, 1993 : 129).

Au-delà de ces remarques formelles, le discours n'est pas seulement défini par la façon dont on le met en scène. En effet, le contexte social dans lequel un sujet se trouve et à partir

duquel il s'énonce viendra s'inscrire dans son expression. Nous nous attarderons maintenant à décrire de quoi est constitué ce contexte pour les protagonistes de notre corpus.

1. 3.2 La situation d'énonciation

Un sujet se situe dans un contexte social particulier, celui-ci étant déterminé, par exemple, par son époque, son genre sexuel, son lieu d'origine, etc. Il constitue donc un réseau de relations le reliant aux autres. Ce contexte se manifeste notamment à travers la prise de parole d'un sujet. Nous nous pencherons ici plus spécifiquement sur les effets que produisent le genre sexuel et le contexte postcolonial sur la prise de parole des protagonistes de notre corpus, deux situations qui influencent déjà leur place dans l'Histoire et leur capacité d'agir, tel que nous l'avons démontré.

1.3.2.1 Le genre sexuel des femmes

La langue, autant dans le monde occidental qu'arabe, a un sexe et il est clairement masculin (Yaguello; Sadiqi). Ainsi, une femme ne peut s'énoncer d'une façon identique à un homme tout en signifiant la même chose. En effet, le féminin a une place bien précise et déjà délimitée dans la langue; il est entre autres une source de jurons et de proverbes visant à légitimer la discrimination. De plus, la parole des femmes, afin de se manifester, doit prendre en compte différents codes sociaux et littéraires créés pour maintenir l'autorité discursive des hommes. Le genre sexuel influence en ce sens la prise de parole. Comme nous l'avons vu, la langue est un lieu à la fois d'aliénation et de résistance, puisqu'elle est malléable.

Plusieurs chercheuses occidentales (Dale Bauer, Kathy Mezei, Linda Hutcheon), à travers des analyses textuelles, affirment que les femmes savent combattre cette domination en maniant la langue autrement que selon les conventions, c'est-à-dire en inventant de nouvelles façons de s'exprimer. Elles parlent toutes, de manières diverses, d'une voix

féminine. Susan Sniader Lanser constate que celle-ci « is a site of ideological tension made visible in textual practices » (Lanser, 1992 : 6). Elle serait donc visible textuellement, mais implicite sémantiquement (Mezei, 1996 : 12). Cette voix féminine prendrait forme à travers un discours hétérogène, polyphonique et ambigu (Price Herndl, 1996 : 11). Diane Price Herndl affirme encore que ce langage féminin contesterait les expressions officielles, car « [a] feminine language lives on the boundary. A feminine text overthrows the hierarchies. It is absence-silence-madness present-speaking-sane. It proves the hierarchies mistaken » (Price Herndl, 1996 : 11). Au Maghreb, la résistance aussi est implicite. Anne-Marie Miraglia, dans son ouvrage *Des voix contre le silence*, note dans un corpus d'écrits d'auteures maghrébines que la voix féminine se manifesterait entre autres à travers la polyphonie et les passages constants entre la première et la troisième personnes (Miraglia, 2005 : 10), des procédés qui contribuent à la rendre ouverte, hétérogène. Miraglia suggère que ceux-ci facilitent « la dénonciation de l'oppression des femmes » (Miraglia, 2005 : 14), car ils permettent justement à leur auteure de s'exprimer autrement à travers le langage dominant. Ces procédés favoriseraient aussi, selon Miraglia, la formation d'une communauté féminine et la consolidation de ses liens. Elle perçoit dans cette solidarité la possibilité, pour les femmes maghrébines, d'accéder à la subjectivité, car « [r]aconter l'autre, c'est défier les interdits qui pèsent sur son propre récit. Raconter l'autre, c'est lui donner droit à l'existence, c'est revenir sur son propre passé et c'est finalement attribuer une nouvelle valeur à sa propre vie » (Miraglia, 2005 : 75). Ainsi, la voix féminine se bâtit à même le langage dominant par un remaniement de ses codes langagiers, notamment en créant des liens sororaux par lesquels valoriser l'existence des femmes.

Plus largement, dans le monde arabo-musulman, il est pertinent de remarquer que la langue arabe classique est considérée comme sacrée puisque le *Qu'ran* a été révélé à travers elle. C'est donc une langue littéraire, de lettrés et de religion. Sans dénier que de plus en plus de femmes reçoivent une éducation, Fatima Sadiqi rappelle le fait suivant : « As Arabic is tightly linked to literacy (it can be learnt only at school), large portions of Arab-Muslim illiterate women are excluded from using it. [...] men, not women, can use it and gain power through this use. » (Sadiqi, 2006 : 17) La femme est tenue éloignée de l'apprentissage et de l'utilisation de l'arabe classique par une société patriarcale qui la relègue souvent dans la

sphère privée. Elle l'écarte aussi des postes de pouvoir en imposant l'arabe classique à un niveau institutionnel. Sadiqi écrit que

[o]nly males have the right to recite the Qur'an loudly in public, to lead the Friday prayers, to deliver Friday sermons, to slaughter animals while uttering specific religious formulae, to be present and participate orally during the marriage and burial rites, to deliver « important » political speeches, to debate « serious » literary works. Arabic is associated with formal, influential, and « serious » language functions in which women's voices are often marginalized. These are the main reasons that mark Arabic as a male language (Sadiqi, 2006 : 18).

Les femmes, puisqu'elles sont ainsi exclues de cette langue, s'énoncent dans leur quotidien à partir de traditions orales telles que le dialecte et le tamazight (la langue berbère) si, dans ce dernier cas, elles vivent au Maghreb (Sadiqi, 2006 : 15). Leur posture peut donc être perçue à la fois comme conservatrice et non conservatrice parce qu'elles préservent les traditions orales, mais n'utilisent pas l'arabe classique (Sadiqi, 2006 : 15). C'est en consignand dans leurs écrits ces traits de l'oralité qu'elles résisteraient à cette aliénation, car leur parole accèderait ainsi à la sphère publique. Christiane Chaulet-Achour, dans son ouvrage *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, précise justement que « [l]es Algériennes ont créé dans l'oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde » (Achour, 1998 : 22-23).

Il est alors important, dans le but d'analyser la prise de parole des Algériennes, de saisir que la structure des langues française et arabe de même que plusieurs codes sociaux discriminent leur genre sexuel et problématisent ainsi leur autorité discursive, qui ne peut se manifester que grâce à un réaménagement de ces normes langagières.

1.3.2.2 Le contexte postcolonial

Le contexte postcolonial dans lequel se situe l'Algérie influe aussi sur la manière par laquelle les protagonistes du corpus manient la parole. En effet, le pouvoir colonial a toujours contrôlé les moyens de communication de la culture colonisée, désignant celle-ci comme marginale et subordonnée. Elle a notamment outillé son imaginaire et sa parole avec des

concepts exprimant sa vision du monde et légitimant sa domination²⁵. Les écrits postcoloniaux cherchent ainsi à déconstruire les représentations coloniales, à rejeter les distinctions centre-périphérie et soi-Autre véhiculées par celles-ci et à abandonner leurs valeurs (Van Denventer, 2009 : 36). Les textes postcoloniaux affichent un désir d'autodétermination en employant certaines tactiques textuelles consistant à souligner la différence culturelle (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 2002 : 65; Bhabha, 1994 : 172), par exemple par l'absence de traduction et l'adoption d'un dialecte plutôt que d'une langue dite classique, stratégies utilisées par les protagonistes du corpus à l'étude ici. Bhabha insiste aussi sur le rôle d'une énonciation au temps présent « in the articulation of culture [...] to provide a process by which objectified others may be turned into subjects of their history and experience » (Bhabha, 1994 : 178). L'écriture postcoloniale cherche ainsi à valoriser le regard de la culture colonisée sur son passé colonial plutôt que celle du colonisateur. Tel que l'expliquent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, « [t]he seizing of the means of communication and the liberation of post-colonial writing by the appropriation of the written word become crucial features of the process of self-assertion and of the ability to reconstruct the world as an unfolding historical process » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 2002 : 82). On ne peut comprendre le travail de Maïssa Bey si on fait abstraction de cette dimension.

On voit que le discours d'une personne émane d'un contexte qui lui est particulier. Dans le cas qui nous concerne, le genre sexuel et le contexte postcolonial marquent l'expression des protagonistes. Il s'agira à présent de s'attarder aux procédés d'écriture déployés dans les fictions du corpus afin de légitimer leur parole à travers le langage dominant.

1. 3.3 Les procédés d'écriture

Maïssa Bey, par l'intermédiaire de certaines modalités textuelles, valorise l'autorité discursive des Algériennes afin de leur permettre d'exprimer par elles-mêmes leur subjectivité. Elle en utilise plus particulièrement trois : le dialogisme, une voix narrative personnelle et collective, de même que l'ironie, qui sont autant d'outils textuels, nous les verrons, pour contester les discours hégémoniques. Longou écrit que « plutôt que de

²⁵ Le discours de la France à cet égard en Algérie, comme dans ses autres colonies, mettait l'accent sur son devoir civilisateur auprès des races inférieures (Stora, 2005 : 37).

représenter la femme symbole ou la femme effacée [Bey donne] cette possibilité aux protagonistes respectives de prendre en main leur destin et de là, de briser justement la suprématie de l'homme sur la femme » (Longou, 2009 : 196).

1.3.3.1 Le dialogisme

Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien russe de la littérature, croit que l'intersubjectivité précède la subjectivité; c'est-à-dire que la subjectivité résulte d'une interaction avec autrui. Il écrit : « être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi » (Bakhtine, 1987 : 148). Todorov remarque que plusieurs autres partagent cette idée, dont Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ludwig Andreas Feuerbach, Martin Buber et Emmanuel Lévinas (Todorov, 1981 : 52). Cette philosophie de l'être critiquant l'unité du sujet parlant implique aussi une conception de l'énonciation que Bakhtine exprime par la notion de dialogisme. Celle-ci rend compte d'une pensée de l'autre dans le discours et dénote la mise en relief d'une conscience par une autre. Elle affirme que le discours d'une personne est un dialogue avec autrui; c'est toujours une réponse, une interaction entre plusieurs voix et consciences.

Au niveau littéraire, une écriture peut manifester le dialogisme. Elle indique alors moins le désir de former une intrigue romanesque que celui de mettre en relief différentes consciences idéologiques. Dans ce contexte, le discours rapporté, plus particulièrement le discours indirect et indirect libre, peut dénoter la présence du dialogisme (Bakhtine, 1987 : 158). Par le discours indirect libre, plus particulièrement, le discours rapporté est mis sur le même plan que le discours rapportant afin, justement, de visibiliser au moins deux subjectivités. Cette rencontre attire ainsi l'attention sur l'interdépendance entre la subjectivité et l'altérité dans l'énonciation. Le dialogisme est donc exprimé à travers la personnification de consciences. Il ne se borne toutefois pas à cette manifestation, car « [i]l n'est [...] pas nécessaire de s'adresser réellement à autrui » (Todorov, 1981 : 50). Bakhtine affirme que « [o]u bien le plurilinguisme pénètre dans le roman "en personne", si l'on peut dire, et s'y

matérialise dans les figures des locuteurs, ou bien, en servant de fond au dialogue, il détermine la résonance particulière du discours romanesque direct » (Bakhtine, 1987 : 152). Le dialogisme peut donc s'exprimer à plusieurs niveaux « partant de la signification du mot, allant jusqu'au texte entier et même dépassant ses limites pour toucher à ce que nous pouvons appeler le contexte » (Sabo et Marc, 1984 : 76-77). Il peut alors s'exposer par l'intermédiaire d'un genre littéraire ou d'un lexique particulier. Par exemple, l'introduction des paroles d'une chanson dans le texte rend compte d'un dialogue entre différentes formes de récits et de savoir (Talahite-Moodley et Gonfond, 2007 : 113). Nous pourrions affirmer qu'il en va de même de la présence d'un poème ou d'une entrée de journal. La coexistence de deux langues, quant à elle, manifeste deux façons de concevoir et de représenter le réel (Bakhtine cité par Todorov, 1981 : 97). Dans les textes du corpus, il s'agit principalement des langues française et arabe. Il est donc question d'une prise de conscience d'un langage par un autre (Bakhtine, 1987 : 176). Le dialogisme, dans le texte littéraire, réaménage alors les cadres énonciatifs dominants de façon à visibiliser le sujet marginalisé. En effet, ces cadres impliquent la présence d'au moins deux consciences différentes qui interagissent et échangent, qui sont auteurs de leur propre vie (Todorov, 1981 : 159). Ils assurent ainsi une capacité de réponse, de réplique. Cela permet d'une part de rendre visibles les femmes comme productrices d'un discours et, d'autre part, de contester la légitimité des discours dominants qui tentent de les définir et de les effacer de l'Histoire. Le dialogisme, en inscrivant dans le texte au moins deux subjectivités, empêche en quelque sorte la production d'un savoir monologique et une mainmise sur le réel. Dale Bauer, dans l'ouvrage *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, affirme que le dialogisme est un outil qui expose à la fois la domination masculine et la résistance qu'on lui oppose. Elle écrit : « Bakhtin's theories of the social nature of the utterance [...] provide a critical language that allows to pinpoint and foreground the moments when the patriarchal work and the persuasive resistance to it come into conflict. » (Bauer, 1991 : 3) Le dialogisme peut donc être une stratégie textuelle féministe, car il permet aux femmes de critiquer les discours patriarcaux tout en soulignant la légitimité de leur propre existence et de leurs expériences en société. Bey encourage ainsi l'autorité discursive des femmes algériennes par la construction d'une subjectivité dialogique chez ces protagonistes. Il s'agira dans l'analyse de repérer les différentes formes qu'elle revêt.

1.3.3.2 Les voix personnelle et collective

Les voix narratives explicitées par Genette ne sont pas seulement des outils permettant de proposer un certain point de vue sur l'histoire racontée. La professeure Susan Sniader Lanser, dans son ouvrage *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, affirme au contraire que les modes narratifs — ou voix narratives — ne vont pas de soi; dans la culture occidentale, ils sont en fait autorisés par des conventions sociales et littéraires qui consacrent l'autorité de la parole des hommes blancs de classe aisée et régissent, pour les femmes, leur accès à une parole publique (Lanser, 1992 : 6-7). Leur utilisation réactive donc une idéologie patriarcale sur les rapports entre les sexes. Lanser souligne toutefois que les textes des écrivaines de son corpus « construct narrative voices that seek to write themselves into Literature without leaving Literature the same » (Lanser, 1992 : 8). Elle affirme ainsi que ces romancières n'usent pas de façon conventionnelle des modes narratifs officiels; elles les modifient de façon à y construire et y valoriser leur propre autorité discursive. Lanser évoque plus particulièrement trois voix. Ce sont la deuxième, la voix personnelle, et la troisième, la voix collective (*communal voice*) qui retiendront notre attention, la première, celle auctoriale²⁶, n'étant pas privilégiée dans l'énonciation des textes du corpus.

La voix personnelle est présente dans les deux textes de notre corpus. Celle-ci présente une narration autodiégétique, donc un mode à la première personne par lequel la narratrice est la protagoniste principale de l'histoire qu'elle raconte. Lanser remarque que lorsque celle-ci est employée par une femme, elle a tendance à dévaloriser l'autorité de son auteure. Le fait est que contrairement à la narration à la troisième personne, la voix personnelle rend visible le sexe de l'instance narrative. Ce genre de récit est rapidement associé à l'autobiographie, tout comme la narratrice à l'écrivaine (Lanser, 1992 : 19-20), dont l'écriture est parfois réduite à un simple témoignage. L'imaginaire des femmes et leur potentiel créateur s'en trouvent alors dépréciés²⁷. Du coup, l'utilisation de la voix personnelle par une écrivaine

²⁶ Celle-ci emploie une narration extradiégétique, donc à la troisième personne.

²⁷ Il semble se passer la même chose en Algérie puisque Bey remarque que « pour bien des hommes aujourd'hui, la littérature féminine ne s'exprime pas en termes d'affirmation ou de création, mais de réponse et de ressentiment » (Bey, 2004 : 68-69).

« involve[s] a struggle over which representations of female voice are to be authorized » (Lanser, 1992 : 19). En revanche, la voix personnelle possède certains avantages : elle permet notamment, selon Lanser, de féminiser l'autorité discursive en reconnaissant à la femme le droit de signifier elle-même son identité et ses expériences. Notons aussi qu'elle peut procurer une apparente authenticité lorsqu'elle émerge de la personne ayant expérimenté directement ce dont elle parle. La voix personnelle donne aussi l'impression d'écouter une personne, d'entrer en dialogue avec elle, de partager son intimité et de participer à l'histoire qu'elle décrit plutôt que de suivre une scène et d'être positionné en voyeurs passifs, comme cela peut être le cas avec la voix auctoriale. Il s'agira dans l'analyse d'exposer les modalités que la voix personnelle emprunte chez Maïssa Bey.

La voix collective est définie pour sa part par Lanser comme un mode pratiqué principalement par des femmes marginalisées. Elle écrit : « I have not observed it in fiction by white, ruling-class men perhaps because such an *I* is already in some sense speaking with the authority of a hegemonic *we*. » (Lanser, 1992 : 21) Elle dénote une voix s'énonçant au nom de plusieurs autres ou d'une pluralité de voix « that share narratives authority » (Lanser, 1992 : 21). Elle permet de valoriser un savoir et un pouvoir basé sur une collectivité de femmes et de favoriser la formation de liens sororaux. Lanser écrit :

My examination of more and less realized communal forms in the singular, sequential, and simultaneous modes suggests the political possibilities of constituting a collective female voice through narrative. At the same time, communal voice might be the most insidious fiction of authority, for in Western cultures it is nearly always the creation of a single author appropriating the power of a plurality. (Lanser, 1992 : 22)

Toutefois, dans une autre culture comme celle de l'Algérie, cette crainte peut se dissiper, surtout si la voix collective est maniée par une femme. L'utilisation d'une telle voix a donc un potentiel immense pour l'autorité discursive des Algériennes, car elle souligne la force des femmes en tant que groupe social de même qu'elle conteste la légitimité de tout discours totalisant en privilégiant une hétérophonie narrative. Il s'agira dans l'analyse d'observer sous quelle forme se déploie cette voix collective.

Il apparaît donc que les voix personnelle et collective constituent une stratégie d'écriture visant à légitimer l'autorité discursive des femmes. En effet, la voix personnelle permet de

défiger les représentations normatives de la voix féminine et de réinvestir, resymboliser le privé des femmes. La voix collective, elle, offre la possibilité de construire et de valoriser un savoir basé sur une communauté de femmes et sur la multiplicité de leurs voix.

1.3.3.3 L'ironie

Étant, comme nous l'avons vu plus haut, une forme de discours rapporté permettant de mettre en relief deux subjectivités dans un seul acte d'énonciation, le discours indirect libre est un lieu privilégié pour l'ironie, si on voit celle-ci comme un énoncé critique de réénonciation. L'ironie « se présente par rapport à un discours indirect libre comme une parole paradoxale et non plus d'abord comme une énonciation hybridée » (Mellet et Vuillaume, 2000 : 63, les auteurs soulignent). Elle souligne donc la subjectivité d'un sujet qui s'exprime en disant le contraire de ce qu'il pense (Maingueneau, 1993 : 97). Cette forme particulière d'énonciation permet de valoriser notre pensée à travers le langage dominant sans en enfreindre directement les normes. L'ironie est alors subtile, mais il est possible de la repérer dans le texte à partir d'un effet de contraste ou de mise en relief, car tel que le constate Maingueneau, elle affiche un propos que l'instance énonciatrice ne prend pas en charge (Maingueneau, 1993 : 101). Certaines marques typographiques (parenthèses, guillemets, majuscule hors contexte, etc.) et figures de style (l'antiphrase, la métaphore ou la comparaison) introduisant une distance dénotent la présence de l'ironie.

L'ironie est plus précisément un procédé qui est « inséparable d'une volonté de dérision (éventuellement tournée contre l'énonciateur lui-même) » (Maingueneau, 1993 : 105). Lucie Joubert, dans son ouvrage *Le carquois de velours*, abonde dans le même sens : « L'ironie [...] s'exerce toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose [...] C'est donc une arme essentiellement offensive, jamais innocente. » (Joubert, 1998 : 17) Elle insiste sur le fait qu'en « ironie, il substituera toujours une volonté — une nécessité même — de dépasser l'innocence d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit pour aller vers une contestation, si ténue soit-elle » (Joubert, 1998 : 18). L'ironie est donc un outil de pouvoir, un contre-discours,

permettant de contester la légitimité de certaines voix dominantes. Il est intéressant de noter qu'une telle entreprise s'opère en répétant leurs discours afin de mieux les déconstruire. Nous rejoignons ainsi les propos de Barbara Havercroft affirmant que « l'itérabilité du signe, restitué à l'intérieur d'un nouveau contexte narratif, se révèle indispensable à la création d'un contre-discours » (Havercroft, 1999 : 99). Celle-ci affirme que cette répétition constitue une stratégie critique « constitu[ant] un acte véritablement éthique et libérateur » (Havercroft, 1999 : 99).

Joubert fait remarquer que l'ironie réalise un pacte ou crée une complicité de lecture entre l'écrivaine ou l'écrivain et la lectrice ou le lecteur. En effet, dans le cas de l'écriture des femmes, elle doit être perçue « comme un message connoté par la spécificité sexuelle de l'auteure et envoyé à un lecteur masculin ou féminin qui le décodera justement en fonction de cette spécificité » (Joubert, 1998 : 20). Joubert affirme que ce pacte de lecture « oblige à une prise en compte du féminin de l'ironie » (Joubert, 1998 : 59). Elle suggère ainsi que les femmes s'expriment à travers un langage différent de celui des hommes, non pas pour plaider une conception essentialiste du genre sexuel, mais, au contraire, pour montrer comment sa construction sociale influence notre perception du réel. L'ironie est donc un procédé d'écriture particulièrement puissant pour les femmes désirant briser le statu quo. Entre leurs mains, elle tourne en dérision les diverses institutions patriarcales. Les femmes qui l'utilisent contestent ainsi les conventions sociales, car elles deviennent des « sujets ironisants » (Joubert, 1998 : 19), c'est-à-dire qu'elles acquièrent une capacité critique, et donc une certaine capacité d'agir, à travers le maniement des discours. L'ironie constitue une autre stratégie d'écriture en ce sens qu'elle permet aux femmes de défier les discours dominants, notamment patriarcaux. Leur autorité discursive est valorisée à travers la contestation de ceux-ci. L'ironie, puisqu'elle se manifeste indirectement, permet aussi aux femmes de se rebeller contre les discours dominants de leur société tout en se protégeant de contre-attaques qui, nous l'avons vu, peuvent leur être néfastes, voire fatales, dans une société fortement patriarcale.

Il apparaît ainsi que les trois concepts théoriques utilisés pour structurer le présent mémoire, respectivement l'Histoire, l'agentivité et l'agentivité discursive, permettent, chacun à sa manière, de montrer comment les protagonistes de notre corpus deviennent des sujets de

plein droit. En effet, le premier concept visibilise la manière dont les textes du corpus problématisent l'Histoire officielle et renversent ses discours par des stratégies d'écriture telles que la mise en scène d'agents interprétatifs marginalisés et l'inversion des perspectives. Le deuxième, pour sa part, montre comment les protagonistes prennent d'abord conscience de leur situation en développant leur regard sur le monde, affichent ensuite une parole dissidente et entreprennent, enfin, des actions visant à transformer leur quotidien. Le troisième, basé sur les théories narratives féministes et bakhtiniennes, permet de montrer les stratégies d'écriture que sont le dialogisme, les voix personnelle et collective et l'ironie mises en place par l'auteure afin de valoriser l'autorité discursive de ses protagonistes. Ces trois concepts théoriques structureront nos analyses, qui se feront dans des chapitres distincts construits chaque fois autour des trois axes retenus : Histoire, agentivité et autorité discursive. Nous analyserons les deux romans dans leur ordre de parution, à commencer par *Cette fille-là* (2001).

CHAPITRE 2

CETTE FILLE-LÀ

Mon histoire donc. Revue et corrigée. (Bey, 2006 : 20²⁸)

Qualifié de « roman de parole et de désespérance » (Chalet-Achour, 2003 : 3) et de roman dont la narratrice principale subirait « l'échec d'une quête » (Bendjelid, 2009 : 233) parce qu'elle découvre, à la fin du roman, que son parcours malheureux se répète chez une autre personne, *Cette fille-là* véhicule plutôt, selon nous, un puissant discours sur l'autonomie des femmes et la valorisation historique de leur mémoire²⁹. Nous proposons donc une lecture différente que de celles qu'on en fait d'ordinaire et qui mettra en relief l'aspect inspirant et audacieux du texte. Malika, la narratrice et protagoniste principale, est une jeune femme orpheline enfermée dans une maison qu'elle présente à la fois comme une pension et un asile. C'est à cet endroit qu'elle adresse à un public extradiégétique son histoire et celle de huit de ses compagnes, tout en inventant certains moments de leur passé. Notre hypothèse est que l'historicisation officielle du passé n'assume pas la vie de ces femmes. La mise en discours du passé qu'effectue Malika permet de corriger l'Histoire, d'en remplir les blancs et de démocratiser le passé, c'est-à-dire de donner aux femmes le pouvoir de dire et celui d'inscrire leur vécu dans la mémoire collective de leur société. La démonstration suivra l'articulation proposée dans le chapitre 1. D'abord, nous nous attarderons aux procédés grâce auxquels

²⁸ L'édition originale date de 2001. Nous utilisons ici l'édition de 2006.

²⁹ Nous expliquerons plus loin (p. 85) en quoi cette lecture de Bendjelid n'invalide pas la nôtre.

l'Histoire est problématisée dans le récit de Malika. Ensuite, nous démontrerons que c'est par l'intermédiaire de cette mise en récit du passé que l'agentivité de la protagoniste se manifeste. Enfin, au plan formel, il s'agira de prouver que l'utilisation de certaines modalités narratives constitue une stratégie d'écriture visant à valoriser l'autorité discursive de Malika.

2.1 LA PROBLÉMATISATION DE L'HISTOIRE

Dans *Cette fille-là*, l'Histoire est problématisée par la subversion du pouvoir patriarcal, ce système érigé par et pour les hommes au détriment des femmes et qui accapare l'existence de ces dernières à leur profit. Ce bouleversement est réalisé de trois manières : par la mise en scène d'une femme marginalisée comme sujet de l'Histoire, par la déstabilisation des rôles sociaux féminins et par une inversion des perspectives, tant entre la grande Histoire et les histoires personnelles qu'entre le politique et le personnel. Les deux premières permettent de s'attarder à des visions exclues et de critiquer des rôles figés par le pouvoir officiel, rôles qui délimitent notamment les manières par lesquelles les femmes peuvent faire partie de l'Histoire, alors que l'inversion des perspectives, c'est-à-dire la relégation à l'arrière-plan des visions dominantes en Algérie, permet de valoriser un nouveau savoir féminin dans la formation d'une mémoire collective.

2.1.1 La mise en scène d'une femme marginalisée comme sujet de l'Histoire

Tel que nous l'avons vu dans le chapitre 1, Beauvoir, Boisclair et Heinich définissent des statuts et des états de femme inventoriant « l'espace des possibles » dans lequel une identité féminine peut évoluer en régime patriarcal. Bien que plusieurs statuts existent, tous ont rapport à un homme : fille, épouse, veuve, etc.. Leur réflexion permettra ici de comprendre la posture sociale de Malika et de voir en quoi celle-ci problématisé l'Histoire.

Malika est un personnage enfermé dans une triste pension à l'écart d'une ville qu'elle n'identifie pas. Les raisons qui justifient son cloisonnement nous apparaissent nébuleuses : « Sur mon dossier à moi, il est écrit : FIC. Ce qui dans leur langue veut dire : Forte instabilité

caractérielle. Ni folle. Ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent. » (Bey, 2006 : 16) La protagoniste semble ainsi être écartée de la société en raison de son caractère, qui en troublerait le bon fonctionnement, même si « ils » (pronom mis ici pour les médecins) la reconnaissent comme saine d'esprit. En étant placée dans la pension, Malika est donc marginalisée. Qui plus est, nous constatons que son statut social est ambigu. Orpheline et célibataire, elle n'est la fille de personne et n'est liée à aucun homme. Elle échappe donc au cadre identitaire usuel. Elle a aussi cessé de grandir et est atteinte d'une aménorrhée primaire, présentée comme volontaire, comme pour échapper à la féminité, vue comme aliénante. Cela accentue l'incertitude de son statut en la gardant figée au stade de croissance physique d'une fille. Ici, cependant, il semble s'agir moins d'une maladie que d'un choix délibéré. Cette problématique est soulevée avant même l'incipit, par l'intermédiaire d'un exergue puisé dans *Le Petit Robert* : « Fille : *l'°* Personne de sexe féminin considérée par rapport à son père et à sa mère ou à l'un des deux seulement. » (Bey, 2006 : 7, l'auteure souligne) La fille n'est donc pas perçue comme un être singulier; son existence n'a de sens qu'à travers un parent. Malika, étant orpheline et n'appartenant à aucun homme, est subversive : elle dérange la société, car elle la force à la considérer pour elle-même. Un épisode au commissariat de police révèle le trouble qu'elle engendre du fait de cette posture particulière :

L'intéressée, c'est de moi qu'il s'agit. [...] J'aurais presque envie de leur dire que justement cela ne m'intéresse pas. Tout ce qu'ils disent. Il faudrait qu'ils rectifient. Pourquoi ne pas m'appeler par mon nom? Malika. Fille de... De qui? Bonne question! Mais c'est peut-être ça qui les gêne. (Bey, 2006 : 44)

Malika prend ainsi conscience que c'est son état d'orpheline qui la garde en marge de sa société. Pour celle-ci, la protagoniste semble inintelligible alors qu'une fille doit exister par et pour autrui. Toutefois, Malika remarque aussi que son statut lui permet de grandes libertés. Elle dit : « Je suis l'héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. Mais c'est peut-être cela ma richesse. Ma seule richesse. / Fille de rien. Fille de personne³⁰. » (Bey, 2006 : 52) Nous constatons dans ce passage que la protagoniste est différente des autres femmes et marginalisée socialement pour deux raisons : parce qu'elle ne peut se mouler comme elles

³⁰ La barre oblique ne fait pas partie du texte. Elle nous sert, ici et plus loin, à noter le renvoi de la phrase sur une autre ligne.

dans les rôles sociaux féminins (étant donné qu'elle n'a ni père ni mari) et parce qu'elle décide de développer son autonomie et d'apprécier cette condition d'existence; en effet, c'est pour elle une « richesse », elle se réjouit d'être « fille de personne », de s'engendrer.

Qui plus est, la protagoniste, une jeune femme métisse, remarque qu'elle est marginalisée du fait que ses traits physiques ne correspondent pas à ceux typiques de son peuple. Celui-ci cherche alors à l'exclure, car elle ne correspond pas à son idée de pureté raciale : « Avec ses cheveux clairs et ses yeux couleur d'un ciel d'ailleurs, elle n'est pas des nôtres. » (Bey, 2006 : 78) La protagoniste explique que dans sa société, les filles peuvent être de deux ordres : soit des « bâtardes », comme elle, ou des filles de famille. Seules ces dernières, en vertu de leur origine arabo-musulmane « sans tache » (Bey, 2006 : 50), sont considérées comme honorables :

C'est une fille de famille. *Bent familia*. [...] À eux seuls, ces mots contiennent une foule formidable d'ancêtres, englobent plusieurs générations d'hommes et de femmes éminemment respectables et respectés. [...] Ancêtres guerriers venus de la lointaine Arabie./*Chorfas*, descendants directs du prophète par sa fille, la bien-aimée Fatima/parents plus au moins directs de saints marabouts [...] fils, fille ou petite-fille de notables, citadins et lettrés. (Bey, 2006 : 50)

Nous constatons ainsi que l'origine raciale et religieuse importe afin d'être considérée comme socialement respectable, critère que raille Malika. La pureté est érigée en norme, voire sacralisée, dans une dichotomie hiérarchique où on lui oppose le métissage. Malika est ainsi considérée socialement comme une bâtarde :

Farkha, ce mot souvent entendu. Ce mot souvent lancé comme un crachat. Une des insultes les plus graves qui puisse être proférée./Impardonnable puisqu'elle met en cause l'honneur d'une femme. Pire encore. L'honneur d'une mère. Même inconnue./Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur. Il se transmet, rejaillit, aussi visible qu'une tare congénitale. Sans jamais s'enfoncer dans l'oubli, il rejaillit par ricochets, de génération en génération. Fait partie de l'héritage. Du seul héritage que peuvent recevoir tous ceux qui, comme moi... etc.. (Bey, 2006 : 47)

Un tel statut est donc dévalorisé, car il est une source d'injures et d'insultes. On en impute notamment la faute à la mère; ce sont les femmes qui introduisent des impuretés dans la race. Remarquons toutefois que Malika utilise son talent de conteuse afin de se réapproprier cette différence à son avantage. En effet, cette condition métisse lui procure toutes sortes de possibilités d'existence et elle l'utilise afin de faire croire à des copines de

classe qu'elle possède des pouvoirs surnaturels ou qu'elle est la fille de certaines célébrités dans l'intention de les impressionner et de gagner leur respect : « Je ne suis pas des vôtres!/Avec mes cheveux clairs et mes yeux plus bleus que votre ciel! » (Bey, 2006 : 24) En insistant ainsi sur sa différence et en le dédramatisant, Malika valorise le métissage et problématise d'autant plus l'Histoire dominante sous forme de la généalogie interrompue des bonnes familles. Nous verrons plus loin que ce métissage se retrouve aussi convoqué au niveau de la forme.

Enfin, bien qu'enfermée dans une pension et officiellement sous la tutelle des gardiens de l'établissement, Malika n'en est pas moins autonome. En effet, elle ne nous mentionne leur existence que pour souligner, en fait, leur absence, en affirmant qu'ils sont toujours occupés et indisponibles (Bey, 2006 : 15). Il ne sera plus question d'eux de tout le roman. Malika est ainsi libre de ses mouvements à l'intérieur de la pension. Notons au passage que ce lieu n'est pas tant en marge de la société qu'il en permet une nouvelle; il représente une sorte de tiers-espace au sens que donne à l'expression Alexis Nouss :

Le tiers-espace n'est pas l'entre-deux [...]. L'entre-deux existe par la tension que provoque, à partir des frontières, la rencontre de deux entités alors que le tiers-espace accueille, hors-frontières, le déplacement de ces forces, ce qui autorise la négociation. L'entre-deux tire sa valeur de la limite que, par là-même, il valide. (Nouss, 2005 : 62)

C'est pourquoi la pension, qui est un lieu à la fois de cloisonnement et de liberté paradoxale, amène la protagoniste à réfléchir sur elle-même et sur sa société et à développer des projets : « c'est là, à l'écart des bruits de la ville, dans cette bâtisse où le hasard m'a jetée et qui elle aussi tient du vestige, que j'ai entrepris ma quête » (Bey, 2006 : 18). Le possessif utilisé ici indique que Malika, pour son propre profit, entame un projet — le même que Bendjelid juge un échec — qui consistera, nous le comprenons en cours de lecture, à transcrire son expérience et celles de huit de ses compagnes pour en faire un livre afin de se sentir exister autrement. Ce possessif souligne son accès à une certaine autonomie. Le maintien d'un tel statut lui est toutefois difficile. En effet, Malika partage sa douleur d'être tenue à l'écart des autres statuts traditionnels des femmes : « Douleur de savoir, sans rémission possible, que l'on n'est pas, que l'on ne sera jamais comme les autres, insouciante, légère, protégée par les certitudes. » (Bey, 2006 : 105) En exprimant cette douleur, la

protagoniste souligne la difficulté de ne pas rentrer dans le moule et d'être mise à l'écart, ainsi que la lourde responsabilité qui vient avec l'ascension au statut de sujet.

À travers son récit, Malika nous révèle cependant, en nous montrant le chemin qu'elle a parcouru, qu'elle n'a pas toujours occupé un tel statut. Elle était, selon les statuts définis par Isabelle Boisclair, « hétéronome patriarcal ». En effet, elle habitait la maison du père adoptif et se consacrait aux travaux ménagers. Ce père la considérait aussi comme un objet sexuel à sa disposition. Malika ne devient autonome que lorsqu'elle réussit à se faire placer dans une pension. Elle devient « cette fille-là » et non plus la fille de quelqu'un. La protagoniste entame alors sa route vers l'autonomie. Elle est d'autant plus subversive qu'elle représente son cheminement d'objet à sujet, soulignant de la sorte que les statuts ne sont pas figés, qu'il est possible de changer sa posture sociale et surtout, en tant que femme, de devenir sujet.

Malika est donc une femme marginalisée parce que sa posture ne correspond à aucun rôle social féminin traditionnel ni à aucun rôle reconnu par sa société. Du fait même, puisqu'elle n'est la fille de personne ni la femme de quiconque, et qu'elle prend la parole afin de raconter son histoire et celle de ses compagnes, elle problématise l'Histoire : en effet, elle subvertit les normes sociales en s'énonçant en tant que femme sujet, métissée de surcroît, un statut qui lui permet d'offrir une nouvelle perspective sur le passé. Dans la prochaine partie, nous verrons comment Malika applique cette vision auprès de ses compagnes de manière à révéler la rigidité des rôles sociaux féminins et l'impasse qu'ils créent, bloquant leur accession au statut de sujet.

2.1.2 La déstabilisation/dénonciation des rôles sociaux féminins

Les compagnes de Malika ont une situation semblable à la sienne en ce sens qu'elles sont aussi enfermées dans la pension parce qu'elles ne jouaient plus ou ne pouvaient plus jouer le rôle qu'on leur avait assigné, devenant ainsi une menace pour leur société. L'établissement collectif où elles vivent sert alors à les dissimuler aux regards : « Seul souci des gens du dehors : embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits sains de corps et d'esprits. »

(Bey, 2006 : 1) Nous constatons ainsi que Malika et ses compagnes troublent l'ordre social. Marginalisées par leur isolement, mais surtout enfermées en raison de lui, elles indiquent clairement aux autres femmes qu'elles ne représentent plus un modèle social; la déviance doit être contenue, les femmes hors normes mises en détention préventive. À la différence de Malika, ses compagnes ne développent pas leur autonomie et semblent se résigner aux malheurs qu'on leur dit être leur destinée :

Le présent, ce sont les murs élevés autour de la détresse. C'est la lente asphyxie, le renoncement à la seule vérité, celle que l'on porte en soi et à laquelle on est venu substituer d'intolérables certitudes. C'est l'insupportable abandon, les rejets, tous les rejets. C'est la résignation au malheur qu'on nous oblige à accepter sous le nom de destin. C'est l'abdication, plus vile encore que la peur. /La solitude et les larmes, c'est de cela qu'est emplie notre présent. (Bey, 2006 : 164-165)

Malika s'en prend ici à un « on », sujet indéfini, imposant une interprétation du réel aux femmes. On les encourage à associer leur condition malheureuse à la fatalité afin d'éviter toute révolte. Malika dénonce le fait qu'on incite les femmes à se résigner. Ce « on » remplace ainsi l'expérience subjective et personnelle des femmes par ce qu'il en pense et érige en norme. La protagoniste, en racontant leur histoire et la sienne, tente alors de reconstituer leur passé en focalisant sur leur expérience du réel en tant que femmes. Nous montrerons ici que Malika remet en question les rôles sociaux féminins les plus traditionnels, la fille, l'épouse et la prostituée, en exposant comment ses compagnes les ont expérimentés.

2.1.2.1 La fille

La fille est le rôle social féminin le plus présent du roman, ainsi que le sous-entendent le titre du livre et l'exergue évoquée plus haut. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la fille a un statut d'hétéronome patriarcal : elle est minorisée et subordonnée à son père. Malika, à travers le récit de ses compagnes, détaille ce que cela signifie d'être associée à un tel statut.

Dans le récit d'Aïcha, nous apprenons que celle-ci ignore la raison pour laquelle elle porte le nom de Jeanne sur ses papiers d'identité. Malika tente alors d'imaginer, à partir de

quelques indications fournies par Aïcha, la raison du choix d'un tel nom. Elle en impute notamment la faute au père. En effet, elle écrit :

Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils./Il n'a jamais eu un regard pour l'enfant qui poussait toute seule, comme de la mauvaise herbe. Non, il ne sait même pas son nom. Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître, Un coup pour rien./Il refuse de la nommer./Une façon comme une autre de nier son existence. (Bey, 2006 : 33)

La fille peut donc être gravement dépréciée en raison de son sexe; on la croit destinée à accomplir un rôle banal, qui ne saurait être utile pour le père et qui ne mériterait donc aucune reconnaissance. Le prénom Jeanne, inventé Malika, viendrait du patron de la ferme où travaillait son père, et qui, devant l'obstination de son employé à ne pas nommer sa fille à l'adjoint de l'administrateur civil pour qu'elle soit dûment enregistrée, décide avec l'accord de cet adjoint de lui donner le nom de la sainte du jour : Jeanne. Plus loin dans le roman, Fatima connaît un sort semblable. Dans son récit, Malika explique « [qu'i]l y a le père. Celui par qui tout a commencé. Qui, lorsqu'elle est née, a refusé de déclarer aux autorités administratives la naissance d'une fille » (Bey, 2006 : 82). La dépréciation du sexe féminin est une fois de plus observée. Malika révèle toutefois un autre drame vécu par Fatima : « [Le père] un jour a voulu la tuer. Parce qu'il doutait de sa pureté. Parce qu'il jugeait, comme bien des pères en ce temps-là, qu'il disposait d'un droit inaliénable de disposer de sa vie à elle. » (Bey, 2006 : 82) La vie de la fille tient ainsi parfois à de simples présomptions et l'homme à qui elle « appartient » peut en disposer facilement. La fille doit aussi abdiquer sa vie au profit de celle du père lorsque celui-ci, comme c'est le cas de Fatima, vient de répudier la mère. Malika écrit : « Fatima doit le suivre. Il a besoin d'elle. Elle doit s'occuper de ceux qui sont restés à la maison. » (Bey, 2006 : 95) La fille est appelée à assumer le rôle joué par la mère, voire parfois l'épouse. Elle n'a pas la chance, dans l'histoire de Fatima, d'exister par elle-même. Ainsi, il apparaît que le statut de fille est solidement ancré dans un régime patriarcal : il sert à assurer la soumission des femmes et leur disponibilité pour les hommes.

2.1.2.2 L'épouse

Nous avons aussi montré dans le chapitre 1 comment la mariée a un statut « hétéronome conjugal » et est ainsi perçue comme un instrument du mari. Malika décrit à travers l'histoire d'une autre compagne, Yamina, ce que ce statut implique. Elle dit : « Yamina est mariée tôt, à l'âge où sont mariées toutes les filles — dès la puberté./Mariage sans surprise avec un cousin, fils de sa tante paternelle, un garçon bien plus âgé qu'elle, à qui elle était promise dès la naissance ou presque. » (Bey, 2006 : 57-58) Très tôt, la fille passe ici de la possession du père à celui du mari; il lui est ainsi impossible de développer son indépendance puisqu'il apparaît clairement qu'elle est destinée dès la naissance à vivre pour autrui. Nous voyons aussi que la fille appartient à la famille en plus du mari. Malika déstabilise ici le rôle social de l'épouse en montrant comment il est imposé par l'homme et la famille comme unique destinée alors qu'on façonne très tôt les fillettes pour remplir ce rôle social avant même qu'elles aient acquis quelque expérience de la vie ou atteint l'adolescence. La femme passe donc directement du statut de fille à celui d'épouse. Elle ne vit ainsi jamais pour elle-même. Malika, à travers son histoire, dévoile comment la jeunesse et l'ignorance sont des caractéristiques valorisées dans le rôle d'épouse.

Shérazade Longou affirme que ce rôle social féminin est fortement contraignant dans certains milieux en Algérie. Selon elle, les « femmes mariées [...] risquaient répudiation et retour au foyer parental si elles ne se conformaient pas aux règles de bonnes épouses³¹ » (Longou, 2009 : 15-16). À travers l'histoire de Fatima, Malika démontre justement que l'épouse a peu de droits et que son mari a l'autorité légale de la répudier : « [m]aintenant les deux hommes parlent./Ils sont venus pour emmener Fatima. Ils sont venus pour témoigner de ce qui va suivre./Le père prononce alors la formule de répudiation, par trois fois. Paroles irrévocables. Il en a décidé ainsi » (Bey, 2006 : 95). La mariée est donc aussi à la merci du

³¹ Elle précise que ce « phénomène » perdure encore aujourd'hui. (Longou, 2009 : 16)

mari, qui peut à tout moment la répudier, ce qui n'est pas le cas pour elle³², privilège masculin prenant sa source dans la législation religieuse et dans la tradition.

Malika démontre aussi à travers les histoires de ses compagnes que l'épouse doit être fertile, sans quoi elle perd de sa valeur, révélant ainsi que l'on considère encore les femmes comme des objets et non des sujets. Le mari peut même acquérir une seconde femme afin de former une union polygame. Par exemple, le père du mari de M'Barka impose à sa présence sur le territoire natal de la famille une condition qui n'est rien d'autre qu'une injonction à faire un enfant afin d'être reconnue socialement : « La terre qui te porte aujourd'hui sera tienne le jour où ton corps acceptera sa semence. » (Bey, 2006 : 137) Or, Malika rapporte que M'Barka est apparemment stérile et que la culture dans laquelle elle se trouve considère les femmes stériles comme maudites (Bey, 2006 : 125). Les femmes sont ainsi réduites à leur capacité à avoir des enfants et l'épouse est avant tout valorisée en tant que mère. Encore une fois ici, il apparaît que l'existence de la femme est assujettie à celle de l'homme et de la famille (ici la belle-famille).

Le rôle social de l'épouse ne va donc pas sans celui de la mère. Or, Malika remarque que même si une femme remplit à la perfection ce rôle qu'on lui impose, cela n'est pas pour autant une garantie de succès social ou de bonheur. En effet, elle écrit :

Une mère exemplaire dites-vous? Douce, tendre, toujours présente. Parfois trop présente. Tellement présente qu'au fil des ans elle n'est plus qu'un fardeau encombrant. Qu'on peut parfois déposer dans un lieu comme celui où je vis. Car il y en a autour de moi, des mères exemplaires abandonnées. (Bey, 2006 : 48)

Nous constatons ici que même si les femmes remplissent le rôle maternel, elles peuvent quand même être oubliées, voire rejetées. Il apparaît alors que la femme passe directement du statut de fille à celui d'épouse sans jamais être encouragée à développer son autonomie. La femme adulte n'a pas les mêmes droits que l'homme, elle reste cantonnée dans un statut de mineure, devant vivre pour et par autrui. Elle est définie par sa capacité à avoir des enfants et à imposer à ceux-ci les normes patriarcales qui restreignent son autonomie et permettent la reproduction du même.

³² Selon la *Sharia'a*, texte religieux duquel s'inspire la législation algérienne tel que mentionné par Longou dans le chapitre 1, la femme ne dispose pas de ce droit (Papi, 2009 : 222).

2.1.2.3 La prostituée

Enfin, la prostituée est la femme qui a un « statut hétéronome public ou autonome », tel que le définit Boisclair, c'est-à-dire qu'elle appartient à tous les hommes au lieu d'un seul. Malika, qui la nomme la « putain », fait remarquer les préjugés que la société entretient à son égard. Elle rapporte ici les racontars touchant la dernière occupation de Yamina : « Savez-vous qu'avant d'arriver ici, Yamina était une femme qui... une de ces femmes que... enfin, une créature que la morale interdit de qualifier? Une réprouvée quoi. » (Bey, 2006 : 55) Nous remarquons dans ce passage que l'existence de la prostituée est taboue. En effet, les ellipses rapportées par Malika à travers les points de suspension suggèrent l'effacement et le déni — mais en même temps la condamnation — dont elle est la cible en société. Qui plus est, il est dit ici que la prostituée est une « réprouvée », ce qui implique qu'une morale ou une idéologie quelconque juge son existence. La prostituée est ainsi reléguée au règne animal; elle est déshumanisée.

Malika souligne aussi que la prostituée a servi dans l'Histoire comme un moyen par lequel le colonisateur pénétrait les mystères de l'Orient (Bey, 2006 : 53). Elle écrit : « De l'exotisme avant toute chose./Lascivité de ces Mauresques imprégnées de mystère. Odeur de musc et d'ambre. Souvenirs de cartes postales couleur sépia, particulièrement recherchée par les nostalgiques de la Grande Époque Coloniale. » (Bey, 2006 : 52) La prostituée est ainsi pensée par rapport à l'homme, dans le cas où elle a un souteneur, et au colonisateur. Elle n'est plus humaine; c'est une chose, une carte postale ou encore le symbole du colonialisme. La prostituée est figée dans une image, notamment orientaliste. Il est intéressant de noter que Malika perçoit plutôt la prostituée comme une femme qui s'est affranchie du pouvoir patriarcal, utilisant les hommes à son profit. Ainsi, elle écrit :

Inventer, imaginer la détresse, la souffrance, ou au contraire cette force indomptable attisée par le désir de rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurée dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable. (Bey, 2006 : 53)

Nous constatons dans ce passage la construction sociale des rôles sociaux féminins : la femme ne semble avoir le choix qu'entre celui de l'épouse et celui de la prostituée,

moralement répréhensible. Malika souligne notamment que le premier rôle est plus valorisé parce qu'il correspond à une morale qui n'est pas remise en question; le second est imposé à la femme et la dégrade. Par ailleurs, la protagoniste suggère que la prostituée correspond à un rôle social féminin avec plus de liberté que les autres; il permet de « rompre les chaînes », car il est possible en le choisissant de travailler pour soi-même et donc, de développer son indépendance. Yamina représente aux yeux de Malika une femme forte, audacieuse, belle et réfléchie. Elle cherche la liberté et va ainsi, à travers ce métier, « au bout de ses désirs » (Bey, 2006 : 54). On voit ici que, en cherchant avec raison à lui redonner de la dignité, Malika en vient aussi à l'idéaliser quelque peu.

Placés ainsi sous un nouvel angle par Malika, les malheurs de ses compagnes ne découlent pas de la fatalité comme on le prétend; ils prennent plutôt leur source dans l'inégalité des rapports sociaux de sexe et, plus particulièrement, dans l'imposition de rôles sociaux féminins qui les réduisent au statut d'objets. La protagoniste dénonce et déstabilise ces rôles normatifs en évoquant les dures contraintes qu'ils imposent à l'identité physique et psychique des femmes. Cela lui permet de problématiser l'Histoire en soulignant que les femmes, pour y entrer, doivent nécessairement se soumettre à ces rôles, faute de quoi elles sont marginalisées. Cela dit, même si elles les remplissent de manière exemplaire, elles peuvent quand même être oubliées. Il apparaît ainsi qu'elles ne servent l'Histoire que tant qu'elles remplissent des rôles — surtout celui de la reproduction de l'espèce — et non en tant que personnes. En effet, dès que la femme développe son autonomie, par exemple comme la prostituée, elle est déshumanisée. Nous saisissons que les rôles sociaux féminins ne sont jamais associés à la notion d'indépendance et d'autonomie : Malika souligne ainsi que l'admission des femmes dans l'Histoire repose sur leur capacité à exister pour et par les autres. Elles ne peuvent entrer dans la mémoire collective de leur société que si elles se conforment à ces rôles, et encore, très rarement. Ayant pris conscience de cette exclusion, la protagoniste tente par son récit et ceux de ses compagnes d'insérer le vécu des femmes dans la mémoire collective de leur société. Elle déploie alors une autre stratégie qui problématise l'Histoire et dont il sera question dans la prochaine partie : l'inversion des perspectives.

2.1.3 L'inversion des perspectives

Rappelons que, selon Herb Wyile, l'inversion des perspectives permet de mettre en relief les blancs de l'Histoire. En effet, elle opère un renversement des perspectives dominantes au profit de celles qui ont été marginalisées. Ainsi, Malika peut rapporter, documenter et valoriser une nouvelle vision de l'Histoire et ainsi problématiser la version officielle. Wyile note que cette stratégie permet à des gens provenant d'un groupe marginalisé (par exemple les femmes ou les autochtones) de cibler une facette de l'Histoire oubliée, déniée ou peu étudiée par le discours officiel. Les principales inversions observées dans *Cette fille-là* sont celles qui opposent l'Histoire aux histoires et le politique au personnel.

2.1.3.1 L'Histoire/Les histoires

Le passé, dans *Cette fille-là*, n'est pas donné dans une seule version ni ne forme un bloc homogène. Il n'est pas non plus raconté selon une suite chronologique. Des événements tels que la colonisation, la guerre ou encore l'accès à l'indépendance de l'Algérie sont mis à l'arrière-plan, servant ainsi de décor et non pas d'éléments principaux autour desquels tourne le récit. En fait, le roman revient sur neuf passés : celui de Malika et ceux de huit de ses compagnes. Les différents récits s'attardent uniquement au passé des femmes, à leur existence et à leurs expériences. Celui de la protagoniste, entremêlé à ceux de ses compagnes, est raconté dans les interstices de ceux-ci. Ce croisement semble indiquer que Malika tente de créer une communauté de femmes ou une sorte de mémoire historique des femmes. Il est intéressant de noter que les histoires de ses compagnes ont pour titre leur prénom et que les noms de famille sont absents de tout le récit. Ce trait renforce l'idée d'une construction féminine de l'Histoire puisqu'il met de côté la lignée patriarcale. La multiplication des récits dans le roman insiste sur la pluralité des histoires, signe du fait que le passé des femmes algériennes n'est pas réductible à une Histoire générale telle que construite par le discours officiel. Malika nous fournit un exemple concret à ce sujet : « Il y a eu la guerre. Une autre guerre. À l'issue de laquelle je suis née. Une guerre qui a certainement pesé de tout son poids sur ma vie. » (Bey, 2006 : 117) Nous constatons que la protagoniste tente de souligner une

superposition, voire une hiérarchisation d'événements : il y a « la guerre », un épisode historique, marqué comme central, qui dissimule « l'autre guerre », un épisode personnel, qui évolue à sa marge. Malika affirme la prépondérance de la seconde sur la première dans son existence : elle problématise ainsi l'Histoire dominante en réévaluant la façon de percevoir le passé et d'en tirer un savoir.

Dans un autre passage, cette inversion des perspectives est de nouveau mise en évidence. Malika écrit : « Seule Houriya ne joint pas sa voix au concert des femmes./Elle se souvient, elle, du temps de la France. Du temps de la guerre surtout, avec ses conséquences immédiates : l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour. » (Bey, 2006 : 168) Cette citation est révélatrice. En effet, Houriya ne se souvient pas de la guerre, mais du temps de la guerre, c'est-à-dire de ce qu'elle impliquait concrètement dans sa vie de tous les jours. Son issue n'a rien effacé des drames qu'elle a causés dans sa vie, n'a pas pu gommer les histoires qu'elle avait créées.

L'inversion des perspectives permet aussi à Malika de raconter le passé sans être restreinte par aucune frontière physique, culturelle, linguistique ou temporelle. En effet, elle raconte tantôt le passé d'une Berbère, tantôt celui d'une femme noire arabe, celui d'une femme pauvre et d'une autre riche. Elle n'oublie toutefois jamais de raconter le contexte de chacune, évitant ainsi d'aplanir les différences. La protagoniste situe parfois les récits qu'elle raconte au temps de la colonisation, parfois lors de la guerre d'indépendance. Cette façon de raconter le passé lui permet donc de ne pas être limitée par un corpus ou une période particulière : l'expérience du passé par les femmes est le seul point commun de ces histoires. En même temps, le personnel est valorisé tandis que le politique est mis à l'arrière-plan. Nous nous attarderons à cette deuxième inversion des perspectives dans la prochaine partie.

2.1.3.2 Politique/personnel

Le passé des femmes, dans *Cette fille-là*, n'est pas réductible à une seule version/vision. Mais il n'est pas réductible non plus à une Histoire approximative, froide et statistique. C'est pourquoi Malika, au lieu de décrire les retombées politiques du déclenchement ou de l'issue

d'une guerre, de la montée au pouvoir d'un parti ou du bannissement d'un autre, raconte le passé à partir d'épisodes personnels qui, nous le verrons, font intervenir d'autres types d'impacts politique.

Les sujets abordés par Malika à travers les récits de ses compagnes et du sien consistent en l'amour, la sexualité, les tabous, le mariage et le corps des femmes, tous des éléments que le discours officiel historique passe sous silence dans sa narration du passé. En racontant de tels épisodes, la protagoniste soulève des enjeux cruciaux pour sa société. En effet, elle s'attarde ainsi à la domination exercée par certains hommes sur les femmes, domination qui compromet autant l'intégrité que la vie de celles-ci. Nous apprenons qu'Aïcha, par exemple, s'est vue dénier un prénom et l'amour de son père à cause de la mentalité sexiste de celui-ci. Yamina, elle, fut mariée jeune et ne reçut aucune éducation sexuelle, le plaisir des femmes étant un sujet tabou et mystérieux. Son mariage n'engendra alors qu'abus, mensonges et adultère. Malika souligne aussi que M'a Zhara a été mariée à dix ans parce que c'était la coutume. Fatima, pour sa part, a failli mourir aux mains de son père parce qu'elle avait parlé et joué avec un garçon, un comportement proscrit aux filles. À travers l'histoire de Kheïra, nous remarquons qu'elle a dû subir les abus d'un garçon parce qu'on lui attribuait plus de privilèges qu'à elle. M'Barka est rejetée par son mari et sa belle-famille parce qu'elle est stérile. Badra a passé sa vie à travailler parce qu'elle était pauvre et l'est restée; elle ne s'est jamais mariée. Houriya, elle, fut forcée à l'exil, car elle est tombée amoureuse d'un Français pendant la guerre. Elle enfreignait ainsi les règlements émis par les combattants rebelles, qui autorisaient à tuer les femmes qui, comme elle, défiaient leur autorité. Nous constatons donc que Malika démontre, à travers les histoires personnelles de ses compagnes, la dynamique dominatrice par laquelle s'entretiennent les rapports sociaux de sexe de sa société. Ce sont ces éléments qu'elle retient pour former une mémoire collective féminine, pour souligner le malheur vécu par beaucoup de femmes, mais aussi pour que d'autres femmes voient et apprennent de leurs expériences passées.

Nous constatons ainsi que la mise en récit du passé permet à Malika de problématiser l'Histoire. Elle lui procure l'occasion de raconter le passé selon une perspective de femme-sujet et ainsi de déstabiliser les rôles sociaux féminins. Elle lui permet aussi d'inverser les perspectives de façon à focaliser sur ce qui fut exclu de l'Histoire dominante : la vie des

femmes, leur expérience personnelle du passé. Dans la prochaine section, nous verrons comment Malika se sert de cette mise en récit du passé afin de rendre visibles différentes manifestations de son agentivité. Nous nous y attarderons plus particulièrement à travers trois vecteurs : le regard, la parole et l'action, afin de noter comment la protagoniste transforme son rapport à elle-même, à son quotidien et à son environnement.

2.2 L'AGENTIVITÉ ÉVÉNEMENTIELLE

[P]ersonne ne doit, personne ne peut me retenir (Bey, 2006 : 184).

Privée de son histoire par le pouvoir dominant, Malika entreprend par son récit de rectifier la situation. Ce dernier est ainsi construit de façon à ce que le lectorat soit témoin de son ascension au statut de sujet. C'est le but de sa quête : dévoiler la légitimité de son regard sur le monde, dire ce qu'elle pense et montrer les actions concrètes qu'elle a posées dans sa vie afin de résister à l'aliénation. Malika cherche ainsi à s'imposer comme un sujet de l'Histoire et à s'arracher au statut d'objet dans lequel on la croit figée. C'est à travers la mise en récit du passé que Malika parvient à faire manifester son agentivité.

2.2.1 Le regard

Tel que défini dans le chapitre 1, l'agentivité demande dans un premier temps la formation d'une conscience critique. Celle-ci est étroitement liée au regard que nous posons sur les autres, mais aussi à celui qu'on porte sur nous. Il s'agira ici de décrire comment Malika manie le sien de manière à valoriser sa subjectivité.

D'abord, la protagoniste indique qu'elle a pleinement conscience que les femmes (et tout ce qui a trait au féminin) sont traitées à travers un regard social qu'il est important de prendre en compte dans la construction de son identité :

Dès que se sont manifestés dans mon corps les premiers symptômes de la puberté, j'ai pris conscience de ma féminité comme quelque chose de honteux. [...] J'étais femme et ne pouvais rien contre cette malédiction./[...] Parce que/c'est dans le regard d'un homme, l'homme qui avait fait de moi sa fille aux yeux du monde, qu'un jour j'ai compris que j'étais devenue femme. (Bey, 2006 : 70)

La protagoniste souligne ici qu'en étant définies à travers le regard des hommes, les femmes sont dépréciées sexuellement et socialement. Elle comprend que ce qui fait la femme, c'est le regard que les hommes portent sur elle.

Ensuite, Malika tente d'agir sur le regard de l'autre. En effet, avant même l'incipit, un avertissement signé de son nom tente d'influencer le regard que portera le lectorat sur l'histoire qui s'amorce. Le fait qu'il soit signé de la part de la protagoniste, et non de l'auteure, invite à percevoir le livre comme l'objet de Malika et non comme l'autobiographie de l'auteure, Maïssa Bey. De plus, cet avertissement permet de définir à l'avance le type de relation qui doit s'établir entre le lectorat et la protagoniste. Par exemple, il est écrit : « Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre. » (Bey, 2006 : 11) Nous voyons que la protagoniste guide le lectorat, lui indique comment voir les choses. Elle le prend ainsi à témoin. Malika associe plus loin ce contrôle du regard de l'autre à une façon de revaloriser son existence. Elle écrit :

Le temps est enfin venu de dire./Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace./Que je dise d'abord : cette fillette éperdue qui court dans la nuit, c'est moi./Que je dise encore : il faut la suivre. Simplement pour l'aider à reprendre ce chemin-là. La suivre. Attentivement. En silence. Sans jamais l'arrêter. Sans poser de questions. Revire ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire. (Bey, 2006 : 37)

Il s'agit ainsi pour Malika de mettre en récit son passé afin de le réinterpréter sous une nouvelle perspective. Elle dit justement qu'il faut « revivre ces instants avec elle ». Nous devons lui tenir la main, parce qu'il s'agit pour elle de nous prouver la légitimité de son existence et de ses expériences. Dans ce passage, la protagoniste tente encore explicitement de diriger le regard du lectorat. Elle lui impose un cadre en dressant une série d'ordres : « La suivre. Attentivement. En silence. Sans jamais l'arrêter. Sans poser de question ». Cette particularité de Malika à vouloir influencer le regard de l'autre, à le placer dans une position de témoin afin de lui faire valoir son point de vue, vise l'émergence de son agentivité, de sa

capacité à agir sur sa vie. Elle cherche ainsi, activement et de façon créatrice, la reconnaissance des autres.

À travers la mise en récit du passé, Malika indique aussi clairement qu'elle n'est pas construite exclusivement à travers le regard des autres, puisqu'elle est capable de jeter sur certains épisodes de sa vie une nouvelle perspective. Elle cherche ainsi à générer d'autres interprétations, à transformer son rapport au passé. Par exemple, elle écrit :

À treize ans, j'ai refusé de grandir./Croissance arrêtée/ont constaté les médecins plus tard./J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme./ Aménorrhée primaire/ont dit fort intrigués les médecins après examen approfondi lors des visites médicales scolaires. (Bey, 2006 : 13)

Nous constatons ici que la protagoniste superpose son jugement de sa réalité à celle fournie précédemment par une autorité officielle : les médecins. Son arrêt de croissance et son aménorrhée deviennent des signes de ses refus, de son pouvoir sur son propre corps, sa propre vie, et non plus des troubles médicaux qui lui échappent.

De la même façon, Malika pose son propre regard sur l'environnement qui l'entoure, par exemple la pension qu'elle habite : « Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. Établissement fourre-tout [...]. Dans la ville, on dit simplement "la maison des vieux". [...] Ce serait plutôt une nef de fous, version vingtième siècle. À peine améliorée. » (Bey, 2006 : 16-17) Malika souligne ici ce que représente socialement l'établissement où elle vit. À cette représentation, elle oppose sa propre vision de cet édifice et dévoile ainsi sa capacité à poser un regard lucide sur le monde qui l'entoure.

Malika acquiert ainsi, à travers son récit du passé, une conscience critique. Elle tente d'agir sur le regard de l'autre, de lui faire saisir l'importance de constater sa réalité à elle. Elle démontre notamment qu'il n'existe pas un unique regard légitime; au contraire, toute Histoire est une construction. Le développement de son regard lui permet de recadrer des épisodes de sa vie afin de les réinterpréter et de revaloriser son existence.

2.2.2 La parole

Le développement d'une conscience critique peut mener à l'apparition d'une parole dissidente, c'est-à-dire d'une parole qui ne répète pas les normes, mais qui transforme notre appréhension du réel. Malika, à travers son récit, manie une telle parole en soulignant sa capacité à créer, en détournant les insultes qu'on lui a lancées dans sa vie et en jugeant sa réalité à partir d'une opinion différente de celle des autorités officielles.

2.2.2.1 La parole créatrice

Nous retrouvons dans le roman une récurrence du mot « imaginer » ou « inventer », qui souligne l'utilisation d'une parole ludique par Malika. Son récit est truffé de formulations qui explicitent ce recours à la création : « C'est bon, là, je peux commencer l'histoire » (Bey, 2006 : 19) ou : « Décor : la mer » (Bey, 2006 : 23) ou encore : « Flash back : la fille d'un très riche colon des environs tombe amoureuse d'un jeune arabe. » (Bey, 2006 : 22) Cette façon de manier la parole, qui ressemble à celle d'une romancière ou d'une dramaturge, lui permet de focaliser où et quand elle veut ainsi que de s'imposer comme seule maîtresse de son univers. Par ce jeu, Malika cherche à montrer que c'est elle qui décide des épisodes qui seront narrés et des détails qui seront mis en relief, grâce à son pouvoir de narratrice. Elle souligne ainsi le contrôle qu'elle possède, ultimement, sur sa vie : « Les invraisemblances ne me gênaient pas. Ne me gênent pas. Construire, inventer mon histoire. » (Bey, 2006 : 22) Le réalisme ou la vérité ne l'intéressent pas; elle comprend qu'elle n'a aucun contrôle sur eux, mais qu'elle peut acquérir un certain pouvoir en décidant de se doter d'une histoire. Elle écrit : « Glisser des indices. Négligemment. Avec l'espoir de faire naître des hypothèses sur mes supposés pouvoirs surnaturels. Pour imposer le respect ou du moins la crainte. Et ouvrir la porte à toutes suggestions sur mon origine étrangère. » (Bey, 2006 : 24) En se composant une histoire, Malika parvient à établir des relations avec les autres, voire à contrôler le type de relations qu'elle pourra développer. Elle commence à exister. L'utilisation d'une telle parole permet à la protagoniste de montrer sa conscience des enjeux sociaux et politiques qui l'entourent et qui peuvent influencer sa vie. Elle souligne ainsi toute sa lucidité.

2.2.2.2 Le détournement de l'insulte

Ostracisée toute sa jeunesse parce qu'elle était orpheline et métissée, Malika a dû endurer les quolibets et les insultes. Ceux-ci sont une façon de s'en prendre à l'intégrité d'une personne tout en renforçant un ordre social qui stigmatise la différence. Ils imposent ainsi une dynamique de domination en classant certains membres d'une société comme victimes ou comme bourreaux. Judith Butler analyse l'insulte en ces termes :

Le nom que l'on reçoit [*the name one is called*] est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir ; il produit des effets qui excèdent les intentions qui le motivent. Reprendre le nom que l'on vous donne, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu'il avait auparavant. (Butler, 2004 : 214, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann)

Ainsi, nous comprenons que recevoir un nom ne constitue pas une fatalité : nous pouvons répliquer à cette agression. En effet, il est possible de détourner l'insulte en déplaçant le contexte dans lequel elle a été énoncée. Butler souligne aussi comment le fait de recevoir un nom peut affecter de deux façons notre existence :

[I]e nom utilisé pour nous appeler ne nous fige pas purement et simplement. Recevoir un nom injurieux nous porte atteinte et nous humilie. Mais ce nom recèle par ailleurs une autre possibilité : recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage, possibilité qui excède les intentions premières qui animaient l'appellation (Butler, 2004 : 22).

L'insulte, chez la personne qui en est la cible, peut donc devenir pour elle une façon de réintégrer la société. C'est ainsi qu'agit Malika dans son récit : elle détourne l'insulte afin de se revaloriser. Ainsi, lorsqu'elle rapporte les noms sous lesquels on l'appelait, elle ne cherche pas à se dénigrer, elle ne montre pas qu'elle a intériorisé l'aliénation. Au contraire, elle tente de s'affirmer par la différence : « C'est cela. Je suis/différente. Autre » (Bey, 2006 : 24) ou encore « Oui, je suis/une bâtarde. » (Bey, 2006 : 47) Il est intéressant de noter que la protagoniste situe ces phrases sur deux lignes, plaçant d'abord le segment « Je suis » et le reste de la phrase en dessous. Elle souligne ainsi son existence en tant que sujet. Le verbe « être », isolé, paraît plus fort, tandis que le segment placé sur une seconde ligne devient une possibilité, un costume qu'elle peut revêtir. Butler explique justement qu'on « ne commence à “exister” qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'autre.

On "existe" non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est *reconnaissable* » (Butler, 2004 : 25, souligné dans le texte). Être reconnaissable, donc, cela fait partie de la quête de Malika : exister enfin, avoir une histoire. La protagoniste termine notamment son récit en disant : « Je suis la possédée./Mon nom est M'laïkia. » (Bey, 2006 : 184) Elle indique qu'elle devient autonome. Ce prénom, qui justement veut dire « la possédée » en arabe, alors que Malika signifie la Reine, celle qui possède, lui avait été accolé par les autres pensionnaires. On affirmait ainsi qu'elle était possédée par un esprit malfaisant et qu'elle était bien loin de posséder quoi que ce soit, encore moins un royaume. Malika reprend l'insulte dans son propre récit dans une scène fabuleuse où elle danse. Elle dit : « [M]on corps se dénoue au rythme d'une lancinante mélodie *reprise* par des femmes couleur de terre et d'ombre, accompagnée de claquements de mains et du martèlement des tambours./Les démons s'envolent et se perdent dans le noir de la nuit. » (Bey, 2006 : 184, nous soulignons) Cette danse festive semble indiquer qu'on célèbre un renouveau, une renaissance. Malika indique que les femmes *reprennent* la mélodie, elle la rechant à travers leur voix. La musique et la danse créent une scène propice où les femmes se rendent visibles et réinvestissent leur réalité. Elles constituent, pour Malika, une sorte de rituel par lequel elle se débarrasse de ses « démons » afin de recommencer à neuf son existence. C'est à travers cette scène que la protagoniste reprend l'insulte. Nous comprenons donc que le contexte d'énonciation change radicalement. Malika apparaît alors comme une femme qui se possède et se dit elle-même, une femme-sujet.

2.2.2.3 Le jugement de la réalité

Malika se sert aussi de sa parole afin de porter un jugement sur les lois, les coutumes et les mœurs de sa société. C'est en refusant de répéter le discours dominant qu'elle fait preuve de son agentivité. Dans le passage qui suit, elle explique pourquoi sa professeure l'appelait seulement par son prénom à l'école :

Conformément aux préceptes religieux de la *Charia*, basés sur le Coran et jusqu'à une époque très récente, les enfants adoptés ne pouvaient être inscrits sous le nom de famille des parents adoptifs./Une façon de porter, leur vie durant, la marque de l'infamie réelle ou supposée qui avait présidé à leur naissance. (Bey, 2006 : 77)

Malika conteste la façon dont la religion et la société pensent les orphelines et les orphelins, c'est-à-dire en tant que symbole de la faute supposée de leurs parents. Nous comprenons alors pourquoi Malika affirmait, comme nous l'avons noté plus haut, qu'elle dérangeait l'ordre public : elle cherche à se dégager de cette symbolique qui la représente par rapport à quelqu'un d'autre et qui l'empêche d'être considérée en tant que sujet. Ce faisant, elle menace l'organisation de la réalité telle qu'imposée par le pouvoir dominant.

Un peu plus loin, la protagoniste propose un exemple concret de sa faculté à juger à partir d'un épisode heureux de sa vie où elle nous apprend avoir désiré un étranger et décidé d'engager avec lui des rapports sexuels. Elle révèle alors comment son interprétation et celle des autorités, ici les policiers et les médecins, ne concordaient pas :

Je n'ai pas compris pourquoi les jours suivants, des agents de police m'ont longuement interrogée./Pourquoi ils voulaient savoir qui était cet homme et pourquoi je l'avais suivi./Je n'ai pas compris pourquoi on m'a emmenée à l'hôpital puis enfermée ici./Je me souviens encore des hommes en blanc. De leurs mots. Ils disaient viol. Ils disaient folie. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernaient pas. Tous ces mots définitifs que l'on met sur des choses qu'on ne comprend pas./Est-ce vraiment folie que de vouloir aller jusqu'au bout de soi? (Bey, 2006 : 151)

Malika suggère ici qu'on associe le désir des femmes à la folie. Celles-ci sont alors nécessairement perçues par les autorités officielles comme malfaisantes ou comme des victimes. Tout rapport sexuel hors norme se voit interprété comme une agression. Les autorités dénie de la sorte que les femmes puissent éprouver du désir et le vivre, même si, pour cela, il faut imposer aux hommes le statut d'agresseur. Malika, dans ce passage, souligne la discordance entre cette interprétation du réel et la sienne en montrant que celle des autorités a injustement supplanté sa vision des choses.

Ce sont ainsi les règles d'un régime patriarcal qui maintiennent l'aliénation des femmes. Malika dit : « des femmes rient en portant la main devant la bouche. Pas seulement pour dissimuler leurs mâchoires partiellement édentées, mais par réflexe, parce qu'elles sont habituées à réfréner la moindre manifestation extérieure de plaisir. Depuis toujours » (Bey, 2006 : 100). Nous constatons ici que la protagoniste rapporte les habitudes des femmes qui à la fois soulignent et perpétuent leur aliénation. Malika fait preuve d'une grande lucidité non seulement en se montrant consciente des restrictions qu'on impose aux femmes, mais aussi

en révélant par sa parole critique que celles-ci sont parfois responsables de leur aliénation, par exemple dans le passage suivant :

Là, dans ce lieu oublié du monde des hommes, obstinément, elles sont quelques-unes à s'acharner, à tenter de reproduire les discordances d'une société qui les a exclues, avec les mêmes rejets, les mêmes principes, la même intransigeance. Et il leur faut trouver des victimes pour se sentir exister encore. (Bey, 2006 : 55)

La protagoniste soulève ici un problème important : la reconduction par les femmes de la domination dont elles ont été les victimes, leur obstination à vivre dans un monde dont elles ne questionnent pas les fondements et dont elles reproduisent les dynamiques de pouvoir. Elle fait preuve d'une parole critique en notant aussi que ces femmes, lorsqu'elles sont regroupées, s'obstinent à repasser le discours dominant :

« Ah, l'époque de la France! » Une onde de regret passe dans la voix de la femme assise au premier rang. Se propage dans l'assistance et s'exhale en soupirs pénétrés. Hochements de tête approbateurs. C'était le temps où... Unanimité. La guerre? Un simple épisode de leur vie. Expurgé. Recouverte d'une épaisse couche d'oubli. Dououreux certes, mais raconté avec détachement. Oubliées les spoliations, les humiliations, les rafles, la torture, les exécutions. La guerre n'est qu'un moment de leur vie. (Bey, 2006 : 167)

Les compagnes de Malika subordonnent donc à cette version officielle patriarcale et coloniale leurs expériences personnelles du passé; elles ne pensent pas à les utiliser pour développer, par exemple, une solidarité féminine. Le problème majeur que Malika soulève ici réside donc dans la dépréciation d'une mémoire historique des femmes. Ce sont ses compagnes mêmes, note-t-elle, qui tentent de l'empêcher de devenir sujet : « Elles m'entourent, m'obligent à refermer le livre que j'ai commencé. » (Bey, 2006 : 161) Celles-ci sont alors à la fois une ressource et un obstacle à sa quête.

En refusant d'entériner par sa parole les normes de sa société, Malika participe à la transformer. Le récit du passé lui permet de montrer son agentivité en soulignant l'œil de romancière et de dramaturge qu'elle pose sur sa vie et sur celle des autres femmes, en détournant l'insulte et enfin, en dévoilant sa capacité à juger sa réalité selon une perspective qui lui est propre. Nous verrons maintenant comment Malika a réagi aux différentes contraintes pesant sur sa subjectivité.

2.2.3 L'action

La mise en récit du passé permet aussi à Malika de souligner les actions qu'elle a entreprises afin de s'affirmer en tant que sujet et d'agir sur son environnement. Celles-ci consistent en la violence, les évasions, la sexualité et l'écriture d'un livre. Nous montrerons ici les transformations qu'elles ont créées dans sa vie et en quoi elles ont participé au développement de l'agentivité de la protagoniste.

2.2.3.1 La violence

À treize ans, Malika a un premier geste fort : elle contre-attaque son père adoptif qui est en train de la violer. Elle écrit :

et cette force qui lui était venue à elle qui ne s'était jamais battue qui ne s'était jamais mesurée à d'autres pas même en jeu / [...] toute sa terreur / toute sa haine concentrée dans ses mains qui se relèvent dans ses doigts ses ongles soudain aiguisés qui labourent le visage penché au-dessus du sien qui creusent des sillons sanglants / images terribles terrifiantes / la stupeur de l'homme soudain figé / et son cœur qui se remet à battre (Bey, 2006 : 40).

Cet épisode recèle une image très rare : celle d'une femme qui repousse avec succès une agression, malgré la différence d'âge et de taille entre son assaillant et elle. Cette violence dirigée contre son père adoptif permet de troubler le rapport agresseur/victime qu'il croyait imposer. Malika marque physiquement son visage : il devient visible aux yeux de la société qu'on l'a attaqué, qu'il est à son tour devenu victime.

2.2.3.2 Les évasions

Profondément insatisfaite de sa vie auprès de sa famille adoptive et agressée par tous les membres de celle-ci, Malika explique qu'elle s'enfuit de leur maison à plusieurs reprises. Elle écrit : « J'avais dix ans quand je me suis sauvée pour la première fois. / Première échappée libre. Inoubliable équipée. » (Bey, 2006 : 117) Malika garde un bon souvenir de ces

moments, qu'elle lie à la liberté. Il est important de noter qu'elle n'utilise pas le mot « fugue », mais celui de « sauvé », ce qui convoque un tout autre imaginaire. Le terme « fugue » est plutôt utilisé dans le récit par une psychologue afin de catégoriser le cas de Malika. Ce mot fait donc partie du vocabulaire des autorités. Le but ultime de ces fuites, nous l'apprenons dans un autre passage, était de se faire séparer de cette famille d'accueil. Lors d'une rencontre entre sa mère, une psychologue et elle, après avoir été rattrapée à la suite d'une autre échappée, elle comprend qu'elle a enfin obtenu ce qu'elle voulait. Elle décrit ainsi ses sentiments : « Je respire un grand coup. L'air est soudain extraordinairement léger. [...] Maintenant je peux lever les yeux. Je regarde la femme. Les reflets dans ses lunettes. [...] Ils ont enfin compris. » (Bey, 2006 : 45-46) Les évasions de Malika constituaient donc pour elle une façon d'agir sur son environnement familial afin d'obtenir une meilleure qualité de vie.

2.2.3.3 La sexualité

La sexualité est vécue comme un événement heureux dans le récit de Malika où, fait intéressant pour une femme, elle se représente comme un être à la fois désirée et désirant. Le premier épisode qu'elle décrit se passe dans la pension. Il est engagé avec une femme, sexualité taxée, nous apprend Malika, de « plaisirs interdits » (Bey, 2006 : 105). Il s'agit donc d'une pratique dont on reconnaît l'existence, mais que l'on refuse aux femmes, car, rappelons-le, elles ne sont pas censées faire preuve d'autonomie; il leur faut plutôt vivre par et pour les hommes. La protagoniste décrit son expérience sexuelle en ces mots : « Un souffle puissant s'engouffre et me transporte au-delà de ce monde. Les murs du dortoir s'écroulent. Sous mes yeux fermés explose un aveuglant soleil qui me désintègre et me donne vie. » (Bey, 2006 : 105) Nous citons ce passage, car il est intéressant de noter que Malika représente sa sexualité comme une activité lui permettant une renaissance, une plénitude vivifiante.

Un autre épisode est décrit plus loin dans le roman, bien qu'il se passe plus tôt que le précédent, lorsque Malika explique qu'elle a décidé de s'échapper du pensionnat d'un lycée

pour « se dépouiller des apparences » (Bey, 2006 : 148), donc pour retrouver son intégrité. Elle rencontre un homme qui la suit et décide d'entreprendre avec lui des rapports sexuels :

Aujourd'hui je ne sais rien de son visage. Je n'ai plus en moi que le reflet de ses yeux étonnés. Je suis allée au-devant de son désir. Je l'ai amené là où nous devons être. [...] Apaisée, délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir./J'avais enfreint les lois parcheminées qui enclôtaient les rêves des femmes, ainsi j'étais enfin venue au monde. (Bey, 2006 : 151)

Nous retrouvons ici la même sensation de renaissance. Malika établit un lien entre son expérience et les conditions restrictives dans lesquelles vivent les femmes. Sa sexualité libre devient l'expression d'un combat social et la voie par laquelle elle devient autonome.

La sexualité est ainsi une action que la protagoniste engage dans l'intérêt de se sentir renaître. Elle affecte directement et positivement son identité. Elle constitue aussi une activité subversive puisque certaines pratiques sexuelles sont condamnées, surtout lorsqu'elles impliquent un plaisir et un désir au féminin. En transgressant ces interdits, Malika fait preuve d'agentivité.

2.2.3.4 L'écriture d'un livre

L'écriture est, pour Malika, une façon de garder vivante l'Histoire des femmes pour éviter de s'enfoncer dans la folie. En effet, elle écrit : « Je suis/celle qui veut chasser la nuit. S'accrocher au jour qui revient. Retenir. Se retenir. Ne pas basculer. Continuer à raconter leurs histoires. À les écrire. Ne pas sombrer. » (Bey, 2006 : 122) Le livre représente pour elle une mémoire, une façon d'ordonner sa réalité et celles de ses compagnes, d'y mettre en valeur leur point de vue. L'écriture du livre lui permet aussi de décider elle-même de la façon dont elle conclura son histoire. Cette fin, comme nous venons de le mentionner, est représentée à travers une danse exaltante dans un environnement fabuleux. Elle est particulièrement significative de sa prise de pouvoir sur sa vie : « personne ne doit, personne ne peut me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguise mon regard au rougeoiement des braises avivées par mon souffle. Juste avant de me consumer » (Bey, 2006 : 184). Nous retrouvons encore ici la désintégration, effet que lui procurait la sexualité

et qui était porteur d'une renaissance. Le segment de phrase : « j'aiguise mon regard au rougeolement des braises avivées par mon souffle » semble indiquer métaphoriquement comment Malika développe sa conscience critique et sa parole. Sa désignation par un nouveau prénom signifie aussi pour elle un nouveau départ. Elle insiste aussi sur le fait que « [p]ersonne ne doit, personne ne peut [la] retenir » (Bey, 2006 : 184). Elle impose ainsi une nouvelle forme à son existence. C'est un exemple concret de sa quête de subjectivité.

Nous saisissons donc que la mise en récit du passé permet à Malika de prouver son autonomie en dénonçant le regard des autres sur sa vie et en développant sa propre perspective sur celle-ci, en montrant qu'elle contrôle son regard. Elle affiche aussi sa parole dissidente, une parole qui réévalue et transforme les conventions sociales. Malika met également en lumière son autonomie par la représentation des actions qui lui a permis de transformer son existence. Dans la prochaine et dernière section de ce chapitre, nous verrons comment l'agentivité de Malika se manifeste à un niveau formel, à travers certains procédés textuels, et en quoi ceux-ci renforcent son autorité discursive.

2.3 L'AUTORITÉ DISCURSIVE

Ce sont les mots des autres qui m'ont appris le monde. Qui m'ont appris à vivre. (Bey, 2009 : 25)

Cette citation de Bey, puisée dans son autobiographie *L'une et l'autre*, traduit le rapport au langage qu'entretient l'auteure avec les discours qui l'entourent. Elle indique notamment que l'on se positionne dans un échange, dans un rapport à l'autre, afin de s'exprimer. Dans *Cette fille-là*, Malika fait preuve d'une remarquable capacité à manier le langage de façon à valoriser son autorité discursive, à développer et à défendre un discours qui lui soit propre. Il s'agit maintenant d'exposer les différents procédés par lesquels Malika manifeste cette autorité : le dialogisme ainsi que les modes narratifs personnel et collectif. Nous poserons cette autorité en tant qu'agentivité formelle ou discursive, comme le suggère Havercroft.

Cette section de l'analyse cherchera donc à montrer comment Malika parvient à être sujet de sa parole malgré les contraintes littéraires et sociales qui pèsent sur elle.

2.3.1 Le dialogisme

Rappelons que le dialogisme est la mise en relief d'une conscience par une autre; il permet de montrer que tout discours est en fait un dialogue avec autrui. Il s'exprime dans *Cette fille-là* à travers les personnages par le discours indirect libre³³, donc à travers la personnalisation des discours. Malika utilise ce type de discours afin de rapporter les propos des responsables de son oppression. C'est une façon de défiger les discours dominants en y répondant, parfois bien des années plus tard, mais dans un cadre contrôlé où la parole de l'opprimée est valorisée.

Un des DIL que nous remarquons sert à énoncer le propos de médecins : « J'ai dû subir maints interrogatoires très serrés, des consultations spécialisées. Conjonctures, supputations, perplexité./C'est un cas assez étonnant./Veillez remplir le questionnaire! » (Bey, 2006 : 13) Nous constatons facilement dans ce passage la présence de deux subjectivités qui se partagent l'énonciation. En effet, une discordance émerge à sa lecture : les deux dernières phrases ne peuvent avoir été prises en charge par Malika. De plus, il s'agit clairement d'un DIL puisqu'aucun verbe ou marque typographique ne distingue les deux instances énonciatives (elle ne dit pas « ils me demandent de remplir le questionnaire »). Nous constatons que Malika rapporte le discours d'un autre directement dans son énonciation, c'est-à-dire sans le prendre en charge. Elle le laisse se manifester afin de rendre visible sa réplique. Dans ce cas, elle dit que ces consultations médicales lui donnaient l'impression d'être traitée comme une suspecte, une criminelle. Malika renforcera cette idée plus loin en utilisant un vocabulaire semblable : « *Absences multiples et répétées.* [...] Mais c'est écrit dans le Dossier. Et souligné. Dossier à charge d'une récidiviste. Deux adjectifs, ce n'est pas de trop pour multiplier les pièces à conviction. » (Bey, 2006 : 43, l'auteure souligne) Les médecins

³³ Nous nous référerons à ce discours rapporté, dans un souci d'économie d'espace, par l'acronyme DIL.

deviennent ici une sorte de police qui tente de la prendre en faute. Les italiques, la majuscule ironique (« Dossier ») ainsi que le vocabulaire judiciaire indiquent une prise de distance et une critique.

Les parents de Malika sont aussi mis en présence dans l'énonciation par un DIL dialogique. Malika raconte : « Un esprit malfaisant rôdait autour de moi./Nuits hachées de cauchemars. [...] / Décidément sauvage cette enfant! Elle refuse tout contact! Ne répond pas aux appels. S'enferme le soir, se barricade même dans la chambre qui lui est réservée. » (Bey, 2006 : 71) L'exclamation vient ici aussi souligner l'introduction d'une nouvelle subjectivité. La désignation de Malika par « cet enfant » (écho du titre) et la troisième personne « elle » suggèrent aussi sa présence. La protagoniste entre dans un dialogue en répondant à travers le temps à ses parents. En effet, elle explique pourquoi elle s'enfermait. Elle souligne la peur « d'un esprit malfaisant » (mis pour le père) qui la terrorisait.

Il apparaît donc que le DIL, utilisé de manière dialogique, est ici le lieu du discours dominants, plus particulièrement patriarcaux. Malika refuse ainsi de prendre à son compte son propos : elle les cite pour s'en moquer. Le DIL lui permet de les mettre en relief, tout en « conserv[ant] la maîtrise du récit » (Maingueneau, 1993 : 132), tandis que le dialogisme lui procure l'occasion de revaloriser son existence en répliquant à ses oppresseurs.

Le dialogisme est une forme d'expression particulièrement utile pour Malika et la quête qu'elle mène. En effet, tel que nous venons de le voir, il permet, à travers la personnification des discours, de souligner la constitution et la construction discursive des identités, de la société et de l'Histoire. Ce faisant, il dévoile comment toute pensée, toute épistémologie essentialistes figent les êtres, les relations de pouvoir et les choses, vise en fait la mainmise d'un discours au détriment des autres, le monopole du réel en quelque sorte. Le dialogisme est alors un mode permettant de visibiliser le discours des marginalisés, dans ce cas-ci surtout les femmes, tout en permettant de répondre aux discours des oppresseurs afin d'éviter qu'ils ne se figent sous le sceau de l'officialité. Malika a aussi recours à d'autres procédés discursifs afin de valoriser son autorité. Nous nous pencherons à présent sur l'utilisation agentive qu'elle fait de différentes modalités narratives.

2.3.2 Les modes narratifs

Malika s'énonce dans *Cette fille-là* à la première et à la troisième personnes du singulier. Nous venons de voir comment, grâce au DIL, elle se désigne à la troisième personne et quels effets elle en tire. Nous ne reviendrons donc pas sur ce mode narratif. La première modalisation lui sert à exprimer sa voix personnelle, sa capacité à être sujet de sa parole et à se représenter. Grâce à la voix collective, qui sera analysée un peu plus loin, Malika forge une solidarité entre ses compagnes et elle-même, car cette voix implique un rapprochement des existences et des identités à travers l'énonciation.

2.3.2.1 La voix personnelle

La voix personnelle correspond à une énonciation à la première personne, qui permet à un individu de partager son vécu personnel et de décrire ses émotions. Il est ainsi sujet de sa propre parole. Cette voix se réfère aussi à une narration autodiégétique, c'est-à-dire que l'instance narrative raconte sa propre histoire tout en y étant un personnage. Cette forme narrative lui procure ainsi une certaine autorité, car elle lui permet de se représenter, de se mettre en scène sans intermédiaire. Malika à recours, dans *Cette fille-là*, à plusieurs procédés afin de mettre cette autorité discursive en valeur. Ceux-ci consistent en la répétition thématique, les phrases longues, l'ironie et la réénonciation de clichés et de croyances.

2.3.2.1.1 La répétition thématique

Le texte contient deux répétitions thématiques particulièrement évidentes. Il s'agit de l'abandon et de la fuite, deux expériences traumatisantes³⁴ vécues par Malika. La répétition,

³⁴ Les évasions de Malika lui furent bénéfiques à plusieurs occasions, tel que décrit dans la section portant sur l'agentivité événementielle. Toutefois, sa dernière fuite fut causée par l'agression sexuelle de son père adoptif.

en tant que procédé littéraire, permet notamment d'insister sur l'importance d'un élément pour la compréhension d'un récit en le plaçant en relief. Elle crée aussi une impression circulaire, de recommencement, d'un écho qui se répercute à travers le texte. La répétition d'un thème permet de le rendre intelligible. La protagoniste note explicitement le rôle qu'elle joue dans son récit : « Ne pas refuser les répétitions. Il s'agit de convaincre. » (Bey, 2006 : 21) Malika cherche donc à persuader les autres et elle-même qu'elle a une histoire, un passé. Toutefois, elle cherche aussi à montrer de la sorte que certains épisodes de sa vie ne sont pas réductibles à sa propre expérience. La protagoniste montre qu'ils découlent plutôt d'une problématique sociale que le discours dominant ne prend pas en compte, voire ignore.

L'abandon dans *Cette fille-là* se réfère toujours à celui d'un enfant par ses parents, dont il ne connaît pas l'identité. Il est mis en présence par la protagoniste, se répète dans le récit d'une de ses compagnes et dans un journal, à travers un article sur un fait divers. L'abandon appartient aussi à d'autres qu'elle. La reprise et la mise en scène de cette expérience à travers d'autres vécus que celui de Malika souligne qu'elle découle d'un problème social récurrent auquel on ne s'attarde guère.

Le thème de la fuite est quant à lui omniprésent : on fuit la domination des hommes dans chacun des cas en présence. En plus des évasions de Malika, déjà évoquées, nous retrouvons Yamina, qui s'enfuit loin de son mari avec son amant, Fatima et sa mère qui s'enfuient de la maison du père, la sœur de M'a Zhara qui s'enfuient de son mari, M'Barka qui fuit aussi son mari qui vient de la tromper et enfin Houriya qui, elle, fuit avec sa mère dans un autre village pour éviter la fureur meurtrière des rebelles lors de la guerre d'Indépendance. L'expérience est, dans tous les cas, à la fois dramatique et nécessaire pour ces femmes.

En répétant ces thèmes, la protagoniste partage le poids de ces expériences difficiles avec d'autres; elle n'a plus à les vivre seule. Nous pouvons donc avancer que la répétition de ces deux thèmes constitue une façon pour Malika de signifier qu'ils sont à la base de son identité. Ils soulignent aussi qu'elle ne peut pas les oublier ni s'en libérer, car ils se reproduisent dans d'autres vies que la sienne. La protagoniste suggère ainsi qu'il faut régler le problème socialement avant qu'elle puisse dédramatiser ces expériences. Elle ne subit donc pas « l'échec d'une quête », comme le suggérait Bendjelid, bien que son vécu se répète chez

une autre. Sa quête n'a seulement pas encore abouti; elle requiert une attention plus globale. On voit une imbrication de la voix personnelle et de la voix collective, du « je » et des « nous ». Malika multiplie ainsi les procédés discursifs pour consolider son autorité. Nous en examinerons un deuxième qui nous paraît particulièrement significatif : les phrases longues.

2.3.2.1.2 Les phrases longues

Le texte contient plusieurs phrases très longues et nous en retiendrons deux aux fins de l'analyse. Elles lui servent à défendre son point de vue sur sa réalité en témoignant de ses émotions d'une expérience en plus de donner une idée de l'expérience elle-même.

La première phrase se présente tôt dans le récit et fait une demi-page. Elle est ponctuée par des virgules. Elle précise le décor et les personnages que Malika côtoie, mais surtout, elle décrit le drame social et personnel qui se joue dans leur pension et insiste sur le désir de vivre, sur la résistance que les gens tentent d'opposer au destin qu'on leur a imposé :

C'est là, dans ce mouvoir parcouru d'ombres d'êtres dans un état de décrépitude et d'hébétude indescriptible, tendus cependant dans le seul désir de tenir encore malgré tout, de s'accrocher à la chaleur des moindres rayons de soleil que, seuls ou en groupes, dans l'écoulement d'heures et de jours exactement semblables, ils traquent dans les moindres recoins du parc, comme si ces rayons de lumière pouvaient attiser les derniers souffles et animer le tout petit morceau de vie qui reste en eux, qui ne veut pas s'éteindre, ce petit bout de braise qui s'acharne encore et semble rougeoier dans l'éclat vague de leurs yeux où passe de temps à autre, subreptice mais bien visible, l'ombre de la mort, sentinelle aux aguets et qui patiemment attend son heure, c'est là, à l'écart des bruits de la ville, dans cette bâtisse où le hasard m'a jetée et qui elle aussi tient du vestige, que j'ai entrepris ma quête. (Bey, 2010 : 18)

Cette phrase, dans sa longueur, souligne ici l'étirement du temps, sa lourdeur pour les pensionnaires comme Malika. Elle indique un temps figé, qui n'en finit plus. Elle étiole le temps et l'espace, les rend mornes, elle empêche de respirer, se fait envahissante. Des mots comme « hébétude », « l'écoulement », « semblables », « ne veut pas s'éteindre », « acharne » et « écart » renforcent cette impression. D'autres, comme « mouvoir », « décrépitude », « traquent » et « mort » soulignent plutôt l'aspect morbide du quotidien des

pensionnaires duquel ils aimeraient bien s'échapper. Tout comme Malika et ses compagnes désirent exister, devenir visibles, la phrase persiste longtemps à rester là, à se singulariser dans la masse, à se donner à voir. Elle indique que quelque chose cherche à ne pas finir. Notons que cette phrase longue se termine par la déclaration de Malika, qui indique entreprendre une quête. Elle se termine donc par la promesse d'une ouverture. La longueur même de la phrase, qui mime en quelque sorte la monotonie de la vie de ces femmes, souligne l'importance de la quête qui vient y mettre fin.

Nous retrouvons une deuxième phrase longue dans la description d'un épisode où Malika se fait attaquer par son père adoptif et le contre-attaque. Cette scène est décrite en une très longue phrase de trois pages dont nous citons ici un extrait dans sa forme originale :

et la pluie de plus en plus drue
 le crépitement des gouttes de pluie sur les feuilles des arbres
 les pieds qui maintenant s'enfoncent dans la terre détrempée
 le corps qui s'alourdit irrésistiblement
 les plaintes qu'elle ne peut retenir
 les ronces
 l'obscurité traversée de traits de feu
 la boue
 la pluie
 les yeux luisants des bêtes aux aguets
 et au moment où à bout de souffle elle va se laisser glisser par terre
 lui crevant les oreilles l'écho d'une course... des pas qui se rapprochent
 la peur de nouveau
 la peur de l'autre de cet homme qui ne voulait plus être son père plus malfaisant que les djinns dont elle a cru sentir le souffle tout proche
 la peur qui la dresse et lui insuffle la force de se relever de repartir d'avancer lui échapper se frayer un chemin à présent au milieu des herbes hautes qu'il faut écarter des deux bras s'enfoncer à travers le rideau de pluie (Bey, 2006 : 39).

Nous remarquons que cette phrase ne contient aucune ponctuation; elle se lit donc rapidement. Toutefois, nous retrouvons bien une organisation, car certains segments y sont placés en retrait. Une accumulation de scènes se superpose donc à une accumulation d'informations. Nous perdons littéralement le contrôle de la lecture et du tableau qui se dessine devant nous, tout comme si nous étions en train de courir avec Malika, à ses côtés, et voyions nous aussi le paysage défiler rapidement. La protagoniste, pour cette phrase, adopte momentanément une focalisation à la troisième personne du singulier, se désignant par le pronom « elle ». Nous percevons néanmoins cette particularité comme une expression de la

voix personnelle, car l'énonciation ne change de posture que le temps de décrire une scène. Elle se donne l'apparence d'une voix auctoriale afin de placer le lectorat dans une posture de témoin. Malika, dans cette phrase, se nomme par le pronom « elle » de façon si abondante que nous saisissons qu'il s'agit là d'une technique visant, d'une part, à renforcer ce rôle et se distancier d'une expérience traumatisante et, d'autre part, à visibiliser le féminin, car la narration à la première personne a pour conséquence de l'éclipser. Elle répète dans une de ses pages treize fois le pronom « elle » (Bey, 2006 : 38) pour se désigner et décrire sa fuite hors de la maison où son père la violait, et dans une autre page, neuf fois de suite :

elle ouvre la porte/elle va lui échapper il le faut/elle fuit une fois encore/elle ne pense plus à rien/elle court sur la pluie drue froide coupante/elle court à en perdre le souffle la poitrine en feu elle ne doit pas s'arrêter elle doit lui échapper elle ne sait pas comment mais jamais plus il ne la reverra c'est sa seule obsession c'est sa seule certitude (Bey, 2006 : 41).

La répétition du pronom « elle » permet à la protagoniste de rapprocher le lectorat de l'expérience décrite. La phrase donne l'impression de suivre Malika de très près, de témoigner en direct de la scène qui se passe, effet renforcé par l'utilisation du présent de l'indicatif. Ce passage reproduit donc dans sa forme ce qu'il dit. En effet, sans ponctuation, la lecture fait « perdre le souffle », ne « s'arrête pas » et « échappe » au lectorat, qui en vient ainsi à éprouver la détresse de Malika et à subir une perte de contrôle.

Les phrases longues permettent donc à la protagoniste d'agir directement sur le lectorat. Elles le forcent à prendre connaissance d'un épisode de sa vie de manière intime, à ressentir sa détresse. Ces phrases permettent de témoigner autrement de son existence. Sa voix résonne ainsi à travers le texte. La protagoniste utilise aussi un autre procédé, l'ironie, afin de rendre visible sa voix et faire porter sa critique.

2.3.2.1.3 L'ironie

Malika n'hésite pas à recourir fréquemment à l'ironie afin de valoriser son autorité discursive. L'ironie est nécessairement dirigée contre quelqu'un ou quelque chose tout en

étant construite de façon à dire le contraire de ce que nous voulons dire. Ce procédé est particulièrement utile dans une société où la parole est fortement circonscrite, car il joue sur deux niveaux de sens, permettant de la sorte de dire sans dire. Nous l'interpréterons ici, comme le fait Lucie Joubert, en tant qu'arme offensive. L'ironie est donc un procédé de choix pour attaquer les discours dominants. Dans *Cette fille-là*, l'ironie est mise en relief à travers les majuscules hors contexte, les adverbes et adjectifs et différentes marques typographiques auxquels nous nous attarderons.

Les majuscules apposées à des mots qui habituellement n'en requièrent pas peuvent souligner une ironie, selon Joubert, car elles érigent en noms propres certains mots; nous y sommes donc particulièrement attentifs. Malika écrit, par exemple : « Je suis/l'Incarnation de la Faute/et jusqu'à preuve du contraire,/la Preuve Matérielle du Délit de Fornication. » (Bey, 2006 : 46) Les majuscules hors contexte sont ici utilisées afin de tourner en ridicule les mœurs restrictives sur la sexualité. La protagoniste poursuit ainsi : « Reconnaître et accepter Ça, c'est-à-dire la seule histoire vraie./L'accepter en raison de son Irréversibilité Évidente. » (Bey, 2006, 46-47) La présence de ces trois lettres majuscules trouble la lecture du texte et l'interprétation que nous devons en faire. Ces trois termes soulignent la certitude, voire la fatalité. Les mettre en évidence avec des majuscules souligne que la protagoniste tourne en dérision l'injonction qu'on lui impose d'accepter une histoire qui ferait ainsi autorité. Notons au passage cette insistance sur « la seule histoire vraie », norme étroite et centralisante à laquelle Malika s'oppose en multipliant les histoires.

Un peu plus loin, Malika déploie l'ironie par l'utilisation d'adverbes et d'adjectifs qui orientent la lecture. Elle use de celle-ci notamment afin de faire référence à la politique algérienne et de la critiquer : « Qui donc dans la confusion générale aurait pu s'intéresser au sort d'une enfant abandonnée, alors que les préoccupations devaient être nécessairement patriotiques, les objectifs grandioses, et l'avenir radieux? » (Bey, 2006 : 67) Nous voyons ici comment Malika tourne en dérision l'extase causée par l'indépendance de l'Algérie. Les mots clés permettant de souligner l'ironie, qui sont tous des clichés, sont « nécessairement », « grandioses » et « radieux ». Cette phrase laisse entendre que lors de l'indépendance, l'on s'est désintéressé des problèmes que vivait la population algérienne afin de se faire croire que

tout allait bien. Elle dénonce ainsi l'emprise d'un récit national qui fait oublier la souffrance individuelle. La protagoniste évoque aussi les autorités civiles avec l'ironie :

Jeanne. Pour ce que je sais ce prénom est inconnu dans la nomenclature établie par nos fonctionnaires sourcilleux. Nomenclature présentée à tous les nouveaux parents à la mairie avant l'inscription dans les registres d'état civil. Liste officielle, sans dérogation possible. Prénoms soigneusement choisis dans le respect de la tradition arabo-musulmane. (Bey, 2006 : 29)

La politique d'arabisation en Algérie a connu bien des dérives. Malika souligne ici l'obsession d'une identité arabo-musulmane qu'on cherche à imposer à la population. Ce sont les adjectifs « sourcilleux » et « officielle », de même que l'adverbe « soigneusement », qui soulignent l'ironie avec laquelle la protagoniste manie le sujet.

L'ironie de Malika se porte aussi sur les rapports sociaux de sexe dans sa société. Elle dénonce ainsi une mentalité sexiste qui conduit les hommes à s'accrocher à leurs privilèges :

Inlassablement, entre eux, ils ressassent les splendeurs du temps où d'un simple regard, d'un frémissement de leur moustache, ils savaient se faire obéir, ils savaient se faire craindre./Ombres prisonnières d'un passé forcément glorieux auquel ils s'agrippent désespérément. (Bey, 2006 : 102)

Les adverbes « Inlassablement », « forcément » et « désespérément » de même que les adjectifs « splendeurs », « simples » et « glorieux », sans parler du cocasse « frémissement » de la moustache, sont les marques textuelles dévoilant ici l'ironie. La répétition de « ils savaient » en souligne de même la présence.

Malika utilise aussi l'ironie afin d'aborder la figure de la mère conservatrice : « Elle seule sait ce qui peut faire le bonheur de son enfant! [...] N'est-ce pas en fonction de leur pedigree que les chiens sont appréciés? » (Bey, 2006 : 51) La première phrase souligne la prétention de la mère (« Elle seule sait ») en reprenant indirectement sa voix. La deuxième opère une comparaison dont l'absurdité dénonce cette mère qui reconduit les normes patriarcales. Malika poursuit ainsi :

Cependant, depuis quelques années, l'on est de moins en moins regardant — réalité économique oblige — quand il s'agit d'une famille confortablement, très confortablement installée dans les degrés supérieurs de la hiérarchie sociale, avec cependant une nette préférence pour la hiérarchie militaire ou politique, l'une allant souvent avec l'autre. (Bey, 2006 : 51)

Nous pouvons ici interpréter ce propos de la protagoniste comme ironique, notamment en raison de la présence d'une phrase incise critique et de celles des adverbes « confortablement » et « très confortablement » et des adjectifs « supérieurs » et « nette ». Malika dénonce ici le fait que cette mère veille en fait sur des intérêts qui ne sont ni les siens ni ceux de ses enfants. De plus, d'une critique de la mère on glisse à une critique de la société : les privilèges des riches, l'imbrication du politique et du militaire, etc.

Il apparaît ainsi que l'ironie de Malika se manifeste à travers différentes marques textuelles et vise des institutions patriarcales (Dieu et la religion, les autorités civiles, les traditions et la mère, lorsqu'elle se montre gardienne de la norme). Nous aborderons maintenant un dernier procédé employé par Malika afin de valoriser son autorité discursive et qui mise également sur l'ironie.

2.3.2.1.4 La réénonciation de clichés et de croyances

Ce procédé narratif, relevé dans l'écriture de France Théoret par Barbara Havercroft, consiste en la re-citation d'un cliché ou d'une croyance dans le but de les déconstruire. C'est une des techniques utilisées par Malika. Il lui permet de soulever la présence d'une mentalité sexiste dans sa société en tournant en ridicule des hommes en principe tout-puissants. Elle montre de la sorte qu'elle trouve leur attitude inacceptable. La protagoniste vise notamment les croyances découlant de cette mentalité :

Nul n'ignore que c'est à l'intérieur d'un corps d'adolescente à peine nubile que les *djenoun* préfèrent loger. [...] C'est cela. /C'est peut-être en moi qu'est le mal. La folie. L'instinct de destruction. /C'est cela. Certainement. Puisqu'autour de nous, personne ne s'est aperçu de rien. (Bey, 2006 : 71)

Dans cette citation, nous voyons comment Malika dénonce des croyances populaires (« Nul n'ignore ») qui essentialisent le caractère des femmes et les associent au mal afin de légitimer leur dépréciation sexuelle et sociale. Les marques textuelles consistent ici en la répétition du « C'est cela » et de l'adverbe « certainement », suivi d'un point. La phrase est saccadée de façon à troubler la lecture; elle attire sur elle l'attention de façon à indiquer que la protagoniste ne croit pas un instant à la croyance sexiste qu'elle évoque, bien qu'elle

feigne y croire (« Nul n'ignore »). Elle insiste par cette tournure sur la tyrannie de la norme ainsi que sur son arbitraire. Malika ironise beaucoup sur cette mentalité, soulignant son omniprésence dans sa société : « Il lui faut accepter dans l'obscurité et le silence — n'est-ce pas inscrit dans sa destinée de femme? — les fantaisies et les désirs chaque jour plus pressants d'un mari. » (Bey, 2006 : 59) Dans ce court segment, l'idée reçue est celle de la « destinée de femmes ». L'ironie est soulignée par une incise. Le fait que cette phrase soit une question permet d'interpréter ce propos de Malika comme ironique. La protagoniste débusque ce sexisme dans la religion et utilise une autre fois l'incise afin de suggérer l'ironie : « N'est-il pas recommandé dans la tradition islamique de punir de lapidation — sur la foi de témoignages sûrs — jusqu'à ce que la mort s'en suive, toute femme qui serait surprise en compagnie d'un homme qui ne serait pas son frère, son père, son fils ou son mari? » (Bey, 2006 : 62) Nous constatons dans ce passage le danger que représente pour les femmes une interprétation aussi extrémiste et sexiste de la religion musulmane et notons ainsi combien il est aussi dangereux que nécessaire pour Malika d'évoquer le sujet.

Il apparaît donc que Malika exprime sa voix personnelle à travers plusieurs procédés pour souligner sa subjectivité et son expérience de la réalité. La répétition thématique, les phrases longues, l'ironie de même que la réénonciation de clichés et de croyances lui permettent de mieux partager son expérience de la réalité et ainsi de la légitimer. Enfin, la protagoniste a recours à un autre mode narratif, la voix collective, afin de créer et de valoriser une communauté et une mémoire historique des femmes.

2.3.2.2 La voix collective

Selon Lanser, la voix collective peut se manifester de trois façons différentes : « a *singular form* in which one narrator speaks for a collective, a *simultaneous form* in which a plural "we" narrates, and a *sequential form* in which individual members of a group narrate in turn » (Lanser, 1992 : 21, l'auteure souligne). Dans sa forme séquentielle, Lanser considère qu'une voix collective peut consister dans la mise en scène de plusieurs « je » qui, considérés dans leur ensemble, forment un « nous » (Lanser, 1992 : 56). Malika utilise une

forme semblable, mais l'investit différemment à travers une narration à la troisième personne dont l'accumulation de « elle » et de son « je » crée un « nous ». Elle produit ainsi une voix collective mettant exclusivement en valeur le vécu des femmes. Cette focalisation lui permet d'évoquer des existences et des expériences délaissées et dénigrées par l'historicisation officielle. Cette voix collective est dirigée par Malika, qui est autorisée à parler pour les autres, car elle est la seule lettrée de l'asile où elle se trouve (Bey, 2006 : 27). Cette voix permet surtout de représenter l'Autre. Nous remarquons que la protagoniste ne l'utilise jamais de façon réductrice ou moralisatrice. Toutefois, cette focalisation ne tente pas non plus de paraître objective. Bien au contraire, nous retrouvons de nombreuses marques de la subjectivité de Malika, qui démontre ainsi une solidarité avec les femmes et l'histoire qu'elles racontent. Cette voix permet notamment l'imbrication du discours de Malika et de ses huit compagnes. Parfois, la compagne entame d'elle-même son récit et Malika le reprend ensuite, en comble les blancs et les non-dits. Il est aussi intéressant de noter que cette voix collective s'attarde aux détails : tantôt elle décrira avec beaucoup de soin le décor d'une scène, tantôt il s'agira de faire état des émotions d'une compagne. Plus elle fournit ces informations, plus la solidarité se renforce, car Malika semble alors avoir vécu les mêmes expériences que ses compagnes. La voix paraît d'autant plus légitime. La protagoniste souligne les caractéristiques de cette voix collective à travers l'histoire de M'Barka :

Retranscrire ses mots, ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu'elle veut contenir et s'échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences. Elle me livre tout, en vrac [...]. À moi ensuite de mettre de l'ordre, de découvrir un monde jusqu'alors figé sur pages blanches et photos glacées, d'imaginer les paysages qu'elle évoque, les êtres qui ont croisé sa route. (Bey, 2006 : 123-124)

La voix collective permet donc à Malika un travail de reconstruction; elle apporte de nouveaux éléments, parfois inventés, mais afin de trouver le sens, autrement, du passé de la compagne. Malika note justement que son rôle consiste à rapporter ce qui « s'échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences ». Elle doit, pour construire cette voix collective, ordonner les épisodes de la vie de M'Barka et des autres, les compléter. Elle est donc une sorte de conteuse ou de scribe, chargée de multiples histoires.

Cette narration donne l'impression que la protagoniste est au courant des détails de la vie de ses compagnes, comme si elle avait vécu à leurs côtés, voire dans leur peau. Elle dit dans

le récit de Yamina : « Comme à l'accoutumée, Yamina ne ressent aucune satisfaction. Ou plutôt une seule, celle d'en avoir fini cette nuit avec les halètements et les exigences de cet homme qui ne se rassasie pas de son corps. » (Bey, 2006 : 58) Nous voyons aussi que la voix collective permet à la protagoniste de rejouer une scène de la vie de sa compagne de façon à épouser son expérience et à souligner son point de vue. Comme Malika l'écrit au sujet du père de Yamina pris au piège du regard de sa fille : « [elle est] celle qui vient [...] de lui donner une autre dimension » (Bey, 2006 : 98). C'est bien de cela qu'il s'agit ici avec la voix collective : donner une autre dimension aux expériences des femmes, et plus largement avec tout le récit, donner une autre dimension au passé afin d'y faire entrer des voix longtemps réduites au silence.

Dans l'histoire de Fatima, Malika écrit : « Elle est là... devant moi./Oui c'est bien elle cette fillette insouciant qui joue près de la source. » (Bey, 2006 : 86) Nous constatons ici comment Malika réinvente le passé, le remet en scène, en récit, en focalisant sur le vécu de ses compagnes. Les détails qu'elle fournit sont surprenants : « Ils sont là, les guetteurs immobiles./Silhouettes silencieuses, couleur de terre et d'ombre, cachées derrière les monticules et les pierres, derrière les haies de cactus fleuris de figues de barbarie. » (Bey, 2006 : 88) Une telle précision du décor semble impossible : Malika insère sans doute dans l'histoire de Fatima un décor qu'elle connaît personnellement, de sorte que les identités et les histoires se mélangent. C'est en ce sens également que la voix est collective. Plus loin, Malika raconte un segment de l'histoire de Badra :

Plus de dix familles sont entassées dans la grande maison. Chacune d'elle disposant d'une seule pièce. C'est pourquoi les parties communes sont toujours les plus animées. En premier lieu, la cour. Centre de la maison. [...] Toujours grouillantes d'enfants. Du moins avant l'arrivée des pères. (Bey, 2006 : 154)

La protagoniste installe des éléments de décor afin de raconter l'histoire de sa compagne. Elle situe dans son contexte l'histoire qu'elle raconte et souligne ainsi comment les détails et l'environnement sont significatifs. Cette attention portée aux détails dénote dans la formation du passé la présence obligatoire d'une narration, d'un discours; elle met en doute la crédibilité d'un discours officiel sur le passé. Nous constatons ici que la voix collective demande une certaine acuité : il faut être au courant des enjeux et des mœurs d'une société

afin de s'exprimer à travers elle et apparaître légitime. Toutes ces histoires, avec leur luxe de détails, mettent implicitement en lumière les blancs, les lacunes de l'Histoire officielle.

Ainsi, la voix collective est une façon particulière de prendre en charge la narration et qui permet, comme l'affirmait Lanser, la formation d'une solidarité féminine. Cette voix, dirigée par Malika, se manifeste notamment à travers la troisième personne « elle » avec ses signifiés variables, et reconstitue les expériences des femmes de façon très détaillée, presque omnisciente, sans pour autant prétendre à la vérité ni à une reconstitution fidèle. Au contraire, il s'agit, à partir de la voix collective, de les redire selon une nouvelle perspective. Qui plus est, en réunissant de la sorte les souvenirs de ses compagnes de pension dans un livre, comme mentionné plus tôt, Malika cherche non seulement à concevoir une Histoire des femmes basée sur leurs expériences personnelles du passé, mais aussi à démocratiser cette idée de communauté féminine, car le livre est un puissant objet culturel permettant de véhiculer sa perspective de la réalité ainsi que ses valeurs.

Malika manifeste donc aussi son agentivité à un niveau formel à travers une énonciation dialogique et une voix personnelle et collective. Grâce à ces procédés, elle peut partager ce qu'elle veut dire malgré la présence de normes sociales qui régularisent sa parole. Ils la rendent visible en tant que sujet de son existence et valorisent son autorité discursive.

Enfin, nous avons vu que Malika problématise l'Histoire dominante, développe sa perspective sur le monde et affirme son autorité discursive à travers la mise en récit du passé. Ce faisant, elle montre que l'historicisation officielle ne prend pas en compte sa perspective de la réalité, de même que celle des autres femmes. Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons au roman *Surtout ne te retourne pas* afin de montrer que la protagoniste principale, Amina, tout comme Malika, tente de réécrire l'Histoire et de prouver à travers son récit sa capacité à agir de façon autonome.

CHAPITRE 3

SURTOUT NE TE RETOURNE PAS

Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler. (Bey, 2010 : 99, l'auteure souligne³⁵)

Le roman *Surtout ne te retourne pas* exprime une profonde réflexion sur la nécessité d'effectuer un travail de la mémoire afin de revoir notre rapport au passé et à l'identité, thèmes qu'il ne cesse de lier l'un à l'autre tant au niveau diégétique que formel. L'œuvre dépeint le passé par l'intermédiaire de la protagoniste et narratrice principale Amina, qui cherche à le comprendre et à l'expliquer. La jeune femme, devenue amnésique après un tremblement de terre, entreprend de recouvrer sa mémoire en relatant ce qu'elle se rappelle de sa vie à un public intradiégétique, dont on découvre peu à peu la présence. Ce parcours l'amène entre autres à raconter les expériences de certaines personnes qu'elle a côtoyées et, ultimement, à dénoncer « la profondeur et les ravages de l'oubli » (Bey, 2010 : 198). Nous montrerons que dans ce deuxième roman de notre corpus, la mise en discours du passé vient aussi contrecarrer son historicisation officielle, qui écarte l'existence et les expériences des femmes. Notre analyse aura la même structure que celle de *Cette fille-là*. Nous nous pencherons d'abord sur la problématisation de l'Histoire produite par le récit du passé d'Amina. Ensuite, nous examinerons les différentes manifestations d'agentivité déployées à

³⁵ La première édition de ce roman date de 2005. Nous utilisons ici l'édition de 2010.

travers celui-ci dans la diégèse et, enfin, nous nous attarderons aux moyens que la protagoniste emploie, au niveau formel, afin de mettre en valeur son propre discours.

3.1 LA PROBLÉMATISATION DE L'HISTOIRE

Amina questionne l'Histoire en s'attardant, dans son récit du passé, à l'existence et aux expériences des femmes, vécu qui est peu pris en compte par le discours officiel. Elle s'attaque ainsi, comme Malika dans *Cette fille-là*, au patriarcat. Toutefois, contrairement à celle-ci, elle s'intéresse à l'expérience d'autres formes de domination vécues par son peuple, dont celle qu'exerce sur lui le pouvoir politique. Amina utilise donc aussi son récit du passé afin de rendre visibles divers problèmes sociaux. Cette problématisation de l'Histoire s'effectue à partir de la mise en scène d'une femme-sujet comme narratrice et protagoniste principale, de la déconstruction des rôles sociaux féminins et par l'inversion des perspectives, celles marginales remplaçant celles dominantes. C'est à travers cette dernière stratégie qu'Amina évoque l'expérience, par sa population, d'un régime politique répressif.

3.1.1 La mise en scène d'une femme marginalisée comme sujet de l'Histoire

Amina commente ainsi son récit : « *ma révolte et mon besoin d'errance et d'oubli [...] se nourrissent [...] de trop de mensonges, de trop de silences [...] et surtout de la sensation de n'être jamais à ma place, où que j'aie* » (Bey, 2010 : 119, l'auteure souligne). Nous comprenons donc que la protagoniste souffre d'un déphasage : la réalité ne concorde pas avec la sienne. Amina indique qu'elle est perçue par ses tuteurs³⁶ comme une « gamine irresponsable » (Bey, 2010 : 45) et une fille « bizarre et imprévisible » (Bey, 2010 : 45) parce qu'elle préfère la solitude et la lecture à la préparation du rôle auquel ils la destinent, c'est-à-dire celui d'épouse modèle. Nous constatons qu'elle est ainsi marginalisée, car elle ne se conforme pas aux normes régissant les rôles sociaux féminins. Amina se décrit justement

³⁶ Amina les présente au début de son récit comme ses parents. Ce n'est qu'à la toute fin du roman que nous apprenons qu'ils étaient en fait ses tuteurs.

comme une personne qui trouble l'ordre social : « Je serais plutôt une note discordante, voilà tout. Un peu comme le crissement que fait parfois la craie sur le tableau. [...] La stridence d'un crissement qui dérange, qui agace. Pire encore, qui exaspère. » (Bey, 2010 : 34-35) On considère donc qu'elle brise l'harmonie sociale. Ses tuteurs, espérant mettre un terme à cette révolte, tentent de la forcer à se marier, mais Amina s'échappe peu de temps avant son mariage, consolidant ainsi sa marginalisation volontaire par le refus d'exister pour autrui et par l'affirmation de sa liberté. C'est à ce moment qu'elle commence son ascension vers le statut de sujet, hors des normes patriarcales. Ce changement est notamment annoncé par la courte scène où Amina se regarde dans un miroir « une dernière fois » (Bey, 2010 : 31) tout juste avant de s'enfuir de la maison patriarcale. Cette scène indique que son existence va se terminer et recommencer autrement. Heinich notait justement que le miroir pouvait être le témoin d'un changement d'état (Heinich : 1996 : 24) : il marque un avant et un après, une transformation. Dans le cas d'Amina, un tremblement de terre survient lors de sa fuite, séisme qui lui fait perdre conscience et mémoire.

La protagoniste reçoit à son réveil le diagnostic d'amnésie post-traumatique (Bey, 2010 : 151), qui renforce encore sa marginalisation, cette fois de manière involontaire. En effet, ce diagnostic la présente comme souffrante, victime, ce dernier terme lui étant notamment appliqué en quatrième de couverture. Amina, amnésique, est recueillie par une vieille dame nommée Dada Aïcha, qui constituera avec elle et deux autres jeunes, Nadia et Mourad, dans un camp de sinistrés, une nouvelle famille. Ayant apparemment oublié jusqu'à son nom, elle devient alors Wahida, nom qui signifie en arabe l'unique, la première³⁷. Donné par Dada Aïcha, il suggère, tout en soulignant sa différence, son accession à l'autonomie, accession d'autant plus remarquable qu'elle se produit à travers une lignée féminine, ce nouveau nom lui étant offert par une femme. Un passage souligne la liberté que lui permet cette condition :

Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris, de ciels retournés, de peur, de chaos, d'effondrements et de décombres, un lendemain de fin du monde, tout au bout d'une infime et terrifiante contraction de la terre. /Depuis ce jour,

³⁷ Ce changement est d'autant plus significatif d'une renaissance lorsque l'on prend en compte qu'Amina veut dire, en arabe, celle sur qui on peut compter ou qui est digne de confiance, donc, qui est pensée en fonction d'un autre.

on m'appelle Wahida, la seule et peut-être même l'unique. Désormais tout est plausible. Et peut-être possible. (Bey, 2010 : 112, l'auteure souligne).

Nous voyons que la protagoniste s'invente une origine, une histoire; l'amnésie lui permet de devenir quelqu'un, d'être sujet de son existence. Elle souligne notamment dans ce passage les possibilités qui s'offrent ainsi à elle : ne plus se souvenir de son passé lui donne l'occasion de le concevoir à sa manière, selon sa propre perspective. C'est pour cela qu'elle indique que « tout est plausible ». Le récit lui fournit l'occasion de créer un effet de réel, de se doter d'une histoire vraisemblable. Elle affirme aussi que tout est « peut-être possible », car elle réalise qu'elle peut agir sur sa vie et manifester publiquement sa colère et ses intentions. La protagoniste peut ainsi choisir sa propre existence et être indépendante, être prise en compte en regard d'elle-même, en tant que femme-sujet, aux yeux de la société, et non pas par rapport à un homme (père, mari, etc.). Cette autonomie est ce qui la rend unique.

En habitant le camp de sinistrés, Amina, sans foyer et sans mémoire, est bien sûr marginalisée, car elle n'est plus circonscrite par les anciennes normes gouvernant son existence. Mais cette perte de repères ouvre la porte à une nouvelle identité. Le camp est, dès lors, un lieu qui lui permet la réflexion et favorise la prise de conscience critique ainsi que l'introspection. Elle dit qu'il représente pour elle « un lieu étrange [...] [un] réceptacle de toutes les douleurs et tous les recommencements » (Bey, 2010 : 65). Par son caractère spontané et temporaire, nous le percevons comme un tiers-espace, un lieu où est déplacé « le dualisme des représentations humaines [...] [et] où elles ne s'affronteront plus mais se rencontreront et s'ouvriront à tous les possibles » (Nouss, 2005 : 62). Amina rapporte justement que les responsables des camps ne savaient pas comment répartir les terrains entre les sinistrés puisque les frontières, physiques et sociales, ont été abolies après le séisme : « Regroupement par classe, par statut social, ou par origine? Ou plus simplement reconstituer des quartiers, maison par maison, immeuble par immeuble? Les affinités se sont très vite dessinées sans l'intervention d'une quelconque autorité. » (Bey, 2010 : 74) Nous constatons donc que le camp accueille un déplacement de ce « dualisme des représentations humaines » et force la négociation. La renaissance que permet le camp — et qui en fait réellement un tiers-espace — est aussi soulignée par le fait que la protagoniste associe, dans un passage, les enfants qui y courent à une sourate du *Qu'ran* portant sur la résurrection (Bey, 2010 : 75).

Enfin, dernier trait de sa marginalisation, nous apprenons vers la fin du récit qu'Amina est la fille d'une femme perçue socialement comme criminelle. Or, en confiant son passé au médecin, elle ne renie jamais sa mère, s'affirmant plutôt pleinement en tant que sa fille et refusant de la juger sans lui demander de lui avouer quoi que ce soit : « Nous étions deux. Mère et fille./Nous étions réunis pour la première fois depuis plus de vingt ans. Vraiment retrouvées./J'ai posé ma main sur sa bouche./—Non. Non. Je ne veux pas savoir³⁸. » (Bey, 2010 : 221) L'affirmation de ce lien solidaire avec sa mère, prénommée Dounya³⁹, ne peut qu'écartier Amina de la société. Déjà, la sœur de celle-ci le fut : on lui refusa du travail dans son domaine d'études à cause du « crime » de Dounya et elle dut faire des ménages pour survivre. La mère d'Amina lui fait remarquer en ces termes les raisons pour lesquelles elle et sa sœur lui avaient caché son existence, le temps de son incarcération :

Mais comment te dire que ta mère était en prison? Qu'elle était condamnée à vingt-cinq ans de prison pour un crime qu'elle avait commis et reconnu? Mais comment te faire vivre avec l'infamie attachée à ce seul mot de prison? Alors nous avons préféré mentir. Pour t'aider à grandir dans l'insouciance et l'innocence. Pour que tu n'aies pas à payer mon acte. À affronter, ta vie durant, les regards curieux et les remarques blessantes que n'auraient pas manqué de faire ceux et celles qui l'auraient su. (Bey, 2010 : 213)

Nous constatons ici le poids et la violence de la condamnation sociale que Dounya désirait éviter à sa fille et tout le danger que comporte, pour celle-ci, de la reconnaître publiquement comme sa mère. Notons au passage que ce lien mère-fille est subversif, car il se noue hors des normes patriarcales, les deux femmes n'étant plus reliées à aucun homme.

À travers le récit du passé d'Amina, nous comprenons donc qu'elle a vécu une profonde transformation identitaire. Tout comme dans *Cette fille-là*, elle représente son changement de statut de celui d'objet à celui de sujet, sa renaissance identitaire. En affirmant ainsi sa différence, Amina cherche à s'inscrire autrement dans l'Histoire. Le quatrième de couverture indique justement que la protagoniste était, avant le tremblement de terre, « une jeune fille jusqu'alors sans histoire » (Bey, 2010 : quatrième de couverture), témoignant de la sorte d'un changement dans la vie de la protagoniste. De cette façon, l'auteure attire aussi notre

³⁸ La barre oblique, comme dans *Cette fille-là*, ne fait pas partie du texte. Nous l'utilisons ici et plus loin afin de marquer le renvoi de la phrase à une autre ligne.

³⁹ Ce nom signifie le monde, l'univers, en arabe.

attention sur la resignification sémantique qu'elle opère de cette expression : en effet, une jeune fille « sans histoire » est une fille tranquille, à sa place, qu'on ne remarque pas; elle représente un idéal patriarcal. En affirmant qu'elle était « jusqu'alors sans histoire », Bey, au lieu d'impliquer qu'elle déroge à cet idéal, semble plutôt suggérer que la protagoniste décide de prendre en charge son existence au lieu de suivre le destin typiquement féminin qu'un homme lui traçait, au lieu d'accepter la norme, l'aliénation. « Sans histoire » signifie dès lors « sans passé », resignification qui permet à la fois de dénoncer la marginalisation des femmes dans l'Histoire et de les réinscrire autrement.

La marginalisation de la protagoniste est donc parfois revendiquée et parfois subie. Elle est revendiquée lorsqu'Amina refuse de se conformer au rôle social féminin qu'on attend d'elle, notamment en s'enfuyant de la maison de ses tuteurs et en s'affirmant comme la fille d'une femme reconnue comme une criminelle, ce qui l'écarte de la société. Cette marginalisation a pour effet de souligner son désir d'autonomie, un comportement qui n'est pas normalement associé au statut de la fille. La mise à l'écart d'Amina est subie lorsqu'elle développe une amnésie à la suite du séisme et qu'elle est amenée dans un camp de sinistrés, ce qui l'étiquette comme une victime. Une telle marginalisation la rend unique. Nous remarquons alors que les deux types de marginalisations, désirée ou involontaire, ont finalement le même résultat : elles distinguent Amina de la masse et lui permettent ainsi de vivre et d'être considérée en regard d'elle-même seulement. C'est à partir de cette posture sociale inédite qu'Amina s'énonce et raconte son passé de même que celui de quelques autres personnes qu'elle a côtoyées. Elle s'affirme ainsi en tant que femme-sujet et développe son autonomie, forçant l'Histoire à la prendre en compte autrement que comme une personne de second plan ou située par rapport à un homme. Dans la prochaine partie, nous examinerons comment, à partir de ce statut inédit, Amina éclaire d'une nouvelle manière l'existence de trois femmes, dont Dounya, sa mère, et en quoi cette interprétation problématise l'Histoire.

3.1.2 La déstabilisation/dénonciation des rôles sociaux féminins

Alors que Malika déplorait dans *Cette fille-là* qu'on tente de lier les conditions malheureuses vécues par les femmes à la fatalité, dans *Surtout ne te retourne pas* on tente

plutôt de les associer à la faute. Ce thème, récurrent dans le roman, touche exclusivement les personnages féminins. Toutefois, nous ne sommes pas prêtes à affirmer, comme l'a fait une critique, qu'il soit « un roman de la faute » (Bayhou, 2008 : 35). En effet, nous remarquons que pour la protagoniste, ce qu'on désigne comme une faute ou comme un crime est en fait une rébellion contre la norme. Au lieu de qualifier ces femmes de fautives, la protagoniste préfère évoquer le contexte dans lequel elles vivaient, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur leurs expériences du réel en tant que femmes afin de nous offrir une nouvelle perspective sur leur vie. Il nous semble donc que le roman aborde plutôt la rigidité des rôles sociaux féminins et souligne la présence d'une dynamique de domination à l'intérieur des rapports sociaux de sexe, dynamique dont l'idée de faute ou de culpabilité est justement l'un des piliers. C'est par cet examen du sentiment de la faute éprouvé par les femmes ou qu'on tente de leur faire ressentir qu'Amina se sert de sa mise en récit du passé afin de déconstruire les rôles sociaux féminins. Il s'agit plus particulièrement de celui de la fille et de l'épouse.

3.1.2.1 La fille

Nadia, tout comme Amina, fut trouvée par Dada Aïcha et amenée dans un camp de sinistrés. Avant le tremblement de terre, sa mère l'avait envoyée faire quelques commissions. Or, au lieu de rentrer directement chez elle après cette tâche, elle est allée voir une amie. C'est à ce moment que le tremblement de terre s'est produit, engloutissant la bâtisse où l'attendaient sa mère et sa sœur et tuant celles-ci. Nadia se sent terriblement fautive. Elle considère qu'elles auraient dû rester en vie et elle mourir, car « elles étaient pures » (Bey, 2010 : 105). Amina nous explique le contexte dans lequel vivait Nadia :

Sa mère lui interdisait de traîner dans les rues, d'aller chez des amies, de marcher au côté d'un garçon même s'il s'agissait d'un camarade de classe. Elle n'arrêtait pas de mettre ses filles en garde. Elle avait si peur pour sa réputation! Une femme divorcée doit faire très attention à ne pas prêter le flanc aux commérages. Surtout si elle vit seule et qu'elle a des filles. C'est parce que Nadia n'a pas tenu compte des avertissements de sa mère qu'elle est saine et sauve. Et c'était la première fois qu'elle désobéissait — involontairement elle le jure, les yeux gonflés de larmes. La seule fois qu'elle avait

enfreint le règlement instauré par sa mère. Quelques minutes seulement... quelques minutes. (Bey, 2010 : 105)

Nous constatons dans ce passage que ce qui accable Nadia est le fait de rester en vie alors qu'elle a désobéi. Elle pense qu'elle méritait la mort. Amina soulève toutefois la sévérité avec laquelle on restreignait sa liberté et souligne que celle-ci était circonscrite afin de protéger la réputation de la mère, elle-même socialement marginalisée en tant que divorcée et soumise aux conventions sociales. Elle révèle ainsi que Nadia n'a pas tant fauté que désiré une liberté qui lui manquait cruellement et qui lui était prohibée à cause de son genre sexuel et de son statut de fille⁴⁰. La protagoniste fait preuve de solidarité avec sa sœur adoptive en notant qu'elle a eu la vie sauve grâce à cette rébellion. En effet, dans cette nouvelle perspective, les restrictions qui pesaient sur Nadia et sur sa mère faisaient partie d'une logique de domination à l'intérieur des rapports sociaux de sexe, restrictions servant à privilégier les hommes au détriment des femmes. Amina ne tente donc pas ici de montrer que Nadia ne devrait pas avoir de la peine pour sa mère et sa sœur; toutefois, elle ne devrait pas se sentir coupable.

Un peu plus loin, la protagoniste apprend par Nadia qu'une de ses anciennes amies a été convaincue par des intégristes religieux que le séisme et les drames subséquents s'expliquaient par la faute des femmes qui n'ont pas suivi les ordres de Dieu⁴¹. Cette amie était apparemment très joyeuse avant le tremblement de terre, s'habillant comme elle le voulait et entreprenant de multiples projets. Son fiancé ayant perdu la vie dans l'engloutissant de sa maison, les intégristes en inculpent la faute non pas au séisme, mais au mode de vie de cette fille et à sa manière d'agir en société. Elle chuchote ces mots à Nadia :

⁴⁰ Plus loin dans le roman, Nadia avoue à Amina qu'elle était, en fait, allée voir son amoureux et non une amie. Nous saisissons alors plus clairement que le sentiment de la faute, pour Nadia, est associé à la réalisation de ses désirs.

⁴¹ Dans cette même logique, un fait récent : un imam d'Iran associe les séismes du pays à la faute des femmes qui, en ayant un comportement qu'il qualifie de promiscuité et en ne s'habillant pas de manière « modeste », provoquent des troubles sociaux et des tremblements de terre, c'est-à-dire la colère de Dieu : <http://www.guardian.co.uk/world/2010/apr/19/women-blame-earthquakes-iran-cleric>.

[S]i Dieu m'a enlevé tout ce que j'aimais, ce qui m'était le plus cher, c'est parce que j'étais indigne. Mes propos, mon comportement, ma façon de m'habiller... Et toi, si tu as eu la vie sauve, c'est parce que Dieu le Tout-Puissant l'a voulu... pour que tu puisses, tout au long de ta vie, par un comportement et une tenue vestimentaire exemplaires, expier ta faute et nous aider à purifier le monde. Autrement, tu ne trouveras jamais le repos. (Bey, 2010 : 111)

Dans ce discours religieux, les femmes sont nécessairement fautives. Les cataclysmes résultent de leur non-respect de Dieu, en l'occurrence de leur liberté physique et mentale. Elles doivent continuellement expier cette faute supposée et vivre dans l'abnégation. Amina, en rapportant cette scène, révèle que l'amie de Nadia perpétue ici sa propre aliénation; elle montre aussi comment certains groupes tentent d'exploiter la catastrophe de même que la douleur et le désarroi qu'elle a causés, le tout afin de légitimer la dévalorisation des femmes. Ainsi, la fille, en plus d'être étroitement surveillée lorsqu'elle n'a que sa mère, se retrouve sévèrement circonscrite physiquement et psychologiquement par les intégristes.

3.1.2.2 L'épouse

Dounya, la mère d'Amina, a été enfermée pendant vingt ans parce qu'elle a tué son mari qui la battait, elle et sa fille. C'est par le silence qu'elle a répondu aux accusations, aux journalistes ainsi qu'à son avocat, silence perçu comme coupable en soi. Amina relève ainsi les propos tenus sur elle par le système judiciaire :

L'acte d'accusation comporte ces mots : coupable d'homicide volontaire. Avec préméditation. Coups et blessures volontaires ayant entraîné la mort avec intention de la donner, d'après les conclusions de l'enquête. Aucune circonstance atténuante selon les membres du jury qui ont rendu leur verdict. Vingt-cinq ans de prison. Pour une meurtrière froide et déterminée qui, selon les auteurs des articles qui ont rapporté en détail l'affaire, n'a échappé à la peine capitale que parce qu'elle avait un enfant, une petite fille de deux ans. (Bey, 2010 : 218)

Amina relève ici que sa mère a tellement choqué l'ordre patriarcal que celui-ci lui refuse toute sympathie et tout droit à la légitime défense. Il cherche seulement à incriminer Dounya et à dresser d'elle un portrait épouvantable : celle d'une femme qui tue sans raison. On ne lui laisse la vie sauve que parce qu'elle a déjà servi l'ordre patriarcal en perpétuant l'espèce. La protagoniste rapporte plus loin :

« L'affaire » est racontée avec un luxe de détails impressionnant. Exactement comme si les auteurs des articles avaient été présents sur les lieux du drame et assisté à toute la scène. Dans un salon, au rez-de-chaussée d'une villa, un homme gisant par terre, baignant dans son sang. Près de lui, une femme assise sur un fauteuil, un pistolet à la main, attendant que le jour se lève. Une petite fille couchée à quelques mètres de là, dans sa chambre. Tous les faits sont là. Les raisons sont à peine évoquées : querelle qui aurait dégénéré, échange de coups, violences diverses... mais les qualificatifs ne manquent pas. Une seule journaliste mentionne les traces de coups et les nombreuses ecchymoses relevées sur le corps de la petite fille. (Bey, 2010 : 219)

Nous saisissons ici que Dounya a perturbé la société, car elle s'est défendue, a fait preuve de violence contre son mari qui, vraisemblablement, les battait, elle et sa fille. C'est pour cela qu'Amina note que les raisons « sont à peine évoquées » et que les « qualificatifs » ne manquent pas. On ne reconnaît donc pas à une épouse le droit de se protéger ou de porter la main sur un homme, alors que le contraire semble presque banal (une seule journaliste ayant relevé cet aspect, ainsi que le soulève Amina). Enfin, la protagoniste dit :

tous les articles de titres que j'ai sous les yeux comportent le même mot : silence. Ici, il est question d'un « Étrange silence »; ailleurs ce sont « Les remparts du silence », ou encore « Crime et silence ». Et pour finir, le plus remarquable : « Coupable silence ». [...] Mais peut-on vraiment accepter que son silence soit lui aussi mis en accusation? (Bey, 2010 : 220)

Nous constatons ici que le silence de la femme, sa seule arme, est interprété comme une faute, un crime. Amina refuse cette interprétation, comme nous le suggère la dernière phrase, et réaffirme sa solidarité envers sa mère.

Amina problématise donc l'Histoire, car elle montre que la faute que croient avoir commise certaines femmes et la faute qu'on accole à une autre proviennent en fait du non-respect des limites sociales qu'on leur impose. En dénonçant et en déstabilisant ces deux rôles sociaux féminins, la fille et l'épouse, la protagoniste brise le statu quo et éclaire la réalité autrement que par des discours normatifs. Qui plus est, elle montre de la sorte que les rôles sociaux féminins ne sont ni figés ni absolus, qu'ils ne constituent pas la seule voie possible pour les femmes.

Dans la prochaine partie, nous examinerons comment Amina problématise l'Histoire en s'attardant sur le passé à partir de perspectives peu valorisées et peu connues. Nous montrerons qu'elle s'y attarde en inversant deux perspectives : elle remplace celle officielle

par celle officieuse et celle objective par celle subjective, ce qui lui permet de produire une nouvelle autorité sur laquelle baser une mémoire et un savoir collectifs.

3.1.3 L'inversion des perspectives

La problématisation de l'Histoire dans *Surtout ne te retourne pas* est aussi mise en évidence par le refus d'Amina de faire table rase du passé. Elle cherche plutôt à comprendre le sien et à l'expliquer, démarche qu'elle tente notamment de légitimer en s'adressant à un psychologue, un représentant du pouvoir officiel. À travers cette adresse, sa prise de parole témoigne d'un nouveau rapport à la réalité, à l'autre et à soi-même. La protagoniste dit justement : « Peut-être que le tremblement de terre nous a fait basculer dans *une autre dimension. Dans une autre relation au temps et à la réalité des choses.* » (Bey, 2010 : 176, nous soulignons) Ainsi, le séisme a ébranlé les structures des immeubles et des maisons, mais il a aussi secoué les références culturelles et identitaires, perturbant la conception de la réalité d'une partie de la population, dont Amina. Il a provoqué pour elle un glissement de perspectives que nous saisissons dans sa manière de raconter le passé à partir d'éléments officiels et subjectifs. Cette technique révèle alors maints détails que les discours dominants omettent de représenter, et contribue ainsi à remplir les blancs de l'Histoire, voire à corriger ou à remplacer cette dernière. Cette inversion des perspectives permet de rendre visibles des existences et des expériences qui n'étaient pas prises en compte dans l'Histoire dominante.

3.1.3.1 Officiel/officieux

Il est intéressant de noter que même si le roman reprend quelques éléments du discours historique officiel, les plus évidents étant bien sûr ceux du tremblement de terre de 2003 en Algérie et de la présence des intégristes religieux, il ne cherche en aucun cas à redire ce qui en a déjà été dit. C'est ainsi que nous comprenons un avertissement de l'auteure, où elle souligne que le roman s'inspire, mais très librement, du séisme de 2003. Elle y affirme notamment « [qu']il ne s'agit [...] pas d'une reconstitution » (Bey, 2010 : 5). En effet,

l'auteure cherche à travers sa protagoniste à donner à voir *autrement* un pan de cet événement inscrit dans la mémoire collective.

Amina révèle que le discours dominant prône de faire table rase du passé; il érige même cela en une injonction (à laquelle, il est important de le noter, la protagoniste a en quelque sorte obéi en développant une amnésie qui sera étudiée dans la deuxième section de ce chapitre). Ce discours officiel se manifeste de différentes manières, par exemple lorsque Amina commente la destruction des habitations lors du séisme :

À la place des bâtiments, aujourd'hui, il y a un grand terrain vague, nivelé par des bulldozers d'une redoutable efficacité, très rapidement entrés en action, bien décidés d'effacer toute trace de vie en ces lieux et toute preuve de la meurtrière inconséquence des entrepreneurs et promoteurs immobiliers, à ce jour impunis. (Bey, 2010 : 104)

Ainsi, la protagoniste affirme ce qu'officieusement tout le monde sait : les bâtiments ne sont pas sécuritaires, mais le pouvoir dominant s'en lave les mains. En effet, officiellement, c'est à cause du séisme qu'ils se sont effondrés. C'est pour dissimuler l'irresponsabilité de certains qu'on cherche, ici littéralement, à faire table rase. À un autre endroit, la protagoniste soulève la facilité avec laquelle on lui a obtenu de nouveaux papiers d'identité pour qu'elle soit reconnue officiellement :

Mourad nous a dit qu'il n'avait même pas eu besoin de soudoyer l'agent. Que des dizaines de personnes se pressaient chaque jour dans les bureaux itinérants des administrations pour tenter de se refaire une identité. [...] C'est ainsi que [...] je suis devenue l'aînée d'une famille dont presque tous les membres [...] avaient eu la bonne idée de disparaître, corps et biens, le jour du tremblement de terre. (Bey, 2010 : 102)

L'idée de faire table rase de son passé semble ainsi une problématique sociale assez répandue, même chez les fonctionnaires et le corps policier sans lesquels Mourad n'aurait peut-être pas obtenu aussi facilement ces papiers. Amina, en essayant de se souvenir de son passé, va donc à contre-courant de ce moment et de certaines autorités.

À un autre endroit de son récit, Amina, alors qu'elle parodie la scène qu'elle croit se jouer dans sa famille lors de son absence, met en évidence le fait que le discours officiel fausse les faits. En effet, elle imagine comment sa fuite sera interprétée par son tuteur, un politicien, de façon à dissimuler la réalité, sauvegarder les apparences et favoriser sa propre ascension sociale. Amina place justement ces mots dans la bouche de cet homme : « Pourquoi

ne pas répandre la version la plus "convenable" dans ce genre de situation? Convenable pour des personnes de notre rang, de notre statut. » (Bey, 2010 : 53) Elle imagine que celui-ci proposera à son entourage une explication qui exclura que sa disparition résulte d'un désir ou d'une action d'Amina :

Non! Amina a été enlevée. C'est un enlèvement. C'est dans l'air du temps, c'est crédible, c'est imprévisible, et surtout imparable. [...] Des centaines de jeunes filles ont disparu ces dernières années. Arrachées à leur famille par des criminels assoiffés de pouvoir et de sang. La télévision et les journaux ont informé la population, on a exhibé ces malheureuses à jamais salies. Des jeunes filles pures et sans défense. Au-dessus de tout soupçon. Comme la nôtre. (Bey, 2010 : 54)

Amina affirme donc que la perspective officielle est parfois fabriquée par une certaine élite sociale qui voile la réalité afin de renforcer son pouvoir, sa mainmise sur le réel. Le discours officiel construit ainsi la version du réel qui l'avantage. Notons aussi au passage que cette version se crée en victimisant la femme et en l'enfermant dans une image, en la plaçant en quelque sorte sur un piédestal, mais pour mieux l'exploiter. Elle se retrouve alors, officiellement, cantonnée dans un statut d'objet (la catégorie stéréotypée des « jeunes filles pures et sans défense »). Toutefois, Amina affaiblit cette perspective en rapportant à travers sa voix le processus qu'elle emprunte afin de légitimer son pouvoir.

Enfin, Amina observe aussi que le discours officiel opère une instrumentalisation politique du séisme. Elle affirme que les dons affluent, certes, dans les camps, mais non sans une certaine manipulation de la réalité :

On a même demandé à des ambassadeurs de nous les remettre eux-mêmes, sous les projecteurs et les caméras du monde entier, et sous les applaudissements enthousiastes des foules rameutées pour l'occasion, comme d'habitude, et des Représentants des Autorités Civiles et Militaires, venus spécialement de la ville voisine et de la capitale. (Bey, 2010 : 96-97)

On met donc en spectacle la douleur des victimes. Les foules ne parlent pas : elles ne font qu'applaudir pour rendre crédible cette mise en scène mensongère. Ils sont des figurants. La protagoniste révèle ainsi les efforts déployés par les représentants du discours officiel afin de ne laisser voir que ce qu'ils considèrent comme acceptable. Cette manipulation du séisme est dévoilée dans une autre scène rapportée par Amina :

Les étrangers continuent de venir. Toujours escortés. Certains d'entre eux nous ont dit qu'ils n'avaient pas le droit de s'éloigner ou de se promener seuls. On les accompagne partout. On a peur pour eux. Pour leur sécurité. On les a prévenus des dangers. On préfère les surveiller de près. Les policiers tiennent à distance la meute d'enfants qui accourt en les voyant et les suit là où ils vont. Pas seulement pour être filmés derrière eux et apparaître bondissant et grimaçant à l'arrière-plan aux informations télévisées. Mais surtout parce que, nés pendant les années les plus meurtrières qu'ait jamais connues ce pays qui pourtant en a vu d'autres, la plupart de ces enfants n'ont jamais vu d'étrangers ailleurs que sur un écran de télévision. (Bey, 2010 : 97)

La protagoniste révèle dans ce passage autant l'absence de liberté des étrangers en Algérie que la claustration subie par son peuple. Sous prétexte de protéger les étrangers de sa population, on circonscrit leur liberté de mouvement de façon à surveiller ce qu'ils disent et ce que l'on leur dit. Amina affirme ici qu'officiellement, les étrangers sont surveillés pour leur sécurité alors qu'officieusement, il s'agit de limiter le contact que la population peut avoir avec eux. Ainsi, Amina problématise l'Histoire en donnant à voir ce que le discours officiel tente de voiler : une rébellion contre son pouvoir, notamment par les femmes, et une population divisée et frustrée des abus des tenants du pouvoir dominant.

3.1.3.2 Objectivité/subjectivité

Dans *Surtout ne te retourne pas*, nous sommes non pas dans une logique statistique du séisme, mais dans un rapport direct, très émotif, à la catastrophe. À travers son récit du passé, Amina cherche à valoriser une réalité subjective plutôt qu'une réalité objective. Il est d'autant plus important pour la protagoniste de privilégier une vision subjective de la réalité qu'elle est frappée d'amnésie et tente à partir d'un travail de la mémoire d'affirmer son identité.

Cette inversion nous apparaît évidente dès le long incipit, dans lequel Amina témoigne des scènes survenues tout juste après le tremblement de terre, mais aussi et surtout de ses émotions du moment et de l'ébranlement de sa subjectivité. Elle décrit comment le tremblement de terre l'affecte, personnellement. Dans cet incipit, Amina se réfère à de très nombreuses reprises à elle-même en usant du pronom « je ». Voici un extrait de cet incipit suggérant comment l'histoire qui va suivre s'inscrit comme son expérience subjective :

Je marche dans les rues de la ville./J'avance, précédée ou suivie, je ne sais pas, je ne sais pas, mais quelle importance, suivie ou précédée d'un épais nuage de poussière et de cendres intimement mêlées./Je traverse des rues, des avenues, des boulevards, des impasses, des allées, des venelles qui sont à présent chemins de pierres et de terre./Et le présent, démesurément dilaté, se fait stridence, espace nu où s'abolit le temps./Arbres en sentinelles dressées et pourtant inutiles./J'avance et je m'enfonce dans la ville défaite, décomposée, désagrégée, disloquée./J'avance et tout ce qui s'offre à moi entaille profondément mon souffle et mon regard, pénètre dans ma chair. (Bey, 2010 : 13)

Il est donc bel et bien question du séisme, mais selon le parcours de la protagoniste. Celui-ci est mis en évidence dans cet incipit par différents verbes : « J'avance », « Je traverse », « Je marche », répétés à plusieurs reprises dans la suite du passage. Nous saisissons ainsi que la catastrophe est évoquée, mais toujours par le regard et la perspective de la protagoniste, à travers sa voie/voix. Elle montre de la sorte que sa perspective ne reste pas figée et qu'elle est sujette à fluctuer, à s'ouvrir à des nouveaux horizons puisque la protagoniste se déplace : son champ de vision se transforme continuellement.

Ensuite, en racontant le passé, Amina affirme que le discours officiel privilégie une perspective objective sur la réalité, celle-ci étant pourtant impopulaire auprès de la population, car trop éloignée de l'expérience de son quotidien. Elle note qu'il existe deux langages pour évoquer le séisme : scientifique et humain. Ceux qui utilisent le premier se distancient de la réalité en la prenant comme objet d'étude :

Le tout développé, expliqué, exposé par des gens graves, imposants, entourés d'appareils, d'écrans, de tracés, ceux qu'on voit à la télévision après chaque catastrophe. Toujours les mêmes. Et qui parlent avec des mots graves, pesants, imposants comme Tectonique des plaques, Extension, Coulissage, Compression, Magnitude, Épicentre, Échelle, Cicatrices, Failles, Fractures, sans oublier les Répliques. Inévitables, prévient-on. (Bey, 2010 : 66)

Ainsi, le discours officiel est le discours scientifique qui décrit la réalité avec son langage propre. Toutefois, il s'agit d'une réalité instrumentalisée. Ce langage, froid et détaché, comme nous le constatons dans ce passage, met des termes scientifiques sur la réalité, il l'explique afin de lui donner un sens par rapport à cette science; il systématise la réalité et s'en éloigne à force de la théoriser. Il est utilisé par une certaine élite (« Toujours les mêmes ») comme outil lui permettant d'avancer une interprétation apparemment irréfutable

du séisme. Ce langage cherche seulement à expliquer un événement, le séisme physique et géologique, sans tenir compte de la population qui en est victime.

Enfin, Amina remarque que ce langage, mal adapté à son peuple, décrit mal sa réalité. C'est ainsi qu'elle évoque un second langage :

En langage humain, simplement, essentiellement humain, ce sont de tout autres mots. Des mots plus directs, plus abrupts, des mots délétères qui ne laissent aucun espace, aucun interstice par où pourraient s'infiltrer les Lumières de la Science : effondrement, décombres, morts, ruines, désolation, bouleversement, chaos, colère, impuissance, désespoir./Et surtout, surtout, basculement, folie./Anéantissement. Des mots de fin du monde. De la fin d'un monde. (Bey, 2010 : 66)

La protagoniste décrit ce langage humain comme basé sur une réalité personnelle et émotive, une réalité de témoignage direct, subjectif. Il s'agit non pas, avec ce langage, de relater l'événement en train de se produire, mais bien de dépeindre les effets qu'il cause chez la population. Le séisme n'est donc plus un objet d'étude, mais une réalité concrète affectant la vie des citoyennes et des citoyens. Amina souligne les deux langages afin de montrer comment un événement peut être perçu différemment selon la perspective privilégiée; elle laisse entendre qu'une perspective objective n'aide en rien les sinistrés ou les témoins directs du tremblement de terre. Elle suggère ainsi que l'Histoire ne se limite pas à ce que les pouvoirs en place en disent. Elle les conteste même, comme le sous-entend, dans ce passage, l'utilisation de majuscules hors contexte. La science éclaire, mais privilégie une perspective au détriment des autres et, ce faisant, contribue aussi à voiler la réalité.

Nous voyons ainsi qu'Amina insiste sur différentes manières de présenter le réel, dont l'une, officielle, simplifie et objectivise la réalité. Elle privilégie nettement la perspective subjective, qui décrit plus adéquatement la réalité vécue par la population sinistrée. La protagoniste note d'ailleurs le manque d'attention et de légitimité que l'on accorde à l'expérience subjective de la réalité dans sa société : « Je me demande souvent s'il existe une échelle, des degrés, une magnitude pour évaluer la profondeur d'une souffrance, la force d'une désespérance et les ravages irrémédiables de la haine. » (Bey, 2010 : 119) La protagoniste inverse alors les perspectives en dévoilant certaines expériences qui ont besoin d'être prises en compte dans la description du séisme. Elle problématise l'Histoire en révélant

que le discours officiel, à force de privilégier une perspective objective de la réalité, délaisse les aspects humains et donc l'expérience subjective.

Ainsi, à travers son récit, nous constatons qu'Amina problématise l'Histoire, car elle raconte le passé à partir d'une posture sociale lui procurant une nouvelle perspective sur la réalité. Par son intermédiaire, elle déstabilise aussi certains rôles sociaux féminins, ceux de la fille et de l'épouse, en dévoilant que la faute qu'elles s'inculpent ou se font inculper découle d'une logique de domination à l'intérieur des rapports sociaux de sexe. Dans son récit du passé, Amina inverse les perspectives et s'attarde à rapporter des histoires officieuses et à revaloriser l'expérience subjective. Elle montre une nouvelle manière de faire l'Histoire qui prend en compte l'existence et les expériences des femmes et celles de la population en général en regard d'un pouvoir politique irresponsable. C'est donc en évoquant autrement le passé, en l'occurrence tout récent, qu'Amina problématise et démocratise l'Histoire. Dans la prochaine section, nous examinerons les manifestations d'agentivité d'Amina et des gens qu'elle a côtoyés, qu'elle met en relief à travers son récit du passé. Nous suivrons ce parcours en regard des vecteurs que sont le regard, la parole et l'action.

3.2 L'AGENTIVITÉ ÉVÉNEMENTIELLE

Écoutez. Écoutez-moi. Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis. (Bey, 2010 : 112, l'auteure souligne)

Amina cherche à réfléchir sur son passé, mais aussi à légitimer la version qu'elle en élabore. Elle affiche justement d'entrée de jeu sa détermination à prendre comme point de départ sa propre perspective : « *Je crois très sincèrement que tout ce qui advient à chacun d'entre nous obéit à un logique et parfois même à une volonté qui est en nous, mais dont nous ignorons tout. Je ne parle pas de fatalité ou d'intervention divine.* » (Bey, 2010 : 23-24, l'auteure souligne) « Volonté » est ici le mot clé. Le récit de la protagoniste est fondé sur la volonté : volonté de se souvenir, volonté de légitimer ses actions et d'affirmer son identité

socialement sans avoir recours à certains discours sociaux qui chercheraient soit à la culpabiliser soit à confier la responsabilité de sa vie à un être suprême. La présente section servira à montrer qu'à travers les trois véhicules de l'agentivité que sont le regard, la parole et l'action, Amina utilise aussi son récit du passé afin de visibiliser sa capacité à agir librement, ainsi que celles de quelques autres personnes.

3.2.1 Le regard

Le regard, comme nous l'avons montré plus haut, a une influence considérable sur la formation de l'identité. Il peut être une source à la fois d'aliénation et de résistance. Le développement de l'agentivité requiert une conscience critique qui appréhende entre autres la manière dont le regard agit sur l'identité.

À travers son récit du passé, Amina relève justement le regard social qu'on pose sur elle et sur d'autres personnes qu'elle a côtoyées. Elle déclare qu'elle est considérée comme folle, mais « dans des proportions plus ou moins acceptables. Dans des limites variables, plus ou moins acceptables. Car la folie, on le sait, dépend des normes fixées par la société » (Bey, 2010 : 34). Amina souligne ici sa connaissance de la logique de la domination. Elle affirme savoir qu'elle est considérée comme différente en vertu d'une norme arbitraire; elle n'intériorise donc pas cette vision, car elle se sait jugée par rapport à une référence contraignante et qui n'est pas la sienne.

En plus de refuser le jugement porté sur elle, la protagoniste fait preuve d'une capacité à contrôler le regard d'autrui. Elle fait débiter son récit par une entrée en matière qui, dit-elle, « n'avait qu'un seul but : m'aider à trouver un commencement à ce récit. À vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre. Et peut-être une justification, une explication à tous les actes précisément rapportés dans la narration qui va suivre » (Bey, 2010 : 25, l'auteure souligne). La protagoniste tente ainsi d'orienter le regard de l'autre dans la lecture qu'il fera de son histoire : « *Cependant, il faut que je vous le dise d'entrée, je ne crois pas au hasard. Qu'il soit singulier ou pluriel./Je ne crois pas non plus aux coïncidences. /Je crois que tout est signe.* » (Bey, 2010 : 23, l'auteure souligne) Amina propose donc déjà une lecture de son récit. Elle cherche à forcer le regard d'autrui à porter

attention à ces signes, à refuser toute explication simpliste. C'est pour cela qu'elle affirme aussi : « *Et même si les raisons premières de chaque événement ne sont pas évidentes dans un premier temps, elles deviennent très vite lisibles si l'on se donne la peine d'examiner le déroulement des événements, et surtout la façon dont ils s'enchaînent.* » (Bey, 2010 : 23, l'auteure souligne) Amina annonce donc qu'elle va leur montrer ce déroulement, elle va orienter le regard du lectorat afin de lui faire valoir sa perspective sur la réalité. Elle prouve ainsi sa capacité à agir.

Amina pose aussi son regard sur elle-même, une entreprise qui s'observe certes dans *Cette fille-là*, mais qui est ici beaucoup plus visible et explicite. On l'a vu, Amina est une jeune femme qui va rencontrer un psychologue afin de lui raconter son parcours inédit, qu'elle qualifie de « voyage » (Bey, 2010 : 32). Elle affiche clairement et rapidement le but de sa visite, qui est de « *tenter de retrouver un ordre, une chronologie, une logique à mes actes* » (Bey, 2010 : 33, l'auteure souligne). La protagoniste se présente donc devant cet homme afin de mettre de l'ordre dans ses souvenirs et réfléchir sur ses agissements et leur signification. À travers son récit du passé, elle énonce quelques commentaires et jugements sur son environnement ainsi que sur la personne qu'elle semblait être avant son amnésie. En effet, afin de bien rendre compte du passé, son récit emprunte deux perspectives à la fois. Nous retrouvons une trame narrative par laquelle le passé semble faire partie du présent, et une autre, très visible par sa typographie en italique, en vertu de laquelle il est analysé par un second regard, distant cette fois, réinterprétant les émotions, les pensées et les événements vécus alors par la protagoniste. Par exemple, Amina commente ainsi une partie de sa vie : « *Voyez-vous, je comprends mieux ma peur maintenant. Le besoin invouable de retarder le moment où il me faudrait ouvrir les yeux, vraiment.* » (Bey, 2010 : 204, l'auteure souligne) On constate ici que ce regard, marqué par les italiques, permet une prise de conscience. Il n'est toutefois pas omniscient, comme nous pouvons le discerner dans le passage suivant : « *Oui, j'ai dû m'endormir très vite. J'ai dû rêver aussi. [...] Je crois que c'est le lendemain que je suis partie. Oui, je crois bien.* » (Bey, 2010 : 31, l'auteure souligne) Le verbe « devoir », conjugué ici au passé composé, tout comme l'utilisation et la répétition de « je crois », soulignent les hésitations de ce regard, son incertitude ou son incapacité à représenter exactement la scène. Cette trame opère toutefois une sorte d'arrêt sur image permettant de

mieux éclairer le passé. En effet, contrairement à Malika dans *Cette fille-là*, qui insérait dans une seule trame narrative son nouveau regard sur sa réalité, Amina soutient constamment sa réinterprétation par l'intermédiaire des blocs de texte en italiques, qui freinent la lecture et forcent à une incessante remise en question de ce que nous venons de lire. La deuxième trame permet de regarder autrement la première, fournit sur elle une nouvelle perspective. Elle sert en définitive à commenter, à réévaluer sous un angle différent, avec du recul, dans l'après-coup; elle constitue pour Amina une manière de réfléchir sur elle-même et de réaliser une prise de conscience : « *Oui, depuis toujours, je savais. Tous ces silences, ces regards fuyants... Comment avais-je pu vivre aussi longtemps avec cette chose qui m'oppressait?* » (Bey, 2010 : 49) Cette « chose » est le poids de la norme cherchant à la mouler à son image. La superposition des trames procure alors une façon de comprendre, d'encadrer et de juguler à la fois le passé et les normes. Son agentivité, bien que réelle, ne peut cependant pas être totale, pas plus que ne l'est par ailleurs le pouvoir des normes.

Enfin, nous voyons qu'Amina ne fait pas table rase du passé, mais qu'elle tente de le comprendre, de le rendre intelligible et d'en retirer des leçons au lieu de l'oublier. Toutefois, elle n'essaie pas de réinvestir son ancienne identité et n'en exprime jamais le désir. Elle développe plutôt une relation d'altérité avec cette précédente version d'elle-même. Les deux exergues du roman sous-entendent justement ce nouveau rapport qu'elle cherche à établir : l'une en évoquant le célèbre « Je est un autre » (Bey, 2010 : 10) de Rimbaud, et l'autre en rappelant ces quatre vers de Paul Valéry, tiré du poème *La jeune Parque* : « *Mystérieuse Moi, pourtant, tu vis encore/Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore/Amèrement la même.../Adieu, pensais-je, Moi, Mortelle sœur, mensonge.* » (Bey, 2010 : 9) Nous comprenons ainsi que la protagoniste refuse de retourner à son ancienne identité. À travers son récit du passé, elle affirme certes la reconnaître, mais dans le but de mettre en relief sa profonde transformation identitaire. Elle ne recommence pas sa vie en déniait son passé; elle s'en inspire plutôt. Elle témoigne ainsi de cette nouvelle relation à l'autre : « *il y a, debout au centre de la chambre, cette fille, Amina, qui se regarde dans la glace, qui me regarde...* » (Bey, 2010 : 198). À ce moment de l'histoire, elle explique que le lien entre les deux est celui d'un rapport à autrui, à la différence. Le récit du passé d'Amina lui permet de jeter un regard neuf sur son existence d'avant sa transformation identitaire, qui s'exprime aussi dans cet

autre segment : « Je suis debout dans ma chambre. Je suis debout face au miroir de l'armoire. Je suis nue, je me regarde, je me découvre. Je découvre ce corps. Le mien, sans aucun doute possible. Je suis à la fois regardée et regardante. » (Bey, 2010 : 197) Nous saisissons ici qu'Amina se trouve dans un face-à-face avec elle-même, que le dédoublement de sa personne à travers le temps la force à prendre conscience de sa situation. Amina montre que son refus de se mouler à l'identité qu'elle revêtait avant, sans pour autant la renier, lui donne la possibilité d'être « à la fois regardée et regardante », c'est-à-dire de s'observer et de prendre conscience autrement de la réalité. En excluant l'idée de redevenir celle qu'elle était, tout en reconnaissant qui elle fut, Amina actualise son propre regard sur elle-même et refuse d'être figée dans une identité hermétique et anhistorique.

C'est dire que la protagoniste fait preuve d'agentivité en agissant sur le regard. En effet, elle dévoile celui que sa société pose sur elle, elle tente d'influencer celui d'autrui dans sa lecture de son passé et, enfin, elle pose un regard lucide sur elle-même. Amina montre ainsi sa capacité à s'affirmer en tant que sujet, action qui est toutefois indissociable d'une parole critique, comme nous l'avons vu plus haut.

3.2.2 La parole

Ce regard particulièrement agentif d'Amina s'accompagne d'une parole dissidente. Loin d'entériner le discours officiel, la protagoniste cherche plutôt à travers celle-ci à afficher son refus de l'oppression. Elle fait preuve d'une parole rebelle en détournant deux injonctions et en se montrant capable de poser un jugement sur les normes qui l'entourent.

3.2.2.1 Le détournement de l'injonction à l'aveu

Michel Foucault croyait qu'une certaine stratégie du pouvoir se manifestait par l'intermédiaire d'une injonction à l'aveu : « on avoue—ou on est forcé d'avouer » (Foucault, 2007 : 79). Se consolide ainsi, par la répétition, l'idéologie qui régit la réalité de sa société.

La démarche qui conduit Amina chez un psychologue semble suivre cette voie et l'on comprend dans un premier temps qu'elle consulte ce spécialiste afin d'obéir à cette injonction. Or, il est intéressant de noter que cette visite est librement consentie et que la rencontre emprunte un parcours pour le moins inhabituel. En effet, la protagoniste se présente d'elle-même chez lui et affirme que sa prise de parole prend la forme d'un récit de voyage ou d'un travail de rédaction (Bey, 2010 : 36), deux formes favorisant l'expression de la subjectivité et la maîtrise du langage et qui, surtout, permettent d'organiser ses pensées, des les ordonner en un parcours ou un discours. Amina souligne de la sorte le pouvoir que lui a offert sa fuite en la décrivant comme un voyage. Elle resignifie son action dans le but de se valoriser en tant que sujet autonome. Elle témoigne de cette façon de la légitimité de sa perspective afin de revendiquer son expérience de la réalité. La protagoniste n'obéit donc pas à une quelconque injonction à l'aveu. En racontant sa vie au médecin, Amina ne lui avoue aucune faute ni n'affirme jamais se sentir fautive, comme le font, ainsi que nous l'avons vu, certaines de ses compagnes. Tout au contraire, elle tente de légitimer auprès de lui son expérience de la réalité. Qui plus est, elle filtre la parole du psychologue sans le laisser s'exprimer directement dans son récit :

Désorientation spatio-temporelle dites-vous? Consécutives à un traumatisme psychique d'une violence telle qu'il conduit le sujet à... etc./... une superposition de lieux, de temps, de faits, un peu comme un décalage causé par l'addition de deux chocs successifs, par la conjonction de deux « événements indépendants de ma volonté » ? C'est bien ça? (Bey, 2010 : 222)

Rapporter les paroles du médecin est pour Amina une autre façon de détourner l'injonction à l'aveu. Elle affaiblit ainsi la légitimité du psychologue en tant que représentant de l'autorité officielle, ici en effaçant par des points de suspension et un « etc. » certaines de ses paroles. C'est même Amina qui pose des questions au psychologue, dont on ne rend les réponses qu'à la toute fin. Or, même à ce moment, Amina ne les reproduit qu'indirectement, sous forme de questions : « Tous n'auraient été, selon vous, que le produit d'une confusion mentale, d'un désordre, d'un éparpillement de la conscience? » (Bey, 2010; 222) En rapportant ainsi ses réponses sous la forme interrogative, Amina met en doute l'interprétation du médecin, note qu'elle ne croit pas vraiment avoir l'esprit aussi embrouillé qu'il le pense. Elle dit justement : « C'est bien ça? Et je devrais vous croire? Wahida n'aurait vécu que le temps d'un été? C'est bien ce que vous voulez me faire admettre... » (Bey, 2010 : 222) La

protagoniste souligne clairement dans ce passage que le psychologue tente de lui imposer sa vision de la réalité. Il cherche à lui « faire admettre » quelque chose, comme si elle avait fauté. Ce faisant, il essaie de rabaisser l'autonomie d'Amina. La protagoniste affirme ainsi dans ce passage le rôle normatif joué par le médecin de même que sa propre résistance.

3.2.2.2 Le détournement de l'injonction à faire table rase

Nous retrouvons dans le roman une autre injonction, celle qui consiste à faire table rase du passé. Tel que mentionné dans la première section de ce chapitre, les discours officiels prônent de l'oublier afin d'éviter qu'on les somme de prendre leurs responsabilités. C'est en tant qu'injonction à faire table rase du passé que nous comprenons le titre du livre *Surtout ne te retourne pas*, qui est répété à quelques reprises dans le texte. Une voix mystérieuse réitère à Amina cette injonction. Notre hypothèse est confirmée par le passage suivant : « il me semble entendre, scandé en cadence, infiniment répétée, cette phrase, cet ordre : cours, cours et surtout ne te retourne pas » (Bey, 2010 : 57). Cette voix ne paraît pas émaner d'Amina : elle est incorporelle, sans sujet d'énonciation. C'est la voix de la norme : elle impose un ordre que la protagoniste a respecté en développant une amnésie qui lui fut en partie salutaire. En effet, nous apprenons en cours de lecture que l'amnésie était pour Amina à la fois un moyen de se libérer des contraintes qui pèsent sur son identité et une invitation à s'aliéner en se conformant à la norme. La protagoniste, justement, répète un peu partout dans son récit : « Je ne sais pas. Je ne sais pas. » (Bey, 2010 : 19) Nous interprétons cette répétition comme un tiraillement vécu par Amina, qui cherche à la fois à obéir à l'injonction et à y échapper. Comme nous l'avons vu, Amina en arrive à effectuer un travail de la mémoire, car elle veut réorganiser ses souvenirs et leur trouver une logique qui cadre avec sa réalité. Elle va ainsi contre l'injonction à tout oublier. La protagoniste souligne cette rébellion à travers sa parole, c'est-à-dire qu'elle reprend autrement l'injonction afin d'éviter de retourner à son statut hétéronome patriarcal :

Tout se tait, et s'élève enfin cette voix poussée par un vent venu des territoires les plus sombres enfouis en moi, cette voix née d'une infime mais terrifiante contraction de la terre, qui se faufile à travers toutes mes peurs, tous mes silences et qui me dit, avance, oui, avance. Surtout ne les regarde pas, surtout ne les écoute pas, surtout ne te retourne

pas. Avance et va, va jusqu'au bout de toi./Mais dites-moi, dites-moi, vous qui écoutez, vous qui savez. Pouvez-vous l'entendre? Pouvez-vous m'entendre? (Bey, 2010 : 113, l'auteure souligne)

Nous avons ici affaire à une réappropriation de l'injonction au profit de la liberté d'Amina. C'est notamment visible par le « enfin » et parce qu'Amina indique que cette voix va au-delà de ses peurs et de ses silences. Le déterminant « les » renvoie à des hommes qui ravagent tout sur leur passage. Amina est sommée de ne pas s'y référer. Cette voix, qui apparaît venir d'Amina elle-même, la pousse à se réaliser; on voit que la protagoniste détourne, puis se réapproprie cette injonction. Amina souligne que cette voix est maintenant la sienne et que c'est par son intermédiaire qu'elle s'adresse au médecin. Nous remarquons ainsi toute son agentivité, car cette voix cherche non pas à obéir à la norme, mais à faire remarquer à la protagoniste tout son potentiel propre. Enfin, le détournement de l'injonction est visible lorsqu'Amina questionne la capacité du psychologue à entendre sa voix, c'est-à-dire à se référer à une autre réalité que celle exprimée par sa science (« vous qui savez »).

3.2.2.3 La faculté de juger

La protagoniste montre aussi son refus de certaines normes et sa capacité de réflexion en affichant sa réticence face à de l'approche des médecins lorsqu'ils visitent les camps : « On nous appelle les sinistrés./Je n'aime pas ce mot aux relents de tristesse, de mort et de catastrophe. » (Bey, 2010 : 98) Le fait est que ces gens lui imposent une étiquette : ils ont déjà une lecture du réel, une référence, au moyen de laquelle ils interprètent son récit et sa parole. Ils érigent leur lecture du réel en tant que norme et c'est ce qui déplaît à Amina. Elle conteste ainsi cette approche dite thérapeutique :

Des équipes de psychologues venus de la capitale font le tour de tous les camps. Ils ont mis sur pied des « cellules de réparation psychologique ». [...] Ils posent beaucoup de questions. Ils veulent absolument faire parler les sinistrés. [...] Je ne crois pas trop aux vertus de la parole sollicitée de cette façon-là. Quand le mal est trop profond, ce n'est pas seulement avec des mots qu'on peut en trouver les racines. (Bey, 2010 : 98-99)

La protagoniste souligne ici le problème : l'obligation de la parole. Elle indique alors que la prise de parole, lorsqu'elle est forcée, ne peut être salutaire, car on influence les gens à dire ce que les psychologues veulent les entendre dire :

Eux, ils y croient. Ils disent qu'ils sont là pour nous amener à mettre des mots sur nos sentiments. Ils appellent ça « verbaliser ». Ils demandent qu'on raconte nos rêves, prennent des notes et font faire des tests et des dessins aux enfants. Pour les aider à se reconstruire après le choc, disent-ils. Mais les gens ici préféreraient qu'on leur parle de réparation et de reconstruction de logements. (Bey, 2010 : 99)

Amina fait preuve d'une parole agentive en soulevant l'absence de dialogue, de reconnaissance de la réalité de l'autre. Les psychologues imposent clairement leur approche aux « sinistrés »; pour Amina, c'est une idéologie et non un remède. Elle affirme que le choc réside en fait ailleurs, dans des problèmes sociaux comme l'accès à un logement décent.

La protagoniste se sert aussi de sa parole afin de critiquer la conception de la famille dans sa société :

Nous ne sommes qu'une seule et grande famille. Avec les mêmes haines. Les mêmes jalousies. La même malveillance soigneusement dissimulée derrière des façades toutes plus rutilantes les unes que les autres et sous des monceaux de formules ancestrales de politesse. Des formules consacrées qui ont fini par acquérir la patine et l'inutilité d'objets de pacotille reçus en héritage. Des phrases totalement vides de sens, comme celles que je sais moi aussi réciter en les enfilant comme des perles sur un chapelet quand, dans les rues du village, je croise une connaissance. (Bey, 2010 : 38-39)

La critique d'Amina est sévère, preuve de son rejet d'une institution qu'elle juge gangrenée par l'agressivité et les mauvaises intentions. Elle utilise sa parole afin de souligner qu'une conception si étroite de la famille vide celle-ci de sens et de valeur. Elle précise un peu plus loin que cette institution se base sur des apparences et que sa légitimité repose sur des mensonges :

On vit ensemble en famille, ce qui ne veut pas dire nécessairement attentifs les uns aux autres. La Famille n'est qu'une communauté soudée, nécessairement solidaire aux yeux de tous, pour le meilleur et pour le pire. Une communauté d'intérêts qui doivent tous converger vers le même objectif, la préservation des acquis matériels et de l'honneur rattaché au nom. Voilà tout. (Bey, 2010 : 43-44)

La protagoniste explique en quoi cette conception étroite de la famille est ridicule, notamment en plaçant en relief par une majuscule hors contexte le mot « famille ». Elle est

ici lapidaire : « Voilà tout », dit-elle de la famille, soulignant ainsi qu'elle a peu de valeur, qu'elle ne représente pas ce qu'elle affirme être.

Amina affiche aussi son refus de certaines normes, faisant alors preuve d'une capacité à juger selon des références qui lui sont propres, selon sa propre conception du réel. La protagoniste dénonce ainsi son gouvernement :

bon nombre de cités, de rues, de places, de stades récents ou débaptisés, ne portent plus que des numéros, des chiffres censés permettre au peuple de garder la mémoire des hauts faits de notre histoire. Rien ne rassure plus nos gouvernants que les chiffres et les dates, les commémorations et les références à l'histoire, et plus particulièrement au passé révolutionnaire du pays dans lequel nombre d'entre eux puisent de nos jours encore une légitimité de plus en plus contestée. Une toponymie révélatrice. Une manière comme une autre de tenir des comptes, à défaut d'en rendre (Bey, 2010 : 157).

Amina fait preuve d'une grande acuité en illustrant les relations unilatérales entre le peuple et son État, puis en les contestant. Ce dernier impose à la population une vision du passé, décide ce qu'elle doit ou non se rappeler de l'Histoire. Amina conteste cette manière de faire en accusant le gouvernement d'esquiver la responsabilité de ses actes.

Enfin, Amina suggère que la valeur d'une personne diffère selon le pays qu'elle habite et le regard que les plus puissants portent sur elle :

Los Angeles, janvier 1994 : 51 morts./Cinquante et un./C'est le détail inhabituel qui le ravit. Qui lui redonne espoir en l'humanité. Ce mort en surplus, ce mort, que dans les décombres, on n'a pas escamoté, sans doute parce que le bilan n'était pas assez meurtrier. Ou peut-être parce qu'en Amérique et dans les pays développés, la vie d'un homme est de toute évidence, plus précieuse que dans des pays comme le nôtre, pudiquement appelés pays du tiers-monde, où l'on ne tente même plus de tenir le décompte précis des morts violentes, qu'elles soient le fait de la nature ou le fait de l'homme. (Bey, 2010 : 125-126)

Amina fait ainsi preuve d'agentivité, car elle dévoile ici que la précision semble le privilège des plus riches de ce monde : ceux qui étiquettent les autres sont aussi ceux qui possèdent le droit de rendre visible ou invisible dans l'Histoire.

La protagoniste développe donc une parole critique à travers le récit de son passé, que ce soit en détournant des injonctions du pouvoir dominant ou en jugeant la réalité personnelle et collective. Elle questionne les normes et les répète *différemment* pour montrer qu'elles ne sont pas immuables et qu'elle a la possibilité de les rejeter. C'est en ce sens qu'elle fait

preuve d'agentivité. Nous dévoilerons maintenant que la protagoniste est passée à l'action dans sa vie afin de s'afficher en tant que sujet.

3.2.3 L'action

L'action est un véhicule de l'agentivité en ce sens qu'elle permet de façonner son environnement et de se rendre visible en tant que sujet. Elle est nécessaire afin de transformer le rapport liant l'individu à sa collectivité. La fuite est à la source même du récit d'Amina et en constitue l'action principale, puisqu'elle lui a présenté l'occasion de bouleverser radicalement son quotidien. Nous examinerons ici en quoi la fuite forme un acte agentif. Nous nous attarderons aussi aux autres actions ayant découlé de celle-ci en sondant chaque fois leur potentiel subversif.

Tel que nous le signalions dans la première section du présent chapitre, Amina s'enfuit de la maison de ses tuteurs afin d'éviter un mariage qu'on veut lui imposer dans l'intérêt exclusif du père de la maison. Elle aurait été confinée ainsi dans un statut hétéronome patriarcal. La fuite lui permet, d'une part, d'afficher son refus du mariage et, d'autre part, de lancer sa recherche d'autonomie. La fuite est particulièrement subversive pour une femme, car sa mobilité est d'ordinaire étroitement surveillée, comme nous le constatons dans les propos tenus par Amina : « Je marche dans les rues désertes, savourant en silence le bonheur très précaire de ne pas être vue, reconnue et repérée. » (Bey, 2010 : 33) Ne plus être reconnaissable est une condition recherchée par la protagoniste, un véritable plaisir, parce que cela lui procure l'occasion de s'affranchir des regards et des obligations qui pesaient sur elle.

Il apparaît, à travers son récit du passé, que sa fuite était une action soigneusement planifiée. Amina suggère au début de son récit qu'elle échapperait ainsi au comportement maniaque de sa tutrice : « demain je serai loin » (Bey, 2010 : 31). Son action ne résulte donc pas d'un geste spontané ou irraisonné, deux qualificatifs associés aux femmes et qui déprécient leur capacité à agir. Elle dit aussi : « J'ai préparé en chemin les répliques, les mensonges qui doivent écarter toute suspicion. Les phrases s'enchaînent dans ma tête avec une aisance qui m'étonne moi-même. » (Bey, 2010 : 39) La fuite d'Amina est alors un projet

réfléchi et engagé dans le but de la libérer d'un climat familial particulièrement dévastateur pour sa santé psychique et son avenir. Avant même le départ, la planification de la fuite constitue ainsi à notre sens une preuve de son agentivité.

La protagoniste démontre également sa capacité à agir librement par son habileté à manier les conventions sociales à son avantage lors de cette échappée :

Je lui donne du Ammi Mohammed sans grand risque de me tromper. Tous les hommes de l'âge de notre père sont nos oncles, formule de politesse censée établir un respect mutuel, et dans cette génération, dans presque toutes les familles, les aînés recevaient tout naturellement le nom du Prophète./J'essaie d'avoir l'air naturel. Ce qui sous-entend : yeux baissés, gestes maladroits. Il faut que cela soit évident : je suis intimidée, presque apeurée, comme il convient à une jeune fille de bonne famille peu habituée à circuler seule. (Bey, 2010 : 38)

Amina se montre lucide en affichant sa connaissance des règles sociales régissant le comportement des femmes. Elle détourne ainsi les règles de sa société, manipule certains de ses membres afin de gagner plus de liberté. Cette capacité d'adaptation souligne son agentivité.

Nous constatons aussi que la perte radicale de la mémoire d'Amina ne semble pas être purement accidentelle. En effet, elle se demande « si portée par le désir de faire table rase, de tout recommencer, je n'avais pas décidé, volontairement ou involontairement, je ne sais pas, je ne sais pas, de m'inventer autre, de m'inventer une vie, une histoire, une famille... » (Bey, 2010 : 151-152) Nous observons dans ce passage que la protagoniste soulève un doute sur sa propre responsabilité dans l'amnésie qui l'a frappée. Elle s'en serait peut-être servie afin de prendre en mains sa vie et son identité, de valoriser son autonomie. Elle peut de cette façon s'auto-engendrer. Amina rapporte ainsi ses pensées la veille de sa fuite : « J'ai dû m'endormir très vite. Avec juste cette phrase dans la tête. Comme une prière adressée à la nuit, ou plutôt une épitaphe : que les vents se déchaînent pour effacer l'empreinte de mes pas. » (Bey, 2010 : 31) Nous voyons dans ce passage qu'Amina cherche non seulement à oublier, mais aussi à en finir avec une existence malheureuse, comme le sous-entend l'utilisation du mot « épitaphe ». Il est hors de question pour elle d'y retourner. La perte de la mémoire est l'équivalent mental des traces de pas qui disparaissent. Son récit lui permet alors

de créer de nouvelles traces. L'amnésie constitue en ce sens, paradoxalement, une action qu'elle a entreprise afin de transformer son existence.

La fuite d'Amina lui permet d'aller à la rencontre des autres femmes, ce qui, selon Anne-Marie Miraglia, constitue une action agentive. En effet, c'est grâce à sa fuite que la protagoniste peut observer les relations unissant les femmes à la société et grâce à elle qu'elle peut les écouter afin d'enrichir sa réalité de plusieurs perspectives. Dans le camp, par exemple, Amina s'attarde particulièrement à décrire une femme autonome, Khadija. Elle note que cette coiffeuse et esthéticienne a entrepris un projet dans le but de se montrer solidaire des ses consœurs victimes du séisme et harcelées par quelques intégristes :

C'est elle qui, la première, sans qu'aucun des psychologues et autres docteurs de l'âme présents sur les lieux ne le lui suggère, a eu l'idée qui a transformé toute l'ambiance du camp; une initiative aux objectifs hautement thérapeutiques et qu'on peut véritablement qualifier de révolutionnaire, destinée à contrer les effets neurasthéniques de la mise en accusation des femmes; des séances de coiffure et d'esthétique à l'intention de celles [...] qui en exprimeraient le désir. Toutes, même celles qui, terrorisées à l'idée qu'on puisse les accuser de vouloir provoquer de nouveaux désordres, de nouvelles catastrophes, ont renoncé à toutes formes de séduction. (Bey, 2010 : 128-129)

Dans ce passage, Amina montre que Khadija consolide ainsi la force des femmes en les réunissant et en leur redonnant de l'estime de soi et de la liberté. Ensemble, elles ont moins peur, partagent leur vécu et agissent afin de transformer leur quotidien. La protagoniste nous rapporte justement les paroles d'une femme qui attendait de se faire coiffer à la vue de « barbus », détournant le regard à leur passage :

Eh, Khadija! Tu ne crois pas que tu devrais de temps en temps te consacrer aux hommes? Un après-midi par semaine, pourquoi pas? Tu fais des épilations n'est-ce pas? Et gratuitement! Et tu peux aussi faire des séances de rasage et de lavage... de lavage de cerveau... Laisse-moi te le dire, tu nous rendrais vraiment un grand service, à nous toutes! (Bey, 2010 : 132)

Nous remarquons ici le courage que cette organisation résistante redonne aux femmes. Nous pensons donc, à la suite de Miraglia, qu'aller à leur rencontre pour témoigner de leur existence et de leurs expériences constitue une action agentive, car il devient ainsi possible de s'inspirer de leur parcours.

Amina démontre alors, à travers sa mise en récit du passé, sa capacité à agir de façon autonome. Elle développe sa conscience critique en déconstruisant le regard social,

en agissant sur celui d'autrui et en posant un regard sur elle-même. Elle fait aussi preuve d'une parole critique, dissidente, de même qu'elle rend compte des actions lui ayant permis de transformer son quotidien. Nous nous attarderons à présent à l'agentivité discursive d'Amina et aux procédés qu'elle utilise afin de la renforcer.

3.3 L'AUTORITÉ DISCURSIVE

[...] mon écriture est un engagement. Contre le silence. Contre tous les silences, les silences imposés par une société qui croit de cette façon se préserver du regard et du jugement des autres (Bey, 2004 : 67).

En qualifiant ainsi son écriture, Maïssa Bey déclare travailler principalement à libérer la parole des règles et des normes dictant son énonciation. L'écriture est, pour elle, le lieu où se manifeste son engagement politique et social. Celui-ci se trouve incarné, dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, dans le personnage d'Amina, qui tente de légitimer sa version du passé malgré la prégnance du discours dominant. Nous analyserons, dans cette section, les procédés qui lui permettent de briser le silence et d'accroître son pouvoir sur son existence en développant et en légitimant un discours qui lui est propre. Rappelons que nous considérons cette autorité, à l'instar d'Havercroft, comme une agentivité formelle ou discursive. Elle représente donc la capacité à agir sur sa vie à travers les discours. Les procédés utilisés sont le dialogisme ainsi que divers éléments liés aux voix narratives personnelle et collective.

3.3.1 Le dialogisme

Le dialogisme permet de défiger des discours et des représentations du monde, d'en saisir l'aspect construit et pluriel. Il constitue pour Amina un outil de choix, car il visibilise le discours des marginalisés, dont elle fait partie. C'est un procédé qui s'inscrit à travers un dialogue, un échange, et par lequel il devient possible de déconsolider les rapports de domination de sa société.

Dans *Cette fille-là*, la personnification des discours se manifestait à travers le discours indirect libre, alors que dans *Surtout ne te retourne pas*, elle se produit par l'adresse à un public intradiégétique. Cette adresse constitue une forme de dialogisme, car elle permet d'interpréter le texte comme une réponse, une réplique. Puisqu'Amina s'adresse à quelqu'un dans son récit, elle le relate forcément en regard de ce dialogue, elle le structure en fonction de cette adresse à l'autre. Cet autre est ici tantôt les extrémistes religieux, tantôt le psychologue déjà mentionné. Elle entre en dialogue avec les premiers à partir de ce passage :

À ceux qui veulent aujourd'hui tirer les fils et nous écraser sous leurs certitudes. À ceux qui disposent de toutes les clés pour expliquer le monde et ouvrir les portes du paradis. À ceux, très nombreux, de plus en plus nombreux, qui, relayés par de puissants émetteurs de fatwa, savent opportunément adapter à leur mesure les dits et diktats sous couvert de préceptes moraux et religieux. Et qui, dans le même élan, se croient investis du pouvoir d'interdire ou de permettre, d'émettre des sentences, d'approuver doctement ou de stigmatiser les faits et dires de ceux et celles qui ne sont pas comme eux. (Bey, 2010 : 24, l'auteure souligne)

Amina présente ici son récit comme un manifeste, une réplique. Il prend notamment la forme d'un plaidoyer. Il est dirigé vers certain gens qui ont voulu imposer leur définition de la réalité et qui se sont attaqués à la différence comme si elle était une faute. Cette idéologie s'érige, comme nous l'avons vu précédemment, contre l'autonomie des femmes. En orientant ainsi son récit vers un interlocuteur, la protagoniste visibilise ces intégristes; elle en souligne la présence et pose un jugement sur eux, cherche à les forcer à assumer leurs responsabilités. Le récit d'Amina constitue donc une réponse à leur discours, une manière par laquelle elle peut rétorquer à leur idéologisation de l'Islam afin de les affaiblir.

Le récit d'Amina, comme mentionné plus tôt, se compose de deux trames narratives, dont l'une réévalue l'autre. Cette trame comporte plusieurs adresses que la protagoniste lance

à un public apparemment extradiégétique : « *Le voyage continue. Je continue. Pour vous* » (Bey, 2010 : 42, l'auteure souligne) ou « *Il le faut, pour que vous compreniez bien, pour que vous ayez tous les éléments en main.* » (Bey, 2010 : 45, l'auteure souligne) Ces deux citations indiquent clairement la place importante d'autrui dans la constitution du récit du passé que produit Amina. À un autre endroit du texte, elle dit : « *c'est une occasion unique de faire table rase de tout, pour s'inventer autre, ne croyez-vous pas?* » (Bey, 2010 : 99, l'auteure souligne). La protagoniste semble ici aussi plaider (« ne croyez-vous pas? »). Nous n'apprenons qu'à la toute fin du roman qu'Amina s'entretenait en fait avec un médecin; l'adresse était intradiégétique, mais elle ne le paraissait pas. Cette stratégie lui a permis de valoriser sa parole en évitant qu'on l'étiquette comme celle d'une malade, une parole dont nous aurions questionné la crédibilité.

Cette adresse, qui crée un contrat avec un auditoire masculin absent de *Cette fille-là*, est ici significative. En effet, elle indique qu'Amina cherche à entrer en dialogue avec les tenants du pouvoir patriarcal afin, d'une part, de les rendre visibles en tant que responsables de son oppression et, d'autre part, pour affaiblir leur pouvoir en les plaçant dans une posture de témoin silencieux. Ils sont donc forcés de reconnaître son existence, sa prise de parole et son refus de se faire définir par leurs valeurs et leurs représentations.

Ainsi, Amina inscrit son projet de se remémorer son passé à travers un dialogue avec autrui. Cette conception de la réalité permet d'en démocratiser l'accès, car le dialogisme visibilise, dans un échange, chaque interlocutrice et interlocuteur, particulièrement celles et ceux qui furent marginalisés. Le passé est alors à la portée de tout le monde. Il n'est plus figé dans une image ou un discours. En suscitant ce dialogisme, la protagoniste se donne la possibilité de changer, de se transformer tout en soulignant le pouvoir qu'elle possède sur sa vie. Elle suggère aussi que les relations unissant une personne aux pouvoirs dominants sont bien plus complexes que ce dernier le prétend et, surtout, bien moins unilatérales. Nous nous pencherons à présent sur les modes narratifs, un autre procédé qu'Amina utilise de manière à défendre son discours.

3.3.2 Les modes narratifs

Le roman *Surtout ne te retourne pas* est rédigé à la première et à la troisième personnes du singulier et fait ainsi intervenir, comme dans *Cette fille-là*, une voix personnelle et collective. Amina démontre une grande autorité discursive en usant de la première à travers plusieurs procédés narratifs, signe de l'importance, voire de l'urgence qu'elle accorde à la valorisation de sa subjectivité. La deuxième modalité, la voix collective, bien que moins développée, mérite d'être analysée, car elle évoque son passage de l'affirmation de la liberté individuelle à celle collective et visibilise son engagement politique par la création d'une communauté de femmes.

3.3.2.1 La voix personnelle

La narration, autodiégétique, est prise en charge par Amina et lui confère l'avantage de décrire les gens qui l'entourent ainsi qu'elle-même à partir de sa propre subjectivité. La voix personnelle, en plus de permettre de se représenter soi-même, offre l'occasion de réinterpréter le privé des femmes, domaine largement dominé, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, par les hommes et le discours colonialiste. Ainsi, en y ayant recours, Amina remodèle l'imaginaire et la représentation des femmes. Elle exprime sa voix personnelle par de nombreux procédés dont quatre seront ici analysés : la métaphore, l'ironie, la réénonciation de clichés et de croyances ainsi que l'énumération.

3.3.2.1.1 La métaphore

Dans *Surtout ne te retourne pas*, Amina associe, par la métaphore, le séisme géologique à un séisme identitaire. Les frontières physiques et identitaires ayant été abolies, il devient facile pour elle de jeter un pont entre les deux par l'intermédiaire de ce procédé. La protagoniste file alors la métaphore en reprenant l'univers sémantique relié au séisme géologique, ici dans l'incipit :

Surgi du centre même de la terre, un fragment de lumière en fusion se détache. Il vient se ficher à l'intérieur de moi. Il me transperce. D'un bout à l'autre. Provenant des tréfonds

de mon être, une puissante clameur fuse. Elle rebondit en échos, d'abord très proches, fracassants, puis peu à peu, lointains, de plus en plus lointains, enrobés de silence. Elle revient à moi. M'enveloppe. M'aspire vers un trou sans fond. Un vide tout blanc. Tout noir. (Bey, 2010 : 19)

Dans ce passage, nous comprenons que le séisme provoque chez la protagoniste un important bouleversement identitaire. Elle indique qu'un vacarme surgit d'elle et l'enveloppe, qu'elle se retrouve dans un trou sans fond, ni blanc ni noir, mais à la fois tout blanc et tout noir. Il est intéressant de noter que pour Alexis Nouss, « [l]e "et" ne ferme pas dans une structure de totalité, il marque une ouverture et le passage possible entre les deux termes » (Nouss, 2005 : 40). Bien qu'aucun « et » ne soit mentionné dans la citation, nous considérons qu'il est implicite et qu'il invite à une configuration, un assemblage, des caractéristiques qu'Alexis Nouss associe au métissage (Nouss, 2005 : 42). Il nous apparaît alors qu'Amina dédouble son identité pour la concevoir autrement, pour multiplier ses possibilités d'existence et, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Nouss, afin de plaider pour un monde métis. Notons que Bey évoque ici, certes, le séisme de 2003, mais pas pour relever un fait historique : elle s'en sert plutôt comme un outil lui permettant d'aborder, par la fiction, un sujet différent : l'ébranlement de l'identité des femmes et de celle de sa protagoniste.

En effet, plus loin, Amina précise que ce séisme identitaire est spécifiquement féminin :

Autour de moi [...] s'élève la rumeur effarée des hommes qui ont peine à croire que la terre leur est insoumise, que la terre peut, quand elle le veut, où elle le veut, et seulement si elle le veut, s'ouvrir, se cabrer, les expulser. /Ils continuent cependant de marcher./Ils continuent de semer le mal et le bien autour d'eux. Indifféremment./Ils continuent de décider eux-mêmes de ce qui est bien et de ce qui est mal. Avec arrogance. Aveuglement./J'écoute leur pas dans le silence du matin./Peu m'importe le bruit de leur pas dans les matins qu'ils pervertissent et sur la terre qu'ils alourdissent de leurs certitudes dévoreuses d'espoir./Des appels montent, pénètrent poing serré dans la lumière du jour et leurs pas soudain s'affolent./Peu m'importent leurs vains encercllements./La terre écrit sur la peau de leurs mensonges les signes de leurs inéluctables défaites. (Bey, 2010 : 113, l'auteure souligne)

Dans ce passage, Amina associe la terre à la femme (« insoumise » est un qualificatif qui s'applique d'ordinaire à une personne), ce qui constitue un lieu commun patriarcal. Mais elle va plus loin en assimilant le tremblement de terre à la révolte de cette femme contre ceux qui

tentent de la circonscrire et en liant le tremblement de terre à sa propre révolte (Amina précise que les hommes « élèvent » leur rumeur autour d'elle : elle est donc au centre de leur attention). Ainsi, elle affirme sa capacité d'agir et de se révolter, affiche sa liberté. Enfin, Amina explique dans ce passage que la révolte n'a pas arrêté les hommes, mais qu'ils seront, un jour, nécessairement défaits. Son discours est alors porteur d'espoir.

Amina utilise la métaphore afin de valoriser son autorité discursive, car elle se réapproprie un fait commun pour évoquer, de manière similaire, mais en même temps différente, son existence et le parcours singulier qu'elle emprunte, existence qui n'est pas prise en charge par le discours dominant, dont elle ébranle plutôt le pouvoir. Nous nous attarderons maintenant à l'ironie, un autre procédé textuel qu'Amina utilise afin de mettre son discours en valeur.

3.3.2.1.2 L'ironie

Amina emploie l'ironie afin de décupler la force de sa critique. Ce procédé, comme nous l'avons vu, permet de lancer des attaques et de cibler certains discours ou certaines personnes de façon détournée, de manière à se protéger des risques de réplique. Son emploi est particulièrement avisé dans une société où la parole des femmes est tue ou fortement régentée par les discours officiels. Bien que la protagoniste ironise sur sa disparition après sa fuite ainsi que sur la science, les principaux sujets qu'elle vise par ce procédé consistent en l'intégrisme religieux, la famille et la mère (celle qui reconduit les normes patriarcales). S'il s'agit toujours de discours officiels et patriarcaux, nous verrons que les marqueurs de l'ironie peuvent différer d'un exemple à l'autre.

À l'instar du pouvoir politique, l'intégrisme religieux exploite le séisme, comme nous l'avons démontré, et comme le fait aussi le pouvoir politique, à son propre profit. Amina affirme que ces représentants sont « surgis des profondeurs de la terre ébranlée, et leur ôtent [aux femmes] toute envie de vivre, ou plutôt de survivre » (Bey, 2010 : 128). La protagoniste entreprend alors de déconsolider leur discours tout en valorisant le sien à partir de la lecture d'un tract que l'amie de Nadia lui a donné :

En le lisant attentivement, on ne peut arriver qu'à la conclusion suivante : nous, femmes, par notre perfidie, notre insoumission, notre esprit de rébellion, notre inconséquence innée, étions certainement à l'origine de la mort de milliers d'innocents. Il n'y pas d'autre explication. C'est une évidence : nous finirons toutes un jour par être appelées à comparaître devant un tribunal pour crimes contre l'humanité. (Bey, 2010 : 110)

Amina souligne ici l'absurdité de culpabiliser les femmes et de leur attribuer la manifestation de phénomènes naturels. Elle indique aussi comment une certaine idéologie récupère un drame afin de consolider son emprise. La protagoniste conteste donc vivement l'interprétation des extrémistes et la facilité avec laquelle ils s'en prennent ainsi aux femmes, les associant au mal. La multiplication des adjectifs, le caractère péremptoire des affirmations (« Il n'y a pas d'autre explication. C'est une évidence »), l'utilisation du pronom « nous » qui suggère une solidarité féminine de même que la dernière phrase particulièrement dérisoire (notons l'hyperbole « crimes contre l'humanité ») sont ici les signes de l'ironie.

La famille fait aussi l'objet de l'ironie d'Amina. Elle souligne qu'elle est constituée de membres qui se fondent les uns dans les autres, qu'elle est une institution faisant fi de la subjectivité et qui représente une entité à elle seule, comme le suggèrent les majuscules hors contexte qu'elle lui appose à plusieurs reprises dans le texte. Voilà comment elle décrit une scène de panique dans une famille, lorsque survient le tremblement de terre :

On crie./On essaie de sortir. On cherche les issues. Tous en même temps. On se bouscule. On trébuche. On se piétine. On tombe. On se relève. On se lamente. On invoque en premier lieu la mère, bien sûr, *yemma, yemma lahbiba*, la mère bien-aimée, vivante ou morte, premier refuge comme au temps de l'enfance. On oublie toute civilité, et même toute humanité. Seul l'instinct aveugle de conservation... les vernis craquent. (Bey, 2010 : 28)

La scène représente un cas vraisemblable : dans une telle situation, il est concevable qu'elle se déroule de la sorte et que les membres d'une famille s'empressent de sortir le plus vite possible de leur maison. Toutefois, ce passage se distingue du texte en général par la répétition du pronom indéfini « on » dans de très courtes phrases. Cela produit un effet d'urgence, de rapidité, certes, mais aussi un effet visuel. Le pronom semble lui-même bloquer la fuite exprimée dans cette citation. Il est à la fois le sujet de l'ironie et son marqueur. Le pronom « on » représente ici tous les membres d'une famille, aplanissant leur différence afin

de garder leur seul point commun : l'hypocrisie, comme le suggère le dernier segment de la phrase.

La protagoniste explique un peu plus loin que la folie est utilisée comme prétexte pour contraindre la mobilité physique des femmes :

J'ai toujours entendu dire autour de moi qu'il fallait être fou pour sortir à cette heure. Une de ces nombreuses affirmations qui finissent par acquérir leur pesanteur de vérité. Combien de malheureux ont été ramenés chez eux, dit-on, dans un état de grande fièvre, l'écume à la bouche et le corps secoué de violentes convulsions après avoir été *frappés* par le soleil! / Oui, c'est certainement ça. Je suis un peu folle, sans aucun doute. Un soupçon ou un brin de folie... Sinon je ne serais pas en ces lieux, à cette heure et en ce jour. Je ne serais pas sortie de chez moi sans la moindre intention de revenir sur mes pas. (Bey, 2010 : 33)

Amina verbalise ici la croyance marquée par le « J'ai toujours entendu dire autour de moi » et le « dit-on ». Elle affirme clairement le contraire de ce qu'elle veut laisser entendre, bien qu'elle fasse semblant d'y croire (« sans aucun doute »). Les marques de l'ironie sont bien visibles : la typographie en italique, le point d'exclamation, l'adverbe « certainement » ainsi que les points de suspension. La protagoniste utilise son ironie pour montrer qu'on associe les femmes à la folie afin de discréditer à l'avance tout désaccord avec les normes régissant leur quotidien et leur genre sexuel.

Enfin, la protagoniste attaque par ce procédé la mère aliénée et aliénante. Elle dit : « De la cave à la terrasse, tout sera passé au crible des yeux inquisiteurs de la Grande Officiante » (Bey, 2010 : 30) et poursuit ainsi : « Ma mère est une femme d'intérieur émérite, plusieurs fois citée à l'OMS : l'Ordre des Ménagères Scrupuleuses. Gloire au Ménage, ce dieu si exigeant devant lequel elle se prosterne chaque jour. » (Bey, 2010 : 30-31) Bien qu'elle fasse référence à sa tutrice, elle s'en prend clairement au rôle maternel lorsqu'il est poussé à l'extrême dans sa conception normative. Ces passages soulignent l'abnégation dont cette mère fait preuve pour une activité banale et l'obsession avec laquelle elle la poursuit. Cet oubli de soi est entre autres suggéré par le titre de « Grande Officiante » qu'Amina lui accole. Elle ridiculise la mère en affirmant qu'elle perd son temps et son énergie à oublier sa propre subjectivité. Elle fait si bien le ménage qu'elle l'aseptise. Du coup, à parler de l'adoration de sa mère pour le dieu du ménage, elle raille tous les fanatismes religieux. L'ironie est notamment mise en présence par les majuscules hors contexte et par la personnification du

ménage en un Dieu ainsi que par l'acronyme OMS — qui est celui de l'Organisation mondiale de la santé. En effet, Amina prétend ainsi, dans un premier temps, accorder à la mère ménagère un statut respectable pour, dans un deuxième temps, lui retirer toute respectabilité en précisant que l'acronyme valait pour « l'Ordre des Ménagères Scrupuleuses », une organisation inventée et au nom particulièrement dérisoire. La protagoniste manie aussi l'ironie à travers un procédé itératif qui fonctionne souvent de pair avec lui : la réénonciation de clichés et de croyances.

3.3.2.1.3 La réénonciation de clichés et de croyances

Amina critique certains clichés et croyances en les re-citant puis en les déconstruisant, ce qui lui permet d'ébranler radicalement leur pouvoir. Ainsi, en plus d'être répétés dans un contexte critique, ce qui remet en question leur base idéologique, ces clichés et croyances se retrouvent ridiculisés. Leur autorité est alors déconsolidée. Ceux-ci s'organisent, dans *Surtout ne te retourne pas*, autour de la folie et les femmes, deux thèmes que l'on relie l'un à l'autre, au grand dam d'Amina.

En effet, la protagoniste, à travers son récit du passé, conteste ce rapport supposé entre femme et folie :

Chez nous, il faut le savoir, sont déjà considérées comme folles ou — pour rester dans la civilité des formules convenues — mentalement dérangées, celles qui, par exemple, dans une impulsion subite, irraisonnée, sortent de chez elles sans rien dire ni demander à personne. Il y a aussi celles qui vont naturellement vers les autres. Sans calculs, sans craintes ni mauvaises intentions. Celles qui parlent. Qui se dévoilent. Celles qui se livrent. Celles qui se prennent d'amitié, ou plutôt de passion — puisqu'elles ne sont qu'excès et démesure — pour tout ce qui bouge et fait bouger : les nuages au-dessus de leur tête, la musique, la pluie, la lumière, le vent, le soleil et les étoiles dans le ciel, les feuilles dans les arbres et les bêtes minuscules qui y trouvent refuge. Celles qui, effrontément, vous regardent dans les yeux et disant : non. En disant : je veux ou ne veux pas. Je ferai ou ne ferai pas. J'irai ou je n'irai pas. Celles qui, indifférentes aux regards qui les suivent, aux remous que leur seul passage fait naître, vont jusqu'à s'exposer, à affronter critiques et jugements sans la moindre trace de cette pudeur innée qui fait baisser les yeux aux femmes et monter à leurs joues une délicate rougeur. Celles qui offrent à qui veut l'entendre l'insolence délibérée de leur rire. Celles qui se moquent de la bienséance, de la discrétion, de la réserve, des convenances, des apparences-qu'il-faut-

sauvegarder-à-tout-prix. Et pour finir, celles qui, simplement, discrètement, ou ostensiblement, envers et contre tout et tous, se déchaînent. Et qui, à force de se déchaîner, finissent par s'en aller, enfin libérées, enfin libres. (Bey, 2010 : 33-34)

Amina réénonce ici clairement une croyance néfaste pour les femmes en décrivant comment la société les perçoit lorsqu'elles refusent que leur mobilité physique soit circonscrite. Dans ce passage, nous retrouvons les marqueurs de l'ironie que sont les adverbes « naturellement », « effrontément », « simplement, discrètement ou ostensiblement » et les adjectifs « irraisonnée », « délicate rougeur », les incisives et les traits qui, en liant plusieurs mots, les érigent en formules toutes faites. En disant notamment « sans la moindre trace de cette pudeur innée qui fait baisser les yeux aux femmes », Amina affirme que ce comportement n'a en fait rien d'inné et contribue à déconstruire cette croyance. La répétition du pronom démonstratif « Celles » participe aussi à la déconstruction. En effet, alors qu'il contribue au début de la lecture du passage à catégoriser un groupe de femmes subversives et à les isoler, à les marginaliser, nous remarquons que plus le pronom démonstratif est répété, plus Amina réussit à souligner que ces femmes sont nombreuses; elle annule ainsi leur marginalisation. Notons au passage, à partir du verbe « déchaînent », le glissement du sens figuré (les femmes affichent leur colère) vers le sens propre (les femmes perdent leurs chaînes).

À un autre endroit du récit, Amina commente les propos de sa mère, qui lui répète à son tour des formules toutes faites : « Une jeune fille à garder chez soi c'est une lourde responsabilité. Bien sûr, bien sûr. Je retrouve toujours et partout ces mots. Ces sentences. Maintes fois prononcées. Maintes fois entendues. » (Bey, 2010 : 168) Nous voyons dans ce passage qu'Amina qualifie les formules de cette croyance comme des « sentences », des jugements; elle ébranle leur légitimité en posant un nouveau regard sur elles. La protagoniste note également que ces formules sont symptomatiques d'un grave problème concernant la conception des femmes dans sa société :

Bien sûr, bien sûr. Ça aussi je connais bien. Toutes les jeunes filles doivent accepter l'idée qu'elles devront se soumettre aux désirs de leur mari. Ne pas oublier le pluriel. Essentiel. Leurs désirs. Et le voile fait partie de ceux-là. Soustraire sa femme, sa sœur, sa fille aux regards devient une obligation inévitable, plus encore, une obsession pour beaucoup aujourd'hui. Tout comme le haïk porté par les femmes aux temps déjà anciens de la colonisation les rares fois où elles étaient autorisées à sortir de chez elles, avait pour fonction de les soustraire aux regards et à la concupiscence des étrangers. Il faut

savoir se préserver totalement pour l'Élu et ne pas exciter des désirs si facilement excitables; c'est à cela que l'on reconnaît les filles et les épouses vertueuses. Et pour ce que j'en sais aujourd'hui, ce sont les filles elles-mêmes qui en sont convaincues. (Bey, 169-170)

La protagoniste réénonce ici la croyance, tout en la commentant sous un nouveau jour, soulignant par exemple comment le voile est devenu une obsession et comment les filles participent à leur propre aliénation. L'utilisation de l'ironie, par la répétition du « bien sûr » et par ces trois phrases « Ne pas oublier le pluriel. Essentiel. Leurs désirs », est aussi pour elle, dans ce passage, une façon d'éclairer autrement cette croyance particulièrement néfaste pour les femmes. Elle brise le statu quo en montrant que les croyances de sa société forcent les femmes à vivre pour autrui et à faire leurs desirs des hommes. Nous examinerons enfin un dernier procédé, l'énumération, par lequel la protagoniste exprime sa vision critique.

3.3.2.1.4 L'énumération

Alors que dans *Cette fille-là*, Malika formait son agentivité discursive par des phrases longues, Amina procède plutôt en établissant quelques énumérations à travers le texte. Ce procédé discursif, comme celui de la réénonciation de clichés et de croyances, n'est pas exempt d'ironie, loin de là. Deux des énumérations du texte qui nous apparaissent les plus significatives seront ici analysées.

Au moment où Amina monte à bord de l'autobus afin de réaliser sa fuite, elle entraîne le chauffeur dans une conversation pour détourner son attention, conversation à laquelle se mêlent plusieurs autres passagers :

Sortis de leur apathie par l'urgence et la nécessité de s'exprimer, les passagers — les hommes seulement, cela va de soi — entament un débat d'une richesse et d'un éclectisme remarquable. Et, dans le respect le plus total d'un droit récemment acquis, la liberté d'expression, tout est passé en revue. Les vents de sable. Le désert qui avance sans rémission. L'incurie des autorités, toutes institutions confondues. Le manque d'hygiène. La crise du logement et les émeutes subséquentes à la répartition toujours injuste des logements sociaux. Les fusées, les satellites et les antennes paraboliques. La violence dans les stades. La corruption. La pollution. La concussion. Le népotisme. La difficulté des trabendistes. Les cours de change de l'euro. L'hégémonie américaine. CNN. El Djazira. L'Irak. La Palestine. Le terrorisme. Les faux barrages. Les vrais-faux moudjahiddines. (Bey, 2010 : 41-42)

Ces sujets nommés brièvement, à peine effleurés, parfois par un seul mot, et suivis rapidement d'un point, donnent l'impression qu'ils sont tous plus oiseux les uns que les autres. Il y a une telle accumulation qu'on tombe dans la banalisation, dans l'ironie. Amina suggère ainsi que la parole de ses concitoyens n'est pas agissante, que ceux-ci ne font que répéter d'autres discours déjà entendus, ce que sous-entend l'utilisation des qualificatifs comme « richesse » et « éclectisme », rattachés au mot « débat ». La protagoniste conteste de cette façon la manière apolitique dont sa société fait usage de ce nouveau droit de parole. Nous notons aussi qu'elle révèle, ironiquement, comment cette liberté d'expression est réservée aux hommes (voir l'incise de la première phrase).

Notre deuxième exemple se trouve dans une scène qu'Amina imagine se jouer derrière elle à la suite de sa fuite, chez ses tuteurs :

C'est qu'il faudra penser à la plus terrible, la plus redoutable des épreuves : ce-que-vont-dire-les-gens. Les parents. Proches et éloignés. Les nombreux amis de La Famille. Les simples relations. Les voisins — et surtout les voisines. L'ex-futur belle-famille. Les clients et les ouvriers de mon père. Les membres du parti. Les futurs électeurs. Les copains du frère. Les passants. Les hommes assis aux terrasses des cafés. Les jeunes debout contre les murs. Les policiers. Les gendarmes. Les militaires. Les autorités de la ville. Les marchands ambulants. Les masseuses du hammam. Les guetteuses derrière les volets. Les langues de vipère. Les concernés. Les indifférents. Les uns et les autres, tous les autres. Tous ceux qui sur tout ont toujours un mot à dire. (Bey, 2010 : 46)

C'est la réputation que la protagoniste aborde ici. Elle ironise sur l'importance qu'on lui concède dans l'institution de la famille en dressant une liste des personnes qui la jugeront à cause de sa fuite. L'ironie est marquée par l'insertion d'incises et de majuscules hors contexte. Les personnes nommées les unes après les autres ont de moins en moins de liens entre elles et apparaissent de plus en plus isolées les unes des autres. La protagoniste tourne ainsi la scène en dérision et affiche clairement sa contestation devant une telle façon de concevoir la réalité.

Amina fait donc preuve d'une grande capacité à manier les discours afin de valoriser le sien propre. La métaphore, l'ironie, la réénonciation de clichés et de croyance ainsi que l'énumération sont autant d'outils lui permettant de mettre en valeur sa voix personnelle et de subvertir l'ordre patriarcal de sa société. Nous nous attarderons enfin à un deuxième mode narratif, la voix collective.

3.3.2.2 La voix collective

Amina semble autorisée à prendre la parole pour autrui à cause de son amnésie. En effet, cette condition lui offre la possibilité d'occuper une posture sociale insolite. La protagoniste utilise, comme Malika dans *Cette fille-là*, une voix collective à travers une forme séquentielle où le regroupement de plusieurs « elle » avec son « je » crée un « nous ». Nous verrons qu'elle fournit une représentation de l'autre différente de celle exprimée par les discours officiels et qu'elle témoigne ainsi d'une solidarité par l'inscription de sa subjectivité dans cette représentation des autres. La voix collective est un lieu discursif particulièrement favorable à la formation d'une communauté de femmes.

Amina signifie très rapidement qu'elle considère important de s'attarder à l'existence des gens qu'elle a côtoyés afin de comprendre son propre cheminement identitaire : « *Désormais, je vais cesser de parler seulement de moi. Vous devez l'accepter. Vous devez le comprendre. Je vais me retourner vers les autres [...]. C'est peut-être de cette façon que je pourrai démêler les fils.* » (Bey, 2010 : 65, l'auteure souligne) Nous saisissons alors que la protagoniste se réfléchit nécessairement dans une relation à l'autre. Le caractère dialogique de sa subjectivité ouvre la voie à une prise en charge collective de la narration par laquelle Amina soudera les liens d'une communauté de femmes. Elle écrit : « *Que je vous dise tout. Sans oublier un seul mot, une seule phrase, un seul silence, une seule exclamation. Je pourrais peut-être même vous donner des indications sur l'intonation, les brusques inflexions de la voix, les expressions de son visage.* » (Bey, 2010 : 209, l'auteure souligne) Amina cherche, à travers son récit du passé, à replacer en contexte non seulement le vécu des autres femmes, mais aussi leur mode d'expression propre, les nuances de leur voix, le ton qu'elles empruntent, etc.. Elle développe ainsi une solidarité avec elles, car elle en vient à mélanger les identités et les histoires.

La protagoniste tient particulièrement à éclairer d'un autre jour la réalité des femmes. Elle dit d'une prostituée : « *Sabrina, c'est son nom de guerre. La guerre qu'elle mène contre la misère. Avec, pour seules armes, son corps, son insolence et sa détermination.* » (Bey, 2010 : 115) La protagoniste évoque ici le travail de Sabrina en activant un réseau sémantique inédit. Elle ne parle pas de prostitution; elle évoque sa réalité comme une lutte, une manière

de se protéger et même de s'affirmer. Amina s'attarde aux autres raisons qui la poussent à faire ce métier :

Le visage de Sabrina s'illumine quand elle décrit la maison qu'elle veut édifier pour sa mère. Elle s'est fixé des objectifs très précis, avec des échéances [...]. Elle a ouvert un compte à la Caisse nationale d'épargne et de prévoyance, et l'alimente par des versements réguliers à la fin de chaque semaine. Elle ira jusqu'au bout de son rêve. Résolument. Sans états d'âme. Lucide et déterminée, elle va de l'avant sans jamais se retourner sur l'instant qui vient de s'écouler. (Bey, 2010 : 118)

Sabrina, de son vrai prénom Naïma, se prostitue pour réaliser ses rêves et ses désirs. Elle veut une maison pour permettre à sa mère handicapée, dont elle a la charge, en plus de celle de sa filleule, de vivre correctement. Amina souligne aussi ici que Sabrina ne se réduit pas à son métier : elle a des projets, un autre prénom, une famille, des habitudes, un quotidien, des rêves, bref une histoire. La protagoniste explique également que Sabrina était contrainte par les hommes de sa famille à ne rien faire : « Avant, elle ne travaillait pas. Avant, elle ne sortait pas seule. Avant, elle était étroitement surveillée par des frères qui eux-mêmes ne travaillaient pas. C'était sa mère, Rahma, qui subvenait aux besoins de toute la famille en faisant des ménages. » (Bey, 2010 : 115-116) Amina divulgue ainsi des pans de vie de cette compagne qui ne sont pas d'ordinaire pris en compte dans les discours officiels concernant les personnes pratiquant ce métier; elle fait des liens entre sa vie et des problématiques sociales en notant que ses frères limitaient sa mobilité physique et que ceux-ci ne faisaient rien pour améliorer la condition sociale de leur mère. Enfin, Amina affirme qu'elle ne peut tout dévoiler de la vie de Sabrina par la voix collective : « Je ne peux pas aller plus loin dans l'évocation que doit faire ou subir Sabrina. Non par dégoût ou par pudeur, mais par incapacité réelle à imaginer et comprendre ce qui l'aide à supporter ce qui m'apparaît à moi comme insupportable. » (Bey, 2010 : 119) Elle refuse donc l'omniscience, mais fait un réel effort de compréhension. Amina prend aussi en charge le vécu de Khadija. Elle dit :

Elle n'a jamais cessé, même au plus fort du désespoir, de prendre soin d'elle-même. De se maquiller, de se teindre les cheveux [...]. C'est ce qui lui permet de ne pas se laisser engloutir par la dépression ambiante qui ronge peu à peu toutes les femmes soumises à d'incessants harcèlements de la part de prédicateurs présents en force [...] et leur ôte toute envie de vivre, ou plutôt de survivre. (Bey, 2010 : 128)

La protagoniste révèle que Khadija prend soin de son apparence afin de contester ces prédicateurs qui tentent de délimiter sa liberté et celle des autres femmes. Son corps devient

alors un lieu où elle peut afficher sa rébellion. Amina éclaire ici l'existence de sa compagne de manière si intime (« Elle n'a jamais cessé, même au plus fort du désespoir ») que leurs identités semblent se mélanger. En effet, la protagoniste nous fournit ainsi des informations sur sa compagne qu'elle ne peut savoir. C'est là un des traits de la voix collective créant une solidarité féminine. Nous constatons aussi dans cette citation que la voix collective se manifeste comme un engagement politique de la part d'Amina, car elle révèle par son intermédiaire les problèmes qui touchent sa société, surtout les femmes.

L'utilisation de la voix collective comme mode narratif constitue donc un choix particulièrement agentif de la part d'Amina, car elle produit une communauté de femmes. La protagoniste affiche de cette façon sa solidarité avec elles et dénonce les restrictions sociales qui pèsent sur elles et limitent leur liberté autant psychique que physique. Ce mode narratif lui permet de souligner que sa prise de parole a des impacts non seulement personnels, mais aussi sociaux. Elle dénote en quelque sorte le passage de sa prise de conscience individuelle vers une prise de conscience collective.

Amina, par sa mise en récit du passé, valorise son autorité en montrant qu'elle est capable de manier les discours et, à travers eux, de se rendre visible en tant que sujet autonome. Elle s'inscrit ainsi contre le silence. Le dialogisme ainsi que les modes narratifs personnel et collectif sont les procédés auxquels elle recourt afin de remettre en question les discours officiels et de légitimer le sien. Amina, par un tel déploiement de son agentivité discursive, entrouvre dans le pouvoir dominant une brèche par laquelle il devient possible de refaire l'Histoire et de réaliser une démocratisation du passé.

Nous avons montré que la protagoniste Amina, à travers son récit du passé, affiche une nette volonté de se rebeller contre un pouvoir qui tente de faire taire sa voix et d'invisibiliser son vécu et celui des femmes de sa société. Refusant de faire table rase du passé et d'oublier l'oppression et les injustices qu'elle a vécues, elle s'adresse directement aux représentants de l'ordre patriarcal afin d'imposer sa présence auprès d'eux en tant que sujet autonome et agente sociale. Amina réussit cette entreprise en problématisant l'Histoire dominante, en dévoilant sa capacité à agir librement et enfin, en se montrant très habile à manier les discours de manière à renforcer son autorité. En effet, elle compose son récit de manière à

afficher sa différence et à rendre le passé hétérogène et ambigu, ce qui déconsolide le pouvoir masculin. Nous réalisons tout le potentiel subversif de la prise de parole d'Amina, car en plus de valoriser sa propre subjectivité par son intermédiaire, elle l'utilise de manière à créer des liens solidaires avec les autres femmes de sa société, et, ultimement, à produire une mémoire historique des femmes.

CONCLUSION

Le rapport à l'Histoire, et donc, au passé, mais aussi au pouvoir, à l'existence officielle, à l'inscription dans la collectivité, préoccupe de nombreux membres de groupes marginalisés qui ne se reconnaissent pas dans la version officielle des faits. Certains d'entre eux remettent ce rapport en question de façon originale, par exemple en investissant la littérature, une forme dont l'Histoire emprunte les procédés afin de se légitimer. Mettre en scène l'Histoire à travers une ou plusieurs histoires permet de la décloisonner, de la rendre plus représentative et plus inclusive. C'est à une telle entreprise que travaille Maïssa Bey. Elle cherche à visibiliser les femmes algériennes et à faire entendre leur voix, elles qui sont fortement circonscrites par l'orientalisme, le nationalisme et l'islamisme. En effet, nous avons vu, à travers les deux romans de notre corpus, que leur présence n'est inscrite dans l'Histoire qu'en fonction de ces impératifs patriarcaux.

Notre mémoire avait pour objectif de démontrer que les deux protagonistes de notre corpus, Malika et Amina, mettaient le passé en récit parce que son historicisation officielle invisibilisait leur vécu et taisait leur voix, ainsi que celle d'autres femmes. Par sa mise en discours, elles parvenaient à le corriger, à en remplir les blancs et à le démocratiser. Les deux protagonistes refusent ainsi de se taire, d'être effacées de la mémoire collective de leur peuple et donc de s'aliéner. Elles ont raconté autrement le passé et construit une mémoire et un savoir collectifs. Nous voulions aussi montrer qu'à travers cette mise en récit du passé, les protagonistes font preuve de leur agentivité, c'est-à-dire de leur capacité à agir et à s'affirmer en tant que sujets autonomes. Elles débusquent les relations de pouvoir à l'œuvre dans les rapports sociaux de sexes et affichent leur rébellion contre des contraintes qui pèsent sur leur subjectivité. La notion d'autorité discursive, enfin, a servi à révéler comment les protagonistes légitiment leur autorité malgré les contraintes langagières et la prégnance du discours dominant.

Nous avons choisi une approche féministe grâce à laquelle il a été possible de mettre en lumière la résistance des protagonistes envers différentes institutions et différents discours patriarcaux de leur société, qui les marginalisent en raison de leur genre sexuel. Cette approche a révélé une dynamique de domination dans les rapports sociaux de sexe qui tient les femmes éloignées de l'Histoire, à moins qu'elles ne se résignent à y figurer en tant qu'objets ou instruments (mères, épouses). L'approche féministe nous a aussi permis de valoriser la voix des femmes et leur imaginaire ainsi que de rendre visible leur présence sur la scène littéraire.

Trois concepts théoriques ont aussi sous-tendu nos analyses, soit l'Histoire, l'agentivité et l'autorité discursive. À la lumière des théories de l'Histoire, notamment celles de Michel de Certeau et d'Hayden White, nous avons défini l'Histoire comme un discours, une mise en récit nécessairement subjective qui se construit à partir d'outils littéraires (narration-focalisation-intrigue) et qui, traditionnellement, évacuait l'existence et les expériences des dominés au profit des dominants tout en prétendant être objective et véridique. Plusieurs conceptions de l'Histoire se superposent aujourd'hui dans le monde occidental, focalisant maintenant sur le vécu de ces marginalisés et atténuant ses frontières avec la fiction. Dans le monde arabo-musulman, nous avons vu que l'Histoire est surtout tendue vers le présent, voire l'avenir, et qu'elle est perçue comme un moyen d'instruire le peuple. Le concept était aussi particulièrement utile afin de comprendre comment la littérature peut agir sur l'Histoire, c'est-à-dire en la mettant en discours afin d'ébranler sa légitimité. En effet, la mise en scène de l'Histoire dans la fiction permet de rejeter une vision unifiée du passé et de contester son autorité tout en valorisant d'autres façons de connaître le passé et d'en retirer un savoir.

Les femmes, comme d'autres marginalisés, ont souvent été effacées dans l'Histoire en tant que grand discours. Elles n'y apparaissent que si elles se conforment à la norme patriarcale, c'est-à-dire si elles revêtaient des rôles sociaux féminins traditionnels et vivaient dans l'abnégation de leur propre subjectivité, acceptant d'être représentées en tant qu'objets. Et encore, les mères et les épouses, les femmes « sans histoire », y figurent à peine. Nos protagonistes, Malika et Amina, elles, mettent le passé en récit à partir de leur propre perspective. Il s'agit de donner à voir autrement l'Algérie et sa population ainsi qu'à revaloriser la mémoire des femmes.

Du deuxième concept, celui de l'agentivité, nous avons montré, à partir, entre autres, de la pensée de Havercroft et de Hekman, qu'il dénotait une prise de conscience critique et la capacité d'un sujet à agir sur sa vie ainsi qu'à repenser le monde qui l'entoure. L'agentivité a ainsi des effets sur la vie personnelle et, finalement, sur la vie collective. Elle définit une quête d'autodétermination, la recherche d'une liberté menant au statut de sujet malgré les contraintes d'ordre social, politique ou culturel. Par exemple, le concept implique qu'une personne est constituée par différents systèmes d'ordre institutionnel, social, etc., mais est aussi constitutive de ceux-ci. Il s'ensuit qu'il est toujours possible de réagir, qu'une identité n'est jamais figée et qu'elle peut offrir une résistance et transformer un rapport de pouvoir.

La liberté des femmes étant fortement limitée dans une société patriarcale, ce concept permet de rendre visibles les différentes manifestations de leur rébellion. Il nous a permis de montrer que les protagonistes de notre corpus développaient leur capacité à agir à travers le regard, la parole et l'action. Elles s'affichent ainsi en tant que sujets capables de réflexions ainsi qu'en tant qu'agents indispensables à leur société.

Enfin, en nous attardant à notre troisième concept, l'autorité discursive, nous avons pu, surtout à partir de la pensée de Lanser et de Joubert, saisir que la langue reproduit dans sa structure même les rapports de pouvoir d'une société, notamment en privilégiant le masculin au détriment du féminin. L'accès à la parole est donc fortement codifié de manière à circonscrire l'autorité discursive de celles et de ceux qui ne font pas partie des dominants sociaux. Nous avons vu que le contexte d'énonciation non seulement influence notre discours, mais aussi s'y inscrit : le genre sexuel et le contexte postcolonial, entre autres, ont un effet sur la prise de parole.

Le féminin étant dévalorisé et invisibilisé dans la majorité des langues, les femmes doivent utiliser autrement le langage dominant afin de s'exprimer librement. Elles usent de différentes stratégies afin de valoriser une voix qui leur soit propre, malgré les contraintes qui pèsent sur leur prise de parole. Malika et Amina manient justement la langue de façon à valoriser leur subjectivité et à subvertir les conventions sociales et littéraires. Cette utilisation agentive constitue une façon de mettre en valeur leur propre discours.

L'analyse des deux romans de notre corpus, *Cette fille-là* et *Surtout ne te retourne pas*, a été menée à la lumière de ces trois concepts. Dans *Cette fille-là*, Malika problématise l'Histoire dominante, car elle parle à partir d'un lieu que sa société ne prend pas en compte. Elle est en effet orpheline et métissée et n'a ni père ni mari. Elle a donc, selon le tableau des statuts sociaux des femmes d'Isabelle Boisclair, un statut autonome. Malika dresse un portrait des rôles qu'on impose aux femmes et affirme que, loin d'être idéaux ou de représenter une fatalité, ils constituent en fait un moyen par lequel leur dénier leur subjectivité et freiner leur désir d'autonomie pour mieux les mettre au service des hommes. Malika en vient à éclairer autrement le passé en privilégiant une perspective qui reconnaît et préserve plusieurs histoires et qui valorise l'expérience personnelle afin de construire une mémoire et un savoir collectifs. À propos de l'agentivité, nous avons montré que Malika visibilise sa prise de conscience critique et sa capacité à poser son propre regard sur le monde. Elle fait entendre une parole dissidente qui ne répète pas le discours de la norme. Cette rébellion s'affiche notamment par le truchement d'une parole créatrice, capable de détourner l'insulte, et qui affirme ostensiblement la faculté de juger de la protagoniste. Malika donne ainsi à voir autrement, par sa mise en récit du passé, différentes actions qu'elle a entreprises (une contre-attaque violente, des évasions, une sexualité vécue librement et l'écriture d'un livre) afin de changer. Enfin, nous avons montré que Malika, à travers sa mise en discours du passé, fait aussi preuve d'agentivité en maniant la langue de manière à forger son propre discours. Elle construit ainsi un récit et une subjectivité dialogiques et affirme sa voix personnelle par la répétition thématique, les phrases longues, l'ironie et la réénonciation de clichés et de croyances. Malika utilise aussi une voix collective dans sa mise en récit du passé afin de se montrer solidaire envers les autres femmes qu'elle côtoie, notamment en reconstruisant leur passé de manière à valoriser leur existence.

Dans *Surtout ne te retourne pas*, nous avons vu qu'Amina problématise elle aussi l'Histoire dominante en s'énonçant à partir d'un statut social inédit. Fugueuse, amnésique et fille de criminelle, la protagoniste prend la parole à partir d'une posture marginale et peu prise en compte par sa société. Mais c'est justement cette marginalisation qui lui permet de poser un regard différent sur le passé. En effet, elle accède ainsi au statut de sujet autonome. Nous avons montré qu'Amina affirme, à partir de cette posture, que les rôles de la fille et de

l'épouse sont construits de manière à brimer la liberté des femmes, autant physique que psychique, en les associant à l'idée de la faute alors qu'il s'agit en fait d'une technique visant à s'assurer de leur soumission aux lois patriarcales. Il est alors paru évident que la protagoniste construit son récit en se concentrant sur des éléments officieux et subjectifs, de manière à repenser le rapport au passé et à sa mise en récit. Nous avons noté ensuite les différentes formes que prend l'agentivité de la protagoniste. À travers une double trame narrative, Amina fait preuve de sa capacité à poser un regard sur elle-même et sa société. Elle manie de plus une parole critique en détournant l'injonction à l'aveu ainsi que celle à faire table rase du passé et en affichant clairement sa capacité à juger. Nous avons aussi analysé ses actions (fugue, amnésie, écoute des autres femmes) et découvert qu'elles visaient à renforcer la subjectivité de la protagoniste en transformant son rapport à son environnement et à son quotidien. Enfin, nous avons montré qu'Amina revendique son autorité discursive en construisant un récit dialogique à travers l'adresse à autrui. Dans ce même dessein, elle utilise aussi un mode narratif à la première personne afin d'affirmer sa voix personnelle liée à la métaphore, à l'ironie, à la réénonciation de clichés et de croyances et à l'énumération. Elle fait ainsi preuve de sa capacité à manier le langage et les discours de manière à favoriser l'inscription de sa subjectivité. Amina construit aussi une voix collective afin de témoigner du passage de son combat personnel vers un combat social. La protagoniste, par ce mode narratif, visibilise et forme à la fois des liens sororaux entre les femmes tout en affichant sa solidarité envers elles.

Nous notons donc que les deux romans, bien qu'affichant chacun une remise en question du passé, se distinguent l'un de l'autre à partir de certains éléments. En effet, dans *Cette fille-là*, Malika adresse son récit et celui d'autres femmes à un public extradiégétique : elle construit un livre. La quête de la protagoniste consiste alors à consigner les histoires des femmes et la sienne, à faire survivre leur mémoire. Le roman valorise les femmes en tant que scribes, passeuses d'histoires, responsables non seulement de la mémoire féminine, mais aussi de la formation d'un savoir qui leur soit propre. Amina, dans *Surtout ne te retourne pas*, adresse son histoire à un public intradiégétique, plus particulièrement masculin. La protagoniste cherche ainsi à faire valoir son existence et ses expériences auprès de cet auditoire. Elle tente de la sorte de bouleverser le rapport des femmes à l'ordre patriarcal. En

effet, en opérant ainsi, Amina se présente devant lui comme un sujet autonome, capable, par sa prise de parole, de refuser les limites qu'il impose à sa liberté et d'affirmer sa propre représentation de la réalité. Amina ébranle donc directement la source de son oppression par sa dénonciation du système patriarcal.

Maïssa Bey montre donc, dans les deux romans de notre corpus, qu'un rapport unilatéral au passé, à travers un seul grand récit historique construit nécessairement par et pour les dominants, est problématique, car les femmes et d'autres marginalisés n'y figurent pas en tant que sujets autonomes. En effet, lorsqu'ils y apparaissent, c'est à travers la voix des autres et donc à travers des représentations qui leur sont étrangères. Bey opère alors une écriture/réécriture critique de l'Histoire. Son projet littéraire est nettement orienté vers la libération de la parole des femmes.

La révision du passé préoccupe l'auteure depuis au moins une décennie. Il aurait été pertinent d'analyser, dans notre mémoire, d'autres de ses romans, notamment *Puisque mon cœur est mort* (2010), dans lequel l'Histoire est de nouveau problématisée à travers la mise en récit du passé par une femme. Il est intéressant de s'attarder un bref moment à ce roman, car l'écriture de l'auteure s'y radicalise. La diégèse se construit autour d'Aïda qui perd son fils, assassiné par erreur par un repent, c'est-à-dire un islamiste dont l'État algérien a assuré l'immunité pour mettre fin à la guerre civile qui avait débuté en 1991. Cette femme refuse d'en faire le deuil et d'ignorer l'injustice dans laquelle la politique et les traditions la plongent. En effet, l'action du tueur reste impunie. Aïda écrit à son fils, dans un journal personnel, et lui raconte ce qu'a été sa vie avant, pendant et après sa mort à lui. Son agentivité se déploie à travers le projet de tuer l'assassin de son fils afin d'appliquer une justice sans laquelle, selon Aïda, le rapport au passé resterait toujours problématique. Ainsi, devant l'inaction de l'État et sa justice arbitraire, le roman illustre une prise en charge individuelle de la justice sociale, à partir d'une prise de parole radicale.

Il est intéressant de noter que très peu de temps après cette radicalisation dans l'écriture de Bey, apparaît aussi une radicalisation des moyens de contestation sociale au Maghreb et dans plusieurs autres pays arabo-musulmans, un mouvement que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de printemps arabe (2011). Bey témoignait ainsi, dans son dernier roman, d'un

mécontentement, voire d'une grande colère, qui grondait chez la population et qui a mené certains de ses membres à durcir leurs actions pour se faire écouter enfin. De même qu'Aïda tente de se faire justice, différentes populations du monde arabo-musulman se sont levées et se lèvent encore contre leur gouvernement afin de changer la logique de leurs rapports et de créer un projet de société à leur image. Il ne faut toutefois pas oublier que le printemps arabe a aussi favorisé l'effervescence de certains mouvements islamistes, qui tentent un peu partout au Maghreb de s'emparer du pouvoir ou l'ont déjà fait (comme en Tunisie). Le président d'Algérie, Abdelaziz Bouteflika, dans la crainte que cet esprit de contestation n'affecte trop brutalement son gouvernement, a promu plusieurs réformes. Il a décidé notamment le 24 février 2011 de lever l'état d'urgence, en place depuis 1992⁴², ce qui a permis à la population de manifester légalement pour la première fois en près de 20 ans. Il serait intéressant de faire une recherche sur la littérature algérienne ou du Maghreb publiée juste avant l'éclosion du printemps arabe afin de noter si elle annonçait plus largement cette vague de contestation. Une chose est certaine, Maïssa Bey a contribué à cette contestation en écrivant ses livres en français tout en restant en Algérie, et en favorisant, dans ses livres et ailleurs⁴³, la prise de conscience ainsi que la prise de parole des femmes.

Plusieurs études ont déjà été consacrées à des auteures franco-algériennes comme Leïla Sebbar, Malika Mokeddem, Nina Bouraoui et Leïla Maourane, mais très peu portent exclusivement sur les écrivaines algériennes habitant l'Algérie. C'est une recherche qui nous paraît maintenant très pertinente étant donné l'émergence de nouvelles auteures. En effet, en plus de Maïssa Bey, plusieurs autres écrivaines qui habitent l'Algérie persistent ainsi à rendre visibles les femmes et leur imaginaire sur la place publique. Nous pensons à la poétesse Samira Negrouche, la romancière Fatima Bekhaï, l'auteure Kabyle Malika Arabi et l'avocate et essayiste Wassyla Tamzali, qui écrivent toutes en français⁴⁴. Nous pourrions ainsi nous

⁴² Voir : http://www.voyage.gc.ca/countries_pays/report_rapport-fra.asp?id=5000

⁴³ Maïssa Bey a créé une association culturelle nommée « Paroles et écritures » et une bibliothèque du même nom à Sidi Bel Abbès. Elle prend la parole publiquement dans des entrevues et conférences. Elle est apparue récemment (2012) dans l'émission « Bibliothèque Médicis », qui est disponible sur internet : <http://www.youtube.com/watch?v=E2NOM37ZXUY>.

⁴⁴ Il faut aussi noter la présence des femmes dans le monde de l'édition comme Dalila Nadjem, qui favorise leur essor dans l'institution littéraire.

demander si la quête d'une mémoire historique des femmes est un projet commun à ces auteures, si elle est possible dans chacun des genres littéraires qu'elles privilégient. Et dans l'affirmative, quelles sont les modalités narratives et textuelles qu'elles empruntent afin de la réaliser à travers leur écriture? Représentent-elles, par exemple, les femmes à travers une subjectivité plurielle, dialogique? Construisent-elles une voix/voie collective afin de se montrer solidaires avec d'autres femmes et afin de s'engager dans un combat social? Il serait aussi très intéressant de voir si ces femmes cherchent par leur écriture à refaire l'Histoire et si oui, de noter si elles proposent d'y arriver, à l'instar de Maïssa Bey, à travers une démocratisation du passé.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Bey, Maïssa. 2001. *Cette fille-là*. Coll. « Aube poche ». La Tour d'Aigues : Aube, 224 p.

———. 2005. *Surtout ne te retourne pas*. Coll. « Aube poche ». La Tour d'Aigues : Aube, 184 p.

b) Autres ouvrages de Maïssa Bey

Bey, Maïssa. 2009. *L'une et l'autre*. Coll. « Regards croisés ». La Tour d'Aigues : Aube, 58 p.

———. 2010. *Puisque mon cœur est mort*. La Tour d'Aigues : Aube, 253 p.

c) Corpus théorique

Études générales sur l'œuvre de Maïssa Bey

Bayhou, Naïma. 2008. « Voyage dans les abîmes du temps dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey ». En ligne. 7 p. <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie3/bayhou.pdf>>. Consulté le 20 septembre 2010.

Bendjelid, Faouzia. 2009. « Énonciation des formes romanesques dans *Cette fille-là* ». En ligne. 16 p. <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie5/bendjelid.pdf>>. Consulté le 18 septembre 2010.

Chalet-Achour, Christine. 1998. *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Coll. « Les Colonnes d'Hercule ». Biarritz (France) : Atlantica, 245 p.

———. 2003. « Écrire en Algérie. Maïssa Bey, sept années de création ». *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. no 150, avril-juin, p. 3-7. En ligne. 5 p. <<http://www.institutfrancais.com/librairie/derniers/pdf/n150.pdf>>. Consulté le 29 janvier 2011.

———. 2010. « Séisme urbain, séisme identitaire : marche de femme dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey ». En ligne. 8 p. <http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/92/92504_100203_Seisme_urbain_Chalet-Achour.pdf>. Consulté le 22 septembre 2010.

- Gambus, Aurélie. 2009. « La quête d'individuation du personnage féminin : *Les Jolies Choses* de Virginies Despentès, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria, *Surtout ne te retourne pas* et *Cette Fille-là* de Maïssa Bey » Thèse de doctorat, France, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 338 p.
- Horvarth, Miléna. 2004. « Retour aux voix perdues de l'origine ». *Semen*, no 18, p. 2-9. En ligne. 8 p. <<http://semen.revues.org/2232>>. Consulté le 11 octobre 2010).
- . 2004. « Contre le silence sur l'origine : position narrative et foisonnement des voix féminines dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey ». In *Échanges et mutations des modèles littéraires entre l'Europe et l'Algérie*, sous la dir. de Charles Bonn, p. 269-276. Paris : L'Harmattan.
- Longou, Schahrazède. 2009. « Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane) ». Thèse de doctorat, Iowa, University of Iowa. En ligne. 220 p. <<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1586&context=etd>>. Consulté le 29 janvier 2011.
- Martini, Paola. 2011. « Entre le désir de dire et la tentation du silence : la narrativité de Maïssa Bey ». *Loxias*, 32 p. En ligne. p. <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6607>>. Consulté le 23 mars 2011.
- Mokaddem, Khédidja. 2009. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey ». *Synergies Algérie*, no 5, p. 217-225. En ligne. 9 p. <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie5/mokaddem.pdf>>. Consulté le 11 octobre 2010.
- Mokrane, Hind. 2010. « L'autofiction dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey ». Mémoire de Magistère, Batna (Algérie) Université El Hadj Lakhdar. En ligne. 128 p. <http://theses.univ-batna.dz/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=201&Itemid=4>. Consulté le 29 janvier 2011.
- Sabra, Martina. 2011. « Portrait of the Algerian Writer Maïssa Bey ». *Qantara*. En ligne. 1 p. <http://en.qantara.de/wcsite.php?wc_c=15858>. Consulté le 21 août 2011.
- Samrakandi, Mohammed Habib (dir. publ.). 2009. *Horizons Maghrébines : Le droit à la mémoire, Littératures Francophones avec et autour de Maïssa Bey*, vol. 60, 200 p.
- Soler, Ana. 2008. « La parole au féminin : la narratrice de "*Cette fille-là*" de Maïssa Bey ». *Présence francophone*, no 70, p. 169-183.
- . 2009. « Le Questionnement identitaire dans *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey ». *Expressions Maghrébines : Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, vol. 8, no. 1, p. 121-133.

Van Deventer, Rachel. 2010. « L'agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 390 p.

Littératures et cultures arabes

Achour, Christiane. 1998. *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Coll. « Les Colonnes d'Hercule ». Biarritz : Atlantica, 245 p.

Adunis et Jean-Yves Masson. 1993. *La prière et l'épée (essais sur la culture arabe)*. Paris : Mercure de France, 381 p.

Ait'mbark, Mina. 2005. « Construction identitaire et espace chez cinq romancières algériennes francophones contemporaines ». Dissertation, Belfast, Queen's University of Belfast, 205 p.

Arezki, Dalila. 2006. *Romancières algériennes francophones. Langue, culture, identité*. Paris : Séguier, 169 p.

Atallah, Mokhtar. 2002. « Situation de la littérature algérienne des années 90 ». *Algérie littérature/Action*, no 65, (nov.-déc.), p. 60-72. En ligne. 13 p. <http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_65_6.pdf>. Consulté le 15 septembre 2010.

Burtscher-Bechter, Beate et Birgit Mertz-Baumgartner (dir. publ.). 2001. *Subversion du réel. Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 263 p.

Cenitagoya, Ana Isabel Labra. 1997. « Hors du harem linguistique : identités et langues d'écriture chez les romancières maghrébines ». *Actas do I Simposio Internacional sobre o Bilingüismo*, p. 211-221. Vigo (Portugal) : Universidade de Vigo. En ligne. 11 p. <<http://webs.uvigo.es/ssl/actas1997/02/Labra.pdf>>. Consulté le 15 septembre 2010.

Charfi, Mohamed. 1998. *Islam et liberté. Le malentendu historique*. Paris : A. Michel, 272 p.

Dialmy. 2000. « L'islamisme marocain. Entre révolution et intégration ». *Archives de sciences sociales des religions* ; 110, avril-juin, p. 5-27. En ligne. 23 p. <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/30122698>>. Consulté le 20 novembre 2011.

Gadant, Monique. 1995. *Parcours d'une intellectuelle en Algérie : nationalisme et anticolonialisme*. Paris : l'Harmattan, 171 p.

Gauch, Suzanne. 2007. *Liberating Shahrazad : Feminism, Postcolonialism, And Islam*. Minneapolis et London : University of Minnesota Press, 174 p.

Grosjean, Jean. 1980. *Le Coran*. Trad. de l'arabe par Denise Masson. Coll. « Folio classique ». 2 t. Paris : Gallimard.

- Khatibi, Abdelkebir. 1983. *Le Maghreb pluriel*. Paris et Rabat (Maroc) : Denoël, 255 p.
- Lamchichi, Abderrahim. 1998. *L'islamisme en question*. Coll. « Collection Histoire et perspectives méditerranéennes ». Paris et Montréal : L'Harmattan, 255 p.
- Mekerta, Soraya. 1999. « Pour une poétique nomade de l'inscription et de l'effacement : Mektoub or Written on the Sand ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 55, no 3, p. 445-453. En ligne. 9 p. <<http://id.erudit.org/iderudit/401255ar>>. Consulté le 17 septembre 2010.
- Mimouni, Rachid. 1992. *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. Paris : Le Pré aux Clercs, 173 p.
- Miquel, André. 2007. *La Littérature Arabe*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, 119 p.
- Nisbet, Anne-Marie. 1982. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : représentations et fonctions*. Sydney : University of New South Wales, 191 p.
- Papi, Stéphane. 2009. *L'influence juridique islamique au Maghreb. Algérie-Libye-Maroc-Mauritanie-Tunisie*. Coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes ». Paris : L'Harmattan, 398 p.
- Payette, André. 1971. « À la recherche d'une Algérie ». *Liberté*, vol. 13 no 3, p. 3-10. En ligne. 8 p. <<http://id.erudit.org/iderudit/30728ac>>. Consulté le 19 août 2011.
- Roy, Olivier. 2005. « L'islamisme, nouveau panarabisme ». *Alternatives internationales*, hors-série; 3. En ligne. 4 p. <<http://www.ceri-sciencespo.com/archive/jan06/editor.pdf>>. Consulté le 20 novembre 2011.
- Saïd, Édouard. 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 422 p.
- Stora, Benjamin. 2001. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*. 2 t. Coll. « Repères ». Paris : La Découverte.
- . 2004. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*. Coll. « Repères ». Paris : La Découverte, 122 p.
- . 2005. *Les mots de la guerre d'Algérie*. Coll. « Les mots de ». Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 129 p.

Agentivité

- Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Traduit de l'anglais par Monique Triomphe. Paris : Alain Moreau, 175 p.

- Boisclair, Isabelle. 2000. « Laure Clouet, femme de personne ». In *La vieille fille, lectures d'un personnage*, sous la dir. de Lucie Joubert et d'Annette Hayward, p. 83-98. Montréal : Triptyque.
- Butler, Judith. 2004. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris : Amsterdam, 287 p.
- . 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Coll. « Poche ». Trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 284 p.
- Cardinal, Jacinthe. 2000. « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec À Montréal, 102 p.
- Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit : Wayne State University Press, 230 p.
- Foucault, Michel. 2007. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Tome 1. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 211 p.
- Havercroft, Barbara. 1999. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire de France Théoret* ». *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.
- . 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit d'Annie Ernaux* ». In *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, sous la dir. de Lucie Lequin et de Catherine Mavrikakis, p. 517-535. Paris : L'Harmattan.
- . 2006. « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite de Geneviève Brisac* ». In *La rhétorique au féminin*, sous la dir. d'Annette Hayward, p. 40-42. Montréal : Nota Bene.
- Herndl, Diane Price. 1996. « The Dilemmas of a Feminine Dialogic ». In *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, sous la dir. de Dale Bauer, p. 7-24. Albany : State University of New York.
- Felski, Rita. 2000. *Doing Time : Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York : New York University Press, 214 p.
- Hekman, Susan. 1995. « Subject and Agent. The Question for Feminism ». In *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 194-207. Urbana : University of Illinois Press.
- Heywood, Leslie. 1996. *Dedication to Hunger : The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*. Berkeley : University of California Press, 243 p.

- Kegan Gardiner, Judith (dir. publ.). 1995. *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana : University of Illinois Press, 342 p.
- Lord, Véronique. 2009. « Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans *Dans les ombres* d'Éva Senécal ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec À Montréal, 144 p.
- Messer-Davidow, Ellen. 1995. « Acting Otherwise ». In *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice* », sous la dir. de Judith Kegan Gardiner, p. 23-51. Urbana : University of Illinois Press.
- Mann, Patricia S.. 1994. *Micro-Politics : Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 253 p.

Femmes, féminismes, islam

- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Coll. « Idées ». 2 t. Paris : Gallimard.
- Gauch, Suzanne. 2007. *Liberating Shahrzad : Feminism, Postcolonialism, and Islam*, Minneapolis (MN) : University of Minnesota Press. 181 p.
- Heinich, Nathalie. 1996. *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 397 p.
- Mernissi, Fatima. 1983. *Sexe, Idéologie, Islam*. Coll. « femmes et sociétés ». Paris : Tierce, 198 p.
- . 1989. *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*. Paris : Albin Michel, 294 p.
- Sadawi, Nawal el. 1982. *La face cachée d'Ève et Les femmes dans le monde arabe*. Coll. « Femmes en luttés de tous les pays; Pour chacune (35) ». Paris : Des femmes, 411 p.

Le récit et l'Histoire

- Adorno, Theodor. 2003. *Modèles critiques*. Coll. « Critique de la politique ». Paris : Payot, 350 p.
- Al-Azmed, Aziz. 1986. « Histoire et narration dans l'historiographie arabe ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, no 2, p. 411-431. En ligne. 21 p. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1986_num_41_2_283284>. Consulté le 21 février 2012.
- Ben Salem, Lilia. 2008. « Ibn Khaldoun et l'analyse du pouvoir : le concept de *jâh* ». *Sociologies*, en ligne, <<http://sociologies.revues.org/2623>>, consulté le 28 décembre 2011.
- Cheddadi, Abdesselam. 2006. *Ibn Khaldûn. L'homme et le théoricien de la civilisation*. Paris : Gallimard, 523 p.

- Choueiri, Youssef M.. 2003. *Modern Arab Historiography. Historical Discourse and the Nation-state*. Londres; New York : Routledge, 256 p.
- De Certeau, Michel. 1975. *L'écriture de l'Histoire*. Coll. « Bibliothèque des Histoires ». Paris : Gallimard, 358 p.
- . 1980. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Tome I. Coll. « 10/18; 1363 ». Paris : Union générale d'éditions, 374 p.
- García-Arenal, Mercedes. 1999. « Historiens de l'Espagne, Historiens du Maghreb au 19^e siècle. Comparaison des stéréotypes ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, no 3, p. 687-703. En ligne. 12 p. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1999_num_54_3_279772>. Consulté le 21 février 2012.
- Hosni, Manal. 2005. « La dialectique de l'histoire entre littérature et science : étude d'une œuvre de Rifâ'â Râfi' al Tahtâwî ». In *Écrire l'histoire de son temps : Europe et monde arabe. L'écriture de l'histoire. I*. sous la dir. de Richard Jacquemond, p. 161-168. Paris : L'Harmattan.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 288 p.
- Khaldûn, Ibn. 1997. *Discours sur l'histoire universelle (Al-Muqaddima)*. Traduit de l'arabe par Vincent Mansour Monteil. Paris : Actes Sud, 1184 p.
- Laroui, Abdallah. 1970. *L'Histoire du Maghreb, un essai de synthèse*. Coll. « Textes à l'appui ». Paris : F. Maspero, 390 p.
- Payette, André. 1971. « À la recherche d'une Algérie ». *Liberté*, vol. 13, no 3, p. 3-10. En ligne. 8 p. <<http://id.erudit.org/iderudit/30728ac>>. Consulté le 18 août 2011.
- Mous, Fasma Aïd et Driss Ksikes. 2008. « Grande Interview de Abdallah Laroui ». *Economica*, n° 4, p.122-134. En ligne. 13 p. <<http://www.cesem.ma/pdfeconomia4/carte.pdf>>. Consulté le 10 janvier 2012.
- Robert Baduel, Pierre. 2009. « La recherche sur le Maghreb contemporain au défi "d'une mémoire juste" et de "récits fiables" ». In *Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain*, p. 11-51. Paris : Éditions Karthala et IRMC.
- Robinson, Chase F. 2003. *Islamic Historiography*. Cambridge : Cambridge University Press, 237 p.
- Ricoeur, Paul. 1955. *Histoire et vérité*. Coll. « Points. Essais; 468 ». Paris : Seuil, 408 p.
- . 1990. *Temps et récit*. Coll. « Procope ». Paris : Cerf, 212 p.

- Sfeir-Khayat, Jihane. 2005. « Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale ». *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 60, février 2005, p. 35-52. En ligne. 17 p. <http://www.armand-colin.com/download_pdf.php?idd=0&cr=7&idr=27&idart=5664>. Consulté le 10 décembre 2011.
- White, Hayden. 2010. *The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 424 p.
- Wylie, Herb. 2002. *Speculative Fictions : Contemporary Canadian Novelists and the Writing of History*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 309 p.

La narration, l'énonciation

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. 2002. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres; New York : Routledge, 248 p. En ligne. <<http://lib.mylibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Open.aspx?id=32362&loc=&srch=undefined&src=0>> Consulté le 18 août 2011.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Coll. « Tel; 120 ». Paris : Gallimard, 488 p.
- Bauer, Dale (dir. publ.) 1992. *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Coll. « SUNY Series in Feminist Criticism and Theory ». Albany (N.Y.) : State University of New York Press, 259 p.
- Bhabha, Homi K.. 1994. *The Location of Culture*. London et New York : Routledge, 283 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 286 p.
- . 1983. *Nouveau discours du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 118 p.
- Joubert, Lucie. 1998. *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980 : essai*. Montréal : l'Hexagone, 221 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1997. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Collin, 290 p.
- Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : N.Y. Cornell University Press, 287 p.
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod, 203 p.
- . 1999. *L'énonciation en linguistique française*. Coll. « Supérieur ». Paris : Hachette, 155 p.

- Mellet, Sylvie et Marcel Vuillaume (dir. publ.). 2000. *Le style indirect libre et ses contextes*. Amsterdam : Rodopi, 130 p.
- Mezei, Kathy (dir. publ.). 1996. *Ambiguous Discourse : Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 286 p.
- Miraglia, Anne Marie. 2005. *Des voix contre le silence*. Durham : Durham Modern Languages Series, 157 p.
- Sabo, Kathy et Greg Marc Nielsen. 1984. « Critique dialogique et postmodernisme ». *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 74-86. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/036818ar>>. Consulté le 2 décembre 2011.
- Sadiqi, Fatima. 2006. « Gender in Arabic ». In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, vol. 2, éd. Kees Versteegh, p. 1-23. Leiden (Pays-Bas) : Brill. En ligne, <<http://eyas.free.fr/Gender%20in%20Arabic.pdf>>. Consulté le 1 février 2012.
- Shohat, Ella. 2006. *Tabbo Memories, Diasporic Voices*. Durham et London : Duke University Press, 406 p.
- Talahite-Moodley, Anissa et Claude Gonfond. 2007. « Dialogisme et réflexion sur l'écriture dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston ». In *Studies in Canadian Literature*, vol. 32, no 1, p. 106-119. En ligne. 14 p. <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/5825/6830>>. Consulté le 20 novembre 2011.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique ; suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 315 p.
- Yaguello, Marina. 1982. *Les mots et les femmes*. Coll. « Petite Bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 202 p.