

MAGYAR AFRIKA TÁRSASÁG  
AFRICAN–HUNGARIAN UNION



AHU MAGYAR AFRIKA–TUDÁS TÁR  
AHU HUNGARIAN AFRICA–KNOWLEDGE DATABASE

---

HORVÁTH, Miléna

Retours aux voix perdues de l'origine / Visszatérés az eredet elveszett hangjaihoz

**Eredeti közlés /Original publication:**

*Semen*, 18 (et in: Alpha Ousmane BARRY ed.: *De la culture orale à la production écrite: littératures africaines*, 2004, Paris, Presses Universitaires Franche-Comté, 53–62. p.)

**Elektronikus újraközlés/Electronic republication:**

AHU MAGYAR AFRIKA–TUDÁS TÁR – 000.002.552

Dátum/Date: 2017. december / December 23.

**filename:** horvathmilena\_2004\_Retours

**Az elektronikus újraközlést előkészítette**

**/The electronic republication prepared by:**

B. WALLNER, Erika és/and BIERNACZKY, Szilárd

**Hivatkozás erre a dokumentumra/Cite this document**

HORVÁTH, Miléna: Retours aux voix perdues de l'origine / Visszatérés az eredet elveszett hangjaihoz, *AHU MATT*, 2017, **pp. 1–16.** old., No. 000.002.552, <http://afrikatudastar.hu>

**Eredeti forrás megtalálható/The original source is available:**

Közönyvtárakban / In public libraries

**Kulcsszavak / Key words / Mots-clés**

magyar Afrika–kutatás, hang, szóbeli kultúra, maghreb írók, kollektív emlékezet, A. Djebar, Maïssa Bey

African research in Hungary, voix, culture orale, écrivaines magrébines, mémoire collective, A. Djebar, Maïssa Bey, voce, oral culture, Maghreb writers, collective memory, A. Djebar, Maïssa Bey

-----  
AZ ELSŐ MAGYAR, SZABAD FELHASZNÁLÁSÚ, ELEKTRONIKUS,  
ÁGAZATI SZAKMAI KÖNYV-, TANULMÁNY-, CIKK-, DOKU-  
MENTUM- ÉS ADAT-TÁR / THE FIRST HUNGARIAN FREE  
ELECTRONIC SECTORAL PROFESSIONAL DATABASE FOR BOOKS,  
STUDIES, COMMUNICATIONS, DOCUMENTS AND INFORMATIONS

\* Magyar és idegen – angol, francia, német, orosz, spanyol, olasz és szükség szerint más – nyelveken készült publikációk elektronikus könyvtára / Writings in Hungarian and foreign – English, French, German, Russian, Spanish, Italian and other – languages

\* Az adattárban elhelyezett tartalmak szabad megközelítésűek, de olvasásuk vagy letöltésük regisztrációhoz kötött. / The materials in the database are free but access or downloading are subject to registration.

\* Az Afrikai Magyar Egyesület non-profit civil szervezet, amely az oktatók, kutatók, diákok és érdeklődők számára hozta létre ezt az elektronikus adattári szolgáltatását, amelynek célja kettős, mindenekelőtt sokoldalú és gazdag anyagú ismeretekkel elősegíteni a magyar afrikanisztikai kutatásokat, illetve ismeret-igényt, másrészt feltárni az afrikai témájú hazai publikációs tevékenységet teljes dimenziójában a kezdetektől máig. / The African–Hungarian Union is a non–profit organisation that has created this electronic database for lecturers, researchers, students and for those interested. The purpose of this database is twofold; on the one hand, we want to enrich the research of Hungarian Africa studies with versatile and plentiful information, on the other hand, we are planning to discover Hungarian publications with African themes in its entirety from the beginning until the present day.

## RETOURS AUX VOIX PERDUES DE L'ORIGINE

*Semen*, 18 (et in: Alpha Ousmane BARRY ed.: *De la culture orale à la production écrite: littératures africaines*, 2004, Paris, Presses Universitaires Franche-Comté, 53–62. p.)

HORVÁTH, Miléna

***Mots-clés:***

Voix, Culture orale, Ecrivaines magrébines, Mémoire collective, Djébar (A.)

La voix et ses diverses manifestations – de la parole au chant en passant par le murmure, le chuchotement et le cri –, se présentent comme des éléments fondamentaux de la culture orale toujours existante au Maghreb. Dans les romans de la littérature francophone magrébine et en particulier écrite par les femmes, les narrateurs agissent souvent de manière comparable dans l'objectif de sauvegarder la voix de l'oubli par sa mise en écriture.

Nous pouvons observer quelques constants lors du passage de l'héritage oral dans ces textes littéraires francophones. Premièrement, le passage s'effectue grâce à l'intervention du narrateur qui assure la médiation entre la culture de sa production littéraire et sa culture d'origine dont il se sent en quelque sorte éloigné justement par l'acquisition de la langue française. La médiation se réalise quasi exclusivement lors des moments privilégiés du retour à la communauté d'origine ainsi dévoilée avec une curiosité d'ethnologue. La méthode de travail du narrateur consiste à capter la réalité du groupe dans sa diversité, sa vivacité et son fonctionnement. L'écoute des membres du groupe rend possible non seulement leur connaissance dans le présent, mais aussi leur découverte dans le passé. Ce contact avec l'héritage historique et la volonté de ces narrateurs de le faire valoir par l'écriture en langue française sont d'autant plus appréciés car ils font miroiter la possibilité d'une réintégration dans la communauté d'origine. La citation ci-dessous d'Assia Djébar tirée du

recueil d'articles *Ces voix qui m'assiègent* témoigne de cette position narrative:

Cette écoute, dans la langue dialectale, ou plus exactement, avec l'accent régional que me redonnait la chaleur maternelle, ce parler des femmes souvent les plus humbles, au milieu des pleurs et des rires d'enfants, des appels de bergers, des bruits ordinaires de la campagne, toute cette épaisseur sonore marqua vraiment mon retour: d'émigrée, d'exilée d'hier. Et je ne me sentais pas encore une passagère; non. (Djebar 1999, 101–102)

Il est important de souligner que le passage de l'héritage oral au texte littéraire français n'est pas une mission sans danger. Il implique aussi la traduction, le passage d'une langue à l'autre qui peut rendre la tentative de sauvegarde absolument dérisoire. Malgré tout cette technique d'écriture reste la seule voie possible dans la composition d'une identité multiple.

Pour illustrer cette introduction théorique, nous avons choisi de nous appuyer sur la production littéraire de deux écrivaines algériennes. La première, Assia Djebar<sup>1</sup>, domine par l'originalité et l'audace de l'œuvre; la voix féminine est sa source d'inspiration primordiale. L'autre, Maïssa Bey<sup>2</sup>, appartient à une génération plus jeune, mais la force de son écriture promet un prolongement digne des préoccupations littéraires djebariennes. Les deux romans choisis, *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar et *Cette fille-là* de Maïssa Bey, publiés à un an d'intervalle, donnent une image précise de la tentative des écrivains francophones de rejoindre leur culture d'origine par les moyens de l'écriture.

---

<sup>1</sup> Assia Djebar (1936–), écrivain, universitaire, cinéaste. Auteur de plusieurs romans d'inspiration historique, des récits de la vie quotidienne des femmes algériennes et des textes autobiographiques: *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Loin de Médine* (1991), *Vaste est la prison* (1995), *La femme sans sépulture* (2002). Traduite en plusieurs langues, elle est une des figures contemporaines les plus importantes de la littérature francophone du Maghreb.

<sup>2</sup> Maïssa Bey, professeur de français de profession, vit et écrit en Algérie. Elle est passée progressivement de la passion de la lecture à la vocation de l'écriture: elle a publié *Au commencement était la mer* (1996) et *Nouvelles d'Algérie* (1998). Ce n'est qu'après la création de *Cette fille-là*, Editions de l'Aube, 2001, qu'elle se considère comme écrivaine. Ce dernier livre lui a valu le Prix Marguerite Audoux.

***Assia Djébar, La femme sans sépulture***

Avant d'entamer la présentation des rapports de la position narrative et de la culture orale dans le roman d'Assia Djébar, nous considérons important d'évoquer la définition de la voix formulée par Mireille Calle-Gruber pour comprendre la complexité de l'approche djébarienne des phénomènes de l'oralité:

Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djébar soit en fin de compte *la voix*: (re)prise à l'instant, timbre d'outre-silence, souffle de l'entrelettres, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes – au sens où le violon a une âme: morceau de bois portant des cordes – c'est-à-dire cheville ouvrière. (Calle-Gruber 1993, 277)

Nous voyons que la critique souligne non seulement l'omniprésence de la voix dans les romans djébariens, mais aussi l'importance du caractère sonore que le texte essaie de préserver. Ce qui est dit est certes incontournable, mais la façon de le dire, la tonalité, la sonorité s'élèvent au même pied d'égalité.

La remarque suivante de Beïda Chikhi souligne davantage que la voix a aussi un rôle de médiation historique dans le temps et cette idée reste inséparable de la volonté de la préservation de la culture orale dans le texte djébarien:

La voix est censée articuler l'être-présent du narrateur à l'être-passé de l'ancêtre dont il est question. La voix tente de rendre compte du caractère et des valeurs à travers l'événement qu'elle raconte, et d'assurer, dans le même temps, les représentations symboliques à codes forts, récurrentes, dans lesquelles le groupe social se reconnaît. (Chikhi 1996, 52)

L'écriture d'Assia Djébar retrace l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence de la femme dans la société patriarcale, à travers le surgissement de la voix - sous forme de cris et de musique, jusqu'à l'articulation de la parole féminine. Par son écriture dans l'entre-deux culturel et linguistique, la narratrice crée un lieu d'expression à la parole féminine et dans cet espace intermédiaire

sa propre voix peut s'exprimer de manière individuelle, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine.

Les textes djebariens, et en particulier *La femme sans sépulture*, élaborent une technique de mise en texte de la voix féminine, basée sur la position dans l'entre-deux de la narratrice. D'abord, la narratrice se met à l'écoute des femmes de son entourage et elle s'assigne la tâche de transformer cette voix en écriture. Cette épreuve est confrontée aux entraves imposées par la nature de cette culture féminine à transmettre – comme la pudeur et la conception de l'honneur dans la société algérienne – et aussi par la situation interculturelle de la narratrice qui implique le passage linguistique mentionné plus haut.

Cependant, vu les moyens intellectuels dont elle dispose, l'*inscription* de la voix dans le texte littéraire est l'unique méthode pertinente pour la narratrice en situation interculturelle d'assurer à la fois la légitimation de la présence féminine dans l'Histoire et le respect de la culture traditionnellement orale des femmes algériennes. Par ce type d'écriture, l'acte narratif sert à préserver de la disparition la mémoire féminine traditionnellement mise à l'écart par le patriarcat.

*La femme sans sépulture* raconte l'histoire de Zoulikha, héroïne de la guerre d'indépendance algérienne. Maquisarde et portée disparue après son arrestation par l'armée française, cette femme extraordinaire était originaire de Césarée de Maurétanie (Cherchell dans l'Ouest-algérien), ville natale d'Assia Djebar. Dans l'avertissement, l'auteure nous indique que ce récit respecte la «fidélité historique» et souligne également le rôle de l'imagination et de la fiction. De plus, elle fait référence aux mosaïques de Cherchell dont le langage littéraire essaie de reproduire le caractère fragmentaire et unificateur à la fois.

Le prélude du roman précise la situation de narration: lors de son retour dans sa région natale pour le tournage d'un long métrage, la narratrice rencontre les deux filles de Zoulikha, Hania et Mina, qui habitent par ailleurs dans le voisinage de sa maison parentale. Elle est d'emblée saisie par le personnage de l'héroïne, dont l'histoire est vouée à l'oubli - comme celle d'autres femmes dans l'Histoire - ou à la déformation démagogique par la propagande nationaliste.

Pareillement à *L'Amour, la fantasia* ou *Vaste est la prison*, la narratrice de *La femme sans sépulture* effectue un voyage réel et imaginaire à la fois vers son origine. Ce retour, symbolique pour de multiples raisons, se présente comme recherche ou recueil des images

et des voix pour constituer une mémoire collective à laquelle la narratrice peut s'identifier. La narratrice écoute l'histoire de Zoulikha et la transpose en littérature : plusieurs éléments sont utilisés pour faire prévaloir le produit de l'écoute sur l'instance narrative installée dans l'entre-deux. Tout d'abord, la distanciation de la narratrice par l'utilisation de la troisième personne du singulier et des différentes appellations pour la décrire: «la visiteuse», «l'étrangère», «l'intervieweuse», «l'invitée» (Djebar 2002, 45–49). Ces noms traduisent le point de vue des femmes de Césarée que la narratrice veut faire valoir dans ce récit. Dans quatre monologues imaginés par la narratrice, la parole est donnée à Zoulikha qui s'adresse à sa fille, Mina, pour éclairer certaines parties de son histoire: son enfance, son choix politique, la fête des femmes avant son départ, ses interrogatoires, sa mort... D'autres voix racontent aussi son histoire:

Lla Lbia (Dame Lionne), ancienne cartomancienne qui tend souvent une main secourable à la maquisarde; Zohra Oudai, tante de Mina – ces dames de Césarée qui aident secrètement ceux montés au maquis au cours du combat pour l'indépendance. La narratrice les compare d'ailleurs à une mosaïque dans le musée de Césarée où l'on peut voir Ulysse et les sirènes: ces dernières sont représentées sous forme de femmes-oiseaux prêtes à s'envoler. Cette référence peut être également comprise comme une apologie de la culture maghrébine en tant qu'héritière d'une culture méditerranéenne. Dans l'épilogue du roman, les doutes de l'auteure sont formulés quant à son identification avec la narratrice du roman. Elle précise aussi le rapport de ce texte à l'actualité politique en Algérie et dénonce l'inertie de la population citadine face aux attentats.

La situation de narration de ce roman est liée au tournage d'un film à Césarée au printemps 1976. Ces indications spatio-temporelles suffisent pour ceux qui connaissent la biographie d'Assia Djebar pour l'identifier à *La Nouba des femmes du mont Chenoua*<sup>3</sup>, d'autant plus qu'il est également signalé que le film sera dédié à Zoulikha et aussi à Béla Bartók (voir Djebar 2002, 17).

A l'occasion du tournage de ce film, la narratrice retourne dans sa région natale après une absence de plusieurs années passées à l'étranger, et elle se rend compte que la maison de son père se trouvait dans le voisinage de celle de Zoulikha. Au moment de sa visite, cette

---

<sup>3</sup> Voir Clerc, 1997, 12–17.

maison est habitée par les deux filles de l'héroïne, Hania et Mina, qui deviendront les interlocutrices les plus importantes dans la narration. En effet, la situation de narration se réalise de la part de la narratrice dans l'écoute de l'histoire de Zoulikha. La narration à la première personne du singulier dévoile une narratrice très en vue dans le prélude qui sert à définir les modalités de son rôle: elle est avant tout médiatrice, non pas celle qui invente, mais celle qui fixe et qui trouve la forme adéquate pour que l'histoire et la vérité de Zoulikha se sachent et persistent:

Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... Une façon de ruser avec cette mémoire... La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques: couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émiettée, de chacune de nos ruines.(Djebar 2002, 129)

A partir du premier chapitre, la narratrice se retire pour donner la parole aux femmes de Césarée et, par moments, même à la défunte. Elle ne se réapparaît qu'épisodiquement, souvent par la mise à distance de la troisième personne. Au milieu du deuxième chapitre, la narratrice s'efface totalement pour céder la parole à Hania dans le sous-chapitre intitulé «Voix de Hania, l'apaisée». Le chapitre 4 se construit pareillement: dans la première partie, la narratrice est encore présente sur scène, puis elle laisse la voix de Zohra Oudai fuser dans le récit. Par ailleurs, dans ce sous-chapitre, la présence narrative est gardée par les remarques entre parenthèses faisant référence au discours de Zohra Oudai. Elles caractérisent l'utilisation de la langue, l'arabe dialectal parsemé de mots français ou le comportement de l'énonciatrice: «Elle s'est arrêtée, Zohra Oudai, le regard perdu.» (Djebar 2002, 77). Dans l'épilogue, l'auteure s'identifie explicitement à la narratrice<sup>4</sup>. Elle se rend compte aussi de l'importance de l'écoute

---

<sup>4</sup> «"La visiteuse", "l'invitée", "l'étrangère"ou, par moments, "l'étrangère pas tellement étrangère", tous ces vocables me désigneraient-ils donc moi?» (Djebar 2002, 213).

des autres dans son récit, elle met en parallèle son écoute avec une situation d'écoute symbolique dans la culture méditerranéenne:

Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes! Elle sourirait, elle se moquerait, Zoulikha, si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. (Djebar 2002, 214)

L'image des sirènes, qui essaient de tenter Ulysse par leur chant, apparaît déjà au cœur du texte. La narratrice rend visite au musée de Cherchell où elle découvre une mosaïque représentant *Ulysse et les sirènes*. La narratrice la décrit à ses hôtes, à Mina et à la Dame Lionne (Djebar 2002, 106). Il est question d'une des seules scènes où c'est la narratrice qui parle et les femmes de Césarée l'écoutent. Dans l'image des sirènes, la narratrice découvre les femmes de Césarée d'autrefois qui attiraient par leur voix et étaient prêtes à s'envoler. Elle, condamnée à l'errance par son histoire personnelle et par son émancipation, fait halte dans ses pérégrinations perpétuelles pour écouter les «sirènes» de sa terre natale. Son devoir reste, comme c'était le cas dans les autres romans, la transmission, le passage du discours oral des femmes à son écriture en langue française.

Dans *La femme sans sépulture*, la narratrice formule aussi une autre volonté de transformation: donner une forme artistique aux récits des femmes traditionnelles de Césarée.

L'histoire de Zoulikha se compose des *Récits des femmes de Césarée* qui forment des cercles concentriques autour du souvenir de l'héroïne. En premier lieu, ce sont les filles de Zoulikha, Hania et Mina, qui sont habilitées à raconter cette histoire. Elles sont véritablement habitées par le personnage de leur mère. Hania en particulier se présente comme un médium de sa mère défunte: elle porte ce lourd héritage qui l'empêche de devenir mère à son tour (Djebar 2002, 62). L'authenticité de l'histoire de Zoulikha racontée par la narratrice réside dans cette médiation. Quand Hania raconte l'histoire de Zoulikha, c'est l'héroïne qui parle à travers elle et la narratrice ne fait que s'intégrer dans cette chaîne de transmission.

Les femmes âgées de Césarée contribuent aussi à la restitution de la mémoire de Zoulikha. Nous pouvons connaître le personnage de Dame Lionne, ancienne cartomancienne. Elle vit retirée dans sa maison, mais elle connaît des histoires de la lutte de l'indépendance, comme elle dit: «...il n'y a que le passé qui reste cabré en moi» (Djebar 2002, 28). L'autre dame à laquelle la narratrice et Mina rendent visite est la tante de Mina, elle s'appelle Zohra Oudai qui vit au hameau en reclus:

La tante de Mina, Zohra Oudai, au visage creusé, les yeux souriants, les accueille sur le seuil. Les arrivantes la saluent à la manière traditionnelle: en frôlant les doigts de la dame de leurs lèvres, puis en s'inclinant pour lui baiser l'épaule. Son parfum est de jasmin et son sourire à demi esquissé, d'attente sereine. (Djebar 2002, 72-73) Une voix un peu plus aiguë s'envole par dessus le muret de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons avec terrasse, les *douirates*, les surnomme-t-on. Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte. Quelques secondes de suspens. Une corde de luth égrène un son grave. La voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant. (Djebar 2002, 29)

C'est dans cette polyphonie féminine qu'est sauvegardée la mémoire de Zoulikha, personnage-rebelle, femme-oiseau. *La femme sans sépulture* est le roman djebarien le plus accompli sur la guerre d'indépendance algérienne. L'auteure y traite des volets de ce chapitre de l'Histoire qui sont restés inachevés, et que la mémoire collective (ou plutôt sa version définie par le pouvoir algérien) avait tendance à effacer. De ce point de vue, ce roman s'inscrit dans la lignée inaugurée par *L'Amour, la fantasia*: la participation des femmes à la guerre ainsi que les tortures y jouent un rôle incontournable. Zoulikha est restée sans tombeau et c'est comme si son histoire, finalement emblématique mais pas unique, ne pouvait pas se terminer et devait s'oublier.

La narratrice de *La femme sans sépulture* lutte contre cet oubli qui serait, d'une part la mise à mort totale du personnage, mais aussi la perte d'un composant important de la mémoire collective. Le passage de l'oralité à l'écriture dépasse donc les cadres de la constitution d'une identité individuelle, il a aussi pour vocation la vérité historique.

***Maïssa Bey, Cette fille-là***

Dans *Cette fille-là*, l'héroïne-narratrice appelée Malika est une enfant abandonnée: elle est trouvée sur une plage, enveloppée d'une couverture rose, ses origines sont inconnues. Sa vie se résume à une errance entre les institutions d'état incapables de gérer son cas qui est loin d'être unique ou exceptionnel. Après une famille adoptive qui la maltraite et un internat pour lycéennes, la société incapable de l'insérer la confine dans un «établissement fourre-tout» dont Malika expose les objectifs avec beaucoup de perspicacité:

Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. [...] Ce serait plutôt une nef des fous, version vingtième siècle. A peine améliorée. Seul souci des gens du dehors : y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits sains de corps et d'esprit. Destination connue. (Bey 2001, 14–15)

Dans cet espace artificiellement limité et qui rime si bien avec la séquestration traditionnelle des femmes algériennes, la narratrice exerce non seulement une méticuleuse introspection vécue comme un retour dans le temps, mais elle s'imprègne inévitablement de l'histoire des autres femmes pareillement enfermées. Le roman présente en alternance le récit de Malika (chapitres sans titre) et ceux de ses compagnes d'infortune (chapitres portant un prénom de femme comme titre). Cette structure narrative, loin d'être originale, a l'avantage de ramener sur un pied d'égalité la voix intérieure et les voix écoutées, de les fondre dans une unité et de suggérer un sentiment de partage et de sororité<sup>5</sup>. Les femmes dans l'entourage de Malika sont toutes porteuses d'un passé lourd et souvent enfoui: Aïcha dont le prénom officiel est Jeanne; Yamina mariée très tôt et enlevée par un autre homme qui l'abandonne par la suite; M'a Zahra mariée à dix ans, Fatima qui a failli d'être tuée par son père; Kheïra qui était autrefois très belle, M'barka, la seule femme noire à l'asile, Badra qui était bonne à tout faire dans une famille française et Houriya amoureuse d'un médecin français pendant la Guerre d'Algérie.

Malika les écoute, note leurs histoires tout en restant à la recherche de sa propre origine et en développant les différentes variantes de son

---

<sup>5</sup> Ces objectifs sont formulés souvent chez les écrivaines algériennes. Voir Chaulet-Achour (1999).

propre récit. Elle se trouve dans une position d'exclusion, dans une sorte de *no man's land* existentiel. N'appartenant à aucune famille et ayant des origines douteuses, Malika est en position subalterne dans la société: son père adoptif la considère comme un objet sexuel et quand elle fait l'amour avec son consentement, cela est considéré comme un viol : elle représente un danger pour le bon fonctionnement de la société, l'Etat paternaliste l'enferme à l'asile. Cependant le monde de l'asile, au lieu de l'intégrer, remarque sa différence et la marginalise : Je m'appelle Malika.

Qui m'a donné le prénom que je porte? Qui l'a choisi pour moi? Je ne saurai jamais.

Ainsi, si l'on en croit mon prénom, car tous les prénoms ont un sens, je suis la reine, ou encore celle qui possède. Reine de quel royaume?

La possédée aussi peut-être. C'est ce qu'ils m'ont dit quand je suis arrivée ici. M'laïkia. A une lettre près.

Depuis mon arrivée au centre, plus personne ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle. Parce que le plus souvent je ne réponds pas. Ils ont même un peu peur de moi. Ça m'est égal. Je n'aime pas mon nom. Je n'aime pas ces mots. Je n'aime pas ce qui se cache dans toute possession. (Bey 2001, 17)

Ayant fait des études à l'internat avant son arrivée à l'asile, elle est la seule à savoir lire et écrire. D'une part, ce savoir la met en rapport de confiance avec certaines pensionnaires qui lui demandent de rédiger des lettres (Bey 2001, 25). D'autre part, l'érudition de Malika rajoute un effet de réel à son statut de narratrice: elle est ainsi munie d'outils intellectuels pour la transformation des histoires entendues en texte écrit. Sa différence, son état déraciné, sa marginalisation conduisent la narratrice à une observation de soi et la sensibilisent également à l'écoute des autres. Cette écoute se fait cependant dans une distance critique qui permettra à terme de formuler la volonté de la révolte et la lutte contre la résignation des femmes. En effet, chaque chapitre destiné à donner de l'espace d'énonciation à la voix féminine – et la possibilité d'écoute à la narratrice – commence par une courte mise en situation qui détermine clairement la fonction de la narratrice: il s'agit

– de monologues

Fatima: «Je m'assois sur l'unique chaise, dans un coin d'ombre, et je l'écoute. Elle ne tient pas compte de ma présence. Elle parle, elle ouvre le sac à mots qu'elle tient fermé tout le jour et s'empare de l'un d'entre eux, en extrait des douleurs les rancœurs et les colères.» (Bey 2001, 79)

– de confidences faites dans l'intimité d'un tête-à-tête

Aïcha: «L'air mystérieux, un doigt posé sur les lèvres, Aïcha me fait signe de la suivre.» (Bey 2001, 25)

Kheïra: «En prononçant ces mots, Kheïra me regarde fixement. C'est la première fois qu'elle s'adresse à moi, qu'elle semble se rendre compte que je suis assise auprès d'elle.» (Bey 2001, 106)

M'barka: «Elle me livre tout, en vrac...» (Bey 2001, 121)

– de récits racontés dans un cercle féminin

Yamina: «Et lorsque la douceur du soir retient les femmes un peu plus dans le parc, elle ne se fait pas prier pour raconter son histoire.» (Bey 2001, 55)

M'a Zahra: «J'aimais particulièrement l'entendre raconter, de sa voix de plus en plus ténue, les circonstances dans lesquelles elle avait été mariée. Récit émaillé de digressions et de commentaires si nombreux qu'on en oubliait parfois le fil.» (Bey 2001, 72)

Le récit de Badra reste inclassable de ce point de vue: il n'est introduit par aucune précision concernant la situation d'écoute. Par contre, la narratrice donne une description détaillée des mains de Badra rongées par le travail domestique. Il est à supposer que cette histoire est entièrement inventée par la narratrice, ce qui me fait considérer l'acte d'imaginer comme une autre fonction narrative lors de l'inscription. La littérature pour Malika se montre comme le seul domaine où l'imagination peut se déployer. «Enfant imaginative. Forte tendance à la fabulation», tel est le verdict de la psychologue pour enfants indiquant la totale incompréhension de l'entourage de la jeune fille. Le recours à l'imagination n'est pas sans danger: déclenchée par l'histoire des autres, elle peut amener la narratrice sur les terrains marécageux de son propre récit: «Je pourrais inventer la

suite. [...] Mais j'ai peur. J'ai peur de retrouver une autre histoire. De revivre une autre scène. Presque semblable.» (Bey 2001, 96)

La valeur thérapeutique de l'écoute et de l'écriture dans ce roman est indéniable. Non seulement le lieu, très proche d'un hôpital psychiatrique, s'y prête facilement, mais les personnages se présentent toutes comme des individus blessés, traumatisés. La narratrice précise souvent que ces femmes étaient toujours contraintes de cacher leur histoire, de ne pas montrer leurs sentiments: «...il a fallu garder le silence, personne n'aurait compris...» dit Aïcha, «Il lui faut accepter dans l'obscurité et le silence – n'est-ce pas inscrit dans sa destinée de femme?» écrit la narratrice à propos de Yamina, «...elles sont habituées à refréner la moindre manifestation extérieure de plaisir...» dit-elle à propos de toutes les femmes. Ces citations montrent que le silence est vécu comme une obligation qui empêche l'expression de soi. Etre écouté dans cette situation peut s'avérer salvateur pour les femmes de l'asile, comme le fait d'écrire peut empêcher la narratrice de sombrer (Bey 2001, 120).

Le récit construit sur l'écoute répond également à la nécessité de témoignage moins sur l'actualité politique de l'Algérie que sur une mémoire historique vouée à la disparition. La narratrice ne se prive pas d'une critique acerbe de l'Etat et de la société algérienne (Bey 2001, 48 et surtout Bey 2001, 98-99), mais les souvenirs évoqués par les femmes sont davantage liés au passé colonial, au rapport avec la France. Le récit de Maïssa Bey a l'intention d'intégrer la mémoire collective du «temps des Français» à l'Histoire algérienne sans la déformer, sans la nier.

*Cette fille-là* de Maïssa Bey propose au lecteur un vaste panorama de la mémoire féminine par une expression littéraire consciente de sa position intermédiaire entre oralité et écriture. L'inscription de la voix féminine dans le texte artistique passe par la narratrice dont le rôle médiateur reste incontournable: elle écoute, enregistre et transcrit les histoires racontées par les femmes enfermées à l'asile. Son personnage à la fois marginalisé et solidaire, ses capacités intellectuelles et son vécu la prédisposent à devenir la messagère d'une communauté privée d'autres moyens d'expression de soi.

### **Conclusion**

Les deux romans analysés ci-dessus nous ont montré la nécessité des écrivaines maghrébines d'entrer en contact avec la culture orale de leur pays pour la réconciliation de leur identité tiraillée entre la culture d'origine et la langue d'écriture. Cependant, les récits, les chants ne sont pas seulement sources d'inspiration et d'accomplissement individuel, mais ils constituent un héritage de la mémoire collective, voué à la disparition. Les narratrices se plaisent volontiers à vouloir le préserver de l'oubli et de la déformation par la propagande politique. Leurs efforts et leur persévérance résultent en un langage littéraire original que nous avons tenté de présenter dans cette étude.

### **Bibliographie**

- BEY, Maïssa  
1996 *Au commencement était la mer*, Algérie Littérature/Action.
- BEY, Maïssa  
1998 *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset.
- BEY, Maïssa  
2001 *Cette fille-là*, Les éditions de l'Aube.
- CALLE-GRUBER, Mireille  
1993 ...Et la voix s'écri(e)ra: Assia Djébar ou le cri architecte, *Le Renouveau de la Parole identitaire*, Montpellier-Kingston (Canada), Cahier du Grefic, n. 2, pp. 275–291.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane  
1999 *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica.
- CHIKHI, Beïda  
1996 *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan.
- CLERC, Jeanne-Marie  
1997 L'expérience du film et la découverte du sujet collectif, *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris-Montréal, L'Harmattan.
- DJEBAR, Assia  
1985 *L'amour, la fantasia*, J.C. Lattès.  
DOI: 10.2307/2931803
- DJEBAR, Assia  
1987 *Ombre sultane*, Paris, J.C. Lattès.

DJEBAR Assia

1991 *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia

1995 *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia

1999 *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia

2002 *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel.

#### POUR CITER CET ARTICLE

Référence électronique

Miléna Horvath, «Retours aux voix perdues de l'origine», *Semen* [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 28 octobre 2017. URL: <http://semen.revues.org/2232>

Auteur

Miléna Horváth

U.F.R. d'Etudes Francophones – Université de Pécs – Hongrie