Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Etrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour

l'obtention d'un diplôme de Master en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

Thème

L'Histoire au féminin dans *Bleu blanc vert* de Maïssa BEY

Sous la direction de :

Mlle. Leila KERBOUBI

Maître assistante classe A

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Préparé par :

Mlle. Karima Sonya HADIDI

Année universitaire

2014 – 2015

L’Histoire au féminin dans

Bleu blanc vert

De Maïssa BEY

Remerciements

Je remercie Dieu pour m'avoir aidée à aller au bout de cette recherche

Je tiens à remercier Mlle Kerboubi pour m'avoir guidée et inspirée

Ma reconnaissance va à tous mes enseignants qui m'ont aidée, encouragée

Dédicaces

A ma mère, à ma grand-mère

A toute ma famille

A tous mes amis qui m'ont soutenue

Sommaire

Introduction

Chapitre I : Histoire et histoire d'une féminité

I-1) histoire d'une émergence

I-2) L'Histoire au cœur des histoires

I-3) Porter la parole des femmes

Chapitre II : Histoire, histoire et historiettes de femmes

II-1) Quand l'histoire devient Histoire

II-2) L'Histoire et sa représentation dans *Bleu blanc vert*

II-2.a) L'Histoire et sa représentation dans le paratexte

II-2.b) L'Histoire et sa représentation spatiotemporelle

II-3) histoire et historiettes d'un *moi* féminin

II-3.a) histoire d'un *moi* féminin

II-3.b) historiettes d'un *moi* féminin

II-4) L'HISTOIRE entre Histoire et histoire(s)

Chapitre III : Réécriture de l'Histoire au féminin

III-1) Pour une narration subjective

III-1.a) Statut du narrateur

III-1.b) Narration idéologique ou esthétique?

III-1.c) Distance et focalisation

III-2) Polyphonie et dialogisme au féminin

III-3) Situation d'énonciation

III-3.a) Présence de l'énonciateur

III-3.b) Un *supposé* co-énonciateur

III-3.c) Embrayage spatio-temporel

III-3.d) Modalisation

Conclusion

Bibliographie

Sitographie

Table des matières

Introduction

Certes derrière la « soie » de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'arrime, en se coulant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement un « soi-moi », plus anonyme, car déjà à demi effacé…

Assia Djebar,
Nulle part dans la maison de mon père

L'HISTOIRE[1] de l'humanité, se fait par des Hommes et des Femmes, chacun laisse au fil des millénaires ses empreintes. L'autre Histoire[2] a, quant à elle, de tout temps été écrite par des Hommes racontant les Hommes, cette version partielle et partiale a omis, négligé, d'importants pans de cette grande aventure humaine, donnant lieu « à plusieurs mémoires, controversées »[3].

La littérature puise dans l'Histoire à la manière d'un palimpseste, l'imaginaire a su récupérer les péripéties de cette Histoire humaine pour relater à sa guise ce qu'il fut et de là, ce qu'il adviendrait, via la trame d'une histoire fictive. Au moyen de trois homographes, Pierre Barbéris en arrive à établir le distinguo subtil entre HISTOIRE, Histoire et histoire, énoncés qui, différemment s'écrivent, différemment écrivent le réel. Ainsi, par *HISTOIRE* Pierre Barbéris entend « processus et réalité historique[4] », alors que l'*Histoire* « des historiens[5] » est « toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale [6]», tandis que l'*histoire* « récit »[7] est « ce que nous raconte le roman[8]».

Si l'on se réfère à la définition que propose le *dictionnaire de la philosophie* à la notion « Histoire », il ressort qu'il s'agit de :

> Connaissance du passé de l'humanité ; déroulement actuel de la vie humaine. – En son premier sens, l'histoire est la connaissance de l'origine et de l'évolution de l'humanité, en particulier des peuples

[1] Nous nous référons au sens donné par Pierre Barbéris à l'homographe HISTOIRE dans *Le Prince et le marchand.*
[2] Nous empruntons le sens que donne Pierre Barbéris à l'homographe Histoire dans *Le Prince et le marchand.*
[3] Nous reprenons ici la réflexion de Christiane Chaulet Achour, « Les lendemains contradictoires – La guerre d'indépendance (1954-1962) et les fictions algériennes (1962-2002) », in : CHAULET ACHOUR, Christiane., *Guerre et fiction algérienne (1962-2002)* Université Cergy-Pontoise Centre de Recherches Textes et Francophonies, EA, 1392, p.1, in : [en ligne] : http://www.christianeachour.net, consulté le 26 Décembre 2014.
[4] Pierre Barbéris, *Le Prince et le marchand*, Paris, Arthème Fayard, 1980, p. 179.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.

> et des nations. La question fondamentale qui se pose à son sujet est de savoir si elle peut prendre la forme d'une science […][1].

Ecrire l'Histoire n'est pas le propre de l'historien, la littérature orale ou écrite a de tout temps écrit, réécrit l'Histoire. Ainsi, l'historien Hérodote[2], Homère[3] le poète ont chacun écrit l'Histoire à sa manière.

A l'instar de la littérature universelle, la littérature algérienne a tenté de rendre compte des différentes phases décisives qu'a connues le pays, mais l'écriture se conjuguait au masculin et témoignait du seul fait masculin, ignorant de ce fait l'apport, voire la présence de cette autre moitié de la société : à commencer par Tin-Hinan, la Kahena, en passant par Lalla Khadidja, Lalla Fatma N'Soumer jusqu'aux nombreuses femmes algériennes connues ou méconnues de tous bords, issues d'horizons divers mais qui ont marqué leur temps mais aussi les lieux de leurs noms comme en témoignent d'ailleurs leurs sépultures : à Alger, Lalla Yemma Halloula, à Tlemcen Lalla Setti mais également Lalla Maghnia ou encore Lalla Aouda Bent Sidi M'hamed Ben Ali El-Bahloul du côté des Ouled Nail[4]. Chacune a marqué l'HISTOIRE à sa manière.

Lors de la Révolution de 1954, l'Algérienne est devenue l'égal de l'homme, cette équité n'a pu se perpétuer par la suite, l'affranchissement féminin se poursuivait néanmoins suivant de ce fait l'évolution du pays et des esprits, ce qui n'avait pas manqué de susciter bien des réactions récalcitrantes. Ainsi, la nécessité d'une critique introspective[5], d'une réflexion par un soi-même féminin et pour un soi-même féminin se faisait de plus en plus sentir : plume à la main, les femmes écrivaines devaient prendre la parole.

---

[1] Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie,* Paris, Librairie Larousse, 1964, p. 125.
[2] Historien grec (v.484-v.425 av.J.-C.).
[3] Poète grec VIII ᵉ siècle av. J.-C.
[4] Bachir Bouattou, *Le Soufisme en Algérie,* Alger, Dar Essabil, 2013, pp. 443, 444, 445.
[5] Jean- Pierre Durand, Habib TENGOUR, *L'Algérie et ses populations*, Bruxelles, éd. Complexe, 1982, pp.201, 202, 203.

C'est alors qu'éclosent des noms comme Taos Amrouche[1], Djamila Debêche[2] qui, ayant joui d'instruction au sein de l'école française ont pu se frayer une place dans le paysage littéraire de jadis. Vint par la suite Fatima-Zohra Imalayène, alias Assia Djebar[3] qui avait pour cheval de bataille l'écriture de l'Histoire et, le féminin jusque là relégué au second plan[4]. Des militantes comme Zohra Drif qui avait pris part à la guerre, avait fait publier en 1961 *La mort de mes frères*[5]. Dans le même sillage, s'en est suivi par la suite, à partir des années quatre - vingt, une vague d'écrivaines[6] prenant le relais à leurs homologues Hommes, à l'exemple de Leila Sebbar[7] ou encore Hawa Djabali[8]. Depuis lors, le nombre des plumes féminines va crescendo : Hafsa Zinaï-Koudil[9], Myriam Ben[10], Hadjira Mouhoub[11], Zehira Houfani Berfas[12], Latifa Ben Mansour[13]. Le fait littéraire, l'écrivain et l'écriture se féminisent pour proposer une tout autre conception du monde, traiter au fond tout ce qui entoure la femme, au sein du couple, de la famille, ses rapports à l'homme, à l'époux, on y évoque un quotidien peu reluisant, les héros hommes des romans féminins sont peu tolérants, pas du tout respectueux . Pour mieux comprendre le moment présent, les romancières faisaient appel à la mémoire, au passé du pays, voire aux débuts de l'Islam notamment avec Assia Djebar[14], bref, elles se proposaient de faire parler l'Histoire.

Samia Benameur, alias Maïssa Bey est l'une des plumes féminines qui ont puisé dans la matière historique et de l'aspect féminin. Elle qui est née dans une conjoncture houleuse, ne pouvait être indifférente à ce contexte historique de guerre

[1] Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, Paris, éd. Charlot, 1947; réédit. Maspero, 1972.
[2] Djamila Debêche, *Leïla, jeune fille d'Algérie,* Alger, Impr. Charras, 1955.
[3] Assia Djebar, *La soif*, Paris, Julliard, 1957.
[4] Christiane Chaulet Achour, "Algérie, littérature de femmes. Leur pesant de mots", in *« Europe, n° Hors série, Algérie, Littérature et art »*, Novembre, 2003, pp 2-6, [en ligne] : http://www. Christianeachour.net. Consulté le 26 décembre 2014.
[5] Zohra Drif, *La mort de mes frères*, Paris, Maspero, 1960.
[6] Nous ne citons qu'un seul titre pour chaque auteure, le plus connu.
[7] Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère,* Paris, Stock, 1984.
[8] Hawa Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.
[9] Hafsa Zinaï-Koudil, *La Fin d'un rêve,* Alger, ENAL, 1984.
[10] Myriam Ben, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie,* Paris, L'Harmattan, 1986.
[11] Hadjira Mouhoub, *Quand tourne le vent*, Alger, ENAP, 1988.
[12] Zehira Houfani Berfas, *L'Incomprise,* Alger, ENAL, 1989.
[13] Latifa Ben Mansour, *Le chant du lys et du basilic*, Paris, J.-C. Lattès, 1990.
[14] Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, pp. 131-155.

où elle a grandi. A partir des années quatre-vingt-dix, elle signe plusieurs œuvres (dont certaines primées) parmi lesquelles des nouvelles, des poèmes, des essais, des pièces de théâtre et des romans.

Près d'un demi-siècle après l'indépendance, l'heure est au bilan ; par le biais du roman *Bleu blanc vert*[1], Maissa Bey retrace le parcours du pays au cours des trente années de l'Algérie post-indépendante, à savoir de 1962 à 1992 à travers l'histoire de Ali et Lilas, deux jeunes adolescents voisins habitant le même immeuble qui grandissent, se marient et subissent les aléas de la société et des évènements. Maïssa Bey dit à ce propos : « *je ne fais pas un travail de témoignage ni de recherche historique, mais je dis l'individu à travers l'histoire »*[2]. En effet, elle y dépeint les espoirs, les aspirations, les frustrations, les angoisses, les appréhensions et les contradictions de toute une société tiraillée entre modernité et traditions. Les femmes mais également les hommes expriment leurs impressions, leurs états d'âme. A côté d'un narrateur nommé Ali, est introduite Lilas, une narratrice à laquelle Maïssa Bey a donné la parole, lui restituant par là, le droit de se dire, de dire les autres femmes, et dire sa version des évènements comme acteur à part entière de l'HISTOIRE.

Le thème de la présente recherche consiste à vérifier par le biais du dit roman, cet ardent désir chez notre auteure de se réapproprier l'Histoire et la raconter au féminin. Maissa Bey tente de pallier une certaine omission faite délibérément ou inconsciemment à l'encontre « d'un féminin » tant dénié.

Nous avons opté pour ce corpus parce qu'il allie l'écriture de l'Histoire et le féminin. Le texte propose un regard rétrospectif sur ce que fut la condition de la femme dans les méandres de l'Histoire. En outre, le roman est peu ou tout le moins succinctement abordé à notre connaissance, tant par les recherches académiques que par les critiques reconnus.

Notre intérêt pour cette thématique s'explique par le désir de mieux cerner cet imbroglio que cultive ce genre de romans qui enchevêtre le factuel et le fictif, qui

[1] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* Alger, éd. Barzakh et l'Aube, 2006.
[2] Yacine Idjer., "Le désir de raconter une histoire", n°1158, Info Soir, 26 Avril 2007, p.15.

proscrit les frontières entre le référentiel et l'imaginaire. Cette combinaison entremêlant d'une part, ce qui est censé se conformer au strict respect de la scientificité, de l'objectivité et de l'authenticité : à savoir l'Histoire-science, et d'autre part, l'imaginaire et le « mensonger » littéraire qui s'infiltrent et se greffent à une quintessence purement historique. L'aspect exact et abrupt de l'Histoire comme science – faisant d'ores et déjà partie des sciences humaines - est estompé par la sensibilité littéraire, la rendant encore plus humaine, donnant lieu à une autre lecture plus subjective. Catherine Milkovitch-Rioux abonde dans le même sens, en avançant que la fiction littéraire se penche sur les omissions, les contradictions et les non-dits que renferme l'écrit historique. Contrairement à l'historien qui procède par analyse, l'écrivain explore par l'imaginaire ces black-out, pour proposer une version subjective ou « intime » pour reprendre le terme de Milkovitch-Rioux, version qui servirait à renforcer le récit historique[1].

En outre, notre centre d'intérêt s'est vu élargi à l'aspect féminin qui, par le biais de la littérature féminine, tente de récupérer des épisodes historiques dans le but de réintégrer la gent féminine au cœur des grands évènements de l'HISTOIRE. Pour bon nombre d'auteures algériennes, dire l'Histoire au féminin s'est, de ce fait, rendu possible par l'imaginaire littéraire.

Par le biais de la présente entreprise de recherche, nous tenterons de saisir comment Maïssa Bey dit-t-elle la femme dans l'Histoire dans son roman *Bleu blanc vert*? Qu'est ce qui motive une telle propension « obsédante »? Et quels ont été les procédés narratifs et énonciatifs mis en œuvre dans cette écriture de l'Histoire au féminin ?

Nous supposons que la fiction peut rendre compte de la réalité historique, elle serait le moyen, pour la romancière, de rehausser l'image de la femme comme acteur à part entière de l'HISTOIRE et comme membre influent dans la société. Nous présumons que le retour à l'Histoire apporte une meilleure compréhension du présent.

[1] Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie : Littératures de la guerre d'indépendance,* Paris, Libella, 2012, pp. 15, 17,18, in : http://www.buchetchastel.fr/data/extrait/9782283025789.pdf, consulté le 26 décembre 2014.

Notre travail sera agencé autour de trois chapitres, le premier tentera de vérifier comment l'Histoire et le féminin constituent-ils une matière de prédilection pour Maissa Bey dans ses différents écrits. Dans le deuxième chapitre, il sera question des rapports qui lient l'Histoire à l'histoire et les différentes historiettes fictives. Il conviendrait d'abord de considérer comment Maïssa Bey représente-t-elle l'Histoire à travers le paratexte, le temps et l'espace. Dans un second temps nous allons voir comment l'histoire-récit fait révéler le *moi* féminin. Enfin, nous allons tenter de comparer l'Histoire et l'histoire en prenant appui sur l'approche sociocritique et plus précisément l'œuvre théorique de Pierre Barbéris à savoir *Le Prince et le marchand,* qui traite des rapports qu'entretient l'Histoire avec la littérature, de l'historicité de l'œuvre littéraire et comment dit-elle autrement l'Histoire.

Enfin, le troisième chapitre sera consacré à l'étude de la stratégie d'écriture adoptée par Maïssa Bey pour rendre possible cette éventuelle réécriture de l'Histoire au féminin. Pour ce faire, nous allons soumettre le corpus à l'approche narratologique de Jouve et Genette pour déceler comment l'écriture dans *Bleu blanc vert* se met-elle au service d'un féminin qui se cherche et cherche à se reconstituer dans l'Histoire. En soumettant le corpus à l'approche de Bakhtine, nous nous pencherons sur l'examen des différents procédés d'écriture polyphoniques et dialogiques qui ont permis à de multiples voix féminines de s'exprimer. Enfin, il s'agira de l'analyse du discours qui portera précisément sur la situation de l'énonciation en prenant appui sur l'approche de Maingueneau.

Chapitre I

Histoire et histoire d’une féminité

Nous allons à travers cette brève esquisse, tenter de suivre le parcours de vie et d'écriture de Maïssa Bey. Un parcours qui porte les traces d'un contexte difficile, celui d'abord de la guerre de libération, puis celui d'une violence qui s'est déchaînée lors de la décennie noire. Nous allons dans un second lieu, tenter de survoler quelques uns des écrits de Maïssa Bey, pour mettre en exergue la portée thématique de son œuvre qui a pour matières l'Histoire et le féminin.

1) histoire d'une émergence

Native de Ksar-El-Boukhari à Médéa, en Algérie en 1950, Maïssa Bey alias Samia Benameur fait partie de cette génération qui ne pouvait se défaire de la conjoncture historique précédant le recouvrement de l'indépendance. Son père meurt sous la torture pendant la guerre de libération. Ce dernier, qui fut instituteur, lui avait « légué » la passion de la lecture. Suite à des études de lettres à l'université d'Alger, elle deviendra, elle aussi enseignante, puis, peu à peu se fraie un chemin dans l'écriture littéraire[1].

L'Histoire de l'Algérie hante ses écrits, s'impose avec une récurrence obsédante, se manifeste dans ses nouvelles, romans, essais et pièces de théâtre.

Son avènement à l'écriture s'inscrit dans la conjoncture éprouvante qu'a connue l'Algérie, lors de la décennie quatre-vingt-dix. Des intellectuels d'horizons tous azimuts, « des journalistes, cinéastes, des enseignants-universitaires, des juristes, des sociologues, médecins, hommes politiques[2] », qui se sentaient investi d'une certaine responsabilité envers la société. L'écriture devenait une échappatoire vers une éventuelle issue du drame qui secouait de plein fouet l'Algérie ; Rachid Mimouni, Assia Djebar, Aïssa Khelladi, Latifa Ben Mansour, Yasmina Khadra, Mohamed Dib, témoignent autant que faire se peut d'un état de fait difficile à relater[3].

---

[1] Bouba Mohammedi Tabti, *Maïssa BEY : L'Ecriture des silences,* Paris, éd. Tell, 2007, p.11.
[2] Farida Boualit, "La littérature algérienne des années 90 : " Témoigner d'une tragédie ? " ", in : Charles Bonn , Farida Bouatti, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999, p. 25.
[3] Roseline Baffet, " Ecriture de l'urgence – Urgence du lien social", in : Charles Bonn, Farida Bouati, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999, p.41, 42.

Les figures féminines de la littérature algérienne n'étaient pas en reste, Ahlem Mosteganemi[1], Malika Mokadem[2], Hawa Djabali. Il s'agissait d'exprimer la détresse et la peur, d'y faire face, de réagir sur le vif par le biais de l'écriture pour parer au mensonge, à l'oubli. L'écriture parait alors comme un moyen (parmi d'autres) permettant de figer, de reproduire les faits, de considérer, quand bien même, à la hâte, la société et les différents fléaux qui la minent[3], de tenter de dresser un constat quant à la situation de la femme algérienne.

La littérature dite d'urgence mettait en cause cette tendance à marginaliser les femmes, à les exclure de la société et les séquestrer, les confinant au seul statut de couveuses, d'épouses ou de compagnes que les traditions insensées de même que les douloureux évènements ont réduites à néant[4].

Non sans péril, le nom de Maïssa Bey émerge dans ce contexte difficile, nom pseudonyme que sa mère, dit-elle, l'avait choisi pour elle, pour se prémunir contre la menace qui guettait les journalistes et les écrivains[5].

2) L'Histoire au cœur des histoires

Loin de prétendre à une anthologie exhaustive de l'œuvre de Maïssa Bey - faute de temps et d'ouvrages – nous tenterons de suivre « les traces de l'Histoire » de l'Algérie à travers quelques unes de ses œuvres.

2.a) *Au commencement était la mer*[6]

Publié en 1996, le roman plante le décor d'une difficile conjoncture de terreur en ce temps de guerre. Il met en scène une jeune femme nommée Nadia qui, en

[1] Ahlem Mosteganemi, *Mémoires de la chair*,Reghaia, ENAG, 1992.
[2] Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, 1990.
[3] Soumya Ammar Khodja, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 9 I 1999, mis en ligne le 29 mai 2006. URL : http:// clio.revues.org/289 ; DOI : 10.4000/clio. 289, consulté le 21 décembre 2014.
[4] Ibid.
[5] Christine Détrez, « Maïssa Bey, lettres d'Algérie », *Travail, genre et sociétés*, 2014/2 n° 32, p. 5-21. DOI : 10.3917/tgs. 032.0005. URL : http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm, consulté le 28 décembre 2014.
[6] Maissa Bey, *Au commencement était la mer*, Paris, éd. Marsa, 1996.

s'éloignant de l'atmosphère d'horreur qui régnait à Alger, découvre le temps d'un été, la beauté de la mer et de la vie. Elle se lie d'amour avec Karim. Le mariage n'a pu avoir lieu et Nadia se trouve seule à subir les affres de l'avortement et de la mort. D'autre part, l'auteur peint le portrait du frère Djamel tombé dans les griffes de l'isolement, de la haine et de l'intégrisme religieux[1].

A sa manière, Maïssa Bey a tenté de témoigner sur le vif de la tourmente tumultueuse dans laquelle se débattait l'Algérie et la société algérienne, à un tournant décisif de son Histoire contemporaine.

2.b) *Nouvelles d'Algérie*[2]

Dix nouvelles qui illustrent la violence qu'a connu le pays à travers son Histoire, violence qui, n'épargnant ni enfants, ni hommes, ni jeunes ou moins jeunes, s'est davantage déchaînée sur les femmes. Dans chacune des nouvelles, l'Histoire est fortement présente, elle y constitue le fond, avec son lot d'évènements sinistrement meurtriers, d'espoirs illusoires de liberté et d'horreur jamais jusque-là inégalée. Les personnages laissent transparaître leur état d'âme, se posant des questions quant à ce qui s'y passe[3].

2.c) *Entendez-vous dans les montagnes*[4]

A la fois fiction et autobiographie, le roman inspecte l'Histoire de l'Algérie sous le joug colonial français, trois personnages : une algérienne cinquantenaire, un français un peu plus âgé et une jeune femme, petite fille d'un pied noir. Ayant pris le même wagon d'un train, les personnages se confient leurs souvenirs refoulés, révélations qui vont permettre à l'Algérienne de découvrir le bourreau de son père qui a péri sous les supplices infligés par un tortionnaire qui n'était autre que la passager français qui se trouvait à bord du wagon[5].

---

[1] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit., p.23.
[2] Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie,* Paris, Grasset, 1998.
[3] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit., pp.24, 25.
[4] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes,* Alger, L'Aube et Barzakh, 2002.
[5] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit.

2.d) *Sous le jasmin la nuit*[1]

Autre recueil proposant des nouvelles qui traitent des rapports conflictuels qu'entretiennent ces femmes et hommes, à qui on n'a pas appris à vivre en harmonie. L'auteure met en évidence une violence qui, semble particulièrement s'acharner sur la femme encore une fois après celle de la guerre de libération, une autre violence s'abattant sur elle lors de la décennie noire et une énième épreuve tout aussi affligeante pour les femmes que pour les hommes, celle de l'inondation du 10 novembre 2001.

Au fil des nouvelles, Maïssa Bey dresse le parcours de certaines femmes, qui, contre vents et marées, se soulèvent le plus souvent en vain et s'insurgent contre le dictat d'une société patriarcale mais surtout misogyne[2].

2.e) *Surtout ne te retourne pas*[3]

Au lendemain du séisme qui a secoué l'Algérie en 2003, le roman s'ouvre sur une scène de décombres et de confusion. Confusion qui amènera une jeune femme frappée d'amnésie suite au choc psychique à se chercher dans une quête de soi[4].

3) Porter la parole des femmes[5]

Maïssa Bey ébauche des profils de femmes sans fard ni artifice, tantôt peu respectueuses des us et coutumes, tantôt dociles à l'image de la mère de Nadia dans le roman *Au commencement était la mer,* qui semble ne pas se poser de questions quant à sa condition. Lorsque même, se trouvant au bord de la mer, elle continue à s'assigner d'interminables corvées ménagères, se refusent le droit de goûter aux plaisirs de la mer et des vacances. Elle ne sait manifester l'amour de ses enfants

[1] Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit,* Alger, L'aube et Barzakh, 2004.
[2] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit., pp.27, 28.
[3] Maïssa Bey, *Surtout ne te retourne pas,* Paris, L'Aube, 2005.
[4] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit., pp.31, 32.
[5] Nous empruntons ici les propos même de Maïssa Bey lors d'un entretien qu'elle a accordé en compagnie de Boualem Sansal à la médiathèque de l'Institut français de Lituanie. Vidéo mise sur ligne sur YouTube le 15 octobre 2013, réalisée par Loïc Salfati, consultée le 27 février 2015.

qu'à travers les plats qu'elle prépare. Devenue veuve, elle ne peut disposer ni de sa propre vie ni de celle de ses enfants, ce sera son frère qui en assumera la charge.

Les femmes que l'auteure s'emploie souvent à dépeindre sont des femmes qui, ne pouvant se hasarder à s'affranchir des conventions sociales, n'ont d'autre choix que de s'aliéner, face au dictat d'un mari dont elles dépendent financièrement parlant. Il en est question, à titre d'exemple, dans la nouvelle *En tout bien tout honneur* où l'épouse se résigne, tout aussi furieuse qu'elle fut, à se rendre à l'amère évidence, celle d'accepter la présence au sein même du domicile conjugal d'une épouse[1].

Par ailleurs, la colère sournoise qui habite l'héroïne de la nouvelle *Quand il n'est pas là elle danse* faisant partie du recueil *Nouvelles d'Algérie* est cependant en gestation, augurant d'une imminente « éruption », qui débouchera sur un vif sentiment de rébellion, d'évasion vers un autre lieu : la mer[2].

Yamina, Mbarka ou encore Hourya, entre autres héroïnes de *Cette fille-là* sont réfractaires, inaliénables et par conséquent honnies par la société qui n'a pu leur pardonner de s'être égarées ou simplement quand celles-ci, ayant été filles nées illégitimes[3].

La nouvelliste ne manque pas de revenir de temps à autre en arrière, nous relater ce qu'a pu être l'enfance de ces femmes, meurtrie lors de la guerre de libération comme c'est le cas dans *Sous le jasmin la nuit* et plus particulièrement dans *C'est quoi un Arabe,* puis une seconde fois lors de la décennie noire, à l'exemple de cette fille dans *Le cri* extrait de *Nouvelles d'Algérie* qui perd son père dans la déferlante terreur qui sévissait[4].

La guerre a altéré la stabilité psychique de ces petites filles, mais pas seulement, le milieu environnant en est pour beaucoup : adultes, père cruel, mère

[1] Bouba Mohammedi Tabti, *L'Ecriture des silences*, op.cit., pp. 34, 35.
[2] Ibid., p. 36.
[3] Ibid., p.37.
[4] Ibid., p.39.

austère ou encore un père adoptif malintentionné comme le raconte la narratrice Malika, qui s'évade à l'âge de treize ans[1].

La *mère* – chez Maïssa Bey – notamment dans *Au commencement était la mer* communique mal son amour à ses enfants, considérant que le devoir d'une mère est d'assurer les tâches ménagères, elle n'a pu se rendre compte de l'impasse dans laquelle se débattait sa fille Nadia ni encore celle de son fils se repliant dans sa solitude[2].

Il est également fait allusion, dans la nouvelle intitulée *Un jour de juin* à cette mère qui, vivant une existence austère, « oublie » peu à peu son instinct de mère et se met à accabler ses enfants de sévères remontrances jusqu'à les acculer à la fugue[3].

Quant au rapport *fille/père,* il est souvent question de *pères* misogynes, à l'exemple de celui de Fatima, héroïne entre autres de *Nouvelles d'Algérie*, qui cherche à se débarrasser d'elle. Esquisse de ces pères particulièrement brutaux envers leurs filles, ou encore des pères adoptifs ayant de mauvaises intentions envers leurs filles adoptives. Moult agissements qui ont fait que Malika, le personnage narrateur de *Nouvelles d'Algérie,* ait des sentiments hargneux à l'encontre de son père[4].

Ce faisant, il est des pères comme celui de Nadia dans *Au commencement était la mer* ou celui de la jeune femme dans *Entendez-vous dans les montagnes,* dont l'image est rehaussée, rendant hommage, par le souvenir, à un père attendrissant ; un amour paternel auquel la mort avait mis fin, quand elles étaient encore petites filles. Le doux souvenir du père est autrement mais positivement évoqué dans la nouvelle *Lalla*, où la figure du père est associée à la lumière : un père récitant le Coran d'une douce et paisible voix[5]; même représentation du *père* est d'ailleurs mise en avant dans *Surtout ne te retourne pas.* Le *grand-père* est, lui aussi introduit.

[1] Ibid., p.40.
[2] Ibid., pp. 41, 42.
[3] Ibid., p.44.
[4] Ibidem.
[5] Ibid.,pp. 45,46.

Autant à travers *Au commencement était la mer, Entendez-vous dans les montagnes* que dans la nouvelle *C'est quoi un Arabe,* sa figure est synonyme de savoir : souvent en tenue blanche tenant un livre, ou achetant un livre à sa petite fille[1].

Dans les récits de Maïssa Bey, l'*homme* a un profil peu reluisant. Dans *Au commencement était la mer,* elle fustige l'attitude d'un Karim qui, sans trop résister à la passion de sa mère, avait renoncé à se lier à Nadia. L'auteure, ne manque pas aussi de dénoncer par le biais de *Nouvelles d'Algérie,* la cruauté d'un mari, d'un père ou d'un père adoptif. A travers ces *hommes,* la nouvelliste fait grief de cette éducation qui consiste à ne pas considérer la femme comme paritaire[2].

A cela s'ajoute cette absence de communication entre femmes et hommes, qui caractérise les textes de Maïssa Bey ; c'est ainsi que dans *Au commencement était la mer,* béante de stupéfaction, Nadia ne dit point mot quand Karim lui annonce que leur mariage ne pouvait avoir lieu. C'est ce que laisse, par ailleurs, suggérer l'écriture dans *Sous le jasmin la nuit ;* le récit transmet les réflexions d'une femme et d'un homme, on y lit les impressions de chacun isolément de l'autre, il n'y a point de dialogue, un silence qui révèle que le couple a du mal à vivre en véritable symbiose, qu'on est incapable de s'exprimer et d'exprimer ce que l'on ressent[3].

Après ce bref tour d'horizon de quelques écrits de Maïssa Bey, il s'avère que la nouvelliste voue un attachement indéfectible à l'Histoire et au féminin. L'Histoire a marqué son écriture et les femmes y occupent une place prépondérante. Cet aperçu nous permettra de mieux aborder les deux chapitres qui vont suivre. Notre démarche va donc s'atteler à réfléchir sur le rapport qui pourrait lier l'Histoire et la fiction. Il serait bien curieux de connaître le résultat d'un tel ralliement pour dire la femme.

[1] Ibid., p.47.
[2] Ibid., p.49.
[3] Ibid., pp. 51, 52.

Chapitre II

Histoire, histoire et historiettes de femmes

Nous allons tenter à travers ce chapitre, de suivre les traces de l'Histoire, celle transcrite par les historiens, mais que le roman *Bleu blanc vert* a récupérée pour la relater sous un autre angle. Pour ce faire, nous allons vérifier comment le récit représente le référent historique et le combine au fictif pour dire une autre *Histoire*. Notre démarche prendra appui sur la sociocritique, analyse qui se veut historique, sociale et idéologique. Pierre Barbéris n'hésite pas à l'assimiler à « *une autre et nouvelle Histoire*[62] » qui envisage autrement l'évolution des sociétés, qui découvre et fait découvrir bien d'autres problématiques[63].

1) Quand l'histoire devient Histoire

Etant donné que notre mémoire traite plus précisément du rapport Histoire-littérature, nous nous sommes référée à un ouvrage littéraire critique, s'intéressant de près à la question et dont l'intitulé résume en partie notre sujet d'intérêt, titre qui semble bien curieux – a priori – mais qui est sciemment choisi par Pierre Barbéris. En effet, *Le prince et le marchand*, traite de la littérature, de l'Histoire et de l' « historicité » de chacune. L'équivoque se dissipe, dès les premières pages : *le prince* serait cet homme d'esprit, hardi, insensé, qui manie le verbe faute d'avoir mainmise sur l'HISTOIRE et sur le texte. S'il est démuni, rejeté, il a, néanmoins, pu déblayer les a priori quoiqu'il n'ait pu vraiment faire preuve de pragmatisme. *Le marchand*, quant à lui, arrange, agit en opportuniste pour subsister dans la fourberie tout en tirant profit[64]. Ainsi, l'allusion s'éclaircit : par « Prince » Barbéris redonne à l'écrivain, le littéraire, ses lettres de noblesse. Ce dernier aurait su rendre compte mieux que l'Histoire même, des sociétés contemporaines et de ce qui s'y passe. Barbéris fait l'éloge d'un Walter Scott qui a su faire preuve d'intuition et applaudit la perspicacité d'un Balzac[65] dans leurs romans respectivement *Ivanhoé* et *Les Chouans.*

[62] Daniel Berges et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, éd. Nathan, 2002, p. 152.
[63] Ibid., pp. 153, 154.
[64] Pierre Barbéris, *Le prince et le marchand*, op.cit., p.11.
[65] Ibid., p.77.

Nous soumettons le corpus à cette approche qui aborde littérature et HISTOIRE et leur entremêlement. Barbéris rappelle qu'il ne peut y avoir d'écriture ou de pensée en dehors « *des structures de la société*[66] », lieu où elles se conçoivent[67] avant de voir le jour.

L'auteur avance que « *parmi les Histoires, il y a celle qu'écrit la littérature, qui est d'une nature particulière* »[68], il va même jusqu'à nier au roman son aspect fictif, selon lui, il n'est plus histoire mais Histoire, envisageant de ce fait, une autre version des choses[69] car, estime-t-il, la littérature brise, bouscule la version donnée pour véridique.

Elle serait en mesure de relater la réalité davantage que le pourrait le faire l'Histoire, car libre de toute idéologie régnante[70] ; elle ne se fixe pas d'objectifs à atteindre mais cherche à comprendre les causes à effet, elle constate et incite à constater[71]. Libre, elle n'obéit à aucune morale, ne se soumet à aucune pression politique ou autre ; le critique littéraire fait de l'historien Jules Michelet une figure d'exemple, selon lui, ce dernier aurait expliqué les évènements par l'aspect « Homme- Nature » plutôt que par l'aspect « luttes de classes », pour embellir l'image d'une certaine caste en ascension, au détriment de ce qu'a pu être la réalité[72] : l'impératif politique étant la finalité qui prime par-dessus tout.

Bien que *cousines germaines*[73], l'Histoire et la littérature ne procèdent nullement de la même manière. Selon Barbéris, la première opte pour le voilement, la seconde opère par dévoilement : celui-ci consiste à aller à l'encontre de toute volonté de taire la vérité, il ne fait guère dans le respect des convenances; a

[66] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p.178.
[67] Ibidem.
[68] Ibid., p.184.
[69] Ibid., p.189.
[70] Ibid., p. 180.
[71] Ibid., p.91.
[72] Ibid., p. 186.
[73] Nous empruntons ici l'expression de Pierre Barbéris, ibid., p. 206.

contrario, l'historien fait appel à la morale, aux valeurs ; bref, le voilement est de mise[74].

En commentant son roman *Bleu blanc vert,* Maïssa Bey déclare : « *J'interroge le passé mais je n'apporte pas de réponses* […] *Les événements historiques qui y sont relatés sont bel et bien réels*[75]», n'est ce pas là, la vocation que prétend s'assigner tout historien ? Vocation dont la littérature semble vouloir s'emparer pour en faire une tout autre Histoire qui se voudrait questionnement, elle n'est guère assertions définitives mais interrogations qui émanent d'une histoire fictive[76].

2) L'Histoire et sa représentation dans *Bleu blanc vert*

Nous allons, dans ce qui suit, relever les traces de l'Histoire de l'Algérie durant les trois décennies de l'Algérie indépendante dans le roman, à travers le paratexte, le temps et l'espace.

2.a) L'Histoire et sa représentation dans le paratexte

Nous proposons dans ce qui suit, d'interroger en un très bref croquis, quelques éléments du paratexte qui nous paraissent significatifs et porteurs de sens à plus d'un titre par rapport à notre recherche, à savoir, le titre et l'illustration faisant partie du paratexte, lequel paratexte est défini par Gérard Genette comme étant des :

> […] productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le protègent, précisément pour le *présenter* […][77].

Genette va même jusqu'à dire que « […] *le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte* […] [78]».

[74] Ibid., p. 185.
[75] Yacine Idjer, "Le désir de raconter une histoire", n°1158, Info Soir, 26 Avril 2007, p.15.
[76] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand, op. cit*., p. 145.
[77] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987, p. 7.
[78] Ibid., p. 13.

Le paratexte de notre corpus, via les deux éléments dont nous nous proposons d'esquisser la portée, c'est à dire : le titre et l'illustration, donnent d'ores et déjà un aperçu sur la portée de l'œuvre.

2. a.1) Un titre tout en couleurs

Le titre de notre corpus remplit les fonctions qui s'y affèrent. La fonction séductive selon Vincent Jouve[79], semble être assurée : l'énoncé *Bleu blanc vert* déjoue l'attente de l'ouïe et de la vision du lecteur qui s'attendrait à lire et à s'entendre lire *Bleu blanc rouge.* Il cherche aussitôt à saisir ce à quoi pourrait renvoyer cette étrange combinaison de couleurs qui, à première vue, fait dire qu'il s'agirait de couleurs d'un emblème. A la fois thématique et métaphorique, le titre semble remplir la fonction de description. Il est thématique, puisque l'intitulé décrit le roman et en donne un aperçu ; métaphorique car faisant appel à la symbolique des couleurs.

L'incipit du roman en fournit d'emblée quelques éléments d'élucidation : c'est la première rentrée des classes de l'Algérie fraichement indépendante et les élèves sont sommés de proscrire l'usage du stylo rouge car, précise le professeur d'histoire : « *si on écrivait avec un stylo bleu sur la feuille blanche et qu'on soulignait en rouge, ça ferait bleu blanc rouge. Les couleurs de la France. Celles du drapeau français* [80]». Première tentative d'explication simpliste et naïve que nous propose le narrateur Ali, alors enfant. L'explication va peu à peu mûrir, au fil des pages du récit et des trois décennies dont il sera question. Le titre, et les intertitres des chapitres aidant[81], semblent donc correspondre aux trente années de l'Algérie indépendante. *Bleu blanc vert,* trois couleurs soit trois décennies.

Trois adjectifs de couleur qui résument à eux seuls les trois décennies. L'auteure recourt aux couleurs pour dire ce qu'a été l'Histoire de chacune de ces trois décennies.

[79] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 13.
[80] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert, op. cit.,* p. 13.
[81] Premier chapitre : 1962-1972, Deuxième chapitre : 1972-1982, Troisième chapitre : 1982-1992.

L'auteure peint la première décennie en bleu, procédé qui n'est pas sans rappeler les fameuses *période bleue*[82] et *période rose* du peintre Pablo Picasso[83]. Les religions ont différemment appréhendé la couleur. Dans la tradition chrétienne, la couleur bleue symbolise le ciel, « le royaume des cieux » et le monde céleste[84]. L'Algérie, après un long règne de colonisation, vivait le long des premières années de l'indépendance dans l'euphorie[85], *au septième ciel*, dans les illusions qui étaient les siennes « […] *j'ai l'impression qu'il ne reste plus rien de l'élan qui nous portait, qui portait tout un peuple il y a à peine quelques années. Rien non plus de cette prodigieuse envie de refaire le monde* […] [86]».

Bleu renvoie aussi à l'obscurité, l'opacité et à ces moments d'incertitude et de troubles qui ont secoué le jeune Etat indépendant lors des luttes fratricides et de l'invasion marocaine : « […] *Des frères qui s'entre-tuent pour pouvoir s'asseoir dans un fauteuil* […][87] », « […] *Les Marocains ont franchi les frontières pour nous envahir* […][88] ».

Bleu comme nom est cette nouvelle recrue tout comme ce nouvel Etat qui était encore novice dans son projet d'édification « *l'Etat est trop jeune pour pouvoir se nourrir tout seul* […][89]».

Le bleu, une des couleurs de l'emblème français, symboliserait aussi, les traces de la France encore vivaces dans le pays après tant d'années d'occupation « […] *C'est bizarre une maison qui n'est pas habitée. Elle garde encore l'odeur de ceux qui y ont vécu* […][90]», les livres que trouvent Lilas ou encore Ali témoignent de cet « héritage » culturel et linguistique notamment « […] *Alors on a cherché dans un dictionnaire. Un de ceux qu'on a trouvés là, chez nous. Avec d'autres livres pour grands, laissés par ceux qui habitaient là avant nous. Des beaux livres avec*

[82] Il est à signaler que le bleu dans la *période bleue* de Picasso est empreint de pessimisme.
[83] Le bleu puis le rose dominaient les toiles de Picasso respectivement en 1900-1902 et 1905-1906.
[84] [DVD Encyclopædia Universalis], 2009, version 14.00, © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2008.
[85] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert, op. cit.,* p.172.
[86] Ibid., p. 163.
[87] Ibid., p. 30.
[88] Ibid., p. 61.
[89] Ibid., p. 60.
[90] Ibid., p. 22.

des couvertures brillantes et des titres écrits en lettres dorées […][91]». La passion pour la philosophie et la littérature française restait intacte « […] *Des livres que je lisais dans les appartements, là où on les avait laissés* […][92] ». La présence française s'est également concrétisée à travers ces Français restés en Algérie de l'après 1962 comme le fut « […] *Notre vieille Française, madame Moreno, habite au premier étage du bâtiment C* […] *C'est comme la grand-mère de tous ceux qui habitent l'immeuble* […][93] ».

Par *blanc*, Maïssa Bey renvoie au passage à vide qu'a connu le pays « […] *j'ai l'impression qu'il ne reste plus que des coquilles vides, vidées de leur contenu par une réalité de plus en plus stérilisante, par un quotidien desséchant* […][94]».

Le *blanc* reflète ce que furent ces années de marasme social, économique et politique :

> […] Aujourd'hui, pour nous, le bien-être se mesure à la quantité d'eau que nous avons réussi à stocker dans la baignoire, aux quelques litres d'huile que ma mère a obtenus au bout de trois heures de queue devant les portes du Monoprix de Belcourt, au beurre que nous avons acheté en concomitance avec des boîtes de conserve de tomates périmées grâce à la débrouillardise d'Amine […][95].

On approuvait à l'unanimité des lois réprimant les délits d'opinion, d'autres autorisant la censure[96]. D'autre part, les espaces publics connurent une déprédation de plus en plus apparentes[97]. La décennie connut néanmoins, une accalmie sur le plan sécuritaire qui ne ressemblait en rien à celle qui allait s'annoncer.

Le *vert* quant à lui fait référence à la troisième décennie, riche en rebondissements à plus d'un égard. La romancière évoque un pays fécond d'une

[91] Ibid., p.17.
[92] Ibid., p. 22.
[93] Ibid., p. 45.
[94] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op. cit., p. 163.
[95] Ibid., p. 133.
[96] Ibid., pp. 144, 145.
[97] Ibid., pp. 168, 178.

jeunesse désœuvrée, mais fougueuse, iconoclaste, insoumise[98]. L'on assista pendant ces dix années à une gestation qui donna lieu aux évènements d'octobre 1988 :

> […] On parle de milliers de victimes. […] Des milliards de dinars. Les bâtiments publics saccagés, le matériel envolé en fumée, fumées noires qui ont recouvert la ville d'une brume sombre et épaisse pendant plusieurs jours, les rues dévastées, les stocks de produits de toute nature pillés, les archives incendiés […][99].

Bouleversements qui débouchèrent sur une floraison de partis politiques, de comités de défense des droits de l'homme[100], un élan d'enthousiasme politique et d'espoir gagna le pays

> […] On dirait que tout le monde veut rattraper le temps perdu. Après presque trente ans de silence, des voix s'élèvent de toute part. On s'organise, on dénonce, on multiplie les manifestes, les déclarations, les analyses, les prises de position, les revendications, les remises en cause d'un système […] [101].

L'épanouissement politique s'accompagna d'une liberté d'expression foisonnante : « […] *Qu'on puisse discuter aujourd'hui librement de l'avènement du multipartisme et de l'instauration d'une véritable démocratie me semble une victoire incontestable. Une victoire que j'espère irréversible* […][102]».

Le *vert* c'est aussi cette volonté de reconquérir son *algérianité* :

> […] J'ai trouvé de très beaux meubles anciens chez un antiquaire […]. « Les vieilleries » sont maintenant très recherchées, et de plus en plus rares. Le propriétaire de la boutique est un personnage extraordinaire. En parlant ; il mélange l'arabe, le kabyle, le français et l'espagnol, et il incorpore même quelques mots d'anglais à ses discours sur la décadence des civilisations et l'immortalité de l'art. Il cite Cervantès, Camus et Ibn Khladoun. Comme s'il était à lui tout seul le concentré d'une histoire encore vivante, […][103].

[98] Ibid., p. 188.
[99] Ibid., p. 253.
[100] Ibid., p. 262.
[101] Ibid., p. 256.
[102] Ibid., pp. 257-258.
[103] Ibid., p. 269.

Bien que le chapitre s'ouvre sur une allusion faite par la narratrice aux sinistres évènements qui se profilaient à l'horizon : « […] *Je préfère les mouettes aux hiboux, rapaces nocturnes, occupants lugubres de grottes enténébrées,* […] *Alger reste, encore et malgré tout, ville de rencontres, de ruptures et de déchirements, de scènes de liesse ou de désespoir*. […][104] », la narratrice préfère conclure sur une note d'espoir, elle voit au palmier de sa nouvelle maison « […] *dont le feuillage semble s'élancer à l'assaut du ciel. J'ai toujours été subjuguée par l'élégance de cet arbre* […]. *Je veux y voir un présage. Depuis quelques temps nous nous raccrochons à tout ce qui pourrait nous permettre d'espérer des jours meilleurs.* […][105] ». Rejoignant son époux au jardin, Lilas lança une phrase empruntée à Julio Cortázar[106] « *L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend »*[107].

Il est à noter, également que cette combinaison des couleurs des deux drapeaux algériens et français, renverrait à cette Algérie indépendante égarée, perplexe, indécise qui, en s'obstinant à ne plus être française, ne parvenait pas non plus à être exclusivement algérienne. Elle trébucha les premiers temps dans les résidus d'une France coloniale, fit sa traversée de désert, puis tentera de ressusciter, dans une éprouvante tentative de quête de soi.

[104] Ibid., p. 185.
[105] Ibid., p. 266.
[106] Un Ecrivain argentin engagé (1914 – 1984).
[107] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op. cit., p. 284.

2.a.2) L’illustration de la première de couverture



Sur la première de couverture du roman, l’image reproduit à sa manière les thématiques abordées par le récit. Le choix a porté sur une photographie afin de suggérer l’effet du réel. L’image illustre une petite qui fille regarde droit devant, la photographie étant prise de face. Elle est vêtue de blanc, tenant de la main droite une poupée. Elle met sa main gauche sur sa bouche et la lumière du soleil luit son visage. Derrière elle se dresse un rideau rouge suspendu et écarté laissant entrevoir un côté obscur.

L’image de la petite fille interpelle l’inconscient du lecteur, vêtue en blanc, l’enfant incarne la candeur, l’ingénuité. Ne dit-on pas que « la vérité sort de la bouche des enfants » ? De par l’image de l’enfant prise en photographie, l’auteure prétendrait relater la vraie version de l’Histoire de l’Algérie, une version des évènements qui s’oppose à l’artificiel, au factice que représente la symbolique de la poupée.

Avec un regard amusé, l'enfant paraît comme narguer, braver l'interdit qui semble être dans ce cas de figure, le fait honni à un certain moment, d'avoir comme jouet une poupée. L'autre main sur la bouche signifie que tout en défiant l'injonction, la petite assume, à peine, un supposé « manquement ». Elle se tourne vers la lumière du soleil qui éclaire son visage, et tourne le dos aux moments sanglants et ténébreux auxquels renverraient le rideau rouge et l'obscurité, espérant des lendemains radieux.

La scène renvoie donc au contexte postcolonial de l'Histoire du pays. Si la petite fille n'est pas le personnage principal du roman, il n'en demeure pas moins qu'elle reflète ce jeune Etat, ce jeune pays qui, à peine sorti de la colonisation, se voit confronté à de nouveaux tumultes. Il aspire à nouveau à la prospérité. Le contraste des couleurs et des tons foncés de l'arrière plan avec ceux de la petite fille et sa poupée éclairées par la lumière du soleil représentent respectivement le mal et le bien.

2.b) L'Histoire et sa représentation spatiotemporelle

La démarche de la sociocritique consiste à « *interroger la « socialité » de l'œuvre dans sa textualité*[108] », c'est pourquoi nous allons, de prime abord, relever le référent historique[109] et démontrer qu'il est bel et bien ancré dans notre corpus, puis dans un second temps nous allons tenter d'interroger la notion de l'espace, et enfin examiner le paratexte.

2.b.1) L'Histoire et sa représentation à travers le temps

L'auteure répartit le cadre chronologique du récit en trois décennies à partir de l'indépendance du pays et jusqu'à 1992. Maïssa Bey en fait allusion quant au choix d'une telle délimitation : « *1962-1992. Trente ans, presque jour pour jour. Tout un chemin parcouru. Le temps nécessaire pour faire d'un enfant un adulte. Le temps*

[108] Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences critiques*, Alger, Office des publications universitaires, 2005, p.261.
[109] Nous avons pu vérifier la véracité des faits à travers [DVD Encyclopædia Universalis], 2009, version 14.00, © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2008.

d'une génération […] [110]». Les années 1962 et 1992 marquent chacune à sa manière un changement dans le cours de l'Histoire du pays.

2.b.1.1) Le début d'un parcours

C'est l'automne 1962 qui entame la première décennie, la romancière a choisi d'entamer le récit par un évènement somme toute ordinaire mais non moins important au demeurant, car il revêtit dans l'Algérie d'alors la particularité suivante : ce fut la toute première rentrée de classe de l'Algérie indépendante, qui manquait cruellement de professeurs à l'image de celui qu'évoque Lilas en disant qu'il :

> […]. Il a beaucoup de mal à faire ses cours. Parce que ce n'est pas vraiment un professeur. Comme beaucoup d'autres dans notre lycée. Parce que la plupart des professeurs de l'année dernière sont partis. Ils sont partis avant ou juste après l'indépendance. Ils étaient Français. Alors on fait avec ceux qu'on a[111].

L'indépendance à peine, fut elle reconquise que s'enclenchèrent des affrontements fratricides faisant morts et blessés. En réaction, des manifestations populaires s'improvisèrent pour revendiquer l'arrêt des heurts[112].

Par ailleurs, l'alphabétisation et la scolarité devinrent obligatoires pour tous, il eut fallu faire appel aux coopérants français, russes, bulgares mais aussi arabes pour l'enseignement de la langue arabe classique qui ne s'est fait, d'ailleurs, que tardivement[113]. Outre les coopérants venus, des Français et des Européens, qui vivaient en Algérie en temps de colonisation, y sont restés, notamment ceux qui militaient pour la cause algérienne, les autres sont partis[114].

La narratrice se permet un flash-back des évènements d'avant l'indépendance : ces Algériens qui avaient combattu contre l'Allemagne au service de la France[115]. Elle n'oublia pas les massacres de l'OAS qui ont succédé au cessez-le-feu du 19

[110] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p.282.
[111] Ibid., p. 15.
[112] Ibid., pp. 30, 31, 32.
[113] Ibid., pp. 45, 54, 48.
[114] Ibid., pp. 45, 53, 44, 46, 52.
[115] Ibid., p. 59.

mars 1962[116]. L'allusion est également faite aux harkis et à la communauté juive française[117].

Aussitôt, une autre guerre se déclencha, derechef, dans le désert, tout le monde se mobilise contre l'invasion marocaine du côté ouest. Benbella vociférant : « *Hagrouna ! Hagrouna ! Hagrouna !* [118]» déplorait le fait que le roi marocain eut profité de la vulnérabilité du pays ; les relations avec le royaume s'ébranlèrent[119].

Démuni fut le pays au lendemain du 5 juillet 1962, l'Etat ne disposait pas encore de ressources et Benbella dut créer le « Fonds national de solidarité », pour recueillir les dons de la population. Maintes furent les femmes qui cédèrent volontiers tout ce qu'elles avaient comme bijoux pour renflouer les caisses du dit fonds. Il y en avait celles qui ont octroyé des louis d'or[120].

Le roman retrace l'arrivée de Boumédiène au pouvoir un certain 19 juin 1965[121]. Le pays adopta le modèle soviétique[122]. L'Algérie connut alors son « révolution agraire », désormais on octroya la terre à ceux qui la cultivait[123]. Par ailleurs, la démographie du pays, pendant son règne, s'accroît[124]. L'université en balbutiement, vivait ses premières expériences de syndicalisme estudiantin[125]. S'agissant de culture, Alger fut visitée par plusieurs acteurs et réalisateurs venant des quatre coins du monde faire leurs films en Algérie, le récit évoque des vedettes comme Anna Karina ou encore Marcello Mastroianni[126]. En outre, les salles de cinéma ne désemplissaient pas[127]. La capitale algérienne fut également la destination des révolutionnaires demandeurs d'asile politique[128] et des pays

[116] Ibid., pp. 33, 34, 35, 38, 39, 278.
[117] Ibid., pp. 38, 39, 52.
[118] Ibid., p. 61.
[119] Ibid., pp.61, 63.
[120] Ibid., pp. 59, 60.
[121] Ibid., p. 68.
[122] Ibid., p. 105.
[123] Ibid., p. 48.
[124] Ibid., p. 89.
[125] Ibid., pp. 86, 87.
[126] Ibid., p.74.
[127] Ibid., p. 68.
[128] Ibid., p.132.

africains, notamment lors du festival panafricain en 1969 année durant laquelle le monde entier assista à l'instar de l'Algérie à la conquête de la Lune[129].

2.b.1.2) Le passage à blanc

En abordant cette décennie qui s'étale de 1972 jusqu'à 1982, le roman s'emploie à illustrer ce que fut la politique de santé en ces années-là : la gratuité des soins draina les foules, les hôpitaux et les établissements de santé sont pris d'assaut, particulièrement par les femmes, auxquelles on préconisait d'espacer les grossesses ; l'avortement fut, cependant, prohibé[130]. D'autre part, l'auteure fait état du nombre important des filles à rejoindre les bancs de l'université, intégrant par la suite le marché du travail[131]. Sur le plan politique et des libertés individuelles, l'arabité comme langue nationale et officielle, et l'islamité comme religion de l'Etat sont constitutionnalisées ; l'autorisation de sortie fut un impératif préalable pour sortir des frontières[132]. Et puis vint en 1978 la fin d'un règne : Boumédiène décéda[133].

En ce jour mémorable que fut le 16 juin 1982 les Algériens eurent droit à une euphorie semblable à celle du 05 juillet 1962 : l'exploit était cette fois-ci footballistique face à une puissante Allemagne. Les espérances furent vite estompées suite à une certaine machination germano-autrichienne[134].

2.b.1.3) A la croisée des chemins

A travers les pages de la troisième partie du roman qui retracent la décennie 1982-1992, Maïssa Bey évoque le délabrement de la Casbah[135]. Désormais, après que l'appropriation privée des biens fonciers eut été rendue possible, l'on se mettait à construire de manière anarchique[136].

[129] Ibid., p. 101.
[130] Ibid., pp. 125, 126, 127.
[131] Ibid., p. 166.
[132] Ibid., pp. 145, 146.
[133] Ibid., p. 163.
[134] Ibid., pp., 172, 173, 174.
[135] Ibid., p. 187.
[136] Ibid., p. 193.

Le pays renoua avec la violence armée, des actes de saccage opérés par des individus qui assaillirent des militaires, des gendarmes et des policiers[137].

D'autre part, l'arabisation de l'enseignement se généralise[138]. Sur un autre plan, les produits de base firent l'objet de spéculations[139]. Autre fait majeur que n'omet pas de relever la narratrice, le code de la famille qui venait d'être adopté dont des dispositions régissant la procédure du divorce. Le divorce ne peut être accordé à une femme que si les motifs obéissent strictement à ceux énoncés dans l'article 53[140]. S'en est suivi quelques années plus tard les émeutes d'octobre avec leur lot de pertes humaines et matérielles[141]. L'Etat proclame l'état de siège et l'armée se déploya dans la rue pour rétablir l'ordre[142]. La liberté d'expression gagna du terrain ; des partis politiques et des comités de défense des droits de l'homme foisonnaient[143] comme emboitant le pas à un contexte international en perpétuelle mutation[144]. L'auteure accélère le cours des évènements : La scène politique étant en pleine ébullition, tous les partis politiques s'adonnaient à des manifestations presque quotidiennes[145] et c'est le FIS qui en sortit victorieux aux élections municipales[146] puis législatives[147].

De nouveau, le pays replongea dans l'incertitude et l'instabilité ; l'état de siège fut décrété et le couvre-feu fut imposé à vingt heures, une atmosphère de peur se fit sentir[148]. Le récit s'achève sur la disparition de Boudiaf[149].

2.b.2) L'Histoire et sa représentation à travers l'espace

L'espace ou la notion de spatialité renvoie au vécu, il s'agit de reproduction d'un référent spatial mêlé à la création fictive. Si l'espace renseigne sur le contexte

[137] Ibid., p. 240.
[138] Ibid., p. 224.
[139] Ibid., p. 231.
[140] Ibid., p. 215.
[141] Ibid., pp. 208, 253.
[142] Ibid., p. 256.
[143] Ibid., pp. 257, 258, 262.
[144] Ibid., p. 265.
[145] Ibid., p. 271.
[146] Ibid., p. 268.
[147] Ibid., p. 280.
[148] Ibid., p. 276.
[149] Ibid., p. 281.

spatial où prend place le récit fictif, il donne lieu à d'autres « *espaces signifiants*[150] »[151].

Dans son ouvrage consacré à l'étude de l'espace, Gaston Bachelard voit dans *la maison* un lieu où se réfugient les réminiscences, à ce propos le critique précise :

> […] grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y retournons toute notre vie en nos rêveries […][152].

La description de l'espace, assure dans le corpus une *fonction symbolique* qui, outre la reproduction du réel, ouvre la perspective vers d'autres significations au-delà des signes qui composent le texte, lesquels signes créent selon Jean-Yves Tadie un « *effet de représentation* »[153].

L'immeuble est un microcosme, à travers lequel est véhiculé un certain nombre de significations. Le procédé du microcosme a cette capacité de représenter une communauté[154] car, précise Douglas Mary : « […] *les cartographies spatiales lui permettent de refléter la structure sociale* […][155] », il se définit comme un : « *système d'analogies dont chacune se réfère à un tout plus grand. Le microcosme organise la conception de l'univers en le projetant sur le corps humain et sur ses actions* […][156] ». Un mot, un énoncé supposent divers significations laissant libre court à l'interprétation. Le microcosme renseigne sur la manière dont se structure la réflexion de l'auteur et lève toute ambiguïté quant à sa portée, et ce, au moyen de métaphores créant un effet d'analogie, d'allégories qui renvoient à un tout global,

[150] Christiane Achour, Simone Rezzoug., *Convergences critiques*, op.cit., p. 208.
[151] Ibidem.
[152] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 18.
[153] Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences critiques*, op.cit., p. 209.
[154] Mary Douglas, « Modèles corps/ maison du monde : le microcosme comme représentation collective », *Sociétés* 2005/3 (n° 89), p. 43-62. DOI 10. 3917/soc.089.0043., p. 46, in : http://www.cairn.info/revue-societes-2005-36-page-43.htm, consulté le 08 mai 2015.
[155] Ibid., p. 50.
[156] Ibid., p. 43.

où tous les symboles se rattachent l'un à l'autre et découlent d'une structure générale qui régit et délimite le sens[157].

L'Histoire que relate Maïssa Bey est donc symboliquement représentée par le microcosme qu'est l'immeuble où habitent les personnages du récit et que les protagonistes quittent pour une nouvelle maison construite à El Mouradia.

2.b.2.1) L'immeuble

Le récit prend place dans un immeuble qui vit au rythme des évènements du pays, espace qui concentre toutes les sensibilités de la société dans l'Algérie indépendante; l'accent est notamment mis sur des personnages féminins influents qui animent la vie dans cet espace commun.

L'immeuble incarne le pays, en miniature. Ali à travers les premières pages du roman narre l'arrivée de sa famille au nouvel appartement qui se trouvait « au bâtiment A. Huitième étage [158]». C'est l'Algérie nouvelle, reconquise, à l'avenir prometteur comme laisserait l'entendre Ali qui disait : « *En rentrant chez nous* […] *Notre immeuble est peint en blanc* […] *C'est très beau. Très propre* […] *maintenant on n'est plus obligés d'être aux couleurs de la France. Au contraire. Mais ce serait plus simple de repeindre l'immeuble en vert* […][159]». Il est également fait allusion à ce grand pays vacant après le départ des français « […] *Dans notre immeuble, il reste encore quelques appartements inoccupés* […] *C'est que notre immeuble est grand* […] *Beaucoup d'appartements et beaucoup d'habitants* […][160]».

Les traces d'une présence française restent indéniables comme le laisse suggérer ce passage où la narratrice commente : « *C'est bizarre une maison qui n'est pas habitée. Elle garde encore l'odeur de ceux qui y ont vécu* […][161] » ; les occupants étant des Français[162], européens à l'exemple de Mme Moreno qui est

[157] Ibid., pp. 44, 45, 46.
[158] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert, op.cit.,*p. 18.
[159] Ibid., p.20.
[160] Ibid., p. 21.
[161] Ibid., p. 22.
[162] Ibid., p. 23.

d'origine espagnole[163], juifs comme Mme Lill[164], des harkis représentés par Rabha[165] et des familles arabes dont celle de Lilas[166] que les attentats OAS ont ciblé « […] *l'OAS a tiré sur notre appartement*[167]. ».

Dans cet immeuble qui symbolise l'Algérie, on y trouve quelques Français, des coopérants[168], le récit évoque aussi des Sétifiennes, Oranaises, Djidjeliennes, Tlemcéniennes, Arabes, Kabyles[169], des Mozabites[170] ; composante qui renvoie à la société algérienne vivant alors sur le territoire de ce pays. La narratrice renchérit « […] *Et notre maison, c'est l'Algérie. L'immeuble, c'est comme un haouch. Une seule maison avec beaucoup de familles* […][171]».

Peu à peu, dans un laisser-aller général, l'immeuble-pays se délabre et connait une démographie grandissante, situation qui rend mécontent le père d'Ali qui, à

> […] Chaque fois qu'il monte les escaliers, il peste contre le laisser-aller de la concierge qu'il ne paie pas, contre l'ascenseur qui ne marche pas, contre les ampoules qui ne sont pas remplacées et contre les gamins qui pullulent dans les couloirs de l'immeuble […][172].

Et puis, les habitants de l'immeuble entrent en altercation, et se réconcilient peu après. Ils se regroupent :

> […] C'est comme dans l'immeuble. Un jour les femmes se disputent. Le lendemain elles sont ensemble contre d'autres voisines. Il y a des clans. Tout dépend des régions d'où elles viennent. Les Sétifiennes contre les Oranaises. Les Djidjeliennes contre les Tlemcéniennes. Est contre Ouest les plus souvent. Et des fois Arabes contre Kabyles […][173].

[163] Ibid., pp.44, 157.
[164] Ibid., p. 52.
[165] Ibid., p. 38, 39.
[166] Ibid., p. 35.
[167] Ibid., p. 33.
[168] Ibid., p. 44, 45, 46.
[169] Ibid., p. 45.
[170] Ibid., p. 43.
[171] Ibid., p. 45.
[172] Ibid., p.89.
[173] Ibid., p. 45.

L'immeuble abrite une jeunesse à différentes sensibilités, différents centres d'intérêt : Lilas qui aimait la littérature et la philosophie devenant psychologue[174], ses frères aux profils divers : Mohamed étudiant la médecine, Amine le sportif ambitieux, Salim et ses penchants artistiques[175], Ali l'avocat[176], Hamid qui préfère, lui, intégrer l'armée[177].

Mais l'état de l'immeuble se détériore de plus en plus, on veut le quitter pour assurer à ses enfants un meilleur avenir. L'immeuble reflète l'image d'un pays où la qualité de vie se dégrade, la narratrice révèle « […] *C'est pour ça qu'il voudrait qu'on quitte l'immeuble. Qu'on aille s'installer dans un autre quartier*[178]». De même, les rapports humains deviennent tendus : « […] *à l'intérieur même de l'immeuble. Les camps sont nettement délimités, les hostilités évidentes, et les tranchées se creusent un peu plus chaque jour*[179]».

Un beau jour, on décide d'y remédier, avec détermination, locataires et autorités locales se joignent dans une opération de nettoyage de grande envergure[180]. La scène rappelle cette volonté qui animait les Algériens, toutes sensibilités confondues, à venir à bout des maux qui rongeaient les maux du pays, notamment après l'ouverture politique qu'a connue l'Algérie lors des années quatre-vingt-dix : « […] *Il a fallu d'abord sortir tous les détritus amoncelés depuis des temps immémoriaux dans les cours intérieures.* […] *Et pendant ce temps-là, les femmes, armées de leurs balais, de leurs brosses et de leurs seaux, frottaient et essuyaient* […][181] ».

Mais on ambitionne de vivre dans une maison qui correspondrait à ses attentes, à ses rêves.

[174] Ibid., pp. 54, 81, 111, 124.
[175] Ibid., p. 56.
[176] Ibid., p.17.
[177] Ibid., pp. 76, 77.
[178] Ibid., p. 167.
[179] Ibid., p. 276.
[180] Ibid., pp. 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242.
[181] Ibid., p. 237.

2.b.2.2) La maison d'El Mouradia

Le couple réussit à trouver une maison à El Mouradia, avec un jardin que surplombe un haut palmier ; la narratrice y voit l'espoir : « […] *Depuis que nous avons visité cette maison, j'ai l'impression que le poids qui me comprimait la poitrine depuis quelques années s'est allégé* […][182] » ; on aspire à vivre dans une autre Algérie, belle, florissante, prospère.

Ali et Lilas emménagent dans leur nouvelle maison, le roman se conclut sur ce que pouvait être l'état d'âme des Algériens en ces temps de doute mêlés à l'espoir, face à des lendemains incertains. Ainsi, l'auteure clôture le récit dans un décor d'une nuit silencieuse « *La ville est là, derrière les murs, étrangement calme et silencieuse. Comme si elle retenait son souffle dans l'attente de jours qui ne ressembleraient en rien au jour.*[183]*»,* à ce propos, la narratrice réitère : « *la nuit est d'un bleu si intense, si lumineux que les étoiles en sont presque éclipsées*[184]».

Le changement d'espace renseigne sur le changement des mœurs sociales. L'immeuble renvoyant à la vie en communauté où plusieurs familles cohabitaient et subissaient le même sort. En illustre cette scène de nettoyage générale : « […] *Nous n'avions cependant pas prévu qu'une seule journée ne suffisait pas pour venir à bout de plusieurs années de laisser-aller et de dégradations* […] [185]». L'espace devient privé et l'esprit communautaire tend à s'individualiser, la famille nucléaire se substitue à la famille nombreuse. Le *nous* qui exprime le groupe social mais plutôt : « […] *Nous venons de dîner. Nous sommes assis dans le jardin. Alya et sa grand-mère sont allées dormir* […][186] ».

3) histoire et historiettes[187] d'un *moi* féminin

Dans son ouvrage *Le Prince et le Marchand,* Barbéris, précise que le récit romanesque se propose comme un outil qui s'ajouterait à ceux dont dispose

[182] Ibidem.
[183] Ibid., p. 283.
[184] Ibid., p. 284.
[185] Ibid.,p. 237.
[186] Ibid., p. 281.
[187] Petit récit secondaire que contient une histoire.

l'historien pour faire la lumière sur ce que furent les temps révolus. Le quotidien que retrace le roman renseigne sur la conception d'une société donnée sur le monde, sur la vie[188]. L'écriture littéraire adapte le fait historique à travers les réminiscences des protagonistes du récit[189]. A ce propos le critique avance :

> […] lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut-être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par la même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel. […][190].

Barbéris cite comme exemple l'historien Michelet qui, selon lui, aurait dénaturé ce que furent réellement les révoltes de l'Ouest, se pliant à une bourgeoisie dominante. A contrario, Balzac aurait été plus fidèle à la vérité historique d'une classe prolétaire paysanne face à une bourgeoisie arriviste, car libre de l'emprise de l'idéologie dominante[191]. Le critique va même jusqu'à affirmer que le roman historique dépasse l'Histoire et le met dans « l'embarras »[192] et que le texte est HISTOIRE dès lors qu'il place cette dernière en histoire[193].

Ainsi, écrivain et historien, souligne Barbéris, ne procèdent pas de la même manière : si le premier opère par « dévoilement », c'est à dire renier les valeurs établies et résister à la volonté de dissimuler la réalité, le second adopte comme modalité « le voilement[194] » ; à savoir l'évaluation morale de l'Histoire[195].

Outre le dévoilement, l'écrivain, recourt au *moi* historique qui interpelle le lecteur, qui est à son tour *un moi* qui fait partie d'une société avec une certaine vision du monde et une certaine interprétation des faits[196]. L'écriture, est l'outil qui sert de lien entre « *le moi historique et l'HISTOIRE vécue par le moi*[197] » ;

[188] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand,* op. cit., p. 207.
[189] Ibid., p. 143.
[190] Ibid., p. 179.
[191] Ibid., p. 180.
[192] Ibid., p. 179.
[193] Ibid., p. 146.
[194] Voilement et dévoilement sont les termes qu'utilise Pierre Barbéris.
[195] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand,* op.cit., p. 185.
[196] Daniel Berges et al, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* op. cit., p. 173.
[197] Ibidem.

l'écrivain, se trouve de ce fait, investi de libérer le *moi* de tout déni, de toute pression[198].

C'est ainsi que dans *Bleu blanc vert* le *moi* s'exprime et se livre tantôt à travers un *moi* masculin, tantôt – fait particulier - par un *moi* féminin d'une génération qui a vécu l'HISTOIRE de l'Algérie indépendante. A travers deux pronoms personnels *Lui* et *Elle,* en l'occurrence Ali et Lilas relatant à la manière d'un journal intime, chacun en aparté, leur vie, trente ans durant.

Quand la guerre prit fin, le père d'Ali, le moudjahid, revient à la maison. La famille quitta le village et s'installa à Alger, dans un de ces appartements dits vacants. Ali et son frère Hamid durent s'habituer à la nouvelle vie, avec pour obligation de réussir aux études[199].

Plusieurs autres familles habitaient l'immeuble, parmi lesquelles celle de Lilas, la fille dont Ali tomba amoureux. De son côté, Lilas en étant indécise, ne perdit pas de vue les interdits contrairement à Ali qui ne prêtait pas d'importance aux traditions et aux coutumes[200].

Ali devint avocat et Lilas psychologue[201], ils se marièrent et eurent une fille qu'ils nommèrent Alia[202]. Mais la routine s'installa peu à peu et mit en péril la relation du jeune couple, et pour cause un époux trop submergé par le travail[203] ; ils s'éloignèrent puis se réconcilièrent et vécurent dans une nouvelle maison[204].

3.a) histoire d'un *moi féminin*

Le *moi* féminin s'exprime par le biais du personnage protagoniste Lilas. Un *moi* féminin qui dit un *nous* féminin. En effet, dès l'enfance, Lilas réalise l'attitude d'une société misogyne, de surcroît, de la part d'une grand-mère qui ne s'enthousiasme pas de voir son fils avoir comme nouveau-né une fille :

---

[198] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, op.cit., p. 199.
[199] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op. cit., pp. 18, 19, 20.
[200] Ibid., pp. 79, 90.
[201] Ibid., pp. 117, 124.
[202] Ibid., p. 175.
[203] Ibid., p. 194.
[204] Ibid., p. 284.

> […] on vient de m'annoncer une nouvelle qui ne me permettra ni d'accroître mes richesses, ni de faire confiance au voisin, ni de vaincre un ennemi, ni de venger un affront. Maman m'a expliqué que c'est ce que disent les anciens chaque fois qu'une fille vient à naître. C'est une maxime […][205].

Lilas s'indigne contre cet esprit qui consiste à réduire la femme à un simple figurant de l'Histoire et fait remarquer :

> […] Mais maintenant ce n'est plus pareil. On ne peut plus parler ainsi. Les femmes peuvent vaincre un ennemi. Depuis qu'elles ont participé à la guerre de libération. J'en ai même vu qui défilaient en uniforme militaire pendant les fêtes du 5 juillet. Il faut maintenant que les anciens trouvent d'autres maximes […].

Le *moi* féminin exprime sa volonté de s'affirmer, Lilas entend faire des études et travailler « […] *Moi plus tard je travaillerai. Mais je dois d'abord finir mes études* […] *Depuis la nouvelle rentrée scolaire, il y a des femmes qui enseignent dans les écoles. Pas seulement des Françaises* […][206] ».

Dès son jeune âge, Lilas se voit interdire de sortir, excepté pour les études « […] *Je n'ai pas le droit d'aller chez elle. Ma mère ne veut pas que je sorte. Sauf pour aller au lycée.* […] *Elle ne me permet pas de traîner dans les rues. Elle dit que je dois faire attention parce que je n'ai pas de père* […][207] ». La mère de Lilas ne se montrait guère communicative : « […] *Elle répond : plus tard, tu comprendras*[208] ».

Lilas dit ne pas comprendre cette marginalisation faite aux femmes, à les considérer inférieures aux hommes[209]. *Elle* voudrait s'affranchir des affres infligées à ses aînées, et choisir de son propre chef son futur époux[210], refusant le bonheur tel que l'envisage la famille : « […] *Je ne veux pas d'un bonheur qui devrait se satisfaire des désirs des autres. Je veux tracer moi-même les chemins de ma vie. Ne pas attendre qu'on me tende la main*[211] ».

[205] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op. cit., p. 26.
[206] Ibid., pp. 26, 27.
[207] Ibid., p. 57.
[208] Ibidem.
[209] Ibid., p. 58.
[210] Ibid., p. 59.
[211] Ibid., p. 66.

Elle qui s'est fixée comme objectif « *Etre libre et indépendante*[212]» déplore une mère qui tout en se plaignant de la prédominance patriarcale, exige d'elle qu'elle soit obéissante aux frères, à l'oncle[213].

Fille de chahid, Lilas évoque la vie malheureuse des enfants des chouhadas, des veuves qui ont toujours eu à endurer la perte d'un père ou d'un mari parti pour faire la guerre « […] *nous, les femmes, il ne nous reste plus qu'à supporter, à prier et à attendre. Et à pleurer*[214] ».

La narratrice se pose des questions quant à son avenir[215], quant à la notion du bien et du mal[216]. Lilas appréhende le mariage, elle hésite et temporise. Elle s'inquiète à l'idée de se voir « […] *guidée, accompagnée et surtout orientée* […][217] », l'engagement risquerait d'entraver sa liberté. Elle ne veut pas d'un mariage comme celui de ces voisines considérées comme de simples couveuses d'enfants. *Elle* reconnait, cependant, que sa condition de femme est bien meilleure que celle de ses aînées ou :

> […] celle de sa grand-mère ou de toute autre femme vivant dans un douar, qui, lorsqu'elle devait aller au village voisin ou à la ville pour une raison majeure, accompagnée de son mari bien entendu, était ensuite déposée dans l'enclos réservé aux animaux. Elle devait y rester assise, non pas contre un arbre, mais face à l'arbre. […] Avec pour seule consigne : attendre. Des heures entières si nécessaire. Attendre son maître tout le temps qu'il vaque à ses affaires au souk hebdomadaire où seuls les hommes sont admis. Elles étaient parquées dans un enclos. Avec pour interdiction, bien sûr, de regarder autre chose qu'un tronc d'arbre dont elles devaient sans doute apprendre par cœur les circonvolutions. Sans bouger. Sans boire ni manger. Jusqu'à ce qu'il revienne et les fasse remonter sur son âne pour les ramener à la maison. Elles me hantent, ces femmes assises, immobiles, sans projet autre que celui d'être ramenées chez elles par leur mari. […] Mais il y d'autres attentes. Tout aussi éprouvantes. Tout aussi humiliantes. D'autres façons d'aliéner un individu. Et peut être même au nom de l'amour. C'est tout cela qui me fait très peur […][218].

[212] Ibid., p. 67.
[213] Ibid., p. 66.
[214] Ibid., p. 71.
[215] Ibid., p. 78.
[216] Ibid., p. 81.
[217] Ibid. p. 95.
[218] Ibid., pp. 98, 99.

Faisant partie de cette génération de femmes qui ont pu faire des études à l'université, Lilas fait le grief à une société qui ne veut toujours pas se détacher des croyances superstitieuses, refusant de recourir aux moyens du progrès et de la science[219].

Quand l'éventualité du divorce lui effleure l'esprit, Lilas pense à la réaction de sa mère, de sa famille, du qu'en-dira-t-on de l'entourage. Elle se heurte au code de la famille qui rend impossible sa démarche : « […] *il est pratiquement impossible à une femme de demander et d'obtenir le divorce. Sauf pour quelques raisons énumérées dans l'article 53* […][220] ».

A l'orée des années quatre-vingt-dix, l'intégrisme grandissant tyrannise les femmes « […] *des mères en arrivent à souhaiter la disparition d'un fils,* […] *des sœurs ne rêvent que de voir leur frère s'exiler pour qu'elles puissent recouvrer une vie normale* […][221] ». Cela n'augurait rien de rassurant, le flair féminin pressentait le danger qui planait :

> Je crois que j'ai l'art de poser des questions qui dérangent. […] Mais mon inquiétude est réelle. Et justifiée. Justifiée par les nombreuses réflexions que j'entends autour de moi, et qui, toutes, me confortent dans le sentiment que le chemin que nous venons de prendre ne mène pas nécessairement vers des lendemains plus radieux[222].

Dans l'euphorie qui animait tout le monde, *Elle* fait montre de lucidité : « *J'aimerais tant qu'il ait raison ! J'aimerais de tout mon cœur croire avec lui qu'une page de notre histoire est tournée et que nous allons enfin entrer dans l'ère de cette démocratie* […][223] ». Mais on n'a jamais songé à l'associer dans la gestion des affaires : « *Aucune femme, bien entendu n'a été conviée aux réunions préparatoires et à l'élaboration de la stratégie. Dans de pareils cas, il y va de l'honneur des hommes !*[224] ».

[219] Ibid., p.125.
[220] Ibid., p. 215.
[221] Ibid., p. 259.
[222] Ibid., p. 263.
[223] Ibid., p. 262.
[224] Ibid., p. 236.

3.b) historiettes d'un *moi féminin*

Selon Barbéris, seule l'histoire individuelle permettrait de refléter la société à un moment donné de son HISTOIRE[225]. Ainsi « […] *femmes, jeunes gens, intellectuels, écrivains, pauvres* […][226] » que l'Histoire a pour habitude d'exclure de son champ, ont droit de cité dans une histoire qui relate « *Tous les individus et tout dans l'individu*[227] ». Parler de *monsieur Tout-le-Monde* amène à parler de la famille, car le *moi* résulte de la famille et s'affirme à travers elle. La famille est donc cet autre sujet que rejette l'investigation historique mais que la littérature a de tout temps investi[228] : « *Ces réalités familiales sont à la fois les bases, l'avenir des réalités sociales qui les développent. Et la reproduction de ces même réalités qui existent déjà dans le monde social et politique* […][229] ».

Outre le personnage protagoniste, notre roman brosse le portrait de quelques femmes, au sein de la famille et de la société lors des trois décennies de l'Algérie indépendante.

3.b.1) La mère d'Ali

Cette femme que Maïssa Bey ne nomme pas, renvoie à toutes ces femmes muettes, anonymes, restées dans l'ombre mais qui sont nombreuses à avoir fait preuve de dévouement et d'abnégation, à l'endroit du mari et des enfants comme à l'égard du pays.

Quand le mari était emprisonné, la mère d'Ali a dû travailler pour subvenir aux besoins de ses enfants :

> […] Elle s'est débrouillée toute seule quand il n'était pas là […] Elle allait faire des ménages chez des Français qui habitaient dans le village […] En plus, elle allait aux champs. Sinon on n'aurait pas pu […] mais quand il n'était pas là, on vivait presque normalement […] on avait de quoi manger […][230].

[225] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p. 193.
[226] Ibidem.
[227] Ibidem.
[228] Ibid., p. 200.
[229] Ibid., p. 203.
[230] Ibid., p. 49.

En mère attentionnée et bienveillante, elle a pu compenser l'absence du père « […] *elle nous parle beaucoup. Elle nous écoute. Elle est peut-être illettrée, mais elle n'est pas ignorante* […] *Elle nous protège aussi*[231] ».

Présente sur tous les fronts, La mère d'Ali transporte « *des armes pour les moudjahidines. Elle a même tenu tête à des militaires français pendant les rafles* […][232] ». Cette femme aux exploits héroïques n'est plus la même au sein du couple, elle ne semble pas mériter la moindre estime auprès d'un mari qui la méprise, qui lui dénie l'aptitude de faire des choix politiques : « […] *Le jour où elle a dit devant lui qu'elle préférait Ben Bella à tous les autres chefs de la Révolution, il a haussé les épaules. Avec un air méprisant. Comme si elle ne pouvait pas savoir* […][233]».

Au sein de la famille, la communication fait défaut, le père d'Ali n'adressant pas la parole à son épouse « […] *je crois que même si elle lui parlait, il ne l'écouterait pas* […][234] ». De son côté, la mère d'Ali en évoquant son époux dit « *Votre père*[235] » ou encore « *le père de mes enfants*[236] », un père qui règne en maitre absolu[237] et pour qui « […] *il y a toujours plus de viande et de fruits pour mon père que pour nous, mon frère, elle et moi*[238] ». Envers ses enfants, il est impitoyable : « […] *Hamid dit qu'une journée sans père ne le dérange pas du tout, bien au contraire. Et qu'on est plus tranquilles quand il n'est pas là. Parce qu'il trouve qu'il est trop dur. Trop dur avec nous. Trop dur envers ma mère. Ils ne se parlent presque pas* […][239] ».

Le père devient influent et décide de se remarier, la mère d'Ali ne correspondait plus à son nouveau statut d'homme politique[240], elle qui « […] *a*

[231] Ibid., p. 50.
[232] Ibid., pp. 49, 50.
[233] Ibid., p.50.
[234] Ibidem.
[235] Ibidem.
[236] Ibidem.
[237] Ibid., p. 31.
[238] Ibid., p. 17.
[239] Ibid., p. 49.
[240] Ibid., pp. 101, 102, 103.

accepté son absence pendant toute la durée de la guerre. La solitude. Le dénuement. Les responsabilités […][241] ».

Quand le père quitte la maison, c'est Hamid le fils aîné qui devient chef de famille. De nouveau, elle accepte de son plein gré qu'elle soit mise sous tutelle :

> […] ma mère reproduit avec lui le comportement qu'elle avait avec mon père. Elle est à son service. Et sur son visage, quand elle le regarde, se lit clairement la fierté qu'elle ressent d'avoir un homme à la maison, un homme de cette trempe, un homme sur qui compter[242].

De sa part, Hamid adopte l'attitude ingrate du père : « […] *Hamid, lui, accepte toutes ses attentions. Sans penser à la remercier. Il ne semble même s'en apercevoir* […][243] ».

3.b.2) La mère de Lilas

Veuve de chahid, la mère de Lilas élève seule ses enfants avec une pension de veuve de chahid « […] *mais c'est insuffisant et c'est fatiguant à cause d'une bureaucratie, notamment pour une veuve élevant quatre enfants* [244] ».

Contrairement à la mère d'Ali, elle est instruite : « […] *Elle lit les lettres qu'ils reçoivent. Elle en écrit aussi pour eux* […][245]». Cela dit, une femme, et de surcroît veuve ne peut disposer de sa vie ni se ses enfant « […] *Elle aurait même pu travailler. Mais mon grand-père n'a pas voulu* […][246] ». Elle dépend toujours de son père et puis après de son fils aîné[247] Pour subvenir aux frais du quotidien, elle en arrivait à vendre ses bijoux[248] « […] *Ce n'est pas avec une pension de veuve de combattant que nous pouvions vivre décemment. Il est vrai qu'un sacrifice ne doit pas se monnayer, mais des veuves doivent se sacrifier pour élever leurs enfants* […][249].

---

[241] Ibid., pp. 102, 103.
[242] Ibid., p. 105.
[243] Ibidem.
[244] Ibid., p. 55.
[245] Ibidem.
[246] Ibid., p.56.
[247] Ibid. p. 114.
[248] Ibid., p. 59.
[249] Ibid., p. 113.

Veuve, elle se sent dépourvue de protection, de soutien, elle ne peut cependant songer, avec quatre enfants de surcroît, à se marier ou refaire sa vie :

> […] Maintenant, elle doit oublier qu'elle est une femme […] Elle ne pense jamais à s'arranger ou à se maquiller. Même pas pour une fête ou un mariage […] Elle n'était pas très vieille quand mon père est mort. Elle avait tout juste vingt-huit-ans. […] je ne savais pas qu'elle avait autant souffert […][250].

Quand le fils aîné devient médecin, la mère de Lilas se sent enfin soulagée des soucis matériels. Et puis : « […] *A présent il y a un homme à la maison* […][251]». Après s'être rassurée de l'avenir de ses fils et notamment de sa fille unique qui s'est mariée à un homme de bonne famille, elle se sent libérée de toutes ses angoisses. C'est ce qui lui aurait fait renoncer au *haïk* même si elle a dû affronter la désapprobation de l'entourage ainsi que ses propres appréhensions[252]. Elle s'est mise à penser à elle, à prendre soin d'elle : « […] *je ne l'ai jamais vue prendre soin d'elle […] je n'aurais jamais remarqué à quel point elle pouvait être belle* […][253]».

3.b.3) Myriam

C'est avec Myriam que Lilas dit partager « […] *Mes colères. Mes révoltes. Mes envies. Les mêmes que les siennes* […][254] » sauf que Myriam, selon la narratrice, a toute latitude à exprimer ses idées, son mécontentement, ses aspirations sans être inquiétée. Ses volontés, dit Lilas, elle peut les mettre en œuvre sans craindre à être réprouvée notamment par les parents[255], ces derniers : « […] *lui font confiance. Et c'est ce qui fait qu'elle est forte et sûre d'elle* […][256] ». Myriam, rapporte son amie, agit librement « *au grand jour* [257]», ses parents ne la réprimande pas non plus quant à ses choix vestimentaires. La réflexion de Kant que reprend Myriam renseigne sur son tempérament : « « *Il est si commode d'être sous tutelle. Paresse et lâcheté font que les hommes oublient leur liberté* »[258] »

[250] Ibid., p. 70.
[251] Ibid., p. 114.
[252] Ibid., p. 115.
[253] Ibidem.
[254] Ibid., p. 80.
[255] Ibidem.
[256] Ibidem.
[257] Ibid., p. 81.
[258] Ibid. pp. 95, 96.

3.b.4) Aziza

La voisine du dixième, s'est mariée très jeune à l'âge de seize ans. Etant très belle et de caractère « bien trempé », Ses parents se sont vite évertués à se débarrasser d'elle : « […] *les parents préféreraient avoir des filles ni trop belles, ni trop moches. Et pas très intelligentes non plus* […][259] ». A trente ans, elle avait six enfants. Quand il n'était pas présent, son mari l'enfermait à la maison[260] : « […] *un mari qui l'humilie, l'exploite, et la bat dès qu'elle se permet de faire une remarque, ou simplement quand il en a envie*[261]. ». Et elle ne pouvait prétendre à le quitter parce que sa famille n'accepte pas de l'accueillir[262]. Ainsi Aziza verse dans la débauche dans une tentative de fuir son malheur, elle finit par partir : « […] *parce qu'elle a enfin rencontré un homme, un autre homme* […][263] ».

4) L'HISTOIRE entre Histoire et histoire(s)

Selon Pierre Barbéris, la connaissance de l'HISTOIRE requiert la connaissance de l'ensemble des écrits qui ont traité de l'HISTOIRE. Le discours de l'idéologie dominante qui se veut être *vrai* ne devrait pas être exclu mais comparé aux autres discours (littéraires entre autres) tenus sur l'HISTOIRE. La comparaison révèle, à travers les contrevérités, les paradoxes, les non-dits et les mutismes relevés, un semblant de vérité car, fait ressortir Barbéris, c'est illusoire que de prétendre dire l'HISTOIRE, celle-ci n'étant pas la conception dont les hommes en ont ni encore l'écriture dont ils en font[264].

Comparer l'Histoire à l'histoire non moins historique que dit Maïssa Bey apporte un certain nombre de réalités passées sous silence par l'Histoire officielle à laquelle l'auteure fait allusion, à travers ce *professeur d'histoire,* qui impose une certaine manière d'*écrire le cours d'histoire* et qui somme ses élèves d'adopter sa propre conception des choses, de la transcrire à sa guise.

[259] Ibid., p. 82.
[260] Ibid.,pp. 82, 83.
[261] Ibid., p. 82.
[262] Ibid., p. 83.
[263] Ibid., p. 153.
[264] Pierre Barbéris, *Le prince et le marchand,* op.cit., pp. 181, 182, 183.

Bleu blanc vert met en lumière, un pays qui se débattait dans des convulsions politiques, sociales et idéologiques qui allaient par la suite influer sur le cours de l'avenir du pays. En effet, de véritables fléaux minaient la société. A travers le personnage du père d'Ali, le récit fait état de l'opportunisme qui a fait basculer les idéaux et les principes révolutionnaires. Le père d'Ali incarne ces apparatchiks affairistes de l'époque qui gravitaient peu à peu l'échelle sociale. Ce sont ceux-là même qu'on sollicite pour s'assurer tel ou tel produit ou service. Le favoritisme gangrénait le pays et l'injustice devient le lot quotidien des démunis. Pis encore, la corruption s'érigeait en règle dans une administration rongée par une bureaucratie étouffante. La crise économique compromettait une condition sociale d'ores et déjà précaire. On faisait appels aux connaissances et toutes les combines sont bonnes pour se tirer d'affaire dans une conjoncture où les pénuries d'eau et de denrées alimentaires devenaient de plus en plus fréquentes.

Le roman démontre aussi cette absence d'unité qui favorise un clanisme régional. Le récit ne manque pas de dresser le bilan d'un pays en proie à une invasion culturelle venue d'Orient. L'école subit, elle aussi, diverses influences culturelles et idéologiques par le biais des coopérants français, russes et arabes donnant lieu à des hostilités qui creusent le fossé entre francophones et arabophones. L'arabisation constitutionnalisée se généralisait et gagnait peu à peu du terrain jusqu'à l'arabisation complète d'une école, qui ne faisait pas preuve d'ouverture ni d'esprit critique. L'on assistait à une démographie grandissante, les espaces communs et l'environnement urbain se dégradent dans l'indifférence dédaigneuse des uns et des autres.

En revanche, la romancière met en exergue une jeunesse prometteuse, multiple, talentueuse, passionnée et impétueuse mais livrée à son sort. L'auteure met également l'accent sur le déni d'un féminin brimé qui avait pourtant fait montre de courage et d'abnégation. Combien furent elles à tenir les rênes de la maisonnée quand l'époux était emprisonné ou au maquis, à travailler pour nourrir les enfants, les élever ; à militer voire combattre armes à la main le colonisateur, au même titre que l'homme ? Pourtant, face à l'homme, cette femme n'est plus la même, elle n'est

plus apte à faire des choix dans la vie, quant au travail ou au mariage. Elle est encore moins mature pour prétendre se forger des convictions politiques. On lui renie le droit d'émettre des avis, elle qui a de tout temps su faire preuve de lucidité, d'anticipation que lui inspire son flair de femme. On ne l'a considère guère comme un être pensant, qui éprouve des sentiments, qui attend qu'on lui manifeste égard, amour et reconnaissance mais plutôt comme une subordonnée, à qui on ne reconnait pas le statut de partenaire de vie. En évoquant son époux devant autrui, elle doit faire appel à des substituts lexicaux comme « ton/votre père » ou encore « le père de mes enfants » n'osant pas l'appeler par son nom. En bonne épouse, elle n'a pour raison de vivre que d'assurer l'entretien ménager et engendrer une progéniture. Dans le même temps, souligne la romancière, dans une sorte de réquisitoire, la femme semble se plier volontiers à la suprématie masculine du mari voire du fils qui va reproduire la même attitude arrogante. Si le mari meurt, c'est le père et plus tard le fils qui décideront à sa place. Elle n'a plus le droit, même étant jeune, de penser à se remarier.

Après l'indépendance, l'attitude envers elle ne changea pas. Si la nouvelle génération de femmes avait pu en nombre assez conséquent, avoir accès à l'université et au travail, elle n'a pas pu pour autant bousculer des traditions qui allaient parfois à contresens de ce que devait être la vie moderne. Toute tentative d'émancipation, de liberté se trouve être rejeter par la société. Le code de la famille n'y allait pas de main morte, une épouse qui se trouvait lésée dans ses droits les plus élémentaires, ne peut se voir accorder le divorce que si elle répond strictement aux motifs invoqués. Si elle venait à obtenir le divorce, elle n'est pas la bienvenue chez ses parents, encore moins acceptée par son entourage immédiat.

Avec l'avènement de l'intégrisme lors des années quatre-vingt-dix, les femmes subissaient le rejet, l'intolérance. A la rue comme à la maison, les femmes en souffraient le martyre de la part d'un frère, d'un fils ou d'un tiers fanatique. Le récit parcourt ces trois décennies de l'Algérie indépendante et peint une mosaïque d'un *nous* féminin fait de femmes : courageuses, maltraitées, soumises, insoumises, veuves, malheureuses, intellectuelles, blessées, dévouées, marginalisées, inférieures

à l'homme, engagées, abandonnées, enfermées, rebelles, brutalisées, lasses, sagaces, et toutes incomprises.

Le récit revisite l'Histoire et en fait une version bien différente de celle des historiens. L'Histoire de *Bleu blanc vert* raconte par le biais des métaphores du paratexte et de l'espace, un pays qui connait des débuts fragiles, passe par des moments de tergiversation puis d'agitation. L'histoire et les historiettes du récit en disent long sur la société et les femmes de l'Algérie d'alors. L'auteure fait part des aspirations et des appréhensions de Lilas. Maïssa Bey fait également parler un *moi féminin* qui émerge du silence à travers d'autres personnages féminins. Le parallèle établi entre l'Histoire et l'histoire fait ressortir une autre Histoire qui dévoile les non-dits d'une réalité sociohistorique que l'Histoire des historiens passe sous silence à plus forte raison quand il s'agit de femmes.

Chapitre III

Réécriture de l’Histoire au féminin

Georg Lukács insiste sur ce qu'il nomme les « formes sens », selon le critique hongrois, les « idées » et les « sentiments » ne se tiennent pas à l'écart du « style », ces éléments se combinent de manière à ce que « le réel passe du latent à l'exprimé[265] ». Roland Barthes met l'accent, pour sa part, sur l'importance de l'outil esthétique :

> […] le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix[266].

Nous allons essayer à travers ce chapitre d'explorer les procédés narratifs de notre corpus qui servent à faire jaillir une autre version, une version féminine. Nous avons opté, pour ce faire, pour l'étude de la stratégie narrative du corpus, puis dans un second temps l'examen des notions de la polyphonie et du dialogisme et enfin l'analyse de la situation d'énonciation. Cette analyse nous permettra de cerner l'angle sous lequel s'inscrit l'écriture dans ce texte qui regorge de subjectivité.

1) Pour une narration subjective

Nous allons nous atteler, dans ce qui suit sur « l'instance » productrice de narration et tenter d'identifier le statut du narrateur, le rôle qu'il assume, comment procède-t-il pour accomplir son action et enfin sous quel angle aborde-t-il la diégèse. Démarche qui va nous éclairer sur la visée de l'entreprise narrative de Maïssa Bey.

1.a) Statut du narrateur

Selon Gérard Genette, le statut du narrateur se définit par rapport au : « […] *niveau narratif* […] *et par sa relation à l'histoire*[267] ». S'agissant du niveau narratif, le narrateur est intradiégétique ou extradiégétique. L'exemple le plus édifiant est

[265] Daniel Berges et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, op.cit., p. 167.
[266] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1972, p.16.
[267] Gérard Gentte, *Figures III*, op.cit., p. 255.

celui des contes des *Mille et nuit* où il est question de deux narrateurs, un narrateur qui ne fait pas partie du récit et qui raconte l'histoire de Schéhérazade avec le sultan. Un deuxième narrateur qui n'est autre que le personnage Schéhérazade, la narratrice qui relate au sultan les contes. Le premier narrateur (qu'on ne connait pas) est appelé narrateur extradiégétique[268] car racontant « en récit premier une histoire[269] ». Le deuxième narrateur à savoir Schéhérazade est considéré intradiégétique car racontant l'histoire « en récit second[270]».

Dans *Bleu blanc vert,* le narrateur est intradiégétique car faisant partie du récit comme en illustre l'extrait suivant :

> Alya est restée à Alger avec ses deux grands-mères. Je les appelle tous les jours. Les nouvelles sont toujours les mêmes. L'été, la chaleur et un sentiment de d'oppression de plus en plus fort, de plus en plus accablant. Avant notre départ, il planait sur la ville, depuis quelques semaines, une inquiétude presque palpable, une atmosphère pesante, chargée de mille et une rumeurs, un peu comme si l'air autour de nous bruissait de papillons noirs annonciateurs de malheurs. L'air, l'eau, la terre, tout est devenu source de mécontentements, d'émeutes et de violence. Et chose inhabituelle, le mécontentement est maintenant exprimé à voix haute, partout, sans que personne ne s'en émeuve. Il n'y a pas si longtemps, les rares personnes qui osaient manifester leur désapprobation en public étaient aussitôt repérées et remises au pas par des méthodes très dissuasives. C'est comme si nous étions arrivés à un point de non-retour, et que les digues menaçaient à tout moment de se rompre[271].

La relation du narrateur à l'histoire se détermine quant à elle par l'absence ou la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte. Il est hétérodiégétique quand il est absent de l'histoire et homodiégétique quand il est présent[272]. Faisant partie de cette génération d'Algériens qui ont été témoins de l'Histoire de l'Algérie indépendante, la narratrice mais également le narrateur sont présents dans la diégèse qu'ils présentent, ils sont donc narrateurs homodiégétiques voire autodiégétiques comme le précise Genette :

[268] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., p. 28.
[269] Ibid., p. 29.
[270] Ibidem.
[271] Ibid., p. 251.
[272] Ibidem.

> […] l'expérience du héros se confond avec le passé du narrateur, qui pourra ainsi la commenter sans apparence d'intrusion (d'où l'adoption finale d'une narration autodiégétique directe où peuvent se mêler et se fondre les voix du héros, du narrateur et de l'auteur tourné vers un public à enseigner et à convaincre) – et celle d'un contenu narratif très vaste, débordant largement l'expérience intérieure du héros […][273].

C'est ainsi que la narratrice-héroïne de même que le narrateur-héros s'arrogent le monopole exclusif de dire, comme le souligne Genette[274]. En faisant appel au procédé autodiégétique qui est par définition subjectif, comme le précise le critique[275]. Maïssa Bey se réapproprie le droit de raconter l'Histoire, s'immisce dans la diégèse et se permet d'intervenir afin d'y émettre des impressions, des réflexions sur les évènements qui ont eu un impact sur le cours de l'Histoire, sur la société et sur les femmes. Par le biais de la narratrice et du narrateur, elle commente le quotidien, les tourments et les injustices faites aux femmes au sein du foyer conjugal, de la famille et de la société comme en illustrent les extraits suivants :

> […] Je me demande quand les femmes arrêteront de pleurer. Pour leur fils. Pour leur mari. Pour leurs frères […] Je n'ai pas envie de faire la guerre. Mais je crois bien que je suis le seul. Ou alors personne ne veut le dire. Surtout pas devant les autres. Tous mes copains ne parlent que de ça. Notre nouveau professeur d'histoire-géographie nous a expliqué la situation. […] D'abord il a dessiné au tableau la carte de l'Algérie. Il nous a parlé des frontières. Il a écrit la définition du mot « frontière » au tableau : tracé des limites territoriales d'un pays. Moi je n'ai jamais vu de frontières […][276].

> […] Et je n'ai rien vu – ou rien voulu voir. Ma mère, elle, dit qu'elle en avait eu le pressentiment. Elle avait rêvé à plusieurs reprises qu'elle perdait la clé de la maison et qu'elle ne pouvait plus entrer chez elle. En dehors de toute interprétation, je pense qu'une épouse doit sentir ces choses-là. À des signes que nous, pour des raisons multiples, ne pouvons déceler. Ses absences de plus en plus répétées, de plus en plus longues m'ont semblé normales vu ses fonctions. Et je n'ai pas attaché d'importance à ses remarques de plus en plus fréquentes, de plus en plus acerbes à propos de ma mère. Sur son inutilité, son ignorance, sa façon de parler, de marcher, de cuisiner, de se vêtir. Ma mère dit que, pour un homme aussi ambitieux que lui, une épouse qui n'est qu'une

[273] Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 258.
[274] Ibid., p. 254.
[275] Ibid., p. 258.
[276] Ibid., p. 62.

> servante ne suffit pas. Il lui faut quelque chose de plus […] Elle est toujours restée trois pas en arrière. Jamais vraiment à ses côtés […]. Et elle a toujours tout accepté. Courageusement. Sans récriminations. Elle a accepté son absence pendant toute la durée de la guerre. La solitude. Le dénuement. Les responsabilités […][277].

Le choix d'un narrateur intradiégétique s'explique par le fait que Maïssa Bey veuille faire adopter son point de vue. La narration homodiégétique et autodiégétique au *je* serait dans la perspective de suggérer un effet témoignage qui cherche à ce que le lecteur (re)lit l'Histoire en adoptant le champ de vision du narrateur.

1.b) Narration idéologique ou esthétique ?

Le narrateur prend en charge diverses fonctions. Outre la fonction narrative, Jouve énumère d'autres fonctions comme celle inhérente à la régie, à la communication, à celle dite testimoniale, idéologique et enfin explicative. La prédominance de certaines fonctions, fait remarquer Jouve, renseigne sur la portée esthétique ou idéologique d'une œuvre[278].

Le narrateur gère le récit et manie l'ossature du roman. L'une des manières d'organiser la trame de l'œuvre serait de procéder par ordre chronologique ou par analepses ou ellipses[279].

La narration de l'Histoire dans notre corpus respecte une certaine linéarité chronologique. Le récit est réparti en trois grands chapitres, respectivement : (1962-1972) puis (1972-1982) et enfin (1982- 1992), tranches de découpages chronologiques intitulant trois chapitres qui retracent chacun les évènements d'une décennie. Ce faisant, délimiter le cadre temporel à trente ans s'expliquerait par la volonté de l'auteur de dresser le bilan de trente ans de l'existence d'un jeune pays en perpétuelle quête de soi, à l'image de ces deux protagonistes qui deviennent trentenaires, la romancière en fait une allusion en disant : « *Le temps nécessaire*

[277] Ibid., pp. 102-103.
[278] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., pp. 30, 31.
[279] Ibid., p. 30.

pour faire d'un enfant un adulte. Le temps d'une génération […] [280]». L'intervalle du temps diégétique s'étale sur trente ans entre 1962 et 1992, deux années qui auront marqué un tournant décisif dans l'Histoire de l'Algérie contemporaine, la première étant celle de l'affranchissement du joug colonial, la seconde celle qui va voir le jeune pays basculer dans l'incertain.

En outre, l'auteure fait relayer deux instances narratives *Lui* et *Elle* soit deux perceptions qui s'offrent à l'appréciation du lecteur. En introduisant une narration au regard, à la sensibilité et au ton féminins – à côté d'un narrateur - Maïssa Bey ambitionne de faire valoir une interprétation féminine, de faire entendre une autre version des choses. L'écrivaine invite ses lecteurs à prendre en compte une version qui tente de comprendre et d'analyser les évènements plutôt que d'émettre des jugements de valeur :

> Que des mères en arrivent à souhaiter la disparition d'un fils, que des sœurs ne rêvent que de voir leurs frères s'exiler pour qu'elles puissent recouvrer une vie normale, que l'autorité des pères soit remise en cause, délibérément niée, voire bafouée, cela veut forcément dire quelque chose s'est déréglé. Non seulement au sein même des familles, mais aussi et surtout dans la société tout entière. Il n'est pas nécessaire d'être sociologue pour s'en aviser. Il suffit de regarder et d'écouter[281].

La fonction de communication est implicitement perceptible. L'absence dans notre corpus des déictiques *tu/vous* ne veut pas dire absence d'interlocuteur(s), en ce sens qu'un *je* qui se déclare, de surcroît dans un roman, cherche à faire écho auprès d'un *tu* ou un *vous* en l'occurrence un lecteur. Le *je* dans *Bleu blanc vert* suppose un *tu/vous* comme le signale Maingueneau : « […] *Il n'empêche que tout énoncé implique un énonciateur, par rapport auquel est repéré le tu, qui est constitué comme tel par l'énonciateur* […][282] ».

L'écrivaine communique à ses lecteurs ses impressions, son point de vue sur « […] *le monde, la société et les hommes […] par le recours à un présent gnomique (à valeur intemporelle)* […][283] ». La fonction idéologique est clairement affichée :

[280] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op. cit., p. 282.
[281] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., p. 259.
[282] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, op.cit., p.84.
[283] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., p. 31.

> […] C'est cela qui me révolte, et situe les limites de mes attributions. Comment se battre contre une société qui puise ses forces dans le déni de toute transgression et s'attache uniquement à la sauvegarde des apparences ? Moi-même, ne suis-je pas obligée de d'en passer par là ?[284].

> […] Comment toute une société peut-elle fonctionner et s'organiser en faisant l'impasse sur un sentiment aussi essentiel, aussi beau que l'amour ? Mariage arrangé et stricte séparation des sexes étaient, et sont encore souvent, les fondements de l'organisation sociale et de la morale. En fait, encore aujourd'hui, dans certaines familles que je connais, j'ai l'impression que l'homme ne prend pas femme seulement pour lui, mais surtout pour le groupe familial, plus particulièrement pour sa mère […][285].

Quant à la fonction testimoniale, le récit laisse entendre que les narrateurs protagonistes ont été témoins des évènements de cette Histoire qu'ils racontent et qu'ils commentent, on y lit leurs ambitions, leurs attentes, leurs désillusions et leur espoir :

> Jamais, non jamais depuis l'Indépendance, nous n'avons vécu une telle journée. Journée de liesse, de folie. Cette incroyable clameur sortie en même temps de centaines de milliers de poitrines au bout d'un silence de presque quatre-vingt-dix minutes. Ce 16 juin 1982 va, sans nul doute, entrer la légende. Pas seulement celle du sport. Celles aussi de la nation algérienne. Journée historique, au moins aussi capitale que le 5 juillet 1962. Drapeaux, youyous, klaxons, grappes d'hommes agglutinés sur les capots et toits des voitures, camions pris d'assaut, slogans, chants entonnés et repris par des milliers de gorges, exactement comme il y a vingt ans. Aux environs de dix-huit heures, l'immeuble a été ébranlé comme par une vague immense. Un véritable raz-de-marée. Et certains n'ont même pas attendu la fin du match pour se précipiter dans la rue […][286].

Le projet narratif beyen dans *Bleu blanc vert* a fait appel à des procédés relevant à la fois de l'esthétique et de l'idéologique. Au-delà de la fonction narrative, les fonctions de régie et de communication relatives à l'aspect esthétique ont rendu compte de la teneur idéologique et testimoniale du roman.

[284] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., p. 130.
[285] Ibid., p. 120.
[286] Ibid., p. 172.

1.c) Distance et focalisation

Ce sont deux modalités qui caractérisent la démarche narrative. Il est des récits qui fournissent en abondance des informations quant à l'histoire, aux personnages, d'autres en livrent beaucoup moins. En outre, l'histoire du texte est présentée au lecteur à travers un regard plus ou moins *focalisé*[287].

1.c.1) Distance

Selon la stratégie narrative mise en œuvre, l'auteur opte pour l'une des alternatives à savoir : « *la proximité* » et « *la distance* ». La proximité dénote une écriture méticuleuse, approfondie voulant faire dans la précision et l'objectivité[288]. Genette apparente la proximité à la mimesis dont parlait Platon, celle qui consiste à faire croire que ce n'est pas le narrateur qui parle mais bel et bien le personnage notamment quand celui-ci se met à reproduire les propos tels qu'ils sont dits[289]. L'écriture se focalise donc sur l'histoire, une masse d'informations est livrée par le récit « *le plus discrètement possible*[290] » comme le souligne Jouve. L'auteur feint de refléter l'histoire, il ne la relate pas. C'est ainsi que s'agissant des événements racontés, le narrateur *se dissipe,* le lecteur aura l'impression que l'histoire se retrace d'elle-même avec tous ses détails donnant un effet de vraisemblable[291].

La seconde alternative consiste quant à elle à réguler et filtrer la quantité d'informations à apporter, donnant lieu à un récit qui manque de précision. Le narrateur prend ses distances et demeure subjectif. De ce fait, il préfère la démarche diégétique à la mimétique[292], son récit fournit « *le moins discrètement possible, un minimum d'informations*[293] ». Le lecteur ne perdra pas de vue l'aspect fictif du texte, de même qu'un narrateur qui rappelle explicitement sa présence. Au lieu et

[287] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., p. 32.
[288] Ibid., p. 33.
[289] Gérard Genette, *Figures III,* op.cit., p. 184.
[290] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., p. 33.
[291] Ibid., pp. 33, 34.
[292] Ibid., p. 33.
[293] Ibidem.

place de récits détaillés, Il s'agira de résumer sommairement les évènements et de commenter les faits[294].

La reproduction des paroles laisse transparaître l'éventuelle proximité ou distance adoptée par l'auteur par rapport aux discours selon qu'ils soient précis ou imprécis[295].

De par les éléments avancés, il s'avère que Maïssa Bey adopte, à dessein, la modalité de la distance. Dans sa volonté de reconquérir l'Histoire, elle entend conférer au récit une certaine subjectivité qui serait de nature à prendre en considération la narration-témoignage qui caractérise le texte.

Bien que le récit soit prolifique en matière d'évènements historiques, la narration fait abstraction de la description détaillée. Quoiqu'il soit question d'évènements, d'immeuble, de personnages aux profils divers, l'écriture fait l'impasse sur le compte rendu méticuleux. Les narrateurs se consacrent à l'évocation des évènements et des situations dont ils furent témoins, ils commentent plutôt qu'ils ne racontent :

> Ça recommence. Et mon père est reparti à la guerre. Et avec lui, beaucoup d'autres hommes. C'est la mobilisation générale. On entend partout des chants patriotiques. Dans les mairies. Dans les écoles. Dans les magasins. Dans les stades où les hommes vont se porter volontaires. Cette fois-ci, on n'entend pas de coups de feu dans la ville. Parce que la guerre se déroule très loin de nous. Très loin d'Alger. A des milliers de kilomètres. On voit passer de jour comme de nuit des camions remplis d'hommes avec des fusils […][296].

Tout au long du récit, une attention particulière est portée aux narrateurs. La narratrice ou encore le narrateur qui, faut-il le rappeler sont les protagonistes du roman, sont activement présents. Les intitulés *Elle* et *Lui* rappellent à chaque début de partie que c'est Lilas ou Ali qui racontent au *je* une histoire fictive. L'écriture

[294] Ibid., p. 34.
[295] Ibid., p. 35.
[296] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., p. 61.

emprunte donc la voie diégétique, elle ne fait guère dans l'exposé qui consiste à montrer. Elle relate au moyen de résumés :

> […] Quand il est revenu, il y a quelques mois, je ne l'ai pas reconnu. Lui non plus ne m'a pas reconnu. J'avais sept ans quand il est sorti de chez nous, la nuit, pour monter au maquis. Quand je me suis réveillé, il n'était plus là. J'en ai treize maintenant. Il n'est pas resté très longtemps dans la montagne. Ils l'ont attrapé au bout de deux ans. Et ils l'ont mis en prison. Depuis qu'il est revenu, notre vie a changé. Il est resté quelques jours au village avec nous. Puis il est reparti. Et un jour, il est revenu avec une camionnette et il a dit : on va à Alger. Depuis ce jour-là, on vit ensemble à Alger […][297].

Les évènements, les faits ne sont guère énumérés à la manière d'un livre historiographique mais commentés, interprétés par de prétendus témoins :

> […] Maintenant que l'accès à la propriété privée est facilitée, on construit partout et n'importe comment. Sans se soucier le moins du monde des règles de l'urbanisme. Et si on ne connaissait pas les règles du jeu, on pourrait se demander comment ils ont réussi à obtenir un permis de construire auprès des services concernés. Mais c'est le genre de question qu'on ne pose plus, ici. Le principe de base étant d'afficher la preuve solide, visible et enviable de sa réussite. Avec bien entendu, des jardins protégés par des clôtures surélevées, et des barreaux à toutes les fenêtres […][298].

La modalité de la distance reproduit les paroles à la manière de reproduire les évènements. Les propos ne sont pas repris avec exactitude mais il est fait une allusion approximative à leur portée, c'est la technique du discours narrativisé[299] :

> […] Le jour où mon père a décidé de nous quitter pour aller vivre avec sa nouvelle femme, elle le lui a dit. C'était la première fois qu'elle lui parlait. Je veux dire, la première fois qu'elle osait lui parler sans baisser les yeux. Je n'étais pas là. Je ne sais pas ce qu'il lui a répondu. Elle ne m'a pas rapporté leur discussion. Elle a seulement murmuré devant moi, comme pour elle-même : qui fait confiance aux hommes, croit pouvoir remplir d'eau un tamis […][300].

[297] Ibid., p. 18.
[298] Ibid., p. 193.
[299] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 35.
[300] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., p. 103.

S’agissant des pensées, Genette assimile la pensée du personnage au monologue, c'est-à-dire le personnage qui s’adresse à lui-même[301] :

> […] Je me demande ce qu’on leur apprend à l’école, et quelle pression on leur fait subir pour qu’ils déversent ainsi leur agressivité une fois dehors. Dégradations et insolence semblent être pour eux les seuls moyens d’affirmer leur présence au monde. Au risque délibéré de porter préjudice à leurs parents ou à leur entourage immédiat. Sans en mesurer un seul instant les conséquences. Nous avons grandi ici, nous avons commis pas mal de bêtises, mais rien n’avoir avec ces hordes de gamins qui s’en prennent à tout et à tout le monde. Nous n’avons jamais eu pareils agissements. Je ne veux pas que ma fille grandisse dans cet environnement ! […][302].

1.c.2) Focalisation

Définir la focalisation amène à répondre à la question « qui voit ? ». La seconde modalité (après celle de la distance) consiste à proposer le récit à partir d’un certain angle de vue, il en existe trois : focalisation zéro, focalisation interne et focalisation externe[303].

Si le récit adopte la focalisation zéro, cela veut dire que l’histoire n’est axée sur aucun des personnages, il s’agit alors d’un narrateur qui est au fait de tout ce qui se rapporte aux personnages, à leur état d’âme, à leurs réflexion. L’histoire ne s’adapte à aucun point de vue, c’est une narration omnisciente[304].

Il s’agit de focalisation externe, lorsque la narration retrace les faits de manière impartiale, le narrateur ne peut s’infiltrer dans l’esprit intime du personnage, il n’en sait pas davantage que ce qu’il perçoit. L’information se voit donc limitée aux seuls traits apparents des choses, la narration n’adopte aucun parti pris[305].

Quant à la focalisation interne, c’est celle qui restreint la narration au champ de vision de l’un des personnages. L’information qui parvient au lecteur se

[301] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., p.37.
[302] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p.178.
[303] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* op.cit., pp. 39, 40.
[304] Ibid., p. 40.
[305] Ibid., pp. 41, 42.

conforme strictement au regard du narrateur qui le reflète[306] comme en illustre l'extrait suivant:

Lui :

> Bleu blanc vert. Dès qu'il a posé son cartable sur le bureau, il a dit : à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus voir personne souligner les mots ou les phrases avec un stylo rouge ! Ni sur les cahiers, ni sur les copies. D'abord, j'ai pensé que le rouge était sa couleur. Je veux dire, la couleur du professeur. Une couleur réservée exclusivement à tous les professeurs. Pour les corrections et les commentaires. […] J'ai levé le doigt. Il m'a autorisé à parler. J'ai demandé pourquoi […][307].

Elle :

> […] Et quand je suis entrée chez elle à la fin du mois de juillet, il y avait encore plein de petits pots vides sur les étagères du buffet, dans la cuisine. Dans son débarras, il y a ou il y avait, je ne sais pas s'ils y sont toujours puisque la maison est occupée maintenant, des dizaines et des dizaines de magazines. Des romans-photos, des *Nous deux,* des *Confidences,* des *Intimité.* Tous classés par année et rangés dans des cartons. Je ne crois pas les avoir bien remis en place […][308].

A ce propos Genette dira qu'il est assez peu commun qu'un récit en fasse usage du début jusqu'à la fin. On ne peut, de ce fait, s'introduire dans la conscience du personnage, encore moins le peindre de l'extérieur de manière neutre[309]. Le critique a néanmoins laissé ouverte une brèche d'exception dans laquelle peut s'inscrire *Bleu blanc vert*. Le récit présente, en effet, la singularité suivante :

Par l'artifice de la double narration alternée, le lecteur a droit d'accès à la psyché du « *personnage focal*[310] », à son portrait physique. Chacun des deux narrateurs protagonistes dresse le profil moral et physique de l'autre, c'est ainsi qu'on a pu découvrir une jeune Lilas rêveuse ressemblant à Anna Karina[311] et un Ali pragmatique ayant les traits physiques d'un certain Samy Frey[312] :

---

[306] Ibid. p.41.
[307] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p. 13.
[308] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p. 23.
[309] Gérard Genette, *Figures III,* op.cit., p. 209.
[310] L'expression est de Gérard Genette, *Figures III,* op.cit., p. 209.
[311] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p. 74.
[312] Ibid., p. 79.

Lui :

> […] Elle a toujours été un peu décalée par rapport au présent, par rapport à la réalité. Et je crois que c'est ce qui m'avait attiré en elle. Mais ce n'est plus pareil maintenant. Je pense qu'elle a compris qu'on ne peut pas éternellement vivre en se projetant dans des ailleurs impossibles. Depuis la naissance d'Alya, elle semble plus disposée à rentrer dans le rang. Elle a mûri, forcément. Tant mieux, même si cela s'accompagne de crises de cafard ! […] [313].

Elle :

> […] J'ai l'impression qu'il pourrait animer un meeting politique et rameuter des foules ; tant il met de cœur à défendre ses idées. Surtout quand il veut arriver à ses fins. Je l'écoute patiemment. Je souris parfois, parce que ce sont ce sont les mêmes mots qu'emploient ceux qui ont brisé la grève […] Lui y croit vraiment. Il pense que, pour changer le monde, il faut d'abord faire sa propre révolution. Tout balayer […][314].

C'est dans le récit écrit en monologue que se manifeste le plus, la focalisation interne, affirme Genette[315]. Dans *Bleu blanc vert* les différents évènements et les profils des personnages qui défilent sont dits via le regard filtré du narrateur. Leur univers et leur entourage immédiat sont décrits conformément à la conception du narrateur :

> […] mon père continue à pester contre ma mère. Parce qu'elle est là. Ma mère qui ne répond jamais et se contente de se réfugier dans la cuisine, une pièce où il ne met jamais les pieds. Il me semble, il ne le dit pas clairement, mais tout dans son comportement le crie, qu'il lui en veut parce qu'elle non plus ne cadre plus avec ses nouvelles fonctions, avec son statut et ses ambitions d'homme politique […] [316].

Il est indéniable que par rapport à *Bleu blanc vert* l'option de la focalisation interne obéit à une écriture qui tend à imposer une certaine conception des choses et qui assume pleinement sa subjectivité.

2) Polyphonie et dialogisme au féminin

[313] Ibid., p. 176.
[314] Ibid., pp. 96-97.
[315] Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., pp. 209, 210.
[316] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., p. 89.

La polyphonie en littérature comme notion, est la théorie de Mikhaïl Bakhtine qui avait pour objet d'analyse, l'œuvre de Fedor Dostoïevski[317]. Selon le critique russe, l'auteur de *Crime et Châtiment* est le premier à concevoir le roman polyphonique[318]. Si l'on considère du point de vue de l'écriture monologique[319], l'œuvre de Dostoïesvky nous paraîtrait à la fois adopter plusieurs styles et dépourvue de style ; du point de vue du ton, elle semble adopter différents accents. En effet, si l'hétérogénéité de Dostoïesvky, renchérit Bakhtine, venait à se conformer à une approche monologique, elle n'aurait pu arriver à combiner autant de variétés[320]. La particularité de l'œuvre du romancier russe réside dans la diversité des voix qui la composent[321]. Dostoïesvky, avance Bakhtine, aurait dérogé à la pratique courante qui consiste à se servir du héros et des personnages pour construire l'intrigue ou encore peindre le portrait. La conscience d'un personnage est livrée à travers la conscience d'un autre personnage. Ainsi, fait remarquer le critique russe, les personnages de Dostoïevski, tel que Myshkine, Ivan Karamazov, le Grand Inquisitueur, correspondent chacun d'eux à une conception philosophique qui leur est propre[322]. Ils ne sont pas indifférents les uns aux autres, ils se connaissent et se parlent[323]. Dostoïevski ne s'intéresse guère à la manière dont le monde perçoit "son" héros mais plutôt à l'image que le héros a de lui-même et comment ce dernier voit-il le monde. Le dialogue étant la caractéristique du roman polyphonique[324], le lecteur le perçoit à travers l'énoncé, le mot ; le simple fait d'évoquer ou de reprendre le mot ou l'énoncé qu'emploie l'autre, dénote l'attitude d'abord de celui qui émet l'énoncé puis de celui qui le reproduit. Le dialogue pourrait être également perçu à travers les images. Bakhtine insiste aussi sur ce qu'il considère comme étant le double sens de l'énoncé, notion qui se manifeste le plus à

[317] Nous nous sommes référée à la version anglaise de l'ouvrage, il s'agit là d'une traduction personnelle.
[318] BAKHTIN, Mikhail., *Problems of Dostoevsky's poetics,* edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne. C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p.7.
[319] Nous allons présenter une définition du monologue selon Edouard Dujardin dans ce qui suit.
[320] Ibid., pp. 15, 16.
[321] Ibid., p. 6.
[322] Ibid., p. 5.
[323] Ibid., p. 72.
[324] Ibid., p. 47.

travers le dialogue[325]. Dans son ouvrage *Temps et récit* Paul Ricœur commente la conception de Bakhtine :

> Notre premier mouvement est de nous réjouir de voir le principe même de la structure dialogique du discours, de la pensée et de la conscience de soi, élevé au rang de principe structural de l'œuvre romanesque. Notre second mouvement est de nous demander si le principe dialogique […] n'est pas en train de saper en même temps la base de l'édifice, à savoir le rôle organisateur de la mise en intrigue […][326].

Les personnages émettent des discours, ils transmettent leurs pensées et leurs sentiments[327]. Le roman polyphonique offre donc l'occasion à plusieurs voix d'émerger, de porter haut leurs paroles, leurs histoires, leur état d'âme, leur univers et leur point de vue. Notre corpus, nous semble, adopter le même procédé.

2.a) Polyphonie double

Dans un souci de donner la parole à des personnages féminins, de donner écho à leurs voix, l'écriture de Maïssa Bey ouvre le champ d'énonciation à des locutrices, via une narratrice (à côté d'un narrateur) à voix perçante qui relaie d'autres voix basses, un chœur de femmes se livrant à une catharsis collective et interagissant dans un dialogisme tacite. A ce propos Jean-Paul Sartre précise :

> […] le romancier apparait au premier chapitre, il annonce, il interpelle ses lecteurs, les admoneste, les assure de la vérité de son histoire ; c'est ce que je nommerai la subjectivité première ; puis, en cours de route, des personnages secondaires interviennent, que le premier narrateur a rencontrés et qui interrompent le cours de l'intrigue pour raconter leurs propres infortunes : ce sont les subjectivités secondes, soutenues et restituées par la subjectivité première, ainsi certaines histoires sont repensées et intellectualisées au second degré[328].

2.a.1) Voix narratrice

[325] Ibid., pp. 184, 185.
[326] Paul Ricœur, *Temps et récit tome II* , Paris, Seuil, 1984, p. 145.
[327] Ibidem.
[328] Jean-Paul Sartre, *Situations II,* Paris, Gallimard, 1948, p. 179.

Dans *Bleu blanc vert* la diégèse est prise en charge par deux narrateurs, tantôt par un narrateur-héros : Ali, tantôt par une narratrice-héroïne : Lilas que Maïssa Bey désigne respectivement par *Lui* et *Elle* qui vont faire découvrir au lecteur les péripéties de l'Algérie indépendante.

Selon Vincent Jouve « *la narration en tant qu'acte producteur du récit, suppose une instance à l'origine du texte* […][329] ». Il est à noter qu'il faut dissocier l'auteur du narrateur, l'auteur étant la personne réelle productrice du texte, le narrateur, en revanche, est celui qui fait partie du texte, il retrace les faits[330]. Nous nous intéressons plus particulièrement, dans cette partie, à la narratrice-personnage qui s'exprime au moyen d'un *je.* La protagoniste se dit et dit ses pairs à la manière d'un « Je est un(e) autre[331] ».

Il convient de souligner tout d'abord que la polyphonie se manifeste d'ores et déjà dans le dédoublement du personnage Lilas : l'héroïne se confond à la narratrice comme le fait remarquer Gérard Genette à propos de l'œuvre de Marcel Proust où il avance :

> […] mais les deux instances se rejoignent déjà en « pensée », c'est-à-dire en parole, puisqu'elles partagent la même vérité, qui peut maintenant glisser sans rectification, et comme sans heurt, d'un discours à l'autre, d'un temps (l'imparfait du héros) à l'autre (le présent du narrateur) […][332].

Pour ce faire, l'auteure adopte le procédé du monologue, technique qui, d'emblée suggère le sentiment de solitude dans lequel *Elle* vit : parlant seule, n'ayant pas d'interlocuteur valable ou tout au moins attentif. Le choix du monologue dénote également l'incommunication avec *Lui*. D'autre part, le monologue intérieur lui permet (à *Elle*) de s'octroyer la parole, de s'imposer et de s'affirmer[333] au moyen d'un *je* tout au long du roman où la narratrice tend à

[329] Vincent Jouve, *Poétique du roman,* Paris, Armand Colin, 1998, p. 27.
[330] Ibid., p. 26.
[331] L'expression est d'Arthur Rimbaud dans une missive à Paul Demeny le 15 mai 1871.
[332] Gérard Genette, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 261.
[333] Nous nous sommes inspirée de l'article publié par Paola MARTINI, « Entre le désir de dire et la tentation du silence : la narrativité de Maïssa Bey », Loxias, Loxias 32, mis en ligne le 02 mars 2011, URL : http : //revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=6607, consulté le 26 décembre 2014, p. 5.

s'éclipser pour relater, au présent de l'indicatif comme le précise Gérard Genette : « […] *lorsque le monologue se confond avec la totalité du récit* […] *l'instance supérieure s'annule, et l'on se retrouve en présence d'un récit au présent et « à la première personne »*[334] ».

Par « *monologue intérieur* », Edouard Dujardin – qui fut le premier à le définir - entend :

> […] le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression " tout venant " […][335].

Les deux conceptions, à savoir celles de Dujardin et de Genette qui préfère, lui, parler de « *discours immédiat*[336] » font ressortir que le monologue se dit au *je* et se conjugue au présent comme le fait l'auteure dans *Bleu blanc vert,* depuis l'enfance et jusqu'à la fin du roman ; *Elle* narre au *je* :

> Souvent, je me demande pourquoi ceux qui vivaient dans l'appartement ne les ont pas emportés. Ma mère dit que je pose trop de questions. […] Alors je garde ces questions pour moi. […] Mais je me demande s'ils ont emporté d'autres objets. Plus précieux. Des bijoux ou des souvenirs irremplaçables. Peut-être qu'ils n'ont tout simplement pas eu le temps de décrocher les tableaux. Ni suffisamment de place pour les ranger dans leurs bagages. Je ne sais pas où ils sont maintenant. Mais s'ils savaient que je suis montée chez eux presque chaque jour de cet été pour regarder longtemps leurs tableaux, les garder vivants et veiller sur eux, je pense qu'ils seraient quand même contents[337].

> Mes promenades ressemblent à une espèce de reconstitution historique. Et je ne me lasse pas de déambuler dans cette ville que j'aime tant, Alger, maintes fois conquise, maintes fois libérée. Alger, parfois impudique, jamais vraiment soumise, et qui garde

[334] Gérard Genette, *Figures III,* op. cit., p. 194.
[335] Définition que nous avons tirée de : de Jean-Pierre Beaumarchais, COUTY, Daniel., [CD ROM Dictionnaire électronique des œuvres littéraires de langue française], version 2.00, Windows® et Microsoft®Viewer, ©Bordas, Paris, 1995.
[336] Gérard Genette, *Figures III, op.cit.,* p. 193.
[337] Ibid., p. 28.

> en elle l'empreinte de ces multiples déchirements, reste encore aujourd'hui indocile, indomptable […][338].

Dans les extraits cités ci-dessus, il s'agit d'une narration au présent qui commente plus qu'elle ne relate, procédé qui correspond à la réflexion que développe Paul Ricoeur. En effet, les temps verbaux adoptés correspondent à l'intention communicative de l'auteur. Selon Ricœur, si l'auteur commente, il crée l'effet dit de « *tension* ». Si par contre, il relate, il suscite l'effet de « *détente* », deux démarches qui font chacune appel à certains temps verbaux[339] : « […] *pour le monde commenté, le présent, le passé composé et le futur ; pour le monde raconté, le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait, le conditionnel* […][340] ». Parler du passé, est pour Ricoeur, le perpétuer dans le moment présent[341].

Comme le souligne Sartre, la narratrice a pu « […] *réduire le divers à l'identique* […][342]», *Elle,* à travers son *je* dit les autres, c'est-à-dire l'autre *moi* féminin, l'affect commun. Le *je* donne lieu à un dialogisme au sein de la même énonciation laissant entrevoir une compassion, une convergence entre femmes faisant face au même sort :

> […] je pense à toutes qui s'arrêtaient pour faire escale chez nous en revenant du marché. A la tendresse et à la crudité de leurs mots. A la connivence et à la solidarité active de toutes ces femmes. A cette communauté, à cette réalité exclusivement féminine, totalement ignorée des hommes. Un no man's land, au sens premier du terme. Je pense à Zohra qui nous faisait tant rire, et qui ne sort plus qu'avec un voile et une djellaba noire depuis qu'elle a perdu son fils âgé de onze ans. Je pense à Aziza qui est partie […][343].

2.a.2) Voix multiples

Ces autres voix dont il est question ne prennent pas part à la diégèsis mais sont plus que jamais présentes grâce au dialogisme. A partir d'un seul discours, d'autres

[338] Ibid., p. 190.
[339] Paul Ricœur, *Temps et récit tome II*, op.cit., p.102.
[340] Ibidem.
[341] Ibid., p. 105.
[342] Jean-Paul Sartre, *Situations tome II*, op.cit., p. 181
[343] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit., pp. 152-153.

discours fusent lesquels : « […] *discours "extérieurs" sont explicités ou simplement évoqués dans la parole d'un locuteur, l'énoncé, faisant apparaître une pluralité de voix* […][344] ». Par l'intermédiaire d'une narratrice-messagère qui, en l'espace de quelques passages disparaît, d'autres profils se dessinent, une diversité de portraits de femmes s'offre à l'appréciation du lecteur : il est question de femmes combattantes, faisant preuve de caractère, iconoclastes, lucides, instruites, d'autres, divorcées, veuves, et puis d'autres, frêles, délaissées, dociles, crédules, méprisées, tyrannisées. C'est ainsi que des voix comme la mère d'Ali, la mère de Lilas, la grand-mère de Lilas, Zohra, Aziza, Myriam, Fatiha, Yamina, madame Moreno, la petite Alya et plusieurs femmes anonymes font leur apparition.

> Je crois que, s'ils avaient le choix, les parents préféreraient avoir des filles ni trop moches. Et pas trop intelligentes non plus. Le père d'Aziza s'est senti incapable d'assumer ce don de Dieu et s'est débarrasser d'elle en vitesse en la mariant avec le premier venu. Et pourtant, ils l'avaient appelée Aziza, la bien-aimée[345].

> […] Celui qui pouvait lui donner cette protection n'est plus là. Son amour est mort. Et tout s'est éteint avec lui. Maintenant elle doit oublier qu'elle est une femme. C'est sans doute pour cette raison qu'elle porte toujours les mêmes jupes, les mêmes tricots. Et qu'elle choisit des couleurs qui ne sont pas de vraies couleurs. Du gris, du noir et du bleu marine. Elle ne pense jamais à s'arranger ou à se maquiller. Même pas pour une fête de mariage. Je ne sais pas si moi je pourrais. Si je pourrais renoncer à être belle Je ne veux pas dire que je me crois belle. Je veux simplement dire m'arranger, me faire belle. Elle n'était pas très vieille quand mon père est mort. Elle avait tout juste vingt-huit ans. Mais je n'avais jamais pensé à tout ça […][346].

> […] Alya est rentrée ce soir avec de nouvelles résolutions. Elle a demandé un sacen plastique à sa grand-mère. Elle y a mis toutes ses poupées, et m'a demandé de les ranger dans le débarras. La maîtresse vient d'expliquer à toute la classe que toute représentation du corps humain était interdite en Islam[347].

[344] Robert Vion, Colloque international : Dialogisme, langue, discours, septembre 2010, Montpellier, p. 8, in : http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264, consulté le 17 mai 2015.
[345] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert, op.cit.,* p.82.
[346] Ibid., p. 70.
[347] Ibid., p. 263.

Dans *Bleu blanc vert,* le procédé du dialogisme s'illustre, entre autres, dans cet échange de discours interposés opposant celui de la narratrice-personnage à celui de sa grand-mère. La négation « polémique », assure Dominique Maingueneau, est typiquement polyphonique lorsqu'elle récuse le discours d'un locuteur[348]. Lilas s'oppose à la réflexion de sa grand-mère, la négation ainsi exprimée fait apparaître le discours de la grand-mère :

> […] Il paraît que mon père était fou de joie le jour où je suis née. […] Mais quand ma mère paternelle est venue me voir – elle a dit à ma mère : on vient de m'annoncer une nouvelle qui ne me permettra ni d'accroître mes richesses, ni de faire confiance à un voisin, ni de vaincre un ennemi, ni de venger un affront. […] c'est ce que disent les anciens chaque fois qu'une fille vient à naître. […] Mais maintenant ce n'est plus pareil. On ne peut plus parler ainsi**.** Les femmes peuvent vaincre un ennemi. Depuis qu'elles ont participé à la guerre de libération […] Il faut maintenant que les anciens trouvent d'autres maximes. […] Parce que nous avons fait la Révolution. Et puis beaucoup de femmes travaillent. Moi, plus tard, je travaillerai […][349].

De l'avis de Gérard Genette, le roman contemporain avait réussi à se débarrasser de ce qu'il appelle « *la mimésis du discours*[350] », l'écriture moderne occulte le narrateur et permet aux personnages de s'exprimer[351]. Le narrateur ne rapporte pas les propos précis des personnages mais transmet « *leurs pensées et sentiments*[352] » qu'il dit en faisant appel au style indirect libre[353], où il est fait abstraction de verbes introducteurs et de guillemets.

> […] Elle voulait se faire faire une coupe et une mise en plis. Je crois que c'était la première fois de sa vie qu'elle ne se coiffait pas elle-même. Je l'ai regardée pendant tout le temps qu'elle se faisait coiffer. Elle avait une expression bizarre sur le visage. Une sorte d'étonnement. On aurait dit qu'elle apercevait une autre personne dans le miroir […][354].

---

[348] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2009, pp. 113, 114.
[349] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit., p. 26.
[350] Gérard Genette, *Figures III,* op.cit., p. 193.
[351] Ibidem.
[352] Ibid., p. 191.
[353] Ibid., p. 194.
[354] Ibid., p. 69.

Outre le style indirect libre, le roman polyphonique devrait selon Bakhtine adopter le langage de ses personnages[355]. Robert Vion abonde dans ce sens : « […] *les discours d'un locuteur sont habités de discours antérieurs, de voix qui résonnent dans sa parole et qui constituent le background culturel et idéologique permettant la communication entre les humains*[356] ». En effet, il est autant de termes reflétant l'univers de ses personnages féminins qui, dans le même temps, renseigne sur l'arrière-plan socioculturel : *caraco, kaftan, gandoura, douros, haïk, hammam, haouch, meïda, tomina, taleb, yemme, djedda.*

3) Situation d'énonciation :

Tout énoncé recèle un sens que le destinataire interprète en se référant à un certain nombre d'indices grammaticaux, sémantiques et contextuels[357]. Analyser un énoncé renvoie à considérer la situation d'énonciation, à examiner les conditions qui ont présidé à sa production. Le processus est à même de renseigner sur la visée d'une énonciation[358].

> La plupart des énoncés possèdent ainsi des marques qui les ancrent directement dans la situation : « *cette pièce* », *« ici »,* ou *« hier »,* la désinence de temps des verbes, des pronoms comme « je » ou « tu » ne sont interprétables que si l'on sait à qui, où et quand l'énoncé est dit […][359].

Ainsi, un énoncé ancré ou « *embrayé*[360] » est en étroit lien avec la situation d'énonciation dans laquelle il a été émis[361]. Nous allons soumettre l'écriture de *Bleu blanc vert* à l'examen de cette approche, pour vérifier l'éventuel « *ancrage* » du récit dans « *la situation d'énonciation* » ou « *embrayage* » pour reprendre le terme qu'emploie Maingueneau. La démarche nécessite de parcourir un certain

[355] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetics,* op.cit., p. 182.
[356] Robert Vion, Colloque international : Dialogisme, langue, discours, op.cit., p.2.
[357] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., pp. 3,4.
[358] Ibid., pp.7, 8.
[359] Ibid., p.8.
[360] Ibid. p. 90.
[361] Ibidem.

nombre d'éléments. L'intérêt d'une telle approche est de vérifier l'éventuelle subjectivité de l'énoncé.

3.a) Présence de l'énonciateur

L'énonciateur *se montre* explicitement dans l'espace textuel de *Bleu blanc vert,* à travers des embrayeurs de personne que sont : le pronom personnel *je*, des déterminants comme *mon, notre,* des pronoms tels que *le mien*, *le nôtre*[362]. Selon Maingueneau, le locuteur assume différentes charges. Il structure l'énonciation et c'est autour de lui que s'organise les autres embrayeurs de temps, d'espace et de modalisation. Il est également celui qui affiche ses opinions[363]. En outre, il met en scène d'autres voix « […] *de n'importe quel individu ou groupe d'individus à la troisième personne, mais aussi celle de la collectivité* […][364] ». Le locuteur dans le récit, est effectivement, au centre de l'énonciation, c'est à l'image du *je* dans *Bleu blanc vert* où l'énonciateur structure autour de lui les autres embrayeurs:

> […] Quand je le vois s'emporter et lancer ses anathèmes, je pense au père d'Ali. Il fait partie de ceux qu'on voit à la télévision. En fait, on ne le voit plus qu'à la télévision. Et jamais dans l'immeuble. Jamais avec son fils ou sa femme. Cela fait maintenant plus de deux ans qu'il les a quittés pour se marier une seconde fois. Tout d'abord, Ali n'a rien voulu me dire. Sa mère le lui avait interdit. Elle avait honte. Honte de ce qu'elle considérait plus comme une déchéance que comme une trahison […][365].

3.b) Un *supposé* co-énonciateur

La présence d'un énonciateur dans un texte, implique un destinataire ou un co-énonciateur selon Maingueneau. Même si le co-énonciateur est absent du texte, l'énoncé, affirme le linguiste, doit être appréhendé dans une « *interactivité*[366] » qui s'établit, dit-il, avec d'autres énonciateurs censés faire partie du texte ou, extra-textuels en l'occurrence les lecteurs[367]. Si le co-énonciateur, dans le roman de Maïssa Bey, est apparemment absent de l'aire textuelle, il n'en demeure pas moins

[362] Ibid., p. 86.
[363] Ibid., p. 113.
[364] Ibidem.
[365] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit. p. 112.
[366] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., p. 32.
[367] Ibidem.

qu'il est présent par le biais d'un *nous*, embrayeurs de deuxième personne[368], que Maingueneau considère comme étant un « *sujet collectif compact* [369]». C'est ainsi que le locuteur récrimine tout un *nous* en s'adressant à un (des) co-énonciateur (s), à des lecteurs voire à toute une société qui pourrait ainsi être mêlée :

> […] Nous célébrons nos martyrs, nous leurs avons dédié des monuments, nous nous recueillons sur leurs tombes, mais sommes-nous dignes de leur sacrifice ? Nous avons cru faire ployer l'histoire et lui imprimer à tout jamais le cours que la Révolution avait commencé à lui donner […][370].

Le *nous* va donc outrepasser le *nous* locuteur pour interpeller la conscience collective dans une espèce de mea-culpa collectif.

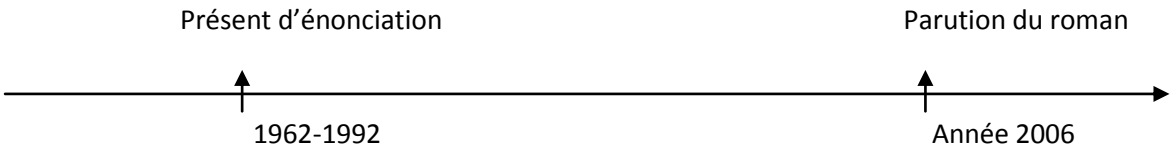
3.c) Embrayage spatio-temporel

Un texte ancré dans sa situation d'énonciation implique nécessairement son implantation dans le moment et dans l'espace qui l'a vu naître. A fortiori quand l'écriture puise dans la matière historique, les repères spatio-temporels ont toute leur importance. Dans le corpus, les déictiques de temps sont fortement présents. Les intitulés des chapitres : (1962-1972[371]), (1972 – 1982[372]), (1982-1992[373]) enracinent d'ores et déjà le récit sur l'axe temporel. Viennent s'ajouter à cela d'autres embrayeurs situant l'énoncé dans le temps :

> […] Il a dit qu'on était libres maintenant. Libres depuis quatre mois. Après cent trente-deux ans de colonisation. Sept ans et demi de guerre. Un million et demi de martyrs. Et il a écrit tous les chiffres au tableau. Avec de la craie rouge. Il a dit qu'on devait maintenant oublier la France. Le drapeau français et *La Marseillaise*. Mais moi, je me souviens encore des paroles […][374].

[368] Ibid., p. 86.
[369] Ibid., p. 102.
[370] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. pp. 207-208.
[371] Ibid., p. 11.
[372] Ibid., p. 107.
[373] Ibid., p.183.
[374] Ibid., pp.13-14.

Outre les repères hors contexte (1962-1992) et les repères cotextuels[375] à l'image de : *maintenant, depuis quatre mois, après cent trente-deux ans, sept ans et demi, encore*, il convient de ne pas perdre de vue l'autre repérage par rapport à la parution[376] du roman, à savoir l'année 2006, ce qui va davantage témoigner de l'embrayage de l'écriture de *Bleu blanc vert* dans la situation d'énonciation. Paru en 2006, le roman paraît se placer au cœur de l'Histoire :



Voilà qui nous mène à parler d'un autre *temps*, celui des verbes, comme le laisse entendre le linguiste[377]. Ce dernier, précise que le présent déictique : « […] *permet de distribuer le passé (antérieur à ce présent) et le futur (postérieur à ce présent)* […][378] ». L'écriture embrayée recourt également au passé composé et à l'imparfait, c'est ce qui ressort de ce passage :

> […] Avant, c'étaient des bombes et des coups de feu tous les jours et toutes les nuits. Surtout les derniers jours. Avant l'Indépendance. Depuis qu'on a échappé à l'attentat, Maman ne supporte plus d'entendre le moindre tir. L'attentat, c'était au mois de mai. Le jour de mon anniversaire précisément. On ne fête pas les anniversaires, chez nous. Parce que, comme dit Maman, avec la guerre et tous les gens qui meurent chaque jour, on n'a pas le cœur à la fête. Et mon père n'est plus là. Ce jour-là, on a eu tous très peur […] [379].

Le recourt à ces temps déictiques dénote l'implication du locuteur dans ces moments de l'Histoire du pays et permet *un voyage* dans le passé.

L'ancrage dans la situation d'énonciation passe aussi par l'ancrage *spatial*. Cela revient à identifier les embrayeurs spatiaux qui s'organisent : « […] *à partir du point de repère que constitue le lieu où se tient l'énonciation* […][380]». *Ici* et *là-bas*

[375] Dominique Maigueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., pp. 88, 89.
[376] Ibid., p. 89.
[377] Ibid., p. 92.
[378] Ibidem.
[379] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit. p. 33.
[380] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., p. 86.

indiquerait l'endroit par rapport à l'énonciation[381]. En lisant *Bleu blanc vert* le lecteur se trouve dans l'espace de l'énonciation :

> […] Et un jour, il est revenu avec une camionnette et il a dit : on va à Alger. Depuis ce jour-là, on vit ensemble à Alger. Dans un bien vacant. Les biens vacants, c'est des appartements meublés. Il y en a encore plein dans notre immeuble. Et dans tout le quartier. On est au bâtiment A. Huitième étage. Quand nous sommes entrés dans l'appartement, on aurait dit qu'il était encore habité. Il y avait tout à l'intérieur […][382].

3.d) Modalisation

L'embrayage d'un texte se manifeste aussi par ce que Maingueneau appelle « *la modalisation* ». L'emploi du *je*, des temps et des déictiques spatio-temporels ne garantit pas à lui seul l'ancrage dans la situation d'énonciation. Il faudrait, selon le linguiste, considérer le rapport qui lie l'énonciateur à son texte. Tout énoncé embrayé est censé réfléchir les sentiments, les points de vue ainsi que les convictions et les incertitudes de son émetteur[383].

3.d.1) Enonciation affective

L'énonciateur dans *Bleu blanc vert* s'implique émotionnellement dans le moment de l'énonciation, il déclare clairement ses sentiments :

Elle :

> J'ai peur, moi aussi. Ce que je vois, ce que j'entends chaque jour me glace. J'ai peur pour moi, pour ma fille, pour nous, j'ai peur de ce qui est en train de se jouer en ce moment même, sous nos yeux impuissants. Amine nous a appris que les livres de chevet de certains adolescents qu'il entraîne au stade ont pout titre *L'Art de la mort*, ou *L'Industrie de la mort* […][384].

3.d.2) Enonciation évaluative

[381] Ibidem.
[382] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. p.18.
[383] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, op.cit., pp.98, 123.
[384] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. p.261.

L'énonciateur se laisse libre court à l'expression de ses opinions quant aux évènements, quant à la société qui l'entoure, tantôt par des allégations gratifiantes, tantôt par des propos désapprobateurs :

> Le propriétaire de la boutique est un personnage extraordinaire. En parlant, il mélange l'arabe, le kabyle, le français et l'espagnol, et il incorpore même quelques mots d'anglais à ses discours sur la décadence des civilisations et l'immortalité de l'art. Il cite Cervantès, Camus et Ibn Khaldoun. Comme s'il était à lui tout seul le concentré d'une histoire encore vivante […] [385].

> Et depuis que j'étais tout petit, à coups de slogans populistes, de déclamations et de mensonges, l'on m'a fait croire que je pouvais, que j'allais apporter ma pierre à l'édifice. Foutaises. Conneries que tous ces grands mots qui tentent d'entretenir le feu sacré […] [386].

L'énonciateur, affirme Maingueneau, peut même émettre des avis sur sa propre opinion, par des « *peut-être/manifestement/probablement/heureusement/semble-t-il/en quelque sorte …* […] [387]». Le récit fait exprime à maintes reprises à la fois la certitude et l'incertitude par rapport aux évènements de l'Histoire :

> Je crois que j'ai l'art de poser des questions qui dérangent. Une trop grande propension à tout gâcher par des remarques déplacées aux yeux des autres. Mais mon inquiétude est réelle. Et justifiée. Justifiée par les nombreuses réflexions que j'entends autour de moi et qui, toutes, me confortent dans le sentiment que le chemin que nous venons de prendre ne mène pas nécessairement vers des lendemains plus radieux […] [388].

> Je ne sais pas trop ce que ça veut dire, socialistes. Mon père dit que ça veut dire qu'on partage tout également. Ma mère hoche la tête. Elle semble d'accord. Mais quand elle sert les repas, il y a toujours plus de viande et de fruits pour mon père que pour nous, […] C'est peut être parce que mon père n'a pas beaucoup mangé de viande en prison […][389].

[385] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. p.269.
[386] Ibid., p. 207.
[387] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., p. 123.
[388] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. p.263.
[389] Ibid., p. 17.

Selon Maingueneau, il existe d'autres formes de modalisations telles que « *la modalisation en discours second* [390]» qui consiste à faire part d'une opinion, autre que celle de l'énonciateur. Maïssa fait souvent appel à ce procédé :

> Tu travailles. Tu sors sans demander d'autorisation à quiconque. Bientôt tu conduiras notre voiture, quand nous en aurons une. Et tu as choisi toi-même ton mari. Et quel mari ! C'est ça la vraie révolution. […] J'essaie parfois de me convaincre qu'il a raison. Que c'est moi qui suis toujours insatisfaite. Que je n'ai pas à me sentir brimée et agressées de toute part[391].

Le discours direct, fait savoir Maingueneau est une autre forme de modalisation. Le procédé fait explicitement le distinguo entre deux énonciations et rapporte fidèlement les propos tenus. C'est ainsi qu'on a pu voir Ali introduire les réplique de sa mère comme suit :

> Mais quand une voisine a proposé à ma mère d'aller avec elle aux cours d'alphabétisation ouverts le soir dans le collège tout près de la maison, elle n'a pas osé lui demandé l'autorisation. Elle disait : je connais la réponse. On ne pose pas les questions dont on connaît d'avance les réponses […][392].

Le discours indirect libre est selon Maingueneau, cette autre formule de modalisation, il associe les caractéristiques du discours direct et du discours indirect[393]. Comme nous l'avons soulevé ci-dessus, le récit en a abondamment fait usage :

> […] On n'a pas l'impression qu'elle pourra un jour s'intégrer à sa nouvelle famille. Ma mère dit qu'elle vient d'un pays du froid, et que le climat de ces pays-là fige le sang dans les veines. Par conséquent, même sous le soleil africain, elle n'arrive pas à se dégeler. Ma mère essaie de temps en temps de se rapprocher d'elle. Mais sans succès. Irina ne parle ni l'arabe ni le français, et Hamid s'adresse à elle en russe […] [394].

[390] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., p. 122.
[391] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit. p.167.
[392] Ibid., p.50.
[393] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., pp. 129, 130, 134.
[394] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert,* op.cit. p. 180.

Après avoir énuméré différentes sortes de modalisations, le linguiste précise qu'il existe d'autres procédés propres à chaque auteur, procédés qui sont de nature à ancrer l'énoncé dans la situation d'énonciation. A ce propos, nous avons relevé, grâce au tiret (le signe typographique), l'intervention de Lilas dans l'explicit. Tout au long du récit, faut-il le rappeler, les personnages n'interviennent qu'à travers le monologue pour les protagonistes ou encore à travers le procédé du dialogisme pour les autres personnages. Lilas intervient donc, pour la première fois dans le récit, de manière directe, ce qui va davantage ancrer l'énoncé dans la situation d'énonciation :

> Ali sursaute au son de ma voix.
>
> ─ Personne, j'en suis sûre, personne ne peut assassiner l'espoir. Cette phrase est un non-sens. Connais-tu Julio Cortázar, le romancier argentin ? Je viens, cet après-midi même, de relever ces mots dans un de ses livres. C'était là, comme un signe. *« L'espoir appartient à la vie. C'est la vie même qui se défend.*[395].

Enfin, il est à signaler que l'énonciateur recourt aux anaphores pour mettre en exergue le courroux de Lilas. L'anaphore nous semble ici participer de la modalisation et situe le lecteur dans l'ire qui agite le personnage face à la prédominance masculine :

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

Ma vie devrait se résumer à ça. Un ensemble de phrases ayant le même sujet. Avec des verbes exprimant des volontés, des opinions. Volontés et opinions auxquelles je me dois d'adhérer ou d'obéir. […] [396].

[395] Maïssa Bey, *Bleu blanc vert*, op.cit. p.284.
[396] Ibid., p. 204.

L'intérêt d'examiner l'embrayage d'un énoncé, renseigne, nous dit Maingueneau, sur l'éventuelle subjectivité d'un auteur. Un énoncé embrayé dénote la présence de l'énonciateur, de son implication directe dans ce qu'il relate. Sa subjectivité transparaît à travers les différents indices d'ancrage et de modalisation[397].

Après avoir fait l'inventaire de ces différents indices, le roman s'avère « embrayé » dans sa situation d'énonciation. Les différents embrayages et modalisations font apparaître que l'écriture de *Bleu blanc vert* ayant pour objet l'Histoire et le féminin se veut subjective et pleinement ancrée dans l'Histoire et dans le vécu des femmes. L'auteure s'implique dans le texte, la visée étant de faire vivre l'Histoire en temps réel, faire vivre l'instantanéité du sentiment et de la pensée des personnages.

[397] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication,* op.cit., p.98.

Les différentes approches que nous avons jusque-là sollicitées, font ressortir que l'écriture de *Bleu blanc vert* à travers les nombreux outils d'écriture, avait tenté de restituer la voix à un féminin privé de parole. Maïssa Bey opte pour une narration homodiégétique, une manière de s'introduire dans les évènements. De même, l'autodiégèse permet au *je* féminin de dire ses impressions. Cette réécriture commente le quotidien des femmes, les événements et la société en faisant appel au procédé de la distance qui procure au texte l'effet de subjectivité. En effet, loin de rapporter les faits, la narration s'inscrit dans la logique du commentaire. En adoptant la focalisation interne, l'auteure tente de faire (re) lire l'Histoire à travers sa conception, en faisant reconstituer une autre réalité, telle que sentie. L'aspect polyphonique et dialogique du récit a permis à des personnages féminins de prendre la parole via une narratrice qui, fait novateur, s'érige côte à côte d'un narrateur pour dire, elle aussi, sa version des faits. Elle s'accapare la parole par le moyen du monologue, où elle se dit et dit les autres. Elle s'octroie le droit de dire l'Histoire, l'Histoire telle qu'elle l'a vécue. L'énonciation dans *Bleu blanc vert* laisse suggérer une immersion d'un *je* dans le temps, dans l'espace et dans l'intérieur intime. Maïssa Bey s'est servi des pouvoirs que lui avait offerts l'écriture littéraire pour proposer une réécriture d'Histoire subjectivement féminine.

Conclusion

Un roman qui dit l'Histoire ! Etonnement qui ne cessait de nous tarauder l'esprit tant il nous était difficile de cerner la portée d'une telle allégation. Il se trouve que la présente recherche nous a apportée quelques éclaircissements. Notre objet d'étude s'assignait comme objectif de déceler comment Maïssa Bey arrive-t-elle à puiser dans la matière historique pour dire la femme, cette femme qu'on ne disait pas. Il était nécessaire de savoir comment était-il fait usage de l'écriture pour ce faire. Au fur et à mesure que nous progressions dans notre entreprise, s'offrait à nous, des éléments de réponse.

Nous avions entamé notre recherche par un chapitre que nous avions consacré à l'étude thématique de quelques unes des œuvres de Maïssa Bey. Un petit synopsis de ses écrits les plus appréciés, nous a d'ores et déjà faite introduire dans l'univers de l'auteure. Il se dégage une vision du monde où il est toujours question de faire un retour au passé. Sa démarche s'inscrivant dans la logique qui consiste à ceci : saisir le passé pour comprendre le présent, saisir le présent pour mieux appréhender l'avenir. Son intérêt pour l'Histoire s'explique par le fait qu'elle fut témoin de la guerre de libération où elle perd son père.

Autre leitmotiv obsédant : le féminin. Elle dit vouloir faire parler ces femmes qui n'ont guère droit à la parole. Son ambition est de prendre possession de cette Histoire écrite par des Hommes, qui dit seulement les Hommes, c'est le constat que fait Christiane Chaulet Achour :

> « Il suffit de consulter, pour la narration scolaire**,** le *Livre d'Histoire de la 5e année fondamentale*, utilisé dans toutes les classes, en langue arabe. Les femmes n'y sont pas dominantes (en particulier dans le texte lui-même) mais elles ont leur place et pas seulement comme victimes de l'Histoire. Dans le chapitre consacré à l'ALN (Armée de Libération nationale), sur trois photos données, l'une présente un détachement féminin en tenue combat ! Par ailleurs elles apparaissent à un barrage militaire ou en infirmières […] Ce manuel scolaire se termine par de courtes biographies avec photos de Ourida Meddad, Hassiba Ben Bouali et de Fadila Saâdane, toutes « martyres » de la guerre, noms par ailleurs familiers grâce à la toponymie urbaine transformée[398].

Dans un second temps, le deuxième chapitre nous avait permis de vérifier l'ancrage du référent historique dans le roman *Bleu blanc vert* à travers les deux

[398] Christiane Chaulet-Achour, *Noûn Algériennes dans l'écriture,* Biarritz, atlantica, 1998, pp. 81-82.

éléments du paratexte, à savoir le titre et l'illustration, puis en second temps, l'élément spatiotemporel.

Le titre, par la symbolique des couleurs récapitule à lui seul, les trois décennies de l'Algérie indépendante dont il sera question tout au long des pages du roman. L'illustration, de par le procédé de la photographie, s'inscrit dans la tentative de faire croire à une réécriture qui se veut plus véridique. Les deux éléments du paratexte font part d'une Algérie qui vit au rythme de nouvelles turbulences, connait des désillusions puis une effervescence qui la propulse dans une redoutable aventure.

La métaphore du microcosme qu'est l'immeuble, avait permis la représentation d'une population multiple, où la gent féminine est fortement présente. Le délabrement de l'immeuble renvoie à la dégradation et la désolation dans laquelle vivait le pays. Le déménagement renvoyait à l'espoir d'un meilleur cadre de vie auquel on aspirait.

En suivant la réflexion de Barbéris, nous avions pu nous rendre compte que l'histoire et les historiettes que relate le roman, renseignent sur ce que fut la société algérienne à un moment donné de son Histoire. Le récit se permet une intrusion dans le vécu du personnage protagoniste ainsi que celui des autres personnages féminins dans ce contexte social, politique et économique des trois décennies de l'Algérie indépendante. Par le procédé du « dévoilement », le roman rendait compte de la vie de ces femmes que l'Histoire des historiens avait pour habitude d'omettre. La femme est y présente dans tous ses états : petite fille, jeune femme, mariée, veuve, célibataire, soumise, réfractaire, illettrée, instruite. Leur vie au sein de la famille, au sein du couple, avec leurs enfants, dans une société qui exigeait beaucoup d'elles. On y dépeint leurs espoirs, leurs appréhensions, leurs craintes, leur détresse, leurs sacrifices et leur don de soi. Le personnage protagoniste Lilas cherche à s'affirmer, à faire des études et à travailler. Elle aspire à une condition meilleure que celle de ses aînées. Les autres femmes renvoyaient à ce que fut la condition de plusieurs femmes anonymes. Le *moi* féminin est ainsi mis à l'honneur.

D'autre part, la comparaison entre Histoire et histoire, laisse transparaître d'autres réalités que l'Histoire des historiens passe sous silence. Celle que *Bleu blanc vert* dégage, dit la femme dans un pays qui va vivre dans l'errance. Un statu quo auquel s'ajoute un marasme tant au plan politique, économique que social. La langue, l'école s'arabisent dans une tentative de se démarquer du colonisateur. Le roman fait état de l'évolution des évènements qui avait conduit à l'ouverture politique et aux prémices du fanatisme religieux, un fanatisme qui s'est particulièrement abattu sur les femmes.

Maïssa Bey s'insurge contre un état de fait paradoxal, ces femmes qui ont combattu, armes à la main le colonisateur, qui s'occupaient seules à élever les enfants, qui arrivaient à relever maints défis, n'étaient pas en mesure de décider de leur vie quant au mariage, au divorce et au travail. Elles ne sont pas non plus aptes à avoir des convictions politiques. Elles ne sont pas considérées comme partenaires de vie mais comme subordonnées ayant notamment des devoirs à accomplir, procréer et vaquer aux charges ménagères. Point d'égard, de reconnaissance ou d'amour. Ce faisant, ces femmes ne sont pas seulement victimes mais accusées par Maïssa Bey d'avoir une tendance à accepter volontiers cette dépendance vis-à-vis de l'hégémonie masculine.

Dans une tentative d'examiner l'écriture du récit, nous avions pu, à travers le troisième chapitre, déceler comment l'écriture avait pu donner parole à autant de voix féminines via une narratrice qui pourtant, s'exprimait au *je*. Il est à relever d'abord, que le monologue dans *Bleu blanc vert* s'avère être le procédé le mieux approprié pour exprimer la solitude de la femme, l'incommunication avec l'homme et la volonté de s'affirmer. Il s'inscrit dans une certaine logique d'écriture, celle de commenter les faits, non pas de les raconter.

D'autre part, le monologue dans le corpus est polyphonique et dialogique, en ce sens qu'il avait ainsi permis d'inclure d'autres voix qui pourtant, n'interviennent pas par la parole. L'on a pu ainsi *entendre* leurs paroles, leurs pensées, leur psyché à travers une interaction dialogique.

En outre, par une narration intradiégétique, le narrateur donne l'impression d'être mêlé aux évènements, directement impliqué, ce qui procure au texte un effet d'authenticité. Le choix d'une narration autodiégétique, dénote la volonté de s'octroyer l'exclusivité de dire, c'est le moyen pour Maïssa Bey d'émettre ses impressions, ses points de vue, ses commentaires quant aux injustices infligées aux femmes. Il est à signaler également, que l'auteure alterne deux narrations, deux perceptions qui s'offrent à l'appréciation du lecteur, une interprétation masculine qui serait sentencieuse de la part d'Ali contre une autre qui tend à analyser, à aller dans les profondeurs des choses. Les deux approches portent un regard différent sur le féminin, un regard masculin extérieur et un regard féminin intrinsèque qui serait le plus apte à comprendre son égo, à rendre compte de l'affect féminin commun.

Dans une volonté de s'approprier l'Histoire, la romancière adopte la distance pour une analyse subjective. La technique de la distance est renforcée par la focalisation interne, qui transmet les faits à partir du regard du personnage, pour faire valoir une certaine manière qui ne prend pas de distance par rapport aux évènements a contrario de ce que fait l'écriture historique.

Enfin, l'analyse de l'ancrage de *Bleu blanc vert* dans la situation d'énonciation nous a davantage confirmé cette subjectivité. Ainsi, la présence de l'énonciateur s'adressant à son lecteur, l'emploi des déictiques spatiotemporels et des différents modalisateurs affectifs et évaluatifs, renseignent sur la volonté de faire lire l'Histoire en temps réel, de s'introduire dans la psyché féminine. L'écriture de *Bleu blanc vert* reconstitue l'Histoire et dit le féminin selon la perception de l'énonciateur.

Au sortir de cette analyse, il nous a été donné de constater que dire l'Histoire à travers le fictif est possible, il est d'autant plus possible de la dire au féminin. Les femmes ont pu avoir droit de cité à travers une écriture qui invite à méditer. L'enjeu dépasse de loin ce que l'on peut considérer comme un chauvinisme féminin, Il y va de l'avenir de toute une société.

Par ailleurs, nous serions tentée de confronter le corpus, dans une étude comparatiste, à d'autres écritures d'expression française africaine, haïtienne ou

autre, portant sur l'Histoire et le féminin. Il serait intéressant d'examiner de près la manière dont ces autres écritures traitent de la question.

Bibliographie

I) Corpus d'étude

- BEY Maïssa, *Bleu blanc vert,* Alger, Barzakh, 2006.

II) Autres œuvres de la même auteure

-BEY Maissa, *Au commencement était la mer,* Paris, Marsa, 1996.

-BEY Maïssa, *Nouvelles d'Algérie,* Paris, Grasset, 1998.

-BEY Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes,* Alger, L'Aube et Barzakh, 2002.

-BEY Maïssa, *Sous le jasmin la nuit,* Alger, éd. L'aube et Barzakh, 2004.

-BEY Maïssa, *Surtout ne te retourne pas*, Paris, L'Aube, 2005.

III) Ouvrages sur l'auteure

-MOHAMMEDI TABTI Bouba, *Maïssa BEY : L'Ecriture des silences,* Paris, Tell, 2007.

IV) Ouvrages sur l'Histoire

-BOUATTOU Bachir, *Le Soufisme en Algérie*, Alger, Dar Essabil, 2013.

-DURAND Jean- Pierre, TENGOUR Habib, *L'Algérie et ses populations*, Bruxelles, éd. Complexe, 1982.

V) Ouvrages sur la littérature féminine

-CHAULET-ACHOUR Christiane, *Noûn Algériennes dans l'écriture,* Biarritz, atlantica, 1998.

-DEJEUX Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

VI) Ouvrages sur la théorie littéraire

-ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques,* Alger, Office des publications universitaires, 2005.

-BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace,* Paris, Presses universitaires de France, 1961.

-BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky's poetics,* edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne. C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

-BARBERIS Pierre, *Le Prince et le marchand,* Paris, Arthème Fayard, 1980.

-BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1972.

-BERGES Daniel et al, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* Paris, Nathan, 2002.

-GENETTE Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.

-GENETTE Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

-JOUVE Vincent, *Poétique du roman,* Paris, Armand Colin, 2007.

-MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication,* Paris, Armand Colin, 2009.

-RICOEUR Paul, *Temps et récit tome II,* Paris, Seuil, 1984.

-SARTRE Jean-Paul, *Situations II,* Paris, Gallimard, 1948.

VII) Travaux de colloques

-BAFFET Roseline, « Ecriture de l'urgence – Urgence du lien social », in : BONN,Charles, BOUATI, Farida., *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999.

-BOUALIT Farida, « La littérature algérienne des années 90 : « Témoigner d'une tragédie ? in : BONN, Charles, BOUATI, Farida., *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999.
-VION Robert, Colloque international : Dialogisme, langue, discours, septembre 2010, Montpellier, p. 8, in : http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264.

VIII) Articles de presse

IDJER Yacine, "Le désir de raconter une histoire", n°1158, Info Soir, 26 Avril 2007.

IX) Documents audio-visuels

-Entretien accordé par BEY Maïssa et SANSAL Boualem à la médiathèque de l'Institut français de Lituanie. Vidéo mise sur ligne sur YouTube le 15 octobre 2013, réalisée par SALFATI Loïc.

X) Dictionnaires spécialisés

-[CD ROM Dictionnaire électronique des œuvres littéraires de langue française], version 2.00, Windows® et Microsoft®Viewer, ©Bordas, Paris, 1995.
-FARCY Gérard-Denis, *Lexique de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

-JULIA Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Librairie Larousse, 1964.

XI) Dictionnaires de langue

-[*Le Petit Robert de la langue française*], édition 2009, 1,05 Ko.

XII) Encyclopédies

-[DVD Encyclopædia Universalis], 2009, version 14.00, © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2008.

Sitographie

-AMMAR KHODJA Soumya, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*
[En ligne], 9 I 1999, mis en ligne le 29 mai 2006. URL : http:// clio.revues.org/289 ; DOI : 10.4000/clio. 289.

-CHAULET-ACHOUR Christiane, "Algérie, littérature de femmes. Leur pesant de mots", in *« Europe, n° Hors série, Algérie, Littérature et art »,* Novembre, 2003, pp 2-6, [en ligne] : http://www. Christianeachour.net.

-CHAULET ACHOUR Christiane, « Les lendemains contradictoires – La guerre d'indépendance (1954-1962) et les fictions algériennes (1962-2002) », in : CHAULET ACHOUR, Christiane., *Guerre et fiction algérienne (1962-2002)* Université Cergy-Pontoise Centre de Recherches Textes et Francophonies, EA, 1392, p.1, in : [en ligne] : www. Christianeachour.net.

-DETREZ Christine, « Maïssa Bey, lettres d'Algérie », *Travail, genre et sociétés,* 2014/2 n° 32, p. 5-21. DOI : 10.3917/tgs. 032.0005. URL : http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm.

-DOUGLAS Mary, « Modèles corps/ maison du monde : le microcosme comme représentation collective », *Sociétés* 2005/3 (n° 89), p. 43-62. DOI 10. 3917/soc.089.0043., p. 46, in : http://www.cairn.info/revue-societes-2005-36-page-43.htm.

-MARTINI Paola, « Entre le désir de dire et la tentation du silence : la narrativité de Maïssa Bey », Loxias, Loxias 32, mis en ligne le 02 mars 2011, URL : http : //revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=6607.

-MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Mémoire vive d'Algérie : Littératures de la guerre d'indépendance,* Paris, Libella, 2012, pp. 15, 17,18, in : http://www.buchetchastel.fr/data/extrait/9782283025789.pdf.

-VION Robert, Colloque international : Dialogisme, langue, discours, septembre 2010, Montpellier, p. 8, in : http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264.

-ZAOUI Amine, " Histoire à la première personne du singulier", in : http://www.lacauselitteraire.fr/histoire-a-la-premiere-personne-du-singulier.

Table des matières

Dédicaces

Remerciements

Sommaire……..……..p.7

Introduction…….....p.10

Chapitre I

Histoire et histoire d'une féminité

I-1) histoire d'une émergence..…… ……..…..…….....p.17

I-2) L'Histoire au cœur des histoires……..……..…..…..…..p.18

I-2.a) *Au commencement était la mer..*……...……..……p.18

I-2.b) *Nouvelles d'Algérie*…….…….…….…….…..…..…..... p.19

I-2.c) *Entendez-vous dans les montagne*…….…..…..p.19

I-2.d) *Sous le jasmin la nuit* ……..…….....p.20

I-2.e) *Surtout ne te retourne pas* ……..…….....p.20

I-3) Porter la parole des femmes..……..……..……..……p.20

Chapitre II

Histoire, histoire et historiettes de femmes

II-1) Quand l'histoire devient Histoire……..……...…… …..p.25

II-2) L'Histoire et sa représentation dans *Bleu blanc vert*……...p.27

II-2.a) L'Histoire et sa représentation dans le paratexte…..…….....p.27

II-2.a.1) Un titre tout en couleurs...…….…..p.28

II-2.a.2) L'illustration de la première de couverture .. ……..…p.33

II-2.b) L'Histoire et sa représentation spatiotemporelle …….……..…p.34

II-2.b.1) L'Histoire et sa représentation à travers le temps……...p.34

II-2.b.1.1) Le début d'un parcours…….…p.35

II-2.b.1.2) Le passage à blanc…… ……..…....p.37

II-2.b.1.3) A la croisée des chemins……..…...…...p.37

II-2.b.2) L'Histoire et sa représentation à travers l'espace.....p.38

II-2.b.2.1) L'immeuble...……..….....p.40

II-2.b.2.2) La maison d'El Mouradia…….……p.43

II-3) histoire et historiettes d'un *moi* féminin……..……..…p.43

II-3.a) histoire d'un *moi* féminin…….p.45

II-3.b) historiettes d'un *moi* féminin……..…….p.49

II-3.b.1) La mère d'Ali ……p.49

II-3.b.2) La mère de Lilas……..…p.51

II-3.b.3) Myriam……..p.52

II-3.b.4) Aziza…….……...p.53

II-4) L'HISTOIRE entre Histoire et histoire(s)……..…….....p.53

Chapitre III

Réécriture de l'Histoire au féminin

III-1) Pour une narration subjective…….……...p.58

III-1.a) Statut du narrateur…….……..…...…...p.58

III-1.b) Narration idéologique ou esthétique?.....p.61

III-1.c) Distance et focalisation.…… ...…..p.64

III-1.c.1) Distance……..…….....p.64

III-1.c.2) Focalisation…..……..……....p.67

III-2) Polyphonie et dialogisme au féminin..…….....….....p.70

III-2.a) Polyphonie double……..…….....p.71

III-2.a.1) Voix narratrice……..…….……...p.72

III-2.a.2) Voix multiples...……..……..…...p.75

III-3) Situation d'énonciation…….....p.77

III-3.a) Présence de l'énonciateur…….....p.78

III-3.b) Un *supposé* co-énonciateur…….....p.78

III-3.c) Embrayage spatio-temporel…….....p.79

III-3.d) Modalisation…….....p.81

III-3.d.1) Enonciation affective…….p.81

III-3.d.2) Enonciation évaluative…….……..p.82

Conclusion*……..……...……p.*88

Bibliographie…….……...…p.93

Sitographie…….…….…….....p.96

Table des matières……...…….……...……...p.98