

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE BATNA 2 – MOSTEFA BEN BOULAI



FACULTE DES LETTRES ET LANGUES ETRANGERES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Titre

**Entre marginalité et violence : une identité en
métamorphose dans *Puisque mon cœur est mort, Hizya* et
Nulle autre voix de Maïssa Bey**

Préparée et soutenue par
Badreddine KHELKHAL

Sous la direction de
Mahdia BENGUESMIA

Membres du jury :

Dr Tarek BENZEROUAL	Président	Université de Batna 2
Pr Mahdia BENGUESMIA	Rapporteur	Université de Batna 2
Dr Sabrina BENZIANE	Examineur	Université de Batna 2
Dr Hafiza TAURET	Examineur	Université de Constantine
Dr Mervette GUERROUI	Examineur	Université de Guelma

Année Universitaire : 2023- 2024

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE BATNA 2 – MOSTEFA BEN BOULAI



FACULTE DES LETTRES ET LANGUES ETRANGERES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Titre

**Entre marginalité et violence : une identité en
métamorphose dans *Puisque mon cœur est mort, Hizya* et
Nulle autre voix de Maïssa Bey**

Préparée et soutenue par
Badreddine KHELKHAL

Sous la direction de
Mahdia BENGUESMIA

Membres du jury :

Dr Tarek BENZEROUAL	Président	Université de Batna 2
Pr Mahdia BENGUESMIA	Rapporteur	Université de Batna 2
Dr Sabrina BENZIANE	Examineur	Université de Batna 2
Dr Hafiza TAOURET	Examineur	Université de Constantine
Dr Mervette GUERROUI	Examineur	Université de Guelma

Année Universitaire : 2023- 2024

Pour TESNIM

Pour SAdjED

Les prunelles de mes yeux

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma sincère gratitude envers Madame Mahdia El Khalifa, ma directrice de thèse, pour sa confiance en moi, ainsi que pour son précieux accompagnement, son encouragement constant et ses avis éclairés qui ont été d'une aide inestimable. Sa disponibilité et son soutien tout au long de ce projet méritent ma plus profonde reconnaissance.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance toute particulière envers les membres du jury qui ont bien voulu examiner ce modeste travail.

Il est également important pour moi d'exprimer ma profonde reconnaissance et mes remerciements les plus sincères envers mes parents et mon épouse pour leur appui émotionnel, leur patience, et leurs conseils, qui ont été d'une importance capitale tout au long de ce projet.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE	7
PREMIERE PARTIE LES PERSONNAGES FEMININS ENTRE MARGINALITE, VIOLENCE ET EXCLUSION	20
CHAPITRE 01 PLURALITE DES MARGINALITES DANS <i>NULLE AUTRE VOIX, HIZYA ET PUISQUE MON CŒUR EST MORT</i>	21
Introduction	22
1.1 Particularités physiques et marginalité du genre	24
1.2 Les normes sociales oscillant entre subversion et redéfinition	35
1.3 Des femmes défavorisées	48
Conclusion	54
CHAPITRE 02 L'ECRITURE DU CORPS FEMININ VIOLENTÉ	56
Introduction	57
2.1 La décennie noire : point de rupture et début de l'engagement	60
2.2 Impact de l'éducation sur la soumission des femmes	79
2.3 Effet de la violence sur la sphère intime des femmes	96
Conclusion	106
DEUXIEME PARTIE LA VIOLENCE EST AUSSI AFFAIRE DE FEMMES	108
CHAPITRE 03 S'EMANCIPER PAR LA VIOLENCE	109
Introduction	110
3.1 Aperçu littéraire et historique sur la non-violence	112
3.2 Penser « la nature de femme » d'un regard féministe	114
3.3 La mère : racine de tous les maux	118
3.4 Intrication des pulsions agressives	129
3.5 Effondrement de la psyché des protagonistes	141
Conclusion	153
CHAPITRE 04 LE CRIME AU FEMININ: UNE SAUVAGERIE ORIGINELLE?	155
Introduction	156
4.1 La vengeance, la voie unique vers la justice	156
4.2 Lecture mythocritique de <i>Nulle autre voix</i> et <i>Puisque mon cœur est mort</i>	165
Conclusion	185

TROISIEME PARTIE IMPACT DE L'HYBRIDITE GENERIQUE SUR LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE	187
CHAPITRE 05 LA TRANSGRESSION DES FRONTIERES TRADITIONNELLES DU GENRE ROMANESQUE	188
Introduction	189
5.1 Écriture de l'intime, fragmentation et hybridité générique	192
5.2 La lettre et le journal intime comme refuge pour l'écriture féminine	203
5.3 Eléments relevant de la lettre et du journal intime	206
5.4 Ecriture cinématographique	232
Conclusion	259
CHAPITRE 06 POUR UNE IDENTITE NARRATIVE DES PROTAGONISTES	262
Introduction	263
6.1 La quête de l'identité à travers le récit	264
6.2 La protagoniste de <i>Nulle autre voix</i> , une identité en mutation	268
6.3 Aïda, une identité en métamorphose	273
Conclusion	279
CONCLUSION GENERALE	280
BIBLIOGRAPHIE	289
TABLES DES MATIERES	304

INTRODUCTION GENERALE

Le présent travail est une recherche qui s'inscrit dans le champ de la littérature féminine algérienne, une littérature qui occupe une place de grande importance non seulement en Algérie, mais aussi à l'échelle internationale. Au fil des dernières années, son répertoire a vu une profusion de contributions provenant d'un grand nombre d'écrivaines jouissant d'une renommée internationale. Parmi ces écrivaines de renom, on peut citer des noms tels que Malika Mokeddem, Assia Djebar, Leïla Marouane, Leïla Sebbar, Yamina Mechakra, Nina Bouraoui, et Maïssa Bey, sur laquelle notre recherche se focalise. Maïssa Bey, dont le nom véritable est Samia Benameur, a marqué son empreinte sur la scène littéraire algérienne en utilisant son écriture comme un moyen de dévoiler l'hypocrisie sociale qui a longtemps occulté les violences infligées aux femmes. Elle a constamment exprimé le besoin de lutter contre cette réalité. Colette Valat (2009, p. 31) estime que le sentiment de révolte individuelle est à l'origine de l'écriture de Maïssa Bey. Elle utilise un moyen d'expression privilégié qu'elle adapte soigneusement pour transmettre ses intentions de communication. En d'autres termes, elle cherche à susciter d'autres révoltes et à s'engager à travers son œuvre.

Maïssa Bey, profondément préoccupée par la situation des femmes, a publié de nombreux ouvrages de genres variés qui ont touché un vaste lectorat dans le monde. La plupart de ses ouvrages ont été honorées par des prix littéraires :

- Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres (1998),
- Prix Marguerite Audoux pour son roman *Cette fille-là* (2001),
- Prix des Libraires Algériens (2005),
- Grand Prix du Roman de Langue Française du SILA (Salon International du Livre d'Alger) pour son roman *Pierre Sang Papier ou Cendre* (2008),
- Prix de l'Afrique Méditerranée/Maghreb (2010),
- Prix Maghreb Méditerranée de l'ADELFF, pour son roman *Puisque mon cœur est mort*, (2011) (Hamdi, 2017).

Dans cet ordre d'idées, la richesse et la diversité de ses écrits ont poussé Christiane Chaulet-Achour (Mokaddem, 2009, p. 219) à déclarer que depuis la fin des années 90, Maïssa Bey est indéniablement devenue une figure incontournable de la littérature féminine algérienne. Son œuvre, comprenant principalement des romans mais également des essais, du théâtre, de la poésie et des nouvelles, transpose des expériences vécues par beaucoup de femmes. De plus, elle dénonce la mentalité misogyne qui les rabaisse et les

confine à un rôle secondaire. En mettant en scène des personnages féminins, souvent relégués en marge, Bey expose les divergences entre la vie quotidienne des hommes et des femmes à l'intérieur de la société traditionnelle en Algérie, offrant un regard critique sur les dynamiques de pouvoir au sein des familles.

Pour Maïssa Bey, écrire équivaut à donner une voix à ces femmes algériennes que la société en Algérie tend à reléguer et à contraindre au mutisme. Elle donne aussi la parole à celles qui prennent leur mal en patience tout en se persuadant que l'autorité de l'homme est incontestable. Son souci de bousculer un tel ordre fondé sur le silence des femmes apparaît dans son entrevue donnée au journal *Liberté*, où elle a déclaré que son écriture représente un engagement contre tous les silences (Mokaddem, 2009, p. 220). À la différence d'autres écrivaines algériennes ou maghrébines (entre autres, Assia Djebar, Malika Mokeddem, Fatima Mernissi etc.), Bey semble avoir édifié une forme d'engagement que l'on pourrait désigner comme « pacifique », étant donné que son écriture n'apparaît pas comme une incitation de la gent féminine à se rebeller ou d'aller au-delà de leur condition féminine. Son écriture s'inscrit plutôt dans la logique d'une quête de subjectivité féminine, caractérisée par une série d'initiatives visant à accorder une voix aux femmes. Cela leur permet non seulement de révéler ce qui est normalement dissimulé, mais aussi de construire leur autonomie. L'auteure confirme cette réflexion en affirmant que son écriture a émergé du désir de retrouver son statut de sujet, de remettre en question de manière directe toutes les perspectives d'un monde façonné par et pour les hommes, et de découvrir et d'illuminer d'une manière différente ce que l'on pensait déjà connaître (Kaouah, 2004).

Lorsqu'elle a commencé sa carrière littéraire, Maïssa Bey signait ses livres sous un pseudonyme afin d'échapper aux conditions de la guerre fratricide qui déchirait l'Algérie dans les années 90. En dépit des graves risques liés à son double statut d'écrivaine et de professeure de français, elle a courageusement relevé le défi d'affronter la réalité atroce de son époque. Elle ne pouvait plus se satisfaire d'être une simple observatrice passive d'une histoire dont les événements violents interpellent toutes les consciences (Mokaddem, 2009, p. 219). Dans cette perspective, son écriture, se présentant comme un témoin direct de son monde et de son époque, agit comme un miroir dans lequel se reflètent impitoyablement ces formes de violence. Étant donné le contexte violent et meurtrier de la décennie noire, il n'est pas donc étonnant de trouver des thèmes centrés sur la violence sous ses diverses combinaisons. Ainsi, dans les romans de notre corpus, l'accent est davantage mis sur les violences infligées aux femmes par le biais des carcans familiaux et sociaux, plutôt que sur

les violences résultant de la montée de l'intégrisme religieux dans les années quatre-vingt-dix.

En plus de la violence qui prévaut dans ces romans, la marginalité est une autre thématique que nous abordons dans cette étude. Elle est principalement inhérente au genre de femmes, et dans une moindre mesure, à leur physionomie et leur apparence. Cette thématique est liée d'un rapport d'interaction et de réversibilité avec la violence, car les figures féminines, confrontées à la violence des normes sociétales proclamant l'infériorité des femmes, se voient contraintes de vivre en marge par rapport aux hommes, voire entre elles. Tandis que beaucoup d'entre elles acceptent de vivre dans l'invisibilité et la marginalité, voire dans un climat de peur et de violence, apparaissent d'autres femmes anti-modèles empruntant la voie de la déviance comme une issue à la situation de violence vécue. Celles-ci passent ainsi de la marginalité à l'exclusion.

Dans ce contexte, Maïssa Bey, en mettant l'accent dans ses romans sur les violences commises par les femmes, semble vouloir déconstruire l'idée préconçue selon laquelle ces violences sont, dans la plupart des sociétés et depuis longtemps, considérées comme inacceptables et impensables, défiant ainsi les normes et les attentes traditionnelles concernant le comportement féminin. Cette idée misogyne apparaît dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, où l'auteure, en remettant en question l'idée que ce phénomène est l'apanage des hommes, propose une nouvelle interprétation de la violence au féminin. Même si nous considérons que la violence commise par des femmes, en s'opposant aux attributs traditionnellement associés à leur nature, nécessite de nombreuses explications, contrairement à la violence perpétrée par des hommes.

Si l'on prend le recours de l'héroïne de *Nulle autre voix* au maricide, on ne peut ignorer l'image négative qu'elle a longtemps construite de sa mère. Cette dernière, en lui imposant des pratiques liées à la perpétuation de l'idéologie machiste, a en même temps privé sa fille de son autonomie. En l'occurrence, le maricide devient une vengeance dirigée d'abord contre sa propre mère, avant de viser son mari, perçu comme un substitut maternel. Par conséquent, l'acte homicide peut dissimuler une révolte latente contre son identité féminine dictée par sa mère, dont les tentatives suicidaires et l'infécondité peuvent être des indications.

Le crime commis par l'héroïne de *Nulle autre voix*, tout comme celui perpétré par l'héroïne de *Puisque mon cœur est mort*, témoigne de la capacité des femmes, en proie à des violences et à des injustices sociales, à agir de manière inattendue, remettant ainsi en question les stéréotypes sur leur nature féminine. Ce paradoxe peut révéler une sorte de sauvagerie originelle qui puise ses racines dans les figures mythiques féminines. De plus, la violence perpétrée par ces protagonistes met en avant une transgression à la fois thématique et formelle dans l'écriture de Maïssa Bey, soulignant ainsi sa quête constante d'un style d'écriture innovant, lui permettant de transmettre ses émotions, ses inquiétudes et ses préoccupations avec les lecteurs.

Cette transgression thématique et formelle que Maïssa Bey établit dans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* permet, d'une part, d'explorer les différentes facettes portées par la femme algérienne, et d'autre part, de moderniser son écriture et la modeler au gré de ses lecteurs. Dans ces romans, l'auteure a principalement mêlé les genres du journal intime et de l'épistolaire qui, loin de s'opposer, se chevauchent et se croisent pour mettre en lumière le contexte de vie violent de ses personnages. En reflétant le monde déchiré et troublé dans lequel évoluent les héroïnes, ces deux romans dévoilent au fur et à mesure les révoltes et rébellion de ces personnages. Dans ce cadre, pour approfondir notre analyse de ces actes de résistance, nous avons choisi un corpus de trois romans. Dans ces ouvrages, les protagonistes semblent remettre en question de diverses manières les stéréotypes associés à leur genre : *Puisque mon cœur est mort*, *Hizya* et *Nulle autre voix*.

Le premier ouvrage de Maïssa Bey que nous examinerons ici est *Hizya*. Dans cette histoire, Maïssa Bey relate le parcours d'une jeune algérienne de vingt-trois ans, Hizya, qui aspire expérimenter une relation amoureuse similaire à celle de la figure légendaire du poème du poète algérien Mohamed Ben Guittoun. En acceptant de rencontrer Ryad, un homme avec qui elle a fait connaissance, Hizya a transgressé les normes de la société qui limitent la liberté des femmes. En mettant en avant ce personnage, qui incarne le modèle de la femme marginalisée en Algérie, Bey s'insurge contre la misogynie et le harcèlement sexuel qui règnent chez certains membres de cette société. En outre, le roman présente de nombreux personnages féminins qui, malgré leur marginalité, hésitent ou s'efforcent de briser les normes sociales établies.

Dans le deuxième ouvrage *Nulle autre voix*, un récit hybride mêlant journal intime et roman psychologique, la protagoniste subvertit ces normes qui exercent à son égard tant de

violences, remettant en question sa propre identité féminine. Elle a commis un homicide envers son époux, a confessé l'acte, et a été condamnée à quinze ans de réclusion. Cet acte l'a condamnée à l'exclusion pour le reste de sa vie. L'entrée en scène du personnage de l'écrivaine souhaitant écrire un roman sur son histoire criminelle n'a pas été initialement bien accueillie par la protagoniste, mais quelque chose en cette femme a finalement brisé sa réticence. Au lieu de partager directement les détails de sa vie lors des interviews, la protagoniste choisit de les dévoiler à travers des carnets et des lettres qu'elle ne remet pas immédiatement.

Quant au troisième ouvrage, *Puisque mon cœur est mort*, paru chez les éditions Barzakh en 2010, il est complètement consacré à la douleur d'une mère du nom d'Aïda. Âgée de 48 ans, enseignante d'anglais et divorcée, elle habite seule avec son fils unique, Nadir, dans un modeste appartement jusqu'au jour de son assassinat par un islamiste. Confrontée au chagrin et à la fureur, elle subvertit sa propre nature féminine et défie également les normes imposées par la société et l'État algérien en projetant de se venger. Parallèlement à cela, à l'instar de la protagoniste de *Nulle autre voix*, Aïda tient un journal intime, écrivant chaque soir à l'absent dans des cahiers d'écolier pour apaiser sa douleur et ne pas perdre la raison. À travers ses écrits, elle ne se limite pas à raconter ses souvenirs et sa période de deuil, mais révèle également sa transformation en une femme différente, prête à commettre les actes les plus horribles.

Nous avons choisi ces romans pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la littérature qui explore les aspects féminins a toujours suscité notre intérêt, en particulier les œuvres de Maïssa Bey, qui se distinguent par leur style simple et leurs thèmes d'actualité. En restreignant notre choix à des textes d'un même écrivain, nous pouvons nous concentrer de manière approfondie sur son style d'écriture distinctif. En outre, les trois romans, publiés successivement, correspondent à deux périodes consécutives de l'Histoire de l'Algérie : la période de la « guerre civile » et celle de « l'après-guerre ». Cela a éveillé notre curiosité quant à l'évolution de la situation des femmes algériennes au cours de ces deux périodes.

Ainsi, en parcourant ces œuvres, notre attention a été particulièrement attirée par la profusion de thèmes abordés, notamment ceux liés, d'une part, à la situation marginale des femmes, que Maïssa Bey présente de manière très contrastée, et d'autre part, aux violences qui ont marqué la société algérienne pendant et après la guerre fratricide des années quatre-vingt-dix. La violence atteint son paroxysme dans *Nulle autre voix*, où Maïssa Bey nous

dépeint un mari violent qui inflige à la protagoniste des souffrances à la fois psychologiques et physiques, la privant ainsi de trouver sa position au sein de la relation conjugale. Parallèlement, l'épouse, pour échapper à ces violences, commet un acte de maricide.

Le choix de ce corpus ne découle pas seulement de l'intérêt pour les violences infligées aux femmes, mais aussi de l'exploration du processus inverse, où les femmes passent de victimes à bourreaux. Notre fascination pour ce corpus s'est particulièrement confortée par la manière singulière de décrire la transformation des personnages, passant d'une nature pacifique à une violence inattendue. Nous avons également été captivés par les différentes pratiques subversives qui, bien que distinctes les unes des autres, ont grandement contribué à l'exclusion des personnages déviants. Il convient de souligner que les violences décrites dans les trois romans sont variées, englobant à la fois les violences imposées par les normes sociales et celles découlant de la crise politique. Notre intérêt a continué de croître tout au long de notre exploration littéraire, car Maïssa Bey semble renouveler son style en optant pour l'hybridité générique dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*. À travers ses protagonistes, elle a ouvert son cœur et nous a fait partager une variété d'émotions et de sentiments.

Dès lors, ce travail vise à explorer comment, du point de vue de Maïssa Bey, la violence peut être perçue comme incontournable, voire comme un moyen cathartique. Cette violence est étroitement liée aux normes patriarcales de la société algérienne, que ce soit durant la décennie noire ou dans la période suivant cette période sombre de l'histoire du pays. En effet, nous analysons la manière dont la marginalité des femmes est en grande partie causée par ces violences. Par conséquent, nous examinons également comment Maïssa Bey met en scène et traite ces violences dans ses œuvres. Ainsi, nous espérons apporter une compréhension plus profonde de la condition des femmes dans ce contexte socioculturel. Parallèlement, en tenant compte du processus de vengeance des personnages principaux de *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, notre étude se concentre sur leur acte de dissidence en tant que réponse aux violences subies. Nous éclairons également l'importance de la transmission maternelle de connaissances aux jeunes filles, une éducation qui non seulement les confine aux rôles d'épouses et de mères soumises, mais qui les empêche également de développer leur autonomie.

Notre étude entend aussi approfondir la réflexion sur l'influence de l'image négative de la femme sur les tentatives de suicide de la protagoniste de *Nulle autre voix*, sur son renoncement inconscient à la maternité, et en particulier sur son passage à l'acte meurtrier. La monstruosité d'un tel acte, en contradiction avec la nature féminine, et ses liens potentiels avec des figures mythiques, nous pousse à explorer comment Maïssa Bey incorpore certaines de ces figures mythiques et quels sont les traits distinctifs suggérant leur présence dans les romans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*. Enfin, l'enchevêtrement des genres épistolaire, diaristique et cinématographique nous pousse à comprendre comment il reflète la modernité du style d'écriture de Bey, tout en servant de véhicule pour sa quête identitaire.

Dès lors, nous avons formulé la problématique suivante : Jusqu'à quel point la nécessité d'écrire est-elle conditionnée par la violence et comment cette dernière contribue-t-elle au processus de renouvellement de son écriture ? Quelles sont les particularités de cette nouvelle écriture ? À partir de cette problématique, d'autres questions secondaires ont été formulées et se divisent en trois axes distincts :

Comment se manifeste l'écriture de la violence dans les romans de notre corpus ? De quelle façon est-elle liée à la marginalité des personnages féminins, qui découle des normes sociales et du contexte de la décennie noire ?

Le rapport conflictuel entre la protagoniste de *Nulle autre voix* et sa mère ne joue-t-il pas un rôle dans l'origine de ses pulsions agressives ? Par la mise en scène du crime féminin, Maïssa Bey souhaite-t-elle inciter à la rébellion ? Ou bien cherche-t-elle, au contraire, à dépeindre le destin de toute femme qui remet en question sa propre nature féminine au sein d'une société phallocrate insupportable ?

Comment s'exprime concrètement l'écriture hybride dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, et dans quelle mesure cette écriture participe-t-elle à la reconstitution de l'identité des protagonistes ?

Pour aborder ces interrogations, nous formulons les hypothèses suivantes :

- Les personnages féminins confrontés à la violence socio-politique devraient renégocier, redéfinir et/ou le cas échéant subvertir les normes édictées par la société, contraignant leur liberté et leur autonomie.

- L'image négative de la mère serait impliquée dans plusieurs aspects, notamment dans le maricide de la protagoniste de *Nulle autre voix*. Ce dernier, tout comme celui d'Aïda, semble refléter une forme de violence inhérente aux femmes, que Bey exploite pour déconstruire l'image traditionnelle de la femme douce et vulnérable, s'inscrivant ainsi dans la lutte féministe.
- L'écriture hybride de Maïssa Bey, qui mêle principalement les formes épistolaires et le journal intime, peut être considérée comme une écriture moderne. Elle exprime également une quête identitaire, se manifestant à travers les métamorphoses des protagonistes.

Pour aborder notre problématique et tester les hypothèses avancées, nous optons pour une méthode analytique et descriptive. Nous analysons les extraits où la femme est confrontée à la violence et ceux où elle tente de se révolter par la violence. Dans cette optique, nous faisons appel à des concepts empruntés à diverses disciplines figurant dans un large éventail pluridisciplinaire, notamment la sociocritique, les études de genre, la psychanalyse, l'herméneutique, et bien d'autres. Notre approche est donc clairement d'ordre éclectique.

Afin d'analyser la marginalité liée plus au genre féminin qu'à la physionomie et l'apparence de la femme, nous mobilisons les travaux d'Arlette Bouloumié et Momar Désiré Kane. Il nous incombe d'examiner comment l'écriture met en évidence la disparité entre le « normal » et l' « anormal ». Nous convoquons ainsi, dans la mesure où la marginalité de la femme marque un écart par rapport aux normes sociales, l'approche féministe fondée sur les fondements théoriques de Judith Butler et Simone de Beauvoir afin de déterminer le rôle de ces normes ainsi que le processus de consentement des personnages féminins envers les normes de genre leur infligeant de la violence. Le processus de consentement est analysé d'un point de vue sociologique, lorsque nous abordons la violence conjugale à la lumière des concepts de Pierre Bourdieu sur la domination masculine et la violence symbolique.

La philosophie de Butler, qui insiste sur le caractère performatif du genre en soutenant que la répétition des actes de représentation du genre conduit à son intériorisation, est aussi explorée pour mieux comprendre comment la lecture du poème de « Hizya » et l'entraide des personnages au salon de coiffure affectent la performativité de l'héroïne et des personnages de son entourage. En ce qui concerne l'écart et le déplacement des femmes

endeuillées dans *Puisque mon cœur est mort* et les prostituées dans *Nulle autre voix* par rapport du centre, nous nous appuyons sur le concept de marginalité spatiale proposé par Yves Barel, ainsi que sur les idées de Momar Désiré Kan et André Vant. La pensée de ce dernier est employée pour mettre en lumière les relations entre les normes sociales et la déviance, qui sont incarnées par les actes criminels des protagonistes. L'exclusion et la sanction de la femme criminelle par la société nous amènent à interpeler les notions de stigmatisation de Goffman et l'étiquetage de Becker.

De plus, pour se rendre compte des lourds traumatismes de la décennie noire de l'Algérie, témoins de la montée de l'islamisme et des difficultés politiques et sociales du pays, nous nourrissons notre réflexion en nous appuyant particulièrement sur les recherches de Benjamin Stora, ainsi que celles de Lyes Laribi, Luis Martinez et Fawzi Rouzeik. Ces recherches ont à la fois pour but d'explorer le contexte sociopolitique de l'Algérie durant ces années de braise et de revenir à la spécificité et aux facteurs ayant conduit à cette « guerre civile ». La compréhension de cette dernière exige au moins une brève exploration de la réconciliation nationale, un aspect qui nous oblige à discuter de la distinction entre l'amnésie et l'amnistie en se basant sur la réflexion d'Étienne Bruno. La pensée d'El Nossery est de surcroît convoquée pour comprendre comment l'imagination créatrice de Maïssa Bey, notamment dans *Puisque mon cœur est mort*, représente les « événements » des années quatre-vingt-dix.

Notre analyse met en exergue, outre les violences remontant à cette période obscure de l'Histoire de l'Algérie, les violences liées aux normes sociales visant à perpétuer l'infériorité de la femme. Ces violences apparaissent à travers l'éducation de la fille et notamment la violence sexuelle perçue telle un instrument de domination masculine. Ainsi, pour nous rendre compte de l'impact de ces violences, nous ferons appel à Ben Ali, Z. Zemmour, Abdelwahab Bouhdiba, Frédéric Mertens de Wilmars et Nedjima Plantade, à travers lesquels les concepts d'honneur, de virginité, de maternité, de violence sexuelle ainsi que d'autres seront étudiés. De surcroît, pour mieux cerner la relation entre la femme et sa société ainsi que les mécanismes psychologiques et sociologiques qui la régissent, nous nous inspirerons des théories féministes, notamment en puisant dans les concepts développés par des auteurs tels que Simone de Beauvoir, Isabelle Charpentier, Cécile Dauphin et Ariette Farge.

Nous faisons également appel à l'approche psychanalytique pour examiner les pensées et les actions conscientes et inconscientes des protagonistes. Cette approche nous permettra de concentrer notre attention sur les conséquences de l'image négative de la mère, d'abord sur le renoncement inconscient à la procréation, puis sur l'émergence des pulsions agressives, qui se manifestent par le maricide et les tentatives de suicide. Les travaux de Bydlowski, Freud, Lacan, Everstine et Everstine ainsi que d'autres théoriciens seront déterminants pour souligner, d'une part, les liens entre les tentatives de suicide de la protagoniste de *Nulle autre voix* et à la fois le maricide et le matricide latent, et d'autre part, sur l'étroite relation entre le désir d'enfant et l'image de la mère.

Quant aux répercussions de l'assassinat de Nadir sur sa mère, nous étudions le processus de deuil pathologique d'Aïda selon le point de vue de Jean-Luc Héту Michel Hanus, puis nous explorons la notion de mélancolie selon Freud et Julia Kristeva. De plus, nous adoptons une approche mythocritique, en nous fondant sur les travaux de Mircea Eliade, C. Lévi-Strauss, Gilbert Durand et Pierre Brunel, afin d'étudier les divergences et les convergences dans la reprise des mythes antiques dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*. Avant d'aborder ces aspects, nous questionnons la transformation du désir de vengeance en une quête de justice sociale entreprise par les deux protagonistes.

Dans ses œuvres *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, Maïssa Bey propose une transgression générique. Cette transgression fonctionne comme une rhétorique de rupture, de transformation et de révolte, émergée d'un contexte politique et social où les violences envers les femmes demeurent fréquentes et persistantes. En fait, la transgression chez Maïssa Bey n'est pas seulement formelle, elle est aussi inhérente aux thèmes abordés, témoignant ainsi d'une quête identitaire. La lecture de ses deux romans a permis de dévoiler les métamorphoses identitaires vécues par les personnages principaux. Ces métamorphoses résultent de circonstances déchirantes, telles que la perte tragique de son fils pour Aïda et la violence conjugale pour l'héroïne de *Nulle autre voix*.

Dans cet ordre d'idées, notre objectif est d'explorer comment l'hybridation générique est liée à la construction de l'identité des héroïnes. Ainsi, nous aborderons cette démarche en deux phases : tout d'abord, nous essayerons de repérer les traces de l'écriture épistolaire et diaristique dans les deux romans, puis nous allons examiner les éléments de l'écriture cinématographique. Ensuite, nous nous penchons sur l'exploration de la recherche de nouvelles identités par les protagonistes, et comment celles-ci sont façonnées à travers le

récit des épisodes de leur vie. Pour ce faire, nous adoptons une approche herméneutique inspirée par Paul Ricœur, s'appuyant sur la théorie de l'identité narrative. Au sein de cette perspective, les deux épistolières, en partageant leurs expériences avec leurs destinataires, s'interrogent sur leur propre identité. À travers la narration des épisodes de leur vie, elles parviennent à se rendre compte des métamorphoses identitaires qu'elles ont traversées, contribuant ainsi à la construction de leur véritable identité.

La présente étude sera structurée en trois parties. La première partie de notre thèse, intitulée « *Les personnages féminins entre marginalité, violence et exclusion* », comprendra deux chapitres. Dans le premier chapitre intitulé « *Pluralité des marginalités dans Nulle autre voix, Hizya et Puisque mon cœur est mort* », nous nous pencherons sur la situation marginale des personnages féminins telle que décrite par Maïssa Bey. Cette marginalité découle à la fois de leur genre féminin et de leur apparence physique, et nous verrons également la notion de déviance en tant qu'acte menant à la sanction et à l'exclusion. Quant au second chapitre, intitulé « *L'écriture du corps féminin violenté* », il se concentrera sur le contexte politique des années quatre-vingt-dix, marqué par la « guerre civile » en Algérie. Nous analyserons les spécificités et les causes de cette guerre, en mettant particulièrement l'accent sur les violences subies par les femmes algériennes à cette époque. De plus, ce chapitre mettra en lumière les violences résultant des normes de la société algérienne et leur impact sur l'assujettissement de la femme algérienne.

La deuxième partie, intitulée « *la violence est aussi affaire de femmes* », comprendra également deux chapitres. Dans le premier chapitre intitulé « *S'émanciper par la violence* », nous donnerons un aperçu historique de la présence de la violence féminine dans la littérature et l'histoire, ainsi que de l'origine de la nature féminine responsable de la spécificité de cette violence. Il est essentiel, cependant, de mettre en lumière le rôle maternel en tant que fondement de l'identité féminine, un rôle qui, lui aussi, a évolué au fil de l'histoire. Ce chapitre analysera aussi le délabrement du psyché des protagonistes à cause, d'un côté, du meurtre de la protagoniste qui reflète un rejet des contraintes sociales, et d'un autre côté, de l'assassinat du fils d'Aïda. Quant au second chapitre, intitulé « *Le crime au féminin : une sauvagerie originelle ?* », nous verrons la réalisation de la vengeance à travers des actes meurtriers en tant que quête de justice, éventuellement sous la forme de la loi du talion. Nous entreprendrons une lecture mythocritique des deux romans, où nous identifierons des similitudes avec les figures criminelles mythiques de Médée, Clytemnestre, Philomèle et le phénix.

Enfin, la dernière partie intitulée « *Impact de l'hybridité générique sur la construction identitaire* », sera elle-même constituée de deux chapitres distincts. Le premier chapitre, intitulé « *La transgression des frontières traditionnelles du genre romanesque* », abordera l'hybridité générique présente dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, où Maïssa Bey mêle les genres de l'écriture diaristique, épistolaire et cinématographique. Le deuxième chapitre, intitulé « *Pour une identité narrative des protagonistes* », s'appuiera sur les genres de l'épistolaire et du journal intime, souvent connotés désuets et féminins. Il se concentrera sur le processus de métamorphose identitaire des personnages principaux à travers la narration des épisodes de leur vie.

PREMIERE PARTIE

LES PERSONNAGES FEMININS ENTRE

MARGINALITE, VIOLENCE ET

EXCLUSION

CHAPITRE 01

**PLURALITE DES MARGINALITES DANS
*NULLE AUTRE VOIX, HIZYA ET PUISQUE
MON CŒUR EST MORT***

Introduction

La marginalité peut prendre différentes formes selon le temps et l'endroit. Nous nous concentrons ici sur son expression dans le contexte de la société algérienne en relation avec la condition des femmes, telle qu'elle est représentée dans les œuvres *Hizya*, *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*. Le malheur des femmes mises en marge de la société ne se limite pas aux romans que nous étudions ; Maïssa Bey a en effet exploré cette thématique dans d'autres romans, notamment dans *Cette fille-là*, qui relate l'histoire de la narratrice et d'autres femmes marginalisées dans un hospice de vieillards. En mettant en lumière la marginalité de la femme algérienne, qui est au cœur de l'écriture de Bey, cela invite à réfléchir sur la signification de cette notion.

Avant de voir de plus près ce qu'on entend par la marginalité inhérente au genre féminin, il est crucial de débiter par la définition du concept de « marginalité ». Lorsqu'elle est pleinement vécue, cette marginalité peut conduire certains personnages à adopter des comportements déviants. Selon le Dictionnaire historique de la langue française, le mot *marge* désigne initialement une « bordure », le mot désigne après alors un « *espace blanc autour d'un texte écrit* » (Rey, 2010, p. 1273). Par analogie, le Trésor de la Langue Française précise qu'on est en marge de quelque chose lorsqu'on se situe « à la périphérie » ou « à l'écart » ; par extension, la *marge* indique un espace vacant, « *espace laissé entre la limite de deux choses se côtoyant* », « *dont on peut disposer entre des limites qui sont imposées* » (cnrtl.fr, 2021). Quant au nom et adjectif *marginal*, il apparaît à partir des années 1960 dans un sens figuré faisant référence à « *une personne vivant en marge de la société* » (Rey, 2010, p. 1274), alors que des dérivés tels que « marginalité » font leur apparition dans la seconde moitié du XXe siècle pour exprimer une « *valeur d'anomalie sociale* » (Idem.).

Il convient de préciser que la marginalité, qu'elle soit choisie, dans le cas où la personne renonce intentionnellement à se plier à l'ordre établi, ou subie, se traduisant par son incapacité de s'adapter à son environnement, elle peut signifier le rejet et l'exclusion du personnage concerné par la société. Il ressort de cela que c'est en référence aux normes fixées par la société qu'une personne se trouve mise en marge une fois transgressant ces normes. Pour aborder la notion de « marginalité », il est préalablement nécessaire de réfléchir à la notion de « normes sociales », lesquelles, selon le dictionnaire Larousse, sont indispensables à l'organisation et à la cohésion du groupe. Bien que nous n'en soyons pas

toujours conscients, les normes sont omniprésentes dans notre vie quotidienne. Des règles régissant les comportements des individus structurent leurs interactions mutuelles. En définissant ce qui est autorisé ou interdit, elles facilitent les échanges et la collaboration entre les individus, contribuant ainsi à la cohésion des collectivités sociales (Larousse.fr, 2021).

Dans cette perspective, la marginalité signifie ne pas se conformer aux normes sociales qui conditionnent la vie de la société. Ces normes servent de base à la définition des limites et de la liberté de chaque personne au sein d'une communauté. Pour ce qui est de l'intérêt de l'analyse de la marginalité, Rim Bejaoui (2016, p. 72) souligne dans sa thèse que cette notion donne des informations non seulement sur les ambitions et les aspirations d'une société, mais révèle au fur et à mesure des dynamiques qui la traversent car, comme l'exprime Bernard Vincent, « *le marginal est un miroir* » (Ben Lagha & Feuillebois-Pierunek, 2015). Il désigne aussi, selon Maldiney (Martinez V. , 2008), l'élément par lequel une communication authentique s'établit avec le monde environnant. Il constitue le canal de communication avec l'essence profonde du monde. Ben Lagha & Feuillebois-Pierunek (2015) soutiennent que, en le décrivant, la société renforce son unité en s'appuyant sur des valeurs qui ne peuvent être violées.

La transgression des normes de la société n'a pas systématiquement les mêmes conséquences ni la même signification. Dans des situations extrêmes, elle peut même aboutir à des actes de déviance, comme cela s'est produit dans le cas du meurtre des deux héroïnes. La notion de déviance diffère, selon Bertrand Valérie (2001, pp. 149-150), de la marginalité en ce qu'elle présente une dimension dynamique, alors que la marginalité paraît plus immobile et se réfère à une fraction de la population en périphérie par rapport à un centre. Selon lui, cette notion renvoie à des comportements qui s'éloignent des normes traditionnelles, sans pour autant les transgresser systématiquement, ce qui signifie qu'elle ne suscite pas automatiquement, à la différence de la déviance, une réaction ou une intervention sociale.

À la lumière de cette explication, il est évident que les normes sociales sont indispensables dans la cohésion d'une société. Cette perspective est en accord avec celle de Judith Butler qui avance que les normes sont appréhendées « *comme des conduites sociales* » (Allard-Poesi & Huault, 2012, p. 54). Le pouvoir s'exprime à travers ces normes, qui ont en elles-mêmes une fonction de régulation et de production du sujet. Butler conclut que

puisque le sujet est formé par les normes, il est donc dépendant du pouvoir pour son existence et pour sa reconnaissance :

Voué à rechercher la reconnaissance de sa propre existence selon des catégories, des termes et des noms qu'il n'a pas lui-même conçus, le sujet cherche le signe de sa propre existence en dehors de lui-même dans un discours qui est à la fois dominant et indifférent. Les catégories sociales signifient tout à la fois existence et subordination [...]. L'assujettissement exploite le désir d'existence, dans la mesure où l'existence est toujours conférée depuis un ailleurs ou un autre lieu (Tangy, 2008, p. 3).

Selon ce dernier point de vue, aucune existence au sein de la société n'est envisageable en dehors des normes. Enfreindre ces normes comporte le risque de perdre son identité sociale, ce qui signifie perdre la reconnaissance des autres membres du groupe. Comme le souligne Butler, le respect des normes est ce qui favorise la cohésion et est indispensable à l'unité du groupe (Bejaoui, 2016, p. 62). La théoricienne ajoute que le renversement des normes de l'extérieur n'est pas significatif dans la mesure où les normes étant nécessaires à la formation et production du sujet (Tangy, 2008, p. 3). Elles peuvent être substituées par d'autres normes, tout aussi régulatrices et productrices du sujet, mais il n'est pas possible de s'en débarrasser, d'où la possibilité de les détourner, renégocier, et réitérer de manière subversive. De toute manière, ces deux concepts, la marginalité de la femme et la déviance, sont explorés dans ce chapitre à travers les trois romans : *Nulle autre voix*, *Puisque mon cœur est mort* et *Hizya*. Cela s'applique également à la notion d'errance, qui, du fait de son lien étroit avec la marginalité, est étudiée dans *Puisque mon cœur est mort*. Une vie errante, soutient Van Acker (2005, p. 69), offre au personnage l'opportunité soit de chercher à éliminer sa marginalité, soit de l'accepter.

1.1 Particularités physiques et marginalité du genre

En règle générale, la marginalité d'une personne peut être envisagée de différentes manières dans une œuvre littéraire. Selon Arlette Bouloumié (2003, p. 11), la marginalité n'est concevable que par rapport à un groupe institutionnalisé, dans un contexte temporel et spatial spécifique. Cela explique la grande variabilité des manifestations de la marginalité à travers le temps et l'espace. Cette citation met en évidence le constat que la transgression des normes sociales peut se manifester dans divers domaines et être évaluée selon divers critères. Par ailleurs, bien qu'on puisse souvent anticiper le rejet de toute personne ne

correspondant pas aux critères de son groupe, Arlette Bouloumié (Idem.) souligne néanmoins que la condition de marginalité n'implique pas nécessairement l'exclusion de la société. Elle affirme que bien que situé en dehors de la norme, le marginal est toléré, contrairement à l'exclu qui est rejeté, banni, hors-la-loi. Cependant, elle poursuit en expliquant que la frontière entre la marginalité et l'exclusion demeure fragile : le marginal est toujours exposé au risque d'exclusion. En raison de sa différence, le marginal peut sembler subversif

Pour ce qui a trait aux romans de notre corpus, c'est par rapport aux critères physiques que se manifeste la marginalité de la femme. L'analyse des romans révèle que la physionomie et l'apparence des femmes s'impliquent davantage dans la marginalité qu'elles subissent par rapport au groupe social qui les met dans la marge. Cela crée un écart entre ces femmes et la société à laquelle elles sont censées appartenir. Cependant, il est important de noter que, dans les romans étudiés, certains personnages, en particulier les mères, s'avèrent davantage enclines à performer le genre féminin, tandis que d'autres tentent d'expérimenter des négociations de certaines normes liées à leur genre. En conséquence, un conflit explicite mais aussi implicite s'installe au sein du groupe féminin : d'un côté, celles qui consentent à vivre dans l'ombre des hommes, donc dans l'invisibilité, et de l'autre, celles qui tentent au contraire de remettre en question ces normes sociales. En partant de ce constat concernant la position de ces personnages féminins dans la société, nous cherchons à déterminer si elles parviennent à dépasser les normes sociales qui les maintiennent dans le silence et l'invisibilité. En d'autres termes, nous nous interrogeons sur la possibilité de considérer un processus d'autonomisation à partir des normes préexistantes. Ce faisant, nous mettons en évidence les différents signes extérieurs et caractéristiques physiques, ainsi que les stéréotypes liés au genre féminin, qui permettent à identifier la marginalité du personnage féminin.

1.1.1 Femmes : les stigmatisations de l'apparence

L'aspect physique est l'une des caractéristiques les plus évidentes pour attribuer immédiatement à un individu le statut de marginal. En plus des éléments évoqués par Yves Barel : « *de tout temps, il y a eu des « signes extérieurs » de marginalité, portant notamment sur le langage, la gestuelle et le vêtement* » (1982, p. 115), s'ajoutent ceux liés au portrait physique. Dans cet ordre d'idées, ce qui permet d'attribuer un personnage à un groupe spécifique, ce sont les différentes caractéristiques qu'ils partagent et qui les

réunissent. En cas de différence physique, le personnage est mal vu et mis en marge du groupe, situation à laquelle sont confrontés certains personnages féminins dans notre corpus. Mais qu'entendons-nous précisément par « particularité physique » ? Bouloumié la décrit comme tout ce qui distingue un individu de la norme, que ce soit par rapport à l'humanité en général ou à son groupe ethnique spécifique (2005 , p. 13).

C'est d'abord dans le roman de *Hizya* que nous étudions les critères mettant en marge les personnages féminins. Bien que le prénom ne soit pas un trait physique de marginalité, sa désuétude peut être perçue comme un marqueur presque tangible de celle-ci. En effet, un prénom dépassé peut signaler une déconnexion avec la modernité et les normes sociales contemporaines, rendant son porteur vulnérable à des jugements négatifs. Ainsi, dans le contexte de la scène où Hizya postule dans le salon de coiffure, la réaction de stupéfaction de la patronne Salima face à son nom illustre comment un prénom peut susciter une impression de marginalité, malgré le fait qu'il ne s'agisse pas d'un attribut physique :

Comment tu t'appelles ?

— Hizya.

— Ah ! On dirait pas !

— Ah bon ? Pourquoi ?

— C'est un prénom de vieille, je trouve (Bey, 2015, p. 20).

Ce choix de prénom peut donc être interprété comme un symbole de l'identité familiale et culturelle, tout en exposant l'individu à des formes de discrimination sociale. La patronne lui a alors demandé de changer son prénom, tout comme les autres employées du salon. La jeune fille a obéi à la demande de Salima et a accepté de changer son prénom. Elle est désormais connue sous le nom de Liza. Ainsi, sa marginalité est ancrée dès sa naissance.

En plus de son prénom démodé qui la place immédiatement en marge, la narratrice souligne que la couleur brune de sa peau constitue un autre élément de marginalité au sein de sa société : « *la nature m'a dotée d'un teint qui, dès ma naissance, a surpris et désolé toutes les femmes de la famille qui se sont penchées sur mon berceau* » (Ibid.p.68). Cette particularité physique, clairement perceptible au sein de son groupe social, met Hizya à l'écart de son environnement. La différence est si marquée que la grand-mère n'a pas hésité à manifester sa honte envers sa petite fille : « *une fille ! Et brune de surcroît !* » (Ibid.p.69),

lui a dit avec une plaisanterie simulée. Quant à sa mère, elle a dû tolérer d'entendre, sans donner de réponse, les exclamations, les insinuations et les sous-entendus des femmes présentes. À travers son personnage, Maïssa Bey met en évidence que les femmes à la peau brune suscitent moins d'intérêt lors des demandes de mariage, et que celles qui aspirent à attirer l'attention des mères en quête de belles-filles « *doivent arborer impérativement un teint d'albâtre* » (Ibid.p.70). Cela justifie le souci des femmes de son entourage de préserver leur peau et de la prémunir contre les effets nocifs des rayons solaires. Hizya, quant à elle, demeure indifférente aux conseils de ces femmes et aux allusions concernant sa carnation.

La grande taille du personnage principal est également une caractéristique remarquable. Cela suscite des inquiétudes au sein de sa famille, d'un côté sa mère, qui à l'époque, multiplie les exhortations et les offrandes à Sidi Abderrahmane, et de l'autre côté ses frères, qui lui attribuent divers surnoms : « *Sloughi9* », « *Girafe* » et « *Jument* » (Idem.). Manifestement, la grande taille, un trait distinctif du personnage principal, est mal perçue par tout le monde, comme le souligne la narratrice elle-même : « *trop grande, dit-on autour de moi sur un ton désolé, qui voudra de toi ?* » (Ibid.p.14). Hizya évoque, d'autre part, la beauté de sa collègue du salon, Sonia, en soulignant sa remarquable apparence. Elle la décrit comme étant tellement séduisante qu'il semble difficile pour un homme de résister à ses fossettes (Ibid.p.93). Les détails sur la forme des yeux permettent de la classer dans le modèle féminin apprécié par la société de Bey : elle est dotée de grands yeux marron, constamment illuminés d'une lueur malicieuse (Idem.). En interagissant avec les autres, Sonia peut être confrontée à diverses réactions, allant du mépris à l'admiration. C'est également le cas de Salima, la patronne du salon, qui, en dépit de son âge proche de la soixantaine, reste élégante et bien entretenue. La narratrice nous informe que Salima refuse de suivre la norme des femmes de son âge et qu'elle ne veut pas adopter le comportement d'une femme prude et dévote.

L'emploi de différences physiques pour mettre l'accent sur la marginalité du personnage au sein du groupe auquel il est censé appartenir est une technique que Bey utilise aussi dans *Nulle autre voix*. Dans ce roman, la narratrice a été mise à l'écart depuis son enfance, lorsque sa mère privilégiait ses clientes et ses fils au détriment de sa fille. Lorsqu'elle était enfant, l'héroïne ressentait un sentiment de différence et le sentiment de ne pas vraiment appartenir à sa propre famille. « *Très tôt, [elle a] compris – et admis –*

que [ses] frères et [elle] n' [étaient] pas faits de la même étoffe » (Bey, 2018, p. 111). Murée dans son mutisme, la narratrice voit le fossé entre elle et sa mère se creuser davantage. Sa mère a un pouvoir absolu sur sa vie et recourt parfois à la violence, allant même jusqu'à lui attacher les mains. Elle incarne le pire malheur de l'enfance de l'héroïne, comme le montrent les paroles méprisantes qu'elle lui lançait : « *qui voudra de toi ? me lançait-elle quand je commettais la moindre maladresse en l'aidant dans la cuisine. Quel homme sera assez cinglé pour s'encombrer d'une femme comme toi ? Sauf s'il est aussi taré que toi !* » (Ibid.pp.72-73). Dans tous les cas, la relation conflictuelle entre la mère et sa fille sera étudiée en détail au cours de cette étude.

À cette exclusion familiale s'ajoutent des particularités individuelles qui marginalisent la narratrice. Elle arbore une apparence pitoyable, son calvaire alimenté par les regards empreints de compassion de son entourage familial et des clientes de sa mère. Sa singularité physique devient une source de moquerie de la part des garçons, qui la comparent à des chiens ou à des oiseaux. Cette situation se reproduit également au lycée, où elle est constamment pointée du doigt par ses camarades, en particulier les filles. À force de subir ces moqueries, elle développe non seulement des sentiments de haine envers eux, mais aussi un sentiment d'envie. Après son mariage, cette différence physique notable se reflète dans l'attitude indifférente de son époux, qui persiste à la diminuer en l'offensant : « *qui voudrait de toi ? Qui aurait l'idée de t'accorder un regard ?* » (Ibid.p.43).

À sa sortie de prison, comme nous le découvrirons, Bey met en lumière certains éléments de la dégradation physique de la narratrice, tels que des cheveux devenus grisonnants et négligemment coiffés, « *des petits yeux ronds et noirs, surmontés de sourcils hauts et rares* » (Ibid.p.152), « *une bouche tombante encadrée de deux rides profondes* » (Idem.). Elle mentionne également quelques éléments de la laideur de sa main, en faisant référence à ses doigts : « *courts et aplatis à leur extrémité* » (Ibid.p.168), et à ses « *ongles cassants, friables* » (Idem.). Le dos de ses mains exhibe des taches violacées, créant ainsi l'impression d'une peau de lézard. Son apparence peu attrayante semble la protéger des harcèlements de rue auxquels d'autres femmes sont confrontées.

1.1.2 Femmes « mises entre parenthèses »

Dans les trois œuvres que nous proposons d'étudier, les femmes semblent au premier abord être traitées d'une manière assez différente, elles sont considérées comme inférieures

à l'homme auquel elles doivent dépendre. Ces femmes jouent des rôles principaux dans ces œuvres qui les inscrivent dans des rôles leur privant le droit de dire et de décider. Momar Désiré Kane souligne que reléguer les femmes au silence représente un moyen de les exclure de toutes les décisions, même celles qui les concernent directement : « *elle est surtout la grande silencieuse. Sa marginalité repose sur la difficulté d'accéder à la parole autonome et à l'expression de soi* » (Aïssa, 2013, p. 70). Ces caractéristiques ne découlent pas de traits innés définissant la féminité, mais plutôt des conséquences de la répartition sociale des rôles entre les sexes (Malinowska, 2019, p. 241).

Ce constat rejoint les idées de Simone De Beauvoir, pour qui les femmes ne se consacraient pas aux travaux ménagers par plaisir, mais plutôt en raison des contraintes de l'organisation sociale qui les limitait à des rôles maternels et/ou maternants (Ambroise, 2003, p. 102). Dans ce contexte, les rôles qui leur sont traditionnellement assignés font d'elles des êtres invisibles, marginalisés, et surtout soumis à l'autorité masculine. Cela nous incite à réfléchir sur la manière dont les personnages féminins consentent aux normes de genre qui leur imposent de la violence, et à nous interroger sur le fait de savoir si, par ce consentement, elles ne participent pas à leur propre marginalisation. Nous étudions ce processus d'abord du point de vue féministe, puis nous l'analysons selon la perspective de Bourdieu lorsque nous abordons la question de la violence conjugale.

Selon la pensée de Butler, le genre est une norme, une injonction essentielle au sein de la société, qui peut se manifester de multiples façons. Il est perçu comme une tactique de survie pour l'individu au sein du système prédominant de la binarité des genres (Tangy, 2008, p. 3). La catégorie « homme » est érigée, selon Butler, en tant que pôle opposé et supérieur à la catégorie « femme » (Turgeon, 2014, p. 11). Pour que ces catégories soient compréhensibles, les matrices (les systèmes idéologiques qui classent les individus) établissent des normes assurant la cohérence entre différents éléments associés. Nous pouvons constater cette idée discriminatoire dans *Nulle autre voix* où la relation entre la femme et son mari met en lumière la dynamique d'infantilisation qui les lie. C'est perceptible, par exemple, dans la manière dont la narratrice s'adresse à son mari, ainsi que dans la façon dont elle le nomme, exigeant de ne plus citer son prénom. Elle ne prend jamais l'initiative de lui parler en premier, et en sa présence, elle garde toujours les yeux baissés, alors qu'il ne la regarde plus. Son autorité masculine est établie dès le premier jour, lorsque son épouse s'apprêtait à s'asseoir avec lui dans le salon, il l'a renvoyée de

manière humiliante : « *tu n'as rien d'autre à faire ? Sors d'ici !* » (Bey, 2018, p. 147) ; la nouvelle mariée a obtempéré sans essayer de le contredire. Pour elle, il est considéré comme « normal » que son mari n'accorde aucune attention à ses paroles, et à ses yeux, il n'y a pas d'autre loi que celle dictée par son mari.

Cette image de la femme soumise et consentante est fréquemment présente dans l'œuvre de Maïssa Bey, en particulier chez les personnages maternels qui performant le genre par l'itération de leur discours. Le cas de la mère de Hizya est particulièrement significatif à cet égard. La conviction que le destin des femmes est une fatalité est profondément ancrée dans son esprit depuis son enfance : « *Toutes nos vies tiennent dans la main du destin. Mektoub ! Il suffit de savoir lire les signes qu'Il nous adresse ! Dieu le Tout-Puissant fait toujours bien les choses* » (Bey, 2015, pp. 83-84). Cette même conviction justifie la légitimité de la violence infligée aux personnages féminins qui l'intériorisent de manière inconsciente.

C'est également le cas dans *Nulle autre voix*, où l'héroïne ne remet pas en question la violence conjugale, bien au contraire, elle est convaincue que la violence de son mari relève de son droit : « *mais il n'avait pas besoin de prétexte pour exercer ses droits. Je ne l'ai compris que bien longtemps après la première fois, après les premiers coups* » (Ibid.p.164). Ainsi, pour la protagoniste, la situation normale implique que le mari représente la seule autorité pour elle, ce qui soulève des questions. Selon Garcia Manon (2018, p. 37), la soumission de la femme est un choix, et elle en est donc responsable. Cependant, l'auteur se demande en même temps si la soumission est une forme de passivité consentante, attendue d'une femme respectable, ou bien une forme dégradée de féminité. De plus, Fraisse considère que le consentement résulte d'un processus de médiation entre l'intériorité et l'extériorité de la personne qui consent (Savoie, 2019, p. 96). Elle poursuit en expliquant que cette médiation implique des formes d'injonctions extérieures, notamment les normes sociales, qui sont intégrées au cours de la socialisation. Elle souligne également que les injonctions intérieures se réfèrent à « *des contraintes sociales qui une fois intériorisées, définissent le soi, l'« être » et qui modulent le rapport au monde* ».

C'est en adoptant des normes sociales qui gouvernent la société que la personne consentante forme son identité sociale. Cette identité sociale se reflète, comme le souligne Butler, à travers son langage et ses comportements. Le consentement s'inscrit, selon elle,

dans la durée et se manifeste à travers diverses pratiques (discursives, comportementales, vestimentaires, corporelles, etc.), incarnant ainsi les représentations sociales prédominantes et représentant la forme la plus fréquente de légitimation de leur pouvoir de régulation (Tangy, 2008, p. 8). Butler souligne également que la personne qui consent assimile de manière plus ou moins automatique les mécanismes de régulation des injonctions qui proviennent de l'extérieur et de l'intérieur. Ces processus collaborent activement à la construction de l'individu, de sa conscience et de ses désirs (Savoie, 2019, p. 96).

Dans *Nulle autre voix*, le fait que l'héroïne consente aux violences de son époux ne doit pas nécessairement être interprété comme un choix, comme le suggèrent ses paroles. Son consentement peut résulter de la grande crainte de transgresser les contraintes sociales. La protagoniste évite toute désobéissance par crainte du divorce, une situation fortement stigmatisée dans la société algérienne. Cette crainte est d'ailleurs renforcée par sa mère, qui, le jour de son mariage, lui prévient de revenir à la maison familiale en cas de besoin. Les propos de sa mère, qui prétend décider à la place de sa fille, limitent sa liberté et perpétuent sa marginalité. Maïssa Bey critique ainsi le discours maternel qui s'oppose à la volonté de l'épouse de se libérer en cas de violence dans le mariage.

Ce constat concernant la répudiation de la femme et son statut déshonorant dans la société algérienne incite l'auteure à utiliser des personnages féminins vivant cette situation pour mettre en lumière leur souffrance et leur marginalisation. Nous aborderons ultérieurement la marginalité des femmes divorcées en étudiant les cas d'Aïda et de Leïla. Un autre point qui mérite mention concerne le travail de la protagoniste au laboratoire. Bey nous informe que la protagoniste a pu continuer à travailler au laboratoire après son mariage en dépit des réticences de son mari, principalement en raison de ses obligations financières, notamment le paiement du loyer et des frais d'occupation. De plus, son travail au laboratoire s'inscrit dans les limites des règles de visibilité et de discrétion.

Concernant le roman *Hizya*, il présente un grand nombre de portraits de femmes marginalisées, chacune d'entre elles raconte à travers divers récits une réalité amère et émotionnelle de leur expérience en Algérie. Nous pouvons constater que les personnages féminins qui entourent la protagoniste jouissent des libertés « relatives » obtenues avec difficulté, notamment le droit à l'éducation et à l'emploi, bien que ces emplois ne correspondent pas nécessairement à leur formation universitaire ni à leurs aspirations. Cependant, malgré ces opportunités, ces personnages féminins se retrouvent

inévitablement en situation de marginalisation économique. Tout d'abord, il y a Hizya, qui, malgré avoir complété des études en traduction, se trouve dans un emploi sans aucun lien avec sa formation universitaire : elle travaille dans un salon de coiffure. Il y a ensuite le cas de Sonia, qui, malgré son diplôme de licence en informatique, travaille en tant que spécialiste du maquillage libanais. La narratrice nous informe qu'après avoir recherché pendant plus de cinq ans un emploi correspondant à sa formation dans une entreprise, qu'elle soit publique ou privée, Hizya a finalement décidé de postuler chez Salima (Bey, 2015, pp. 90-91). Quant à l'autre employée Nedjma, une autre employée titulaire d'une maîtrise en sciences économiques et sociales. Enfin, Leïla qui jouit d'une renommée incontestable en tant que coiffeuse de premier plan dans le quartier d'Alger. Nous étudierons ultérieurement sa marginalité en tant que femme divorcée.

Il est important de noter que ces personnages ont dû défier leurs familles pour travailler au salon de coiffure, un choix généralement mal vu dans leur société. Assumer cette décision répondant à leur désir de s'émanciper peut être considéré comme une expression de leur agentivité, comme le soutient Butler. La philosophe argumente que ce n'est pas le pouvoir extérieur qui influe sur l'individu, le contraignant à intérioriser des normes, mais plutôt que le pouvoir s'inscrit à l'intérieur de l'individu lui-même (Sczepanik, 2013, p. 33). Elle considère que le pouvoir est un espace de négociation à l'intérieur duquel le sujet est produit par le pouvoir, consent au pouvoir et résiste au pouvoir. Résister n'est donc pas renverser les normes, continue-t-elle, ou s'y opposer de manière radicale : la résistance se fait à partir des normes, en resignifiant, décontextualisant, recontextualisant les normes (Idem.). Dans cette perspective, le travail au salon de coiffure s'aperçoit comme une forme de résistance pour les personnages féminins contre le milieu familial et social, pour qui le salon de coiffure est un lieu mal réputé. Cependant, il faut préciser que la concession de leurs familles n'est pas gratuite, car ces femmes obéissent aux règles de surveillance et de subvention familiale. En fait, elles sont souvent dans l'obligation de soutenir financièrement leur famille, comme c'est le cas de Hizya, qui partage une partie de son salaire avec les membres de sa famille.

Le cas de Leïla en tant que femme divorcée est encore plus grave. On le sait bien, la société algérienne exerce une grande pression à l'encontre de la femme qui pense au divorce, notamment celle qui a des enfants, quelques soient les motifs l'ayant conduite à penser à la séparation. Nonobstant, Leïla a dû certes confronter toute sa famille pour

accéder au divorce, mais une fois retournée chez elle, elle retombe sous la tutelle de son père et de ses frères qui décident, dès lors, de l'enfermer à la maison. En fait, par le refus d'obéir à la pression sociale renonçant au divorce, Leïla remet en question une des injonctions établies par la société, ce qui lui coûte la mise à l'écart du groupe. Son comportement s'explique par le fait de se retirer de son consentement envers son époux, c'est le produit d'une renégociation de ses priorités et de sa survie. La femme divorcée préfère sauver sa propre peau plutôt que de préserver sa réputation.

Son travail au salon est, en réalité, une nécessité. En tant que mère de deux enfants, un garçon de quinze ans et une fille de onze ans, elle est contrainte de travailler afin de pourvoir aux besoins de sa famille, incluant ses enfants, et c'est le sacrifice qu'elle doit consentir pour être accueillie avec ses deux enfants. Notons en outre que par son statut de femme divorcée, il n'est pas question de vivre en solitaire dans un appartement, même si elle en a les moyens. Cependant, depuis le mariage de son frère cadet, Leïla voit cette situation comme une opportunité pour gagner son indépendance, d'autant plus que la résidence familiale est devenue exiguë pour loger l'ensemble de la famille. La présence de son fils âgé de quinze ans sert en quelque sorte de caution morale pour soutenir son autonomie. Nous pouvons constater que le personnage de Leïla redéfinit à chaque fois les normes sociales pour avoir plus de liberté, que ce soit par le biais du divorce, de son emploi au salon de coiffure, ou de son désir de vivre de manière indépendante de sa famille. Il convient de noter le soutien des collègues au salon envers son désir d'autonomie, une démarche qui présente une dimension transgressive. D'abord Nedj qui l'aide à préparer le dossier pour obtenir un appartement participatif, puis la patronne qui lui a promis de lui fournir les papiers nécessaires.

Le salon est pour ces femmes un lieu d'échange et de renégociation des normes sociales qui les violentent et restreignent leur liberté. Néanmoins, enfreindre ces normes est souvent non envisageable vue la sanction immédiate et violente du groupe de femmes séditieuses. Lors d'une modeste célébration au salon pour marquer le quarantième anniversaire de Leïla, la divorcée exprime avec pathos : « *quarante ans de misère* » (Bey, 2015, p. 140). Face à son désarroi, Nedj suggère prudemment la possibilité de recommencer sa vie en envisageant le mariage. Confrontée à cette proposition, Leïla met en évidence la vulnérabilité des femmes en dehors du mariage et réaffirme la constance de la dépendance féminine, que ce soit au sein de la famille ou en tant que femme vivant

seule. Le discours de Leïla met en évidence l'impossibilité de renverser cette norme de vivre seule et révèle que sa liberté est circonscrite à l'emploi qu'elle exerce.

Le même statut de femme divorcée est vécu par Aïda dans *Puisque mon cœur est mort*. En se séparant de son mari violent contre le gré de sa famille, Aïda se trouve en raison de ce comportement mise en marge de la société. À travers le personnage principal, Bey met en évidence la réalité de l'Algérie pendant « la guerre civile », tout en explorant le quotidien des femmes touchées par la perte d'un membre de leur famille. Avant le décès de Nadir, son fils unique, Aïda se pliait incontestablement au code de la société, et elle continue toujours à les respecter après son départ. Pour elle, son éducation et sa formation l'empêchent de déroger la norme et l'obligent de répondre à toutes les attentes. Elle a vécu son enfance avec une appréhension constante du regard critique des autres et de leurs jugements. Cependant, la seule transgression qui persiste est celle du divorce, une faute que ni ses proches ni la société n'ont acceptée, car il est inconcevable pour la femme de revendiquer, au sein de son couple, l'un des droits les plus fondamentaux : le droit au respect (Bey, 2010, p. 85). En divorçant de son époux, Aïda avait commis une transgression significative aux yeux de ceux qu'elle qualifie de « *censeurs* ». Cependant, elle reconnaît que le fait de vouloir échapper à l'autorité masculine l'a paradoxalement privée de toute liberté.

Depuis sa séparation avec son époux, elle avait apparemment construit une vie autonome avec un emploi et un appartement où elle résidait seule avec son fils. Toutefois, vivre avec son fils ne représentait qu'une autonomie en apparence, visant davantage à atténuer la surveillance plutôt qu'à la suspendre. Toutes ses énergies étaient déployées pour préserver sa réputation et son honneur. Ce dernier reste le pilier du système moral et social de la société en Algérie, fondé sur une structure patriarcale et hiérarchique. À travers les lettres adressées au défunt par Aïda, Bey exprime son regret face à la bataille que les femmes doivent mener pour préserver leur honneur, une lutte qui leur est exclusive et les contraint à respecter les codes préétablis par les membres de la société qui s'érigent en gardiens de l'ordre moral. Ainsi, Aïda s'efforçait de convaincre son entourage de sa totale soumission aux normes du groupe, craignant d'être éventuellement mise à l'écart et désapprouvée par le groupe détenteur du pouvoir. Pour illustrer l'impact nocif du contrôle social, elle évoque des signes de surveillance tels que des regards méfiants, des portes qui restent légèrement entrebâillées lors de son passage, des visites pour divers prétextes, et

surtout des visites inattendues de membres de sa famille. Elle nous relate le cas d'une de ses collègues résidant dans un quartier populaire, accusée par ses voisins de comportements dépravés simplement parce qu'elle recevait des couples amis chez elle.

1.2 Les normes sociales oscillant entre subversion et redéfinition

Chez Maïssa Bey, la femme, qui est contrainte de se conformer aux normes sociales, en particulier celles liées à son genre, peut subvertir la norme établie et devenir déviante. Étant donné que ces normes leur font violence, les personnages principaux optent pour d'autres voies, notamment le meurtre, qui constitue une forme de déviance sociale. Dans ce contexte, nous explorons non seulement le concept de déviance, mais aussi le processus d'exclusion qui en résulte. La notion de déviance est décrite par Cusson « *comme un ensemble de conduites qui transgressent les normes dans un contexte culturel donné et qui appellent en retour des réponses sociales émises sous forme de sanctions, de rejet ou bien encore de jugements formulés sous une forme négative* » (Bertrand, 2001, p. 149). Ainsi, selon Mucchielli (1999, p. 20), pour évoquer la déviance, il est nécessaire de considérer trois aspects : la présence d'une norme établie, le comportement qui transgresse cette norme, et le processus de stigmatisation associé à cette transgression.

Dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, le crime commis par les personnages principaux représente donc une forme de déviance pour laquelle on pourrait attendre des sanctions tant sur le plan pénal que sur le plan social. Cela s'explique par le fait que, selon Langendorff (2007, p. 81), au sein d'un groupe, les membres sont disposés à appliquer des sanctions et à intervenir dès qu'une norme établie est violée. En ce qui concerne le crime, le sociologue Durkheim (1904, p. 83) considère ce phénomène comme normal parce qu'il est général. Quant au crime féminin, il est apparemment moins fréquent par comparaison à son homologue masculin. De surcroît, étant donné qu'elle expose bien la déviance criminelle, notre approche met en avant la théorie de l'étiquetage. Cette perspective offre une illustration des mécanismes par lesquels un comportement déviant peut émerger au sein d'une organisation sociale, ainsi que les diverses réactions punitives auxquelles il peut faire l'objet. Cependant, avant d'explorer ces concepts, ne peut-on pas considérer que la déviance des personnages principaux dans les deux romans résulte simplement de la violence de la norme de genre ? Dans *Puisque mon cœur est mort*, ne s'agit-il pas d'un renoncement à reconnaître la légitimité de l'État, perçu comme synonyme d'injustice et d'insécurité ?

1.2.1 Une femme hors norme

Le roman *Nulle autre voix* présente un théâtre de violence physique et psychologique dans lequel la protagoniste est victime. Sous l'influence des discours de sa mère, qui émanent du système patriarcal, elle est contrainte de subir la domination et l'humiliation infligées par son mari. Sa mère se montre intransigeante et ferme quant à la possibilité de divorce quel que soit le motif. En ce qui concerne son frère, la protagoniste ne se plaint pas auprès de lui, car elle ne veut pas détruire son image de grande sœur. Dans cette atmosphère de violence conjugale, la femme tant violentée est, contrairement à Leïla et Aïda, incapable de mettre un terme à sa relation avec son conjoint, ce qui suscite l'étonnement du lecteur et l'incite à se questionner sur la durée de sa patience.

La réponse à cette question ne tarde pas, car le 27 mai 2001 marque le déclic qui la conduira au changement de son destin. Il est indispensable de réapproprier le pouvoir de son corps si elle souhaite devenir sujet et libre de ses choix. Ainsi, à la suite de nombreuses négociations entre son intérieur et les conditions externes, elle en déduit que la seule solution était la mort de son époux. Dans un acte de violence, elle le poignarde, se vengeant ainsi du mal tant physique que psychologique qu'elle avait enduré de sa part. Son acte meurtrier est à la fois une vengeance contre la violence conjugale, mais aussi contre la violence imposée par les normes sociales. En agissant ainsi, l'écrivaine Farida l'a qualifiée de femme hors norme.

Malgré l'horreur de cet acte meurtrier, la femme trouve un sentiment de paix et de délivrance, il lui procure paradoxalement jubilation et délivrance. Les tiraillements qui ont failli la rendre folle sont enfin apaisés. Cependant, quel sera le coût de cette subversion de l'ordre social et juridique ? Ou bien, au contraire, est-ce que son nouvel état d'esprit paisible prévaudra sur toute sanction, qu'elle soit de nature sociale ou pénale ? Ce qui est évident, c'est que suite à son acte meurtrier, la société efface l'identité de la criminelle, en lui retirant son nom et en lui déniait son corps. Elle devient simplement « La dénommée », réduite à un cas exceptionnel, une entité en dehors des normes établies. La police, en tant que composante du système pénal, est arrivée sur les lieux du crime suite à l'appel du frère, c'est elle qui est censée exécuter le pouvoir de L'État. Selon Michel Foucault, l'État exerce deux rôles bien définis : premièrement, il assure une fonction de prohibition en interdisant, censurant et punissant, et de manière plus générale, il soumet l'individu ; deuxièmement, il assume une fonction de production en formant l'individu en

tant que sujet, en lui attribuant une identité, une visibilité, une localisation et une continuité (Tangy, 2008, p. 2). Ainsi, dans le roman, la coupable sort de son appartement avec les menottes aux poignets, sous les regards hostiles de tous ceux qui condamnent impitoyablement son crime.

Les attroupements autour des deux voitures de police stationnées devant l'immeuble. Les insultes et les cris assortis de malédictions qui fusaient de toute part pendant qu'on m'emmenait, menottes aux poignets, comme dans les films policiers ; les yeux pleins de haine et de curiosité des hommes et des femmes, voisins et badauds accourus dès que la rumeur s'est répandue (Bey, 2018, pp. 98-99).

Ce passage illustre parfaitement le rejet et l'exclusion de la criminelle par le groupe auquel elle fait partie. Désormais, la société ne la perçoit plus comme l'un de ses membres. Erving Goffman (1975, p. 11) met en lumière que la société met en place des mécanismes visant à classer les individus en catégories, en associant des attributs qu'elle considère comme ordinaires et naturels aux membres de chaque catégorie. Pour autant, la criminelle reconnaît de façon inattendue son crime, sans éprouver le moindre remords. Après une délibération prolongée, elle est déclarée coupable de meurtre au premier degré et condamnée à une peine de quinze ans de prison. Elle a signé son procès-verbal d'audition sans contester les chefs d'inculpation énoncés par le juge au début du procès, exprimant son désir d'être unanimement reconnue coupable.

Son crime, qui est irrémédiable, l'exclue de son entourage. Elle n'est plus désignée par son véritable nom, mais par l'acte criminel qu'elle a commis, comme elle l'affirme : « *par l'acte que j'ai commis, j'ai effacé mon identité et le prénom que mes parents ont choisi pour moi le jour de ma naissance* » (Bey, 2018, p. 18). Nous reviendrons dans la troisième partie sur la question de la construction de son identité criminelle. Dès lors, elle est perçue comme étant en dehors des normes sociales établies, accusée de chercher à perturber une structure sociale qui revendique sa pureté. En conséquence, la criminelle est marquée à vie par ce crime et est astreinte à une exclusion qu'elle n'a pas choisie. Comme l'explique Becker, le processus de marquage peut être décrit comme le résultat d'une violation des normes établies, conduisant ainsi à la déviance.

Le sociologue précise que les groupes sociaux créent la déviance en établissant des normes dont la transgression est considérée comme déviance, en appliquant ces normes à

certaines individus et en les stigmatisant en tant que déviants. Ainsi, la déviance ne réside pas intrinsèquement dans l'acte commis par une personne, mais émerge plutôt comme une conséquence de l'application, par autrui, de normes et de sanctions à un individu considéré comme « transgresseur ». Le statut de déviant est attribué avec succès à ceux auxquels cette étiquette est apposée, et le comportement déviant est déterminé par la communauté qui associe cette étiquette à un certain comportement (Becker, 1985, pp. 32-33).

Si la criminelle est déjà exclue de la société, elle risque de l'être également au sein de la prison au cas où elle ne se rend pas compte de l'échelle hiérarchique. La prison constitue une micro société indépendante qui évolue selon son propre code. L'établissement pénitentiaire rythme la vie de la criminelle et celles des femmes purgeant leurs peines pour avoir commis des infractions ou crimes, plus ou moins graves. Le même jour de son entrée, la détenue est soumise à un interrogatoire franc et dur visant à l'identifier. Si elle pouvait s'abstenir de plier aux ordres de la police lors de son procès, il en va tout autrement au sein de l'établissement pénitentiaire. Comme le souligne la protagoniste, dans cet environnement carcéral, chacune des détenues est toujours en état de nuire. Il est pertinent de souligner que l'argent et les visites s'avèrent essentielles pour déterminer la place que pourrait occuper une détenue. Faute de ces deux éléments, la détenue est perçue comme une étrangère au sein de la communauté carcérale. Le climat de méfiance réciproque l'obligeait à rester en retrait et à ne pas participer aux activités sous le regard des autres, jusqu'à qu'elle soit jugée inoffensive.

À la théorie de l'étiquetage énoncée précédemment, nous ajoutons la notion de « stigmatisation » de Goffman, qui se manifeste la mise à l'écart d'une partie de la population par un groupe dominant à travers des actes discriminatoires. Elle est définie, selon le dictionnaire de sociologie, comme le « *Marquage d'un individu par des institutions ou des groupes, à partir de pratiques interprétées comme des symptômes de maladie ou de déviance. La stigmatisation intervient au terme d'un processus d'ostracisme, d'abandon, de rejet (d'où l'imposition d'un statut de marginalité)* » (Pécheur, 2006).

Étant donné l'importance attribuée à l'honneur en tant que valeur morale cruciale à sauvegarder à tout prix, la famille de la meurtrière, particulièrement sa mère, se trouve contrainte de rompre toute communication avec elle et de l'exclure. La criminelle explique son exclusion en invoquant le conservatisme de la famille algérienne et sa préoccupation constante de préserver son honneur. Du coup, toute femme enfreignant cette norme et

s'aventurant dans l'espace public, comme la prison dans notre exemple, est automatiquement sujette à la critique, voire à la sanction. La condamnation de cette violation de l'ordre patriarcal se traduit concrètement par des actions telles que le refus de lui rendre visite en prison et de la réintégrer dans la société après sa libération

Le jour de sa libération, c'est son frère Amine qui est venu l'accompagner chez elle. Il lui a annoncé qu'aucun membre de la famille n'est disposé à l'accueillir, et qu'elle devra affronter toute seule son sort dans son appartement, lieu du délit. La protagoniste explique que l'accord familial que son père et Amine ont mis en place a presque tourné au drame à cause de l'opposition de sa mère, laquelle aurait préféré faire disparaître toute trace de son existence. Bien plus, quoique personne des voisins n'ait été présent à son arrivée, l'information n'a pas tardé pour se répandre. La femme libérée, étant installée dans son appartement, a subi des persécutions de la part de ses voisins pendant environ deux mois :

Pierres jetées contre les vitres, porte barbouillée de peinture rouge, inscriptions menaçantes et/ou obscènes sur les murs extérieurs de l'appartement, ordures déversées devant la porte et bien d'autres façons, parfois très ingénieuses, de me rappeler que j'avais une autre peine à purger : on ne peut jamais effacer les éclaboussures du déshonneur (Bey, 2018, pp. 99-100).

La communauté est d'avis que la narratrice lui inflige des préjudices et estime que le châtement qu'elle endure est justifié. En dépit qu'elle ait purgé sa peine, l'héroïne est consciente de la vérité amère de la femme criminelle au sein de la société : « *Criminelle. Pour la société ce mot est ce qui me définit à l'exclusion de tout autre. Je ne suis plus ni la femme de ni la fille de. Je n'ai plus ni filiation ni appartenance* » (Ibid.p.32). Comme si les stigmates de son déshonneur étaient gravés sur son visage, la criminelle subit le rejet de la part de ses voisins dérangés par son mode de vie. Ils veulent protéger leurs familles d'une éventuelle contamination. Même après quinze ans du maricide, le souvenir du crime qui avait fait sensation est encore vivace dans la mémoire des voisins et risque certainement de perdurer pendant un bon moment.

Pour l'héroïne, une meurtrière demeure une meurtrière. Et par conséquent, une paria. Condamnée à vie. Peu importent les circonstances, peu importent ses motivations. Même si elle a acquitté sa dette (Ibid.pp.40-41). Son étiquetage comme une criminelle n'est pas sans laisser des conséquences sur son image de soi et ses futurs rapports sociaux. Comme l'explique Goffman (1975, p. 15), un individu qui porte un stigmat n'est plus tout à fait

humain, il est privé de ses droits, accablé par la honte envers ses propres caractéristiques, craignant le regard des autres et éprouvant de l'angoisse, car il demeure dans l'incertitude quant à la véritable opinion que les autres ont à son égard. Ainsi dans le roman, les voisins, pour entretenir cette étiquette, se servent des rumeurs et des chuchotements qui se partagent partout. Toujours selon Goffman, les émotions ressenties par une personne marquée d'un stigmatisme la contraignent à éviter les interactions sociales variées. Ceci est particulièrement illustré par la criminelle, dont l'unique obsession est de se dérober aux regards empreints de mépris et de s'isoler du reste du monde.

En effet aucun « *type d'intégration* » selon Sargent n'est conçu pour la criminelle (Bejaoui, 2016, p. 31). Les membres de la société n'attendent pas à ce qu'elle s'intègre, c'est-à-dire qu'elle joue un rôle actif ou dynamique, mais qu'elle demeure « *invisible* » (Ibid. p.32). C'est pourquoi lorsque l'écrivaine lui rend visite deux ou trois fois chaque semaine, cela intrigue les voisins qui la surveillent depuis le jour de sa libération ; la narratrice les compare pour cette raison aux services de renseignement. Après un an de sa réinstallation, la situation n'a pas changé ; la société ne lui a pas pardonné et continue à l'exclure, en la montrant toujours du doigt. Son histoire devient, d'ores et déjà, une leçon d'instruction servant à rappeler les autres du sort possible si on s'écarte du droit chemin. Concernant la reprise du travail, la criminelle n'a pas réfléchi à demander son réinsertion dans le laboratoire où elle était employée.

1.2.2 Une femme hors-la-loi

Dans *Puisque mon cœur est mort*, la situation marginale imposée à Aïda en raison de son statut de femme divorcée s'est empirée avec l'assassinat de Nadir. À la suite de cet événement tragique, elle accueille les funérailles du défunt dans un état de profond désarroi et de désespoir. Après cet incident, la situation d'Aïda s'aggrave encore, comme en témoigne sa volonté de s'installer dans l'appartement et de se distancer du village. Dans ce cas, son attitude marginale semble être revendiquée par Aïda, car elle ne semble pas être rejetée par la société. On pourrait dire que le deuil a restreint ses interactions sociales à la seule compagnie des femmes également touchées par le deuil, fréquentant ainsi le cimetière. Bien plus, lorsque le chef du département lui a posté, après quelques semaines de son absence non justifiée, une lettre accompagnée d'une mise en demeure signée par le doyen, Aïda est indifférente comme si elle a perdu toute connexion avec le monde d'avant.

Sa marginalité rompt avec la société « officielle » (Barel, 1982, p. 139), elle se situe dès lors « aux confins, à la périphérie » (Ibid.p.36).

Nous pouvons constater que le décès de son fils l'a libérée de la pression sociale à laquelle elle était soumise. Indifférente et insoucieuse à la sanction sociale, Aïda avoue qu'elle n'accorde désormais d'importance à rien : « *Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ?* » (Bey, 2010, p. 86). La tolérance des habitants du village envers ses comportements indifférents semble créer une sorte d'enveloppe autour d'elle, à la fois isolant et protecteur. De plus, la marginalité d'Aïda, tout comme les autres femmes vivant une situation pareille, peut remplir une fonction contestataire à l'encontre de l'État, plaidant pour une amnistie générale. Les mères endeuillées considèrent cette amnistie comme une injustice à l'encontre des victimes de la décennie noire qui a frappé l'Algérie, ce qui explique leur non-conformité aux autorités. En d'autres termes, elles se retrouvent en marge de la société à cause de l'injustice exercée par le régime algérien. Pour elles, traiter les intégristes et leurs victimes sur un même pied d'égalité est une décision inconcevable. En menant une vie en marge de la société, leur intégration et leur retour à la normalité ne semblent pas envisageables.

Aïda, en tant que femme marginalisée qui a subi une offense, veut réparer le mal qui lui a été infligé. Y a-t-il d'autres moyens que la vengeance pour rendre justice à elle ? Quoiqu'il en soit, rien n'insupporte plus cette femme endeuillée que l'attente de venger son fils. C'est sa conviction de l'injustice de l'État, voulant libérer les intégristes repentis, qui l'a incitée à assumer elle-même le rôle de juge et d'exécutrice en ce qui concerne Rachid, le repentis qui a recouvré sa liberté grâce à la loi de réconciliation. Pour ce faire, c'est Hakim qui lui procure après son insistance la photo de cet homme qu'elle cherche.

Aïda avait discrètement mis en place son plan de vengeance, mais pour l'achever, elle ressentait le besoin d'une arme pour venger la mort de son fils en éliminant son assassin. Ainsi, elle a persuadé Hakim de lui fournir un revolver, arguant qu'elle vivait seule et avait besoin de se défendre. En tant que fils d'un commissaire, il lui a fourni un revolver, et des cours de tir seraient dispensés au centre de police. Par la suite, c'est la veuve Kheïra qui lui a indiquée la résidence du terroriste. Pour entamer son projet, Aïda a opté pour le revolver qui est considéré comme une arme typiquement virile. Toutes les actions doivent être menées dans le plus grand secret, car les membres de la société découragent et dénoncent les actes de vengeance. Le climat de chaos et de doute qui

régnait à cette époque dissuade toute personne de s'impliquer de près ou de loin dans de tels actes. Le projet de vengeance témoigne de la patience d'Aïda, de son sens du devoir à accomplir, de sa volonté de régler des comptes avec quelqu'un, et de son désir de mettre fin à une tâche qu'elle avait remis à plus tard.

Qu'il s'agisse d'Aïda ou de la protagoniste de *Nulle autre voix*, toutes deux préméditent le passage au meurtre, et sont pleinement conscientes des sanctions qui les guettent en raison de leur comportement déviant. D'une part, l'héroïne de *Nulle autre voix* a déjà préparé ce qu'il faut pour son séjour en prison, le strict nécessaire. D'autre part, Aïda, elle aussi, a pris toutes les mesures qui succèdent l'exécution du projet : elle a décidé de confier les clefs de son appartement à Kheïra, afin qu'elle puisse l'occuper avec ses filles. Elle a même envisagé de demander à Hakim de vendre sa voiture sous prétexte de son inutilité. Le jour « j » est enfin arrivé, et pendant qu'Aïda se promenait sur la plage, elle a repéré Rachid. Elle s'est approchée de lui et l'a interpellé en utilisant son nom. Terrifié de la femme armée, le coupable a senti l'approche de sa fin. À ce moment-là, et de façon imprévue, Hakim a appelé Aïda alors qu'elle ne l'entendait pas. Au moment où il touchait l'épaule de la femme, une détonation retentit, mettant un terme à sa vie. Le roman conclut de manière inattendue avec la mort accidentelle de Hakim au lieu du terroriste. Le lecteur peut anticiper la future incarcération d'Aïda en raison de cet incident, mais surtout son effondrement psychologique, car elle a raté son projet de vengeance.

1.2.3 Hizya : le malheur d'être une femme

Comme nous l'avons vu, le roman *Hizya* aborde non seulement la vie personnelle du personnage principal, mais également les diverses situations vécues par les femmes algériennes à travers les personnages secondaires, notamment celles qui travaillent au salon de coiffure. Le roman met en exergue, d'une part, les barrières entravant le progrès de la jeune fille au sein de la société algérienne moderne. D'autre part, il réactualise le poème de « Hizya », écrit par le poète algérien Mohamed Ben Guittoun, qui s'inspire d'une légende populaire datant de 1878. Le poème raconte l'histoire authentique d'une jeune fille originaire de la région de Biskra, dont le destin a pris une tournure tragique. Elle a décédé à l'âge de vingt-trois ans, dans l'étreinte de l'homme qu'elle chérissait profondément. Cette jeune femme avait bravé l'opposition de sa famille en rejetant tout mariage avec quiconque, hormis son cousin qu'elle adorait passionnément.

Son âge correspond également à l'âge auquel l'héroïne du roman entame sa quête d'un amour véritable, dès qu'elle prend conscience de la réalité de cette relation amoureuse idyllique. Elle s'interroge sur le fait que si ces amants ont pu le faire il y a plus d'un siècle, pourquoi cela ne serait-il plus possible aujourd'hui ? (Bey, 2015, p. 13). Ce sentiment d'amour, qu'elle n'avait pas encore expérimenté jusqu'alors, se révèle comme une sorte de folie surgit on ne sait d'où, dit-elle, qui déferle, vous emporte et vous laisse vous abandonner sans aucune résistance. Une vague gigantesque qui vous engloutit avant de vous rejeter sur une terre inconnue : l'autre (Ibid.pp.50-51). Dans cette optique, et afin de saisir l'effet de la lecture du poème de « Hizya », ainsi que celui de l'entraide des personnages du salon sur la performativité de l'héroïne, sera développée la pensée de Judith Butler concernant le caractère performatif du genre. Selon elle, la réitération de la représentation du genre conduit à son intériorisation.

Ce n'est pas par hasard que Hizya porte le même prénom que le personnage du poème, c'est plutôt pour elle un signe de destin. Elle commence à s'identifier de plus en plus avec ce personnage qui remet en question l'ordre social et moral établi : « *je m'imagine dans le rôle de Hizya. Plus d'un siècle et demi plus tard. Je me vois debout, dressée de toute ma taille, affrontant mon père mais aussi ma mère, leur déclarant solennellement ma dissidence* » (Ibid.p.170). La jeune fille ne peut aspirer à trouver l'amour dans une société où les interactions entre hommes et femmes ne sont pas tolérés. Elle risque la sanction en cas de transgression de cette norme sociale interdisant de rencontrer un homme en dehors du contexte du mariage. Ainsi, Hizya devient une prisonnière de ces normes de genre sévères qui lui sont rappelées continuellement. Cette situation est partagée par toutes les femmes de son entourage, et aucune d'entre elles n'a jamais essayé de suivre un chemin différent.

Bey nous dépeint dans ce roman une société qui, d'un côté, privilégie le mariage, la procréation et la nécessité de la famille pour la jeune fille. D'un autre côté, elle dénonce et met la femme, surtout celle qui a dépassé l'âge de mariage, au ban de cette organisation sociale. C'est ce qui justifie le rôle autoritaire de la mère envers Hizya, lui imposant toutes ses actions et interdictions. Son autorité peut même s'étendre jusqu'à prendre des décisions à sa place, notamment en ce qui concerne le mariage, sous prétexte qu'elle veut protéger sa fille des risques potentiels au sein de la société algérienne.

Selon la mère de Hizya, les bonnes mœurs algériennes semblent s'estomper à cette époque avec la normalisation des relations sexuelles en dehors du mariage, ce qui pourrait nuire aux femmes provenant de familles algériennes conservatrices pour lesquelles le mariage revêt une importance capitale. Pour cette raison, la mère surveille fréquemment et de manière inattendue les actions de Hizya à la maison, tandis que ses frères l'accompagnent et restreignent sa liberté lorsque qu'elle est hors de chez elle, si par hasard ils la croisent dans la rue. En inventant le stéréotype de la « vieille-fille », la société oblige la femme, inversement à l'homme, à se marier dès son jeune âge. Sa perpétuation est, semble-t-il, assurée à travers des mots et expressions que les mères et les autres membres de la société réitèrent. Hizya exprime son dégoût face aux commentaires de sa mère sur ce sujet de la manière suivante : « *Oui... Je sais, je sais, ma mère n'arrête pas de me le répéter. À mon âge, il y en a qui ont déjà deux ou trois enfants !* » (Ibid.p.42). Ce sujet n'est pas évoqué exclusivement par la mère, mais également par ses amies, ses cousines et ses collègues.

Hizya précise qu'au-delà de vingt-cinq ans, une femme est qualifiée de « *céli-bayra !* », un terme inventé qui pourrait signifier « *laissée-pour-compte* » (Idem.). Il est évident que le genre est construit de manière performative à travers le langage, ce qui correspond au fondement de la théorie de Butler, selon laquelle le genre tire son pouvoir de son itérabilité et de son caractère répétitif. Bruno Ambroise explique que le pouvoir trouve sa légitimité uniquement dans un auto-appel, se justifiant par une autoréférence. En prétendant être fondé en autorité, le pouvoir s'établit de lui-même. En quelque sorte, le pouvoir s'autofonde de manière performatrice en affirmant continuellement sa propre existence en tant que pouvoir. Cette répétition constante, définie par Derrida comme itérabilité, constitue ainsi la base du pouvoir et est également à l'origine de la performativité (Baril, 2007, p. 66).

Dans son for intérieur, Hizya ressent un malaise à cause de la pression sociale mobilisant des méthodes visant à préserver l'ordre moral et social. Ces méthodes se manifestent essentiellement par la séparation des deux sexes, comme en restreignant ou en proscrivant toute proximité physique entre eux, et en les observant lorsqu'ils se trouvent ensemble, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Dans certaines situations, la simple conversation entre des individus de sexes opposés peut entraîner la désapprobation de la société. Mais depuis la lecture du poème, Hizya semble croire de plus en plus en

l'amour idyllique, et surtout à sa capacité d'agir, c'est-à-dire, transgresser cette norme interdisant à la femme de rencontrer un homme, voire de penser à vivre une expérience amoureuse.

En lisant le poème de « Hizya » et en se rendant compte de la transgression commise par le personnage principal, Hizya se trouve de plus en plus encline à remettre en question certains stéréotypes associés au genre féminin. Il est clair qu'elle va même jusqu'à envisager de désobéir et de se rebeller contre ses parents : « *Je veux être libre de diriger ma vie comme je l'entends* » (Bey, 2015, p. 170). Cependant, est-il possible que cette impulsion intérieure d'Hizya se concrétise ? Va-t-elle remettre en question ce stéréotype qui restreint son épanouissement ? La narration révèle que, à la suite de la lecture du poème, une idée de transgression commence à se former dans la tête de Hizya : « *il me faudra, dit-elle, braver des interdits. Surmonter tous les obstacles pour aller jusqu'au bout d'une passion partagée* » (Ibid.p.13).

Après avoir lu le poème, Hizya aspire à se détacher du destin partagé par les femmes de son entourage. Elle souhaite établir une connexion avec un homme et expérimenter une relation amoureuse. Bien que l'idée soit installée dans sa tête, Hizya nous apprend que les détails de son accomplissement demeurent inconnus : « *je n'ai pas encore trop réfléchi aux détails et aux modalités d'action. Ce qui est certain, c'est que les marges de manœuvre sont étroites* » (Ibid.p.13). Étant donné que cette contrainte ne s'applique pas sur l'homme, Hizya tente de repenser cette norme de façon à parvenir à son consentement. Au lieu de refuser par exemple définitivement l'idée de mariage, Hizya est désormais résolue à lutter contre un mariage dépourvu d'amour. Sa décision de refuser le premier prétendant qu'elle estime inapproprié en est une preuve.

Quelques jours plus tard, alors que l'héroïne se rendait dans une boutique de téléphonie mobile afin d'acquérir un nouveau téléphone portable, un ami du vendeur manifeste un intérêt pour elle. Elle ne réagit pas lorsque le jeune homme lui sourit, au contraire, elle quitte le magasin rapidement, promettant au vendeur de revenir le jour suivant. Par cette fuite, Hizya réalise son incapacité à franchir cette limite, se demandant comment d'autres filles auraient agi dans une telle situation. Cependant, en retournant au magasin le lendemain, elle finit par échanger son numéro de téléphone avec Ryad. Un tel comportement transgresse l'ordre moral établi et enfreint les normes de la société.

La transgression de Hizya est partagée avec les femmes présentes dans le salon, un espace exclusivement féminin, qui sert de lieu d'échange et d'expression. Cependant, il reste à voir si cette solidarité entre femmes au salon conduit à l'adhésion aux normes de genre ou, au contraire, à leur remise en question. En réalité, la complicité féminine est essentielle pour obtenir du soutien et éviter l'échec en cas de transgression éventuelle. Nedj, Sonia et Leïla sont alors mises en confiance par Hizya qui leur avoue sa transgression. Les collègues sont désormais impliquées dans les mensonges et l'élaboration des prétextes. Sonia préfère au terme de mensonges l'expression de « mesures de sécurité ». Il est essentiel de choisir attentivement les prétextes afin d'éviter tout soupçon.

Au sein de cette complicité entre les femmes du salon, un sentiment de soutien et de solidarité se développe, marqué par un désir de transgresser les contraintes sociales. L'exemple de Sonia est particulièrement significatif à cet égard : elle en a assez de son pays et cherche à émigrer à tout prix, car elle considère qu'il n'a pas d'avenir ni de futur à ses yeux. Hizya affirme que de nombreux jeunes diplômés ne se sentent pas en harmonie avec leur pays car ils se sentent négligés et exclus. De plus, Sonia, malgré sa beauté, ne montre pas d'enthousiasme à l'idée du mariage, et elle exprime à Hizya son refus de se lier avec un mari qui restreindrait sa liberté. C'est pourquoi elle transgresse l'une des normes sociales en utilisant des sites de rencontre sans le consentement de sa famille. Son comportement traduit une rupture avec son entourage qui veille à ce que les femmes ne fréquentent pas les sites de rencontre.

Ses collègues sont informées de tous les détails de cette initiative. Elles sont désormais conscientes que Sonia, l'informaticienne, est en train de mettre en place un projet avec quelqu'un pour concrétiser son rêve. La narratrice nous révèle qu'elle a fait la connaissance d'un homme qui lui a fait la promesse de se marier et de vivre ensemble ailleurs. Cependant, à sa grande déception, Sonia découvrira plus tard que cet homme avait un passé judiciaire. Malgré cela, quitter l'Algérie demeure son unique préoccupation. Elle envisage maintenant de tenter l'immigration clandestine, sachant qu'elle n'a pas les moyens de faire une demande de visa, qui de toute façon serait probablement rejetée. Pour elle, l'étranger est synonyme de liberté. Cependant, ses parents et son frère la forcent à épouser un homme vivant au Canada, qu'elle n'a jamais rencontré. Il s'agit d'une union arrangée, dépourvue de célébration ou de toute autre formalité. Le futur époux est un veuf à la recherche d'une femme musulmane pour prendre soin de ses enfants. Si Sonia refuse

cette opportunité, elle risque d'être à la fois confinée chez elle et exclue de toute participation à des activités extérieures.

En revanche, nous trouvons dans ce roman un personnage dont la transgression de la limite sociale est flagrante, il s'agit de la patronne Salima, une femme soignée et élégante dans la soixantaine. Elle vit seule, étant donné que ses deux filles sont installées en France, et en l'absence d'une autorité familiale, Salima mène sa vie en toute liberté. On raconte qu'elle a été la maîtresse d'un haut responsable. *« Elle déclare à qui veut l'entendre qu'elle ne se voit pas jouer le rôle de la femme prude, vertueuse et bigote, à l'image de la plupart des femmes de son âge. Celles qui se croient, l'heure des comptes approchant, précise-t-elle avec une franchise brutale, obligées de virer leur cuti par peur de représailles dans l'au-delà »* (Ibid.p.203).

Revenons à Hizya, qui, sous l'insistance de Riyad, un homme qu'elle avait récemment rencontré, s'est retrouvée dans l'obligation de trouver un prétexte solide pour passer la journée du vendredi avec lui. Leur rendez-vous a eu lieu dans un petit restaurant près du port de pêche, puis ils se sont dirigés vers le site des ruines romaines. Hizya était très vigilante, craignant d'être repérée. Elle faisait de son mieux pour éviter les regards des passants, ceux qui la critiquent, la condamnent, et semblent lui imposer une sentence rien qu'avec un regard. Ils la pointent du doigt avec des accusations, même si le lien qui l'unit à Riyad ne va pas au-delà de l'amitié. Le fait de franchir ce seuil, qui représente la place publique, constitue effectivement une transgression sociale. C'est pourquoi l'héroïne est assaillie par une peur immense, d'autant plus que c'est la première fois qu'elle se retrouve en compagnie d'un homme dans un lieu public.

La rencontre avec Riyad suscite une nouvelle sensation chez Hizya, qui prend conscience du plaisir qu'elle ressent en étant à ses côtés. Ils sont ensuite dirigés vers une cafétéria située dans un coin sombre. Ils sont ensuite conduits vers une cafétéria située dans un coin sombre, où les couples s'installent côte à côte en tournant le dos à la porte d'entrée afin d'éviter les regards. L'obsession de la narratrice ne se limite pas seulement à la crainte de rencontrer des personnes qu'elle connaît, mais aussi à la menace des gardiens et des policiers qui traquent les couples suspects, un sujet souvent abordé dans les journaux. Les récurrences de ces expressions sur les sanctions encourues par les couples, tant dans les médias que dans la société, dissuadent les jeunes filles de rencontrer des hommes.

Cependant, Hizya fait une rencontre inattendue en croisant son frère, Abdelkader, dans un lieu public. Lorsqu'il pose les yeux sur sa sœur, elle est immobilisée de peur. Malgré cela, Hizya persiste à se promener avec son ami au milieu des familles, des couples et des touristes, agissant comme si rien ne s'était déroulé. Elle essaie de se convaincre que son frère ne l'a pas remarquée, sinon il aurait réagi. À leur retour à la maison, elle avoue à Riyad que son frère les a vus. L'ami est étonné que le frère n'ait rien fait. En s'approchant de chez elle, Hizya est tellement effrayée qu'elle imagine l'accueil que lui réservera sa famille à la porte d'entrée. Honteuse et terrifiée, la jeune fille, en larmes, rentre à la maison sans rien dire de son aventure. Entre-temps, le reste de la famille était occupé à regarder un reportage à la télévision sur la guerre en Irak. Si Abdelkader, qui était rentré plus tôt, n'avait pas informé ses parents de l'incident de la journée, il se peut qu'il envisage de discuter de cette situation avec sa sœur en privé. Les répercussions de cette infraction se manifestent par divers moyens, tels que la privation de sortie, la confiscation du téléphone et une surveillance plus étroite (Ibid.p.268).

Hizya et son frère se retrouvent à la terrasse, un endroit que son frère fréquente habituellement pour fumer. La sœur a pris la décision de partager son histoire avec Riyad, non pas pour obtenir le pardon de Abdelkader, mais pour espérer sa compréhension. Après un moment de silence à ses côtés, celui-ci la surprend en lui expliquant que son désagrément ne réside pas dans l'endroit où elle était ou avec qui elle était, mais dans sa réaction, comme si elle avait rencontré un monstre. La réponse de son frère, en particulier quand il lui a annoncé que sa vie lui appartient à elle seule, a profondément choqué la narratrice. Certes, il avait initialement envisagé d'informer leurs parents, car il s'agit de questions sérieuses, mais il a finalement changé d'avis. Hizya pense que cette réaction de son frère pourrait être due au fait qu'il a lui aussi une petite amie qui a des frères, ce qui lui permet de mieux comprendre la situation.

1.3 Des femmes défavorisées

Il existe certainement des normes sociales à respecter, sous peine de subir des sanctions, une situation qui a affecté les protagonistes des deux romans. Cependant d'autres personnages secondaires transgressent ces normes sociales, il s'agit de deux catégories de femmes : les femmes endeuillées dans *Puisque mon cœur est mort*, et les femmes qui font la prostitution dans *Nulle autre voix*. Quant à la première catégorie, nous nous penchons sur le mode de vie de ces personnages et de leur mal être, en analysant les

déplacements et les endroits qu'ils visitent, c'est-à-dire, nous explorons la manière dont cette marginalité s'exprime spatialement dans l'univers romanesque. Quant aux femmes prostituées, nous verrons que leur rejet et leur exclusion se font aussi bien dans la société qu'à l'intérieur de la maison d'arrêt.

1.3.1 Errance des mères endeuillées

À première vue, *Puisque mon cœur est mort* met la lumière à travers son personnage principal la situation qui régnait en Algérie pendant les années 90, mais également la vie quotidienne des femmes qui ont subi la perte d'un membre de leur famille. Ce roman figure parmi ces écrits littéraires des années de braise qui mettent en texte la réalité sociale à travers une vision de l'Histoire. L'écriture beyenne veut justement exprimer la souffrance d'une tranche de femmes négligées de l'Histoire officielle. Ces femmes se trouvent en marge de la société en raison de la terrible tragédie qu'elles ont subie, et l'on peut observer que leur marginalité est déterminée par leur éloignement par rapport au cœur de la société.

Selon les mots d'André Vant, la marginalité se manifeste avant tout dans la dynamique entre le centre et la périphérie. Il s'agit d'une frontière, une ligne délimitante, une lisière, anciennement appelée « marche » [...] la marge se trouve invariablement à une certaine distance du centre (Aïssa, 2013, p. 125). La notion de limite ou de marge se définit par sa relation avec le centre, que cette relation soit spatiale, physique, naturelle, politique, ou même symbolique. Elle évoque une barrière ou une frontière qui peut séparer ces deux espaces.

Le village constitue le centre dans *Puisque mon cœur est mort*, il représente non seulement la société mais aussi le pouvoir qui la régit. C'est ce qui explique pourquoi à chaque fois que les femmes endeuillées veulent exprimer leur désobéissance, leur transgression, voire leur rejet de la loi d'amnistie établie par le système algérien, se dirigent directement au cimetière perçu tel un lieu d'errance. Selon Momar Désiré Kan, le déplacement du centre vers la périphérie résulte d'une décision personnelle prise par un individu ou un groupe d'individus qui, ne s'identifiant pas aux normes communautaires, optent pour l'isolement volontaire (Aïssa, 2013, p. 127). Aïda effectue donc systématiquement un déplacement du centre (le village) vers la périphérie (le cimetière et la mer), elle sort chaque matin en quête du défunt. Chaque matin, elle part à la recherche du défunt, se rendant seule sur la plage, pieds nus, sans se préoccuper des commentaires

des autres. Les gens semblent tolérer ce comportement inacceptable parce que les regards consternés qu'ils jettent sur son passage sont empreints de davantage de compassion que de désapprobation.

Au cimetière, les femmes touchées par la tragédie se rassemblent autour d'Aïda pour exprimer leur chagrin et rendre hommage à leurs défunts, et Aïda décrit cet endroit comme un lieu où un lien solide se forme entre elles : « *nous nous contentons de rester assises, d'évoquer ceux qui nous manquent et d'essayer de trouver un réconfort mutuel dans la présence des unes et des autres* » (Bey, 2010, p. 138). Ces femmes choisissent délibérément l'isolement spatial, illustrant ainsi leur rupture avec la société dans laquelle elles évoluent. Il s'agit d'une catégorie de femmes qui s'oppose à cette violence meurtrière qui frappe de manière impitoyable. Les femmes endeuillées se réunissent pour trouver du réconfort, s'éloignant souvent des autres qui les jugent parfois comme étant folles.

Le roman se concentre sur le personnage principal parce qu'il représente ces femmes qui endurent des souffrances physiques et psychologiques. Dans cette optique, Aïda se détériore à un tel point qu'elle ne se reconnaît plus lorsqu'elle se regarde dans le miroir. Son apparence insouciant est interprétée par les autres comme un signe de déraison, ce qui suscite leur perception qu'elle est folle. Bien que ce terme ne soit jamais exprimé en sa présence, il transparait à travers leurs actions. Par ailleurs, le rejet du groupe se manifeste également par l'espacement des visites et le silence du téléphone qui n'appelle plus. Dans ces conditions de mise en marge, la solitude frappe encore son être au point de mettre une deuxième assiette sur la table pour le défunt. Elle va jusqu'à se comparer, d'une part, à la femme de l'école des beaux-arts ayant perdu à la fois son mari et son fils, et qui continue de déposer les assiettes des absents sur la table. D'autre part, elle se compare à cette mère qui persiste dans la préparation du trousseau de sa fille décédée. En effet, ses comportements peuvent être interprétés comme manifestant une forme de déséquilibre qui la coupe de la réalité.

Dans cette logique, le geste selon lequel une femme communique avec le défunt peut, lui aussi, se lire comme une autre sorte de déraison. Cette pratique est exclusive aux femmes du village qui se retrouvent dans la solitude. Il convient de noter que cette pratique s'exprime de différentes manières : tandis qu'Aïda utilise l'écriture, la veuve Kheïra recourt à des gestes corporels pour communiquer avec son mari décédé depuis presque un an, le prenant à témoin de tout ce qui se passe dans sa vie. Kheïra est, rappelons-le, une

femme de ménage veuve qui prend en charge ses filles. Le fait qu'elle n'ait que des filles conduit ses beaux-frères à revendiquer leur part d'héritage. Son statut de veuve est ce qui la pousse à fréquenter assidûment le cimetière aux côtés de ses pairs, celles qui ne manqueraient pour rien au monde leur unique sortie quotidienne.

Outre les femmes ayant perdu leurs enfants, l'œuvre évoque les femmes des disparus qui trouvent réconfort au cimetière. Celles qui, ayant vu revenir leurs proches, persistent à croire, à l'encontre de toute attente, qu'un jour elles auront le privilège d'apporter quelque chose à « l'absent » (Ibid.p.105). Bien que ces mères soient exténuées par leur quête d'avoir une réponse à leur détresse, aucune d'entre elles ne songe que son fils est effectivement mort. Pour elles, il est impératif, comme nous l'explorerons dans la seconde partie, de conserver en mémoire tous les disparus d'Algérie, de préserver cette mémoire vivante, et de ne pas les laisser sombrer dans l'oubli.

1.3.2 Les femmes prostituées

Dans *Nulle autre voix*, en plus de souligner l'exclusion vécue par la criminelle après sa libération de la prison, Bey insiste également sur la hiérarchie qui prédomine dans le milieu carcéral, parfois en usant de l'ironie. Cela est particulièrement évident dans le cas des femmes prostituées qui occupent le rang le plus bas au sein de cette hiérarchie carcérale. Quoique la narratrice éprouve quelquefois de la sympathie envers ces femmes que les gens qualifient de diverses formules : « *filles broyées ou marquées par la vie. Rejetées par la société. Filles en galère. Filles perdues, etc. Des êtres en marge, quoi* » (Bey, 2018, p. 88), elle n'hésite cependant pas à exprimer son indignation et son mépris envers elles. La protagoniste souligne que ces femmes sont perçues comme les déchets de la société, collectées par le camion-poubelle de la police et déversées en prison.

Il est évident que ces femmes qui font la prostitution éprouvent toujours le rejet dont elles ont déjà été victimes hors de la maison d'arrêt. Cette catégorie des prisonnières est considérée comme la plus déshonorante, suscitant le mépris et le rejet des autres détenues, y compris la protagoniste. De la même manière que la société met en place des mécanismes pour classer les individus en catégories en fonction des attributs qu'elle considère comme ordinaires et naturels au sein de chaque groupe (Goffman, 1975, p. 11), l'établissement pénitentiaire établit des catégories pour les individus considérés comme déviants.

Lorsque ces femmes prostituées se rendent au bureau d'entrée, le visage toujours chargé de maquillage, chancelant sur leurs talons aiguilles, avec les cuisses exposées par une jupe courte ou leurs fesses moulées dans des pantalons serrés, elles sont accueillies par des regards empreints d'humiliation et de désapprobation. Tandis que ces femmes se situent en bas de l'échelle des délits, « *les honorables criminelles faucheuses de vie, les respectables voleuses, les estimables faussaires, les vénérables « détourneuses » de fonds, les vertueuses escrocs en tous genres, autoproclamées gardiennes de la morale* » (Bey, 2018, p. 87) se positionnent au sommet de la hiérarchie. En regardant les prostituées, les prisonnières détournent les yeux et ne se mélangent pas à elles. Cette attitude méprisante des détenues envers les prostituées semble étonnante, étant donné qu'elles-mêmes ont enfreint la loi de manière violente. Pour elles, c'est une manière de réorganiser l'environnement carcéral en fonction de leurs propres jugements moraux sur les femmes qui se livrent à la prostitution.

Avant d'être incarcérée, la narratrice ressentait de la curiosité envers ce type de femmes qu'elle redoutait tant et qu'elle n'avait jamais eu l'occasion d'approcher de près. Elle fait référence à celles que l'on qualifie communément d'avoir « quitté la route » ou d'être « sans valeur » (Ibid.p.88). Les désignations que la société utilise pour qualifier ces femmes qui font de la prostitution servent en des étiquettes exclusives à leur comportement sexuel. La transgression des normes sociales est ce qui les place dans la catégorie des femmes déviantes, car la déviance émerge des interactions entre la personne et les normes sociales établies en fonction des valeurs prédominantes de la société. Selon André Vant, la déviance revêt une signification sociale et s'insère dans le contexte du couple normalité-déviance (Aïssa, 2013, p. 33). Cusson, quant à lui, énonce que

La déviance n'est pas une construction sociale tout à fait fantaisiste. La plupart du temps, les jugements créateurs de déviance sont des réactions à des actes qui victimisent autrui, qui perturbent sérieusement les proches du déviant ou qui affectent gravement le déviant lui-même. Il existe bel et bien une « donnée » antérieure au « construit » (Jobin, 2001, p. 208).

Comme nous l'avons expliqué précédemment, en collant une étiquette au déviant, le groupe social procède à son exclusion. Pour Becker (Jobin, 2001, p. 208), la société engendre la déviance en établissant des normes à transgresser, et en qualifiant ceux qui enfreignent ces normes de déviants ou d'étrangers. En d'autres termes, un comportement

n'est considéré comme déviant que s'il est perçu comme tel par les autres. Selon Jobin (2001, p. 213), c'est l'étiquette qui fabrique un nombre de déviants, voire assujettit et stigmatise certains groupes, entre autres, les femmes qui font de la prostitution. Il ajoute que les lois, les pratiques et notamment les discours participent à établir des préjugés sociaux à l'encontre des femmes prostituées. Par l'identification des femmes comme anormales, la communauté construit une image sélective de la femme et se déculpabilise (Idem.).

Dans le roman, la narratrice nous révèle que, pour les femmes prostituées, la prison est simplement une étape de leur existence ; elles demeurent plus longtemps en détention qu'à l'extérieur. Cet univers n'est pour ces prostituées qu'une station provisoire, une pause dans leur parcours. Bien qu'elles se font une carapace qui les protège des regards et des autres, Jobin affirme qu'elles ressentent de la honte (2001, p. 210). Le rôle social qu'elles occupent entraîne un sentiment d'insécurité et une auto-dévalorisation, notamment lors de leur arrestation par la police.

Conclusion

Comme on l'a vu à la lecture des récits, les normes en vigueur appliquent exclusivement une violence à l'égard de la catégorie de femmes. C'est cette violence du système patriarcal soutenant l'hégémonie de l'homme que Maïssa Bey dénonce et combat dans ses écrits. À cet égard, les personnages féminins qu'on rencontre dans les romans possèdent des caractéristiques inadéquates, en raison de leur transgression des normes sociales consistant à les inférioriser, et de façon moindre, en raison des signes physiques attribués à certains de ces personnages. Le sexe de Hizya, son prénom, sa carnation et sa grande taille sont des traits repoussés par sa société, et elles ont des conséquences sur le mariage de la jeune femme et sur son emploi. Il en va de même pour l'héroïne de *Nulle autre voix*, dont la laideur est une cause majeure de son retard dans la conclusion d'un mariage. Cependant, contrairement aux mères qui acceptent docilement les rôles définis par la loi patriarcale, certaines femmes vont jusqu'à subvertir les stéréotypes que ces mères cherchent à maintenir, en adoptant des comportements qui ne sont pas soumis à la même sanction.

Dans *Hizya*, l'héroïne et ses collègues du salon se caractérisent fréquemment par leur solidarité et leur compassion pour faire front à la marginalité imposée par les normes sociales. Cependant, malgré ces efforts, elles n'ont pas réussi à échapper à cette marginalité qu'elles ressentent, et elles finissent par réintégrer les normes de genre par crainte des sanctions, tant au niveau familial que social. Prenons l'exemple de Hizya, qui, bien qu'elle soit convaincue que sa famille, particulièrement son père et son frère Boumediene, ne lui pardonnera pas d'avoir rencontré Ryad, découvre toutefois en son frère une compréhension envers ce comportement déshonorant qui aurait pu ternir la réputation de la famille. On peut en conclure que la norme qui régit les rencontres entre femmes et hommes est élargie, sans pour autant être complètement annulée. Une nouvelle interprétation de cette norme se dessine, d'autant plus que Hizya suppose que son frère entretient lui aussi une relation avec une jeune femme. De plus, il est important de prendre en considération son identification au personnage de « Hizya » qui a favorisé la remise en question de cette norme sociale, sans pour autant aboutir à la subversion.

Sonia, de son côté, a été contrainte d'accepter un mariage avec un veuf immigré par crainte d'être enfermée à la maison. De manière similaire, Leïla n'a pas pu échapper à cette réalité, et elle n'a pas pu mener une vie indépendante avec ses deux enfants, éloignée de sa

famille. La seule exception constatable dans le roman se manifeste à travers le personnage de la patronne, Salima, qui mène sa vie selon ses propres choix et préférences. Concernant *Puisque mon cœur est mort*, Aïda, en optant pour le divorce, avait commis une transgression considérable aux yeux de la société. Son aspiration à se libérer de l'emprise masculine l'a plutôt enfermée. Aïda et Leïla illustrent les multiples défis auxquels font face les femmes divorcées, qui optent pour le silence et endurent leur douleur en solitude.

De plus, l'héroïne de *Nulle autre voix*, en s'écartant des normes sociales, se retrouve dans une situation semblable à celle d'Aïda, où sa déviance la marginalise et l'isole de la société. Son acte criminel l'a conduite à la prison, provoquant son exclusion de la société à deux niveaux distincts. D'une part, en détention, elle se sent étrangère au sein de la communauté carcérale en raison du manque d'argent et de visites, et d'autre part, au sein de sa propre famille, en particulier avec sa mère, avec qui la communication est rompue et qui la rejette. Les membres de la société l'ont stigmatisée en la qualifiant de criminelle, ce qui a entraîné son rejet absolu de la communauté. Quant à Aïda, elle s'isole et s'éloigne du village après le meurtre de son fils. En attendant de réaliser son projet de vengeance, ses interactions sociales se limitent désormais à la fréquentation des femmes en deuil au cimetière. Ces femmes, en errant dans le cimetière, s'éloignent du centre du village pour occuper la périphérie. La marginalité des femmes prostituées dans *Nulle autre voix* est encore plus prononcée, car elles sont doublement rejetées, à la fois par la société et les autres détenues, devenant ainsi des personnes porteuses des stigmates, invisibles et exclus de toute forme d'intégration.

CHAPITRE 02

L'ECRITURE DU CORPS FEMININ VIOLENTÉ

Introduction

Dans ce chapitre, nous mettons en lumière une thématique fréquemment abordée dans la littérature maghrébine d'expression française, notamment depuis les années 90 : la violence, et plus spécifiquement, celle perpétrée à l'encontre des femmes. Bey affirme que cette thématique représente le cœur même de son écriture : « *le questionnement majeur de mon écriture est, me semble-t-il lié à la violence, à toutes les formes et à toutes les manifestations de la violence contre un individu, un groupe ou un peuple* » (Ali-Benali & Simasotchi-Brones, 2009, p. 51). Ce constat, énoncé par l'auteure elle-même, suscite une question fondamentale dans l'analyse de son œuvre : peut-on considérer le livre comme une arme ? Pour répondre à cette interrogation, Bey souligne que ses écrits sont impulsés par le besoin de briser le silence, l'expression de la colère, et l'indignation. Dans cette perspective, elle affirme n'avoir que les mots comme instrument de combat (Oufriha, 2011). Ainsi, sa démarche revient à considérer la plume comme un instrument de lutte, tout comme on prendrait les armes, dans le but de mener son combat en révélant les desseins les plus obscurs et les pensées les mieux dissimulées.

En général, tout auteur trouve dans son œuvre un moyen d'incarner sa propre vision du monde et son idéologie. Ainsi, le regard de Maïssa Bey dans *Puisque mon cœur est mort*, *Hizya* et *Nulle autre voix* se porte certainement sur les violences qui font des femmes des victimes, comme c'est souvent le cas dans la littérature maghrébine, mais aussi sur celles où les femmes sont elles-mêmes auteures de violence. Ces femmes violentes incarnent donc une transgression de l'ordre sociale et de la nature féminine, même si elles apparaissent elles-mêmes le résultat d'une société en proie à la violence. La deuxième partie de notre étude se concentrera sur cette forme de violence dans laquelle les femmes sont les auteures de cette violence.

Effectivement, son œuvre, marquée par une violence si saisissante, ne peut qu'engendrer des questions sur les motifs derrière cette omniprésence de la violence dans ses romans. Pour répondre à ces interrogations, il est impératif de remonter aux premiers essais d'écriture de Bey, bien avant même la période de la « Tragédie nationale ». Plus précisément, en 1974, l'ex professeure de français a pris la plume pour exprimer sa colère et sa révolte envers les normes sociales et l'éducation inculquée par la famille algérienne. L'auteure évoque, au cours d'une interview avec Christine Détrez, le moment où elle est rentrée du mariage, vers 3h ou 4h du matin. Les enfants étaient déjà couchés, son mari

également. Elle se souvient avoir ressenti une profonde colère et une révolte. Elle s'est dit qu'il était nécessaire de mettre des mots sur ces émotions, car elle ne pouvait les partager avec personne d'autre. À cet effet, elle disposait d'un cahier blanc. Elle a alors relaté tout ce qu'elle avait ressenti, tout ce qui s'était déroulé, en utilisant des termes très crus et forts. Elle explique que cela l'a, d'une certaine manière, apaisée (Détrez, 2014, p. 12).

À l'orée de 1990, et en pleine tragédie nationale, l'auteure signe son premier roman, sous le pseudonyme de Maïssa Bey, pour cacher son identité dans un contexte socio-politique ne tolérant pas ce genre de dévoilement, d'autant plus qu'elle exerçait le métier d'enseignant de français au lycée. Tout comme les autres écrivains algériens, Bey se sentait étroitement liée aux préoccupations de son temps et de son peuple. Comme le souligne Charles Bonn, la production littéraire de ces années sombres est étroitement liée au contexte politique de l'époque (1999., pp. 7-23). La crise des années noires a été en effet une source inépuisable d'inspiration pour Bey, ainsi que pour de nombreux auteurs de sa génération. Dans ce contexte, l'auteure soutient qu'il lui était inconcevable de ne pas assumer sa responsabilité face au chaos du pays et de demeurer silencieuse : « *j'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots* » (1998, pp. 11-12). Cette réflexion de la littérature introduit, d'entrée de jeu, dans l'analyse littéraire, la notion de violence qui est mise en exergue dans le titre de ce chapitre : « *L'écriture du corps féminin violenté* ».

L'emploi de la thématique de violence est si récurrent dans les romans à l'étude qu'il exige une considération minutieuse. Ainsi pour débiter ce chapitre, il importe de définir clairement cette notion dont la définition de manière objective ne semble pas évidente. Son caractère ambigu est inhérent, selon Ives Michaud (2012, p. 12), à son aspect instable et irrégulier. Mais cela ne doit pas pour autant nous empêcher d'analyser les principales définitions pour tenter d'en extraire une qui soit la plus significative possible. Le dictionnaire CNTRL suggère diverses définitions de la violence : le premier sens est « *la force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose* » (Cnrtl.fr, 2021). Ici le dictionnaire nous révèle un rapport de domination entre l'auteur de violence et la victime, et qui consiste d'atteindre un but bien déterminé. Le second sens de la notion est appréhendé comme tout : « *acte(s) d'agression commis volontairement à l'encontre d'autrui, sur son corps ou sur ses biens* ». Dans cette définition l'accent est mis non seulement sur l'aspect physique et matériel de la violence, mais aussi sur le caractère intentionnel qui peut régner sur l'acte violent. Le

dictionnaire CNTRL définit enfin le sens de l'expression *faire violence à quelqu'un* comme suit : « *obtenir quelque chose de quelqu'un contre son gré, par la persuasion, la contrainte morale ou la force brutale* » (Idem). En fait, deux moyens sont mis en exergue pour faire violence à une personne, à savoir la force physique ou psychique.

Dans son sens le plus courant, la violence, selon Michaud (2012, p. 6), englobe des comportements et des actions physiques, impliquant l'utilisation de la force contre autrui, entraînant des dommages physiques. Ce caractère violent est défini par rapport à des normes, bien que le défi réside dans le fait que ces normes varient historiquement et culturellement. Certains actes, tels que la torture, le meurtre et les coups, sont universellement reconnus comme violents, tandis que d'autres suscitent des divergences de sensibilité et d'opinions. Il fut un temps où la violence au sein de la famille envers les femmes ou les enfants était considérée comme normale, mais cela n'est plus le cas aujourd'hui.

Selon l'explication du sociologue, les actes de violences sont régis par des normes sociales qui varient en fonction de l'époque et de l'espace dans lesquels se produisent. Ces variations dans les normes sociales posent des défis aux sociologues, notamment lorsqu'ils cherchent à comparer les niveaux de violence entre différentes sociétés, groupes sociaux ou époques. En ce qui concerne la violence envers les femmes et les enfants au sein de la famille, il est intéressant de noter, comme l'a souligné Michaud, que depuis longtemps, cette forme de violence a été perçue comme légitime. Cette observation s'applique particulièrement aux personnages féminins de l'œuvre beyenne, qui nous plonge dans la réalité de la famille algérienne, montrant comment elle cherche à établir une autorité sur les femmes en général, et les épouses en particulier.

L'œuvre Beyenne aborde courageusement l'inexprimable réalité de la misogynie, en mettant en scène les violences subies par les femmes au sein du carcan familial, social, religieux et politique. Un exemple frappant de cette réalité se trouve dans le roman *Puisque mon cœur est mort* qui est profondément marqué par les violents conflits des années quatre-vingt-dix en Algérie. À travers le personnage principal, l'auteure nous fait revivre cette période sombre de l'Histoire d'Algérie. Dans ce contexte, une forme de violence politique émerge, visant à soumettre le peuple algérien à un système de domination établi par l'État. Le modèle de dominant/dominé est souvent au cœur de l'œuvre beyenne, se manifestant

notamment au sein des relations de couple, comme le montrent les romans *Hizya* et *Nulle autre voix*, où la violence, qu'elle soit psychologique ou physique, prédomine.

Dans ce chapitre, notre approche ne se concentrera nullement sur les mécanismes de la violence dans l'écriture. Au lieu de cela, notre objectif est d'explorer l'impact de la violence subie par les personnages féminins dans les œuvres *Puisque mon cœur est mort*, *Hizya* et *Nulle autre voix* de Maïssa Bey, à la fois sur leur vie quotidienne et sur leur intimité. Nous verrons également comment cette violence agit en tant que processus destructeur, générant l'horreur et mettant en danger l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix. Dans le cadre de notre analyse, nous tentons d'explorer la manière dont l'auteure décrit l'impact de la violence sur la sphère privée des personnages féminins. De plus, nous nous penchons sur la manière dont elle parvient à exprimer l'horreur et la douleur, tout en abordant les aspects du conflit lié à la « guerre civile » en Algérie. Pour ce faire, nous nous référons aux principes théoriques de penseurs tels que Simone de Beauvoir, Judith Butler, Pierre Bourdieu, ainsi que d'autres théoriciens qui ont consacré leur attention au sujet des femmes.

2.1 La décennie noire : point de rupture et début de l'engagement

Dans l'Algérie de l'après-indépendance, la violence a atteint son paroxysme dans les années quatre-vingt-dix, marquées par des actes de brutalité impitoyable perpétrés par des groupes extrémistes religieux. Djamila Hamitou (Hamoutene, 2010, p. 50), une militante ayant vécu cette tragédie, évoque la réalité poignante de cette période marquée par le terrorisme. Chaque jour, des centaines de vies étaient perdues, avec des explosions de bombes incessantes qui résonnaient nuit et jour dans sa ville natale. Elle relate la dureté de ramasser des lambeaux de chair humaine, la perte quotidienne de policiers, de journalistes, de démocrates, d'amis et de camarades, tous victimes d'assassinats. Certains amis partaient loin, d'autres se terrant dans la peur, et certains choisissaient le silence.

Face à cette violence, il n'était pas inattendu que les œuvres des femmes de lettres algériennes ayant côtoyé cette période, à l'image de Maïssa Bey, Assia Djebar, Latifa Ben Mansour, Malika Mokeddem et Leïla Marouane, s'inscrivent dans un registre contestataire. Dévoiler la réalité algérienne pendant ces années de braise et s'insurger contre la folie meurtrière et les lois injustes détruisant la société algérienne occupent une place de choix dans leurs écrits. En parallèle, les thèmes de la résistance, de l'émancipation de la femme et de la lutte contre les valeurs rétrogrades défendues par les islamistes sont aussi au cœur

de leur engagement. Pour ces écrivaines, l'acte d'écrire se voit comme une priorité incontournable pour révéler la vérité de cette époque, car, selon Maïssa Bey, sans cette expression littéraire, « [...] *le monde serait sourd. Le monde serait aveugle* » (Khodja, 1999).

Comme nous le verrons plus tard, la « guerre civile » algérienne est demeurée largement dissimulée et obscure, en raison de l'absence de couverture médiatique, que ce soit au niveau local ou international. Benjamin Stora (2001, p. 26) affirme que la diffusion de toute information à caractère sécuritaire, en dehors du cadre d'un communiqué officiel ou d'un point de presse public, est proscrite. L'État algérien cherchait à monopoliser la diffusion d'informations sur la réalité de cette période, se présentant ainsi comme l'unique garant de l'Histoire officielle qu'il construisait, tout en occultant les aspects impitoyables qui pourraient le mettre en cause. Comme l'affirme El Nossery, « *le discours historiographique officiel donne toujours une seule version de ce qui s'est passé* » (2012, p. 52). Dès lors, beaucoup d'auteurs algériens se chargent de prendre position dans la réécriture de ces événements pour eux et pour les générations à venir, car, poursuit l'auteure, la réécriture de l'Histoire, en adoptant des perspectives variées et des subjectivités différentes, vise ainsi à exprimer ce qui n'a pas été dit et à combler les « blancs ».

De la même manière que d'autres écrivains, Maïssa Bey s'engage désormais à faire de ses écrits un acte de témoignage visant à combler les lacunes de l'Histoire officielle et à sensibiliser les générations futures. Elle ne souhaite plus rester simplement spectatrice d'une histoire dont le déroulement violent interpelle toutes les consciences, elle aspire à être une actrice engagée (Algérie Littérature action, 1996). Concernant l'importance de l'expression, l'auteure témoigne :

Des événements ont affecté notre vie, à nous, citoyens algériens –l'islamisme, le terrorisme... Chez moi, et chez beaucoup d'autres, ils ont fait sauter les digues, et tout est passé, comme dans un élan irrépressible. Je me suis sentie emportée vers quelque chose de plus fort que moi, de nécessaire : dire les choses (Charrier, 2015).

Dans son article intitulé *La Littérature algérienne des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Farida Boualit souligne que les écrivains algériens ont une préférence marquée pour le terme « dire » : « *l'écriture pour dire l'Algérie qui vacille* » (Assia Djébar), « *j'ai ressenti l'impérieux besoin de dire les blessures de la vie* » (Noureddine Saadi), « *je*

cherche à dire mon pays » (Slimane Benaïssa), « *il est temps que l'on dise les choses* » (Rachid Boudjedra) (1999., p. 29). Il faut reconnaître que les actes de violences extrêmes de la « guerre civile » algérienne sont si difficiles à exprimer qu'ils rendent dès le départ tout effort visant à les décrire par les mots presque dérisoire. Dans cette perspective, comment la fiction beyenne peut-elle servir de témoignage et d'outil pour imaginer l'inimaginable dans une Algérie en pleine crise ? La problématique de la capacité et de l'incapacité à exprimer ces horreurs par les mots est nettement soulignée dans son roman *Au Commencement était la mer*. Oscillant continuellement entre la quiétude des salons et la moiteur des cafés enfumés, l'effort est constant pour apprivoiser quotidiennement l'horreur au moyen des mots. L'odeur du sang se mêle aux relents de café refroidi, et les hurlements sont étouffés par le bruit des conversations (Bey, 2012, pp. 120-121).

Malgré les conditions de violence insoutenable et les menaces proférées par les islamistes à l'encontre des écrivains algériens de cette période, ces auteurs se sont unis autour d'une question cruciale : comment transformer l'acte d'écrire en un outil pour documenter la violence et, plus important encore, pour lutter contre l'oubli ? L'écriture fictionnelle est ainsi devenue pour ces écrivains un moyen incontournable pour témoigner des horreurs vécues au cours des années de terreur. En puisant dans l'Histoire (pour révéler la vérité), ces écrivains s'efforcent de conférer « *une âme à l'Histoire* » (El Nossery, 2012, p. 30) à travers la littérature (sous forme de fiction). Dans cette optique, il est pertinent et essentiel de revenir à la spécificité et aux éléments qui ont conduit à la « guerre civile » des années quatre-vingt-dix afin de comprendre comment l'imagination créatrice de Maïssa Bey dépeint ces événements.

Benjamin Stora, dans son ouvrage intitulé *La Guerre invisible -Algérie, années 90* (2001, p. 125), met en avant l'aspect incompréhensible de la « guerre civile » algérienne. C'est une guerre où l'ennemi demeure insaisissable, ne se révèle pas, et ne combat pas à visage découvert. L'historien explique que l'aspect « invisible » de cette guerre, qui oppose le régime algérien à diverses factions de groupes islamiques, découle de deux facteurs principaux. D'une part, il est difficile d'identifier la « majorité silencieuse » parmi les acteurs islamistes et ceux du régime, ce qui rend l'ensemble du conflit difficile à percevoir. D'autre part, l'incapacité à nommer adéquatement cette guerre contribue également à son caractère insaisissable. Alors que Benjamin Stora préfère qualifier cette période de guerre civile, les dirigeants du pouvoir algérien, quant à eux, rejettent cette terminologie. Ces derniers soutenaient comme argument que le terrorisme dirigé contre

l'État et une fraction de la population ne pouvait être assimilé à une guerre civile (Stora, 2001, p. 14).

De son côté, Luis Martinez (2003, p. 14) constate une certaine neutralité dans l'utilisation du terme « guerre civile », en comparaison avec les islamistes de la guérilla qui préfèrent parler de « guerre sainte » ou de « djihad », ainsi qu'en comparaison avec le régime algérien qui préfère utiliser le terme « guerre contre le terrorisme ». Il n'y a pas de critères clairs pour définir la « guerre civile », mais nous évoquons Gaston Bouthoul qui retient dans sa typologie des guerres comme seul caractère celui de « *l'appartenance à un même État au moment où le conflit éclate. Toute autre appréciation nous conduirait à des positions qui seront toujours discutables* » (Martinez L. , 1998, pp. 11-12). En s'appuyant sur la typologie de Maurice Agulhon, Martinez conclut, à l'instar de Stora, que la situation qui prévalait en Algérie à partir de 1992 correspond bel et bien à une guerre civile, « *comme l'attestent l'enracinement des maquis à la guérilla et la formation de frontières intérieures dans les communes à la périphérie d'Alger par exemple en dépit de cinq années de répression* » (1998, p. 13).

Nommer la guerre n'est pas la seule difficulté qui se présente, car préciser la date de son début est également un autre problème. En se référant à Martinez (1998), deux protagonistes s'opposent durant cette guerre : d'une part, les maquisards islamistes pour lesquels le « Djihad » ne commence pas de 1992, mais depuis le déclenchement de la guerre de libération nationale ayant eu lieu en 1954. D'autre part, le pouvoir algérien qui les qualifiait de « Harkis » et de « terroristes ». À part cela, la présence massive des auteurs algériens d'expression française, dont le but était de mettre en lumière les horreurs de la guerre, s'explique par le fait que cette guerre était invisible, opaque et qu'elle était occultée par les médias locaux et étrangers. Mokhtari (La graphie de l'horreur, 2002) met en évidence cette abondance de production littéraire entre 1995 et 1999 :

Plus d'une cinquantaine de romans ont paru entre 1995 et 1999. De *Si Diable veut* de Mohammed Dib à *Arris* de Yamina Mechakra, les fondateurs du roman algérien qui se sont jetés dans l'écriture pour dénoncer le génocide colonial croisent la syntaxe de sang de Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Nouredine Saadi, Sabrina Kherbiche, Younil...

Ces auteurs algériens assument pleinement la responsabilité d'exprimer la facette cachée de cette guerre impitoyable. Le même rôle est dévolu à *Puisque mon cœur est mort*

qui prend racine au cœur de cette période sanglante. Bey veut faire de ce roman un émouvant témoignage d'une lourde période. Elle raconte l'histoire dramatique d'Aïda, mère divorcée, et son fils Nadir impitoyablement assassiné par un terroriste. Ce roman, formé de lettres qu'Aïda adresse au défunt, transmet la souffrance et la peine de la mère endeuillée. La réalité de la violence de cette crise qui a frappé le pays au début des années quatre-vingt-dix est souvent présente, implicitement ou explicitement, dans la majorité des romans beyens. *Bleu Blanc Vert* est un exemple parmi tant d'autres, où l'auteure a cherché à retracer le parcours de personnes de sa génération en revisitant les années 90 pour comprendre la violence et tous les événements survenus à cette époque.

Pour Bey, il ne s'agit pas d'une violence qui est survenue de manière soudaine ou inexplicable (Oufriha, 2006). Cette déclaration nous invite dans les pages qui suivent à réfléchir, d'une part, sur l'ampleur de cet autre contexte historique dans les écrits de Maïssa Bey, et de l'autre, sur les tensions sociopolitiques croissantes qui ont mené à la décennie noire en Algérie. Les prises de position de la romancière, en tant que femme avant même qu'elle ne devienne écrivaine, concernant le système politique et social en Algérie, ainsi que la condition des femmes algériennes, sont également mises en évidence dans ce chapitre.

2.1.1 L'Algérie des années 90 : les raisons de la crise

La « guerre civile » algérienne a été décrite par de nombreux historiens et écrivains comme étant ineffable, en particulier lorsqu'on la compare à la guerre d'indépendance, où les objectifs étaient clairs et bien définis. Dans cette optique, afin de bien cerner le contexte dans lequel s'est produite l'œuvre beyenne, il est indispensable d'effectuer un rappel chronologique des principaux événements politico-historiques qui ont servi de support. Tout a commencé en décembre 1991, lors des élections législatives remportées par les islamistes du FIS (Front Islamique du Salut). Cet événement a plongé l'Algérie dans une période de violence qui s'est étalée sur toute la décennie des années quatre-vingt-dix. Lyes Laribi confirme cette situation en mettant en avant la structure binaire du pouvoir en Algérie :

Quarante ans après une indépendance chèrement acquise, l'Algérie n'arrive toujours pas à trouver sa voie. La situation politique est toujours bloquée. La démocratie demeure une chimère. Le pouvoir est resté entre les mains des deux

clans de généraux – ceux de Liamine Zeroual et Khaled Nezzar – qui n'ont cessé de s'entredéchirer (2007, p. 13).

Explorer les facteurs ayant conduit le pays à la « guerre civile » n'est pas aisé vu l'opacité qui régnait à cette époque. Nonobstant, de nombreux critiques imputent en grande partie l'origine de la crise à la situation socio-économique qui jalonnait les années quatre-vingt. La corruption, l'accentuation des inégalités et le chômage ont en effet affaibli et secoué le pays durant cette période. Mais étaient-ce les seuls facteurs ? Martinez (1998, p. 18) argumente que lesdits facteurs ne sont néanmoins pas en soi les moteurs de l'émergence de la protestation islamiste. Il soutient que la condition dominante pendant les années soixante, sous la présidence de Boumediene, a toléré la corruption tant qu'elle ne s'approchait pas du régime.

En ce qui concerne le facteur démographique, Philippe Fargues rejette l'idée qu'il joue un rôle dans cette contestation contre le régime algérien (Martinez L. , 1998, pp. 18-19). Les raisons de cette guerre ont été énumérées par Benjamin Stora. Tout d'abord, il pointe la volonté du pouvoir algérien de contrôler l'espace politique, culturel et économique. Ensuite, l'absence d'un modèle économique cohérent pour exploiter efficacement la rente pétrolière a contribué au conflit. Un autre facteur est le marché de l'emploi incapable de répondre aux besoins d'une population jeune en forte croissance. Enfin, Stora attribue cette contestation à une crise identitaire, dont le « printemps berbère » de 1980 est un exemple significatif (2008, p. 81).

Alors que les raisons répertoriées par Stora ne font pas référence à la période de l'indépendance et post-indépendance, El Nossery (2012) soutient que ce drame est un cumul de plusieurs années, à compter de la colonisation jusqu'à l'indépendance, voire après l'indépendance. Dans le premier chapitre, elle retrace l'évolution de cette violence, englobant trois siècles d'occupation ottomane, 132 ans de colonisation française, et une période d'une trentaine d'années sous un régime militaire, avant de faire face à l'essor de l'intégrisme religieux dans les années 90. Bruno Étienne (1998, p. 151) partage la perspective selon laquelle il existe la violence des groupes islamistes, mais aussi celle du régime maffiosiste, celle de la dictature du FLN pendant trente ans, après celle de 1962, et enfin, celle issue de huit années de guerre civile.

Selon Laribi (2007, p. 22), à la sortie de la colonisation en 1962, plusieurs forces s'opposent dans la lutte pour la centralisation du pouvoir. D'un côté, il y a une force

militaire qui cherche à s'imposer en tant qu'autorité décisionnelle, tandis que de l'autre côté, un État en construction tente de se mettre en place. Cette division entre les deux forces est apparue à partir de 1965, avec putsch du colonel Boumediene qui a renversé Ahmed Ben Bella, le premier président de la République :

Les éliminations successives d'anciennes personnalités de la guerre d'indépendance (Mohamed Khider, Krim belkacem) par les sbires de Boumediene appartenant à la fameuse Sécurité Militaire, et la répression de tous les autres courants politiques (communistes, berbéristes, anciens nationalistes) ont permis à ce dernier d'asseoir son régime (Idem.).

Après le décès de Boumediene, l'armée avec à sa tête le colonel Kasdi Merbah, patron de la sécurité militaire, s'oppose à l'idée que Mohamed Salah Yahiaoui, le secrétaire général du FLN, ou encore Abdelaziz Bouteflika, le ministre des affaires étrangères, prennent le pouvoir et leur préférant le colonel Chadli Bendjeddid. Ce dernier, élu à la tête de la république par les militaires, a tenté de mettre un terme aux tensions au sein de l'institution militaire. Selon le témoignage de Laribi (2007, p. 26), il a pris des mesures pour affaiblir les hommes de Boumediene qui étaient actifs au sein des services secrets. Il a remplacé Kasdi Merbah par son adjoint, Noureddine Zerhouni, avant que ce dernier ne cède sa position à la tête de la Sécurité Militaire à Lakhal Ayat entre 1982 et 1987. En 1987, l'institution de la Sécurité Militaire a été scindée en deux entités distinctes : la Direction Générale de la Prévention et de la Sécurité, dirigée par Lakhal Ayat, et la Direction de Contrôle de la Sécurité de l'Armée, confiée à Mohamed Betchine.

La tentative de Bendjeddid visant à réorganiser le pouvoir et à restreindre l'influence de l'armée a contribué à l'augmentation des tensions au sein de l'institution militaire. En plus de ces tensions, il y a eu l'émergence du « printemps berbère » en 1980, marqué par la reconnaissance de la berbéricité, qui avait été jusque-là négligée par le régime algérien. Lorsque le docteur Mouloud Mammeri s'apprêtait à organiser une conférence à l'université de Tizi Ouzou, portant sur la poésie kabyle ancienne, la police de la ville l'a arrêté et a interdit la conférence pour des raisons de sécurité, selon les policiers. En réaction, les étudiants, en colère, ont organisé des manifestations qui se sont étendues sur plusieurs jours. Ces manifestations, axées sur des revendications identitaires, ont rapidement touché tous les pans de la société et ont ébranlé le régime algérien. Laribi affirme que « *la*

revendication culturelle est devenue une dénonciation de la dictature et une quête de démocratie » (2007, p. 27).

Dans ces conditions de tensions, les intégristes exploitent la montée de la frustration des masses populaires pour élaborer un discours radical et une idéologie s'opposant à la pensée socialiste du pouvoir. Selon Stora (2008, p. 51), à la suite de l'éclatement de ces manifestations populaires, Chadli Bendjeddid s'est engagé dans un processus de démocratisation de l'Algérie. Une nouvelle constitution a été instaurée à la suite d'un référendum qui a eu lieu le 23 février 1989, et le rôle de leader du FLN a été supprimé de cette constitution. En 1989, il a été permis le retour d'exil des leaders historiques de la guerre de libération, à savoir Ahmed Ben Bella et Hocine Aït Ahmed. Stora (2008, pp. 51-52) souligne que l'avènement de la démocratie s'accompagne de changements significatifs, notamment par l'adoption d'une loi autorisant les associations politiques, favorisant ainsi le multipartisme.

Cette évolution engendre la création de nouvelles formations politiques, dont le Rassemblement pour la culture et la démocratie (RCD), ainsi que la légitimation d'anciens partis d'opposition tels que le Front des forces socialistes (FFS) d'Hocine Aït Ahmed et le Mouvement pour la démocratie en Algérie (MDA) d'Ahmed Ben Bella. Parallèlement, de nombreux journaux indépendants, dont El Watan, Le Matin et Le Quotidien d'Algérie, voient le jour, tandis que des associations de défense des droits de l'homme sont créées.

De surcroît, les méfaits de la mauvaise gestion politique des dirigeants de l'État ont, selon Fawzi Rouzeik (1992, p. 29), intensifié la pauvreté, particulièrement en milieu urbain, engendrant ainsi des sous-cultures inacceptables en raison de leur fondement dans l'indignité. Afin de calmer la colère et le mécontentement du peuple algérien résultant d'une mauvaise gestion, l'État algérien a favorisé la création du parti politique FIS, dirigé principalement par Ali Belhadj et Abassi Madani. Selon Stora, ce parti islamique est alors apparu, en particulier aux yeux de la jeunesse, tel le grand bénéficiaire de l'effondrement du parti unique à la suite des émeutes d'octobre 1988 (2008, p. 54). Pour en témoigner, il a obtenu une majorité aux élections législatives de décembre 1991 dans l'ensemble du pays, à l'exception de la Kabylie où il a obtenu un faible résultat, ce qui a surpris les observateurs nationaux et internationaux. Il devait ensuite remporter les élections législatives qui se tiendront le 26 décembre 1991. Cependant, l'armée et ses dirigeants ont

annulé les élections et ont forcé Chadli Bendjeddid, qui envisageait de gouverner avec le FIS, à démissionner.

N'ayant pas eu le temps de préparer la succession du président démissionnaire, les militaires ont créé le « Haut Comité d'État » avant de faire appel à Mohamed Boudiaf, l'un des anciens dirigeants de la révolution algérienne. Une fois nommé à la tête de la république, Boudiaf a décrété la dissolution du FIS. Peu de temps après, il a été assassiné par un membre des services de sécurité. En raison de ce conflit sociopolitique, des actes de violence ont déchiré la société et le peuple algérien. L'État algérien a donc fait de la violence légitime une stratégie de domination, cette violence étant, selon Weber, dissuasive. Elle visait davantage à menacer les individus qui pourraient se rebeller plutôt qu'à punir les intégristes du FIS.

La responsabilité du régime dans cette crise a été reconnue par le président Bouteflika en juillet 1999, estimant que l'annulation des élections de décembre 1991 était un acte de violence (Stora, 2001, p. 19). Mahiou, A., & Henry, J. R (2001, p. 16) vont même jusqu'à soutenir l'hypothèse selon laquelle les principaux actes de terrorisme étaient directement ou indirectement provoqués par les services de sécurité, surtout par la manipulation de certaines factions des groupes islamiques. Cette manipulation a été confirmée par Habib Souaïdia, un ancien membre de l'armée algérienne, qui accuse gravement l'armée et exprime sa honte d'en avoir fait partie. Selon lui, « *le terrorisme apparaît à la fois comme le moyen de lutte des groupes armés islamistes contre « le système » et comme instrument utilisé par un pouvoir invisible, non pour défendre la démocratie, mais pour rester en place* » (Lafaye, 2012).

Selon Laribi (2007, p. 109), ces événements ont favorisé les intérêts des généraux algériens au détriment de la démocratie. Il estime que la démocratie n'a jamais été utilisée pour sauver l'Algérie, et que le danger islamiste a été créé par le pouvoir. Il considère que la préservation de la république par l'annulation des élections est une illusion avec laquelle on compose lorsque les intérêts sont protégés.

Le pouvoir algérien, tout comme le pouvoir français, souhaitait maintenir le secret autour de ces événements. Car seule la violence est capable de créer une « histoire sur mesure », dans laquelle l'État algérien joue le rôle du héros combattant une poignée de hors-la-loi ou de terroristes, comme il préfère les qualifier. Cependant, cette violence a

laissé d'importantes séquelles physiques et psychologiques. Dans cet ordre d'idées, Étienne Bruno (1998, p. 151) écrit, dans son article intitulé *Amnésie, amnistie, anamnèse : amère Algérie. Dire la violence*, que l'Algérie devient « un « non-lieu » catastrophique, puisqu'il est interdit de faire un travail de deuil à son propos ». Il ajoute que le pouvoir algérien dirigé par les militaires joue sur le slogan d'un « peuple algérien et indivisible », pour faire passer son discours le valorisant et condamnant les islamistes. Remplacer la dénomination de « guerre civile » par une lutte contre le terrorisme est donc une autre stratégie s'ajoutant à celle de la « dénonciation de l'ennemi extérieur » (p. 149).

La responsabilité de l'armée dans ce drame n'est pas à démontrer pour beaucoup de politiciens et historiens. L'État fait usage des militaires, à l'instar de l'appareil médiatique, comme un outil pour dominer le peuple algérien. Il s'agit ici de ce que Weber appelle la « violence légitime », que l'État algérien utilise pour imposer son autorité. Selon le sociologue, l'État se caractérise comme une relation de pouvoir où certains individus exercent une domination sur d'autres, étayée par le recours à la violence jugée légitime (Basti, L'État est-il vraiment un instrument de protection légitime de l'individu ?). C'est en s'appuyant sur la violence physique qu'il protège son territoire et sa population contre d'éventuels conflits internes ou externes.

Dans le cas de l'Algérie, la gestion gouvernementale et la fonction protectrice de l'État sont gravement compromises par cette tragédie, ce qui crée un fort sentiment d'insécurité parmi la population algérienne. Cela a conduit à une période de chaos et de carnage. Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey offre un témoignage poignant des nombreux aspects horribles de cette période sanglante. À l'université, dans la salle des professeurs, chaque matin apportait son lot de nouvelles du jour précédent : massacres, attentats, têtes coupées, enlèvements. Une litanie d'horreurs qui résonnait dans les couloirs entre deux cours, deux réunions, deux portes (Bey, 2010, p. 106).

Les affres de la décennie noire sont aussi évoquées dans le roman de *Hizya*. Le personnage principal, pour justifier les déboires et le marasme dans lesquels galère sa génération, fait référence aux horreurs de ces années de chaos, qu'il considère comme ayant eu les conséquences les plus néfastes sur sa génération. :

Il y a peut-être aussi l'enfance, avec en toile de fond la guerre. Cette autre guerre que l'on appelle aujourd'hui la décennie noire. La trame des jours transpercée par les détonations, les cris, les explosions. Les nuits passées à guetter les bruits de pas

qui pourraient s'arrêter devant notre porte. Les hurlements des femmes accompagnant les cortèges funèbres. Parfois les you you. Les histoires dignes des films d'épouvante les plus effrayants. Et les premiers mots entendus, appris et répétés. Mort. Cadavre. Égorgement. Exécution. Terroriste. Décapitation. Tête. Émir. Sang. Ce mot aussi : « Klach » (Bey, 2015, p. 252).

Dans cet extrait, le soliloque de Hizya met en évidence la violence qui prévalait à cette époque sombre de l'Histoire du pays. Une génération entière était prise en otage par cette « guerre civile ». L'absurdité de cette guerre est également dénoncée par son père, qui reconnaît de manière poignante que la violence physique ou politique infligée par des Algériens à d'autres Algériens représente la blessure suprême infligée aux martyrs (Ibid.p.54).

Pour mettre fin au conflit des années 90, le système algérien a mis en place des amnisties portant différents noms : la « loi de la Rahma » à partir de 1995, la loi « de la Concorde civile et de paix » approuvée le 16 septembre 1999, et enfin la « Charte pour la paix et la réconciliation nationale » approuvée le 29 septembre 2005. Ces amnisties visaient à accorder le pardon à de nombreux islamistes dans le but de tourner la page d'une période douloureuse. Cependant, cette amnistie a suscité un sentiment de méfiance allant jusqu'au refus du pardon en tant que stratégie pour effacer les maux causés par le régime chez de nombreux Algériens. Pour eux, les personnes ayant commis des actes violents ne devraient pas bénéficier d'une amnistie. Boualem Sansal (2006, p. 48), dans son essai *Poste restante : Alger*, manifeste son étonnement face à cette loi en soulignant qu'elle accorde l'amnistie à ceux qui, pendant dix années et jusqu'à ce jour, ont causé des souffrances aussi terribles que celles qui pourraient faire pâlir Satan et son armée infernale. Ce problème de l'amnésie et de l'amnistie lié à cette loi sera expliqué plus en détail ultérieurement, lorsque nous analyserons le roman *Puisque mon cœur est mort*, dans lequel l'auteure refuse catégoriquement la réconciliation.

2.1.2 La femme face aux « gros nuages noirs »

Il est évident que les femmes étaient à la fois victimes et complices de la folie meurtrière de la décennie noire, au cours de laquelle les agressions et les brutalités contre les femmes augmentaient de jour en jour. Elles ont enduré une misère insupportable sous diverses formes de violence, que l'on ne peut qu'imaginer ; elles ont souffert de l'enfermement, du silence et de l'horrible carnage. À ce sujet, Stora (2001, p. 99) souligne

que l'Algérie des années 1992-1999 se distingue par la violence atroce envers les femmes. De ce fait, le gouvernement a déclaré le 22 décembre 1994 que 211 femmes avaient été tuées dès décembre 1993, incluant des viols, des mutilations et des décapitations. Louisa Traïdia, militante et témoin de cette période sanglante, reprend cette notion en affirmant que la décennie noire des années 90 a profondément marqué toutes les composantes de la société, en particulier les femmes, en raison des atrocités subies telles que les viols, les grossesses forcées, les décès, les enlèvements, les destructions de domiciles et les massacres de familles entières (Hamoutene , 2010, p. 20).

Il est clair que la femme fait partie de cette catégorie que l'Histoire officielle met de côté. Elle est doublement victime : à la fois de l'intégrisme et du régime l'ayant privée de ses droits. Face à cette violence innommable à l'encontre de la femme, il était impératif, selon El Nossery, de trouver les moyens pouvant « *remplir les trous et combler les blancs qui ont été biffés par l'Histoire officielle* » (2012, p. 31).

Ainsi, cette période a vu l'émergence croissante d'écrivaines motivées par la colère et l'indignation, dans le but de représenter la réalité du « sexe faible » confronté à des moments de peur et de terreur. Charles Bonn (1999., p. 17) note à ce sujet que les récits de femmes, qui étaient longtemps peu représentés dans la littérature, ont subitement proliféré grâce à l'essor éditorial lié à l'horreur algérienne. Chacun de leurs textes constituerait un témoignage fictionnelle, distinct de la littérature testimoniale, que El Nossery (2012, p. 10) définit comme un mode artistique basé sur des faits réels, mais demeurant une création fictionnelle où les éléments esthétiques occupent une position centrale dans la construction romanesque. L'auteure ajoute que le témoignage littéraire ne dépend pas nécessairement d'un événement collectif, mais plutôt qu'il reflète une conscience personnelle et intime évidente, même si son impact collectif est indéniable.

C'est dans cette logique que Maïssa Bey s'est assignée la tâche d'écrire pour raconter la réalité douloureuse des femmes qui sont directement impactées dans leur propre expérience par cette tragédie. Elle estimait qu'il était de son devoir de lever le voile sur cette catégorie de femmes endeuillées que l'Histoire met à l'écart. En témoignent ses mots à propos de ces femmes :

Les femmes dont je parle dans ce roman ont été condamnées à une double peine, d'abord par l'indifférence qu'on affiche à leur égard et ensuite par l'oubli. Je les ai rencontrées. Certaines tombent dans la folie. La question qui s'est imposé à moi est,

ai-je le droit de m'accaparer leur histoires ? Mais la volonté d'aller au-delà était plus forte. Il fallait que ce soit dit (Oufriha, 2011).

Dire l'inimaginable se fait par le biais de la fiction qui consiste, selon El Nossery, à présenter une autre fois la réalité de ces femmes en détresse et qui font défaut dans les pages rédigées par l'Histoire officielle. D'autant plus que la fiction joue un rôle essentiel en encadrant la réalité inimaginable des années de violence, permettant ainsi une réinterprétation de l'histoire et sa rénovation, dans le but de combattre l'oubli. Dans ce contexte, Leïla Aslaoui (2000, p. 7), écrivaine et victime de la guerre, souligne l'aspect résistant de l'écriture contre la violence, en affirmant que celle-ci perpétue la blessure. L'acte d'écrire ne se limite pas à s'opposer à l'oubli ; il exprime également notre résistance envers la violence qui frappe les êtres humains. C'est une opposition à la mutilation, à la décapitation, à la destruction et au génocide. Il faut ajouter l'effet cathartique du témoignage littéraire, par lequel les auteurs démêlent les événements barbares et apaisent les plaies de leurs blessures.

Le projet de Maïssa Bey est de révéler la réalité de l'horreur et de l'oppression causées par l'extrémisme au sein de la famille algérienne. En 1996, avec la publication de son premier roman *Au commencement était la mère*, Bey expose un modèle de famille algérienne où les liens fraternels se transforment en conflits en raison de l'extrémisme religieux. Le frère de l'héroïne, Djamel, s'enfonce dans un monde de cruauté, de mutisme et d'isolement. Sa relation avec sa sœur Nadia repose sur des regards effrayants, et il n'a pas besoin de parler pour exprimer son adhésion à l'extrémisme. En se cloîtrant dans sa chambre, Djamel alimente son idéologie extrémiste en écoutant des cassettes diffusant un discours haineux contre les femmes. Un jour, Nadia a subtilisé une de ces cassettes et a été confrontée à des imprécations et des diatribes contre les femmes, ainsi que contre leur prétendue perversion originelle (Bey, 2012, p. 58).

La réalité de la femme victime de la décennie noire se trouve également au cœur de *Puisque mon cœur est mort*, où Bey met, à travers son personnage principal, la lumière sur la violence intégriste subie par les femmes endeuillées de cette époque. L'auteure veut nous peindre un tableau triste sur l'effondrement de ces femmes déchirées par la perte de leurs proches. Le roman débute brutalement avec l'assassinat du fils d'Aïda, Nadir, perpétré par un islamiste. Très rapidement, le vide insurmontable laissé par la perte de Nadir se manifeste, rendant la vie insignifiante. La réaction et les émotions ressenties par

Aïda lorsqu'elle apprend la mort de son fils sont difficiles à concevoir. La vie de cette mère endeuillée est complètement bouleversée, submergée par une gamme de sentiments sombres, y compris la souffrance, la solitude, le désir de vengeance et la haine. L'impact psychologique de ce traumatisme sur la vie d'Aïda, ainsi que son influence sur sa vengeance, seront abordés dans la deuxième partie.

Un des risques auxquels beaucoup de femmes ont été confrontées pendant les années de terreur qu'a connues l'Algérie concerne le port du voile. Il est une marque de domination des hommes par l'homme qui se donne dès lors la légitimité de décider de leur sort. Cette réalité est illustrée, par exemple, dans *Au commencement était la mer*. Bien que Nadia refuse de se voiler, son frère l'oblige à se couvrir entièrement en portant une longue Djellaba. En fait, la plupart des filles de cette époque de terreur sont contraintes de suivre cette tradition, même les jeunes filles ne sont pas épargnées et sont tenues de se couvrir. Les islamistes n'acceptent pas que les femmes sortent sans se couvrir complètement, car ils perçoivent le corps de la femme comme une incitation au péché, comme le reflètent les mots de Nadia : « *ce sont ceux-là mêmes qui interdisent toute sortie à leurs femmes ou à leurs sœurs, de peur qu'elles n'excitent les convoitises de leurs semblables* » (Bey, 2012, p. 35).

Maïssa Bey revient à ce thème de voile dans *Nulle autre voix*, dans lequel l'héroïne évoque l'obligation de porter le voile et masquer son corps pour toutes les femmes, à cette période, à cause de la convoitise des hommes : « *en ces jours de terreur, le foulard faisait partie de la panoplie de survie des femmes. Des jeunes filles avaient été exécutées parce qu'elles refusaient de le porter* » (Bey, 2018, p. 175). C'est la raison pour laquelle, par souci de sécurité, sa mère lui demande constamment de porter le foulard. Cependant, une fois arrivée dans un lieu sécurisé, l'héroïne le retire et le range dans son sac. Elle repousse l'idée que sa mère cherchait à la protéger car elle se sentait humiliée continuellement.

L'obligation pour la femme de se voiler est maintenue encore jusqu'après les années de terreur. Ainsi en se demandant comment sont-elles devenues à présent ses belles camarades de classes, la narratrice présume qu'elles seraient toutes mariées et porteraient forcément le voile en raison de la montée de l'intégrisme à cette époque. Même celles qui étaient réfractaires au règlement du lycée, la narratrice ne doute pas de l'impossibilité qu'elles puissent réaliser les projets qu'elles avaient conçus au lycée, vu leur incompatibilité avec l'apparition des nouveaux interdits religieux. Le voile imposé par sa

mère est ainsi refoulé par la narratrice et réapparaît dans ses rêves, où elle tente de tuer l'écrivaine. Ce rêve sera étudié dans la deuxième partie de manière à apporter des explications à l'acte criminel.

Médecins, enseignantes, journalistes ou femmes au foyer, la misogynie islamiste n'a épargné aucune femme. En tant que professeure de français exerçant dans un lycée à Sidi-Bel-Abbès, puis en tant que conseillère pédagogique se déplaçant entre les villages de la wilaya, et surtout refusant de porter le voile. Bey soutient qu'elle était exposée au risque d'assassinat par les islamistes. Elle explique qu'en tant qu'enseignante de français, elle aggravait la situation en refusant de porter le voile malgré de fréquents avertissements. Ainsi, elle se retrouve catégorisée ici comme une « moutabaridja », désignant celle qui, en refusant de se voiler, se met à l'écart de la communauté des croyants (Longou , 2009, p. 71)

Les enseignants de Français subissaient l'humiliation et la haine de la société et parfois du milieu familial, en particulier les femmes non voilées, car les islamistes les considéraient comme des mécréantes qu'il faut condamner conformément aux Fatwa de la Charia. Ainsi, dans *Au commencement était la mer*, Nadia évoque le comportement de ses camarades de classe qui boycottent les cours de mathématiques et de français tenus par une professeure qui ne porte pas le voile. La situation devient critique si une femme non voilée tombe entre les mains des extrémistes. À ce propos, Cherifa Kheddar relate l'histoire poignante d'une enseignante qui a été assassinée à l'intérieur de l'école en présence de ses élèves âgés de 8 à 13 ans. Les personnes présentes, qu'il s'agisse d'hommes, de femmes ou d'enfants, ont déclaré : « *Vous savez, l'enseignante a refusé de porter le foulard. Ainsi, les islamistes sont conscients de leurs actes, ils ne tuent pas de manière arbitraire, ils n'assassinent que ceux qu'ils estiment mériter cette issue* » (Hamoutene , 2010, p. 24).

Il convient de noter que certaines femmes ont été impliquées dans les opérations menées par les terroristes. Elles ont justifié leur participation aux incursions au nom du djihad national sous la menace de perdre leur vie, celle de leurs familles, voire d'être victimes de viol. Par exemple, lors du massacre de Bentalha, au cours duquel les groupes terroristes ont assassiné 542 personnes et enlevé une trentaine de femmes, l'une de ces femmes, nommée Nacéra, âgée de 36 ans et sœur d'un terroriste nommé Rachid, a été impliquée dans l'horrible événement. Elle était chargée d'informer les terroristes des

familles à éliminer physiquement et de déposséder les cadavres de leurs biens précieux, une tâche qui lui avait été confiée par l'émir Laâzraoui.

Nacéra a reconnu dans un article d'El Watan : « *Ma mère et deux autres femmes avaient pour mission de détrousser les cadavres* » (Tlemçani, 2008). Cependant, lorsqu'elle a été interrogée par des journalistes et qu'elle prétendait ne pas être au courant de la tuerie de Bentalha, expliquant cela par sa présentation à la police, ses propos ont été démentis par le policier qui l'avait arrêtée. De manière étrange, elle a bénéficié de la loi de la « concorde civile » une semaine plus tard, tout comme d'autres terroristes. Cet événement a été mal accueilli par les citoyens de Bentalha et certains Algériens, en particulier les auteurs qui, comme nous le verrons, se sont engagés avec courage dans un combat contre l'oubli et pour la préservation de la mémoire collective.

La femme a incontestablement été victime des pratiques barbares et inhumaines des intégristes qui ont profité de l'incapacité de l'État à assurer la sécurité. Ils ont assassiné les femmes de manière ignoble pour la simple raison qu'elles travaillent, étudient ou vivent seules sans un tuteur. Après les atrocités commises par ces intégristes, le système algérien a proposé une amnistie nationale pour, prétendument, tourner la page du bain de sang. Cela suscite des doutes quant à l'acceptation de ce projet par les auteurs algériens.

2.1.3 Une amnistie nationale ! Est-ce envisageable ?

Que ce soit pendant ou après la « guerre civile » algérienne, Maïssa Bey est déterminée dans sa dénonciation de l'atrocité des années noires. L'impact de ces années se manifeste fréquemment dans ses écrits. Dans *Nulle autre voix*, par exemple, l'héroïne conserve des souvenirs des horreurs de cette période, pendant laquelle sa famille a été victime. Au cours des années quatre-vingt-dix, le frère aîné d'Abdelhak est victime d'un assassinat à un faux barrage, un événement si tragique qu'elle préfère ne pas s'en souvenir. Pendant que sa mère recevait les visiteurs venus présenter leurs condoléances, la protagoniste et son petit frère Amine se réfugiaient dans la chambre du défunt, où ils passèrent quatre jours sans que personne ne s'inquiète d'eux. Les menaces des faux barrages hantaient la vie quotidienne des Algériens jusqu'au début des années 2000. Ainsi, lors d'un voyage en compagnie de son frère et de sa petite famille, le premier depuis son mariage, la protagoniste évoque leur inquiétude face aux faux barrages érigés par les terroristes à chaque pause.

L'avènement des années 2000 voit l'Algérie renouer avec la violence. L'héroïne fait référence à un événement tragique qui a eu lieu en Kabylie en 2001 :

Il y a eu en Kabylie des manifestations suivies de répressions sanglantes. Le sang n'a pas fini de couler. Des éclats de voix me parviennent. Je reconnais la voix du président. Une voix aux accents vindicatifs. Véhéments. « En ces circonstances douloureuses où l'Algérie est traîtreusement poignardée alors qu'elle essayait d'alléger son fardeau... » (Bey, 2018, p. 53).

Lors de cet événement, une manifestation de protestation, en réponse à l'appel du Front des Forces Socialistes d'Hocine Ait Ahmed, rassemble des milliers de personnes dans les rues d'Alger sans aucun incident. Le 21 avril, alors que la situation reste tendue en Kabylie, des centaines de milliers de personnes participent à une marche noire contre le « pouvoir assassin ». Le 27 du même mois, le président Bouteflika évoque la possibilité d'une conspiration et appelle à des sanctions sévères à l'encontre des responsables de ces événements tragiques. Bien que les personnages des textes de Maïssa Bey n'aient jamais existé dans la réalité pendant la guerre civile, le fond de ses récits est ancré dans le réalisme de cette période troublante. En incorporant des scènes horribles inspirées par cette époque de violence, l'auteure ne se contente pas de dépeindre l'aspect traumatique et l'impact à court et long terme de ces événements sur la population algérienne, ainsi que la perturbation de tous les aspects de la vie du pays. Elle exprime également sa thèse critique à l'encontre du projet de réconciliation et du pardon promu par le régime algérien.

Dans le même contexte, lorsque le président Bouteflika envisageait d'accorder une amnistie aux terroristes emprisonnés, les familles des victimes et les associations qui les représentent se sont vivement opposées à cette réconciliation nationale. À leurs yeux, le régime cherchait à effacer la mémoire collective pour échapper à sa responsabilité dans la tragédie. Fatma Zohra Boucherf, vice-présidente de l'association SOS-Disparus, partage cet avis et a exprimé son intention de protester contre cette initiative, comme elle l'a expliqué dans un article du journal *Le Monde* publié à l'occasion du référendum : « *oui à la paix et à la réconciliation nationale, mais, ajoute-t-elle, pas avant de connaître la vérité* ». Elle exprime des réserves quant aux intentions du gouvernement algérien, suggérant que si l'État cherche à obtenir le pardon envers les terroristes, cela pourrait signifier qu'il est conscient que ses propres agents ont commis des actes encore plus graves (Beaugé, 2005).

Dans la même veine, les propos de Nassera Dutour (2008, p. 144), porte-parole du Collectif des Familles de Disparus en Algérie (CFDA), soulignent la malhonnêteté de ce pouvoir qui refuse sciemment de reconnaître la vérité. Elle affirme que l'imposition de lois d'amnistie par les autorités vise à induire l'oubli. Or, en général, c'est le mal que l'on souhaite oublier. Si elles cherchent à effacer les souvenirs, cela suggère inévitablement qu'elles ont commis des actes condamnables qui les couvrent de honte. De son côté, Stora (2008, p. 87) soulève de nombreuses interrogations au sujet de cette charte pour la paix et la réconciliation nationale. Parmi celles-ci, une question centrale émerge : est-il possible d'accomplir une réconciliation en profondeur, ancrée dans la société algérienne, sans qu'aucun des responsables impliqués de près ou de loin dans cette tragédie ne soit inquiété ? Cela concerne aussi bien les « forces de sécurité » amnistiées par une série de décrets en février 2006 que les responsables islamistes ayant soit couvert, soit eux-mêmes perpétré des exactions contre les populations civiles. Face à ces interrogations, la réponse de Maïssa Bey se rapproche de celle de nombreux autres auteurs qui critiquent la politique de réconciliation et d'oubli du pouvoir.

Pour comprendre les enjeux politiques de la charte de réconciliation nationale, il convient de distinguer l'amnistie de l'amnésie formant, selon Etienne, « *les deux abcès d'une mémoire sacrifiée* » (1998, p. 151). Quant à l'amnistie, Etienne la définit comme « *tout ce que la société doit effacer de sa mémoire pour absoudre sa faute* » (p. 150). En revanche, l'amnésie représente, poursuit-il, tout ce qu'une société choisit délibérément d'oublier, car cela remet en question ses bases. Toute société semble préférer une histoire fautive à la véritable, surtout lorsqu'elle constitue un élément essentiel préservant la stabilité de cette société. Néanmoins, confronté à l'atrocité d'un terrorisme barbare, est-ce que le peuple algérien pourrait trouver la capacité de pardonner ? Du moins, aurait-il développé une culture de pardon tout le long de son Histoire ?

Stora (2008, p. 75) soutient que dans l'Algérie indépendante, l'amnésie s'est mise en place sans avoir recours à l'amnistie. L'historien souligne également qu'après les cruelles guerres civiles, qui ont laissé une marque profonde et opposé les familles algériennes, il n'y a jamais eu d'amnistie post-1962 qui aurait pu faciliter la construction d'une réconciliation mémorielle au sein de la société algérienne. Les atrocités et les violences endurées par le peuple algérien depuis l'époque coloniale représentent un obstacle majeur au pardon. Ainsi, en évoquant les massacres de Bentalha, les habitants du quartier sont confrontés à un profond désarroi lorsqu'ils croisent Nacéra et d'autres terroristes libérés de

prison, se sentant trahis par leur gouvernement. Leur colère est amplifiée par la constatation que de redoutables terroristes retournent dans les maquis après leur libération, étant ainsi à l'origine de crimes cruels.

Cette réflexion, en opposition à l'opinion politique, tout en luttant contre l'oubli et le pardon, est incarnée par Maïssa Bey dans son roman *Puisque mon cœur est mort*. Le regret d'Aïda, qui craint que son fils Nadir ne soit rapidement oublié, contrairement à une victime d'une guerre contre un ennemi, révèle clairement son malaise et son refus de la réconciliation sans impunité pour les personnes impliquées dans cette tragédie. En écrivant une lettre au défunt, elle lui explique qu'il finira par appartenir à la catégorie des morts que l'Histoire oubliera rapidement. En fait, il n'y a pas que les dirigeants du régime qui sont mis en accusation, Bey critique aussi ceux qui, avec sincérité, émotion palpable et un regard empreint de larmes, pourraient lui conseiller d'oublier, de laisser derrière elle son histoire afin que l'Histoire puisse progresser (Bey, 2010, p. 109). De plus, en faisant référence au modèle de Rwanda dans lequel règne le caractère collectif et équitable, ainsi que celui de l'apartheid en Afrique de sud, elle reproche, voire stigmatise le système algérien qui a exclu le dialogue collectif avec les différents pans de la société algérienne, préférant prendre la décision de façon unilatérale.

À ses yeux, l'État algérien veut appliquer une amnésie pour obliger la société à oublier les massacres dont le système politique est responsable, une démarche qui n'est pas saluée par la société algérienne. Selon Stora (2008, p. 65), si les oublis décidés par l'État étaient parfois bien accueillis, c'est en grande partie parce que la société ne se trouvait pas constamment en état de révolte contre l'État. Ainsi, l'État pouvait, ajoute-t-il, plus facilement dissimuler certaines réalités en sachant qu'il pouvait compter sur l'approbation des parties de la société qui étaient enclines à vivre en faisant « l'impasse » sur ces questions. Pourtant, il n'est que provisoire car une fois qu'une paix durable est rétablie, les sociétés cherchent à découvrir les degrés de responsabilité des hommes politiques et des États dans la perpétuation et la gestion des tragédies (Ibid.p.87).

Cela s'applique également à Aïda, qui, en proie à une colère totale envers le projet politique de la charte nationale et en rejetant l'amnésie, refuse d'attendre une "paix durable" pour établir la responsabilité des meurtriers. Ainsi, elle choisit de rendre justice en se vengeant de la mort de son fils en éliminant le repentir que l'État a gracié. Le drame vécu par Aïda nous ramène à un autre épisode de malheur subi par Aslaoui, lorsque les

terroristes ont assassiné son mari. Dès lors, elle affirme sa détermination à ne ni oublier ni pardonner ces extrémistes : « *je veux demeurer lucide, ne rien oublier de ces moments voulus par l'intégrisme islamiste terroriste. (...) je veux me souvenir, ne pas oublier, ne pas oublier, ne pas pardonner. Ne jamais oublier je veux demeurer lucide* » (2000, p. 338).

Le point de vue d'Aslaoui concernant l'oubli diffère de celui de Stora (2008, p. 65), pour qui il n'est pas réaliste de vivre continuellement en étant en proie à la guerre, à l'adversité, à la quête de l'ennemi et à la vengeance. Pour l'historien, il est essentiel de composer avec l'oubli, et les historiens doivent intégrer cette notion dans leur travail. Dans *Puisque mon cœur est mort*, Bey souligne, à travers son héroïne Aïda, que la violence constamment condamnée par cette dernière finit par devenir un objet d'attraction en raison de la colère accumulée depuis l'assassinat de son fils. Cette émotion atteint un point où la seule issue possible est de mettre fin à la source de cette haine, permettant ainsi d'atteindre la libération tant souhaitée. Aïda, n'ayant pas réussi à protéger Nadir, décide de reprendre le contrôle de la situation en cherchant à se venger. Dans cette démarche, elle surmonte son traumatisme en exprimant une violence longtemps contenue.

2.2 Impact de l'éducation sur la soumission des femmes

Évoquer la position marginale et subordonnée de la femme nous renvoie à Simone de Beauvoir, qui, dès l'introduction de son premier ouvrage, souligne que c'est la femme qu'on confine dans l'altérité : « *la femme est l'Autre de l'Homme* », et en tant que telle « *l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le sujet, l'absolu ; elle est l'Autre* » (1949, p. 17). Au regard de cette citation, l'on doit comprendre que le statut de la femme n'est déterminé que par rapport à l'homme. Son autonomie est difficilement envisageable dans la plupart des sociétés, en particulier dans les pays du Maghreb, où la condition des femmes semble être très différente de celle des pays occidentaux.

Les règles socioculturelles dans ces sociétés subissent la loi patriarcale qui repose sur un système de modulation sociale basée principalement sur l'obéissance de la femme (Dib, 2015, p. 180) . L'obéissance de la jeune fille envers l'autorité de son père et de son frère découle largement de l'éducation stricte qu'elle a reçue depuis son enfance. Haddad Tahar affirme à ce sujet que « *nous élevons nos filles dans un sentiment d'infériorité vis à vis du sexe masculin. Nous lui mettons dans la tête qu'elle est née pour se soumettre à sa volonté et que l'homme seul peut subvenir à ses besoins* » (2005, p. 216).

Dans l'espoir de lever le voile sur les violences inhérentes à l'éducation de la jeune fille au sein de la société algérienne, Maïssa Bey met en scène des personnages féminins qui dévoilent leurs non-dits occultés par la tradition patriarcale. Son œuvre fait en quelque sorte semblant d'écouter la voix de la femme qui gémit de l'omnipotence de l'homme qui non seulement la dépossède de son corps, mais qui est en quête d'un objet de jouissance soumis. Dans cette optique, nous prenons comme point de départ l'éducation de Maïssa Bey, qui, à l'instar de la majorité des femmes algériennes, était soumise à la violence du système patriarcal, exigeant que les femmes vivent en marge de la société. En plus de son statut de femme, la situation de l'auteure se complique davantage avec la perte de son père, un important soutien. Vivant avec sa mère et sa sœur, sans présence masculine, Bey se retrouve alors contrainte de porter la responsabilité du milieu familial et social dans lequel elle évolue. Elle en parle ainsi :

Le fait que j'étais orpheline de père, que le comportement de ma mère devait être irréprochable, et le nôtre, ma sœur et moi, aussi. Toute la pression sociale, avec les contraintes...la peur du qu'en-dira-t-on, les regards, les jugements. On ne pouvait pas sortir avec des garçons, et on ne voulait pas lui faire du mal à elle, en tant que mère soucieuse de sa réputation et de celle de ses filles (Détrez, 2014, p. 10).

En s'appuyant sur son expérience personnelle, Maïssa Bey accorde une voix aux femmes algériennes, qui sont fréquemment marginalisées et sous-évaluées au sein de la société algérienne, que ce soit d'un point de vue historique ou politique. Ses romans mettent en évidence que, quelle que soit leur situation sociale ou intellectuelle, les femmes algériennes sont contraintes de suivre un chemin préétabli, dicté par des traditions ancestrales. Cette réalité est mise en évidence dans *Hizya*, où l'héroïne est consciente que son destin ne se distinguera en aucun cas de celui qu'ont suivi de nombreuses cousines, voisines et amies, qu'elles aient poursuivi des études ou non, qu'elles aient un emploi à l'extérieur ou non (Bey, 2015, p. 48).

2.2.1 Quand les mères perpétuent la misogynie

Dans les romans de Maïssa Bey, notre attention se porte sur le rôle des mères des protagonistes. Les violences faites aux femmes ne sont pas uniquement le fait des hommes ; les femmes elles-mêmes peuvent perpétuer ces violences à travers l'éducation des filles. Les mères jouent un rôle essentiel dans l'intériorisation de pratiques qui encouragent l'isolement et la soumission des filles dès leur plus jeune âge. Dès sa

naissance, la petite fille est modelée par une société qui la confine dans un espace très restreint. Parmi les composantes essentielles de cet espace féminin, sur lesquelles la femme doit veiller, figurent le mariage, la procréation et la question d'honneur. En revanche, la quête de l'amour va à l'encontre des attentes de l'ordre social. La liste des violences imposées par la loi patriarcale auxquelles une femme peut être confrontée est longue. Ainsi, une fille n'est-elle pas accueillie avec discrétion par son entourage ? N'est-elle pas perçue, contrairement au garçon, comme un malheur ? C'est précisément cette image sombre de la réalité féminine que Bey combat dans son roman *Hizya*. L'héroïne du roman, rappelons-le, est rejetée dès sa naissance, comme en témoigne le désagrément de sa grand-mère, preuve tangible de la perpétuation de la misogynie. Sa mère, en revanche, a dû supporter les remarques des femmes présentes.

Dans ce roman, malgré sa présence apparente et constante, la mère négligeait sa fille et la mettait mal à l'aise. Toutes les tentatives de la fille pour attirer son attention se soldaient par des échecs. La narratrice explique qu'elle a toujours tout enduré en silence : que ce soit la sévérité, le caractère tranchant de ses jugements, les réprimandes, ou encore les moments où sa mère était occupée et lui répondait « *pas maintenant, tu ne vois pas que je suis occupée* », ou encore les soupirs exaspérés qui accompagnaient les « *ma pauvre fille, tu ne comprendras jamais rien à rien* » (Ibid.p.71). Maïssa Bey, en explorant la dynamique entre mère et fille, souhaite mettre en évidence la détérioration psychologique insidieuse que peut subir une fille en raison de la violence et de la négligence au sein de la famille. Comme le souligne l'héroïne, ses parents ne semblent pas souvent se rendre compte de la détresse qui mine sa psyché. Personne n'a jamais véritablement perçu sa souffrance, bien que les signaux soient clairs, notamment son mutisme qui la caractérise durant toute son adolescence.

La mère traite ses enfants différemment selon leurs sexes, tandis que les garçons sont choyés, les filles se trouvent écartées et mises en marge. Cela apparaît clairement dans le soliloque de Hizya : « *tu lui reproches surtout de ne jamais communiquer avec toi ni avec Kahina autrement que par des ordres, des interdictions, des mises en garde et des menaces* » (Ibid.p.32). Vu cette éducation discriminatoire, la narratrice dit avoir éprouvé à la fois de la pitié et de la haine à l'égard de sa mère. Il lui est même arrivé de souhaiter avoir une mère différente, avec qui elle aurait pu confier et partager ses préoccupations et interrogations. Elle lui reproche d'avoir accepté d'être ce que l'on attendait d'elle, et critique le fait que sa vision du monde ne semble pas évoluer.

On constate que la mère de Hizya reproduit avec ses filles ce qu'elle avait elle-

même vécu avec sa belle-mère, qui la rabaissait constamment. Même si elle s'était occupée d'elle jusqu'à ses derniers jours, la vieille femme la maltraitait et la méprisait cruellement, allant jusqu'à l'appeler « *Mesfara*, *la jaunasse* » (Ibid.p.65). Hizya, à son tour, n'était pas épargnée par ses critiques ; sa grand-mère remettait fréquemment en question son comportement et ses actions. La vieille femme avait toujours son mot à dire, et sa méchanceté, selon Hizya, était le résultat de l'accumulation de silences pendant de nombreuses années. C'est ainsi que, explique Bey, de génération en génération, pour perpétuer cette tradition, des mères exercent leur autorité - la seule autorité qui leur est accordée - sur d'autres femmes, d'autres mères, au sein de l'espace domestique - le seul espace qui leur est réservé (Ibid.p.62).

Dans les romans de notre corpus, l'accent est principalement mis sur la violence psychologique entre femmes en raison de son caractère insidieux, bien que profondément troublant. Cependant, il serait inapproprié de négliger la présence de scènes dépeignant la violence physique. Un exemple concret de cette dernière se trouve dans l'histoire de Hizya, où la mère remarque le comportement inhabituel de sa fille face à la violence physique. Hizya ne réagit en aucune façon, même lorsqu'elle est frappée. Cette absence de réaction suscite l'agacement de son père. Hizya émerge ainsi comme une jeune fille qui refuse de se conformer aux attentes sociales traditionnelles liées à son âge et à sa condition, même en face de la pression physique visant à la contraindre à se conformer.

De même, la relation entre l'héroïne et sa mère dans *Nulle autre voix* demeure complexe. Tout comme dans le cas de la mère de Hizya, la violence physique n'est pas utilisée par la mère de la protagoniste, comme si elle n'en voyait pas la nécessité. Pendant son enfance, sa mère n'avait presque jamais besoin d'élever la voix pour la réprimander ou lui donner des ordres. Le moindre changement subtil dans le ton de sa mère la terrifiait, provoquant ainsi une réaction incontrôlée, c'est-à-dire une perte involontaire d'urine (Bey, 2018, p. 60). La voix de sa mère continue de résonner dans ses oreilles, comme elle le souligne dans une lettre adressée à l'écrivaine.

Cette voix n'est jamais utilisée de la même manière envers ses enfants, elle devenait douce envers son premier-né, exprimant à la fois protection et supplication. Parfois, elle pouvait être agacée lorsqu'elle parlait à son dernier-né, qui avait le don de la pousser à bout. Cependant, elle adoptait une tonalité froide, sèche, coupante, empreinte de colère et d'exaspération dès qu'elle percevait que sa fille tentait de lui résister (Ibid.p.61). Ainsi, se perpétue la misogynie au sein des familles algériennes : les

mères éduquent leurs fils dans la voie du machisme et leurs filles dans celle de la soumission, en les encourageant à demeurer douces et silencieuses. Camille Lacoste exprime cette idée en soutenant que les mères agissent en tant qu'agents de la domination masculine, devenant ainsi complices de celle-ci. Bien que l'enfermement des jeunes filles soit imposé par les hommes, il est mis en œuvre par les femmes qui continuent de véhiculer et d'exercer en permanence la domination patriarcale sur les filles (Loyer, 2016, p. 197). Le personnage de la mère de l'héroïne dans *Hizya* illustre parfaitement ce point, comme en témoigne le passage suivant, où elle résume la condition de la femme en englobant les préjugés et les stéréotypes de la culture algérienne :

Nous / femmes / sommes venues au monde / pour consacrer notre vie tout entière
aux autres / Obéir / Servir / Subir / Accepter d'être / et de faire / ce que les autres /
en premier lieu / les parents / décident pour nous / Et puis / une fois mariées
/donner la vie / C'est notre fonction / C'est notre seule raison d'être / C'est notre
mission sur terre (Bey, 2015, p. 50).

Comme nous le découvrirons, cette description du rôle de la mère perpétue des traditions anciennes qui maintiennent la fille sous l'influence maternelle. Ce rôle se manifeste dans la plupart des romans de Maïssa Bey, mais il est particulièrement mis en lumière dans *Nulle autre voix* et *Hizya*, où les ambiguïtés et les mécanismes de cette soumission au patriarcat sont éclaircis. Cette éducation rigoureuse de la jeune fille a pour conséquence que les espaces masculins et féminins ne se croisent pas. Alors que le premier espace n'est pas limité, le second est cerné dans la maison. Cette dichotomie spatiale est explicitée par Isabelle Charpentier, dans l'Avant-propos de *Penser le corps au Maghreb* : « *la femme maghrébine ne déambule pas, ne flâne pas, et que les déplacements féminins dans l'extérieur révèlent des frontières intérieures. La marche féminine est toujours vigilante et suspecte, en état d'alerte, scandée par l'illégitimité, et de préférence finalisé sur un objectif précis, un but à atteindre* ». (2012, p. 10). Cette gêne que les femmes ressentent dans la rue est habituellement mise en scène dans l'œuvre beyenne. Un exemple de cette représentation se trouve dans un extrait où *Hizya* se demande pourquoi certaines femmes font l'objet d'insultes, d'agressions, voire de viols, et elle répond : « *parce qu'elles sont dans la rue, simplement* » (Bey, 2015, p. 200).

Dans la rue, la femme n'est nullement protégée du regard de l'homme ; un regard reconnu par ses pouvoirs puissants sur le corps féminin. Ainsi, dans *Hizya*, Sonia pour

expliquer à l'héroïne le regard malsain de tous les hommes sans exception, emploie des mots crus :

Ce que les hommes évaluent, eux, dit à juste titre Sonia, ce sont tes seins, tes fesses, et le balancement de tes hanches quand tu marches devant eux. Tu n'as pas remarqué ce qui passe dans le regard des hommes, de tous les hommes sans distinction d'âge, quand il se laisse happer par une paire de fesses moulées dans un jean ? (Ibid.p.258).

Les propos de Sonia montrent qu'un simple regard de l'homme a le pouvoir de dépouiller la femme de son propre corps et se l'approprier. Cette réalité conduit à une surveillance constante des filles, restreignant ainsi le peu de liberté qu'elles disposent. Dans ce contexte, Hizya manifeste son inconfort chaque fois que ses frères l'accompagnent chez elle. La séparation des sexes, imposée par une dominance masculine, constitue un élément central de la structure traditionnelle en Algérie, interdisant toute interaction entre hommes et femmes en dehors du mariage. Cette règle est enracinée dans la loi patriarcale, qui suppose que le corps féminin détient un pouvoir de séduction et de provocation susceptible d'inciter les hommes à commettre des péchés. En conséquence, les jeunes filles doivent se voiler et être constamment surveillées dans leurs actions pour préserver l'honneur de leur famille. C'est cette même règle qui explique les inquiétudes et la peur de Hizya à l'idée de rencontrer un homme.

Évidemment, l'honneur de la famille repose étroitement sur la chasteté des jeunes filles, qui doivent préserver leur virginité jusqu'au mariage. Pour cela, la mère, souvent de manière inconsciente, surveille constamment sa fille afin de la maintenir sous l'autorité paternelle. Cette autorité du père est ainsi assurée par la mère, qui le remplace au sein du foyer, surtout en raison de ses fréquentes absences. Dans *Nulle autre voix*, l'héroïne remarque que son père, en plus d'être constamment absent, ne criait ni ne frappait jamais ses enfants. Il était simplement absent, ou plus précisément, il fuyait. Cependant, son autorité restait incontestable ; tous les membres de la famille obéissaient à ses ordres. Bien que son absence puisse laisser penser que la mère prenait sa place, celle-ci s'appuyait sur l'autorité paternelle pour éduquer ses enfants. Pour discipliner ses enfants, la mère se référait au père pour rétablir l'ordre dans la famille. Cette omniprésence de la mère devenait une source de désagrément pour la narratrice.

Dans ce contexte, Z. Zemmour (2002, p. 66) explique que la jeune fille sacrifie son

individualité au profit du groupe familial. Ainsi, la virginité est définie comme un élément intrinsèquement lié à la sphère familiale. L'auteur explique que la virginité des jeunes filles se manifeste non seulement comme quelque chose de sacré, mais également comme largement répandue et étroitement associée à un système de valeurs ou à un code d'honneur familial. De plus, la religion, appuyée par des traditions, contraint la jeune fille à préserver l'honneur de sa famille, en particulier celui de l'homme. Zemmour conclut également que l'honorabilité, débutant par la préservation de la virginité, s'entrelace avec le désir de protéger et d'accroître le patrimoine matériel familial (Ibid.p.74). En cela, la femme joue un rôle central en tant que porteuse des valeurs symboliques et matérielles de la famille. Le succès de la famille du mari répercute sur les ancêtres de ce dernier, sur les siens propres, et finalement sur lui-même

Cette réflexion met en évidence le rôle symbolique de la mère en tant que « *gardienne de l'honneur des hommes* » (Charpentier , 2012, p. 206), un rôle qui sera approfondi ultérieurement. On constate une forte présence de ce rôle dans les œuvres *Hizya* et *Nulle autre voix*, où les mères accordent une grande attention à l'éducation de leurs filles. En effet, tant la moralité que la virginité de la jeune fille sont considérées comme des piliers de l'honneur au sein de la société algérienne. Une jeune fille au comportement douteux a peu de chances de trouver un mari. Selon Charpentier (Ibid.p.212), « *un hymen intact demeure, dans de nombreux cas, le premier capital féminin convertible et rentable sur le marché matrimonial* ». Dans ce contexte, Maïssa Bey exprime sa désapprobation et sa frustration envers cette idée paradoxale, qu'elle tourne en dérision : « *c'est à croire que la dignité des femmes se situe essentiellement dans leur vagin. Les autres qualités allant de soi* » (2018, p. 104).

Ainsi, pour préserver leurs filles de tout comportement pouvant entacher leur réputation, les mères exercent une surveillance constante et n'hésitent pas à recourir à des sanctions plus ou moins sévères lorsque cela est jugé nécessaire. Cette surveillance est illustrée dans *Nulle autre voix* par la nature même de l'examen de l'honneur, qui inclut le contrôle du cycle menstruel de la jeune fille. La protagoniste révèle cette préoccupation dans une lettre adressée à l'écrivaine : « *vous dirais-je encore que, jusqu'à mon mariage, elle tenait à jour le calendrier de mes règles et qu'elle allait jusqu'à fouiller les poubelles pour y rechercher et vérifier mes serviettes hygiéniques ?* » (Ibid.p.63). De façon similaire, la mère de Hizya, agissant avec l'instinct maternel qui la pousse à anticiper toute éventuelle conduite inappropriée, effectue régulièrement des vérifications de la chambre de

Hizya. Elle le fait dans le but de s'assurer que la virginité de sa fille est préservée. Ce contrôle est réalisé de manière détaillée et inopinée, et il devient encore plus strict en cas de soupçon d'une éventuelle complicité entre les deux sœurs. Il consiste certes à vérifier la virginité de sa fille au mépris de son droit à l'intimité.

Pourtant, l'objet de délit pour Hizya ne se situe pas parmi les constituants de la chambre, mais à l'intérieur des livres. Le comportement de la mère laisserait croire que la virginité de sa fille est sa propriété, il n'est pas question qu'elle soit consommée par désir. De ce fait, au cas d'un retard de rentrer chez elle, la fille s'exposera à une violence verbale basée principalement sur des menaces de châtiment si un tel retard se reproduira. En effet, la suspicion de la mère est en soi une violence qui témoigne de l'absence à la fois de confiance et de complicité entre elle et sa fille. Cette pratique de la dissimulation au sein des familles algériennes est ce que dénonce et combat Maïssa Bey dans ces romans, tout en ridiculisant l'image de la femme en tant que « gardienne des traditions » et le concept d'honneur qui y est associé.

Malgré le fait que la mère de Hizya ait encouragé sa fille à poursuivre des études et à travailler dans un salon de coiffure, ces actions étaient motivées par l'obsession de la mère de voir sa fille se marier et fonder une famille, car elle espérait que le travail de Hizya lui permettrait de préparer son trousseau. Cependant, la jeune fille reste sous le regard attentif et les doutes de sa mère, qui insiste sur le fait qu'elle est constamment sous surveillance. De plus, elle est également soumise au regard des autres femmes de la Casbah, qui veulent s'assurer que la liberté dont jouit la jeune femme est utilisée de manière appropriée.

Bien souvent, la surveillance est accompagnée de menaces émises par la mère en cas de ne pas plier à l'ordre établi : « *malheur à celles qui veulent briser le cercle, à celles qui veulent forcer le destin !* » (Bey, 2015, p. 50). Le malheur traduit dans ce cas la perte de virginité avant le mariage, une tare qui peut compromettre l'honneur de la famille si des mesures de couverture ne sont pas prises en urgence. Car, il faut l'avouer, rien ne se cache au sein de la famille ou en voisinage. L'exemple de Bahia est éloquent dans ce sens, les habitants du quartier qui ont remarqué la disparition de la jeune fille ne sont pas convaincus par l'explication de sa mère, qui prétend qu'elle est partie à Oran pour préparer son trousseau en vue de se marier avec le fils de L'La Khadîdja. Les voisins sont convaincus que Bahia est déjà enceinte de l'homme et qu'elle ne rentrera pas avant d'avoir accouché. Les rumeurs se propagent rapidement parmi les femmes, renforçant ainsi les

inquiétudes des mères. C'est pourquoi la mère de Hizya est effrayée en entendant parler d'une femme de son entourage qui a trouvé une plaquette de pilules contraceptives dans le sac de sa fille. Cela la pousse à répéter les conseils qu'elle donne à ses propres filles.

Les habitants de la Casbah, plus précisément les femmes, incarnent le témoin de toute dérive, s'en servent des rumeurs et des insinuations pour accroître la surveillance des jeunes filles. La mère de Hizya emploie fréquemment le pronom indéfini « on » pour désigner les habitants de la Casbah, ce pronom faisant référence à d'autres personnes capables de juger Hizya et sa sœur, et témoignant ainsi de l'éducation exemplaire de leur mère. Elle utilise ce pronom dans ses propos, en particulier pour avertir ou menacer ses filles. Par exemple, quand elles ont exprimé le désir d'en savoir davantage sur la manière dont elle a rencontré leur père, la mère leur a intimé l'ordre de se taire, en évoquant l'opinion des habitants de la Casbah : « *si on vous entendait !* » (Ibid.p.29).

Bien que les propos de la mère se voient souvent légitimés grâce à l'emploi de ce pronom, Hizya affirme pour autant que le caractère révélateur de ce pronom est à la source de la violence subie depuis l'enfance : « *Ah ce « on » ! La peur instillée dès l'enfance !* » (Idem.). Toutes les femmes de la Casbah qui se cachent derrière le pronom « on » traquent la moindre erreur pour la faire propager, comme le fait remarquer la narratrice :

Je pourrais presque les voir tout autour de nous, ces oreilles à l'affût. Des dizaines, des centaines d'oreilles plus réceptives que les micros les plus sophistiqués. Tendues pour capter les moindres rumeurs, s'en emparer, les disséquer, les amplifier pour enfin les laisser s'échapper, se propager et donner libre cours à la passion la plus communément partagée : le plaisir pervers de la médisance (Ibid.pp.29-30).

Bien que la mère ne soit pas du genre à divulguer des détails de son enfance ou de sa vie personnelle à ses enfants, Hizya a involontairement découvert une facette inattendue de sa mère lorsqu'elle l'a entendue raconter à ses amies une expérience impudique de son enfance. Elle avait assisté, en compagnie de ses deux frères, à une projection sur grand écran mettant en scène Abdel Halim Hafez, une expérience qui s'est avérée être la première et la dernière visite de sa mère à un tel endroit. Dans le récit de sa mère, on découvre avec stupeur des comportements impudiques chez les Égyptiennes de l'époque, notamment la consommation de tabac, d'alcool, la danse à moitié nue, et même des scènes

intimes filmées avec des acteurs sur un lit. Bien que ce souvenir expose immédiatement l'hypocrisie de la mère qui se présente comme la « gardienne des traditions », le soliloque de Hizya suggère une admiration pour cet acte transgressif de sa mère, malgré son jeune âge : « *ta mère a goûté à l'interdit. Mieux, elle en parle aujourd'hui. Un souvenir encore vif dans sa mémoire* » (Ibid.p.122).

La préservation de l'honneur et la surveillance des filles conduisent inévitablement au mariage, une institution incontournable dans la société algérienne, revêtant une importance immense tant pour les femmes que pour les hommes. De même, la religion musulmane encourage les croyants à marier les célibataires des deux sexes, comme le soulignent de nombreux versets coraniques, dont celui-ci : « *mariez les célibataires qui sont parmi vous, ainsi que ceux de vos serviteurs des deux sexes qui pratiquent la vertu* » (Sourate 24, verset 32). Dans cette logique, le célibat est mal vu, surtout pour les femmes, qui portent le fardeau de la responsabilité de la maternité. Cette situation exerce une forte pression sur les femmes célibataires. Maïssa Bey reflète cette réalité dans ses œuvres *Hizya* et *Nulle autre voix*, où les deux mères prennent très au sérieux la menace du célibat prolongé qui plane sur leurs filles. L'idée que leurs filles risquent de compromettre leurs chances de mariage et de rester des « vieilles filles » déshonorées les angoisse profondément.

Par ailleurs, l'âge idéal pour le mariage varie en fonction du sexe. Alors que la limite d'âge pour les hommes est relativement élevée, voire illimitée, celle des femmes est au contraire restreinte. À mesure qu'une jeune fille grandit, elle doit faire face à une pression sociale supplémentaire, celle de devenir une « vieille fille ». Cette situation est perçue comme un fardeau important pour sa famille, qui la lui reproche à chaque opportunité. Maïssa Bey dépeint le stéréotype de la « vieille fille » à travers le personnage d'Hizya, qui souligne qu'à son âge, certaines personnes ont déjà deux ou trois enfants ! La limite inférieure est fixée à dix-huit ans, et la limite supérieure à vingt-cinq ans. Au-delà de cette tranche d'âge, elle se transforme, selon les termes inventifs de ses amies, en une « céli-bayra » (Bey, 2015, p. 42). La narratrice utilise le terme « céli-bayra », qu'elle interprète comme étant laissée de côté. Ce mot d'origine arabe signifie « friche » et est lié surtout au contexte agricole pour décrire un sol peu fertile. Mais le terme « bayra » est employé en arabe algérien de manière insultante pour stigmatiser les femmes célibataires, suggérant que leur incapacité à avoir un mari est également une incapacité de leur corps à concevoir des enfants.

Maïssa Bey souhaite que le personnage de Hizya incarne la voix des jeunes filles algériennes dont l'avenir demeure incertain, à peine esquissé. À l'âge de vingt-trois ans, cette jeune femme se trouve prise entre les attentes de la société qui la poussent à trouver un mari et ses propres aspirations, parmi lesquelles figure la quête de l'amour. La pression qu'elle ressent provient en premier lieu de sa famille, qu'elle soit proche ou éloignée, et en particulier de sa mère, pour qui marier sa fille représente une obligation parentale fondamentale. Toutefois, lorsque sa fille atteint un certain âge et risque de devenir une « bayra », cette obligation devient pressante. Ainsi, des insinuations matrimoniales sont formulées implicitement par les membres de sa famille. Chacun met tout en œuvre pour la convaincre, en commençant par la mère, puis Boumediene, et enfin la petite sœur Kahina.

Maïssa Bey exprime à maintes reprises sa colère et son indignation face au stéréotype de la « vieille fille » dans ses textes, démontrant que cette notion ne tourmente pas seulement le présent et l'avenir des jeunes filles, mais qu'elle leur impose une pression constante et écrasante qui entrave la réalisation de leurs projets. Il est possible que la peur de ce mythe de la « vieille fille » ait influencé sa décision de se marier à l'âge de vingt ans. Ainsi, lorsque Détrez (2014, p. 10) lui demande si son mariage était imposé, elle affirme l'avoir choisi, mais en même temps... toutes les circonstances la dirigeaient inévitablement vers cette décision. Sa réponse révèle en effet un paradoxe, car bien qu'elle soit consciente que son mariage à un jeune âge était un choix personnel, elle semble ensuite l'attribuer aux circonstances générales de sa vie. C'est précisément pour cette raison qu'elle utilise ses œuvres comme un espace critique pour remettre en question et ridiculiser le stéréotype de la « vieille fille » à plusieurs reprises.

En plus de l'obsession de ne pas pouvoir se marier, Maïssa Bey aborde une autre préoccupation à laquelle les femmes peuvent être confrontées : la procréation. Aucune autre fonction sociale, aussi cruciale qu'elle puisse être, ne peut remplacer le manque de descendance, comme le souligne la réaction de la protagoniste de *Nulle autre voix* qui porte deux tares : elle est stérile et a tué son mari. Cette réaction met en lumière la condition de la femme algérienne, blâmée pour son infertilité, même si elle n'est pas nécessairement la cause de ce problème. En fin de compte, la femme est souvent considérée comme coupable. L'accusation portée contre les femmes révèle à la fois une reconnaissance de l'importance de la procréation et l'exercice d'un pouvoir masculin. La procréation et la préservation de la lignée familiale sont les seuls moyens pour une femme de s'affirmer en tant que telle.

2.2.2 La violence de l'époux : un instrument de domination masculine

L'ensemble des écrits beyens offre au lecteur un amalgame de récits qui, malgré leur diversité thématique, s'accordent tous pour dévoiler l'oppression et la subordination sociale que subissent les personnages féminins. Ces derniers sont soumis de manière coercitive aux règles sociales qui non seulement endiguent l'épanouissement du corps féminin, mais elles rendent le pouvoir de l'homme légitime. Ce rapport de domination s'implante, selon Bourdieu, dans nos inconscients sans l'apercevoir. Selon le sociologue (1998, p. 24), cette domination s'est tellement enracinée dans nos esprits que nous ne la percevons plus, elle s'est tellement conformée à nos attentes que remettre en question devient difficile.

Il est plus que jamais essentiel de remettre en question les évidences et d'explorer les structures symboliques de l'inconscient androcentrique, persistantes chez les hommes et les femmes. Pour Bourdieu, l'inconscient androcentrique s'explique par la violence symbolique. Cet ordre social opère comme une vaste machine symbolique visant à légitimer la domination masculine sur laquelle il repose. Il se manifeste à travers la division sexuelle du travail, une répartition rigoureuse des activités assignées à chaque sexe en termes de lieu, de moment et d'outils (1998, pp. 15-16). De plus, il se reflète dans la structure de l'espace, marquée par l'opposition entre les lieux d'assemblée ou les marchés, réservés aux hommes, et la sphère domestique, réservée aux femmes.

Cette forme de violence s'exerce d'une manière « *douce, insensible, invisible pour ses victimes* » (Bourdieu, 1998, p. 7), mettant en évidence la logique de la domination masculine qui règne dans la société arabe. Cette vision explique comment la fille se trouve obéie à l'autorité du père et du frère, tandis que le garçon jouit de toute la liberté et s'arroge le droit de veiller sur ses sœurs et quelquefois sur sa mère. De plus, il n'est qu'à l'âge adulte que la femme est supposée devenir l'objet de convoitise des hommes, et c'est à ce moment que la surveillance devient constante. Elle ne peut pas sortir de chez elle sans être accompagnée, que ce soit par sa mère, son père ou l'un de ses frères. Cette réalité, enracinée dans la conformité aux normes sociales et mettant souvent l'accent sur des aspects extérieurs qui conditionnent le comportement des filles vis-à-vis de leur entourage, est confirmée par Ben Ali dans son analyse de l'éducation des filles par les femmes algériennes (2015, p. 28). Cela inclut des valeurs telles que l'obéissance, la politesse, la pudeur et le respect envers les autres, sans toutefois accorder d'attention aux

caractéristiques individuelles telles que l'indépendance, l'épanouissement et l'autonomie de chaque enfant.

Selon cette perspective, les personnages masculins sont limités à un seul modèle de comportement, celui de la domination et de la violence, où ils utilisent le corps des femmes pour affirmer leur pouvoir et leur autorité. Le personnage du mari est particulièrement significatif à cet égard, car il cherche à assujettir sa femme par le biais de diverses formes de violence, telles que la stigmatisation, les insultes, les humiliations répétées, voire la violence physique. Sous les assauts de ces violences, que ce soit pour une raison valable ou sans justification, le corps de la femme perd de sa sensibilité, se réifie et se flétrit. La violence exercée par les hommes, ainsi que les expériences vécues par d'autres femmes, obligent le corps féminin à se soumettre aux normes sociales, sans pour autant lui laisser la possibilité de se rebeller. Il est important de noter que ces normes sont souvent plus enracinées dans la mentalité et les représentations sociales des femmes que dans celles des hommes. Ajoutons à cela une mauvaise interprétation de certains versets coraniques contribue également à légitimer la violence conjugale. Si l'on prend pour exemple le verset 34 de la sourate 4, on constate que certains le comprennent de manière erronée en prétendant que l'homme a le droit de frapper sa femme en cas de désobéissance.

Les hommes ont autorité sur les femmes, en raison des faveurs qu'Allah accorde à ceux-là sur celles-ci, et aussi à cause des dépenses qu'ils font de leurs biens. Les femmes vertueuses sont obéissantes (à leurs maris), et protègent ce qui doit être protégé, pendant l'absence de leurs époux, avec la protection d'Allah. Et quant à celles dont vous craignez la désobéissance, exhortez-les, éloignez-vous d'elles dans leurs lits et frappez-les. Si elles arrivent à vous obéir, alors ne cherchez plus de voie contre elles, car Allah est certes, Haut et Grand !

Dans ce verset, le Coran propose trois étapes de conseil pour le mari qui ressent que le comportement problématique de son épouse met en péril leur mariage. La punition physique de l'épouse n'est préconisée qu'en dernier recours. De plus, cette mesure est temporaire et ne devrait être utilisée que dans des cas très limités de comportements manifestement obscènes. Si cette démarche s'avère efficace, l'époux ne doit pas persévérer dans la punition, mais au contraire, il devrait chercher la réconciliation en impliquant les familles. Cette interprétation met en lumière la modération de l'islam en ce qui concerne la résolution des conflits entre conjoints, contredisant ainsi l'idée que cette religion encourage la violence envers les femmes. Cela se reflète également dans la vie du prophète

Mohammad, qui n'a jamais eu de comportements violents envers ses épouses ni encouragé les maris musulmans à les frapper. L'islam n'est donc pas responsable de la conception patriarcale qui prévaut, laquelle découle davantage de pratiques culturelles que d'obligations religieuses. Ces coutumes perpétuent la domination masculine et imposent un fardeau aux femmes.

Malgré le caractère dévalorisant du rôle qui est souvent attribué à la femme algérienne, elle a tout de même développé inconsciemment les traditions nécessaires pour assumer ce rôle. Yazid Haddar (Sbaa, 2015) évoque, tout comme Bourdieu, la violence symbolique présente dans la manière dont la femme est représentée dans l'imaginaire de la société algérienne. Cette représentation découle de la tradition patriarcale, où le rôle de la femme se limite aux tâches domestiques, à la reproduction, et est également encadré par des justifications morales d'ordre religieux. Cela inclut la permission de recourir à la violence envers les femmes, toujours sous la tutelle d'un homme, que ce soit le père, le frère, le mari ou le fils. En plus de la violence symbolique, Haddar évoque d'une part la violence physique, englobant les agressions corporelles, les répudiations, etc., et d'autre part, les violences verbales, comprenant les insultes, le harcèlement, et ainsi de suite.

Les romans Beyens mettent en lumière la pression de maintenir des apparences parfaites pour dissimuler les violences infligées aux femmes. Ils soulignent l'importance de maintenir des frontières claires entre la vie privée et publique, où toute forme de violence, quelle que soit son degré, ne doit en aucun cas être révélée aux oreilles des voisins ou de la famille. Ce rôle que les femmes exécutent avec habileté encourage les hommes à utiliser la violence comme un moyen d'imposer leur autorité.

Le roman de Hizya est riche en illustrations de femmes qui endurent en silence les violences conjugales, privilégiant ainsi la discrétion sur leur propre sécurité. Un exemple significatif est celui de la femme que Hizya a rencontrée dans la salle d'attente d'un dentiste, une femme d'environ quarante ans dont les yeux trahissaient une profonde tristesse. Elle partageait avec une amie la détérioration de sa situation conjugale due à l'infidélité de son mari, même si au début de leur mariage, ils partageaient une histoire d'amour mutuelle. Cependant, bien qu'elle n'éprouve plus de sentiments pour lui depuis cet événement, la femme se sent impuissante et dépossédée de sa féminité, et elle se trouve inévitablement contrainte de suivre cette tradition de soumission liée au respect domestique. « *Elle tient la maison, prépare ses repas, lave et repasse son linge, range*

ses affaires et veille à ce que personne, ni ses enfants, ni sa famille, ne puisse déceler sur son visage la moindre trace de cet effondrement » (Bey, 2015, p. 195).

À travers ce personnage, Bey remet en question cette tradition qui oblige l'épouse victime d'infidélité à renoncer à toute idée de séparation. Que ce soit sa propre mère ou les autres femmes de son entourage, toutes convergent pour la dissuader de prendre une telle décision. Elles insistent constamment sur cette règle de discrétion : « *Que vont penser les autres si tu divorces ?* » Refuser de se soumettre à l'autorité du mari ou de se résigner au rôle domestique va à l'encontre de l'essence du mariage, tel que l'enseignent les mères le jour du mariage de leurs filles, les encourageant à s'attacher à leurs époux et à ne plus songer au retour à la maison familiale. La narratrice de *Nulle autre voix* souligne que sa mère l'avait avertie catégoriquement la veille du mariage. Il était formellement exclu qu'elle puisse retourner dans la maison familiale pour y chercher refuge, sous quelque prétexte que ce soit (Bey, 2018, p. 69). D'autre part, Bey expose l'impact tragique de ces femmes qui ont optées pour le divorce, en s'opposant aux valeurs dominantes de la société. Le cas de Leïla, la collègue de Hizya, est très significatif.

Contrairement à l'exemple de la femme qui renonce au divorce malgré l'infidélité de son mari, Leïla voit la séparation comme une issue inévitable pour échapper à la violence conjugale et préserver sa vie. Cependant, cela entraîne une rupture dans sa famille, car son mari est également son cousin. En conséquence, la femme répudiée endure l'humiliation et est placée sous la surveillance de sa famille. Face à l'incapacité de vivre avec ses deux enfants dans un appartement, elle se trouve contrainte d'assumer les responsabilités des courses, du ménage et des soins médicaux de ses parents. C'est le prix à payer pour être acceptée avec ses enfants. Il est important de noter que Leïla respecte toujours la règle de discrétion, notamment en ce qui concerne sa vie privée.

Quant à Nedj, le mariage est une échappatoire pour s'éloigner des affrontements quotidiens avec sa mère. Sa relation avec elle s'est beaucoup améliorée depuis le jour de son mariage. Quant à son mari, il est tellement jaloux qu'il la traque pendant des heures, provoquant ainsi un sentiment de désagrément et d'embarras chez sa femme :

Caché aux abords du salon, il l'attend. Sans se montrer. Il peut rester des heures debout sur le trottoir d'en face, dissimulé par les allées et venues de la foule. Il ne quitte pas des yeux la porte du salon. Quand elle sort, il marche derrière elle. Plus d'une fois elle l'a vu. Elle a fait semblant de rien. Il l'observe. Il observe sa façon

de marcher. Sa façon de réagir quand d'autres hommes lui parlent. Il lui faut savoir. Tout savoir d'elle. Tout contrôler. Même si elle s'en plaint, Nedj supporte en silence ses éclats, parfois violents. Peut-être même s'en réjouit-elle. Un homme jaloux est un homme amoureux. Toutes les femmes le disent au salon (Bey, 2015, p. 177).

Le passage ci-dessus mis l'accent sur le comportement suspicieux du mari, qui révèle un manque de confiance envers son épouse. Il est interprété par Nedj comme une forme de jalousie qui, bien qu'elle puisse être considérée comme une preuve d'amour sincère, soulève des inquiétudes. En acceptant ce contrôle constant sur les femmes, celles-ci contribuent à perpétuer une perspective qui maintient la femme emprisonnée sous la domination masculine.

La même tradition de soumission est envisageable chez certaines clientes du salon qui se mettent à décrire ses rapports avec leur belle-mère ou leur belle-fille, mais en particulier avec leur mari. Parmi elles, Hizya se souvient de la femme plus âgée aux yeux verts, vêtue de foulards de soie aux couleurs subtiles et de djellabas sur mesure, chacune plus belle que la précédente (Ibid.p.193). La narratrice est toute étonnée par sa franchise au sujet de son époux. Cet homme qui l'avait aimée au premier regard avait dû surmonter de nombreux obstacles pour l'épouser. Cependant, après le mariage, il était devenu renfermé et tyrannique, la méprisant et la maintenant dans une servitude constante. Les visites en famille et les sorties au hammam étaient étroitement surveillées et limitées en temps.

Ce personnage illustre clairement la totale soumission de l'épouse envers son conjoint, montrant comment le mariage a incontestablement transformé les attitudes des conjoints. Ainsi, l'époux amoureux devient un homme autoritaire et violent, tandis que l'épouse autrefois admirée se métamorphose en une femme soumise et docile. De manière étonnante, même après le décès de son mari, la veuve persiste dans sa soumission conjugale en affichant une photo encadrée de lui dans le couloir de l'appartement. Elle déclare à cet égard : « *chaque fois que je dois me rendre quelque part, dit-elle, après m'être apprêtée, je m'arrête un instant devant la photo et le préviens ou l'informe que je vais sortir, accompagnant mes propos d'un doigt d'honneur à son adresse !* » (Ibid.p.194). La femme est, à force d'être victime de la violence conjugale, est entièrement fondue dans le moule de la soumission.

Dans la même optique, la plume Maïssa Bey s'attarde dans *Puisque mon cœur est mort* sur une autre figure masculine, le mari d'Aïda, qui, outre son statut autoritaire et violent. Il était tellement dépourvu d'émotions qu'aucune larme ne coula de ses yeux lors du décès de sa mère, restant figé et imperturbable. Aïda observa qu'il était impossible de déceler la moindre trace d'émotion sur son visage. Ce constat révèle l'absence de communication au sein du couple. Pour imposer son autorité masculine, l'époux adopte deux attitudes contradictoires : le silence et l'ignorance envers sa femme d'une part, et la violence pour exprimer sa colère.

Ces exemples tirés de *Puisque mon cœur est mort* et de *Hizya* ne parviennent pas à rendre compte de l'ambiance sombre du roman *Nulle autre voix*. Dans ce dernier, l'auteure expose une situation extrême où la violence physique éclate au sein du ménage, transformant la protagoniste en victime de la brutalité et de la rage de son mari. À chaque fois qu'il la maltraitait physiquement, dit-elle, l'insultait et l'humiliait, l'emportant dans les recoins les plus sombres de ses fantasmes violents et répugnants, si dégradants qu'elle n'aurait jamais osé les mentionner ouvertement, elle était convaincue que la seule échappatoire résidait dans la mort (Bey, 2018, p. 46). Dans cette logique, Frédéric Mertens de Wilmars (De la femme violentée consentante à la révolte de la "femme-objet") affirme que la violence de genre au sein du foyer peut être perçue comme le symptôme du rejet de l'idée que la femme puisse être un sujet autonome, capable de faire ses propres choix et de décider de son destin. La violence, atteignant son sommet, traduit la position du dominant qui ne tolère pas l'idée que la personne dominée ne soit plus considérée comme un "être-objet" à sa disposition.

Le personnage de l'épouse est continuellement déprécié par son mari, qui ne communique avec elle que pour lui donner des ordres ou la réprimander. Bey introduit dans ce roman de nombreuses séquences chargées de violences et d'humiliations inimaginables. Notons que la violence du mari prend souvent un caractère imprévisible, ce qui laisse la protagoniste vivre dans une peur permanente. De fait, c'est dès le début que tout se met en place, où tout doit se faire en silence. L'héroïne de *Nulle autre voix* n'avait pas émis un cri lorsqu'il l'a frappée pour la première fois. Elle nous relate une des scènes de violence qu'elle a subies au cours des premiers jours de son mariage. Après être rentrée un peu tard d'une journée de formation qui s'était prolongée plus longtemps que prévu, ni son mari ni elle n'ont prononcé un mot à son arrivée à la maison. Pendant le dîner, son époux à peine l'a regardée tout en gardant le silence. Cependant, quand elle s'est levée pour

débarrasser la table, il l'a suivie silencieusement et lui a asséné un coup de pied d'une grande violence dans les mollets.

La victime, repliée sur elle-même, ne fait que patienter jusqu'à ce que sa colère s'apaise. Comme elle le justifie, il n'était même pas envisageable de poser des questions à son mari, car cela déclenchait une colère encore plus intense. À de tels moments, il ne supportait pas qu'elle le regarde, et elle restait silencieuse, sans élever la voix, sauf peut-être pour exprimer sa surprise. Lui non plus ne criait pas, car il était primordial que personne ne puisse percevoir ce qui se déroulait. Il est clair que, à force de subir la violence de son mari, la femme victime finit par la justifier elle-même. Sa soumission est profondément enracinée en elle, et c'est pourquoi elle obéissait immédiatement à chaque ordre de son mari.

En effet, la colère et la violence de son mari étaient perçues comme légitimes en raison de son statut de dominant : « *mon raisonnement était simple, dit-elle : s'il me frappait, c'est que j'étais coupable. Ce ne pouvait être qu'une punition. Je me cramponnais à cette logique puérile. Il m'était impossible de concevoir que sa violence pouvait être gratuite, sans mobile* » (Idem.). En fin de compte, l'épouse devient complice de sa propre domination par son mari. Cela correspond à la notion que Bourdieu (Addi, 2001, p. 950) met en avant, selon laquelle le langage d'autorité ne dirige jamais seul, mais toujours avec la coopération de ceux qu'il dirige. Cela se réalise grâce à l'aide des mécanismes sociaux capables de susciter cette complicité, basée sur une méconnaissance fondamentale qui est à la base de toute autorité.

Dans les romans de notre corpus, les personnages féminins sont impliqués dans ce rôle que la société leur assigne, les plaçant ainsi dans une position inférieure par rapport aux personnages masculins. Leur soumission est en fait le produit de règles sociales transmises d'une génération à une autre. Si elle est choisie volontairement, voire revendiquée pour certaines femmes, pour d'autres, elle est façonnée par le biais de violences physiques incessantes.

2.3 Effet de la violence sur la sphère intime des femmes

Dans sa lutte pour lever le voile sur les violences qui règnent dans la société algérienne misogyne, l'auteure n'a que les mots pour éclairer les tourments des personnages féminins, en espérant changer notre point de vue vis-à-vis la conception

masculine envers le corps de la femme. L'œuvre beyenne dépeint ce dernier telle une source d'angoisse et d'hantise pour les hommes. Il s'aperçoit telle une bombe mobile qui peut éclater à tout moment, tout en apportant des préjudices graves à l'honneur de la famille. En raison de sa capacité à séduire, ce corps est considéré comme potentiellement capable de perturber l'ordre établi de la société. C'est pourquoi il devient impératif pour les parents de surveiller attentivement leurs filles et de les dissuader de toute pensée liée au désir charnel.

Le discours paternel reflète ainsi un sentiment mêlé de protection et de crainte. Quand le corps de la fille atteint une stature de femme, il est attendu qu'elle ne se montre pas coquette devant son père ou ses frères, car cela pourrait être perçu comme une offense envers eux. Cela explique pourquoi le père de Hizya est mal à l'aise avec sa grande taille : « *je mesure presque dix centimètres de plus que mon père* », dit-Hizya. « *C'est sans doute la raison pour laquelle il ne supporte pas de me voir debout devant lui* » (Bey, 2015, p. 71). Ce regard porté sur le corps féminin conduit à confiner la femme dans l'espace privé, en limitant sa présence dans l'espace public où elle est perçue comme perturbatrice. En l'emprisonnant de cette manière, l'homme la dépossède de son propre corps.

Il est évident que l'écriture de Maïssa Bey est fortement imprégnée de la thématique du corps et de la frustration sexuelle. La question de la sexualité semble être une préoccupation récurrente dans bon nombre de ses romans, qu'elle aborde de manière explicite ou implicite. En lisant les romans de notre ensemble, on peut constater que la simple pensée du désir charnel est perçue comme une transgression. Ainsi, le corps de la femme oscille entre la frustration et l'appréhension, car « *tout plaisir était répréhensible* » (Bey, 2018, p. 178), déclare la protagoniste de *Nulle autre voix*. À travers les différentes séquences traitant de ce sujet, Bey ne cherche pas seulement à souligner la dissimulation de ce désir naturel chez les femmes algériennes, mais surtout à dénoncer les diverses pratiques violentes infligées à leur intimité.

2.3.1 La dépossession du corps féminin à travers l'éducation

Les facteurs qui influent sur la relation entre le sexe et la construction sociale de l'ordre sexuel peuvent découler de divers domaines tels que le socio-culturel, le psychologique ou le religieux (Dib A. , 2015, p. 141). Cette réalité, selon Dib, s'applique particulièrement au contexte du Maghreb, où les comportements sexués des femmes et des hommes sont façonnés par ces facteurs, favorisant la domination du sexe masculin dans les

domaines du pouvoir socio-économique, politique et symbolique (Idem.). Cette inégalité entre les sexes est clairement mise en évidence dans la fiction de Bey, en particulier en ce qui concerne la sexualité, qui est délibérément occultée par le milieu patriarcal où évoluent les personnages féminins. Dans cette perspective, Bey s'efforce d'explorer la vie intime des femmes dans leur espace privé, où elles peuvent se percevoir comme une source de honte aux yeux de la société, voire à leurs propres yeux.

Parmi les formes de violence issues de l'éducation féminine, la dépossession du corps de la femme est un aspect qui attire notre attention. Son impact perturbateur sur les protagonistes est clairement identifiable dans les romans de notre ensemble d'œuvres. À travers ces romans, la sexualité pour les femmes est souvent associée à l'humiliation et à l'infériorité, alors qu'elle devrait être une source de plaisir. Comme nous l'avons précédemment souligné dans les cas de *Hizya* et *Nulle autre voix*, les personnages féminins de Bey se résignent aux stéréotypes qui les confinent dans une position inférieure, et obéissent aux normes d'une société traditionnelle qui réifie leur corps. De cet environnement empreint de violence et de normes sociales, découle la difficulté d'apprendre aux filles le sens de l'amour, puis celui de la sexualité.

La méfiance enracinée par la conception patriarcale au sein de la société algérienne entrave toute tentative d'explorer le véritable sens de l'amour. Dans *Hizya*, l'apprentissage de l'amour est contraint par les contraintes du contexte social. À titre d'exemple, pour rencontrer Ryad, l'héroïne doit d'abord élaborer un subterfuge : elle participe à la fête du septième jour du petit-fils de Salima. Pour éviter tout soupçon, elle passe la nuit à préparer des gâteaux pour cette fête fictive. Cela signifie que, dans de telles circonstances, une rencontre directe n'est pas envisageable, et le couple doit rester dans la clandestinité.

Nous pouvons observer que l'éducation investie des idées préconçues, visant à perpétuer la domination, fait que *Hizya* les approprie automatiquement pour devenir un être soumis et dominé. Il lui est en l'occurrence interdit de rechercher l'amour ou d'explorer des idées liées à la sexualité. Tout comme dans *Hizya* où l'auteure fait du personnage principal un moyen d'expression pour dépeindre les contraintes liées à la sexualité des femmes, dans *Nulle autre voix*, l'auteure illustre les conséquences tragiques de la dévalorisation constante du sexe féminin. Bey souligne le caractère tabou que le mot « sexe » revêt dans le contexte algérien, au point qu'il n'est évoqué qu'avec réticence, car il est considéré comme une chose honteuse. *Hizya* l'évoque comme un mal indésirable que

logent les femmes au fond d'elles : « *Le MOT vient se fiché en moi, avec une violence telle qu'il me semble recevoir une flèche décochée par un archer invisible* » (Bey, 2015, p. 212).

Ce terme est intimement lié à la pudeur, qui, tout comme l'honneur exerce, selon Abdelwahab Bouhdiba, un contrôle social sur les membres de la société. (1984, p. 95) La pudeur ou le h'aya, ajoute-t-il, développe chez les individus un « self control » permanent et marque de façon effective les limites entre le public et le privé. C'est ainsi que la sexualité devient un véritable « tabou », à la fois soumise à des interdits et revêtu d'une dimension sacrée. Selon le sociologue, la pudeur joue un rôle protecteur et c'est sa violation qui entraîne la réprobation du groupe et le châtement de Dieu. On le voit bien dans *Nulle autre voix* lorsque la protagoniste demande naïvement à l'écrivaine si elle aborde le sexe dans ses livres, la question l'étonne au point de rougir et cligner ses yeux. On constate que l'influence de l'éducation est si puissante que le visage de l'écrivaine rougit et son regard trouble. Si l'on évoque l'éducation sexuelle dans le roman, le personnage principal fait remarquer que celle-ci n'est jamais enseignée de manière directe, mais qu'elle se transmet de manière inconsciente. Elle affirme que trois commandements ont guidé sa vie et sont dictés par sa mère :

Tu ne toucheras pas ton corps.

Tu ne toucheras pas le corps d'un autre.

Tu ne laisseras personne toucher ton corps (Bey, 2018, p. 178).

Dans un autre passage, Hizya met en évidence le caractère frustrant et secret du désir qui la perturbe, en soulignant en particulier qu'elle ne trouve personne capable de lui expliquer cette sensation :

Mais alors, comment faire ? Comment faire pour pouvoir supporter ou juguler tous ces élans ? Chut ! Chut ! Surtout ne rien dire. Ne rien laisser paraître. Et tant qu'on n'a rien dit, cela n'existe pas. Tout ne doit se passer que dans l'ombre, le silence et le secret ! Quoi ? Qui a parlé de pratiques solitaires, de rapprochements fortuits et d'attouchements ? Allons, allons, ce ne sont que des égarements. Rien d'autre (Bey, 2015, pp. 258-259).

La discrétion et l'ambiguïté qui caractérisent le sujet de la sexualité entraînent une grande frustration sexuelle chez les femmes qui n'évoquent ce sujet que secrètement. En témoigne le souvenir de l'héroïne d'une scène de son enfance où l'embarras de sa mère et

de ses voisines à aborder le sujet de la sexualité est palpable. Des chuchotements, des ricanements et des sous-entendus émaillaient les discussions de ces femmes sur « La chose ». La mère, attentive, les enjoignait à baisser la voix de crainte que leurs commentaires parfois salaces n'atteignent ses oreilles innocentes (Bey, 2018, p. 179). Malgré ces apparences d'appréhension, il y a une certaine jubilation dans l'évocation de ce sujet. Un autre personnage féminin qui semble affranchi de la contrainte d'exprimer timidement les termes relatifs à la sexualité est la grand-mère de Hizya, pour qui les rapports intimes entre les deux sexes sont un sujet de prédilection. Elle partageait des anecdotes salaces et grivoises que peu de femmes auraient osé évoquer en public, ce qui déclenchait le rire de toutes les femmes présentes.

Pour dire la sexualité dans ce roman, l'auteure fait appel à l'humour comme stratégie permettant d'atténuer l'offense pouvant se dégager des expressions sexuelles. On le voit dans les propos de Sonia, mais beaucoup plus chez la grand-mère. Pour illustrer ce point, prenons les propos de la vieille faisant référence à sa nuit de noces : « *première nuit. Fécondation immédiate ! L'archer n'a pas raté la cible. Et pourtant, il avait eu du mal à viser !* » (Idem.). Il est donc évident que grâce à des discussions de nature sexuelle, les personnages féminins, quel que soit leur âge, trouvent un moyen d'échapper au désir sexuel qui les tourmente et à leur insatisfaction charnelle. Cela rejoint l'idée de Nedjima Plantade (Boucherdakh, 1994, p. 178), qui explique que les femmes, lorsqu'elles sont entre elles, se laissent naturellement aller à l'humour, qui devient rapidement obscène. Les moments privilégiés sont marqués par des rires francs, des gestes érotiques, et la possibilité d'exprimer librement et spontanément le désir souvent réprimé. Ainsi, les femmes créent un espace et un moment où elles peuvent pleinement apprécier leurs fantasmes et leurs corps. Ce débordement sexuel met en évidence l'ampleur des frustrations qu'elles portent.

De plus, il convient de noter que, dans la société arabo-musulmane, la loi masculine encadre la sexualité féminine en mettant l'accent sur la fécondité. La pression sociale en faveur de la reproduction prévaut, au détriment du désir et de la satisfaction érotique chez les femmes. Dans son roman *Hizya*, Maïssa bey met en évidence cette occultation du désir sexuel chez les femmes algériennes. Les personnages féminins dans ce roman sont taraudés par le désir sexuel, qu'ils décrivent comme un désir puissant et difficilement répréhensible, un désir peut-être qualifié pudiquement de « tumulte des sens » (Bey, 2015, p. 258). De nombreuses filles, voire des femmes, peinent à contenir les débordements d'une

sensualité réprimée. Ce manque découle de la répression et de l'ambiguïté entourant le sujet de la sexualité, une réalité illustrée par l'héroïne dans un rêve éveillé :

Ah, ce corps ! Frémissant, avide, impatient, presque douloureux à force d'avoir à réprimer ses élans, effacer toute trace d'un quelconque désir. J'essaie de lutter, de rester sourde à ces appels, mais chaque pulsation de mon sang se fait impérieuse, comme pour m'intimer l'ordre de me laisser enfin aller, de cesser toute résistance (Ibid.p.212).

Hizya atteint un point culminant dans son rêve-fantasme qui la consume. Cependant, cet épisode de nature onirique est rapidement assombri par des ombres représentant les appréhensions et les menaces de la société. Ces ombres sont comparées à une longue chaîne composée de mères, de grand-mères, de pères, de frères, voire d'autres hommes qui veillent à réprimer la sexualité des femmes. Par cette allégorie, Bey insiste sur l'impact tragique de cette répression sexuelle. À travers son personnage, elle reflète l'image de jeunes filles tourmentées par ces interdits auxquels elles sont soumises depuis leur enfance. Il est indéniable que le style d'éducation les empêche de comprendre la notion de sexualité et entrave leur développement sexuel.

De même, la protagoniste de *Nulle autre voix* redécouvre son rapport avec son corps tardivement, plus précisément lors de son séjour en prison aux côtés des autres détenues. C'est à l'intérieur de la maison d'arrêt qu'elle explore les besoins sexuels des femmes, que ce soit avec ou sans amour. Bien qu'elle ait eu une certaine curiosité envers son propre corps pendant son enfance, le lien avec son sexe était principalement basé sur la curiosité. Même une fois mariée, cela était associé à la douleur, comme nous le verrons. Cependant, après sa libération de prison, la protagoniste tombe amoureuse de son propre vagin, à travers lequel elle découvre de nombreuses ressources insoupçonnées. Elle le perçoit comme une partie sensible et autonome : « *Mes seins se soulevaient au rythme de ma respiration et je les ai trouvés beaux. Je les ai caressés et plus bas, plus bas, mon sexe s'est mis à battre comme si un autre cœur venait de naître au centre de moi* » (Bey, 2018, p. 129).

La protagoniste nous rapporte aussi une autre scène dans laquelle la détenue Amira jette un cri impérieux et immédiat à l'égard de son homme : « *j'ai envie, j'ai envie de lui. J'ai envie de toucher sa peau. Et qu'il me touche ! Partout, partout ! J'ai envie de le sentir en moi, d'être pleine de lui. J'en crève, j'en crève, me confiait Amira couchée sur le bat-*

flanc, les poings serrés, le corps parcouru de tremblements fébriles » (Ibid.p.178). On peut remarquer une tension sensuelle forte car Amira ne peut s'empêcher de désirer de façon urgente un contact physique avec son homme.

Décidément, dans le contexte de la société conservatrice dans laquelle évoluent nos protagonistes, tout acte sexuel en dehors du mariage est violemment réprimé. C'est pourquoi ils ont recours à des pratiques solitaires qui doivent absolument rester secrètes. La masturbation apparaît ainsi comme une quête de satisfaction érotique individuelle qui peut être vue comme une forme d'appropriation du corps. Dans *Nulle autre voix*, cette pratique basée sur la masturbation qui reconstruit le rapport de la protagoniste à son propre corps est honteusement vécue. Elle ressent un malaise en découvrant tardivement cette pratique, à l'âge de vingt ans. Cette découverte fortuite a été profondément perturbante la première fois, et elle a souvent renouvelé cette expérience dans la honte et la solitude. En somme, le sexe était considéré comme quelque chose de honteux (Idem.).

Les romans de Maïssa Bey nous font découvrir l'univers dans lequel évoluent les personnages féminins, un univers qui non seulement valorise le sexe masculin mais inhibe et réprime la sexualité féminine. Cela s'applique même dans le cadre du mariage, où, en plus du caractère violent et dénué de jouissance de l'acte sexuel, comme nous le verrons, il est perçu comme une souillure pour la femme qui cherche souvent à l'éviter. Cet aspect « malpropre » du rapport sexuel est illustré à travers une scène rapportée par la mère de Hizya, où la femme apparaît comme un réceptacle destiné à accueillir l'homme : « *au milieu de la nuit, il a expulsé sa colère et noyé son chagrin dans le seul réceptacle qui était à sa portée et pouvait l'accueillir ! Je me suis levée pour me laver, comme d'habitude* » (Bey, 2015, p. 220).

2.3.2 La violence sexuelle : entre traumatisme et mutisme

Contrairement à la femme pour qui la reproduction est favorisée de façon à écarter le plaisir sexuel, la satisfaction sexuelle du mari occupe le premier rang. Ce sont les habitudes ancestrales qui ont dictées cette vision discriminatoire liée au genre, reléguant la femme à un état de moindre valeur que leurs homologues masculins. Il convient de souligner parallèlement que la hiérarchie dans la pratique de la sexualité entre les deux sexes est façonnée par la religion. Cette dernière, en faisant du mariage une institution nécessaire pour la bonne organisation de la société, enferme la femme dans le précepte du devoir conjugal qu'elle doit y soumettre. Il lui est en l'occurrence attendu de répondre à ses

besoins et ne plus s'abstenir, conformément au hadith du Prophète rapporté par Abû Hurayra, précisant que lorsque le mari appelle sa femme à venir dans son lit et qu'elle refuse, les anges la maudissent jusqu'au matin (Bukhârî/Muslim).

Le mari dans les romans de Bey n'a pas besoin de justifier par la religion l'obligation de l'acte sexuel, même s'il peut être violent. Malgré la violence de l'acte, les épouses restent obéissantes. Cela est illustré par la déclaration de Leïla, qui n'ose pas renoncer à l'acte sexuel, même si elle le trouve dégoûtant, sous prétexte que c'est son époux. La répugnance à l'égard de l'acte d'amour est également exprimée par certaines épouses qui recourent à des stratégies d'évitement, telles que s'occuper des corvées ménagères ou prendre soin des enfants afin de retarder autant que possible le moment de rejoindre leur époux. Elles espéraient ainsi le trouver déjà endormi, gagnant ainsi un sursis jusqu'au lendemain (Bey, 2018, p. 179).

Même si les personnages masculins restent peu détaillés dans les romans étudiés, ils incarnent souvent des figures masculines dures, violentes et inflexibles. C'est le cas du père de Hizya, un homme typique de son époque, arborant toutes les caractéristiques viriles de son temps : une moustache sévère, un regard tranchant sous des sourcils fournis, une apparence bourrue et austère (Bey, 2015, p. 52). De même, l'époux de la protagoniste dans *Nulle autre voix* est décrit avec des yeux étrécis, ressemblant à des fentes luisantes de couteaux, des mâchoires serrées (Bey, 2018, p. 164). Ce portrait correspond quasiment à la représentation stéréotypée des hommes classés dans la catégorie de prédateurs violents (Ibid.p.151).

En plus de leur personnalité déjà agressive, leurs activités sexuelles suscitent également le dégoût et l'horreur. Elles se pratiquent rapidement, en silence et dans l'obscurité, ce qui crée l'impression d'une agression semblable à un viol, d'autant plus que la communication et le contact entre les partenaires sont quasiment inexistantes. Ainsi, l'acte sexuel violent devient le reflet du désir du mari de maintenir sa femme dans une position de soumission, créant un climat de tension entre le dominant et le dominé. Plutôt que d'être une forme de communication tendre et affectueuse visant à procurer du plaisir, il est perçu par la femme comme une expérience empreinte de douleur et de violence. Dans *Hizya*, par exemple, lorsque Sonia a tenté de discuter de la vie intime de Leïla, qui s'était séparée de son ex-mari il y a dix ans, la femme divorcée lui a expliqué qu'elle avait d'horribles souvenirs à ce sujet. Elle a parfois ressenti, dit-elle, non pas du plaisir, mais un

début de... un frémissement qui aurait pu... Cependant, en l'absence totale de tendresse, sans aucun souci pour l'autre... sincèrement, cela ne lui manque pas (Bey, 2015, pp. 142-143).

La situation de la protagoniste dans *Nulle autre voix* n'est pas meilleure, au contraire, elle est horrible. Dès sa nuit de noces, la jeune mariée a été victime d'un viol, comme le décrit ce passage de manière détaillée et en utilisant un langage violent :

Le premier soir, la première gifle parce que par réflexe, par peur, je refusais d'écartier les jambes. Ses mains. Son souffle. Son haleine. La douleur fulgurante et la main posée sur ma bouche pour m'empêcher de gémir, pour étouffer mes cris. La peur, déjà. Le dégoût, le dégoût de soi. Et la honte. Surtout la honte (Bey, 2018, p. 148).

Chaque fois qu'elle pénètre dans sa chambre à coucher, censée être le lieu d'une initiation sexuelle, elle éprouve une grande peur, tant son corps souffre à chaque fois. Elle se sent contrainte de changer les draps et d'aérer la chambre chaque matin pour éliminer l'odeur de son mari. Il est évident qu'elle éprouve un profond dégoût envers la manière dont son époux la traite dans leur intimité. Alors qu'il est censé être celui qui libère sa femme de ses frustrations et lui permet d'explorer la jouissance sexuelle, l'homme ne la perçoit que comme un objet de plaisir soumis. Plus tard, elle relate la répulsion, la souffrance et la frustration qu'elle ressent face à la violence des rapports sexuels. Elle exprime n'avoir jamais connu la jouissance, décrivant l'expérience comme douloureuse, sale, répugnante, violente et avilissante. Pour elle, le sexe se résume à la violence, à la douleur et à l'humiliation, où elle se sent reléguée au rôle de simple réceptacle pour la jouissance de la domination masculine et l'illusion de leur toute-puissance (Ibid.p.130).

Dans les romans de notre corpus, ce sont l'égoïsme, le machisme et la domination masculine qui caractérisent la figure du mari, incarnant ainsi l'homme patriarcal. En adoptant une conduite sexuelle violente envers son épouse, il cherche à asseoir son contrôle plutôt qu'à chercher la satisfaction sexuelle mutuelle. La femme, quant à elle, se retrouve une fois de plus marginalisée et maintenue dans une position inférieure imposée par la violence sexuelle. Pourtant, ces pratiques répugnantes ne vont pas avec la véritable doctrine de l'Islam, telle que décrite par Lamchichi (Labontu-Astier, 2012, p. 140). Selon lui, l'Islam est une foi qui célèbre ouvertement les plaisirs charnels, une tradition qui

accorde un véritable culte au corps, à l'auto-soin, à la satisfaction des sens, et à l'hédonisme, considérés comme une manifestation de la grâce divine.

Outre la violence sexuelle qui se déroule au sein de la famille, d'autres endroits peuvent être le lieu de scènes violentes liées au harcèlement. Un exemple marquant de cette violence est illustré par Hizya, qui, montant à bord d'un bus bondé, a été confrontée à un homme qui s'est pressé contre elle. Lorsque les mains de cet homme ont commencé à effleurer sa taille et ses seins, elle a réagi rapidement pour s'échapper, lui infligeant ainsi une souffrance morale et psychologique. Un autre souvenir qui a profondément marqué sa vie à l'université concerne un enseignant familièrement surnommé « *Monsieur-passe-au-bureau* » (Bey, 2015, p. 135), qui se livrait au chantage pour obtenir les faveurs des étudiantes qu'il convoitait. Le souvenir de cet enseignant demeure enfoui dans sa mémoire, comme elle le confie à son amie. Elle évoque les mains de boucher de l'enseignant, sa bouche s'ouvrant dans un sourire aux intentions peu équivoques. Malgré sa réputation bien connue, elle a failli être prise au dépourvu lorsqu'elle est allée le voir pour contester une note. C'est à ce moment-là qu'elle a réellement compris ses intentions, lorsque la porte s'est refermée et qu'il l'a invitée à s'asseoir à côté de lui, une main posée sur son épaule, sous prétexte de vérifier ses résultats sur l'ordinateur (Idem.).

Conclusion

Dans un contexte brutal et tragique des années de braise, Maïssa Bey, tout en décrivant les maux et les souffrances des femmes algériennes, a également souhaité mettre en lumière l'impact que l'extrémisme a eu sur ces femmes. *Puisque mon cœur est mort* est donc un acte de témoignage de cette période sanguinaire, visant à combler les lacunes de l'histoire que l'on tente d'effacer, à savoir le malheur de cette guerre. À travers le personnage d'Aïda, l'auteure dénonce la tentative du système politique de bafouer la mémoire des victimes, qu'il s'agisse de celles assassinées comme Nadir, ou de celles qui ont été marquées à vie par le terrorisme sanglant, comme les mères endeuillées. L'héroïne, en tant que femme divorcée enseignant à l'université, vivant seule avec son fils et ne portant pas le voile, se considère coupable aux yeux des intégristes. Elle pense que ces derniers ont assassiné son fils pour la punir de ne pas se conformer aux normes en vigueur. Cette atmosphère est également abordée dans *Nulle autre voix*, où la protagoniste retire à chaque fois le voile imposé par sa mère.

En ce qui concerne l'implication des mères dans l'éducation de leurs filles, on constate dans les romans que dès le plus jeune âge, elles enseignent à leurs filles l'obligation de préserver leur virginité jusqu'au mariage. L'honneur de la famille ainsi que la bonne éducation de la fille sont souvent associés à l'intégrité de l'hymen. De ce fait, les personnages féminins, dans les romans étudiés, éprouvent une immense frustration sexuelle avant le mariage. Cette frustration persiste après le mariage, car l'acte d'amour se pratique souvent dans la douleur et le dégoût, comme le montre l'héroïne de *Nulle autre voix*, ainsi que Leïla et la mère de Hizya. Sous prétexte du devoir conjugal dicté par la religion, les épouses ne sont pas autorisées à désobéir aux ordres de leurs maris concernant les rapports sexuels, même en cas de violence et de répugnance. C'est pourquoi de nombreuses femmes dans le roman cherchent des excuses pour échapper à cette situation.

Il en va de même pour le mariage, sans lequel l'identité féminine est souvent perçue comme dénuée de sens. Ainsi, par crainte que leurs filles ne restent célibataires, les mères s'efforcent dans les récits de les marier. Par exemple, la famille de Hizya lui a proposé à plusieurs reprises d'épouser le fils de la voisine. Dans le cas de la protagoniste de *Nulle autre voix*, nous avons vu qu'elle est mariée par sa mère au fils d'une cliente, sans être consultée. Après son mariage, elle est incapable de concevoir un enfant, ce qui provoque la colère et la frustration de son mari, qui devient de plus en plus violent. Il est donc évident

que, faute d'avoir des enfants, la femme est souvent perçue comme n'ayant aucune autre fonction ; son existence est souvent liée à la procréation, et elle est jugée en grande partie en fonction de sa capacité à donner naissance à des enfants.

En somme, l'analyse de ces romans a mis en évidence l'importance du rôle des mères dans la perpétuation des pratiques machistes. La violence présente dans l'éducation transmise par ces personnages maternels est souvent liée à la violence masculine, en particulier celle exercée par les époux. Ces romans mettent en lumière comment les mères, même involontairement, peuvent contribuer à la perpétuation des normes patriarcales et des schémas de comportement violents au sein de la société.

DEUXIEME PARTIE

LA VIOLENCE EST AUSSI AFFAIRE DE FEMMES

CHAPITRE 03

S'EMANCIPER PAR LA VIOLENCE

Introduction

En observant le parcours de Maïssa Bey, il devient évident que son dernier roman, *Nulle autre voix*, s'inscrit après une période de prolifique création littéraire. Au cours de cette période, les personnages féminins de ses œuvres étaient souvent confrontés à différentes formes de violences, en particulier celles enracinées dans le système patriarcal. Cependant, *Nulle autre voix*, tout comme *Puisque mon cœur est mort*, renverse le schéma habituel où le personnage féminin joue le rôle de la victime. Dans ce roman, le personnage principal fait le choix de mettre fin à la vie de son époux, un geste qui est interprété comme une forme de revendication, voire un acte d'affirmation de soi. Il exprime sa volonté de ne plus se soumettre à la domination de son mari. Pour elle, cet acte de violence engendre une nouvelle liberté. Elle le décrit en disant : « *c'est à ce moment-là que m'est apparu le sens exact du mot « libération »* » (Bey, 2018, p. 30). Ainsi, dans *Nulle autre voix*, Maïssa Bey propose une nouvelle compréhension de la notion de délivrance.

En effet, l'idée que les femmes tuent surprend et dérange l'ordre établi par la société, et déconstruit les stéréotypes qui font du « sexe faible » un être doux et passif. Dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey présente les deux protagonistes selon deux portraits, le premier d'une femme obéissante et patiente face aux conditions défavorables et qui n'envisage aucune éventualité de rébellion, c'est presque le cas de la majorité des femmes dans les romans beyens. L'autre portrait présente une image totalement opposée à la première, illustrant la transformation du personnage en une femme différente et déviante, prenant son destin en main tout en remettant en question les normes sociales. Nous explorerons davantage la question de cette transformation identitaire dans la troisième partie. Cependant, notre attention se porte principalement sur la deuxième catégorie, car les deux personnages principaux cherchent chacun à accomplir leur vengeance en commettant un meurtre. Ce faisant, ils contestent l'ordre établi par la société et les lois en place.

Pour essayer de comprendre en quoi consiste le passage à l'acte meurtrier sur le plan psychologique, il convient de préciser ce qu'on entend dire par le mot « meurtre » d'un point de vue psychanalytique. Selon S. De Mijolla-Mellor, dans le sens courant, donner la mort signifie priver délibérément autrui de la vie dans le dessein de l'anéantir ou de le faire disparaître. Le meurtre, un acte aussi ancien que l'humanité elle-même, soulève, en raison de son caractère irréversible, la question de la relation de l'homme avec sa propre finitude

(Hachet, 2016, p. 67). Quant au terme allemand *Verbrecher* désignant le criminel, il signifie selon Freud (Assoun, 2004, p. 23) l'« *action de briser* » (*brechen*). Mais que vient-il précisément rompre par son acte ? Non seulement le fil de la vie de son prochain, mais aussi le contrat social. En fait, ce qu'il brise, c'est le principe « *tu ne tueras point* ».

Il est bien connu que la psychanalyse se concentre souvent sur le meurtre commis par le père, mais notre attention se tourne ici vers le meurtre commis par la femme. Cette forme de violence apparaît généralement comme un phénomène rare et spécifique en raison des stéréotypes et des préjugés qui condamnent tout acte violent commis par la femme. Maïssa Bey exprime à travers la protagoniste l'idée que la coexistence de la féminité et de la criminalité est contradictoire : « *criminalité féminine. Il paraît que ces deux mots ont du mal à se côtoyer, à tenir debout ensemble. Il y a comme une discordance* » (Bey, 2018, p. 32).

Chez la romancière, l'appropriation de la violence qui était traditionnellement réservée aux hommes représente une image nouvelle et surprenante de la femme algérienne. La mise en scène de tels actes inhumains traduit son désir d'utiliser ses écrits comme un moyen d'exprimer sa révolte et sa colère. C'est également un moyen de briser le silence imposé par les stéréotypes sociaux. Cette idée est clairement illustrée dans une interview de l'auteure accordée à Christine Détrez (2014, p. 19), où elle relate avoir retrouvé confiance en elle après des années de contrainte au silence. Après avoir vécu pendant plus de trente ans dans le rôle d'une femme dépendante, engagée dans une relation de soumission, silencieuse et timide, acceptant tout sans pouvoir prendre de décisions, elle a retrouvé son assurance.

Ainsi, le titre de son dernier roman *Nulle autre voix* explicite cette idée de briser le mur de silence, une idée qui est incarnée de manière brutale par la protagoniste. Néanmoins, nous pouvons sentir, à travers les mots choisis par Bey et sa narration sublime, une compassion à l'égard de la condition de sujétion des deux héroïnes. Le choix de cette narration tient au fait que l'auteure est soucieuse à leur vie malheureuse marquée par l'injustice de la société dans laquelle elles vivent. De même, lorsque les protagonistes choisissent le meurtre pour rompre avec les violences qu'elles subissent, il se produit une sorte d'indignation beyenne mais qui ne semble pas très ferme.

La démarche de l'écrivaine nous invite à réfléchir avec précaution sur ses intentions. Est-ce qu'elle cherche, à travers la représentation du crime féminin, à déconstruire l'image traditionnelle de la femme douce et fragile, tout en lançant un appel à la rébellion en prônant l'auto-justice ? Ou bien, cherche-t-elle à mettre en lumière la situation de toute femme qui défie sa nature féminine au sein d'une société patriarcale insupportable ? La nature subversive de ses personnages suscite des questions sur son engagement dans la lutte féministe. Pour répondre à ces questions, il est important de prendre en considération la présence de la violence féminine dans les études historiques et littéraires. Ensuite, une vue d'ensemble historique et féministe sur l'origine de la conception de nature féminine, qui a souvent caractérisé les femmes comme des êtres doux, est nécessaire. Cette conception a souvent entraîné des jugements sévères envers les femmes meurtrières.

3.1 Aperçu littéraire et historique sur la non-violence

Bien que moins fréquente à l'échelle mondiale, la violence perpétrée par les femmes a un impact significatif sur les contextes où elle se manifeste. Cette réalité, malgré un manque d'attention de la part des sociologues et historiens, se retrouve dans diverses époques, aussi bien dans le passé que de nos jours. Selon Cécile Dauphin et Ariette Farge (Bard, 1999, p. 159), les chercheuses en histoire constatent que les sources masculines ont souvent orienté les études vers la violence des hommes. Cependant, disent-elles, il existe deux formes de violence des femmes dans les mythes et tragédies de la Grèce antique : la première est spécifiquement liée au genre féminin, où les héroïnes se suicident ou commettent un meurtre pour protéger leur statut d'épouse ou de mère. La seconde est dite « virilisante » et implique des Amazones et des femmes qui combattent pour défendre leur cité. Dans le prochain chapitre, nous reviendrons sur la première forme de violence, en abordant la réaction de la société grecque face à la violence des femmes.

La représentation de la femme violente, bien qu'elle soit présente tout au long de l'histoire de la littérature, a souvent été négligée dans les études littéraires. Peu importe le genre littéraire, en particulier les romans policiers et les polars. Raphaëlle Guidée (2012, p. 391), dans son article intitulé « *Unsex me !* » *Littérature et violence politique des femmes*, souligne le fait que la critique littéraire présente souvent une certaine résistance à reconnaître la violence des femmes, et lorsqu'elle le fait, elle tend à la minimiser, voire à la nier. L'auteure avance deux raisons pour expliquer cette résistance, dont la première raison réside dans la réticence de la théorie française, notamment la théorie littéraire, à concevoir

que les représentations de la féminité puissent être spécifiques. En dehors de quelques contributions modestes des Gender studies, les femmes sont absentes des discussions sur la violence en littérature, donnant l'impression que la place des femmes dans l'écriture et les représentations littéraires est négligée dans le contexte académique français.

La deuxième raison, que l'auteure met en évidence à partir d'une citation d'Arlette Farge et Cécile Dauphin, est que traiter cette réalité peut sembler, pour certaines personnes, difficile à justifier car cela pourrait ternir « la cause des femmes » ainsi que la nécessaire dénonciation de la violence à leur égard (Idem.). Cette réflexion conduit à la réticence des féministes à aborder ce phénomène, allant même jusqu'à considérer une partie de ces féministes comme marginal et pathologique.

Dans cette perspective, il est observé que la violence commise par des femmes dans les œuvres littéraires est souvent abordée de manière simpliste, contrairement à la violence perpétrée par des hommes. Pour illustrer le caractère misogyne associé à la criminalité féminine, prenons l'exemple de *Macbeth* de l'auteur Shakespeare. Dans cette tragédie, une femme ne peut tuer que si elle renonce symboliquement à sa féminité. Ainsi, lorsque l'héroïne se rend compte que son mari, un chef de guerre victorieux, est trop lâche pour assassiner le roi Duncan, elle décide de commettre le meurtre elle-même. Ses paroles suggèrent qu'elle a dû renoncer à sa nature féminine pour être capable de tuer : « *Venez, venez, esprits qui excitez les pensées homicides ; changez à l'instant mon sexe, et remplissez-moi jusqu'au bord, du sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, de la plus atroce cruauté* » (Acte 1, scène V, Shakespeare 1623).

Pendant longtemps, l'idée d'émanciper les femmes par le biais de la violence a suscité l'intérêt des chercheurs et des théoriciens dans divers domaines. C'est le cas de Frédérique Chevillot et Colette Trout qui se sont interrogées sur la question de savoir si les actes criminels commis par les femmes peuvent être interprétés comme une forme d'action désespérée et d'auto-défense simplement suicidaire, ou s'ils peuvent plutôt être perçus comme une prise de pouvoir au féminin, revendiquant le droit à une violence qui, bien que négativement connotée, pourrait être en voie de devenir constructive (Fontaine, 2020, p. 49). Dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, nous interprétons l'acte criminel des deux héroïnes comme une tentative de prise de pouvoir au féminin. Cette démarche est d'autant plus significative qu'elles ont longtemps été victimes de l'éducation misogyne, qui les a rendues passives et sans voix face aux différentes formes de violence qu'elles ont

subies. Dans ces deux romans, les catégories d'hommes et de femmes sont soumises à un rapport de supériorité et d'infériorité. La société attribue à chacune de ces catégories des rôles distincts qui consacrent la division sexuelle, comme le souligne Françoise Héritier : « *l'organisation sociale repose sur la mise en scène matérielle et symbolique d'une bipolarité qui distribue tâches et stéréotypes, opposant nature/culture, espace privé/espace public, donner la vie/donner la mort, force/faiblesse, virilité/féminité, sexe masculin/sexe féminin* » (Cardi & Pruvost, 2011).

Dans cet ordre d'idées, de nombreux attributs consacrant la passivité des femmes sont créés spécifiquement afin de les confiner dans des rôles soumis à l'autorité masculine. Nous pouvons citer entre autres la non-violence, la maternité, le port du voile. Cependant, en optant pour le meurtre, les deux héroïnes, après avoir incarné pour longtemps lesdits attributs, rompent avec ces normes perpétuant la passivité féminine. L'acte meurtrier, en plus qu'il est perçu comme étant l'apanage de l'homme, il est un comportement qui s'oppose à la nature féminine. Comme le soutient Maïssa Bey par le biais de l'héroïne de *Nulle autre voix*, les femmes ne sont pas meurtrières. Leur rôle principal est de donner la vie, d'être des génitrices. Toute tentative de s'écarter de ce schéma les qualifie de monstres, les percevant comme des créatures cruelles et insensibles, des femmes qui ne suivent pas les normes établies (Bey, 2018, p. 32). Lloyd reprend cette idée en expliquant que lorsque les femmes commettent des crimes violents, elles sont jugées comme ayant violé deux lois : celle du pays qui interdit la violence, et une loi plus fondamentale et perçue comme « naturelle », selon laquelle les femmes sont considérées comme passives et non agressives (Cardi & Pruvost, 2011). Ainsi, la société porte principalement son jugement sur la transgression de l'ordre « naturel » provoquée par le meurtre, et dans une moindre mesure, sur le meurtre lui-même.

3.2 Penser « la nature de femme » d'un regard féministe

La notion de « nature de femme », qui prend racine dans l'Histoire, pousse un nombre de féministes à se mobiliser pour sa remise en question. Monique Wittig, par exemple, soutient que les femmes sont susceptibles d'être soumises à la manipulation en raison de l'influence de cette idéologie centrée sur « la nature » : « *nous avons été forcées, dans nos corps et dans notre pensée de correspondre, trait pour trait, avec l'idée de nature qui a été établie pour nous* » (1980, p. 75). Cette conception fait apparaître d'autres théories sur la passivité des femmes, contribuant ainsi à consolider leur particularité. Alors

que les premières féministes, à l'instar des hommes, pensaient que l'origine de leur oppression résidait en elles-mêmes, les féministes contemporaines estiment que la source de l'oppression des femmes est à la fois biologique et historique (Ibid.p.76). De cette manière, l'homme, en se fondant sur les idées élaborées au fil de l'Histoire qui définissent « la nature féminine », maintient la femme sous son contrôle. Un exemple pertinent de cela est l'histoire d'Ève, souvent perçue comme responsable du péché originel, perturbant ainsi l'harmonie qui régnait dans le Paradis où Adam vivait.

Le besoin de revenir à l'histoire de la nature féminine nous conduit nécessairement à Aristote. En pensant que l'homme et la femme sont de nature distincte, exactement comme la matière et la forme, le philosophe marque visiblement son empreinte dans la construction de ces idées discriminatoires (Diagne , 2009, p. 101). Il va encore loin en considérant la femme comme une source de désordre et en la faisant sortir de sa sphère privée. Il ajoute que l'ordre de l'organisation sociale exige que le mari détienne l'autorité au sein de la famille, et que les hommes aient également le pouvoir politique dans la sphère publique. En outre, dans son ouvrage intitulé *Éthique à Nicomaque*, Aristote souligne que la répartition des tâches entre l'homme et la femme a lieu dès le commencement, et leurs rôles ne sont pas identiques (Ibid.p.103).

Cette notion de division sexuelle des rôles se poursuit plus tard avec les idées de Rousseau. Lui aussi met en avant le rôle fondamental de la femme au sein de la famille et attribue le chaos à son désir d'investir l'espace public. Selon Rousseau, la différence naturelle entre l'homme et la femme signifie que les activités qui leur sont assignées doivent être distinctes, et il estime que l'idée d'attribuer des qualités masculines aux femmes ne leur est pas bénéfique (Ibid.p.104). Cependant, ce point de vue historique est remis en question par Simone de Beauvoir, pour qui cette situation doit prendre en compte les effets de l'éducation et de l'organisation sociale, plutôt que de se focaliser sur la différence supposée de nature entre l'homme et la femme :

[...] le fait historique ne saurait être considéré comme définissant une vérité éternelle ; il ne fait que traduire une situation qui précisément se manifeste comme historique puisqu'elle est en train de changer. Comment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale –ou même une œuvre tout court leur était refusée ? (1949, p. 630)

De son côté, Wittig (1980, p. 79) critique l'expression rousseauiste « c'est-merveilleux-d 'être-femme », qu'elle considère comme une vision anti-féministe. Selon elle, cette vision non seulement perpétue l'oppression exercée par la classe des « hommes », mais elle entrave également une remise en question radicale des notions de classe « homme » et « femme ». Pour l'auteure, l'idée de « la nature non-violente de la femme », tout comme les revendications en faveur de « l'égalité dans la différence » ou le mythe de « c'est-merveilleux-d 'être-femme », est implicitement soutenue par le Mouvement de Libération des Femmes, contribuant ainsi à renforcer le cercle de la passivité féminine.

En effet, la femme est perçue comme un être pacifique et inoffensif, tant dans le contexte familial et social où elle évolue que dans l'imaginaire collectif. C'est pourquoi, dans le but de combattre l'idée d'une « nature féminine », l'auteure du *Deuxième sexe* plaide en faveur de la déconstruction du mythe de la femme, soulignant que l'on ne naît pas femme, mais que l'on le devient. Aucun destin biologique, psychique ou économique ne fixe la place que la femme occupe dans la société ; c'est plutôt l'ensemble de la civilisation qui crée cette entité intermédiaire entre le mâle et le castrat que l'on qualifie de féminin (Beauvoir S. , 1949, p. 13). En se basant sur cette citation, ne pourrait-on pas dire que Maïssa Bey, en mettant en scène la violence féminine dans ses romans, cherche à répondre à l'appel de De Beauvoir ?

À notre connaissance, Bey ne déclare pas explicitement son engagement dans le mouvement féministe. Elle précise à ce sujet que son objectif n'est pas de critiquer la condition des femmes, mais plutôt de raconter les émotions et les souffrances des femmes. Comme en témoigne son entretien avec Boualem Sansal à la Médiathèque de l'Institut français de Lituanie en 2013, la romancière se voit davantage comme une porte-parole de la voix des femmes : « *aujourd'hui, on dit de moi dans mon pays, un peu partout, 'c'est une féministe', 'elle dénonce la condition des femmes' (...) c'est pas du tout mon objectif ! 'Elle est porte-parole', je déteste ce mot de 'porte-parole', je préfère qu'on dise 'elle porte la parole de', c'est très différent* » (Institut français, 2013). Pourtant, son intérêt pour le mouvement féministe des années 70, avec lequel elle partageait des idées en faveur de l'émancipation des femmes, laisse penser qu'elle est en accord avec le projet féministe. Cette perspective est mise en évidence dans une autre interview accordée en 2014 à Christine Détrez, où elle exprime sans réserve son intérêt pour l'engagement des féministes américaines dans l'amélioration de la condition des femmes à l'échelle mondiale. Elle

affirme avoir été profondément influencée par cet engagement, soulignant qu'elle ne peut pas dire en être restée indifférente. Cette influence a façonné sa compréhension du fait que la condition des femmes est un enjeu universel, transcendant les spécificités culturelles ou religieuses, comme elle le démontre à travers l'ensemble de ses écrits. Malgré les différences de conditions sociales, d'aspirations et de relations avec autrui, elle insiste sur le fait que c'est une réalité partagée par toutes les femmes (Détrez, 2014, p. 21).

D'après ses propres déclarations, Maïssa Bey ne renie pas son admiration pour le féminisme américain, qui lui a permis de prendre en compte l'universalité de la condition des femmes. Bien qu'elle n'ose pas se qualifier elle-même de féministe, le fait de centrer ses écrits sur les préoccupations et les souffrances des femmes peut être considéré comme une démarche féministe en soi. La question qui se pose alors est de savoir si l'utilisation de la violence pour contester son statut social oppressif pourrait être perçue comme une réponse légitime dans le cadre de la lutte féministe. C'est du moins ce que suggèrent les deux romans de Maïssa Bey en ouvrant la voie à une réaction contre les injustices subies et en remettant en question l'idée de « la non-violence féminine ». Cela fait écho aux remarques formulées par Arlette Farge et Cécile Dauphin, qui soulignent que bien que la violence soit généralement considérée comme le domaine réservé des hommes, ces derniers n'en détiennent pas pour autant le monopole. Avec ironie, Arlette Farge et Cécile Dauphin affirment que les femmes peuvent être violentes malgré leur réputation de douceur naturelle (Cardi & Pruvost, 2011).

Effectivement, Maïssa Bey, en créant des personnages qui rompent non seulement avec les stéréotypes de femmes obéissantes, mais qui se transforment en meurtrières, vise à attirer notre attention sur la capacité des femmes victimes de violence et d'injustice à commettre les crimes les plus horribles. Cela suggère que, dans ces circonstances, le crime est la seule alternative envisageable, d'une part pour échapper aux flagrantes injustices qui leur sont infligées, et d'autre part pour faire entendre leur voix. À travers la voix de ses protagonistes, Maïssa Bey évoque les femmes qu'elle a rencontrées et toutes celles qui sont condamnées au silence. Cette évocation n'est pas fortuite ; elle constitue une critique de la société algérienne, qui impose une violence systématique aux femmes. C'est également un cri du cœur contre la condition quotidienne de ces femmes, souvent considérées comme inférieures aux hommes.

3.3 La mère : racine de tous les maux

En lisant *Nulle autre voix*, on peut voir que Maïssa Bey met en scène la violence féminine comme le seul moyen de mettre fin à diverses formes de violences récurrentes qui hantent le vécu des femmes. Cela a déjà été abordé dans la partie précédente, où l'héroïne passe d'une femme docile et soumise à une criminelle. En relation avec cette transformation, la meurtrière estime que la véritable question à débattre aurait dû être formulée de la manière suivante : « *comment cette femme, que tous s'accordent à décrire comme un être falot, craintif, a-t-elle pu commettre un acte d'une telle violence ?* » (Bey, 2018, p. 165). À première vue, l'acte criminel commis avec sang-froid peut laisser supposer que la protagoniste a agi en légitime défense contre les violences conjugales qu'elle subissait. Cependant, pour comprendre pleinement les motivations du meurtre, il est nécessaire de remonter bien en amont de l'histoire.

Comme évoqué dans la première partie, l'influence prédominante de la mère se manifeste à travers la plupart des événements marquants de la vie de l'héroïne. Dans ce roman, la mère est décrite comme désintéressée et dévalorisante envers sa fille. Elle semble davantage concentrée sur ses deux fils ou sur son travail de couturière. Plus préoccupant encore, elle tente de contrôler le destin de sa fille en lui imposant un mariage sans prendre en considération son avis. Par conséquent, la fille se retrouve privée d'affection, d'amour, et surtout, d'un sentiment de confiance et d'autonomie. De tout cela découle une haine sourde envers sa mère, une haine qui grandit en silence. C'est en prenant en compte cette haine envers sa mère que l'on peut envisager qu'elle soit à l'origine de sa nature violente. D'ailleurs, elle ne parle pas de ses souffrances et de ses blessures sans évoquer la présence constante de sa mère : « *Mais elle est là. Partout. Partout* » (Ibid.p.23). La répétition du mot « partout » suggère d'une part que la mère envahit à la fois la conscience et l'inconscience de la protagoniste, et d'autre part, elle met en lumière l'ampleur de l'espace psychique qu'elle occupe. Par conséquent, étant donné que le personnage de la mère incarne une génitrice autoritaire qui n'agit jamais en tant que mère aimante et tendre, nous pouvons conclure que le meurtre est davantage lié à l'image négative de sa mère qu'aux violences conjugales, en particulier si l'on prend en compte le soutien de la mère envers l'hégémonie de l'époux au détriment de sa fille. Nous estimons que cette image négative de la mère joue également un rôle dans les tentatives de suicide de la protagoniste, voire dans son infécondité.

3.3.1 Maternité : au cœur de l'identité féminine

C'est par rapport à cette dernière (infécondité) qu'on se préoccupe d'abord. Si nous nous interrogeons sur le désir de la protagoniste de devenir mère, la réponse s'avère négative, en tenant compte de son enfance, de sa vie conjugale, et plus particulièrement de sa relation avec sa mère. Bien qu'elle n'utilise pas de contraception, elle est incapable de procréer, ce qui ajoute à d'autres complications dans sa vie conjugale. Les normes de la société algérienne font de la maternité le fondement de l'identité féminine, et considèrent donc les femmes sans enfant comme maudites. Ces mêmes normes exigent que notre protagoniste se soumette à l'autorité de sa mère, qui détient le pouvoir de lui accorder ou de lui refuser le droit à la maternité. En raison de la pression exercée sur la protagoniste par sa mère, nous pensons que l'idée de procréer est repoussée de manière inconsciente. Pour explorer cette hypothèse, il convient d'abord de mettre en évidence « le rôle maternel » en tant que base de l'identité féminine, un rôle qui s'est construit au fil de l'Histoire.

Il n'est pas surprenant que la figure maternelle soit omniprésente dans les romans algériens et maghrébins, surtout compte tenu de son rôle central dans la perpétuation de la vision machiste. La société algérienne accorde une importance significative au rôle de la mère, plaçant la figure maternelle au sommet de la hiérarchie familiale. De plus, une femme, en devenant mère, assume naturellement l'amour maternel, responsable de la création d'un lien étroit avec son enfant qui perdure toute la vie. Cependant, dans le cas d'une femme privée d'enfant, quelle que soit la raison de cette privation, elle est généralement mal vue par son mari et son entourage. En outre, l'absence d'amour maternel pourrait déclencher en elle des pulsions agressives, ce qui risquerait de compromettre la construction de son identité féminine.

Précédemment, lorsque nous avons abordé l'incompatibilité de la violence féminine nous avons mis l'accent sur l'implication de « la nature féminine » dans la perpétuation d'une telle idée. Il est de même pour la sacralisation de la maternité qui est, selon Badinter, intrinsèque à la nature féminine, associée à la douceur et à l'amour. Pour elle, le génie de la femme réside dans le fait de porter et d'élever l'enfant, avec un intérêt particulier pour le foyer et l'intériorité. Elle bénéficie d'une affectivité plus aiguë que celle de l'homme, directement liée au phénomène de gestation : « *l'amour maternel est le seul amour qui soit pleinement de nature, parce que les deux êtres n'en font d'abord qu'un* » (Ayadi, 2018, p. 272).

À l'instar de l'idée de « nature non violente de la femme », la sacralisation du rôle maternel est construite au fil du temps et est assurée par de nombreux stéréotypes. Ainsi que Jean-Jacques Rousseau a bien défendu la conception de la « bonne mère », selon laquelle celle-ci doit se sacrifier au profit des siens. La fonction de la mère est certes indispensable en ce qu'elle assure l'éducation des enfants, notamment celle destinée aux filles et qui est généralement basée sur l'idéologie machiste. Dans cette perspective, en parlant de la mère, Mahmoud Mohamed Taha critique le fait qu'elle ait toujours été opprimée et qu'elle le soit encore davantage aujourd'hui. Il dénonce le rôle qu'on lui assigne au sein du foyer, toujours celui d'une servante. Selon lui, cette situation a des conséquences néfastes sur l'éducation des enfants et sur la vie de la société dans son ensemble, à tous les niveaux (Milot, 2007, p. 75).

Ainsi, dans *Nulle Autre voix*, Maïssa Bey met en scène de manière très fréquente des figures maternelles qui incarnent excellemment le rôle de mère. Prenons l'exemple de la femme de ménage Fatiha, à travers laquelle la narratrice résume, sans nécessairement s'y conformer, le rôle sacré de toute femme : « *Fidélité. Dévouement. Sacrifice. Exemple. Courage. Ah ! Ces mots forts respectables qui se tiennent droit ! Ils se pavanent, salués et célébrés par tous. Une vie de femme ne peut trouver de sens que dans le souci des autres et le sacrifice de soi* » (Bey, 2018, pp. 104-105). Remplir le rôle d'une épouse ou d'une mère exemplaire, c'est donner sans compter et sans limite, c'est être prête à faire des sacrifices pour sa famille. Cependant, une telle réflexion n'apparaît pas chez la protagoniste, dont le rôle symbolique de mère est transgressé. Cette transgression du rôle maternel se manifeste dans une société qui considère une épouse qui ne peut pas être mère comme une menace. En fait, il n'y a pas que l'infécondité qui la distingue. En se comparant à la courageuse Fatiha, elle reconnaît sa différence en tant que femme possédant des qualités morales féminines particulières. C'est la raison pour laquelle l'écrivaine Farida l'a qualifiée de femme exceptionnelle.

Par la mise en scène d'un personnage incarnant l'épouse inféconde, Bey voudrait susciter chez le lecteur une certaine compassion à l'égard de l'héroïne et, à travers elle, à l'égard des femmes algériennes qui ne peuvent pas s'épanouir sans enfant. Ces femmes sont accablées par le poids de l'infécondité, considérée comme une malédiction, car, comme le souligne Luce Irigaray, elles ne sont valorisées que dans leur rôle de mères. Irigaray remet également en question l'idée que le bonheur dépend largement de la maternité en expliquant que ces femmes ont souvent été réduites à un objet, à un enjeu

centré sur l'enfant. Elles ont canalisé leurs désirs vers la maternité, ne trouvant pas d'autres voies d'expression. Irigaray affirme que toute femme possède le potentiel d'être mère, mais que la maternité ne se résume pas à la simple procréation (Kapolka, 2011, p. 20).

À l'instar de Luce Irigaray, hommes ou femmes ont pris position contre le retour à des pratiques et croyances anciennes qui favorisent la soumission et la misogynie, en particulier l'impact assujettissant de la maternité. Malika Mokeddem, à titre exemple, trouve que la maternité ne consiste pas seulement à priver la femme de sa liberté et de sa vie, mais met en valeur les intérêts de la domination patriarcale, du fait de l'éducation machiste que les femmes donnent à leurs enfants. De son côté, Simone de Beauvoir semble remettre en question, dans *Le deuxième sexe*, le statut de la mère en affirmant que la maternité est présentée comme l'accomplissement intégral du destin physiologique de la femme. Elle critique l'idée que la maternité soit considérée comme sa vocation « naturelle », soulignant que tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce (1949, p. 326). Monique La Rue pousse l'idée très loin en renonçant complètement à la maternité dès sa jeunesse, la considérant comme synonyme de servitude.

En revanche, Maïssa Bey semble ne pas partager cette opinion. Cela transparait dans sa réponse à un journaliste au sujet de sa maternité. Elle explique que la naissance de ses quatre enfants était le résultat d'un choix : « *Bon, les enfants, je les ai voulus, tous. On avait la possibilité de contrôler, on avait la pilule. Mais j'avais conscience que c'était... on va dire, que les choix étaient biaisés dès le départ* » (Détrez, 2014, p. 10). Sa réponse hésitée laisse pourtant supposer une obéissance inconsciente aux attentes sociales.

Si la maternité préoccupe les féministes au point qu'elles peuvent la rejeter, la stérilité, qui prive la femme de son identité féminine, est également l'objet de nombreuses critiques. C'est le cas de Tahar Djaout, qui, dans *Les Vigiles*, exprime en filigrane son indignation face à la vision misogyne qui fait de la stérilité de la femme une menace pour son avenir conjugal. Cette idée est développée par l'écrivain jusqu'à se questionner sur pourquoi les femmes, elles, ne quittaient pas les hommes stériles. Il conclut peut-être que les enfants n'étaient jamais considérés comme une descendance de femme, mais seulement comme une descendance d'homme. Ainsi, la femme n'aurait pas de postérité (Djaout, 1991, p. 17). De cette manière, la femme se retrouve exclue de l'histoire et ne peut donc pas aspirer à jouer un rôle actif dans l'avenir de son pays. Djaout soutient que la femme ne procréé pas pour assurer sa propre perpétuation, mais plutôt pour perpétuer l'homme qui

l'asservit (Ibid., p.207). Ainsi, au lieu de jouer un rôle actif dans l'histoire, elle se limite à établir un lien entre l'homme et cette discipline.

Dans notre roman, on peut constater l'absence de dialogue entre les deux conjoints. L'infécondité de la protagoniste engendre une incommunicabilité et une indifférence au sein du couple. Cela est même explicitement exprimé par son mari, qui s'acharne sans relâche mais en vain pour avoir un descendant : « *femme stérile, ventre maudit* » (Bey, 2018, p. 158). Les mots de l'homme révèlent un sentiment de rejet de la protagoniste, qui perd tout espoir d'occuper une place centrale dans ses préoccupations. Bien qu'elle ne révèle pas explicitement l'origine de son infécondité, on peut imaginer que c'est son inconscient qui entrave son processus de procréation. Cela est d'autant plus probable si l'on considère sa résignation lors de la recherche d'un remède, à l'instar des femmes de la société qui n'hésitent pas à consulter des médecins ou des talebs pour résoudre leur problème de fertilité.

Dans le roman de *Hizya*, nous voyons que donner naissance à un nouvel être est cher. Ainsi la mère de Hizya, après avoir enfanté les deux garçons, passe par une période d'infertilité. Pour remédier à ce problème, la narratrice mentionne que sa mère cherchait des solutions en consultant diverses sources, contrairement à l'héroïne de *Nulle autre voix*. Malgré ses diverses tentatives pour procréer, la mère a dû attendre huit ans avant de donner naissance à sa fille Hizya. On peut constater que même après avoir comblé son désir d'enfant par de multiples maternités, elle continue à rêver de l'enfant suivant. Monique Bydlowski explique à ce sujet que fantasmer sur un futur enfant au moment de la naissance d'un enfant actuel revient à utiliser un tiers séparateur et à laisser un espace vacant où le nouveau-né pourra grandir (Abdel-Baki & Poulin, 2004, p. 4). Malek Chebel (1998, p. 56) exprime une idée similaire en parlant de double personnage, double statut et double appréciation : pour que la femme puisse réellement exister et suivre son propre chemin, il lui faut être mère. Et pour être une mère à part entière, il lui faut enfanter autant que possible et donner naissance à des garçons.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, la relation d'Aïda avec son époux est décrite comme froide et dépourvue de toute affection, même malgré le fait qu'elle ait eu des enfants. En se référant à Freud (Lemay, 2005, p. 44), Aïda, tout comme l'héroïne de *Nulle autre voix*, semble tirer symboliquement avantage de la possession du phallus pendant le rapport sexuel, l'autre variante de l'« envie du pénis ». Si la protagoniste de *Nulle autre*

voix cesse de posséder le phallus après le meurtre de son mari, la présence utérine du fœtus chez Aïda va, après son divorce, occuper la partie manquante du sujet féminin (Idem.) ; la place laissée vacante par son époux est comblée par son fils Nadir. La caractéristique fondamentale de l'attribut phallique est d'être un objet qui peut être détaché. J.-D. Nasio précise que la figure symbolique du phallus imaginaire, ou « phallus symbolique », peut être interprétée de différentes manières. Tout d'abord, elle peut être comprise comme attribuant à l'organe mâle la valeur d'un objet détachable du corps, pouvant être retiré, interchangeable avec d'autres objets (Idem.). De plus, après l'assassinat de son fils Nadir, on observe un deuil de l'enfant, et par extension, un deuil de son propre rôle de mère. Cet événement se traduit par une rupture affective qui, en fin de compte, équivaut à un autre deuil fondamental : la castration symbolique en elle-même. Il s'agit de la séparation entre la mère et l'enfant, selon la définition de Lacan.

3.3.2 Infécondité de la protagoniste : une révolte contre la mère

Bien qu'elle mette souvent la mère dans une situation oppressante, nous avons constaté que dans la société algérienne, la maternité est considérée comme le seul rôle acceptable pour une femme. Son implication dans la construction de l'identité féminine est indéniable. Néanmoins, dans *Nulle autre voix*, l'incapacité de la protagoniste à procréer est célébrée comme une expression de la bonté divine, un don du ciel qui lui permet d'échapper au destin de la mère soumise :

Je n'ai pas eu d'enfant. Je n'ai pas eu de fille. Dieu soit loué ! Je n'utilisais aucun moyen contraceptif. Il me semble que, dans son infinie sagesse, Dieu qui m'a pas mal négligée sur beaucoup de points a eu pitié de moi. Il a jugé préférable de ne pas donner de descendance à cet homme qui s'acharnait en vain sur moi chaque nuit. Qu'Il en soit remercié ! (Bey, 2018, p. 158).

L'expression « *Je n'ai pas eu de fille* » attire immédiatement notre attention dans ce passage. Il semble que la protagoniste ne souhaite pas avoir une fille de peur de répéter la même histoire qu'elle a vécue aux côtés de sa mère. En réalité, ce n'est pas seulement la naissance d'une fille qui la dérange, c'est l'idée même de procréation qu'elle semble rejeter. Ses mots suggèrent qu'elle n'éprouve pas de regret profond à l'idée de ne pas reproduire le schéma maternel. En tenant compte de son indifférence envers la procréation et de son manque d'enthousiasme pour trouver une solution à cette anomalie, on peut discerner un renoncement latent à la maternité. Même si ce renoncement n'est pas exprimé

consciemment, il pourrait être refoulé dans son inconscient. Il n'est certainement pas accepté dans un environnement qui ne tolère pas la remise en question de ce rôle de mère.

Pour certains psychanalystes, l'incapacité à concevoir un enfant est amputée aux facteurs psychogènes. Monique Bydlowski estime que dans ce contexte, la stérilité inexplicquée pourrait être interprétée comme une opération de défense inconsciente du psychisme face à la perspective d'une procréation apparemment désirée, mais en réalité redoutée et activement refusée à l'insu du sujet (Chassot, 2015, p. 191). Selon la psychanalyste, la stérilité est interprétée comme le résultat inconscient d'un échec dans la réalisation d'une grossesse, se manifestant par une absence de conception ou par des fausses couches précoces. Cette condition est considérée comme étant intrinsèquement liée à une intensité élevée de conflits psychiques, d'ambivalence et d'angoisse dès son origine.

Par rapport à la situation du personnage principal de *Nulle autre voix* qui ne fait pas directement référence à son atteinte de stérilité, nous préférons utiliser l'expression « renoncement à la maternité » ou « absence de désir d'enfant » plutôt que le terme « stérilité ». Blum soutient que la maternité reste la facette la plus désirée de l'image idéale du moi féminin, et les premières identifications de la femme enceinte avec sa propre mère constituent le fondement de l'idéal maternel (Abdel-Baki & Poulin, 2004, p. 4). En d'autres termes, la mère et les représentations d'objets de valeur associés à tous les aspects de la fonction maternelle jouent un rôle central dans la formation de l'image idéale du moi féminin. Blum ajoute que la création d'un premier idéal du moi résulte de la blessure narcissique liée à l'absence de pénis et de son impact sur la relation mère-fille. Bien que cet idéal puisse être immature au départ, il a la capacité d'évoluer. Dans cette optique, si l'on considère que le confort lié à la fonction maternelle dépend de la qualité de cet idéal maternel, comment expliquer le refus de la maternité ?

Le concept du désir d'enfant est en effet central dans la compréhension de la maternité et du renoncement à la maternité. Dans la théorie psychanalytique, notamment celle développée par Sigmund Freud, le désir d'enfant est un élément complexe et fondamental qui se développe dès les premiers stades de la vie d'un individu. Selon la théorie freudienne, le désir d'enfant existe à la fois chez les hommes et les femmes, de manière consciente et inconsciente. Cependant, il est important de noter que ce désir ne se manifeste pas de manière identique entre les deux sexes. Il se forme dès les premiers mois de la vie, pendant la période où le bébé établit une relation avec sa mère. Cette relation

précoce est essentielle pour le développement ultérieur du désir d'enfant. Selon Michaleli et Bydlowski (Gatti & Naziri, 2014, p. 14), chez une petite fille, l'identification primaire à sa mère est un élément clé dans le développement de son désir de devenir mère à son tour. Cette identification se produit, selon Chasseguet-Smirgel, parce que la petite fille cherche à retrouver la fusion et la chaleur de la relation primitive avec sa mère. Elle aspire à reproduire cette relation maternelle en devenant elle-même mère à l'avenir (Idem.)

Selon Freud, le désir d'avoir un enfant servirait, d'un côté, à prolonger narcissiquement la vie des parents en constituant une extension de ce qu'ils ont été et de ce qu'ils n'ont pas pu accomplir. L'enfant réaliserait les rêves inassouvis des parents, devenant un individu exceptionnel, un héros à la place du père, ou une princesse qui épousera un prince, constituant ainsi une forme de compensation tardive pour la mère (Vennat, 2018, p. 36). D'un autre côté, le désir d'enfant participe à la résolution du complexe d'Œdipe. Étant donné que nous nous intéressons ici au sexe féminin, il est pertinent de rappeler les concepts freudiens. Selon Freud, lorsque les filles découvrent qu'elles ne possèdent pas de pénis, contrairement aux garçons, elles en concluent que leur mère est à l'origine de cette absence de pénis et qu'elles-mêmes en sont également dépourvues. Cette prise de conscience déclenche le complexe de castration, amenant les filles à se détourner de leur mère, qui était leur premier objet d'affection, pour se tourner vers leur père. Par conséquent, les jeunes filles peuvent développer des sentiments de ressentiment et d'hostilité envers leur mère, car elles attribuent à leur mère la responsabilité de leur absence de pénis et ne lui pardonnent pas ce qu'elles perçoivent comme un désavantage (Ibid. p.28). C'est ainsi qu'émerge son désir de pallier ce manque en cherchant à le remplacer par un enfant-réparateur, que son père pourrait lui offrir. Selon Eiguer, cet enfant ne serait pas aimé pour sa propre existence, mais plutôt en raison de son rôle de remplacement pour la mère et de sa capacité à offrir à la fillette un enfant-réparateur (Guéguen, 2017, p. 87).

Malgré la violence du conflit œdipien et l'intensité de la rivalité avec la mère, ainsi que l'image de la mère toute-puissante associée à l'œdipe, il est important, selon Bydlowski, de ne pas totalement « oublier » la mère tendre et fragile des premiers soins. Cette reconnaissance de la dimension maternelle initiale est nécessaire pour permettre l'épanouissement du désir d'enfant (Gatti & Naziri, 2014, p. 14). Ainsi, un désir d'enfant requiert une combinaison harmonieuse des principaux éléments de la dynamique préœdipienne et œdipienne, comprenant une identification de la petite fille à l'image

maternelle, ainsi qu'un double mouvement impliquant à la fois la séparation du premier objet d'amour, la mère, et le rapprochement œdipien avec le père (Idem.). La psychanalyste précise aussi que sans la disparition de la représentation de la mère rivale du stade œdipien il n'est pas envisageable de retrouver la mère pré-œdipienne tendre (Vennat, 2018, p. 37). Elle parle même d'une dette de vie entre la mère et sa fille : « [...] *par le premier enfant, une femme accomplit son devoir de gratitude à l'égard de sa propre mère* » (Idem.). C'est par le biais de l'enfantement du premier enfant que la femme règle cette dette d'existence envers sa propre mère. Ainsi, le désir d'enfant apparaît comme une réponse à un devoir à la fois de reconnaissance et de réparation « *des outrages du temps* », pour utiliser les termes de Bydlowski (Idem.).

Comme le souligne Vallée dans la continuité de ce qui précède, le projet de maternité est inévitablement lié à l'image maternelle. En souhaitant devenir mère, une femme aspire inévitablement à occuper la place qui fut celle de sa propre mère, ce qui la conduit à confronter l'image de cette mère (Gatti & Naziri, 2014, p. 14). Cette confrontation avec l'image maternelle revêt une importance cruciale pour la capacité à procréer, comme suggéré par Chassot et ses collègues (2015, p. 190). Selon leur point de vue, les troubles de l'identification à la mère et la négativité associée à l'image maternelle pourraient persister dans la théorie de l'inconception développée par S. Faure-Pragier. De manière similaire, Groddeck va jusqu'à avancer que les femmes qui ressentent de la haine envers leur mère ne peuvent pas avoir d'enfant ; la haine entraverait la possibilité de s'inscrire dans la continuité, la vengeance bloquant la transmission. Selon cette perspective, enfanter serait une manière de reconnaître sa mère à l'intérieur de soi (Abdel-Baki & Poulin, 2004, p. 5).

Ainsi, pour développer un sentiment maternel valable, Judith Rappaport souligne l'importance pour la future mère de distinguer entre son propre moi et les représentations inconscientes inadmissibles de sa mère, et à trouver une issue pour ses ambivalences concernant la séparation (Idem.). Dans le cas d'un mauvais introject parental, la psychiatre suggère que la femme devrait remettre en question les croyances rigides selon lesquelles elle ressemble à sa propre mère et que toutes les femmes partagent des caractéristiques similaires à celles de la mère détestée. De plus, Bydlowski soutient que, dans certaines situations, l'avortement a souvent la signification de mettre à mort la mère en soi, une expression de la haine envers la figure maternelle (Idem.).

En suivant cette idée, il est possible d'envisager que l'infertilité poursuit un objectif similaire par analogie. Cela s'aligne avec l'observation de Bydlowski selon laquelle l'infécondité pourrait protéger les femmes de la réalisation de leur désir fondamental, celui de donner naissance à un enfant pour leur propre mère (Leben-Loison, 2014, p. 64). Le conflit entre mère et fille nous amène également à explorer la notion de « ravage » telle que développée par Lacan. Ce terme évoque une forme d'emprise particulière qu'une mère peut exercer sur sa fille. Cette emprise est ce qui conduit Chatel à suggérer que la maternité « convoquent le ravage » En effet, elle affirme que la fille reconnaît à sa mère « *le pouvoir de lui dérober sa féminité érotique et sa capacité à la maternité* » (Leben-Loison, 2014, p. 64). Par conséquent, « *devenir mère n'est possible que si elle a traversé le ravage par une forme d'arrachement, de détachement* » (Idem.).

En se basant sur les éléments précédemment évoqués, on peut constater que la protagoniste de *Nulle autre voix* entretient une relation complexe avec sa mère, ce qui semble jouer un rôle dans son infécondité. Sa haine accumulée envers sa mère depuis longtemps pourrait être un facteur déterminant dans son renoncement inconscient à la maternité. En se référant aux propos Chassot et al, il semble improbable que la protagoniste puisse affronter et surmonter cette image négative de sa mère. De plus, cette image lui donne l'impression que la maternité raviverait les souvenirs douloureux de leur relation. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'emprise et le désintérêt de sa mère envers elle, qui ont débuté dès sa prime enfance et perduré jusqu'à l'âge adulte, notamment avec un mariage arrangé à son insu dont elle reproche à sa mère de ne pas la soutenir contre les violences conjugales, ont également contribué à cette situation complexe.

La protagoniste du roman porte une lourde peine résultant de sa relation avec sa mère, qui imprègne profondément son vécu. Malgré un sentiment d'inexistence, elle adopte une attitude consentante sans révolte apparente. Cette attitude peut sembler tout à fait naturelle étant donné son éducation misogyne. D'une part, cette éducation encourage le silence et entrave l'affirmation de soi, tandis que d'autre part, elle inculque une forme de « fragilité narcissique » dont ses deux frères, Amine et Abdelhak, semblent avoir été épargnés. En effet, la mère entretient une relation affectivement proche avec Amine, son deuxième enfant, qui semble bénéficier de tout son amour, alors qu'elle ne montre aucune appréciation envers sa fille et la néglige presque complètement, malgré les incessantes tentatives de la fille pour se rapprocher d'elle. Ne voyant pas d'autre option, la

protagoniste finit par se convaincre de l'omnipotence et de l'autorité de sa mère, devant laquelle elle se sent impuissante, n'ayant d'autre choix que de se soumettre. Cette image négative de sa mère, qui reflète une relation conflictuelle non résolue entre les deux femmes, semble probablement être à l'origine d'un rejet inconscient de la maternité.

Dans cette perspective, et en considération de l'impact de la relation mère/fille sur le processus de procréation, certains auteurs féministes se mobilisent pour réhabiliter le rôle de la mère, plutôt que de le supprimer, comme le préconisent d'autres féministes que nous avons évoqués précédemment. En ce qui concerne les attentes placées sur la mère, Irigaray et Adrienne Rich insistent également sur la nécessité que les mères adoptent une attitude positive envers la féminité pour préserver leur relation avec leurs filles, plutôt que de soutenir la vision freudienne qui dévalue l'image de la femme par rapport à l'homme (Idem.). En proposant un modèle de femme indépendante de l'homme, les mères pourraient dissuader leurs filles de succomber à l'envie du pénis. Adrienne Rich explique la complexité du lien entre la fille et sa mère en soulignant que la colère de la fille envers sa mère découle du fait que cette dernière a trop aisément et passivement accepté toutes les circonstances imposées par l'autorité patriarcale. La mère qui joue le rôle de victime non seulement humilie, mais également mutile la fille qui l'observe, cette dernière cherchant à décoder les signes qui lui enseigneront ce que signifie être une femme (Idem.).

Outre sa mère qui apparaît puissante et imposant la soumission à sa fille, le père absent assume une part de responsabilité dans cette anomalie. Il est généralement décrit comme un homme peu accessible, offrant peu de soutien et donc peu impliqué directement dans l'éducation de la protagoniste, dont la mère assume presque exclusivement la charge. En raison de cette relation principalement binaire, la triangulation n'est pas envisageable pour la protagoniste. Comme le souligne Lacan (Idem.), le père en tant que détenteur du phallus joue un rôle protecteur envers l'enfant vis-à-vis de la toute-puissance de la mère et contribue à apaiser le « ravage ». Cependant, lorsque le père n'a pas suffisamment permis la triangulation de la relation entre la mère toute-puissante et la fille pendant l'enfance, la fille peut établir, comme le mentionne Rosalie Chassot et al, un lien fantasmatique de soumission envers sa mère et peut projeter sur elle une agressivité due à un manque d'autonomisation (2015, p. 190). Dans son inconscient, ajoutent-ils, le projet de grossesse de la jeune fille serait problématique puisqu'elle se sentirait trop menacée par le fœtus, sur lequel elle projeterait sa propre hostilité envers sa mère. La non-conception serait liée aux enjeux identificatoires négatifs dans la mesure où la mise en échec d'une grossesse

entraînerait un recul vers un état de passivité, de dépendance et de réceptivité, une réaction activement rejetée (Idem.).

Le père de la protagoniste n'a pris conscience de son absence que tardivement, comme en témoigne la lettre qu'il lui a écrite lorsqu'elle était en prison, exprimant ses regrets de n'avoir pas su la protéger. Son absence n'a en réalité pas contribué à protéger la fille de la toute-puissance de sa mère. En conséquence, il semble que la pacification du « ravage » entre la mère et sa fille n'ait pas eu lieu. Dans ce contexte, contrairement à la vision œdipienne où la fille conçoit le bébé pour le père, dans le cas de la protagoniste, l'enfant inconcevable serait plutôt l'enfant de la mère, et non du père. Il serait le produit d'elle-même et destiné à elle-même. Cette situation nous amène à considérer que l'infécondité de la protagoniste pourrait être interprétée comme un renoncement à donner un enfant à sa mère.

3.4 Intrication des pulsions agressives

Dans *Nulle autre voix*, la haine de la protagoniste ne se dirige pas uniquement envers sa mère, mais également envers son époux en raison des violences qu'il lui inflige. Dans un effort pour se libérer de cette haine et accéder à la délivrance, elle tente initialement de mettre fin à sa propre vie, mais change d'avis pour envisager de commettre un homicide. Cependant, l'échec de sa tentative d'autodestruction pourrait éventuellement avoir une incidence sur sa décision de commettre un homicide. D'autre part, si le meurtre prémédité de son mari s'est manifesté comme une réponse à l'oppression qu'elle endure de sa part, on peut légitimement se demander pourquoi la protagoniste n'a pas envisagé de commettre un meurtre de manière similaire envers sa propre mère, qui représente la source originelle de ses souffrances. Pourquoi n'a-t-elle pas envisagé de commettre un matricide, qui pourrait être latent en elle ? Ou a-t-elle délibérément opté pour le maricide comme alternative ?

D'emblée, l'homicide commis par la protagoniste était clairement dirigé contre son époux, qui l'avait longuement maltraitée, en profitant du pouvoir accordé par le système patriarcal. Cependant, le lecteur du roman ne peut ignorer le souhait de la meurtrière de se débarrasser de sa mère, tellement elle est omniprésente dans tous les détails de sa vie. Ce souhait est évoqué à plusieurs reprises dans le roman, comme dans la conversation qu'elle a eue avec Nassima, sa codétenue préférée, qui, en lui demandant pourquoi n'avait pas empoisonné son mari au lieu de le poignarder, la narration voulait que la réponse serait interrompue par la lecture d'un livre intitulé *Poil de carotte*, racontant l'histoire d'une

femme maltraitant son fils. Ainsi, la narratrice exprime son étonnement d'avoir transposé cette histoire de maltraitance sur sa propre histoire : « *je ne sais pas exactement comment nous en sommes venues à parler de moi. Peut-être ai-je fait allusion à ma mère* » (Bey, 2018, p. 82). Son étonnement suggère que sa haine envers sa mère pourrait être à l'origine de ses pulsions agressives.

3.4.1 Tentative de suicide : un retournement de la haine sur soi

La raison pour laquelle le personnage principal envisageait quelquefois de mettre fin à sa propre vie résidait dans l'absence totale de toute lueur d'espoir quant à un soulagement. Pour lui, le suicide semblait être la seule issue capable de le libérer de ses peines, de ses tourments, voire même de son désespoir. Jean Pierre Soubrier, ancien Président de l'Association Mondiale de Prévention du Suicide, considère que ce sentiment représente une expression de la souffrance psychique précédant l'acte suicidaire. Il souligne ainsi l'importance de la douleur affective, dépassant la simple dépression de l'humeur (Chavagnat, Février 2014). En 1978, Jean Pierre Soubrier a défini le suicide comme le dernier acte de désespoir, dont le résultat n'est pas connu, et qui survient après une lutte entre un désir de mort inconscient et un désir de vivre mieux, d'aimer et d'être aimé (Idem.).

Dans le roman *Nulle autre voix*, la protagoniste a fait deux tentatives de suicide sans parvenir à mettre fin à sa vie. La première de ces tentatives a eu lieu pendant son adolescence, où l'indifférence de sa mère et son malaise par rapport à son apparence physique ont contribué à cette démarche, comme en témoignent ses propres paroles. Dans la seconde tentative, la protagoniste, bien qu'étant mariée, a été submergée par une impulsion suicidaire alors qu'elle se trouvait en voiture avec son frère. Lorsqu'ils sont arrivés près de la mer, au sommet de la falaise, elle a cru entendre une voix qui l'incitait à se jeter dans la mer.

Son comportement autodestructif évoque les réflexions d'Everstine et Everstine, qui se questionnent sur les motivations poussant quelqu'un à choisir de mettre fin à sa propre vie plutôt que de causer du tort à la personne haïe. Ils considèrent que le désir de la mort d'autrui constitue un élément solide de la réalité psychologique. Néanmoins, le paradoxe émerge lorsqu'on examine la relation entre ce désir et l'idéation suicidaire : pourquoi une personne choisirait-elle de se suicider dans une situation qui, de toute évidence, pourrait plutôt conduire à un acte homicide ? (Morissette, 1987, p. 14). Face à cette interrogation,

les deux auteurs avancent une hypothèse selon laquelle une personne suicidaire peut en venir à la conclusion que, en mettant fin à sa propre vie, elle réalise symboliquement l'acte de meurtre envers X (Idem.).

La tentative de suicide, comme le souligne Freud dans *Totem et tabou*, peut être interprétée comme l'accomplissement d'une autopunition. Les impulsions suicidaires chez nos névrosés se manifestent fréquemment comme une forme d'autopunition en réaction à des désirs de mort dirigés envers autrui (Tremel , 2007, p. 29). La même perspective est maintenue dans *Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine* des années plus tard : peut-être que personne ne trouve l'énergie psychique nécessaire pour se suicider si, tout d'abord, elle n'élimine pas un objet avec lequel elle s'est identifiée, et deuxièmement, si elle ne retourne pas ainsi contre elle-même un désir de mort qui était initialement dirigé vers une autre personne (Idem.). Le geste suicidaire s'explique donc pour lui comme une forme d'homicide.

Dans cette perspective, Anthony Bateman explique que l'agression envers une autre personne peut être influencée par une impulsion visant à détruire une partie de soi-même. Parallèlement, une tentative de suicide ou un acte d'automutilation peut survenir lorsque le soi ou le corps est identifié à une personne détestée (Corbeil & Richard-Devantoy, 2017). Dans ce cas, si l'identification au sujet haï a eu lieu, serait-il réellement possible de passer à l'acte ? Selon Pierre Morissette (1987, p. 17), quatre conditions sont nécessaires pour envisager le suicide : un profond sentiment de rage, l'incapacité d'exprimer cette rage de manière satisfaisante, une dissociation émotionnelle, et enfin, la conviction que le suicide aura un impact sur le destinataire. Ainsi, ajoute Morissette, le passage du « désir de tuer X » au « désir de me tuer, ce qui équivaut à tuer X », ne peut se matérialiser que si ces quatre conditions sont remplies.

En se basant sur les éléments exposés précédemment, il semble que les impulsions suicidaires de la protagoniste soient liées à la volonté de mettre fin à la vie des deux sujets de sa haine. D'une part, sa mère, qui était initialement un sujet d'amour pendant la phase phallique, devient un sujet de haine après la phase œdipienne. D'autre part, son mari, en se positionnant du côté de la mère, revêt le rôle de substitut maternel, le transformant ainsi en l'autre sujet haï. Le désir initial de mettre fin à sa propre vie se transfère ensuite vers l'extérieur, apparemment dirigé vers son mari. Ce transfert de pulsion meurtrière nous amène à mettre en lumière d'abord la relation de la protagoniste avec son mari, en tant que

premier sujet de haine envisagé pour le meurtre, avant de revenir ensuite à sa relation avec sa mère en tant que principal sujet haï.

3.4.2 L'époux : premier sujet haï

De même que sa haine envers sa mère, la jeune fille nourrit une colère immense envers son mari, une haine profonde qu'elle garde emprisonnée en elle. La narratrice décrit l'effet destructeur de cette haine qu'elle n'ose pas exprimer ouvertement en face à face comme « *une passion funeste. Une passion puissante qui, lorsqu'elle s'incruste, aiguise chaque instant du quotidien. C'est une marée montante qui ne connaît pas de reflux et finit en déferlement* » (Bey, 2018, pp. 135-136). Jusqu'avant son passage au maricide, le fantasme occupait une place centrale dans son rapport au réel. Quotidiennement, elle s'extériorise au travers des fantasmes mortifères qu'elle cultive à l'encontre de son mari, et qui prennent la forme d'une obsession qui s'intensifie avec chaque regard et geste violent qui lui sont adressés. L'extrait suivant énumère une liste détaillée et brutale d'actes violents que la femme aurait souhaitée se réaliser : « *Oui, des centaines de fois, j'ai rêvé pour lui un attentat terroriste, un accident quelconque, des mauvaises rencontres, une maladie incurable assortie d'une longue et douloureuse agonie. J'ai souhaité de toutes mes forces qu'il rôtisse en enfer* » (Ibid.p.48).

La liste des fantasmes répertoriée reflète le désir de la protagoniste de se libérer de son mari, voire de le tuer. Cependant, à mesure qu'elle perd progressivement le contrôle de sa vie et que les choses lui échappent, des impulsions suicidaires émergent comme une échappatoire à la violence conjugale, une quête de délivrance. L'orientation vers l'autodestruction prend le pas sur l'idée de commettre un meurtre, car, comme l'ont souligné Everstine et Everstine (Morissette, 1987, p. 16), mettre fin à sa propre vie peut symboliquement accomplir le meurtre du conjoint. La tentative de suicide apparaît ainsi comme un acte d'homicide symbolique, où au lieu de tuer son mari, sujet de sa haine, la protagoniste cherche à se tuer elle-même.

Contrairement à la logique qui considère le suicide comme un acte symbolique où l'on tue quelqu'un que l'on hait, Manfred Guttmacher (Hetté, 2010, p. 60), psychiatre américain, soutient que le processus inverse est également vrai. Il suggère que certains meurtres peuvent être interprétés comme des suicides symboliques. Selon cette perspective, l'homicide apparaît comme une tentative de l'auteur pour détruire seulement une partie de lui-même, qu'il a projetée sur sa victime et dont il souhaite l'élimination. Un

tel meurtre représente, en quelque sorte, un suicide partiel. Les idées avancées par Guttmacher pourraient éclairer la raison pour laquelle l'héroïne abandonne l'idée de se suicider pour la remplacer par le désir de tuer son époux, comme elle l'avoue : « *je n'avais pas trouvé le meilleur moyen de me supprimer. Il fallait juste changer une lettre, une seule dans la proposition. J'allais le supprimer* » (Bey, 2018, p. 47). En tuant son époux, la meurtrière semble aboutir à un suicide partiel pour reprendre les mots utilisés par psychiatre américain.

Pour subir un destin aussi cruel, le lecteur réalise à quel point le mari est profondément détesté par la protagoniste. Le roman, rappelons-le, est parsemé de scènes de violence conjugale et de manifestations de misogynie dans ses formes les plus répréhensibles. L'épouse se trouve impuissante face à l'oppression et à l'humiliation qui font partie intégrante de son quotidien. Cependant, de manière inattendue, la protagoniste conclut que, pour briser les chaînes de ces années d'oppression, il est nécessaire d'éliminer la personne responsable du mal. Sa décision de tuer son époux, même si elle n'avait jamais été envisagée auparavant, s'inscrit en réalité dans une quête de reprise de pouvoir et de rupture avec les tourments infligés par cet homme.

Décidément, par le maricide qu'elle a commis, la meurtrière parvient à se débarrasser de la charge haineuse qui l'accompagne quotidiennement. Elle dit ressentir un soulagement jamais espéré, car elle avait changé le cours du destin. Comme le souligne F. Millaud (Hetté, 2010, p. 57), le passage à l'acte se situe directement du côté de la violence, avec son aspect lié à la vie et à la survie. Il vise à réduire la tension anxieuse, et les enjeux sont de nature vitale, impliquant la vie ou la mort. Dans ce contexte, la mort de soi ou de l'autre devient la solution envisagée pour apaiser cette tension anxieuse. La protagoniste, en renonçant au suicide comme échappatoire aux violences d'un époux indifférent et violent, et en le remplaçant par le maricide, cela pourrait signifier, malgré l'horreur, un acte décisif visant à se réapproprier sa vie et à devenir une personne responsable d'elle-même. C'est manifestement l'émergence d'une femme nouvelle, où les peurs et les appréhensions céderont la place à l'affirmation par la violence.

3.4.3 La mère : second sujet haï

Le personnage de mère constitue l'autre sujet détesté de la protagoniste. Comme expliqué précédemment, l'héroïne dévoile une emprise maternelle étouffante qui se manifeste par son enfermement dans une relation tendue. Elle reconnaît qu'en ce qui

concerne sa mère, elle a toujours accepté tout en silence : la sévérité, la fermeté de ses propos, les réprimandes, les « *pas maintenant-tu-ne-vois-pas-que-je-suis-occupée* » (Bey, 2018, p. 71). Cette déclaration révèle sa douleur face au manque d'attention de sa mère, à sa froideur et à son indifférence affective. Bien que l'assassinat de son époux mette fin à des années d'assujettissement et d'oppression, il ne faut pas sous-estimer l'impact de sa relation avec sa mère, dont les séquelles sont dévastatrices pour sa psyché. Depuis son enfance, elle était plongée dans un univers de silence, manifestant le délabrement de sa psyché à travers des signes visibles tels que le mutisme, les tics, le rongement d'ongles, l'arrachage de cheveux, etc.

La mère adopte une attitude hostile qui confirme sa haine envers sa fille. Cette haine découle non seulement de son statut de femme, mais aussi de sa ressemblance avec l'une de ses tantes paternelles. De plus, après le mariage de l'héroïne, il est évident que sa mère était au courant des violences infligées par son conjoint, car les mères ont généralement une intuition qui leur permet de percevoir les difficultés de leurs enfants. Dans ce contexte peu protecteur créé par sa mère, l'héroïne considère sa mère comme complice des diverses formes de violence subies de la part de son époux. La complicité de la mère apparaît dès la veille du mariage à travers des propos insistants sur l'importance de se soumettre à l'autorité conjugale et de ne jamais envisager de retourner à la maison familiale, quelles que soient les circonstances. Ces paroles soulignent d'une part une rupture douloureuse du lien familial et, d'autre part, créent le sentiment de ne pas être protégée et écoutée par la mère, mais surtout d'avoir été trahie par elle.

En plus du rapport problématique avec sa mère, s'ajoute l'absence de son père, ce qui n'est pas sans affecter la pacification du « ravage » entre les deux femmes. Face à une telle situation conflictuelle où la mère est toute-puissante, la protagoniste pourrait-elle ressentir le désir du matricide, que ce soit de manière concrète ou symbolique ? Ou bien, existe-t-il d'autres voies par lesquelles elle pourrait exprimer ce désir ? Dans sa thèse intitulée *La symbolisation du matricide féminin ou l'advenir femme*, Linda Widad (2019, p. 151), en comparant le matricide à l'inceste mère/fille, avance l'idée que le matricide serait le plus grave des meurtres. Elle envisage également la possibilité que, même s'ils ne se matérialisent pas physiquement, ces actes puissent se produire de manière latente.

En ce qui concerne le type de mère susceptible d'être tué, le travail de recherche de Koenraadt indique que les victimes de parricides et matricides sont souvent des individus

qui présentent des caractéristiques de domination, de tyrannie et d'agressivité (Idem.). De plus, le matricide est rarement envisagé en raison de l'impossibilité de le concrétiser, contrairement au meurtre du père, que Freud considère comme le crime majeur et originel de l'humanité ainsi que de l'individu, c'est là en tout cas la principale source du sentiment de culpabilité (Ibid.p.148). Le renoncement à l'acte matricidaire dépend de la symbolisation qui agit comme une barrière contre sa réalisation. D'un point de vue psychanalytique, le symbole résulte d'un conflit de deux désirs portant sur la chose symbolisée. Il se manifeste comme un compromis au sein d'un jeu de désirs opposés. Kristeva (2001, p. 29) avance à ce sujet que le moi explore divers moyens pour créer des symboles qui deviendront les exutoires authentiques de ses émotions, comme le souligne Mélanie Klein dans les dernières pages de son Orestie tout en se questionnant : pourquoi les symboles ? La réponse est simple : parce que la mère n'est pas suffisante, elle est incapable de répondre aux besoins affectifs de l'enfant. Que communique un symbole ? Il suggère d'abandonner la mère, que vous n'en avez plus besoin : ce serait le message ultime des symboles, s'ils pouvaient exprimer leur raison d'être.

Selon la conception psychanalytique, la fille ne tue pas réellement sa mère, mais plutôt de manière imaginaire. Aucune situation de la réalité ne peut satisfaire les besoins et les désirs impérieux, souvent contradictoires, de la vie fantasmatique de l'enfant (Ibid.p.30). Mais au cas d'un ratage du symbole, cela conduirait à la commission des crimes et des actes violents. De son côté, Mélanie Klein, en travaillant sur Oreste, avance l'idée que le matricide représenterait un échec du meurtre imaginaire de la mère ((Widad, 2019, p. 177). Selon cette perspective, l'absence du matricide psychique chez l'enfant indiquerait un défaut dans l'accès au symbolique lacanien. Lacan (1966, p. 319), suggère que le symbole se manifeste initialement comme un acte de « meurtre de la chose », créant ainsi la présence de l'absence de la chose désignée. Cette mort symbolique, selon Lacan, représente « *l'éternisation de son désir* » (Idem.).

Dans notre roman, la chose désignée est la mère de la protagoniste. En tenant compte de son contrôle tout puissant sur sa fille, le matricide psychique ne semble pas avoir réussi. Il s'ensuit de son incapacité de s'en passer symboliquement de sa mère, la possibilité d'édifier un moi féminin équilibré. Car, comme l'explique Widad, l'échec de la réalisation du matricide symbolique dépend avant tout de la mère qui ne semble pas avoir tendance à se laisser tuer (2019, p. 178). Bien que le matricide ne soit pas considéré comme fondateur pour la civilisation, Jean Cornut souligne qu'il revêt une importance fondatrice pour

l'émergence de la femme : il n'a pas atteint le statut de mythe fondateur. De même, la simple mort de la mère ne parvient pas à s'élever au niveau du symbolique ; elle demeure dans le domaine de l'événementiel, souvent teintée de douleur, d'héroïsme, de misère et d'universalité, mais sans une symbolisation fondatrice, probablement en raison de son caractère non symbolisable et irréprésentable (Idem.).

Malgré cela, Nancy Huston suggère que pour la fille, se détacher de l'emprise maternelle signifie parfois que le « *geste matricidaire [qui] est toujours aussi, jusqu'à un certain point, suicidaire* » (Gordon-Marcoux, 2012, p. 23). En se basant sur cette citation, on pourrait supposer que, dans le cas de la protagoniste qui ne parvient pas à tuer sa mère physiquement, sa tentative de suicide pourrait être interprétée comme un matricide symbolique. En cherchant à mettre fin à sa vie, elle exprime peut-être le désir de tuer la part de sa mère qui réside en elle. Michèle Gastambide exprime cette idée dans *Le meurtre d'une mère-Traversée du tabou matricide*, avec un chapitre au titre révélateur : *Pourquoi une femme est-elle réputée ne pas pouvoir tuer sa mère ?* Elle soutient que, lorsqu'une femme est submergée par la pulsion matricide, elle tend généralement à choisir le suicide plutôt que de causer du tort à la vie de sa mère (Widad, 2019, p. 150).

En partant de la citation de Bateman, qui suggère que l'attaque envers une autre personne peut découler de la volonté de détruire quelqu'un d'autre en soi-même, on pourrait théoriser que le matricide pourrait être remplacé par le meurtre du mari (Corbeil & Richard-Devantoy, 2017). Cela pourrait signifier que l'acte de causer la mort d'un conjoint pourrait être une manifestation substitutive de l'impulsion destructrice qui était initialement dirigée vers la mère. L'échec du matricide psychique n'a pas empêché la protagoniste de passer à l'acte meurtrier. D'une certaine manière, le maricide pourrait traduire un déplacement de la violence dirigée contre la mère vers une violence dirigée contre l'époux, qui joue le rôle de substitut maternel en assumant un statut autoritaire. Cependant, comment le meurtre du mari perpétré par la protagoniste pourrait-il égaler le meurtre de la mère ?

La protagoniste, plutôt que de contempler le meurtre de sa mère, sujet de sa haine, privilégie le scandale, dont l'effet est encore plus destructeur. À ses yeux, seul le meurtre de son mari lui permettrait d'atteindre sa mère et de se libérer de ses entraves. Encouragée dans cette entreprise par l'absence de descendance de son côté, elle estime qu'elle n'a rien à perdre ni à sacrifier. D'un autre côté, les différentes formes de violence infligées par sa

mère, notamment celles qui s'alignent sur la notion d'honneur, sont mises en avant au détriment de ses propres choix. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la mère accorde une valeur inestimable à l'honneur, le considérant comme une question de vie ou de mort. Toute transgression de la part de sa fille entache la chasteté de la famille, en particulier celle de la mère, étant donné qu'elle est directement responsable de l'éducation de sa fille. Ainsi, par crainte que sa fille ne demeure célibataire et pour préserver l'image de sa famille, la mère a arrangé le mariage de sa fille sans prendre en compte ses souhaits. Toutefois, en prenant conscience de l'importance que revêt l'honneur, la protagoniste voit dans le meurtre de son mari une stratégie violente. Son objectif est moins de faire reconnaître aux autres l'étendue de sa souffrance que d'attirer l'attention de ses parents, en particulier de sa mère. Elle exprime cette intention en écrivant :

Peut-être qu'en tuant cet homme, Je suis arrivée à ce que je souhaitais secrètement : obliger ma mère à tenir compte de mon existence. L'atteindre dans ce qu'elle a de plus précieux : son honorabilité et celle de la famille tout entière. Mais aussi faire qu'elle souffre par moi, à cause de moi, comme j'ai souffert à cause d'elle. Au secours Freud ! (Bey, 2018, p. 70).

L'utilisation du mot « secrètement » suggère que la fille nourrit un désir de vengeance envers sa mère, laissant supposer la présence d'un désir inconscient de matricide. Bien que ce désir soit rarement exprimé ouvertement dans la réalité, il peut néanmoins exister. Cependant, dans ce cas, il se manifeste de manière détournée en touchant à l'honorabilité de sa mère, sur laquelle dépend son existence.

En réalité, en commettant l'homicide, la criminelle parvient à attirer l'attention de sa famille, en particulier celle de sa mère. En altérant son honorabilité, la mère sombre dans la solitude, interrompt son travail et s'isole du monde extérieur. Quoi qu'il en soit, le rapport problématique avec sa mère constitue une preuve tangible de la grande confusion qui a conduit la protagoniste à devenir meurtrière, comme en témoigne son appel de secours à Freud à la fin de la citation. Pour tenter de dissiper cette confusion, nous cherchons à interpréter son rêve, qui, selon notre hypothèse, est lié au matricide.

3.4.4 Rêve de tuer l'écrivaine : un matricide latent

Étant donné que les rêves sont considérés comme la clé de nos désirs et aspirations les plus intimes, enfouis au plus profond de nous, il est pertinent d'analyser le rêve de la protagoniste où elle se voit étrangler l'écrivaine. Cela pourrait nous éclairer sur son état

psychique, notamment en révélant un éventuel désir latent de matricide. D'autant plus que, comme le souligne Freud, le rêve est « *l'accomplissement [déguisé] d'un désir [réprimé, refoulé]* » (Pier, 1994). Il représente effectivement le moyen par lequel les désirs réprimés par la conscience peuvent s'exprimer, et il devient un instrument efficace pour révéler nos aspirations cachées. En analysant le contenu latent du rêve, nous pouvons espérer découvrir les aspects de l'inconscient de la protagoniste, y compris tout désir latent de matricide.

Dans *L'interprétation des rêves*, Freud souligne que l'interprétation du rêve permet de découvrir nos pulsions et nos émotions, constituant ainsi la voie principale conduisant à la compréhension de l'inconscient dans la vie psychique. En analysant le contenu onirique, nous sommes en mesure de percer, ne serait-ce qu'en partie, la structure de cet instrument particulièrement étonnant et mystérieux qu'est le rêve (Leavitt, 2010, p. 57).

Le psychanalyste oppose deux moi différents dans une même personnalité : un moi cohérent et un moi inconscient (Joozdani & Naréi, 2011, p. 57). C'est effectivement dans le rêve que l'inconscient, dépeint comme un exilé, tente ardemment de s'insinuer et de forcer les portes de la conscience, celles-ci étant défendues par divers types de résistances (Idem.). La compréhension de ce moi inconscient est, selon Proust, rendue possible uniquement par un sommeil profond qu'il qualifie d' « *un sommeil de plomb* » (Ibid.p.58). Proust soutient que dans le sommeil profond, « *on n'est personne* » (Idem.), car on pénètre dans le royaume intérieur du sommeil où l'on ne perçoit qu'une image de soi-même.

Cependant, dans le cas de notre héroïne, il est manifeste qu'elle fait face à des obstacles à trouver le sommeil depuis son enfance. Une partie d'elle demeurerait constamment en état d'alerte, comme si un danger inconnu flottait dans l'ombre, attendant seulement l'obscurité et le moment opportun pour se précipiter sur elle, la submerger ou l'emporter vers un endroit indéfini (Bey, 2018, p. 118). Dans un autre passage du récit, la narratrice souligne qu'elle n'avait pas réussi à trouver le sommeil lors de la première nuit de son voyage avec son frère, celui-là même qui l'avait sauvée de la chute de la falaise. Il lui semblait encore se trouver au bord de cette falaise, son corps balayé par le vent, luttant contre le vide irrésistible et écoutant la voix qui la poussait à sauter (Ibid.p.46). Il est à noter que depuis l'assassinat de son mari, la protagoniste ne se rappelle plus ou rarement de ses rêves, jusqu'à la nuit où elle a fait le rêve du meurtre de l'écrivaine. Ce rêve semble refléter ses pensées inconscientes issues de cette part nocturne de sa vie qui lui échappe

(Ibid.p.173), et qui sont responsables de sa souffrance. Pour elle, le rêve devient une échappatoire du monde qui l'entoure, parfois sous forme de rêve diurne.

Dans son article sur l'analyse des rêves, Carl Jung (1908, p. 163) met en lumière le fait que le complexe refoulé est dissimulé par le rêve pour éviter qu'il ne soit immédiatement reconnu. Cette stratégie, qui empêche à l'idée réprimée de se manifester de manière claire, est qualifiée de « censure » par Freud. Cette censure agit comme une résistance qui nous entrave dans notre capacité à poursuivre un raisonnement jusqu'à sa conclusion, que ce soit pendant la journée ou à travers nos rêves (Idem.).

La protagoniste partage avec nous le contenu de son rêve où elle étrangle l'écrivaine avec un foulard :

J'ai rêvé que je la tuais. Que je l'étranglais avec un foulard. Elle ne criait pas. Elle ne se débattait pas. Elle se contentait de me regarder. Intensément. Elle bougeait les lèvres, voulant sans doute me dire quelque chose. Mais je n'entendais rien. Je serrais, serrais le foulard autour de son cou, de plus en plus fort. Elle a fini par s'affaisser sur le canapé. Elle a gardé les yeux ouverts (Bey, 2018, p. 173).

En lisant ce passage, le contenu manifeste où l'écrivaine est la victime du meurtre suscite des interrogations sur le choix de cibler spécifiquement cette figure dans le rêve. De même, pourquoi la protagoniste a-t-elle opté pour le foulard comme arme de ce crime onirique ? On pourrait expliquer le choix de cibler l'écrivaine par un désir latent de jalousie refoulé dans l'inconscient. Cependant, notre perspective suggère plutôt une pulsion matricidaire comme explication à cette première question. En tout cas, l'interprétation d'un rêve nécessite un travail visant à décomposer son contenu manifeste pour obtenir des détails et des éléments qui, par association, peuvent nous rapprocher du contenu latent. Cependant, il est important de noter que les éléments du contenu manifeste peuvent varier en fonction du contexte, ce qui implique la prise en compte de plusieurs facteurs dans cette opération, tels que la vie sociale du rêveur et son passé.

Malgré le soulagement et la jubilation qui ont suivi son rêve, la protagoniste a consacré toute la matinée à tenter de l'interpréter. Ce qui ressort ici, c'est que, en tentant d'étrangler l'écrivaine avec un foulard ayant appartenu à sa mère, la protagoniste semble chercher à concrétiser un désir refoulé. L'accent mis sur l'écrivaine dans le récit du rêve, par rapport à la mention occasionnelle de la mère uniquement pour indiquer la propriété du foulard, est notable. Le foulard est évoqué comme une arme de crime sans avoir un lien

clair et direct avec l'écrivaine. La source de ce rêve peut remonter à des souvenirs lointains, incitant ainsi à revisiter l'histoire de la protagoniste pour établir des associations qui pourraient conduire à l'interprétation du rêve. Depuis son réveil, elle a fouillé dans sa mémoire, revisitant les souvenirs de son adolescence jusqu'à se rappeler soudainement que ce foulard en soie, orné de motifs verts et bleu marine, était la propriété de sa mère. Son retour à l'enfance équivaut à pénétrer une couche plus profonde de soi-même, communément appelée l'inconscient (Joozdani & Naréi, 2011, p. 59).

En racontant le récit de son rêve, la protagoniste a évoqué à deux reprises le foulard dans le premier extrait, puis à plusieurs reprises dans le reste du récit. Le foulard représente les restes diurnes qui composent ce rêve. Elle se souvient l'avoir retrouvé après sa sortie de prison, mais ignore qui l'avait placé au fond d'un des tiroirs de la commode. Après l'identification de l'origine du foulard, les choses deviennent à la fois claires et ambiguës. Le souvenir du foulard nous ramène inévitablement à une période très délicate de son adolescence, la décennie noire pendant laquelle sa mère l'obligeait à porter le voile lorsqu'elle sortait, de peur d'être qualifiée de dévergondée. La jeune fille semble avoir été profondément blessée par cette remarque offensante de sa mère.

Freud observe à juste titre que le corps devient le lieu d'une communication inconsciente qui acquiert son sens uniquement à travers l'échange verbal (Bauer-Motti, 2015, p. 97). En qualifiant sa fille de manière offensante, la mère commet une offense dont les séquelles resteront profondément ancrées chez sa fille. Cette offense est maintenant réprimée dans le for intérieur de la fille, pour qui réduire la chasteté au simple port du foulard est aussi humiliant que blessant. C'est pourquoi elle le retirait en s'éloignant quelques pas de chez elle. En quelque sorte, la mère participait à son insu à l'application de l'idéologie des intégristes, qui exécutaient les jeunes filles en raison de leur refus de porter le voile.

En s'appuyant toujours sur les concepts de Freud, le processus d'interprétation prend en compte les mécanismes fondamentaux de la censure, parmi lesquels figure le déplacement que l'inconscient met en œuvre pour contourner cette censure. Dans notre roman, l'écrivaine et la mère partagent toutes deux le même prénom, « Farida », suggérant l'existence d'un lien causal dans ce partage de prénom. On peut raisonnablement supposer que le personnage principal du rêve est la mère, et non l'écrivaine. C'est l'idée de la

censure qui empêche de la mettre en scène comme actant. Ainsi, en remplaçant la mère par l'écrivaine, la situation devient d'une certaine manière inoffensive.

Nous avons précédemment exploré le rapport conflictuel de la fille envers sa mère, à tel point que le meurtre de son mari semble être destiné à l'encontre d'elle. Cette haine dissimulée peut cacher un désir de matricide refoulé et supprimé, dont la réapparition prend la forme d'un rêve. Selon Freud, les désirs qui constituent l'idée du rêve sont refoulés en raison de leur caractère pénible, et ne peuvent être dévoilés ouvertement. Leur manifestation se fait de manière indirecte dans les rêves, car ils sont exclus de la réflexion consciente à l'état de veille (Jung, 1908, p. 162). Pour la meurtrière, la réalisation du rêve de matricide lui procure un grand soulagement, tout en atténuant ses souffrances.

Pour exécuter le meurtre onirique, la protagoniste choisit le foulard appartenant à sa mère comme arme. Contrairement à d'autres types d'armes, l'utilisation de celui-ci demande une force physique et est accompagnée de fortes impulsions conscientes. En insistant sur l'anaphore du verbe « serrer », la narratrice garantit qu'aucune chance de survie ne soit laissée à l'écrivaine. Ce verbe porte une charge sadique, témoignant d'une jubilation interne à voir la victime subir l'étranglement tout en affrontant son regard impuissant et pitoyable. Les cris silencieux de l'écrivaine peuvent être interprétés comme le désir de la protagoniste d'imposer à sa mère la même situation de mutisme qu'elle lui avait imposée durant son enfance. Ainsi, pour éliminer la mère patriarcale toute-puissante, représentant les valeurs patriarcales pesant sur l'émancipation de sa fille, la protagoniste cultive un désir de matricide dissimulé. Comme elle ne peut pas concrétiser ce désir réprimé dans la réalité, il ressurgit dans ses rêves.

3.5 Effondrement de la psyché des protagonistes

La situation trouble et violente dans laquelle se trouvent les protagonistes de *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort* engendre une révolte intérieure, les transformant en individus coupables et criminels. Avant d'explorer le délabrement de leur psyché dû soit à la mort de Nadir, soit au maricide, qui exprime un rejet des normes sociales, il est crucial d'analyser leur développement psychologique. Maïssa Bey vise à mettre en lumière la détérioration de leur état mental en tant que conséquence directe de ces traumas. Elle cherche progressivement à rendre visible la lutte et la résistance de ces femmes contre les oppressions, qu'elles soient familiales, sociales, politiques ou religieuses. Les deux

héroïnes font face à des troubles psychologiques, bien que le degré de détresse semble plus prononcé chez Aïda que chez la protagoniste de *Nulle autre voix*.

Le récit d'Aïda, narré à la première personne à travers un journal intime d'une mère endeuillée, révèle avant tout la volonté de Bey de créer un mini-drame parmi tant d'autres vécus pendant la décennie noire. Cette intention apparaît dès la première page où l'auteure dédie son roman « à celles que je ne pourrais toutes nommer ici » (Bey, 2010). On comprend qu'elles sont nombreuses, ces femmes qui, comme Aïda, ont connu un deuil particulier, et pour qui la quête du coupable afin de venger leurs proches est primordiale. Il est évident que le processus de deuil après la perte d'un être cher est une expérience normale. Comme le souligne le docteur Michel Hanus, c'est une période transitoire, une période intermédiaire où la frontière entre les vivants et les morts cherche à se matérialiser (Traversy, 2007, p. 4).

Dans *Psychologie du mourir et du deuil*, trois étapes du travail de deuil sont proposées par le psychologue Jean-Luc Héту : le choc et l'évitement, la désorganisation et la réinsertion (Ibid.p.5). Dans *Puisque mon cœur est mort*, la mère confrontée à la mort brutale de son fils unique parvient-elle à traverser normalement les étapes du travail de deuil, telles que décrites par le psychologue Jean-Luc Héту ? Selon Bacqué, Marie-Frédérique et Hanus, Michel, le processus de deuil est étroitement lié à la relation qui existait et existe toujours entre la personne décédée et celle qui lui survit (Idem.). La perte d'une mère pour son enfant unique soulève des sentiments complexes et remet en question la réalisation normale du travail de deuil, indispensable pour que le moi puisse, selon Freud, redevenir « libre et sans inhibitions » (2004, p. 8). Pendant cette période, il est nécessaire de choisir entre mourir avec l'objet du deuil ou survivre en s'en séparant (Traversy, 2007, p. 5).

Dans *Puisque mon cœur est mort*, l'héroïne du roman descend progressivement aux enfers, plongeant dans un état de chagrin extrêmement douloureux. Le titre, tiré d'un poème célèbre de Victor Hugo, suggère le désespoir et la mélancolie. Placée en début de phrase, la conjonction de subordination « Puisque » indique une proposition incomplète, laissant au lecteur la responsabilité de la compléter. Il faut aller plus loin pour qu'apparaisse le segment attendu, soulignant que ceux qui ont perdu un enfant pendant cette période troublée n'ont pas seulement perdu toute raison de vivre, mais doivent

également saisir toute opportunité de vengeance qui pourrait se présenter au milieu de ce chaos.

Le choc correspondant à la première phase, d'après le classement de Jean-Luc Héту, est tellement insupportable que même les doses de valium qu'on a administrés à Aïda n'ont pas produit l'effet souhaité. La mort brutale de Nadir constitue un mal irréversible et incurable. Aucun remède ne peut effacer l'absence qu'elle a laissée. La mère endeuillée, qui ne comprend plus ce qui lui arrive, refuse de reconnaître la perte de son fils unique. Elle explique plus tard au défunt qu'elle ne se souvient plus de ces moments de choc. Le désastre ici est intérieur et profond, pouvant exposer la femme au risque d'une dépression.

Le premier jour des funérailles, la femme prostrée se contente de surveiller sa maison de manière déconcertante. En se comparant aux femmes connaissant le protocole relatif à ces circonstances, Aïda se reproche de ne pas l'avoir appris et surtout de ne pas savoir atténuer et confronter la douleur insupportable qu'elle subit. De même, pendant le décès de sa mère, elle était figée, se contentant de jouer le rôle d'une spectatrice impuissante. En ce jour des funérailles, les proches et les voisins reçoivent les condoléances au pied de l'immeuble installant une tente conçue pour les abriter. Les femmes à leur tour envahissent la maison de l'absent et entreprennent la préparation du repas.

Parmi les femmes présentes lors de cet événement, Aïda éprouve de l'indignation envers une catégorie de femmes qu'elle qualifie de « gardiennes de la foi ». Malgré leur connaissance religieuse limitée, ces femmes assument la responsabilité de superviser les rituels funéraires. À travers elles, Bey s'insurge contre des lois religieuses et ancestrales établies il y a longtemps, lesquelles sont appliquées exclusivement aux femmes en deuil. Selon ces règles, la femme endeuillée doit s'abstenir de teindre ses cheveux, de s'épiler les sourcils, voire de fréquenter le hammam. Pour Bey, ces lois sont incompatibles avec la nouvelle réalité des femmes qui occupent tous les espaces sans exception. Ainsi, dans le cas d'une femme travailleuse ayant perdu son époux, Aïda exprime le dilemme entre obéir à la 'idda et répondre aux exigences de l'administration, qui ne lui accorde qu'une période d'absence de cinq jours.

Dans le même contexte, Halima, la tante de Nadir et appelée la commère émérite par le défunt, offre à Aïda un discours sur la nécessité de patienter face à l'événement tragique. Elle lui rappelle que la mort est la preuve tangible de l'éphémérité de l'être humain et que Dieu est l'Unique et l'Éternel. Un verset coranique est souvent évoqué autour d'elle dans

les jours qui suivent la disparition de Nadir, soulignant que tout désastre est déjà écrit, et que l'obéissance à la volonté de Dieu n'est pas discutable. Sortir de ce cadre signifierait être l'objet d'attaques, peu importe la gravité du traumatisme. Ainsi, après les quarante jours suivant la mort de Nadir, Halima, en se référant toujours aux lois religieuses, somme la narratrice d'assumer ses responsabilités, l'avertissant de la gravité de persister dans cette attitude désobéissante.

Bien qu'Aïda ne soit pas d'accord avec les propos de Halima, qui a acquis une autorité religieuse depuis son pèlerinage à La Mecque, elle ne la contredit pas et évite tout échange de point de vue avec elle. Le poids du chagrin qu'elle ressent ne lui permet pas de saisir pleinement ces paroles. Pour elle, l'idée que la perte d'un fils soit une fatalité sans aucune récompense pour les patients, telle que le paradis, semble insaisissable. Ainsi, toute tentative de consolation de la part de quiconque est vouée à l'échec. Son traumatisme est si profond qu'elle semble plonger dans la dépression. Malgré ses efforts obsessionnels pour traquer le moindre grain de poussière dans la maison, frotter méticuleusement les murs, les sols, les sanitaires, elle s'use les mains.

Tout cela peut la conduire vers la « folie », un terme souvent indiqué implicitement par ses proches à travers leurs regards, leurs gestes et hochements de tête pour décrire sa situation instable. D'ailleurs, à plusieurs reprises, elle exprime la crainte de sombrer dans la folie en raison de l'expérience tragique qu'elle traverse. Son comportement compulsif de compter et recompter le nombre d'objets posés sur la table illustre cette crainte de basculer dans la folie : « *la folie est là, toute proche. Les digues sont sur le point de céder* » (Ibid.p.73). La citation semble suggérer que le personnage principal est poussé à échapper à la réalité pour éviter la folie imminente. La seule issue semble être la vengeance contre Rachid, un acte qui pourrait maintenir le lien rompu avec le monde réel.

L'évasion de la réalité, ou encore son refus de la perte de son fils, ne sont qu'une stratégie pour se protéger de la douleur. Refuser d'accompagner son fils à sa dernière demeure est un autre moyen de nier la perte. Son refus va jusqu'à rejeter le paradis ou toute autre récompense. Ce déni pousse la mère endeuillée à remettre en question les préceptes religieux au point de les considérer comme favorisant la folie. Les nombreux récits de souvenirs qu'elle adresse au défunt, en utilisant le présent, le présentent comme un être vivant. Ainsi, elle lui écrit pour raconter ce qui se passait le premier jour de sa mort. Elle partage un autre souvenir, lui informant de sa résistance au sang, contrairement

à autrefois où la vue du sang la terrifiait. Mieux encore, l'observation du sang qui coule ne suscite aucune réaction de sa part. En s'adressant au défunt, la mère endeillée semble consciente et certaine que Nadir entend ses mots.

De même, dans une lettre intitulée *Inventaire*, Aïda exprime des regrets de ne pas avoir offert à Nadir certains objets qu'il désirait. Elle évoque également les souvenirs précédant la mort de Nadir : « *les yeux toujours fermés, je déroule la bobine. Commence alors la reconstitution. Séquence par séquence* » (Ibid.p.92). Aïda retrace minutieusement les gestes quotidiens, y compris la routine des tâches ménagères et la rencontre nocturne du défunt avec ses amis, sujets de ses plaintes fréquentes. À travers la narration de sa vie, elle construit son identité, comme nous le verrons dans la troisième partie.

La reconstitution de ses souvenirs manifeste clairement une rupture psychique entre le monde réel et irréel. Cette vérité particulière, à laquelle elle est confrontée, peut être interprétée comme un refus du deuil normal. Aïda semble entrer dans un stade de deuil pathologique, caractérisé par l'installation de la mélancolie. Du point de vue psychique, Freud (2004, p. 8) décrit la mélancolie comme une dépression profondément douloureuse, une perte d'intérêt marquée pour le monde extérieur, une incapacité à aimer, une inhibition de toute activité, et une diminution de l'estime de soi se traduisant par des auto-reproches et des auto-injures, culminant parfois dans une attente délirante de châtement.

Selon le psychanalyste, dans la mélancolie, le processus inconscient devient un obstacle au véritable travail de deuil, car la douleur subjective atteint un seuil critique. Dans ce contexte, toute médiatisation devient impossible en raison de la prédominance du signifiant troué (Kègle, 2015, p. 27). Dans le cas d'Aïda, la mélancolie se manifeste dans la phase de désorganisation, la plus physique des trois étapes du deuil. Ainsi, le jour des funérailles, la mère endeillée reconnaît avoir traversé un état de déflagration, une sorte de désagrégation de la conscience, accompagnée physiquement d'une sensation d'oppression similaire à l'anoxie (Bey, 2010, p. 23). Sachant que le mélancolique est caractérisé par une attirance envers la mort, envers le côté sombre des choses.

Plusieurs fois, Aïda exprime son incapacité à surmonter son chagrin. Son angoisse est liée à une détresse persistante, créant un sentiment de mélancolie constant, anéantissant tout désir de vivre, comme elle le confirme : « *quelle utilité pourrait bien avoir le décompte des jours, des mois, des années ? Il me suffit d'enjamber les jours, de traverser les nuits pour arriver jusqu'à toi* » (Ibid.p.18). Profondément désespérée, Aïda aspire à

rejoindre son fils défunt. Son désir de quitter le monde des vivants pour retrouver son fils peut sembler prévisible, étant donné sa perte tragique, une réalité que jamais Aïda n'avait envisagée. Par conséquent, elle se trouve dans l'incapacité d'accomplir le travail de deuil, car symboliquement tuer l'objet perdu impliquerait sa propre mort. Julia Kristeva souligne dans *Soleil noir* que :

[...] la disparition de cet être indispensable continue de me priver de la part la plus valable de moi-même, je la vis comme une blessure ou une privation, pour découvrir, toutefois, que ma peine n'est que l'ajournement de la haine ou du désir d'emprise que je nourris pour celui ou celle qui m'ont trahie ou abandonnée (Traversy, 2007, p. 6).

Aïda, plongée dans la mélancolie, est poussée, à la fois consciemment et inconsciemment, à prolonger le deuil indéfiniment, ou du moins jusqu'à venger son fils. Cela engendre un sentiment d'auto-culpabilité, car elle ne parvient pas à abandonner la position libidinale envers l'objet perdu, diminuant ainsi sa propre estime. Incapable d'accepter la mort prématurée de son fils Nadir, elle se sent coupable de survivre à son enfant. Le sentiment de culpabilité est palpable à plusieurs reprises, notamment lors de rituels où elle cherche à protéger son fils par des talismans. En s'adressant au défunt, elle s'inflige constamment des reproches et des remords, considérant même sa propre culpabilité dans la mort de son fils. Pour atténuer le sentiment de culpabilité qui la déchire, elle lui a écrit une lettre dans laquelle demande pardon. C'est en raison de ses comportements de femme libre, opposés aux préceptes religieux, que les terroristes l'ont ciblée, selon ses propos. Pour eux, explique-t-elle au défunt, le coup le plus désastreux qui puisse lui être porté est l'assassinat de son fils. Son pardon s'étend même au sujet du divorce, dont elle assume une partie de responsabilité.

À travers ce récit, Bey nous plonge dans la vie des mères endeuillées pendant la Tragédie Nationale, incitant le lecteur à méditer sur les différentes réactions humaines face à la perte d'un être cher, surtout celles qui font de la vengeance un droit voire une obligation pour trouver la délivrance. Pour Aïda et ses semblables, la vengeance devient un témoignage du caractère infini du travail de deuil, même des années après le drame. Malgré les séquelles de cet événement tragique et la perte de tout lien familial, elle embrasse la vengeance, libérée de son ancien statut de mère. L'inutilité de son existence la pousse à franchir des interdits, prête à pousser sa quête vengeresse jusqu'à son terme.

Contrairement aux habitants du village, Aïda avait initialement pensé que ses propres actions étaient responsables du meurtre. Cependant, sa perspective a changé lorsqu'elle a vu Hakim pleurer et demander pardon à Nadir au cimetière. Le lendemain, Hakim lui a révélé qu'il était en fait la cible de l'attaque, et non Nadir. Malgré les larmes de Hakim et sa culpabilité apparente, Aïda reste déterminée. Dans une lettre écrite au défunt, elle affirme que bien que cette nouvelle information puisse éclairer les circonstances de sa mort, elle ne change rien à la gravité du geste commis. Aïda reste résolue dans sa réalité présente et ses projets, indifférente à cette révélation.

Si Aïda ne cherche pas vengeance, elle demeurera dans une phase de désorganisation, dépourvue de tout réconfort. Cependant, si elle parvient à venger son fils, cela lui procurera-t-il un soulagement durable ? Suzanne Robert-Ouvray pense que le soulagement ne serait que momentané. Elle explique que la vengeance, étant simplement une illusion, se réduit à expulser la haine, afin de restituer à l'autre ce sentiment qui nous intoxique (2004, p. 47). Cependant, suite à la perte tragique de son fils unique, Aïda est plongée dans un chaos psychique profond qui la perturbe intensément, la poussant à envisager le meurtre du terroriste Rachid. Elle projette sur lui la haine et la frustration qu'elle peine à surmonter. Seule une perturbation mentale considérable pourrait conduire une femme à envisager un acte aussi odieux. Les premiers signes révélateurs de ce chaos sont manifestes dans un dérèglement de sa perception de la réalité, comme en témoigne cet extrait :

Je m'appliquais avec une obstination maniaque à mettre des mots, des noms sur tout ce qui avait une apparence de réalité. Je regardais autour de moi, cherchant en vain sur les murs les traces du séisme qui venait d'ébranler ma vie. Des lézardes. Des fissures, ou bien encore des crevasses profondes, prémices de l'imminence d'un écroulement (Bey, 2010, p. 22).

L'extrait suggère qu'Aïda a été sujette à des hallucinations visuelles qui se manifestent lors de moments de retour à la réalité. Elle décrit des fissures, des crevasses, voire des lézardes sur le mur, même après sa prétendue réparation. Non seulement elle devient obsessionnelle en scrutant les détails de la maison, mais elle croit également voir son fils allongé à ses côtés. Ces hallucinations visuelles sont accompagnées de cris auditifs qui renforcent son trouble psychique, à tel point qu'elle se sent sur le point de sombrer dans

la folie : « *elles font résonner à mes oreilles les cris qu'aujourd'hui plus personne n'entend, et dont la stridence m'entraîne jusqu'aux portes de la folie* » (Ibid.p.58).

Au fil des jours, la protagoniste se détache progressivement de la réalité, s'enfermant dans un espace d'isolement. Cela se manifeste par son éloignement du monde qu'elle connaissait autrefois à l'université, de ses collègues et de ses étudiants. Le monde actuel semble figé à ses yeux, le concept du temps perd toute signification, et le rythme de la vie devient insignifiant. Dès le premier jour des funérailles, Aïda confond entre la réalité et l'irréalité. En renonçant à s'ancrer dans la réalité, c'est l'irréel qui prend le dessus sur le réel.

Au fil des pages, le lecteur s'immerge progressivement dans une atmosphère psychologique teintée de désespoir, où la démarcation entre réalité et fiction s'efface de manière constante. La mère endeuillée néglige ses routines quotidiennes, abandonnant même les gestes liés à son apparence, à l'exception des nécessités corporelles les plus élémentaires. Ainsi, en contemplant son reflet dans le miroir, Aïda est frappée par l'image déclinante qui lui renvoie un écho de sa mère juste avant son décès : une bouche tombante, des sillons marqués de chaque côté, des joues aux maxillaires saillants, des yeux éteints et marqués de multiples griffures, une ride verticale sur le front, des cheveux ternes et parcourus de fils argentés, particulièrement blancs sur les tempes (Idem.)

Ce portrait physique est suivi d'une énumération par la femme d'une liste non exhaustive de noms scientifiques décrivant son état chaotique. Elle laisse entendre que tout médecin pourrait choisir parmi eux pour diagnostiquer sa pathologie : « *dépression, neurasthénie, peut-être même névrose traumatique* » (Ibid.p.68). Malgré l'attribution d'une maladie psychologique à son état déséquilibré, rien ne peut la détourner de son dessein vindicatif. Elle attend avec impatience la confrontation avec l'assassin de Nadir, déterminée à mener à bien son projet.

Il en est de même pour *Nulle autre voix*, où l'héroïne, réputée pour sa capacité remarquable à maîtriser ses désirs et ses émotions, révèle qu'elle est désormais envahie par une colère froide, issue des violences conjugales qu'elle a endurées pendant une longue période. Ces sévices l'ont transformée d'une personne unanimement décrite comme *un être falot, craintif* » (Bey, 2018, p. 165) en quelqu'un libéré de toute peur, prêt à commettre le crime le plus épouvantable. On pourrait voir *Nulle autre voix* comme la continuation

logique de *Puisque mon cœur est mort*, où Bey explore les conséquences des violences, allant jusqu'au meurtre.

La protagoniste, se sentant incapable de se confier à son frère de peur de ternir l'image de grande sœur, et évitant de blesser sa mère, en vient à la conclusion que la seule échappatoire pour mettre fin aux violences qu'elle endure est de tuer son époux avec un coup de couteau. Cette méthode pour perpétrer le crime peut surprendre le lecteur, surtout lorsque l'on considère que l'empoisonnement aurait pu être une option plus attendue. Non seulement en raison de la profession de la protagoniste en laboratoire, mais aussi parce qu'il ne laisserait pas de traces. De plus, l'empoisonnement est souvent perçu comme une méthode aisée, traditionnellement associée à l'univers féminin, étant lié à la cuisine et à l'intimité domestique. Cependant, la protagoniste rejette cette alternative, arguant qu'elle exigerait du temps pour la réflexion et le calcul. Il est aussi important de noter que l'empoisonnement ne satisfait en aucun cas la soif de violence récemment ressentie par la protagoniste, une violence qui lui était inconsciemment et inopinément transmise par son mari.

Le sang, autrefois source de terreur pour la protagoniste, devient désormais son choix de prédilection. Son attrait pour le sang révèle en réalité l'adoption d'une nouvelle identité sauvage et inhumaine, un aspect que nous explorerons davantage dans la troisième partie, reflétant ainsi son cheminement psychotique à la fois psychique et social. Ce changement radical n'était certainement anticipé par personne, pas même par la protagoniste elle-même, qui démontrait toujours une capacité étonnante à maîtriser ses désirs et émotions. Cependant, lorsque la violence conjugale a atteint son paroxysme, le maricide devient pour elle une solution urgente. La souffrance psychique interne atteint des proportions immenses.

Les questions qu'elle soulève révèlent une profonde haine envers son époux et son désir de l'assassiner. Chaque geste de son corps semble désormais être programmé pour accomplir une seule action, comme si l'on assistait à la naissance d'un nouveau personnage dont l'unique objectif est de mettre fin à la vie de son mari. Malgré l'horreur du maricide, le récit de la protagoniste ne manque pas d'exprimer un puissant sentiment de délivrance et de lucidité. On ressent que cet acte a un effet apaisant sur la criminelle. La pression accumulée pendant longtemps semble dissipée, la tension a disparu. À travers cet acte, la protagoniste ne se libère pas seulement de la peur, du dégoût de soi, de la haine, et de la

colère sourde tapie dans les entrailles (Ibid.p.85) ; elle représente, en confrontant sa victime, la femme redoutable qui parvient à triompher par un acte criminel commis avec sang-froid. C'est également une forme de vengeance contre toutes les violences subies. Les instants précédant l'acte meurtrier sont minutieusement décrits, révélant une nouvelle sensation jusqu'alors inconnue, une légèreté et un soulagement : une merveilleuse lucidité s'est soudainement emparée d'elle, sereine et totalement nouvelle. Cette sensation inédite l'a libérée de toutes ses appréhensions (Ibid.p.75).

Son état inconscient au moment de commettre le meurtre révèle un état psychologique profondément altéré. La meurtrière admet qu'elle était divisée en deux personnes à ce moment-là, donnant l'impression que son état était dupliqué au moment du crime. La déclaration suivante de la criminelle suggère la possibilité d'une schizophrénie, une pathologie reconnue pour augmenter considérablement le risque de commettre un homicide : « *celle qui avance lentement vers l'homme assis dans son fauteuil n'est pas tout à fait moi. Et c'est cette autre qui va me dicter mes gestes* » (Ibid.p.11). Dans cet extrait, elle évite de nommer son mari, utilisant plutôt l'expression « *l'homme assis dans son fauteuil* » pour le désigner. Elle estime que le nommer serait lui rendre une présence dans le monde.

Un autre indice étonnant et symptomatique de son état psychique dégradé est le calme qui l'a habitée toute la nuit de l'incident, et qui persiste jusqu'au procès. Son refus d'aborder le sujet du meurtre ou les causes ayant conduit à son acte est une preuve manifeste de son désir de se cloîtrer dans le silence, comme le suggère le titre de l'œuvre : *Nulle autre voix*. La nuit du meurtre a sûrement été longue, avec la porte close du salon abritant le cadavre du mari mourant pendant que la criminelle prenait le café à la cuisine, formant un événement étrange et inexplicable. La scène, tant planifiée et jouée dans sa tête, est enfin concrétisée, et seule l'arrivée du matin la sépare de la délivrance. De plus, l'espace autrefois occupé par la présence de l'homme violent dans sa vie a disparu, laissant un grand vide dans l'esprit de la criminelle. Ce vide devient pour elle une soupape de sécurité, un refuge préservant de la folie. Elle le décrit dans un autre passage comme un trou noir dans lequel elle est tombée.

Par ailleurs, la criminelle, semble-t-il, n'éprouve plus de crainte à l'idée d'affronter la prochaine étape ; au contraire, elle est prête à accepter le châtement le plus sévère, désireuse de payer le prix de ses renoncements et de ses lâchetés. Même le scandale qui

entachera la réputation de sa famille ne l'intéresse plus. Sa destination future est bien connue, car ses affaires sont déjà préparées. Malgré tout, la femme meurtrière se trouve désormais immergée dans une réalité qui lui procure une source de jubilation et de soulagement intérieurs. C'est de là qu'elle n'a pas refusé sa responsabilité dans le meurtre devant le juge et le jury : elle a admis les faits, elle a apposé sa signature sur le procès-verbal d'audition, et elle n'a pas contesté les chefs d'inculpation énumérés par le juge au début du procès (Ibid.p.28). Même les tentatives de son avocat pour convaincre le jury de son état psychotique ont échoué, ne parvenant pas à susciter la compassion du juge et du public.

Avec une perturbation manifeste, l'avocat de la criminelle, lui-même troublé par l'acte commis, tente de convaincre le jury de l'état inconscient de l'accusée au moment du crime, espérant ainsi requalifier l'accusation de préméditation. D'autant plus que le silence de la criminelle, que ce soit lors de l'interrogatoire de la police ou devant le jury, est très inquiétant, voire pathologique. Dans de tels cas, il est courant pour la défense de mettre en avant le délabrement de l'état mental du criminel, une stratégie visant à prouver son irresponsabilité dans le meurtre commis et à éviter un jugement sévère. Pour notre protagoniste, aucun effort n'est déployé pour attirer la sympathie du jury. Pas de prières, de regrets, ni d'implorations, contrairement à d'autres femmes condamnées dans des circonstances similaires. En réalité, l'idée d'une violence féminine délibérée perturbe tant les membres du jury que l'ordre social, qui la condamne catégoriquement. Aucune abjection des violences subies ne justifie le meurtre commis par cette femme. La criminelle est ainsi condamnée à quinze ans de prison et se voit inévitablement exclue de son milieu familial et social. Pourtant, le manque de regret persiste de manière paradoxale chez la femme même après sa libération de prison. Ainsi, son obstination et sa détermination à commettre le crime, ainsi que son refuge dans un silence perplexe, ne peuvent que refléter le délabrement de son état psychique.

Les frontières entre la psychose et la réalité dans le récit sont si opaques qu'elles exigent un effort d'interprétation de la part du lecteur, qui doit se familiariser avec les détails de l'état psychique de la protagoniste, en particulier les non-dits qui resteraient enfouis sans les lettres écrites à l'écrivaine. Presque comme Aïda, l'héroïne de *Nulle autre voix*, croit voir des ombres qui surgissent généralement dans les moments de peur ou de tension psychique intense. Ces ombres témoignent de sa perte de repères avec le monde réel. Il est à noter que sa vulnérabilité semble avoir des racines qui remontent à son

enfance, une période où le sentiment de peur l'envahissait et influençait la construction de son identité. Quand elle était petite, la peur la hantait dans sa chambre, où les ombres qui apparaissaient pendant la nuit perturbaient son sommeil. Elle ressentait une présence autour d'elle, une sensation de traque qui persistait toute la nuit.

Devenue adulte, la jeune mariée entend des voix alors qu'elle se prépare à se jeter dans l'océan. Une voix l'incite à mettre fin à sa vie : *« j'ai fermé les yeux, et c'est alors que j'ai entendu sa voix. Il était là, derrière moi et me disait, Saute, mais saute, qu'est-ce que tu attends ? »* (Ibid.p.45). Ces hallucinations auditives semblent probablement être liées à la voix de son mari, comme elle le suggère : *« c'était lui. J'aurais reconnu sa voix entre mille. C'était lui qui m'encourageait à faire le pas ultime. Il me poussait. Je sentais la pression de sa main sur mon dos et son souffle pressant contre mon oreille »* (Idem.). Certes la voix de son mari assassiné qui surgit pendant la nuit ne la terrifie pas aujourd'hui, mais elle est signifiante du point de vue du décalage de la meurtrière avec le monde réel.

Conclusion

Contrairement à la violence masculine, le thème de la violence féminine est rarement abordé en littérature et dans l'histoire. On a souvent cherché à l'occulter, voire à l'annuler, car elle contredit la notion de « nature féminine », construite au fil de l'histoire pour confiner les femmes à des rôles bien définis. Pour cette raison, de nombreux féministes militent en faveur de la déconstruction de cette notion de nature féminine. Simone de Beauvoir, en tête de ce mouvement, soutient que c'est l'éducation des femmes qu'il faut remettre en question, et non pas leur « nature féminine ».

Dans le cas de Maïssa Bey, à travers ses personnages principaux, elle offre à la société un nouveau modèle de femmes qui recourent à la violence pour faire entendre leur voix au-dessus de toutes les autres, tout en évitant de banaliser ou de justifier cette violence. Avant d'être perçu comme un acte de délivrance d'un fardeau lourd, le meurtre permet aux personnages féminins de récupérer un pouvoir qui leur a été injustement confisqué. Il est cependant important de ne pas interpréter cet acte comme une stratégie de Maïssa Bey visant à promouvoir une idéologie féministe qui, pour renverser l'ordre hiérarchique des genres, préconiserait un recours à la violence. D'une part, l'auteure ne place jamais le lecteur dans une position de jouissance à l'égard du crime commis par les protagonistes. D'autre part, la violence des femmes n'est pas présentée comme dénuée de conséquences, mais au contraire comme entraînant des répercussions graves selon plusieurs dimensions.

Par ailleurs, le lien mère-fille est également évoqué pour expliquer le malheur féminin. En raison de l'image négative de sa mère et de la haine qu'elle cultive à son égard, la protagoniste de *Nulle autre voix* renonce involontairement à la maternité. Un renoncement qui, bien qu'il ne soit pas exprimé, est refoulé dans son inconscient. Elle n'a pas réussi à distinguer entre son propre reflet et les représentations inconscientes inacceptables de sa mère. Comme nous l'avons vu précédemment, l'absence d'enfant pour la protagoniste de *Nulle autre voix*, tout comme pour Aïda, a favorisé l'adoption du chemin de la vengeance. En plus des violences infligées par l'idéologie machiste, la privation d'enfant constitue le catalyseur facilitant l'idée du meurtre. Ainsi, la narratrice s'inscrit dans une double problématique, transgressant d'abord son statut de mère tel que défini par la culture et les traditions, puis sa « nature de femme » telle que définie par la société algérienne, en commettant le meurtre.

Le geste suicidaire est pour cette héroïne une issue consistant à tuer les deux sujets de sa haine, à savoir sa mère et son époux. D'une part, il traduit un homicide symbolique à travers lequel au lieu de tuer son mari, c'est sur soi qu'elle tente le suicide. En le substituant par l'homicide, la protagoniste semble viser un suicide partiel. D'autre part, vu la situation conflictuelle dans laquelle la mère est toute-puissante, la protagoniste cultive un désir matricidaire dans son inconscient, mais comme il n'est pas possible de le concrétiser réellement, il se manifeste d'abord à travers ses pensées suicidaires, et ultérieurement à travers le maricide même. Pour le dernier point, nous avons montré que l'effet du scandale est plus destructeur que le matricide, ainsi que le montre l'état de la mère qui a déserté son travail et son entourage pour s'emmurer dans l'isolement et le chagrin. Cette hypothèse a été consolidée par un rêve où la protagoniste étrangle l'écrivaine, Farida. Bien que cette action semble être dirigée contre Farida en apparence, c'est en réalité la mère qui est visée par ce désir meurtrier. Cependant, l'idée de la censure a entravé la mise en scène directe de la mère en tant qu'actant dans cette situation.

À vrai dire, l'effondrement de son état psychologique a atteint son point culminant lors du meurtre, au cours duquel elle avoue se diviser en deux personnes distinctes. Une autre entité d'elle-même semblait dicter l'acte du meurtre, soulevant ainsi la possibilité d'une schizophrénie. À cela s'ajoute son attrait pour le sang, son apparente indifférence envers son époux mourant, et son calme étrange face au jury, autant de signes témoignant de la détérioration de sa psyché. Le meurtre, étrangement, a engendré en elle une source de joie et de soulagement, la libérant de la peur, de la sous-estimation de soi, et surtout de la haine. Au point où les voix de son mari autrefois effrayantes, ainsi que d'autres hallucinations auditives, ne suscitaient plus en elle la moindre appréhension.

Le trouble psychique chez Aïda, l'héroïne de *Puisque mon cœur est mort*, s'avère plus profond, exacerbé par le choc de la mort de Nadir, au point où elle refuse de s'ancrer dans la réalité. L'irréel prend alors le dessus sur le réel, comme en témoignent les hallucinations visuelles qui la hantent lorsqu'elle tente de revenir à la réalité. Durant la phase de désorganisation, la mère endeuillée sombre dans la mélancolie et rejette catégoriquement l'idée de la mort de Nadir. Ce refus prolonge son deuil indéfiniment, ou du moins jusqu'à ce qu'elle puisse venger son fils. Le déni de la mort de Nadir apparaît également à travers les lettres qu'elle lui a écrites, utilisant le présent pour relater leurs souvenirs. Cette reconstitution des souvenirs traduit ainsi une rupture psychique entre le monde réel et l'irréel.

CHAPITRE 04

LE CRIME AU FEMININ : UNE SAUVAGERIE ORIGINELLE ?

Introduction

Les protagonistes commettant des actes criminels dans *Nulle autre voix* et *puisque mon cœur est mort* sont animées par une vengeance froide. La mise en scène de cette vengeance soulève des questions complexes sur les frontières entre le juste et l'injuste. Il est évident que la violence des deux héroïnes n'émerge pas sans raison ; ces criminelles ont des motifs légitimes qui justifient leurs actions. Les paroles de la protagoniste de *Nulle autre voix* soulignent cette justification : « si j'avais tué mon mari, c'est que j'avais de bonnes raisons » (Bey, 2018, p. 117). Le récit dévoile qu'elle a commis le maricide pour mettre fin aux violences conjugales et aux normes imposées par la société patriarcale. Dans le cas de *Puisque mon cœur est mort*, la vengeance d'Aïda est motivée par une profonde haine envers Rachid, le terroriste responsable de la mort de son fils unique. L'analyse des deux romans révèle une langue chargée de colère et de frustration découlant des violences subies par les héroïnes.

4.1 La vengeance, la voie unique vers la justice

Maïssa Bey, à travers son œuvre *Nulle autre voix*, explore au-delà de l'histoire d'une femme maltraitée par son mari et sa famille, en mettant en lumière le mutisme de l'héroïne. Le titre lui-même suggère que l'accent est mis sur ce silence, perçu comme une forme de résistance face aux violences subies. Peu importe sa culpabilité, le meurtre devient le moyen pour elle de rompre avec le silence qui a longtemps étouffé sa voix. Tout comme dans son précédent ouvrage, *puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey choisit de débiter le roman par un acte violent, plongeant le lecteur dans la cruauté et l'horreur dès les premières pages. Le meurtre odieux qui ouvre le récit ne révèle pas immédiatement l'identité de l'assassin. La froide exécution du mari, à travers des coups de poignard soudains, laisse penser que la criminelle est une femme, suscitant chez le lecteur un mélange de fascination et de mépris.

Sans doute, l'acte commis dans le récit est exceptionnellement choquant et insoutenable, surtout du fait de son caractère apparemment imprévu. Cependant, au fil du roman, le lecteur découvre que la mort du mari est le résultat inévitable d'un contexte de violence conjugale persistante. Pour la protagoniste, le maricide devient une question de survie, une manière de rompre avec l'emprise de la violence quotidienne infligée par son époux. En parcourant le roman, on observe une transformation progressive de la protagoniste, passant d'une femme soumise à celle qui finit par prendre la vie de son mari.

Ce qui éveille notre curiosité, c'est la manière dont Maïssa Bey a mis en scène cet acte meurtrier, en particulier le choix de l'arme pour concrétiser ce projet. Comment l'auteure a-t-elle mis en scène cet événement crucial dans le récit ?

La protagoniste, victime d'une oppression et d'injustices insupportables infligées par son mari, nourrissait un profond sentiment de haine envers lui, anticipant ainsi une vengeance imminente. La manifestation de l'ampleur de sa haine et de sa monstruosité se révèle dans la façon dont elle l'a poignardée. Il est intéressant de réfléchir à la relation qu'elle entretient avec le mot « crime ». Ce terme ne l'effraie plus, car toutes les appréhensions liées à ses actions sont devenues obsolètes. De même, le mot « peine » ne porte en elle ni regret ni chagrin. Cet acte, à la fois prémédité et inattendu, représente symboliquement le rejet des contraintes imposées aux femmes par une société patriarcale qui les oblige à se soumettre littéralement à leur époux. Il semble être l'aboutissement d'un désir profondément enraciné dans l'esprit de la criminelle depuis longtemps. Comme nous le découvrirons, la femme, bien qu'elle soit souvent le lieu privilégié de l'exercice de la violence, se présente du même coup comme une source réelle de violence.

Nulle autre voix nous offre une mise en scène théâtralisée du meurtre, suggérant que la vie de la protagoniste semblait n'exister que pour reproduire cette scène. Cette représentation se déroulait quotidiennement dans l'esprit de l'héroïne, comme elle le décrit : « *j'avance avec de plus en plus présent un sentiment de déjà-vu. De déjà vécu* » (Bey, 2018, p. 12). Nous remarquons que le champ lexical du théâtre : « trois coups », « rideaux », « décor », « scène » est souvent associé à celui du meurtre. C'est dans le salon que s'est accompli cet acte, un espace qui se présente comme le trône du mari. Alors qu'il était assis confortablement dans son fauteuil pour regarder la télévision, sans prêter la moindre attention à l'existence de sa femme, il a été attaqué par des coups de couteau dans le dos. Son attitude avant l'acte de poignardement témoigne d'une tranquillité souveraine.

Après avoir décrit la manière avec laquelle il occupe le lieu, une manière qui ne laisse pas un doute sur sa position dominatrice, la protagoniste le frappe sans hésitation à plusieurs reprises avec son couteau. Si l'idée de frapper quelqu'un avec un couteau est déjà insoutenable en soi, la répétition des coups accentue encore le choc. Il affecte gravement la sensibilité du lecteur qui se trouve désormais offensé, surtout en se rendant compte de l'attitude indifférente de la meurtrière devant l'effusion du sang du corps meurtri. Même si elle ne donne pas assez de détails sur la violence de la scène, le lecteur peut néanmoins

accéder à ses pensées et ses réflexions. Par ailleurs, comme l'illustre le passage ci-dessous, l'auteure de crime semble inconsciente pendant l'accomplissement du meurtre. Elle affirme s'être détachée de tout ce qui l'entoure et n'avoir conservé aucun lien avec le monde réel :

Je n'ai pas entendu les râles. Je n'ai pas vu le corps glisser à terre. Je n'ai pas vu la main qui se tend et se referme sur le vide. Je n'ai pas entendu le son de la télévision restée allumée jusqu'au matin. Je n'ai pas vu le sang se déverser sur le tapis puis s'étendre en petits ruisseaux rouges sur le carrelage blanc. Les portes étaient fermées (Ibid.p.55).

Cette scène permet au lecteur de ressentir l'horreur de cette violence exceptionnelle, confirmant ainsi le trouble psychique dans lequel se trouve la protagoniste. La description brutale de l'assassinat au couteau suscite des interrogations sur la symbolique de cette arme blanche.

4.1.1 Lecture symbolique du poignardement

Dans *Nulle autre voix*, la protagoniste exprime que les violences qu'elle a subies sont à l'origine de son acte homicide. Malgré cette affirmation, elle n'a jamais eu le courage de menacer directement son époux. Certes, la lecture du roman peut donner l'impression que pour échapper à une violence conjugale insupportable, il faut répondre par la violence, mais la véritable intention de Bey est différente. À travers son personnage principal, elle cherche à mettre en lumière les conséquences de l'acte violent, en mettant particulièrement en avant la contamination de la victime par la violence infligée. Comme expliqué précédemment, la protagoniste, en raison de sa nature réservée et obéissante, s'est laissée envahir par les violences subies de son époux, incluant des actes de violence sexuelle. Cela est illustré dans l'extrait suivant, mettant en évidence que le rapport sexuel dès la nuit de noces revêt la forme d'un viol conjugal : « *le premier soir, la première gifle parce que par réflexe, par peur, je refusais d'écartier les jambes. Ses mains. Son souffle. Son haleine. La douleur fulgurante et la main posée sur ma bouche pour m'empêcher de gémir, pour étouffer mes cris* » (Ibid.p.148).

L'histoire de la protagoniste expose de manière poignante les réalités cruelles des violences sexuelles subies par de nombreuses femmes algériennes, souvent sous-dénoncées. En mettant en avant les souffrances de la protagoniste, Bey s'insurge sans

prendre explicitement position contre ces pratiques sexuelles agressives, utilisées par l'homme pour exercer son pouvoir sur sa femme et la soumettre. Ce pouvoir repose notamment sur la virilité, symbolisée par le phallus. Il est important de noter que, symboliquement, le phallus établit la puissance virile, tandis que le sexe de la femme devient le fondement de sa soumission. Selon les travaux de Virginie Despentes (Briand, 2016), le viol est décrit comme un acte de vol, d'arrachement, d'extorsion, d'imposition, où la volonté de l'agresseur s'exerce sans entraves, tirant plaisir de la brutalité, tout en empêchant toute manifestation de résistance de la part de la victime. C'est une jouissance dans l'annulation totale de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Despentes considère le viol comme une forme de guerre civile, une organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : « *Je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée* »

On suppose que cette violence sexuelle douloureusement rapportée par la protagoniste de *Nulle autre voix* ait des répercussions directes sur son acte meurtrier. La douleur infligée par les agressions sexuelles, notamment les coups de pénis décrits de manière poignante, semble engendrer à la fois une douleur psychique et physique, comme l'explique ce passage.

[...] sous le corps de celui qui, de son genou dur, aussi dur qu'une pierre, écartait mes jambes, se glissait en moi, se vidait à grands coups de butoir, s'affalait sur moi dans un grand râle avant de se retirer brusquement et de me tourner le dos. C'était ça le sexe pour moi. Douloureux parfois, sale, répugnant, violent, avilissant. Je croyais que ce n'était que ça : cette violence, cette douleur, cette humiliation de n'être rien d'autre qu'un réceptacle où se déversent la jouissance de la domination et l'illusion de la toute-puissance des hommes (Bey, 2018, p. 130)

On comprend des propos de la protagoniste que, durant l'acte sexuel, la femme est réduite à un simple objet sexuel aux yeux de son mari. Malgré la douleur et les cris de son épouse, celui-ci persiste à la pénétrer de manière cruelle jusqu'à atteindre la jouissance. Ce traitement suscite chez la femme un sentiment de répulsion et de peur au point qu'elle cherche à fuir la chambre à coucher. En raison des maux infligés, elle change les draps chaque jour et aère la pièce chaque matin, même en l'absence de son mari. L'auteure dépeint ce dernier comme un homme machiste et violent, tandis que l'épouse apparaît comme une victime impuissante, privée du droit de jouir. L'héroïne s'efforce de normaliser l'idée que la jouissance est réservée exclusivement aux hommes, et que les femmes ne

doivent pas en faire l'expérience. Cette croyance persiste jusqu'à ce que Amira, la codétenue de la protagoniste, exprime la similitude du désir sexuel entre les femmes et les hommes, parvenant ainsi à modifier son point de vue.

En utilisant des images cruelles et répugnantes dépourvues d'affect, Bey parvient à dépeindre la relation sexuelle de manière à ce qu'elle ne suscite pas l'excitation du lecteur, mais plutôt son empathie en raison de la violence inhérente à l'acte d'amour. Pour se libérer de cette violence sexuelle ainsi que des autres formes de violence qu'elle endure, la protagoniste opte pour le meurtre de son mari à l'aide d'un couteau. Le choix de cette arme semble être dicté par une symbolique sexuelle. En choisissant le couteau, un objet associé au registre masculin, pour accomplir son geste, elle semble adopter le comportement d'un homme violent. Ainsi, cet acte violent remet en question le rapport de force entre le dominant et le dominé.

Par ailleurs, l'utilisation courante de la métaphore sexuelle associe fréquemment le couteau au phallus. Le couteau est souvent interprété comme un symbole phallique, mais il représente de manière très agressive l'aspect masculin du sexe. Il s'enfonce, pénètre dans la chair (Interprétation du rêve Couteau, s.d.). Tout comme le pénis peut causer des saignements lors de la défloration, entraînant douleur et violence, le couteau est également lié au sang car il provoque son écoulement. Dans cette optique, il semble que le choix du couteau par la protagoniste serve à exprimer sa vengeance contre la violence sexuelle infligée par son mari, les coups de couteau faisant écho aux coups de pénis violents. Cette arme masculine devient ainsi une sorte de phallus pour la femme, inversant la dynamique de genre lorsqu'elle l'utilise pour commettre un meurtre. Le poignardement devient une réponse à la violence conjugale, permettant à l'héroïne de renverser la hiérarchie sociale traditionnelle où l'homme est traditionnellement le mâle dominateur et la femme est dominée.

4.1.2 Vie pour vie : la revanche d'Aïda

Dès le commencement du roman, nous sommes plongés dans les pensées intérieures d'une mère endeuillée, Aïda, qui nourrit une profonde haine envers Rachid, le meurtrier de son fils. Malgré sa nature pacifique, Aïda perd toute empathie en raison de l'injustice qu'elle a subie, la contraignant à chercher vengeance contre le terroriste impuni. Désormais, la quête de vengeance devient le moteur principal de sa vie. Le récit offre un aperçu global des actes terroristes et de la criminalité perpétrés par les intégristes dans

différentes régions du pays. Dans une période de terreur où la loi du plus fort prévalait en Algérie, les intégristes s'approprièrent le droit de prendre des vies, conduisant de nombreux Algériens, à l'instar d'Aïda, à perdre des proches. Face à cette injustice, un puissant désir de vengeance émerge en chacun d'eux. Dans cette perspective, le choix de ne pas opter pour la loi de réconciliation dans *Puisque mon cœur est mort* et de préférer la vengeance ne serait-il pas légitime pour remédier à cette injustice ? Il semble que la violence du terroriste Rachid exige une réponse à la mesure du mal infligé.

À la réception de la nouvelle de l'assassinat de Nadir, Aïda, qui vouait toute son attention à son fils unique, est frappée par un choc violent. Elle est tellement dévastée qu'elle abandonne les habitants du village et refuse de retourner travailler à l'université. Plongée dans une véritable chute libre émotionnelle, le monde qui l'entoure devient étranger. Son errance au cimetière dissimule sa culpabilité et sa responsabilité face à cette mort, laissant transparaître même une envie de mourir. Pour soulager la souffrance causée par l'assassinat de Nadir, Aïda place le meurtre, considéré comme le seul moyen de venger son fils et d'accomplir la justice, au-dessus de tout.

À travers sa quête de vengeance, Aïda cherche à rendre la monnaie de sa pièce, comme en témoigne sa déclaration selon laquelle elle est convaincue qu'elle croisera tôt ou tard le chemin de Rachid : « *un jour, il sera face à moi. Fatalement. Parce que je le veux* » (Bey, 2010, p. 46). Dans ce contexte, Suzanne Robert-Ouvray (2004, p. 47) souligne que la vengeance offre un soulagement éphémère. Elle plaide en faveur de la justice, de l'équivalence de douleur, prônant un principe de représailles, car elle considère que la vengeance est inefficace à long terme. En voulant répondre à la violence dont elle est la victime par une violence identique, Aïda semble mettre en application la loi du talion : une vie pour une vie, dommage infligé contre dommage subi. Cette loi est bien exposée et discutée dans le Coran.

En effet, le texte coranique aborde fréquemment cette loi séculaire et offre une perspective nuancée sur sa légitimité. Selon les enseignements, le croyant peut trouver le salut s'il choisit de pardonner et refuse d'appliquer rigoureusement la loi : « *Ô les croyants! On vous a prescrit le talion au sujet des tués : homme libre pour homme libre, esclave pour esclave, femme pour femme. Mais celui à qui son frère aura pardonné en quelque façon doit faire face à une requête convenable et doit payer des dommages de bonne grâce* » (Sourate La vache, verset 178). Ce verset coranique énonce que la peine

pour un meurtre intentionnel et injustifié est la mort, soulignant ainsi l'importance accordée à la préservation de la vie humaine.

Comme nous l'avons exploré, le récit de *Puisque mon cœur est mort* se construit autour du désir de vengeance d'Aïda. L'apprentissage de la libération de Rachid la plonge dans une fureur intense. Sa rancœur et son désir de vengeance se multiplient davantage en raison de la loi de réconciliation instaurée par le système algérien. Désormais, la conviction d'Aïda est claire : elle doit réaliser la justice selon sa propre vision. Son projet de vengeance devient un devoir impératif, une obligation de rendre des comptes. À cette fin, elle élabore sa propre stratégie d'enquête pour faire subir au terroriste la peine qu'il a infligée à son enfant. Une stratégie qui exclut toute place à la tolérance. Ainsi, Aïda se métamorphose en une justicière déterminée.

La nouvelle de la libération de Rachid, ainsi que des informations sur son lieu de résidence, lui ont été communiquées par Kheïra, comme il a été rappelé. La vision de la photo fournie par Hakim a immédiatement ravivé son désir de vengeance. Animée par cette volonté, Aïda planifie avec soin l'assassinat de Rachid, visant à maintenir la discrétion. Sous prétexte de se défendre en cas de danger, elle sollicite un revolver auprès de Hakim, entamant ainsi le processus de préméditation du meurtre. Elle expose ses préoccupations en tant que mère vivant seule et confrontée au risque de perdre sa vie, incitant Hakim, qui n'a guère d'autre choix, à lui fournir l'arme et à l'aider à suivre une formation à son utilisation dans un local policier. Aïda imagine le scénario de la scène du meurtre de différentes manières, s'inspirant notamment des films western qu'elle appréciait pendant son adolescence. Ces films lui offrent en quelque sorte un espace dans lequel elle peut concevoir l'acte meurtrier : « *l'on se voit debout* », imagine Aïda, « *tenant en joue celui par qui le malheur est arrivé, et qui n'est plus face à vous, qu'un pantin agenouillé, abasourdi, terrorisé, gémissant, appelant, pleurant, suppliant peut être* » (Bey, 2010, p. 129).

L'impuissance de Rachid dans cette scène imaginée par la narratrice est dépeinte à travers une série de comparaisons successives. Ce qui était autrefois un assassin impitoyable se transforme en un individu prêt à s'humilier et à solliciter la pitié d'Aïda pour sauver sa vie. Son image est réduite à néant, devenant insignifiante aux yeux de la mère endeuillée. Le lieu de cette scène meurtrière est décrit dans un autre extrait, également inspiré des films westerns, et se situerait aux environs de cette maison, sur un terrain vague encombré de cailloux et de débris, bordé par quelques buissons épineux.

Cela s'explique probablement, dit Aïda, par l'association du mot « vengeance » à des images spécifiques de hors-la-loi et de justiciers s'affrontant dans un duel au suspense soigneusement orchestré (Ibid.p.164).

Le recours au mode conditionnel par Bey revêt une importance particulière pour décrire le fantasme et imaginer les détails de la vengeance d'Aïda. Il met également en lumière la perte de repères de la protagoniste dans la réalité et son trouble psychique. L'implication d'Aïda dans son projet meurtrier souligne sa transformation en une femme radicalement différente de ce qu'elle était autrefois. Passant d'une femme pacifique et sensible à la violence, Aïda confesse à Nadir son attrait prononcé pour la violence aujourd'hui. Elle s'étonne elle-même de la disparition de toutes ses peurs. Le roman offre au lecteur un accès privilégié à l'intériorité de cette femme vengeresse, lui permettant de découvrir ses divers sentiments. Ce portrait ne la présente pas nécessairement comme une femme monstrueuse, suscitant peut-être même de la compassion. Cependant, attribuer une telle logique à son comportement ne doit en aucun cas être interprété comme une justification de son crime, mais plutôt comme une reconnaissance du besoin de sanctions appropriées.

Afin de mettre en œuvre son projet de vengeance, Aïda opte pour un pistolet pour éliminer le terroriste. En raison de ses aptitudes physiques inférieures à celles de son homologue masculin, cette arme lui permet de maintenir une distance sécuritaire par rapport à sa cible. Cependant, le roman se termine par une scène tragique où, au lieu de tuer Rachid, Aïda tue accidentellement Hakim, intervenant pour stopper le drame. La scène du crime se déroule sur la plage, où elle marchait seule sous un soleil brûlant. L'évocation du soleil et de la mer dans cette scène de meurtre rappelle *L'Étranger* de Camus, où Meursault tue l'Arabe à cause de la chaleur du soleil.

En effet, confrontée au terroriste impuni, Aïda pointe son arme dans sa direction, transformant ainsi le meurtrier en victime, partageant le destin de Nadir. Le visage de l'assassin exprime la surprise et la panique. La femme endeuillée, qui avait tant attendu cet événement, semble insensible aux supplications de l'assassin. Cependant, l'intervention soudaine de Hakim vient perturber son projet de vengeance. La tentative de celui-ci d'empêcher le drame se retourne contre lui lorsque, paniquée et poussée par la main de Hakim, Aïda finit par lui tirer dessus. L'épilogue ne fournit aucune information sur le sort des trois personnages ni sur l'état psychologique d'Aïda, laissant le lecteur dans

l'incertitude. Néanmoins, on peut supposer que le personnage principal pourrait être incarcéré en raison de la mort de Hakim.

Le fait de tirer involontairement sur Hakim ne peut être considéré comme un acte gratuit, car, selon la psychanalyse freudienne, cet incident pourrait être interprété comme un acte manqué. On pourrait supposer qu'inconsciemment, Aïda trouve une certaine satisfaction dans cet incident accidentel, même si consciemment elle n'avait pas l'intention de le tuer. Ce constat est étayé par l'épisode où le fils du commissaire fait des aveux à Aïda au sujet de l'exécution de Nadir. Rappelons qu'après avoir rencontré Hakim devant la demeure du défunt, Aïda l'accueille chez elle le lendemain pour obtenir des explications sur les raisons de ses sanglots au cimetière. Contre toute attente, il admet sa part de responsabilité dans cet incident, expliquant que le terroriste s'est trompé de cible. Selon son aveu, Nadir a été victime de sa ressemblance avec lui, une ressemblance qu'Aïda avait elle-même soulignée en notant que chaque fois qu'elle ouvrait la porte à Hakim, elle le prenait pour son fils.

Bien que la vérité selon laquelle Hakim était la cible de l'assassin et non son fils soit ancrée dans l'inconscient d'Aïda, cela ne la dissuade pas de poursuivre son projet de vengeance. L'aveu de Hakim engendre néanmoins un profond malaise chez Aïda, comme en témoignent ses paroles adressées au défunt :

Tout mon corps était secoué par des tressautements incoercibles, très rapprochés. Presque douloureux. Comme si je voulais expulser un corps étranger avalé par inadvertance. J'ai eu un instant la sensation que les mots ricochaient sur mon corps, sur ma peau, sur ma poitrine, avec la force et la violence d'un orage de grêlons (Ibid.p.160).

Depuis les révélations de l'ami de son fils, Aïda est assaillie par des interrogations et des remords, particulièrement lorsqu'elle prend conscience qu'un imprévu familial a empêché Hakim de rejoindre son fils la nuit de son exécution. Elle regrette également que, contrairement au fils du commissaire, aucun obstacle ne se soit présenté cette nuit-là. Ces sentiments de malaise et de regrets semblent être refoulés dans son inconscient, offrant une explication plausible à l'acte manqué. En somme, à travers ce dernier, on peut envisager une confrontation entre, d'une part, l'intention consciente de tuer Rachid et, d'autre part, l'intention inconsciente de tuer Hakim.

4.2 Lecture mythocritique de *Nulle autre voix* et *Puisque mon coeur est mort*

Les peuples anciens ont créé des récits mythiques dans le but de donner une signification à des événements inhabituels et d'expliquer la genèse du monde et de l'humanité. En mobilisant leur imagination, ces peuples ont fait intervenir des divinités et des créatures fabuleuses pour répondre à leurs questionnements. Au fil du temps, ces mythes ont revêtu une dimension sacrée, donnant lieu à divers rituels religieux et célébrations culturelles qui célébraient les personnages de ces histoires et aspiraient à leur protection. En ce qui concerne la relation entre le mythe et la littérature, notamment leur présence dans *Puisque mon coeur est mort* et *Nulle autre voix*, il est nécessaire de commencer par en donner une définition.

Bien qu'il ne soit pas simple d'identifier une définition qui convienne à tous, certains méritent d'être examinés de plus près. Selon Mircea Eliade (1963, p. 15), le mythe narre une histoire sacrée, relatant un événement survenu dans le temps primordial, l'époque mythique des commencements. Il est perçu comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie", car il fait toujours référence à des réalités (Ibid.p.16). En outre, une des propriétés essentielles qu'il revêt le mythe est son dynamisme, qui est favorisé par son adoption dans divers domaines scientifiques et artistiques, contribuant ainsi à sa pérennité. Comme le souligne Claude Lévi-Strauss (1958, p. 331), le mythe, atemporel par nature, est conçu pour s'épanouir et perdurer. Il se réfère toujours à des événements passés, que ce soit « avant la création du monde » ou « pendant les premiers âges », en tout cas, « il y a longtemps ». La valeur intrinsèque du mythe réside dans le fait que ces événements, bien qu'associés à un moment spécifique dans le temps, constituent également une structure permanente. Cette structure est en relation simultanée avec le passé, le présent et le futur.

En effet, la littérature est l'une des disciplines majeures entretenant des liens intimes et réciproques avec les mythes. Ces deux domaines sont indissociables, interagissant comme les deux faces d'une même médaille, comme le souligne Gilbert Durand (1961, p. 12) : la littérature, en particulier le récit romanesque, constitue un département du mythe. Pierre Brunel (1988, p. 11), dans son ouvrage *Dictionnaire Des Mythes littéraires*, confirme cette idée en indiquant que le mythe nous parvient tout enrobé de littérature. Ainsi, grâce au texte littéraire, le mythe peut lutter contre son oubli et garantir sa survie. Cependant, cette perspective peut ne pas être partagée par d'autres chercheurs. Étant donné que ce n'est pas l'objet de notre étude, nous nous limitons ici à mettre en avant la

conclusion de Sheila Mancini (2011, p. 30), qui considère que le mythe se situe en amont et en aval de la littérature, à son origine et à sa fin. Elle continue en expliquant que le mythe est intrinsèquement lié à la littérature, étant sollicité par le discours littéraire et s'épanouissant en son sein. Cependant, comme le souligne judicieusement Claude Lévi-Strauss, le mythe existe simultanément dans le langage et au-delà de lui.

Un grand nombre d'auteurs et d'écrivains, trouvant dans les thèmes, les symboles et les représentations des mythes une source d'inspiration féconde, contribuent à la réécriture et à la réactualisation littéraire de ces récits légendaires. Parmi ces écrivains qui tirent leur inspiration des mythes dans leurs œuvres, Maïssa Bey se distingue en entremêlant les mythes et en faisant dialoguer ses textes avec des récits anciens, traversant ainsi les époques et les espaces. Ses lectures relatives à la mythologie grecque semblent avoir joué un rôle crucial dans sa tentative d'intégrer cette matière riche dans ses romans.

En effet, dans son engagement continu pour faire comprendre la situation actuelle des femmes, la romancière réinvestit la mythologie à la fois algérienne et antique pour dépeindre plus spécifiquement la condition de la femme algérienne, tout en incorporant des éléments de sa propre histoire. Comme le souligne la citation de Lévi-Strauss mentionnée précédemment, le mythe peut éclairer et donner un sens à des événements contemporains, même s'il s'agit d'une histoire du passé. Il contribue ainsi à la compréhension de la création du monde, de l'origine des êtres et des choses, et à l'exploration des enjeux actuels.

Selon Chandanson (2014, p. 12), le sens du récit mythique est caché et nécessite une exégèse. Dans cette optique, nous adoptons une approche mythocritique pour analyser les textes de notre étude, *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort* afin d'identifier les mythes sur lesquels le discours de Maïssa Bey semble s'appuyer pour transmettre sa connaissance. Comme le note Chandanson (2014, p. 7), le postulat de la mythocritique consiste à considérer tout élément mythique, qu'il soit patent ou latent, comme essentiellement signifiant, et à organiser toute l'analyse de l'œuvre à partir de ces éléments.

Notre étude se concentre principalement sur la présence et l'insertion des références mythiques dans les textes mentionnés, établissant ainsi un lien direct avec notre problématique centrale : le crime féminin. Repérer ces références mythiques est relativement aisé lorsqu'elles sont explicitement citées dans le texte par leur nom grec ou

romain. Cependant, une analyse littéraire plus approfondie est nécessaire lorsque ces références ne se manifestent pas de manière explicite et demeurent dissimulées entre les lignes. Cette analyse permet de mettre en lumière tout leur sens. Il convient de préciser qu'un mythe est considéré comme patent lorsqu'il est clairement manifesté dans le texte, tandis qu'il est considéré comme latent lorsque le texte exige une analyse approfondie pour être révélé (Idem.). En partant de ces explications, notre objectif dans la suite de ce chapitre sera d'étudier les divergences et les convergences dans la réappropriation des mythes antiques de Médée, de Clytemnestre, de Philomèle et du phénix dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*.

En revenant au roman *Nulle autre voix*, le lecteur est immédiatement confronté, comme expliqué précédemment, à une scène horreur commise par l'héroïne à l'encontre de son époux. La narration de cet acte se déroule comme une pièce théâtrale composée de nombreux actes qui se jouent quotidiennement. Ainsi, la vengeance et le crime incarnés par le personnage principal trouvent des échos dans trois figures mythiques avec lesquelles elle partage de nombreux attributs, à savoir Médée, Clytemnestre et Philomèle. Dans *Nulle autre voix*, notre héroïne ne dissimule pas sa fascination et son attrait envers ces figures mythiques parmi d'autres énumérées par Farida. Il en est ainsi de Médée, la magicienne qui tue ses deux enfants et sa rivale, ou encore de Clytemnestre, qui tue son époux parce qu'il a offert leur fille en sacrifice, et qui sera à son tour tuée par son fils Oreste (Bey, 2018, p. 135).

Le comportement violent de la criminelle nous renvoie donc à Médée et Clytemnestre, avec lesquelles elle s'identifie, mais aussi à Philomèle, si l'on tient compte de sa communication avec l'écrivaine par des lettres. Il est clair que les trois figures mythiques s'opposent à « la nature féminine » en raison de leur comportement violent envers les hommes. Ainsi, la référence à ces personnages criminels par Maïssa Bey suscite notre réflexion et notre curiosité quant à sa position vis-à-vis des violences perpétrées par ses protagonistes.

4.2.1 La protagoniste de *Nulle autre voix*, l'autre version de :

4.2.1.1 Médée

Au début de notre analyse visant à déceler les gestes et les événements de la protagoniste évoquant de manière latente le récit mythique de Médée, nous nous référons à la tragédie d'Euripide datant du Ve siècle avant notre ère. Cette pièce théâtrale permet

d'explorer le personnage médéen qui remet en question la situation de la femme à cette époque. Il est important de souligner que, comme le note Annelise Dufour, le théâtre était une nécessité incontestable au sein de la société grecque, constituant un espace permettant d'exprimer l'indicible et d'éduquer le peuple (2010, p. 14). En tant que moyen de conscientisation, la tragédie a offert au peuple athénien une libération face à de nombreux tourments. Christian Meir insiste sur le fait qu'elle s'est transformée en une réponse civique à la question fondamentale de la destinée humaine, fournissant ainsi aux auteurs tragiques une tribune pour s'exprimer (Idem.).

En faisant référence à la mythologie grecque, la magicienne Médée, fille du roi de Colchide et petite-fille du Soleil, est munie de pouvoirs surnaturels. Grâce à sa magie, elle sauve Jason en lui permettant de surmonter d'effroyables épreuves pour ramener la Toison d'or dont il a besoin pour récupérer son trône qui a été illégitimement pris par son oncle, Pélias. Une fois la toison récupérée, Jason tente avec Médée d'échapper au père de cette dernière et son armée qui les poursuivent. Après plusieurs meurtres perpétrés en route, Jason et Médée vont à Corinthe où ils ont deux fils. Jason, cependant, prend la décision de rompre avec Médée pour épouser la fille du roi, Creuse. Cette décision entraîne Médée dans l'exil. Profondément meurtrie et en proie à la colère, Médée réagit de manière violente : elle assassine la fille du roi ainsi que le roi lui-même, puis commet l'impensable en égorgeant ses propres fils (Dufour, 2010, p. 2).

Plusieurs points de la tragédie de Médée sont à mettre en parallèle avec le personnage principal de *Nulle autre voix*. Dans la tragédie d'Euripide, le statut victimaire du personnage féminin se trouve croiser à celui du personnage beyen, un croisement qui persiste même lorsqu'ils deviennent meurtriers. Les deux personnages incarnent paradoxalement et simultanément deux aspects diamétralement opposés : la femme victime et la femme anti-modèle dans deux sociétés chronologiquement trop lointaines l'une de l'autre. Comme il n'était pas toléré d'aborder le crime féminin dans la société athénienne misogyne, cette thématique continue de nos jours à être fermement condamnée. C'est d'ailleurs ce que le dépeint le roman beyen à travers le personnage de la criminelle qui éprouvera l'exclusion le reste de sa vie. Même si celle-ci ne cache pas sa fascination envers la monstruosité de Médée ainsi que d'autres figures mythiques.

Une telle fascination de la protagoniste laisse suggérer des similitudes entre le roman et le mythe de Médée. Ainsi, en observant les conditions qui entourent le mariage de Jason

et le mari de notre narratrice, nous déduisons que le mariage n'est pas pour les deux époux un véritable choix, il s'agit plutôt d'une forme de gratitude ou d'un arrangement. À plusieurs reprises Médée a aidé Jason, et en échange de son aide, il lui promet de l'épouser, de l'aimer et de lui rester fidèle pour de bon. Ainsi Médée va à l'encontre de sa famille et aide Jason à obtenir la toison. En rentrant à Lolcos, et lorsqu'il ne peut rien faire face à son oncle s'étant emparé de son trône et ayant poussé ses parents à la mort, c'est Médée qui décide encore une fois de lui venir en aide, en poussant les filles de son oncle à tuer ce dernier.

Le mari de notre protagoniste, le seul prétendant qui se présentait à elle, remplit lui aussi une fonction mythique. Il n'aurait pas accepté le mariage avec la protagoniste si elle ne lui avait pas offert l'appartement où ils vivaient, et n'avait pas pris en charge les subventions du foyer. Pourtant, l'héroïne affirme que la plus grande faute de son mari a été d'accepter ce mariage arrangé sans réfléchir aux implications de cette entente. La même chose s'applique sur Jason qui a accepté le mariage avec une étrangère sans prendre en compte les répercussions futures, entre autres, l'abandon de Médée et le choix d'une autre femme, et surtout la perte de ses deux fils.

Bien entendu, la femme contemporaine de l'époque de Médée, en raison de sa condition, était contrainte de se soumettre à son mari et de concorder parfaitement avec lui. Médée était effectivement victime de l'oppression et de l'injustice de son entourage, tout en subissant également l'offense de son mari. Elle aurait dû, à l'instar de toutes les femmes de cette période, demeurer silencieuse et accepter d'être humiliée et délaissée sans exprimer la moindre protestation (Dufour, 2010, p. 23). En plus de cette situation d'infériorité, Médée vivait comme une étrangère parmi le peuple qui ne l'avait pas acceptée. Sa trahison envers sa famille et son peuple fournissait une raison supplémentaire pour que Jason l'abandonne, suscitant ainsi ses plaintes et ses reproches. Pour elle, le fait que Jason préfère une autre femme était perçu comme un manque de respect et de considération, d'autant plus qu'elle avait tout sacrifié pour être avec lui. Dans ce contexte, Jason incarne symboliquement les hommes, et la cruauté qu'il manifeste envers Médée atteint son paroxysme (Idem.).

L'outrage de Jason a poussé Médée à la fureur, l'aveuglant de colère. Elle persiste à exprimer sa détresse, se considérant comme infortunée, misérable, et nourrissant le désir de la mort (Ibid.p.27). Le désir de mourir est également éprouvé par la protagoniste de *Nulle*

autre voix, qui a tenté de mettre fin à sa vie le jour où elle est partie en voyage en compagnie de son frère, mais celui-ci l'a sauvée à la dernière minute. Son désespoir est intrinsèquement lié à son quotidien, qui semble être similaire à la situation vécue par Médée. Dans la première partie, nous avons observé l'impact de la violence du système patriarcal sur la vie familiale et conjugale de la narratrice. Ce qu'elle endure est manifestement injuste, et elle n'hésite pas à le dénoncer auprès de sa société. Bien que la femme ne soit pas physiquement abandonnée par son époux, ni répudiée tant qu'elle sert bien la vie de son mari, son abandon est plutôt d'ordre psychique. Elle est reléguée en marge et traitée comme une servante par son mari, à tel point que même un regard ne lui est pas adressé. Un tel sentiment de froideur et de répulsion envers son épouse laisse envisager une éventuelle pensée de divorce de la part du mari. Bien que cette éventualité ne soit pas explicitement annoncée dans le récit, le lecteur peut anticiper qu'elle n'est pas exclue.

La protagoniste, ayant atteint le point culminant de ses souffrances, et Médée, se retrouvant également seule sans terre où aller, se demandent comment mettre fin à ces conditions désespérées. Animées par l'outrage et l'humiliation, ces deux personnages sont prêts à tuer pour assouvir leur soif de vengeance. Médée explique que c'est la situation dans laquelle elle se trouve qui la pousse à commettre un meurtre, proclamant qu'elle transformera ses ennemis en cadavres. De même, notre protagoniste, motivée par des émotions similaires, est confrontée au choix entre l'empoisonnement ou le meurtre pour accomplir sa vengeance. Il est à rappeler que la Médée antique était une magicienne utilisant des plantes et concoctant des solutions empoisonnées pour éliminer ses ennemies. Parallèlement, la narratrice de *Nulle autre voix* exerce un métier qui pourrait être assimilé à la magie de Médée, étant une laborantine spécialisée en chimie. Ce métier serait une alternative plausible et logique pour empoisonner son époux tout en écartant les soupçons.

Les compétences de la protagoniste en toxicologie, en particulier sa compréhension des doses mortelles, des effets de substances toxiques telles que l'arsenic, le cyanure et la digitaline, ainsi que des méthodes d'administration, sont mises en lumière lorsqu'elle partage ces informations avec sa codétenue Nassima. Elle souligne qu'il aurait été relativement aisé pour elle de se procurer l'une de ces substances au laboratoire (Bey, 2018, p. 82). Bien que l'idée d'utiliser un empoisonnement ait traversé son esprit, elle a finalement écarté cette option, préférant le couteau en tant qu'arme masculine, plus

immédiate et ne nécessitant pas les préparations et calculs qu'impliquerait l'empoisonnement.

Médée, en revanche, a recouru aux deux méthodes : elle a d'abord fait périr sa rivale Créuse par empoisonnement, en infectant une robe offerte empoisonnée, la faisant se décomposer en quelques instants. La magicienne a également convaincu les deux sœurs de bouillir leur père pour le rajeunir. En ce qui concerne les meurtres sanglants, rappelons son assassinat de son frère, qu'elle a découpé en morceaux pour ralentir son père et son armée. Cet assassinat fratricide est un point commun avec la protagoniste, dont le frère aîné a été tué par des intégristes pendant la décennie noire, un événement tragique laissant des séquelles douloureuses sur la vie de la narratrice.

Cependant, le crime le plus abject commis par Médée est l'égorgement de ses deux fils de façon horrible. Cet infanticide est en réalité une vengeance à l'encontre de Jason qui veut séparer ses enfants de leur mère et les intégrer dans une nouvelle famille, une famille qu'il compte former ultérieurement avec la fille de Créon, Créuse. Médée prend la décision de sacrifier ses propres enfants afin de causer une douleur profonde et mortelle à Jason. Ainsi, elle le « tue » tout en le laissant en vie. Bien que le geste cause de la peine à Médée, sa quête de vengeance contre son mari prend le pas sur toutes les autres considérations (Dufour, 2010, p. 32). Nous sommes face à une femme hors norme, tout comme la protagoniste de *Nulle autre voix* que l'écrivaine a désignée comme une femme exceptionnelle, hors du commun.

Maïssa Bey établit une analogie entre son personnage principal et la figure mythique, soulignant leur choix commun du crime comme moyen de vengeance. Dans *Nulle autre voix*, la violence conjugale pousse l'héroïne à embrasser la criminalité en éliminant son mari, une figure symbolique de l'autorité. De plus, infliger de la souffrance à l'autre devient un autre point de convergence entre le mythe et le roman. Tout comme Médée utilise l'infanticide pour infliger une douleur profonde à son mari Jason, notre protagoniste transforme le meurtre conjugal en une vengeance double. D'un côté, elle venge la figure maternelle, qui incarne les traditions, en touchant à son honneur, comme précédemment mentionné. D'un autre côté, elle se venge de son mari qui l'a cruellement maltraitée. Cette dynamique se répercute également dans l'infécondité de la protagoniste, résultant de son renoncement inconscient à offrir une descendance à un mari impatient d'être père. Il devient alors évident que les descendants se transforment en instruments d'exploitation

pour les deux personnages, utilisés comme moyen de se venger de leurs conjoints.

En abordant les points de convergence entre le mythe et le roman de Bey, il est pertinent de mettre en lumière le rejet familial vécu par les deux femmes. Médée, par exemple, rompt avec l'oïkos paternel après avoir trompé sa propre famille et causé la mort de son frère. Un schéma similaire de rejet familial est observé chez la protagoniste beyenne, qui fait l'expérience de l'exclusion dès son premier jour d'emprisonnement ; aucun membre de sa famille ne lui rend visite, à l'exception de rares visites de son frère Amine. Cette situation persiste même après sa libération de prison, où elle se confine dans son appartement.

4.2.1.2 Clytemnestre

Maïssa Bey réactualise également la figure de Clytemnestre, la décrivant comme une femme maltraitée, négligée par son mari à son retour de la guerre. Elle incarne le délaissement et la violence, symbolisant à la fois l'oubli et la fureur meurtrière (Mouchet & Pomier, p. 139). Contrairement à Médée, qui choisit de se venger de Jason de manière indirecte en le laissant en vie pour lui infliger l'infanticide, Clytemnestre assassine directement et de manière odieuse son époux Agamemnon, tout comme notre protagoniste. Dans notre analyse, nous nous penchons sur la tragédie d'Eschyle, car, selon Evelyne Méron (1985, p. 247), c'est la version qui accorde le plus de respect à son héroïne, peut-être la plus féministe. Clytemnestre y est avant tout la vengeresse d'Iphigénie, reléguant au second plan son amour pour Egisthe ou sa jalousie envers Cassandre.

Méron souligne cependant que dans la tragédie d'Homère, Clytemnestre est une victime des manœuvres séductrices d'Egisthe. Dans la version d'Euripide, Clytemnestre prétend ne pas avoir tué pour Iphigénie, mais plutôt par jalousie envers Cassandre. Enfin, dans la tragédie de Sophocle, Electre rejette le prétexte avancé par sa mère, affirmant avoir tué pour venger Iphigénie (Idem.). Yourcenar partage ce point de vue, d'autant que Clytemnestre évoque à peine ses enfants. Ainsi, c'est par jalousie, souffrance, voire amour, qu'elle tue son mari Agamemnon (Mouchet & Pomier, p. 140).

En ce qui concerne notre analyse, deux motifs semblent plus plausibles pour expliquer le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre : la vengeance de sa fille Iphigénie ou la satisfaction de sa jalousie envers Cassandre. Il est perceptible que la haine de Clytemnestre envers Agamemnon après le sacrifice de sa fille est intense, la poussant à agir rapidement pour venger la mort de sa progéniture. Il est concevable que sa jalousie, en

le voyant revenir avec son amante Cassandra, ait également contribué à sa décision de le tuer et à la préparation de cet acte. Selon l'Orestie d'Eschyle, lorsqu'Agamemnon retourne dans son palais, Clytemnestre lui tend un piège en utilisant un manteau pour l'encercler dans la baignoire. Gêné par le tissu mouillé, Agamemnon se retrouve incapable de sortir de la baignoire, devenant ainsi vulnérable. Clytemnestre en profite pour lui asséner trois coups fatals, auxquels il ne peut résister (He, 2016, p. 182).

Il est indéniable que Clytemnestre est consumée par une haine aveugle envers son mari qui a entrepris la guerre troyenne, une guerre qu'elle estime qu'il aurait pu éviter. Depuis le départ d'Agamemnon, la reine incarne le délaissement et le vide. Elle est tiraillée entre l'attente de son époux, dont la durée d'absence est alors inconnue, et son malaise à l'idée d'être potentiellement remplacée par d'autres femmes. Comme pour Médée et notre protagoniste, la séparation conjugale a un effet destructeur sur la psyché de Clytemnestre. Quoi qu'il en soit, une femme qui ne bénéficie ni d'estime, ni de respect, ni de valorisation de la part de son conjoint, ou qui ressent le manque affectif, devient une force redoutable. C'est dans cette optique que Clytemnestre, pour pallier l'absence d'Agamemnon, prend un amant en la personne d'Egisthe, dans une tentative de combler le vide et la solitude qui la dévorent. Sa décision de prendre un amant peut être interprétée comme une imitation du comportement supposé d'Agamemnon, entouré de femmes, voire de maîtresses.

En effet, Clytemnestre doit endurer plusieurs années d'attente pour le retour d'Agamemnon, et c'est en voyant la captive Cassandra qu'elle décide de se venger. Yourcenar met en avant le fait que l'indifférence constitue l'obstacle le plus ardu à surmonter lorsque l'on se sent délaissé ou exclu par l'être aimé (Mouchet & Pomier, p. 143). Au retour d'Agamemnon, accompagné de la captive, son indifférence envers Clytemnestre est clairement le signe d'un imminent délaissement. Par conséquent, une jalousie naît envers Cassandra, que Clytemnestre humilie avant de la tuer.

Dans *Nulle autre voix*, la protagoniste n'est pas seulement abandonnée par son mari, mais elle subit le délaissement, la sous-estimation, et surtout, l'humiliation. Après des années de mariage, elle n'est jamais traitée comme une femme désirable. Au contraire, elle est soumise à des violences physiques et psychologiques de la part de son mari, ce qui la pousse sur le chemin de la vengeance. Il est essentiel de noter que les deux femmes tuent des hommes très virils et violents : Agamemnon, un roi guerrier responsable de la mort de nombreuses personnes, et le mari de la protagoniste, un homme violent et cruel.

Par ailleurs, l'utilisation de la hache par Clytemnestre et du couteau par notre protagoniste, toutes deux des armes traditionnellement associées à la masculinité, peut être interprétée comme une inversion des rôles traditionnels entre hommes et femmes. Méron (1985, p. 246) suggère que si Clytemnestre a été condamnée, ce n'était pas en tant que simple criminelle, mais en tant que révolutionnaire créant des précédents redoutables. Selon Eschyle, elle incarne « *la femelle tueuse du mâle* » (Idem.). Les deux personnages féminins parviennent à exercer une domination féminine sur le corps masculin.

Le recours à une hache ou à un couteau pour tuer leurs époux semble a priori peu plausible pour des femmes, compte tenu de leur physique généralement considéré comme plus faible que celui des hommes. Cependant, les deux protagonistes sont déterminées et obstinées dans leur résolution d'accomplir le meurtre conformément au plan préétabli. Dans le cas du meurtre d'Agamemnon, l'action se déroule dans son lieu favori pour se détendre : le bain. La reine Clytemnestre suit Agamemnon et, de ses propres mains, provoque la mort du roi en le prenant au dépourvu dans sa baignoire, tendant un piège en l'enveloppant dans un tissu, puis le frappe à trois reprises avec une épée qu'elle décrit comme une « hache » (He, 2016, p. 250).

Quant à *Nulle autre voix*, le crime se produit dans le salon, également endroit où le mari prend ses repas, s'assoit dans son fauteuil et regarde la télévision, tournant délibérément le dos à son épouse, qu'il ignore de manière humiliante. Elle le poignarde de façon surprenante avec un couteau : « *Le bras se lève. Puis retombe. Une première fois. Trois coups. Trois coups seulement. Il n'a pas le temps de se retourner. Ni celui de comprendre peut-être* » (Bey, 2018, p. 10). Son acte meurtrier était principalement motivé par le désir de se libérer des années de soumission et de se venger des violences conjugales qu'elle avait endurées. Trois coups de poignard dans le dos furent suffisants pour mettre un terme à la vie de son époux. L'exécution de cette scène de meurtre, où la criminelle inflige trois coups à son conjoint, évoque le meurtre de Clytemnestre. Selon Cassandre, la reine annonce son crime par un cri de guerre puissant, se glorifiant de son acte comme le ferait un guerrier : « *j'ai frappé deux fois, et quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup [...] le sang qu'il rejette violemment sous le fer qu'il a percé m'inonde de ses gouttes noires, aussi douces pour mon cœur que la rosée de Zeus* » (Frontisi-Ducroux, 2010).

En outre, la manière dont le sang de la victime s'écoule est décrite de manière alléchante pour Clytemnestre. Une attitude similaire est évoquée par notre protagoniste, bien qu'elle ne s'y attarde pas. Elle mentionne avoir laissé la victime saigner avant de se

rendre à la cuisine. De plus, après avoir commis le meurtre, Clytemnestre reconnaît son crime sans jamais présenter d'excuses. Confrontée à son fils Oreste, elle demeure résolue jusqu'à ce que celui-ci la tue dans un tragique acte de matricide. La narratrice de notre histoire adopte une attitude similaire en assumant pleinement son crime et en refusant de se défendre devant le jury. Elle souhaitait être déclarée coupable, de manière unanime, et assumer pleinement le prix de ses actes lâches et de ses renoncements (Bey, 2018, p. 83).

4.2.1.3 Philomèle

En plus de Médée et Clytemnestre, la mythologie grecque offre d'autres exemples de figures criminelles, telles que les sœurs Procné et Philomèle. Tout comme Médée, qui égorge ses deux fils pour se venger de Jason, Procné tue également son enfant pour châtier son mari et le priver de ce qu'il a de plus cher. L'histoire de Philomèle et Procné se déroule généralement en trois étapes : Philomèle est violée par Térée à l'insu de sa sœur Procné. Après cela, il l'emprisonne et lui tranche la langue, mais elle parvient à informer sa sœur de ce qui lui est arrivé. Pour se venger de Térée, les deux sœurs assassinent leur fils Itys, le cuisinent, et le servent en repas à Térée, qui découvre la vérité trop tard. Lorsque le père affolé les poursuit pour les tuer, les dieux interviennent en transformant les trois protagonistes en oiseaux, souvent l'hirondelle, le rossignol, et la huppe (Delattre, 2015, p. 472).

Il semble que des allusions à ce mythe soient présentes dans *Nulle autre voix*. Si Philomèle, en se lui coupant la langue, devient muette et ne peut rien révéler à sa sœur sur le viol qu'elle a subi, notre protagoniste, quant à elle, n'a pas la langue tranchée comme Philomèle, mais elle possède une langue qu'elle n'utilise pas en raison du mutisme dans lequel elle se réfugie depuis son enfance. Nous avons observé que sa voix est d'abord réprimée par sa mère : « *d'elle, j'ai toujours tout accepté en silence* » (Bey, 2018, p. 71). Ensuite, son mari insistait sur l'importance du respect et du silence de sa part. Les règles de vie commune ont été instaurées et mises en pratique dès les débuts, alors qu'ils se familiarisaient à peine l'un avec l'autre. Ce sont ces deux personnages qui prennent les décisions à sa place.

Alors qu'elle est emprisonnée, Philomèle, malgré sa bouche muette, tissait en lettres pourpres le récit de ses malheurs afin d'avertir sa sœur Procné. Une fois la tapisserie achevée, elle la remet à une servante qui la porte à Procné. En lisant l'horreur se déroulant sur la toile, Procné est envahie de fureur et décide de se venger de Térée. Ainsi, la

vengeance des deux sœurs ne serait pas survenue sans la tapisserie créée par Philomèle. L'image du tissage, métaphore courante de l'écriture dans l'Antiquité, souligne clairement l'initiative de Philomèle comme un signal métapoétique, affirmant le pouvoir de l'écriture à faire revivre la voix perdue (Vial, 2017). La communication à travers le tissage entre ces deux figures mythiques se transforme en écriture dans *Nulle autre voix*, où notre protagoniste écrit des lettres à l'écrivaine pour lui révéler ce qu'elle n'a jamais osé dire. Elle lie par les mots, à l'instar de Philomèle avec les fils, dans le but de dévoiler leur histoire.

En prison, l'écriture de lettres aux autres détenues était un moyen de survie pour l'héroïne, lui permettant de trouver sa place parmi les prisonnières. Cette pratique persiste après sa libération, où elle choisit d'utiliser des lettres pour communiquer avec l'écrivaine au lieu de parler directement, car l'écriture offre plus de liberté que la parole. En écrivant, elle déclare qu'elle s'immerge dans des souvenirs aussi délicats, aussi douloureux que ces petits cailloux qui s'incrument au fond de la chaussure, que l'on nomme scrupules (Bey, 2018, p. 137). Le dévoilement de ses frustrations et refoulements s'exprime parfois à travers des mots crus, suscitant la désapprobation de l'écrivaine, comme en témoigne son soliloque : « *la crudité de mes propos éveille en vous des images déplaisantes, n'est-ce pas ? Elle vous met face à une réalité que vous ne voulez pas affronter* » (Ibid.p.141). Contrairement à Philomèle, qui tisse dans le but d'avertir sa sœur, la protagoniste n'attend rien de l'écrivaine en lui écrivant ces lettres. C'est plutôt l'écrivaine qui en bénéficiera pour réaliser le roman qu'elle prévoit de produire. Pour la criminelle, l'écriture a davantage un effet guérisseur.

Par ailleurs, le viol de Philomèle par son beau-frère Térée trouve un écho chez notre protagoniste, où les relations sexuelles prennent la forme d'un viol conjugal. Cela se manifeste dès la nuit de nocces, où son époux la contraint à avoir des relations sexuelles tout en étouffant sa voix. Incapable de supporter les violences subies, l'héroïne se venge en le poignardant, mettant ainsi fin à des années d'oppression et de violence. En ce qui concerne Philomèle, pour venger le viol qu'elle a subi, ne met pas directement fin à la vie de son agresseur, mais choisit plutôt de commettre l'assassinat de l'être le plus cher pour cet homme, son fils Itys. Avec l'aide de sa sœur Procné, Philomèle, même face aux bras tendus de l'enfant, le frappe d'une épée à l'endroit où la poitrine rencontre le flanc, sans détourner le visage. Par la suite, elle utilise le fer qu'elle tenait pour lui trancher la gorge (Ovid, Les Métamorphoses (1er S. ap. J. -C.). Progné et Philomèle, 2017).

Dans l'ensemble, tant Philomèle que la protagoniste, après avoir été victimes de la violence des deux hommes, réagissent en infligeant à leur tour une violence extrême à l'encontre de ces hommes. La même dynamique se répète avec d'autres figures mythiques réinvesties par Maïssa Bey. La sauvagerie et la monstruosité de nos protagonistes renforcent notre hypothèse selon laquelle l'image traditionnellement non violente de la femme est remise en question. Tout au long de l'analyse, il est pertinent d'explorer si l'écho de la société envers la femme criminelle, comparé à celui de l'homme criminel, reflète les mêmes attitudes que celles de la société contemporaine.

4.2.2 La criminelle : femme maudite partout et toujours

Comme illustré précédemment, le meurtre conjugal commis par la protagoniste dans *Nulle autre voix* établit des connexions fondamentales avec trois figures issues de la société grecque antique. Dans cette société, où le privilège de verser le sang, que ce soit dans le cadre de sacrifices ou de la guerre, est réservé aux hommes, toute dérogation, qu'elle soit rituelle ou transgressive, soulève des problèmes angoissants (Frontisi-Ducroux, 2010), les figures criminelles incarnent une capacité effrayante et monstrueuse à tuer ceux qui leur font du mal ou les conduisent à la souffrance, parfois même sans épargner leur progéniture de la sauvagerie de leurs actes. Ainsi, Jason déclare à propos de Médée : aucune femme grecque n'aurait jamais osé commettre un acte aussi atroce. Les premiers vers d'Eschyle présentent Clytemnestre comme la « *femme aux mâles desseins* » (Idem.).

Maïssa Bey met en évidence à travers la protagoniste de *Nulle autre voix* que, malgré sa grande résistance et patience, chaque individu a une limite à ne pas dépasser. La transformation de l'héroïne en criminelle résulte à son insu et probablement par une forme de contamination, d'une force qui a submergé son être comme une lame de fond, éradiquant ses craintes : une attraction irrésistible pour la violence (Bey, 2018, p. 83). À travers ce personnage, l'auteure cherche à dénoncer la violence et l'injustice perpétrées à l'encontre du « sexe faible », tout en mettant en lumière l'aspect sombre qui réside en chaque femme et qui peut la conduire à commettre l'irréparable.

En réalité, Clytemnestre, en assumant le rôle de l'épouse meurtrière, transgresse l'ordre établi des sexes. De même, notre protagoniste, avec le premier coup de poignard, marque une rupture avec la sphère féminine et revendique son entrée dans la sphère masculine. En ce qui concerne Médée, Sénèque la décrit en affirmant qu'elle combine la perversité propre à la femme avec une force d'homme (Larrieu, 2012, p. 94). L'égorgeuse

ne peut être que qualifiée de créature au tempérament masculin, une virago, agissant comme un homme, et par conséquent, inévitablement un monstre (Frontisi-Ducroux, 2010).

En prenant en considération les figures stéréotypées du crime féminin, on constate que la société dans laquelle évolue notre protagoniste n'a pas évolué par rapport à la société grecque antique. En effet, depuis l'Antiquité, la société peine à accepter l'idée d'une femme criminelle ; elle lui attribue une image dégoûtante et monstrueuse. Aux yeux de ces sociétés, les femmes criminelles sont perçues comme commettant des actes singulièrement odieux, lâches et cruels. Les crimes de ces personnages semblent représenter une inversion de la loi des sexes, voire une émascation de l'homme symbolisant la virilité. Ainsi, Raphaël Guidée met en évidence un dilemme complexe : d'un côté, la femme violente semble renier une nature essentiellement non violente ; d'un autre côté, cette violence révèle sa véritable nature, souvent perçue comme double, une dualité que l'on connaît depuis l'histoire d'Ève et de la pomme. Ainsi, la représentation commune de la violence féminine se saisit dans cette tension entre la trahison d'une nature innocente et l'expression d'une nature jugée criminelle (2012, p. 394).

Le rejet catégorique de l'idée de violence ou de crime commis par une femme ressort clairement, que ce soit à travers la lecture du roman ou de tragédies mettant en scène des figures mythiques. Cependant, les figures mythiques réinvesties par Bey dans son roman déconstruisent de manière frappante l'idée selon laquelle la femme, par nature, serait incapable de commettre un crime sanglant. De plus, il convient de noter que la référence à ces mythes ne suggère en aucune manière que l'auteure considère la violence comme une solution pour s'émanciper des différentes formes de violences inhérentes à la société patriarcale algérienne. Son roman *Nulle autre voix* vise plutôt à mettre en lumière les conséquences de la violence conjugale et l'influence des traditions sur l'émergence de femmes fortement marquées par la violence.

4.2.3 La protagoniste de *Puisque mon cœur est mort*, l'écho de :

4.2.3.1 Phénix

En explorant le deuxième roman intitulé *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey fait allusion à un oiseau mythique : le phénix. La légende de cet oiseau, qui symbolise généralement la renaissance, trouve ses origines dans différentes cultures à travers le

monde. Cependant, les versions égyptienne et grecque antique de la mythologie sont parmi les plus célèbres et largement reconnues :

Le mythe du phénix renvoie à l'oiseau légendaire, à l'aspect majestueux et le plumage rouge-bleu, vivant 500 ou 1000 ans, qui aurait la faculté de renaître de ses cendres et, d'ailleurs, très souvent représenté comme s'échappant d'un bucher en flammes. L'origine de ce mythe est incertaine, mais ses racines peuvent se retracer dans l'Égypte ancien où il était appelé Benou. Repris par les anciens Grecs, les Romains et les pères de l'église Catholique ensuite (Ghasarin & D' ortenzio , 2011, p. 3).

Dans l'Égypte ancienne, selon Boumelit et Logbi (p. 45), le phénix, cet imposant oiseau, entreprenait tous les cinq cents ans une quête visant à découvrir sa véritable essence. Lorsque l'oiseau, avide de vérité, sentait sa fin approcher, il érigeait un bûcher funéraire à partir de rameaux aromatiques. Ensuite, se dirigeant vers les rayons solaires, il attisait les braises du bûcher en battant des ailes et s'immolait. De ces cendres, un nouvel oiseau renaissait, et selon certaines croyances, il s'emparait du corps de son défunt père et le transportait jusqu'au sanctuaire de Ré à Héliopolis (Idem.).

Ainsi, dans *Puisque mon cœur est mort*, la volonté d'Aïda de passer de la vie à la mort et vice versa est symbolisée par le phénix qui renaît de ses cendres. La mort de Nadir est vécue par la mère endeuillée comme une immense brûlure qui la réduit en cendres, comme le montrent ses propos adressés au défunt : « *laisse-moi tout d'abord revenir à l'état de dévastation dans lequel ton départ m'a plongée. Ta disparition m'a fait l'effet d'être réduite en cendres* » (Bey, 2010, p. 144). La mort de Nadir renvoie au jour de naissance d'Aïda, coïncidant avec le jour sacré de l'Aïd el Kébir, duquel elle tire d'ailleurs son prénom, laissant la narratrice imaginer que cette coïncidence n'était pas un hasard. La célébration commémore l'épisode où Dieu demanda à Abraham de sacrifier son unique enfant, Ismaël, pour mettre sa foi à l'épreuve. Abraham a choisi l'amour de Dieu, qui lui a rendu son fils. Ainsi, Aïda, en faisant allusion à cet événement religieux, semble légitimer le sacrifice de son fils. Elle établit un parallèle entre son propre nom, inspiré de cette fête, et le destin de son enfant.

Dès le début, la survie ou la guérison d'Aïda face à ce malheur, ainsi que la possibilité d'atténuer la douleur psychologique qui ne laisse aucune marque apparente sur son corps, ne sont pas envisagées. Le drame est accentué par la culpabilité qu'elle ressent,

attribuant la responsabilité du décès de Nadir à ses propres actions. Aïda est convaincue que les terroristes la ciblaient directement, et en choisissant d'assassiner son fils, ils ont opté pour le châtement ultime, frappant là où cela fait le plus mal. Ainsi, pour illustrer la profonde douleur qui la consume, Aïda fait référence à la légende du phénix tout en établissant une comparaison avec cet oiseau mythique. C'est un oiseau qui, selon la légende, est incapable de se reproduire. Ainsi, lorsque l'oiseau sent que sa vie touche à sa fin, il construit un nid, y met le feu et se laisse consumer. Ensuite, il renaît de ses propres cendres. Aïda, quant à elle, affirme qu'elle n'a pas allumé de feu, mais elle était néanmoins sur le point de se consumer sur le bûcher qui avait été dressé et allumé pour elle (Idem.).

En se comparant au phénix, Aïda révèle ses douleurs et sa solitude que lui a imposée la perte de son fils. Désormais elle est incapable de communiquer avec sa société et s'isole d'elle, mais à chaque fois qu'elle se rend compte de la vengeance. Elle a le sentiment de renaître et que sa vie est régénérée. La combustion du phénix représente sa solitude et la distance qu'elle prend vis-à-vis des habitants du village. Pour preuve, l'hésitation des femmes au cimetière pour l'aborder en raison de son silence et son désir d'isolement. Ce faisant, Aïda aborde dans le même temps ses douleurs et celles d'autres « sœurs en détresse ». Malgré les douleurs qu'elle endure, elle écrit néanmoins des lettres au défunt pour lui révéler son intention de reprendre ses forces et sortir de son état de dévastation. Ainsi, pour elle, l'écriture devient un outil visant à réunir les fragments, à reconstituer tout ce qui en elle s'est désarticulé, morcelé, voire désagrégé (Ibid.pp19-20).

La renaissance chez Aïda peut être présentée par de nombreux processus, c'est avant tout en utilisant l'écriture pour rédiger des lettres adressées au défunt. Il s'agit d'une activité perpétuelle qui maintient la présence constante de l'absent. Le personnage principal semble avoir dès lors des caractéristiques liées à la vie et à la mort. Ces deux éléments découlent d'une série d'événements pour lesquels on réalise plus tard, trop tard, qu'ils sont orchestrés pour la réalisation du destin. Ou plus précisément, la sinistre alliance du destin et du hasard, celle-là même qui engendre la tragédie (Ibid.p.172). De plus, tout comme l'oiseau immortel, ou du moins, qui renaît de ses cendres, Aïda rejette désormais l'idée de la mort. Ainsi, lorsqu'un gamin sur la page lui a demandé s'il avait un enfant, Elle semble abandonner l'idée de la mort de son fils car elle rejette l'inévitable, le définitif contenu dans ce mot. L'aspect immortel est aussi exprimé à travers l'inclusion du vers du poème de Jacques Roubaud : « *quand la mort sera fini je serai mort* » (Ibid.p.48).

Outre l'écriture, deux autres processus peuvent accompagner la renaissance d'Aïda, à savoir l'ossement de son fils, enseveli au cimetière, et la quête de vengeance contre l'assassin de Nadir. En ce qui concerne cette dernière, Aïda entreprend une démarche pour identifier l'assassin de son fils. Sa renaissance passe forcément par trouver le terroriste. La quête est un aspect qu'on trouve chez le phénix qui renouvelle tous les cinq cents ans sa quête de vérité. Étant donné qu'une nouvelle vie ne peut être obtenue que par le biais d'une autre, l'oiseau construit lui-même son propre nid, y met du feu et s'embrase. En s'identifiant au phénix, Aïda elle aussi sacrifie sa vie en voulant tuer le terroriste. D'autant plus que le tuer va permettre de sauver la vie à d'autres personnes.

Pour accomplir sa quête, c'est Kheïra qui a aidé Aïda à localiser Rachid, l'auteur du crime, en lui indiquant l'emplacement de son appartement. Cependant, bien avant cela, c'est Hakim qui, après son insistance, lui a remis la photo du terroriste. À peine Aïda avait-elle esquissé un rapide regard à la photo de l'assassin qu'un phénomène étrange se produisit : l'un des coins de la photo s'embrasa. Devant elle, un petit amas de cendres s'est formé à une vitesse surprenante à ses pieds, libérant quelques particules de poussière grise. Comme pour confirmer cet incident, elle jure en écrivant au défunt avoir vu cette photo se consumer sous ses yeux. L'évocation de la consommation par le regard converge en effet avec le mythe du phénix.

De plus, le cimetière peut être comparé à la ville de soleil où se dirige le phénix pour y poser son nid. « *Dans la légende, l'oiseau est effectivement associé aux aromates qui garnissent son nid et au milieu desquels il meurt* » (Lecocq, 2002, p. 34). De manière similaire dans le roman, le personnage principal décrit le chemin menant au cimetière où apparaissent : « *les taches rouges des coquelicots, l'orange éclatant des soucis, le soleil des narcisses et des jonquilles au milieu des herbes sauvages me sautèrent aux yeux* » (Bey, 2010, p. 143). D'autre part, il évoque la présence de plantes et d'herbes dans le cimetière. Aïda recherche avec l'espoir fragile que l'on aurait en cherchant un mince rameau d'espoir parmi les herbes sauvages qui prolifèrent dans les cimetières. La quête d'espérance à partir d'herbes sauvages peut suggérer l'auto-engendrement de la mère endeuillée.

À son arrivée au cimetière, les premiers rayons du soleil font naître un léger voile diaphane au-dessus des terrains vagues tout proches (Ibid.p.63). Aïda décrit l'apparition des rayons solaires dans ce lieu comme un spectacle inhabituel. En réalité, le cimetière

apparaît comme un lieu de rencontre entre les femmes endeuillées qui endurent seules la brûlure de la perte familiale, car, comme le souligne l'adage mentionné par Aïda, on ne peut véritablement ressentir la brûlure de la braise que si on l'a subie soi-même (Ibid.p.104). Ces femmes semblent s'engager dans cette démarche de combustion en s'asseyant aux côtés d'Aïda, prenant sa main, et, d'un souffle et d'un murmure, raniment la braise qui continue de rougeoier dans leurs yeux empreints de douleur (Ibid.p.105). La main d'Aïda évoque l'aile de l'oiseau fabuleux, car c'est de son propre corps que l'oiseau fait jaillir le feu qui doit l'embraser. Ce jaillissement est provoqué par des percussions répétées de ses ailes sur sa poitrine (Salah, 2012, p. 281). On notera dans ce roman que le champ lexical du feu croise celui du sang : « braise », « allume », « brulante », « chaleur », « brulure », « flammes », « cendres », « fumée », « incandescent », « poudre », « poudroïement », « poussière grise », « rougeur », « rouge », « rougeoier », « sanglants », « ensanglantée ».

La mer elle aussi peut constituer un autre point de liaison qui nous autorise le rapprochement à la figure du phénix car, selon la légende, l'oiseau accomplit douze plonges dans l'océan, soit avant, soit après sa résurrection, mettant ainsi en évidence le rôle crucial de l'eau dans le processus de renouveau de cette créature fabuleuse (Ibid.p.280). Dans *Puisque mon cœur est mort*, la narratrice emprunte une allée qui relie la mer au cimetière à chaque retour de ce dernier, où elle ramasse des galets. Il semble qu'elle cherche à se ressourcer auprès de la mer, comme si ce lien avec l'eau était essentiel à son propre processus de renaissance. En traquant ce dernier sur la plage, Aïda était dans un état insensible et troublant. L'incident se produit sous un soleil de plomb : « *je sentais le grésillement du soleil sur ma peau. Semblable à des milliers de piqures d'insectes minuscules et invisibles* » (Idem.). Nous voyons ici que le mythomane du soleil apparaît aussi bien dans le cimetière que sur la plage.

Nous pouvons constater que les couples binaires nuit / jour, mort / renaissance et espoir / désespoir sont interdépendants dans le roman. Pour le personnage principal, la nuit semble être le berceau de la solitude, où le sentiment d'isolement et d'abandon prend naissance. C'est au plus profond de lui-même que les instincts démoniaques se libèrent. Même l'assassinat de Nadir est un accident terrible qui a eu lieu dans une nuit épouvantable. La notion de la nuit est associée au sentiment de désespoir, car la mère endeuillée s'y trouve immobile et dépourvue d'enthousiasme pour poursuivre sa vengeance, contrairement au jour où la haine et l'attente de la vengeance lui redonnent

espoir. Le lien avec l'espoir se manifeste également lorsqu'elle contemple son visage mourant dans le miroir et espère le voir changer en ouvrant ses yeux.

En effet, la narratrice évoque la vengeance comme si c'était la seule voie pour la rapprocher du défunt. Elle lui écrit pour lui faire savoir qu'elle sort chaque matin dans l'espoir de le retrouver. Si la mise à mort de Rachid est censée la rapprocher de son fils, on peut supposer que cet événement serait suivi de sa propre mort, étant donné que seule la mort pourrait réaliser cet objectif. Comme nous le constatons, le lien entre la mort et le temps semble direct chez Aïda. Son empressement à retrouver le défunt révèle une volonté d'échapper au temps, comme si elle ne voulait pas vivre longtemps pour le rejoindre. De plus, son désintérêt pour ce monde sans Nadir persiste, elle n'accorde d'importance à rien et ne ressent pas le passage du temps.

4.2.3.2 Philomèle

Le roman *Puisque mon cœur est mort* ne se contente pas d'évoquer le mythe du phénix ; l'auteure nous rappelle également le mythe de Philomèle et de sa sœur Procné. Comme évoqué précédemment, Philomèle perd sa voix après que Térée lui a coupé la langue. De manière similaire, Le protagoniste du roman, après la perte de son fils, se voit refuser le droit de donner libre cours à sa voix, l'empêchant ainsi de pleurer et de crier pour exprimer son deuil. On a tenté de museler sa douleur et de la réduire au silence. Ceux autour d'elle semblent privilégier des silences et des prières. Des visages fermés, des yeux baissés et des formules conventionnelles sont préférés pour exprimer leur soutien. Le mutisme lui est également imposé lors de la circoncision de son fils. Pour supporter la douleur infligée à l'enfant, on lui demande de mordre dans la lame du couteau, en insistant particulièrement sur le fait de ne pas crier. Il est évident que les deux personnages ne sont pas en mesure d'exprimer leur voix.

Dans cette période de mutisme, la communication se réalise à travers le tissage et l'écriture de lettres qui partagent un objectif similaire. Selon Leduc, le fil torsadé par la fileuse métaphorise les mélodies complexes de sa voix, et le processus de tissage représente un « tissu textuel » où se révèlent la vie, la manière d'agir et l'essence profonde de la tisseuse (Ouali, 2020, p. 191). Effectivement, le tissage, en tant que tissu textuel, représente intrinsèquement un texte. À l'instar de Philomèle, qui tissait une tapisserie pour alerter sa sœur, Aïda utilise l'écriture comme un moyen de préserver le lien avec son fils Nadir. Elle exprime qu'elle déroule le fil à tâtons, cherchant ainsi à le rejoindre, tout en

veillant à contenir le cri qui menace de surgir. Entre elle et son fils, il y a un fil tendu, sur lequel elle affûte sa haine. Elle avance sur ce fil. Selon Ouali (2020, p. 190), le fil, initialement lié au filage, se transforme à travers les diverses expressions du français, se métamorphosant successivement en le fil de la parole, puis le fil de l'écriture.

Aïda rédige des lettres à Nadir dans lesquelles elle partage chaque instant de sa vie avec lui, car il est présent dans tout ce qu'elle fait, dans chaque expérience qu'elle vit. Elle refuse de le quitter, ne veut pas qu'il la quitte. L'écriture devient également un outil qu'elle utilise pour révéler à Nadir sa transformation en vengeresse, tout en lui dévoilant les détails de son projet de vengeance : « *Tu me découvres ? Et encore, tu ne sais pas tout ! Tu vas découvrir une autre femme qui ressemble si peu à celle que tu as toujours connue - et supportée, avec une patience parfois mise à l'épreuve* » (Ibid.p.87). Chaque soir, elle progresse prudemment sur la page, explorant avec précaution pour tracer la voie qui la conduit à Nadir.

Conclusion

En guise de conclusion de ce chapitre, on peut affirmer que la vengeance, pour les protagonistes de *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, représente une question de survie, un moyen de se libérer des violences subies. Par le biais de l'acte meurtrier, mis en scène de manière théâtralisée, ils ont réclamé un pouvoir qui leur avait été dénié par la société. Dans *Nulle autre voix*, le choix du poignard par la protagoniste pour son crime renvoie à son identification avec le registre masculin, comme si elle cherchait à adopter un comportement d'homme violent, tout en incorporant une symbolique sexuelle. Surtout, le pouvoir de l'époux est souvent associé à sa virilité, symbolisée par le phallus. La criminelle a réagi aux violences physiques infligées par son mari en utilisant des coups de couteau, inversant ainsi la violence du pénis par un acte meurtrier.

En ce qui concerne *Puisque mon cœur est mort*, Aïda a décidé de prendre en main la justice elle-même. En cherchant à rendre coup pour coup, elle a appliqué, sans le formuler explicitement, la loi du talion : une vie pour une vie. Cependant, à la fin du roman, au lieu de tuer Rachid, elle a involontairement causé la mort de Hakim, qui intervenait pour l'empêcher de commettre le crime. Même si elle n'avait pas consciemment l'intention de tuer Hakim, elle semble être inconsciemment satisfaite de cet incident accidentel, d'autant plus qu'elle découvre que c'était Hakim qui était la cible du terroriste, et non pas son fils.

Dans les romans de notre corpus, Maïssa Bey incarne de manière implicite et explicite divers mythes. La romancière, consciente que le mythe constitue une forme d'expression universelle et symbolique, a réinvesti les mythes de Médée, de Clytemnestre et de Philomèle dans *Nulle autre voix*, ainsi que ceux du phénix et de Philomèle dans *Puisque mon cœur est mort*, pour explorer la criminalité féminine.

Dans *Nulle autre voix*, le statut victimaire, la vengeance du conjoint, la possibilité de recourir au poison ou à l'arme blanche, ainsi que l'assassinat du frère, sont autant d'éléments du mythe de Médée qui trouvent leur place dans ce roman. Parallèlement, la protagoniste de ce roman partage des similitudes avec la figure de Clytemnestre. Le délaissement et la sous-estimation des deux femmes ont un impact destructeur sur leur psyché, les poussant à assassiner sauvagement leurs maris. Elles utilisent à cet effet des armes traditionnellement associées aux hommes, comme la hache pour Clytemnestre et le couteau pour l'héroïne de *Nulle autre voix*. Les trois coups de poignard assénés par

l'héroïne à son mari font écho au meurtre de Clytemnestre. Les deux femmes partagent également la même indifférence vis-à-vis du sang qui coule du corps allongé par terre.

Dans le même roman, tandis que Philomèle est privée de sa voix physique par la coupure de sa langue, notre protagoniste expérimente le mutisme d'une manière différente, à travers sa marginalité sociale. Alors que Philomèle utilise le tissage pour communiquer et révéler son histoire de viol à sa sœur Procné, notre protagoniste opte pour l'écriture de lettres à l'écrivaine pour dévoiler les détails du maricide. De plus, le viol conjugal subi par l'héroïne depuis la nuit de noces constitue un point de convergence entre les deux récits. Le mythe nous enseigne que Philomèle a été victime d'un viol commis par son beau-frère. Nous avons également observé que la progéniture est utilisée comme une stratégie de vengeance.

Quant à *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey fait explicitement référence au phénix. L'assassinat de Nadir est vécu par Aïda comme une immense brûlure, la réduisant en cendres, une métaphore évoquant le phénix auquel elle s'identifie. Cette combustion symbolise sa distanciation vis-à-vis des habitants du village. À l'instar de l'oiseau immortel, Aïda ressent une renaissance en entamant sa quête de vengeance, sacrifiant sa vie pour tuer le terroriste et ainsi sauver d'autres personnes. Le mytheme de la quête unit les deux récits : alors qu'Aïda entame sa quête du terroriste, le phénix renouvelle tous les cinq cents ans sa quête de vérité. En effet, une nouvelle vie ne peut être gagnée que par le biais d'une autre. Ainsi, la renaissance d'Aïda ne se manifeste pas seulement par la mise à mort de Rachid, mais aussi par l'écriture de lettres à l'absent.

Parallèlement à Philomèle, qui a perdu sa voix après que Térée lui a coupé la langue, Aïda, après la perte de son fils, voit sa voix occultée par tous, l'empêchant de pleurer et de crier pour exprimer son deuil. L'écriture de lettres devient le seul moyen pour elle de communiquer, rappelant le tissage de Philomèle qui utilisait une tapisserie pour avertir sa sœur. Ainsi, l'écriture chez Aïda partage la même finalité que le tissage chez Philomèle, celle de rejoindre l'autre.

TROISIEME PARTIE

IMPACT DE L'HYBRIDITE GNERIQUE SUR LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE

CHAPITRE 05

LA TRANSGRESSION DES FRONTIERES TRADITIONNELLES DU GENRE ROMANESQUE

Introduction

De nos jours encore, chez les auteurs comme chez les lecteurs et critiques, ce sont les genres littéraires : le théâtre, la nouvelle, le poème, etc. à quoi pensent-ils naturellement en présence d'une œuvre littéraire. Ils s'intéresseraient selon les traits génériques à la classer dans l'un ou l'autre des genres connus. Autrement dit, les lecteurs s'inscrivent, tout comme les auteurs qui inscrivent les textes qu'ils écrivent dans une tradition générique, dans les limites de la tradition générique qui les aident dans leurs attentes. Selon Philippe Lejeune (1975, p. 311), le lien entre le lecteur et l'auteur se forme grâce aux genres, établissant ainsi un pacte de lecture. Il soutient que les genres ne sont pas des entités autonomes, mais plutôt des éléments contribuant à un code implicite évoluant à chaque époque. Ce code facilite la réception et la classification, par les lecteurs, des œuvres passées et nouvelles. Les textes littéraires, ajoute Lejeune, sont créés et appréciés en fonction de modèles et d'« horizons d'attente », formant une sorte de géographie variable.

Mais qu'entendons-nous exactement quand nous parlons de genre littéraire ? Ne s'agirait-il pas d'une simple illusion ? Julien Roger (2005, p. 13) souligne un dilemme manifeste dans toute réflexion sur le générique. Apparemment, il semble impossible de déterminer ce qui appartient à un genre sans préalablement avoir une idée préconçue de ce qui est générique. Cependant, la reconnaissance de ce qui est générique est elle-même dépendante de la capacité à identifier que certains éléments appartiennent à un genre spécifique. C'est à cause de ces écueils que certains théoriciens ont même poussé leur raisonnement plus avant en tirant la conclusion que les genres n'existent pas, alors que d'autres se montraient plutôt réticents à se pencher sur cette question de genre.

La question fondamentale de la catégorisation d'un genre, comme le souligne Karl Viëtor (Kang, 2009, p. 55), concerne la relation entre fond et forme. La première interrogation doit inévitablement porter sur le problème de fond : qu'est-ce qui constitue un genre littéraire, quels sont les éléments qui le définissent et en font sa spécificité par rapport à l'ensemble des phénomènes esthétiques ? Viëtor suggère que la découverte d'un élément unique dans cette catégorie semble douteuse. Selon lui, ce sont les marques formelles qui caractérisent nécessairement et principalement le genre.

En effet la catégorisation d'un genre ou son confinement dans les traits génériques propres n'est pas chose aisée. Ainsi dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Jean-Marie Schaeffer souligne que toute tentative visant à classer de manière systématique les genres

est vouée à l'illusion (Auger M. , 2010, p. 38). Compagnon exprime que le genre n'est pas une entité stable, mais plutôt quelque chose qui fluctue dans le processus de compréhension (Fabula: la recherche en littérature, s.d.). À son tour, Karl Viëtor (Cichocka, 2005, p. 134) constate que le concept de « genre » n'est pas utilisé de manière aussi uniforme qu'il le faudrait pour avancer sur ce terrain complexe. En évoquant les « genres », on pense à la fois à des formes telles que l'épopée, la poésie et le drame, mais aussi, par exemple, au roman ou au roman historique.

D'après Manon Auger (2010, p. 34), l'échec de toute tentative d'établir des règles définitionnelles et catégorielles strictes revient à cette constante mutation de l'appréhension des genres littéraires comme acte communicationnel. À quoi s'ajoute une étanchéité des frontières entre les genres. Les genres littéraires reconnus de nos jours, à savoir le roman, le théâtre, l'essai et la poésie, selon Auger, ne se limitent pas à superviser une multitude de sous-genres. Ils sont également, et ont toujours été, des ensembles dynamiques formés de manière plus ou moins arbitraire au fil de la production littéraire et, par conséquent, au cours de l'histoire littéraire. Pour surmonter ces difficultés, est apparue la notion d'hybridation générique, définie par Dion, Fortier et Haghbaert comme une combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, au sein d'un même texte (Idem).

Perçue comme une caractéristique de la littérature moderne ou post-moderne, la notion d'hybridation générique révèle une intention de transgression chez les auteurs. Bien que de nombreux écrivains expriment explicitement, surtout depuis le XIXe siècle, leur désir de transgresser les genres, Laurent Jenny, en suivant Antoine Compagnon, souligne que cette transgression systématique des genres, voulue par la modernité, repose toujours sur l'identification des genres traditionnels pour être perçue et comprise. Selon cette perspective, sans cette identification préalable, la transgression ne serait même pas détectée, et le texte serait considéré comme une textualité indifférenciée. Ainsi, les genres demeurent la référence pour toute innovation littéraire (Calenda, s.d.).

La question principale qui se pose et à laquelle ce chapitre tentera de répondre est celle de l'hybridité générique dans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*. Bien que ces œuvres soient étiquetées en tant que romans, elles ne respectent pas les critères traditionnels définissant cette catégorie. Ce phénomène découle de l'évolution du genre romanesque au fil du temps, où les écrivains explorent de nouvelles formes narratives et

rompent parfois avec les conventions établies. À partir du XXe siècle, de nombreux auteurs ont entrepris des expérimentations avec les formes littéraires, brouillant les frontières entre les genres et défié les attentes conventionnelles. Dès lors, le roman est perçu comme un genre sans loi, capable d'emprunter à diverses formes d'écriture, telles que le journal, la lettre, le poème, le cinéma, le théâtre, voire l'essai.

Bien sûr, sa nature polymorphe lui confère la capacité d'englober une multitude de genres au sein de son essence, comme le souligne Bakhtine (1978, p. 141). Le roman a la capacité d'incorporer en son sein toutes sortes de genres, qu'ils soient littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) ou extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). Même si certains théoriciens considèrent le roman comme quelque chose de « fugace », notent Anne Moiroux et Kirsten Wolfs (2004), en raison de son inclination à accueillir d'autres genres, les contributeurs estiment néanmoins que cela représente un processus de renouvellement du genre du roman et un enrichissement des genres qui y sont intégrés.

Pour ce qui est des romans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, ils nous semblent après leur lecture et analyse qu'ils sont représentatifs de cette hybridation générique. Cette dernière apparaît essentiellement dans l'interférence de genres discursifs divers (épistolaire, diaristique et cinématographique). Un tel choix est apparemment conscient pour Bey qui veut écrire des textes oscillant entre ces formes d'écritures qui, d'un côté, révèle sa volonté à la transgression et au renouvellement, et de l'autre, remet en cause le principe de l'autonomie des genres. Pour les deux genres épistolaire et diaristique, auxquels nous nous intéressons plus particulièrement dans cette partie, ils se trouvent enchevêtrés l'un dans l'autre, ce qui rend difficile la distinction entre eux. À ces deux genres, s'ajoute l'écriture filmique qui, elle aussi, participe au mélange des genres dans les deux romans.

Par leur caractère connoté féminin, les deux formes d'écriture diaristique et épistolaire sont perçues, en plus de l'insertion des procédés filmiques, comme les mieux appropriées pour véhiculer le langage de la violence qui traverse les deux récits, que ce soit sous forme sourde ou sous forme déclarée. À cet égard, notre préoccupation consiste essentiellement à mettre en évidence les spécificités génériques et formelles des deux récits, et de relever les indices qui nous aident à les ranger sous les genres précités. Nous montrerons, en parallèle, la transgression des critères classificatoires de la lettre et du

journal intime que Bey inscrit comme des mécanismes clés d'une certaine évolution dans les deux romans. De même, réfléchir à ces deux genres n'est pas sans revenir sur ce qui a motivé l'écrivaine à redonner vie à ces deux genres réputés désuets et féminins, mais connus surtout pour leur capacité de dire l'indicible.

5.1 Écriture de l'intime, fragmentation et hybridité générique

Comme nous l'avons mentionné, la lettre et le journal intime sont des formes d'écriture que le roman peut intégrer dans sa narration. Connues pour leur objectif visant la découverte et la connaissance de soi, ces deux pratiques scripturales ont permis à Maïssa Bey de révéler, par la voix de ses personnages principaux, l'environnement dans lequel elle évolue ainsi que les événements qui parcourent sa vie. Elle s'attache à dépeindre les douleurs de ses protagonistes et décrire leurs états-d'âme les plus divers, participant ainsi à la transmission de son idéologie. Au plan formel, si toutes les deux se présentent sous une forme fragmentée et morcelée, c'est la présence du destinataire dans la lettre qui marque la distinction de cette dernière du journal intime.

Dès lors, nous nous intéresserons en particulier aux procédés d'écriture utilisés et aux spécificités formelles afin de déterminer l'homogénéité ou non de l'assemblage entre le journal intime et la lettre. Pour cerner l'hybridité générique dans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, il nous paraît nécessaire de prendre en compte le fonctionnement de ces deux genres littéraires. Mais avant cela, Bey, en choisissant de faire renaître ces deux genres qui, d'un côté, sont marginalisés dans la littérature maghrébine et, de l'autre, connotés par leur caractère féminin et autobiographique, nous amène à rappeler brièvement l'histoire de leur évolution. En plus de cette histoire, nous aborderons également quelques définitions et traits caractéristiques de ces genres

5.1.1 Le genre épistolaire

De nos jours, tout comme par le passé, le roman épistolaire demeure complexe à appréhender et suscite de nombreuses discussions. Afin de pouvoir parler de ce genre, il faut faire face à des problèmes de sa définition. Frédéric Calas (2007, p. 13) considère le roman épistolaire comme un genre « hybride » résultant de la fusion entre le genre romanesque en constante évolution et la forme d'expression qu'est la lettre. Il souligne que la structure communicationnelle de la lettre coexiste avec l'effort du roman pour modifier significativement son contenu et son impact à travers l'exploration de l'introspection et de

la vraisemblance. Ainsi, le roman par lettres émerge de la convergence de ces deux formes distinctes, la lettre et le roman, et leur fusion crée un niveau d'existence indissociable, selon Calas.

Roger Duchêne pour donner une définition à cette forme d'écriture, grâce à laquelle le roman épistolaire connaîtra un essor considérable notamment au XVIII^e siècle, souligne que la lettre, dans sa forme la plus élémentaire, représente ce qu'une personne rédige à l'attention d'une autre personne afin de lui transmettre un message spécifique (Khouzeimi, 2013, p. 6). Une autre définition qui reste toujours valable est donnée par Robert Adam Day, qui définit le roman épistolaire comme tout récit en prose, qu'il soit long ou court, largement ou entièrement imaginaire, où des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont employées comme un moyen narratif ou jouent un rôle crucial dans le déroulement de l'histoire (Versini, 1979, p. 10). On comprend à la lumière de cette citation que ce genre est composé de lettres successives abordant des sujets divers, et dont chacune d'elles sert à véhiculer la narration en formant un récit discontinu. La lettre est associée à un écrit expédié à une personne absente dans le but de partager ses pensées, comme l'a souligné Furetière en 1978, ou de manière plus succincte, pour lui transmettre quelque chose (Cnrtl.fr, 2023).

En raison de sa forme peu codifiée, qui revient notamment à sa nature personnelle et intime, à l'absence de règles strictes, ainsi qu'à son expression émotionnelle, la lettre n'a peut-être pas reçu l'attention critique qu'elle méritait. L'émergence de la critique épistolaire est liée à une époque des années soixante durant lesquelles elle devient l'objet d'une attention toute nouvelle (Van Assche, 2017). D'un point de vue classificatoire, deux catégories de lettres sont à distinguer : les lettres fictives et les lettres réelles. Nous allons nous arrêter ici sur la première catégorie au regard de son rapport à la littérature. Cette catégorie se subdivise en lettres qui se manifestent au sein d'une œuvre, comme dans le cas de *Nulle autres voix*, et celles qui composent entièrement une œuvre : un roman épistolaire, à l'instar de *Puisque mon cœur est mort*. La lettre fictive est une lettre qui n'a jamais été envoyée, son expéditeur et son récepteur ne sont pas des personnes réelles. Par ailleurs, en tenant compte du nombre des correspondants, Calas énumère trois grands groupes : le roman épistolaire à une voix, à deux voix et à multiples voix.

Étant donné que les deux romans étudiés sont marqués par une seule voix, notre attention se portera sur le premier groupe, à savoir le monologue épistolaire. Celui-ci

représente un archétype du genre, constituant la forme originelle du roman par lettres (Kaló, 2008, p. 143). Les personnages principaux dans *Nulle autres voix* et *Puisque mon cœur est mort* s'adressent à des destinataires qui ne répondent pas, à savoir le personnage de l'écrivaine Farida et le défunt Nadir. Même dans leur silence, les deux destinataires influencent la continuité des correspondances. Comme le met en lumière Janet Gurkin Altman, les trois critères emblématiques du genre épistolaire sont le destinataire en plus du « je » écrivant, la narration au présent agissant comme pivot pour explorer le passé, et la polyvalence temporelle (Giguère, p. 26). En s'adressant à lui, le sujet écrivant se met à se raconter, se découvrir et extérioriser ses émotions au moment même qu'ils apparaissent. Ajoutons qu'en s'exprimant à la première personne du singulier, cette forme d'écriture lui offre la possibilité de communiquer ses propres idées au destinataire et aux sujets des événements divers. Ainsi que l'écrit Bernard Beugnot, la lettre est « *une mise en scène du moi* » (Ferreyyrolles, 2010, p. 11), elle « *cherche à produire un effet sur le destinataire – à l'émouvoir, à l'intimider, à le séduire –, elle a donc recours à une rhétorique* » (Idem.).

Évidemment le roman épistolaire joue sur les silences, les invisibilités et les sous-entendus. Et l'écrivain en se cachant derrière ses personnages met en évidence leur voix et expose leurs émotions et leurs états d'âmes. Cela fait écho à l'idée de J. Rousset, qui explique que l'utilisation de la première personne, notamment dans les romans épistolaires à plusieurs voix où les personnages possèdent des caractères et des vécus distincts, facilite la multiplication des points de vue en fonction du nombre de personnages impliqués (Gatto, 2021, p. 46). Pour cerner les spécificités de ce genre romanesque, on jettera brièvement un regard sur une période distinguée de son histoire, celle qui suit son éclosion et témoigne de son essor, plus précisément de la fin du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ce que nous visons ici, c'est de rappeler de façon sommaire les étapes les plus marquantes de cette période.

Le genre épistolaire fut dès son émergence objet d'un débat entre des théoriciens qui le considéraient comme une forme littéraire et ceux qui l'excluent des genres classiques. Parmi ces derniers se trouve Gustave Lanson, qui refuse de reconnaître le « genre épistolaire », le considérant comme une forme marginale n'ayant aucun lien avec les genres classiques. Dans la préface de son ouvrage *Choix de lettres du XVIII^e siècle*, l'historien littéraire explique que la lettre représente un lieu privilégié au sujet écrivant pour véhiculer ses états d'âme et les moments de sa vie (Khouzeimi, 2013, p. 20). Il va même jusqu'à nier l'existence de ce genre, et donc exclut cette forme d'expression du

champ littéraire qui ne servirait qu'à la seule communication avec des destinataires absents.

Par contre, Geneviève Haroche-Bouzinac (1999, p. 184) soutient que la lettre faisait partie, au XVII^e siècle, du domaine littéraire, non pas en tant que genre majeur, mais au contraire en tant que genre mineur. Elle explique que la lettre était positionnée dans un système de références où elle occupait une place inférieure. Roger Duchêne parle de son côté d'une ambiguïté de cette forme d'art à cette époque. Il argumente que le caractère indéniablement social de la lettre est à la base de son statut ambigu qui a longtemps entravé l'évolution et la reconnaissance du genre épistolaire (Van Assche, 2017, p. 110). Pourtant, le siècle classique témoigne de l'épanouissement non moins considérable de la lettre grâce à la participation de nombreux épistoliers célèbres, à l'instar de Mme de Sévigné dont la contribution dans l'activité épistolaire est de premier ordre à cette époque. Il est aussi intéressant de noter l'intérêt que portaient Jean-Louis Guez de Balzac et François de Malherbe qui n'ont pas épargné le moindre effort pour élever la lettre au rang d'un genre littéraire. Ils produisaient avec ses émules des lettres savantes dont le style se rapproche de celui de la dissertation (Idem.). La lettre acquiert en effet une conception nouvelle dans les *Belles Lettres*.

Nonobstant, évoquer les lettres remontant au XVII^e siècle, c'est, selon Schneider, spécialiste des lettres de la première modernité (1500-1700), parler de « sociotextes » transmis et reçus collectivement dans des cercles épistolaires désignés (Ibid.p.108). Le salon mondain constitue, entre autres, un de ces cercles au sein duquel les épistoliers s'échangent et se partagent à travers leurs lettres les connaissances culturelles (Idem.). Cela se fait bien sûr non pas sans grande liberté à cause du statut indéfini de la lettre qui n'était pas prise jusqu'alors au sérieux. D'autre part, même s'il est évident que la correspondance produite à cette époque constitue à la fois une manifestation de la pensée du temps et une source socio-historique ou un lieu de mémoire, la part de la fiction dans ces lettres suscite notre réflexion. Astrid Van Assche estime que le décalage lié à la correspondance permet le glissement des éléments fictifs dans la forme épistolaire censée authentique (Idem.).

En dépit que la lettre semble s'épanouir au siècle classique, nous n'associons généralement le roman épistolaire ou roman par lettres qu'à la production du XVIII^e siècle, durant lequel ce genre constitue la forme la plus exemplaire « *du renouveau des techniques romanesques* », « *surnommé à juste titre le siècle de la lettre* » (Montandon, 1999, p. 221).

La lettre était partout, comme le souligne Chamayou Anne : au XVIII^e siècle, on a rédigé davantage de lettres que lors des périodes antérieures, leur publication s'est intensifiée, adoptant des formes variées, et la structure épistolaire a envahi tous les aspects de la littérature (Dupouy, 2019). C'est plus précisément dans la seconde moitié du siècle que le genre épistolaire a connu une évolution rapide et abondante, alors que la première moitié a été marquée par les romans-mémoires dans lesquels les expériences des protagonistes et leurs passions se trouvent au centre de ces romans. C'est cette profusion de la production dans ce siècle qui a incité Guy de Maupassant à se questionner sur la possibilité de trouver du temps pour d'autres activités, étant donné le grand nombre et le volume considérable des correspondances retrouvées et publiées (Kaló, 2008, p. 37).

Si la lettre est un genre privilégié au XVIII^e, c'est parce qu'elle assouvit la volonté des épistoliers qui veulent donner libre cours à leur créativité. Elle se présente pour les épistoliers comme un médium favorisant une nouvelle liberté de penser. Selon Simonet-Tenant (2004), le XVIII^e siècle, souvent décrit comme l'ère des correspondances, a réussi à manœuvrer avec finesse entre la légèreté et la profondeur, ainsi qu'entre la convention et l'invention. Les épistoliers de cette époque, dépassant même les penseurs professionnels des Lumières, ont remarquablement transcendé les règles imposées à l'écriture des lettres au siècle précédent. Des figures telles que Mme du Deffand, Julie de Lespinasse, Mme Roland et Mme d'Épinay, des amateurs éclairés, ont transformé la lettre en un terrain d'expression privilégié pour une pensée en constante évolution.

Durant ce siècle, les lettres mondaines cèdent leur place à une véritable intimité de l'esprit et des sentiments. Comme l'affirme G. Haroche-Bouzinac, le XVIII^e siècle, marqué par les Lumières, libère la correspondance des contraintes, en particulier de la rhétorique oratoire du XVII^e siècle, déjà ébranlée par Madame de Sévigné. La lettre devient ainsi le lieu où cohabitent le souvenir et l'action, la vérité et le mensonge, le lien et la séparation (Khouzeimi, 2013, p. 19). Elle est en outre un espace pour les épistoliers pour exposer une intimité spirituelle et sentimentale. C'est particulièrement le cas de Julie de Lespinasse, dont les lettres d'amour débordent de sensibilité vive et délicate. Pierre-Yves Beaurepaire exprime que la puissance de la lettre réside dans sa capacité à ouvrir de nouveaux horizons pour ceux qui l'écrivent, la reçoivent et choisissent d'y répondre. Elle devient ainsi l'interface entre le privé et le public (Ibid.p.8).

De grands maîtres du genre ont accordé avec une avidité croissante une place de choix aux romans par lettres. Nous citons entre autres : Montesquieu avec *Les Lettres persanes*, Richardson avec la *Clarisse*, Rousseau avec *La Nouvelle Héloïse* et Pierre Choderlos de Laclos avec son chef-d'œuvre *Les Liaisons dangereuses*, Voltaire avec *Les lettres philosophiques* Pascal avec *Les Provinciales* etc. Nous pouvons citer également Anne Ferrand, Marivaux, Mme de Graffigny, Diderot et Vadé.

La période qui s'étend entre 1761 et 1782 correspond de fait à sa période la plus productive. Selon la bibliographie de Giraud, 265 romans épistolaires en langue française sont recensés pendant cette durée (Paquin, 1999, p. 7). En effet, de nombreux auteurs voulaient profiter de ce phénomène de mode, y compris les femmes. Dès lors, il n'est pas pertinent d'évoquer la correspondance au siècle des lumières sans faire référence à la contribution considérable des femmes à l'apogée de la popularité du genre épistolaire. Leur talent et leur créativité pour la forme épistolaire sont inhérents à leur aptitude d'effectuer une fine analyse psychologique des êtres et de l'entourage proche. Elles pouvaient exposer par le biais des lettres leur subjectivité occultée dans la société et manifester leur avis sur les faits actuels ou les pratiques sociales.

Au XIXe siècle, bien qu'on assiste à un recueil des plus belles correspondances, ce genre littéraire perdait progressivement son éclat au détriment du roman. Parmi les auteurs de cette forme romanesque on trouvera entre autres George Sand, Alfred de Musset, Victor Hugo, Jane Austen, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac, Émile Zola etc. Il convient toutefois de noter que l'idée qu'a le plus souvent le lecteur de ce genre est qu'il n'a pas survécu au XIXe siècle. Avec la parution de *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac, publié pour la première fois dans *La Presse* en 1841, proclame tel qu'il est communément admis la fin du roman épistolaire.

Dans cet ordre d'idées, alors que F. Calas atteste que ce genre épistolaire n'existe plus au XXe siècle que dans les marges de la littérature (Al-Fararguy, 2021, p. 38), L. Versini estime en revanche que la vague de ces codes du bon usage épistolaire se ralentit à ce siècle (idem.). En ce qui concerne Meghlaoui (p. 6), il souligne, dans son article intitulé *Romans épistolaires de langue française depuis la fin du 19^e siècle*, la présence d'ouvrages d'histoire littéraire qui évoquent de nombreuses œuvres épistolaires succédant le roman balzacien. À ses yeux, le genre du roman épistolaire n'a jamais complètement disparu et continue de produire une œuvre étonnamment riche et diversifiée au XXe siècle (Ibid.7). Il

souligne que cette production contemporaine ne se limite pas à une simple continuation imitative de la tradition épistolaire, mais présente des spécificités et des originalités propres au genre (Idem.).

Certains théoriciens, tels que Geneviève Haroche-Bouzinac, évoquent l'émergence d'une catégorie tout au long de ce siècle : la « lettre mêlée ». Cela engendre diverses variantes, notamment l'insertion de lettres dans les romans, les recueils de lettres fictives, et d'autres formes (Sadi, 2014, p. 40). François Jost soutient que le véritable roman épistolaire tend à s'estomper dans la production de masse caractéristique de notre époque. Il est évident que, à la longue, le public pourrait ressentir de la lassitude à l'égard du roman épistolaire. Ce qui subsiste, c'est l'appétence pour le dialogue, mais il faut également percevoir cette évolution comme une influence théâtrale sur le genre narratif. Ce qui a perduré, c'est l'usage répandu d'insérer des lettres dans un roman, que ce soit à la première ou à la troisième personne (Idem.).

5.1.2 Le journal intime

Rien de plus délicat que d'offrir une définition univoque de ce qui est le journal intime ou encore de déterminer les dates-clés de cette pratique d'écriture, étant donné la pluralité de ses formes et de ses thèmes. En se basant sur la définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune (1975, p. 14), un éminent spécialiste de l'autobiographie et du journal intime, qui la décrit comme un « *Récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* », on observe que ce genre partage les mêmes caractéristiques que le journal, à l'exception du caractère rétrospectif.

Étant donné que l'expression « journal intime » se compose de deux mots : journal et intime ; il nous faudra dès lors définir les deux mots qui font la combinaison de cette pratique personnelle. Le dictionnaire du *Petit Robert* précise que le terme « journal » remonte au quatorzième siècle et désigne un écrit relatant quotidiennement les événements (Lanz, 2008, p. 6). L'activité diaristique s'écrit au jour le jour, pas forcément tous les jours, ce qui nécessite le recours au présent pendant la rédaction. Pierre Pachet (1990, p. 13) exprime clairement l'aspect quotidien du journal en le définissant comme un écrit où quelqu'un manifeste un souci quotidien de son âme.

Alain Girard définit ce genre dans son ouvrage *Le journal intime* en trois points :

1. Il est rédigé au fil des jours, de manière régulière, pouvant aller jusqu'à une rédaction quotidienne, voire plusieurs fois par jour pour certains auteurs, et parfois avec des périodes de silence plus ou moins étendues.
2. Il est principalement écrit à la première personne.
3. Il est composé sans plan préalable ni structure définie, fréquemment débutant par une introduction mais rarement, voire jamais, se concluant (Lanz, 2008, p. 6).

L'accent est mis dans cette définition sur le caractère quotidien de la narration des événements, l'emploi du pronom personnel « je » et l'absence d'un plan préétabli, mais ne précise pas la forme de cette pratique d'écriture. Béatrice Didier (1976, p. 187), qui a consacré une longue étude de ce genre dans *le journal intime*, dit que ce genre ne se conforme à aucune règle ni à aucune limite véritable. Il est manifeste que cet aspect irrégulier et libre attire l'attention du diariste. C'est ce que Juliet Charles exprime clairement dans *Ténèbres en terre froide* en expliquant que si elle prend plaisir à rédiger ces notes, c'est parce qu'elles sont en harmonie directe avec ce qui la pousse à écrire. De plus, elle souligne que cela lui permet d'être naturelle, sans avoir à se contraindre ni à soumettre son écrit à un genre particulier (Zinsel, 2014, p. 16).

Malgré sa nature libre et son absence d'obéissance à des règles strictes, Béatrice Didier (1976, p. 8) souligne toutefois qu'il se soumet à une certaine discipline : Aucune règle, aucune limite. Une forme de discipline subsiste néanmoins : le terme « journal » implique simplement une pratique quotidienne, bien sûr avec des interruptions, une régularité variable. La périodicité demeure cependant la seule règle perçue comme telle par l'auteur.

Pour ce qui est de l'intimité, la racine étymologique de cette notion vient en effet du latin « intimus », superlatif dont « interior » est le comparatif. D'après Simonet-Tenant (2004, p. 56), l'adjectif « intime » signifie ce qui est le plus en dedans, le fond de quelque chose, et il est lui-même lié au comparatif « interior ». Ainsi, l'intime serait ce qui réside au plus profond d'un être, représentant en quelque sorte un intérieur de l'intérieur. Cette notion apparaît donc comme s'inscrivant dans le domaine du privé de l'homme. Elle renvoie à ce qui est le plus secret et le plus profond pour lui, mais en même temps, à ce qui est invisible et loin d'être pénétrable. Comme le souligne Alain Girard (1965, p. 100) dans son livre *Le journal intime*, l'accent est indéniablement mis sur soi-même, sur la partie la

plus secrète de soi, celle que l'on ne dévoile généralement pas, ou seulement à quelques élus ou confidents.

En outre, l'aspect privé de la pratique diaristique est nécessairement mis en parallèle avec le caractère quotidien, d'où vient l'origine du mot « journal intime ». L'idée d'intimité se fonde, autrement dit, sur le plus haut degré d'intériorité et de discrétion de la part du diariste, loin de la publication ou de la communication avec autrui. Mais cette condition de discrétion se trouve paradoxalement enfreinte par le journal intime car, comme mentionne Girard, aucun journal intime n'est véritablement exclusivement intime, c'est-à-dire dépourvu d'éléments extérieurs au soi proprement dit. Cela complique d'autant plus la définition du genre (Lanz, 2008, p. 7).

Les mots journal et intimité ainsi clarifiés séparément, il convient de voir leur sens en étant joints. Pour ce faire, nous proposons la définition de Michel Braud, qui considère le journal intime comme une évocation quotidienne ou intermittente d'événements extérieurs, d'actions, de réflexions ou de sentiments personnels et souvent intimes, présentés comme authentiques et offrant une trame de l'existence du diariste (Zinsel, 2014, p. 13). Outre les aspects quotidiens et privés, d'autres caractéristiques formelles s'ajoutent, selon Simonet-Tenant (2004, p. 19). Le journal adopte une structure fragmentée suivant le dispositif du calendrier, constituée par une succession d'« entrées » (désignant l'ensemble des lignes écrites à une même date). Le « je » prédomine, souvent omniprésent, servant de prisme pour refléter les actions, observations, pensées et sentiments. Ce « je », en s'exprimant, fait référence à une réalité extérieure au texte, et un « pacte référentiel » englobe l'ensemble du journal.

Il en découle que le journal s'écrit de manière fragmentée et discontinue, ce qui permettra aux diaristes de révéler par ordre chronologique ou non leurs pensées personnelles, et de refléter leurs sentiments et leurs réactions qui ont marqué leur vie quotidienne. Alain Girard (1965, p. 103) met en évidence que l'écriture fragmentaire traduit la fuite du temps, les défis de la communication avec autrui, les amours impossibles, les échecs des ambitions, la modeste place qu'ils occupent parmi les autres, et la présence imminente de la mort. Ce sont des thèmes éternels de l'inquiétude humaine, mais ils sont ressentis et revisités sous un nouvel angle. Or, cette écriture est pour le diariste un lieu au sein de laquelle exprime son malaise et son mal-être. Ainsi, en revenant aux romans épistolaires de notre corpus, la forme fragmentaire ainsi que l'emploi du « je »

désignant le personnage principal constituent les deux caractéristiques essentielles. Ils traduisent en plus à d'autres caractéristiques une transgression générique.

Après avoir donné une définition du journal intime, nous nous pencherons sommairement sur les moments importants de son évolution pour mieux le comprendre. Historiquement parlant, l'essor de la pratique des écrits intimes remonte à l'époque romantique se caractérisant par l'exaltation du moi. Simonet-Tenant (2009, p. 46) considère le XVIII^e siècle comme une époque charnière dans la création d'une culture de l'intimité. Selon lui, un grand mouvement vers l'intimité de l'écriture anime les auteurs européens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les conduisant à s'approprier les journaux personnels et les lettres au point de faire du journal, quelques décennies plus tard, l'archétype de la littérature intime. Un bon nombre d'écrivains européens ont effectivement accédé à l'écriture intime dès le milieu du siècle. Pensons à la France dont la période initiale commence juste avant la révolution française. En se référant à cette période, nous invoquerons, entre autres, les noms de Stendhal, Delacroix, Constant, Amiel Baudelaire Maine de Biran ou Gide.

Abordant l'évolution des lettres et des journaux, Simonet-Tenant (2009, p. 47) met en évidence la lente montée en puissance de l'intime vers la fin de l'Ancien Régime. Elle précise que l'apparition des deux formes d'écriture n'était pas simultanée. La naissance du journal intime croise, estime Michel Gilot, la fin de l'ère épistolaire : « *L'essor du journal intime semble coïncider avec le moment où le roman épistolaire a développé tout ce qu'il pouvait donner* » (Reid, 1990, p. 20). Le lien entre la lettre et le journal est établi par Diderot, bien qu'il n'ait pas lui-même tenu de journal intime. Il en a néanmoins parlé comme d'une entreprise à tenter, d'une écriture rêvée à atteindre. La comparaison qu'il fait avec cette forme d'écriture suggère à quel point elle le fascine (Simonet-Tenant, 2009, p. 47).

Nous précisons pour autant que si on n'y voit pas émerger avant le romantisme des journaux intimes, cela ne signifie pas, selon Simonet-Tenant (2008), qu'il n'existait pas de formes précurseurs dès le début de la Renaissance, telles que les chroniques, les livres de bord, les journaux de voyage et les livres de raison. Cependant, l'apparition du journal personnel à usage autobiographique est plus tardive. Il y a d'autres formes d'écriture anticipant cette éclosion tardive : « *Les lettres de direction de conscience qu'ont pratiquées aussi bien les sages antiques que les premiers pères de l'Eglise peuvent à bon droit être*

considérées comme des manifestations de l'écriture de soi, et qui possèdent bien des caractéristiques du journal : expression du moi, datée, phénomène de l'au-jour-le-jour » (Didier, 1983, p. 14). Selon Michel Gilot, le journal a mis plusieurs siècles à se dégager des formes existantes : « *Concevoir le journal intime comme limite de telle ou telle formes connues* » (Reid, 1990, p. 20).

Pour qu'on soit plus précis, c'est en Angleterre, dès la fin du XVIIe, que le journal connaît sa préhistoire favorisée par la propagation de la religion réformée. L'impossibilité de confession recommandait un examen quotidien de conscience. Le journal de Samuel Peppys tenu de 1660 à 1669 est l'un des journaux principaux de cette période. Le scripteur y fait vivre plus particulièrement les événements marquants dont il a été le témoin pendant les années 1660. Le journal de Peppys revêt l'importance d'un document majeur sur les premières années de la Restauration en Angleterre. Il va au-delà de la simple narration des événements historiques du pays au cours de ce siècle, tels que le grand incendie de 1666, la peste, et la restauration après l'ère Cromwell. Il nous fait aussi goûter sans retenue la vie privée exempte des éléments introspectifs. Par ailleurs, la comparaison des journaux intimes du XVIIIe siècle à ceux écrits antérieurement laisse remarquer qu'ils révèlent une prise de conscience nouvelle de l'homme. En voulant justifier, voire montrer les privilèges de l'écriture introspective, ces journaux suggéraient au fur et à mesure des solutions aux problèmes qui se soulèvent à cette époque, qu'ils soient d'ordre général ou personnel.

À partir du XIXe siècle, ce nouveau genre a été petit à petit intégré à la littérature dans le courant du siècle. Son émergence à cette époque serait due au développement du moi inhérent à l'apparition des sciences sociales. Pendant cette époque, les auteurs commencent à produire des journaux dont certains sont souvent destinés à la publication posthument. En 1856, par exemple, Jules Barbey d'Aurevilly publie un volume de *Memorandum* qu'il tenait pour Maurice de Guérin. André Gide, lui aussi, avait reproduit en 1891 des fragments du sien dans *Les Cahiers* d'André Walter. Sept ans plus tard, Léon Bloy publie de très grands extraits de son journal intime dans *Le Mendiant ingrat*. À partir de 1897, Gide publie des fragments de son journal dans des revues, puis des cahiers entiers. Globalement, les dernières années de ce siècle ont connu l'apparition de beaucoup de diaristes, à l'instar de d'Henri-Frédéric Amiel (1883-1884), Edmond et Jules de Goncourt (1887-1896), Marie Bashkirtseff (1887), Stendhal (1888), Jules Michelet (1888), Nicolas Rétif de la Bretonne (1889), Benjamin Constant (1895) et Eugène Delacroix (1893-1895) (Braud, 2020, p. 160).

De fait, le journal intime se fixe en tant que genre littéraire depuis la troisième décennie du XXe siècle. Les auteurs créent des journaux qui visent la publication, soit en vie, soit à titre posthume. L'influence de la sociologie et la psychanalyse sur ces journaux est manifeste durant cette période. Parmi les diaristes hommes de cette période nous trouvons, entre autres, Jacques Audiberti ou d'Eugène Ionesco au milieu des années 1960. D'autres auteurs de journaux intimes émergent au cours des deux dernières décennies du XXe siècle, dont certains sont posthumes, comme celui de Frédéric Berthet qui couvre la période de 1979 à 1983, ou encore comme celui (1976-1991) d'Hervé Guibert qui avait commencé à en préparer le tapuscrit avant de disparaître ; anthumes pour ceux de Claude Roy, Claude Ollier, Louis Calaferte, Charles Juliet, Pierre Bergounioux ou Renaud Camus (Ibid.p.163).

Au cours de ce siècle, des diaristes femmes ont laissé un héritage significatif grâce à leurs écrits personnels, apportant une contribution précieuse à la compréhension de leur époque et de la condition humaine. Parmi elles, Alix-Cléo Roubaud, célèbre notamment pour son journal intime, *Oublier*, publié à titre posthume. Annie Ernaux, écrivaine française contemporaine, est reconnue pour son approche autobiographique, fusionnant journal intime et réflexions sur la société. Anne Frank a laissé un journal poignant, *Le Journal d'Anne Frank*, offrant un aperçu de la vie quotidienne et des angoisses pendant la Shoah. Anaïs Nin a exploré ses relations et son identité sexuelle à travers son volumineux journal intime. Les journaux de Virginia Woolf, regroupés dans *A Writer's Diary*, dévoilent son processus créatif et ses luttes mentales. Etty Hillesum a témoigné de sa quête spirituelle durant la Seconde Guerre mondiale, tandis que Simone de Beauvoir a captivé avec un fascinant récit de sa jeunesse dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Sylvia Plath, à travers poèmes et journaux intimes, a exposé ses luttes contre la dépression. Bien que les mémoires de Maya Angelou ne soient pas des journaux intimes, elles partagent des aspects personnels, contribuant toutes à une profonde compréhension de leur époque et de la condition humaine.

5.2 La lettre et le journal intime comme refuge pour l'écriture féminine

L'auteure étant femme, nous nous penchons dès lors sur le rapport spécifique qu'elle nourrit avec la lettre et le journal intime tel qu'ils sont définis par la critique traditionnelle. Le journal et la correspondance ont été longtemps perçus comme les domaines privilégiés où les femmes s'expriment, comme le fait remarquer Françoise Van Roey-Roux (Auger,

2014, p. 25). Elle observe que de nos jours, la création d'une littérature intime est souvent associée à la production des femmes. Béatrice Didier partage cette vision, considérant que ces formes ont longtemps servi de refuge à la créativité féminine, exclue des autres modes d'expression littéraire (Idem). Christine Planté (2003, p. 666) souligne que les écrivaines se sont souvent limitées aux sous-genres [...] perçus comme féminins et fréquemment relégués en marge (l'épistolaire, le journal intime) ou dévalués (la littérature pour enfants, le roman sentimental), car ce sont parmi les rares genres que la critique masculine leur tolérait. De plus, selon la même auteure, au XVIII^e siècle, les lettres ont souvent constitué le seul moyen, voire le moins interdit, pour les femmes d'accéder à des espaces ou à des activités où elles n'étaient guère admises autrement (Lacoue-Labarthe, 2011, p. 118).

Il convient pourtant de rappeler qu'au XVII^e siècle, l'émergence de «*la rhétorique traditionnelle* » représentée par Guez de Balzac et de «*la nouvelle rhétorique galante* » symbolisée par Vincent Voiture a, d'après Duchêne, ouvert la voie aux femmes pour participer à la nouvelle pratique épistolaire (Paquin, 1999, p. 3). Brigitte Diaz (2002, pp. 18-19) souligne dans ce contexte qu'on a abandonné l'art épistolaire aux femmes, une fois la lettre est devenue un médium mondain et n'apportant pas de valeur littéraire à l'épistolier. L'atténuation de l'influence de la tradition humaniste misogyne encouragea à son tour les femmes à accéder à cette forme d'art. Duchêne suggère que la transition d'un « genre masculin » vers une « pratique féminine » a été facilitée par le développement du service postal et la publication de lettres qui n'étaient pas initialement destinées à être rendues publiques (Paquin, 1999, p. 3).

En dépit de ce réveil observé au sein de la gent féminine, Planté (2003, p. 666) reconnaît que le succès dans un genre considéré comme féminin est souvent dévalué ; une œuvre produite par une femme équivaut à une œuvre mineure. Une telle catégorisation réductrice et misogyne traduit, en réalité, le mépris de la sphère masculine à l'égard des œuvres féminines perçues comme secondaires, d'où leur évaluation selon des règles autres que celles auxquelles les travaux masculins étaient soumis. C'est pour cette raison que Monique de Saint-Martin souligne que ces œuvres créées par des femmes sont souvent reléguées en marge de la littérature, en raison de cette dévaluation (Lacoue-Labarthe, 2011, p. 116). Alors que le peu de femmes écrivaines apparaissent comme méprisables et sont jugées redoutables, d'où la nécessité de les mettre à l'écart.

Un autre argument favorisant le choix de ces genres littéraires, c'est qu'ils sont étroitement liés à l'intime, au confidentiel et au privé. Barbara Havercroft soutient que ce type de textes offre un espace propice à la création et à l'expression de la subjectivité et de l'identité, des enjeux majeurs de l'écriture au féminin (Huet, 2014, p. 55). C'est donc à cette subjectivité que revient le mérite d'associer la littérature personnelle aux femmes, même si la majorité des textes publiés n'ont pas été écrits par elles. Ainsi, Philippe Lejeune avance que le journal est une pratique essentiellement féminine. En d'autres termes, les femmes s'orientent davantage vers la littérature d'expression (journal, lettres, etc.), destinée principalement à un cercle intime, tandis que les hommes préfèrent les écritures de construction (fictions, scénarios, BD, etc.) destinées à une socialisation plus étendue (Lacoue-Labarthe, 2011, p. 117).

La même chose se dit de la lettre, grâce à laquelle la femme a pu accéder à l'univers littéraire. Cette forme d'écriture est « *traditionnellement reine dans le domaine épistolaire* » (Didier, 1988, p. 36). La Bruyère, dans *Les Caractères*, a admis la supériorité des femmes en matière de correspondances en affirmant que ce sexe excelle davantage que le nôtre dans ce genre (Duchêne, 1996, p. 27). Aux yeux de Faucherey, cette forme d'écriture est perçue comme le point le plus culminant de l'expression de l'âme et du sentiment des femmes (Hernández, 2019, p. 130). À force d'être occultées par la société qui leur empêche d'exprimer leurs voix, les épistolières trouvaient dans les lettres qu'elles écrivaient non seulement une compensation à l'oppression et aux frustrations de la vie quotidienne, mais un lieu de liberté par lequel exprimaient leur génie et ont accédé à la littérature.

Que ce soit la lettre ou le journal intime, tous deux servent pour beaucoup de femmes d'échappatoire, voire un déversoir à l'expression de leur subjectivité. Ils offrent à ces femmes la possibilité de diffuser leurs pensées et leurs idées sur des sujets et problèmes divers, voire d'exprimer leurs besoins et leurs sentiments. Celles-ci trouvent à travers ces genres non seulement un refuge à leurs tendances littéraires, mais des instruments pour manifester leurs colères et leurs malheurs, voire pour s'affirmer et se révolter contre leurs sociétés misogynes. Nonobstant, en observant ces deux formes d'écriture dans le paysage littéraire maghrébin, en particulier algérien, ils demeurent marginaux et minoritaires par rapport aux autres genres. Une telle marginalité rappelle bien le début de leur émergence au XVIIe, durant lequel alors que les grands genres littéraires sont assimilés majoritairement aux hommes, notamment le genre dramatique avec Molière dans la

comédie, Racine et Corneille dans la tragédie, et la poésie avec Boileau et La Fontaine, les genres intimes notamment l'épistolaire sont considérés plutôt comme secondaire. Entre 1793 et 1837, le roman épistolaire, qui a laissé une empreinte significative sur la littérature des Lumières, a participé à la réputation de ses illustres écrivains et est signé en majorité par des femmes. C'est ce que soulignent Christine Planté et Marie-Claire Hoock-Demarle dans leurs travaux à propos de la participation des femmes dans l'évolution de la pratique épistolaire en Europe au XIXe siècle (Lacoue-Labarthe, 2011). La contribution du sexe féminin a dès lors octroyé un statut doublement minoritaire au genre.

Le roman épistolaire bien qu'il marquait la littérature des Lumières, il semble marquer un certain déclin au XIXe siècle. Ce genre pratiqué majoritairement par la femme, de nombreux critiques croient que sa féminisation est responsable de son « extinction » durant la première moitié du XIXe siècle. Elle représente en fait une dévalorisation et une nouvelle minorisation (Paquin, 1999, p. 7).

5.3 Eléments relevant de la lettre et du journal intime

Le genre de *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* est particulier. Il nous instruit sur cette relation épistolaire qui obéit à des normes singulières. Non pas vraiment une correspondance, puisque les deux destinataires Nadir et l'écrivaine ne répondent pas, ni un journal intime puisque la protagoniste envoie ce qu'elle écrit à l'écrivaine. Nous pouvons dire que les deux protagonistes apparaissent comme des épistoliers-diaristes : d'un côté, en s'adressant à l'autre, les rapproche d'un épistolier, de l'autre, en se livrant à une écriture introspective, sans impliquer le destinataire, associe leur exercice à celui d'un diariste. Mais pourquoi le choix de ces deux genres ?

Il paraît que ces formes d'écriture s'interfèrent et se complètent pour servir la visée argumentative de Bey dont le but serait non seulement convaincre le lecteur des injustices vécues par les deux personnages, mais éventuellement ne pas dénoncer fermement le recours à la violence comme solution. L'épistolaire et le journal intime en plus de leur caractère féminin permettent de dire l'indicible. Ils représentent une clé d'accès à l'univers des sentiments cachés qui apparaissent avec chaque ligne et avec chaque mot des deux protagonistes. De même, ces deux genres intimes étant tellement proches, nous cherchons à illustrer la rencontre entre eux telle qu'elle apparaît dans les deux romans. Nous tentons en particulier de mettre l'accent sur la transgression de ces genres dans les deux textes, même si parfois il n'est pas possible de distinguer entre eux.

5.3.1 Éléments relevant de l'épistolaire

Le roman épistolaire est né décidément d'un besoin de communiquer et de parler avec les autres, d'une envie de s'épancher et se faire entendre. Toute communication est dès lors fondée sur un partage et un échange. Comme l'explique Rychlewska-Delimat, Alicja (2015, p. 149), l'analogie du préfixe « co- » dans « co-mmunication » et « co-rrespondance » implique une réciprocité et crée une idée de complicité et communion. La correspondance bien qu'elle présuppose l'absence de l'autre de façon simultanée, elle exige en parallèle la réception de réponse de l'absent. Cela concorde avec l'idée de Małgorzata Czermińska et Regina Lubas-Bartoszyńska, qui soutiennent que la lettre porte en elle-même un postulat intrinsèque de recevoir une réponse (Idem.). Bien que le dialogue avec l'autre puisse sembler nécessiter un échange mutuel de lettres entre les deux partenaires, ce n'est pas le cas dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort* qui sont des romans épistolaires monodiques, ou à une voix. Or, les lettres sont condamnées à ne jamais parvenir à son correspondant dans *Puisque mon cœur est mort*, et à ne jamais recevoir de réponses dans les deux romans. Le lecteur ne connaît en l'occurrence que les lettres d'un épistolier unique.

En effet, si nous tenons compte de la typologie des lettres qui composent *Puisque mon cœur est mort*, nous remarquons l'absence de marques épistolaires à proprement parler. Le texte en dépit qu'il se présente telle une longue et pathétique lettre qu'Aïda écrit à Nadir, assassiné par les terroristes, s'éloigne pour autant de la structure canonique des correspondances traditionnelles. À l'ouverture, il n'y a aucune référence au destinataire ni de formules de salutations. De plus, aucune date ni lieu n'est fourni, rendant difficile la contextualisation spatio-temporelle du défunt. Ainsi nous avons affaire, surtout que les lettres sont adressées à un mort, à une transgression générique. Le roman se divise en cinquante parties dans lesquelles le personnage principal évoque de nombreux thèmes tels que la vengeance, la haine, le remord, le deuil etc. Hormis le prologue et l'épilogue dans lesquels c'est Nadir qui porte la voix, les autres parties sont narrées par l'intermédiaire de la voix d'Aïda qui s'y annonce comme narratrice homodiégétique. Cette dernière fonctionne tel un personnage réel puisque son histoire tragique serait inspirée des événements véridiques existant dans la réalité historique de l'Algérie. Le lecteur se trouve ainsi placé par Bey dans un espace d'authenticité des événements racontés.

Si l'écriture d'une lettre à un mort se perçoit de prime abord comme un acte insensé pour le lecteur, il est sans doute vital pour la mère endeuillée qui ne semble pas croire en la mort de son fils. Elle a l'air convaincue qu'il reçoit toujours ses lettres. Sans doute la relation de la mère endeuillée avec son fils est plus qu'une relation mère-fils ordinaire. Le défunt était le centre de sa vie, d'autant plus qu'elle n'a pas de liens familiaux. En choisissant la correspondance pour communiquer avec lui, Aïda rejette la vérité de la perte. Son attitude correspond à la phase de refus du deuil. De là naît le besoin d'écrire des lettres à l'absent pour traverser son épreuve de deuil, car rien que ce moyen ne lui permettrait de le rejoindre. Si Aïda consigne dans son cahier les faits qui constituent sa vie, jour après jour, c'est d'une part pour traverser une distance, et d'autre part, pour prolonger son contact avec le défunt.

Et même si elle se rend compte que ces lettres ne seront jamais envoyées car le destinataire n'est plus en vie, elle y trouve néanmoins un outil affirmatif de sa position au sein d'une société qui rend coupable la femme défendant sa liberté. En réalité, l'épistolière en consignait ses lettres nous renvoie aux premières tentatives d'écriture de Maïssa Bey qui écrivait, à l'insu de son mari et des autres, ses colères et ses malheurs indicibles jusqu'alors. Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, l'absence présente la condition nécessaire pour qu'il y ait une correspondance.

Le commencement de l'intrigue est situé au moment du départ de Nadir qui est ici définitif, sans retour, à cause de sa mort. Le défunt est vu comme une grande absence car la mère endeuillée souffre énormément de sa mort imprévue. En effet, le ressenti d'Aïda résonne avec les propos de Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Or, il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant » (Savoie-Bernard, 2014, p. 31). Autrement dit, la notion d'absence n'existe que par la présence de l'autre : c'est l'autre qui s'en va, et c'est moi qui demeure. L'autre est constamment en état de départ, toujours en voyage, naturellement migrateur et en fuite.

Les mots de Barthes retracent alors la condition immobile d'Aïda chez elle, toujours en attente de Nadir. Tandis que ce dernier est parti définitivement, le « soi » se trouve au contraire dans une situation d'attente, comme l'explique toujours Barthes : « *L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste — et non de qui part : je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent* »

(Ibid.p.32). En dépit qu'il soit absent physiquement et n'ait de présence réelle que dans l'esprit de sa mère, Nadir joue pourtant symboliquement le rôle d'un personnage principal. Précisons qu'au début, lorsque sa mère lui écrivait des lettres, le lecteur aurait cru qu'elles seraient destinées à combler le vide laissé par l'absence du destinataire, mais il découvre au fil de la narration que ces lettres reflètent l'incapacité de l'épistolière de prendre conscience de la mort du défunt.

Nadir, par sa forte implication dans le roman à travers l'emploi du pronom « tu », prône l'appartenance du texte au genre épistolaire. C'est une correspondance unilatérale qu'elle entame Aïda afin de rétablir le contact entre elle et son enfant. C'est un moyen nécessaire et adéquat pour anéantir la distance qu'elle sépare de lui. L'épistolière a d'ailleurs l'illusion qu'il l'entend. En donnant l'illusion d'une communication directe avec le défunt, elle amplifie l'aspect tragique et pathétique de son histoire et atténue dans le même temps ses souffrances et ses douleurs. Ses lettres, où les « tu » s'alternant avec les « je », lui permettent de se regarder et s'autoanalyser, et d'exprimer au fur et à mesure son regret de la perte et son sentiment de la séparation. Il lui y arrive parfois de l'apostropher comme dans cet exemple où elle lui reproche de ne l'avoir jamais parlé d'Assia : « *Pourquoi ne m'as-tu rien dit ? Pourquoi ne m'as-tu jamais parlé d'elle ?* » (Ibid.49). L'apostrophe peut se transformer en ordre : « *et maintenant, je veux savoir qui elle est. Je veux la retrouver, lui parler. Je sais qu'elle était là pour toi* » (Ibid.p.51).

Si nous nous tournons à présent vers *Nulle autre voix*, nous trouvons que les quatorze lettres écrites par la protagoniste ne respectent pas, elles aussi, les règles de la lettre. Il n'y a pas d'en-tête, ni d'appareil chronologique, sinon tout au plus des formules de clôtures qui ne sont pas préférées. Elle a expressément mentionné qu'elle éviterait les formules de clôture rituelles. Néanmoins, certaines parmi celles présentes dans les lettres de ses anciennes compagnes méritaient l'attention. Et si elles existent elles ne sont pas nombreuses, nous citons entre autres : « *En espérant que cette lettre vous trouvera en bonne et parfaite santé, veuillez croire à ma profonde considération* » (Bey, 2018, p. 114), ou encore plus loin dans le récit : « *Si vous voulez bien les accepter, madame l'écrivaine, je vous présente mes salutations distinguées* » » (Ibid.p.169). En outre, les lettres sont offertes pêle-mêle et au moment que la protagoniste désigne, ce qui ne permet pas de parler d'échange épistolaire. En dépit de cela, il existe d'autres critères qui définissent le genre de la correspondance, comme l'interpellation d'un destinataire passif désigné par le pronom

« vous », la pratique de la confession et quelques formes de l'oral imitant les entretiens des deux personnages, notamment les phrases inachevées : « *Je suis écrivaine. J'ai besoin d'informations sur les... euh, les... les criminelles, a-t-elle bégayé* » (Ibid.p.19).

Dans sa première lettre qui commence par une formule d'ouverture qu'elle empreinte aux détenues, la narratrice précise que la présence quotidienne de Farida, l'écrivaine, lui a permis de lever le voile sur ses couches protectrices. Ainsi, sa nature introvertie et discrète s'estompe peu à peu grâce à la présence de ce personnage. C'est dans cette lettre qu'elle lui a annoncé sa tenue d'un cahier dans lequel transcrit ses dialogues et satisfait son avidité pour l'écriture, parce qu'elle ressent un grand besoin d'aller au-delà que ne l'autorisent ses conversations. Pourtant, et malgré les nombreuses rencontres, on ne voit pas s'instaurer une familiarité entre les deux femmes. Malgré l'augmentation des visites de l'écrivaine, leur relation ne semble pas se renforcer, et chacune garde ses distances. L'écrivaine demeure un mystère, avec sa vie, celle de ses proches et ses préférences inconnues pour la protagoniste. Les informations qu'elle livre pendant ces rencontres paraissent parcimonieuses. C'est plutôt par le biais de la correspondance qu'elle se sent plus à l'aise pour dévoiler les détails à propos de sa vie.

De plus, et contrairement aux attentes de l'épistolière, la destinataire après la lecture des lettres, non seulement ne répond pas par d'autres lettres, mais ne commente pas et ne dit pas un mot. En ce qui concerne l'histoire du roman, nous pouvons constater deux parties qui s'enchevêtrent : une narrative, dans laquelle la protagoniste raconte à la première personne et au passé des fragments de son histoire, et une autre épistolaire représentée par des lettres insérées écrites par la protagoniste. Le caractère fragmentaire de l'écriture épistolaire de la protagoniste est clairement thématique dans ce roman. Le morcellement du récit ne permet pas au lecteur de suivre chronologiquement l'histoire de la protagoniste, ce qui l'oblige à rechercher une cohérence et une complétude qui ne lui sont pas offertes.

C'est par un meurtre froidement commis que la narratrice inaugure la narration dans le prologue, sans pour autant révéler les raisons qui l'ont conduite à en perpétrer. Après avoir évoqué furtivement son passage en prison dans laquelle elle a passé quinze longues années, la criminelle parle de sa libération et le regain de son ancien appartement, lieu du crime. Le moment auquel l'héroïne avait pris la décision de tuer son époux est un moment décisif qui oppose deux univers différents, dont chacun correspond à une identité

différente. Aujourd'hui, elle ne répond plus au stéréotype de la femme soumise, celle qui accepte les décisions des autres. Cette femme a disparu le jour où elle a pris la décision de mettre fin à la vie de son mari. À sa place émerge une nouvelle femme, une personne aux multiples facettes qu'elle continue de découvrir. Nous y reviendrons à cette transformation identitaire dans le chapitre suivant.

Si après sa libération, il était attendu que la criminelle vive dans l'exclusion et ne pas établir un contact avec qui que ce soit, y compris sa famille l'ayant fermement rejetée depuis l'incident, le destin a voulu que l'écrivaine envahit de façon inopinée son univers clos. C'est son statut de criminelle qui a certes fait d'elle un objet de quête de tous. D'abord de la part des deux journalistes qui voulaient rédiger un article sur la réhabilitation des femmes après la détention. Ensuite, c'est Madame Fadéla, membre fondatrice d'une association de défense des droits des femmes, qui lui demandait vainement de la contacter. Et enfin, c'est l'écrivaine qui, elle aussi, essayait maintes fois de la contacter en présentant divers arguments. La criminelle n'aurait pas accepté de l'accueillir si elle ne lui a pas annoncé son intention d'écrire un roman sur son histoire.

D'emblée, la criminelle a accepté de la rencontrer deux et parfois trois après-midis par semaine, puis les rencontres se produisent régulièrement. L'écrivaine aspire obtenir de ces rencontres les informations nécessaires en rapport du maricide. Or, Bey en mettant l'écrivaine en position de face à face avec l'héroïne fait dans le même temps référence au métier d'auteur qu'elle exerce. En effet le refus au début d'accueillir l'écrivaine par la criminelle fait preuve de la difficulté qu'un écrivain peut rencontrer pour collecter des informations ou des témoignages des personnages réels, pouvant servir en matière brute pour sa production. La criminelle récemment libérée, quoiqu'elle ne quitte que très rarement son domicile avant l'irruption de l'écrivaine, semble se débrouiller assez bien avec sa solitude.

Recluse dans son appartement, elle perçoit les petits détails de l'extérieur à travers les vitres de sa fenêtre. C'est vrai que cette dernière lui permet de jeter un coup d'œil sur le monde du dehors, elle fonctionne pourtant comme un mur qui s'élève entre le monde du dehors et elle. De même, le mutisme qui est son trait majeur rend difficile la révélation d'un détail de sa vie ou information la concernant. Un tel caractère prend racine de son séjour à l'établissement pénitentiaire. Malgré son rapport avec l'écrivaine était fragile en raison de sa méfiance, il devient de plus en plus presque nécessaire. Désormais, c'est avec

curiosité et plaisir qu'elle s'est mise à attendre les visites de l'écrivaine, comme en témoigne sa position près de la fenêtre et particulièrement son observation de la tenue qu'elle portait.

Grâce à sa rencontre avec le personnage de l'écrivaine, la narratrice a changé son intention de départ. Désormais, elle n'est plus celle qu'elle avait envisagée être après sa sortie de prison, c'est-à-dire une personne sans attente ni espoir. Tellement l'écrivaine occupe son esprit, elle lui est devenue vitale, d'autant qu'elle ne garde plus de contact avec le milieu extérieur. En revenant maintenant au projet pour lequel l'écrivaine s'est présentée, celui d'écrire un roman s'inspirant de la vie de la protagoniste, il convient de s'interroger sur la manière qu'elle a choisie pour livrer son histoire. Procède-t-elle à un échange oral ou écrit ? Va-t-elle lui dévoiler franchement et immédiatement les détails de son crime, ou va-t-elle au contraire continuer à prolonger autant que possible cette opération ?

Bey attache en effet une importance singulière au champ lexical de l'écriture. Cette activité, qui, outre son rôle salvateur pour la protagoniste, constitue un vecteur d'identité. Ainsi, en lisant le roman, on voit que la criminelle ne fut pas stable. Elle connaissait de nombreuses crises identitaires jusqu'à l'apparition de l'écrivaine, qui va lui favoriser de connaître et construire son identité par le biais du récit de sa vie, comme nous verrons dans le chapitre suivant. Sa personnalité n'aurait pas été dévoilée sans la médiation de ce personnage au regard de son silence et de sa solitude. Mais dès qu'elle lui a annoncée que son histoire serait transcrite en roman, sa motivation s'est multipliée à tel point de devenir bavarde.

Il ne faut pas pourtant, s'attendre que l'échange entre les deux femmes se produirait aisément et dans une atmosphère de complicité et de confiance. Car la protagoniste se retrouvant face à face avec Farida, prise d'une émotion méfiante, ne trouve pas les mots pour exprimer ouvertement ses pensées. Ainsi, chacune d'elles dévisage timidement l'autre, parfois longuement ; le silence est souvent associé aux gestes involontaires. Ajoutons que ses réponses, qui se livrent au jeu de feinte et parfois de mensonge, sont loquaces et ne s'avèrent pas correspondre aux attentes de Farida. Certes, il lui est difficile de revenir immédiatement à un passé lointain, un passé lié à l'acte inouï qu'elle avait commise.

En ce qui concerne l'attitude de Farida, la protagoniste précise qu'elle ne tentait pas d'orienter ses conversations ni de la ramener sur le chemin que Farida avait tracée avant sa venue. Mais après quelques rencontres et échanges, les questions formulées ont été directes. On voit apparaître une familiarité qui s'installait petit à petit entre les deux personnages, mais il n'était pas question d'employer des mots crus ou vulgaires en parlant du meurtre ou encore du corps de la femme. Ainsi, Farida est surprise lorsque la narratrice lui pose la question sur l'exploration de la sexualité dans ses livres. Elle rougit légèrement, cligne des yeux et manipule sa bague en l'enlevant et la remettant à plusieurs reprises.

Pour éliminer les obstacles qui entravent le dialogue, la narratrice fait recours à la lettre qui s'avère le seul canal légitime pour exprimer les sentiments qui la tourmentent, et pour échapper aux contraintes inhérentes à l'oral. Ces lettres permettent à l'épistolière l'accès aux sujets et des sensations qu'elle ne peut prononcer de vive voix. En faisant de cette forme d'écriture le lieu de l'inavouable, elle lui donne l'un des traits fondamentaux de la confession : le secret. Dire l'indicible n'est pas sans procurer une jouissance de la transgression. L'écrivaine, en revanche, ne cache pas son embarras à chaque fois la narratrice abordait ses frustrations et ses refoulements qui s'expriment par des mots crus, ce qui explique sa tentative d'orienter quelquefois leur conversation.

Nous rappelons que cette activité épistolière de la protagoniste ne date pas d'aujourd'hui, elle prend racine à la période de sa détention où elle était qualifiée de « Katiba » par les prisonnières, un titre dont elle a fait sien, l'adoptant comme un nouveau prénom. C'était elle qui s'en chargeait de leur écrire des lettres destinées à leurs proches. Elle écrivait pour les autres, leurs nouvelles, leurs maux et leurs frustrations ; elle jouait le rôle d'intermédiaire entre elles et leurs familles. Un lien soudé se créait dès lors avec l'activité d'écriture, qui avait aussi une fonction salvatrice. Mais paradoxalement, il n'y avait personne à qui s'adresser, car sa famille et ses connaissances l'ont exclue de leur vie, comme si elle n'avait jamais existé.

Une autre caractéristique fondamentale de la lettre, du journal intime aussi, est la simultanéité entre le moment d'écriture et les événements racontés. Contrairement à l'autobiographie ou aux mémoires, le narrateur y exprime, en même temps qu'il écrit, ce qu'il vit et pense. C'est ce qu'Alexandre Klein (2008, p. 116) souligne en observant que les lettres expriment un vécu « à l'instant même », ce qui les rapproche davantage du journal intime. Ainsi, les sentiments vécus transparaissent dans ces lettres qui sont écrites.

De son côté, Jean Rousset, en évoquant le roman épistolaire, insiste sur la simultanéité des émotions et de l'écriture dans ce genre. Il affirme que dans le roman par lettre, les personnages dévoilent leur vie en même temps qu'ils la vivent. Cette capture immédiate de la réalité présente, saisie à chaud, offre à la vie l'occasion de s'éprouver et de s'exprimer dans ses fluctuations, au fil des oscillations ou des développements du sentiment (Rychlewska-Delimat, 2015, p. 151).

Sartre, dans un échange avec Simone de Beauvoir à propos de ses lettres, souligne que celles-ci sont la transcription de la vie immédiate, constituant ainsi l'équivalent d'un témoignage sur sa vie (Klein, 2008, p. 5). La simultanéité de la correspondance se manifeste, bien entendu, quand l'épistolier s'adresse au présent et directement au destinataire. Ainsi, dans *Nulle autre voix* pour exprimer sa confusion envers ce qu'elle ressent à l'égard de Farida, la protagoniste utilise le présent appuyé par l'adverbe « aujourd'hui » : « *Je ne sais même pas aujourd'hui si je vous en veux ou si je dois vous en être reconnaissante* » (Bey, 2018, p. 196). Ce même aspect apparaît dans un autre extrait où elle exprime au fur et à mesure son émotion envers sa mère : « *Aujourd'hui encore, pendant que je vous écris, elle vibre à mes oreilles* » (Ibid.p.55).

5.3.2 Eléments relevant du journal intime

Le journal intime se trouve dans les deux romans enchevêtré dans le genre épistolaire, ce qui rend difficile de distinguer entre eux. Georges Gusdorf affirme à cet égard que la différence entre le journal intime et une correspondance active entre deux personnes proches est minime (Klein, 2008, p. 8). Si la structure fragmentaire de l'écriture, son immédiateté et sa spontanéité, joint l'épistolaire au journal intime, l'aspect dialogique de la correspondance va à l'encontre de cette jonction. Cet aspect distinctif de la lettre est certes présent dans les deux romans, mais nous trouvons aussi d'autres critères qui croisent cette pratique scripturale avec le journal intime. Dans *Nulle autre voix*, le genre du journal intime est déclaré clairement par la criminelle. La femme calme et introvertie recueille ses entretiens avec Farida tout en utilisant des carnets vierges qui lui ont été distribués lors de journées de formation ou de colloques. Ces carnets fonctionnent un peu comme des journaux intimes. Chaque soir, elle y consigne ses discussions et impressions quotidiennes, utilisant les pages à en-tête du laboratoire où elle travaillait.

La transcription des événements quotidiens sur un cahier-confessoir est donc le premier, sinon le plus évident, aspect à analyser. Cette activité est déclenchée après sa rencontre avec Farida, l'écrivaine. Elle avait initialement l'intention de transcrire ses conversations, mais chaque soir, elle se laisse progressivement emporter plus loin dans cette démarche. L'épistolière, trouvant ses lettres insuffisantes pour raconter tout à sa confidente, fait alors recours au cahier, dans lequel elle consigne chaque soir ses pensées intimes. Farida est mise dès la première lettre au courant de ces cahiers auxquels la criminelle évacuait ses sentiments. Mais, en se rendant compte de la curiosité de Farida envers ses cahiers renfermant les détails de sa vie, il n'était pas question dès lors qu'ils soient lus ni par l'écrivaine ni par quelqu'un d'autre. Elle n'a pas à présent l'intention de lui donner ces cahiers, ou au moins lorsqu'elle sent le bon temps venu. Cependant, cette pensée s'atténue lorsque Farida disparaît à la fin du roman sans la prévenir, car elle ne peut supporter l'idée de son absence.

La spontanéité tout comme la transcription quotidienne des événements personnels est l'un des lieux essentiels de l'écriture diaristique. Le diariste est spontané dans son écriture et n'obéit pas aux normes relatives à l'écriture traditionnelle. Ce genre ne favorise pas la correction comme dans le cas des lettres. Cette caractéristique est présente dans *Nulle autre voix* où la narratrice annonce que la transcription des idées qu'elle reçoit de façon abondante et aléatoire se fait sans apporter des modifications. Mais lorsqu'il s'agit des lettres, elle doit bien vérifier leur contenu avant l'envoi : « *J'en vérifie chaque jour le contenu, je les passe au crible pour être sûre de ne pas trop en dire* » (Ibid.p.84). Elle a dû déchirer plusieurs pages, des confidences qui ne susciteraient d'intérêt que pour elle-même.

Nous rencontrons également cette stratégie de correction qui caractérise la lettre dans *Puisque mon cœur est mort*. Hormis le fait qu'il offre la capacité de corriger, le roman se présente telle une seule lettre divisée en cinquante chapitres, donnés dans un ordre qui n'est pas chronologique et leurs thèmes sont peu liés les uns aux autres, ce qui nous renvoie au journal intime. Dès le premier jour, la raison qui la pousse à utiliser la correspondance est clairement mise en évidence : « *je t'écris parce que j'ai décidé de vivre, de partager avec toi chaque instant de ma vie* » (Ibid.p.19). Cette phrase peut d'emblée annoncer une longue lettre, mais elle peut aussi se référer à un journal intime dans lequel Aïda tient son fils au courant d'incidents quotidiens. Elle dit qu'elle trace au jour le jour le chemin qui la prend au défunt.

Selon Moiroux, Anne, et Wolfs, Kristen (2004), certaines lettres peuvent être interprétées comme des « journaux », étant donné qu'elles renferment notamment des descriptions quotidiennes des événements rédigées par la correspondante dans le dessein de développer une meilleure connaissance de soi. De plus, Cazenobe, cherchant à évaluer le degré d'intimité des journaux, met en avant l'idée que seules les lettres rédigées durant les périodes de crise pourraient être considérées comme présentant les traits caractéristiques du journal intime. Même de manière intermittente et discrète, le journal intime émerge ainsi au sein du roman épistolaire, ouvrant la voie à l'intériorisation du genre romanesque.

5.3.2.1 La rencontre de la simultanéité et de la rétrospection

Dès les premières pages du roman, la protagoniste s'adresse au lecteur à la première personne pour raconter la scène du maricide dans ce qui semble être un présent de la simultanéité. Le lecteur, qui se trouve face à ce crime qu'il n'avait pas anticipé, a l'impression que cette scène est en train de se dérouler sous son regard. Il a raison de se croire sur scène car la criminelle décrit dès le début, au présent de l'indicatif, le sentiment d'une personne en détresse qui semble s'apprêter à faire quelque chose de grave et d'imprévu : « *Je dis : c'est quelque chose qui surgit ou qui fond sur vous. Et qui prend possession de vous. Je dis : c'est une injonction* » (Bey, 2018, p. 8). Dans cet extrait où le récit apparaît situé par rapport au moment de l'écriture, Bey semble vouloir entrer en contact direct avec le lecteur. Ainsi, comme dans un film cinématographique, ce personnage dont le lecteur ne connaît pas encore son identité se dirigeait vers un homme que la narratrice ne nous révèle que quelques détails relatifs à son physique et la position qu'il tenait sur le fauteuil. Le lecteur se trouve ensuite choqué par les coups qu'elle assigne successivement à la victime.

Après, la victime est laissée allongée par terre, et la criminelle ferme la porte pour se diriger vers la cuisine et attendre le lever du jour. L'incident déjà déroulé se transforme donc en un fait actuel qui ressemble à un déroulement de scène. Il est transformé en une véritable mise en scène grâce à l'emploi du présent de l'indicatif. La criminelle, en poursuivant la narration de la suite du crime au présent de l'indicatif, veut continuer à actualiser et à nous faire revivre la suite de l'histoire. Or, le fait que le temps de lecture et le temps de l'énonciation semblent coïncider, donne au lecteur l'impression de faire partie de la situation énonciative diaristique. L'idée et la manière de perpétrer le crime ne sont

pas nées du jour au lendemain. La narratrice annonce qu'elle jouait cette scène depuis longtemps, on dirait que c'était sa seule raison d'être. Bien qu'elle n'explicite rien sur ce qu'elle compte faire au juste, elle cherche à aiguillonner et à maintenir la curiosité du lecteur en éveil. C'est ce que laisse entendre sa déclaration sur l'aboutissement au dernier pas de son projet de crime : « *Ce soir le rideau va tomber sur le dernier acte* » (Idem.). Elle ajoute : « *Je dis : là maintenant pendant que je vous parle le décor se remet en place* » (Idem.).

Sa déclaration laisse d'entrée de jeu croire que l'action de « dire » se réfère au moment de l'énonciation, coïncidant ici avec la remise en place du décor. Mais en lisant une autre déclaration qui la succède évoquant la période de sa détention : « *Je dis : voilà plus de quinze ans que j'ai refermé le livre d'images qu'aujourd'hui j'ouvre pour vous. Tout me revient avec une netteté saisissante* » (Idem.), nous déduisons que l'adverbe « aujourd'hui » correspond plutôt à quelques années de sa libération, plus précisément après la rencontre de Farida. L'écriture en parallèle avec la perception est un trait distinctif de l'écriture diaristique, à travers lequel ce qui est perçu au présent devient écriture : « *J'entends des pas dans l'escalier. J'entends les voix aiguës des voisines qui discutent sur le palier. Les cris et les courses des enfants qui dévalent les marches et fabriquent des sabres avec des bouts de bois pour s'entre-tuer* » (Ibid.p.111). Notons qu'une telle domination du présent de l'énonciation sur les autres temps et l'emploi des déictiques de temps qui renvoient constamment l'énoncé au présent de narration différencient le journal intime des mémoires et de l'autobiographie.

Mais la protagoniste, pour annoncer la mort de la victime dans la douzième page et présenter son commentaire sur la victime, change la narration du présent au passé : « *J'ai tué un homme. J'ai tué un homme qui. Mais peu importe qui il était* » (Ibid.p.12). Dans cette phrase, les points de suspension indiquent que la phrase est incomplète. La narratrice, en exprimant simultanément sa pensée au lecteur, fait référence au journal intime. Comme le mentionne Gilot, ce genre peut être défini comme un texte initialement rédigé pour soi-même (ce qui est souvent difficile à vérifier !), constitué de fragments, chacun pouvant débiter par des expressions telles que « aujourd'hui », « maintenant » ou « tout à l'heure ». Il soulève ainsi la question de la destinée de celui qui écrit (Cantin, 1998, p. 146). Même s'il est vrai que *Nulle autre voix* n'obéit pas au principe de la calendricité, et donc loin d'être un journal typique, mais la présence des adverbes de temps tels que : « pour l'instant », « aujourd'hui », « Ce soir-là », « ici et maintenant ! », expriment la simultanéité

et renvoient selon la citation précédente au journal intime. Nous trouvons également des repères temporels pouvant couvrir cette fonction de journal intime, nous citons par exemple :

« *Je commence. Nous sommes le 27 mai 2001. Il est onze heures du soir* » (Bey, 2018, p. 47).

« *À partir du 27 mai 2001* » (Ibid.p.79).

« *DIX-HUIT ANS PLUS TARD* » (Ibid.p.91).

Qu'il soit le journal intime ou la lettre, les deux pratiques scripturales sont, rappelons-le, motivées par l'irruption de l'écrivaine Farida. La distinction et remarquable entre la façon dont la protagoniste écrit sous la forme d'un journal ou des lettres. Si ces dernières apparaissent par l'emploi du pronom « vous » qui implique directement le dialogue avec l'écrivaine, dans le journal c'est par l'intermédiaire du pronom « elle » qu'elle tient immédiatement un monologue librement choisi, dans lequel évoque indirectement le personnage de l'écrivaine. La narratrice utilise le pronom « elle » pour apporter des éclairages sur Farida ; il est souvent accompagné des adverbes de temps qui expriment la simultanéité. Ainsi, pour évoquer l'omniprésence de l'écrivaine, elle écrit : « *Maintenant, il y a elle, l'écrivaine. Celle qui m'impose sa présence. Celle qui occupe toutes mes pensées* » (Ibid.p.29). Ou encore pour informer qu'elle sort rarement de chez-elle : « *Elle sait maintenant que je ne sors que rarement. Je ne reçois jamais personne, lui ai-je précisé* » (Ibid.p.28). Les exemples sont abondants, mais nous finirons avec celui-ci dans lequel elle met l'accent sur la surprise de l'écrivaine de ses propos : « *Elle, l'écrivaine, a maintenant la bouche ouverte comme une enfant qui découvre brusquement un monde souterrain effrayant* » (Ibid.p.45).

Il est de même pour la narration dans *Puisque mon cœur est mort*, qui relève de l'immédiateté. Le récit que nous propose Aïda saisit le vécu « en temps réel », donnant ainsi l'impression d'une narration immédiate et contemporaine des faits. Ainsi, en lisant l'incipit du prologue : « *j'entends, j'entends des pas* », il se fait écho de l'excipit : « *j'entends, j'entends le bruit de leur pas* ». Si elle rédige ses lettres au présent et simultanément, c'est essentiellement pour tenir le défunt à jour de ce qui lui arrive quotidiennement, comme le montre l'emploi récurrent du verbe « raconter » : « *Maintenant je t'écris. Je te raconte ce que tu sais déjà* » (Bey, 2010 , p. 117). Ces lettres sont également, pour elle, une autoréflexion lui permettant de justifier la légitimité de sa

vengeance. Dans un autre passage pour exprimer son insensibilité et sa déconnexion de ce monde dépourvu de son fils, c'est au présent de l'indicatif qu'elle le fait :

Je me laisse couler dans un univers où temps et espace indifférenciés ne sont plus qu'un magma informe et compact qui peu à peu m'absorbe toute. Je n'attends rien. Je ne pense à rien. Toute conscience suspendue, je flotte dans ce lieu intermédiaire où plus rien ne pèse. Toute perception extérieure s'abolit (Ibid.p.57).

Ce temps est aussi le temps qu'elle a utilisée dans une lettre intitulée « Procès » pour jouer une parodie qui imite imaginativement une séance de jugement de Nadir par le tribunal des intégristes : « *Je te livre ce soir les minutes d'une parodie du procès qu'inlassablement je mets en scène* » (Ibid.p.26). En répondant aux questions du juge à la place de son fils, il lui arrive de corriger au fur et à mesure certaines réponses qu'elle ne juge pas compatibles avec la réflexion de son fils : « *Là, je dérape. Connaissant ton esprit frondeur, je... Attends, je rectifie* » (Ibid.p.27). La rectification des mots qu'Aïda écrit à Nadir se répète pas mal de fois comme dans ce passage où elle lui adresse directement et au présent : « *Bon, je corrige, je vais dire une belle histoire, ça te va ?* » (Ibid.p.51). Une telle stratégie de correction où les mots ont eu le temps d'être repensés distingue plus l'épistolaire.

À l'instar de *Nulle autre voix*, où la narratrice nous décrit ses sensations avant la mise à mort de son conjoint, *Puisque mon cœur est mort* donne la voix à Nadir pour décrire également les derniers instants de sa vie. Ce texte adopte également la forme fragmentée et l'emploi de la première personne propre au journal intime, mais se différencie de celui-ci par le fait qu'il n'est pas daté. Cette absence de dates n'est pas étonnante pour une femme qui refuse de tenir le moindre rapport au temps. Aïda se retrouve en effet détachée de toute dimension spatio-temporelle. Il y a en fait beaucoup d'autres expressions servant à abolir cette notion, nous citons à titre d'exemple : « *cette douleur-là, annule le temps* » (Bey, 2010 , p. 74), « *la sensation d'avoir été engloutie dans une faille, une fissure du temps* » (Ibid.84), « *Que leur répondre ? Que le temps n'existe pas ?* » (Idem.). En dépit de cela, nous trouvons des déictiques nécessaires dans la définition du journal intime tels que : « Dans l'après-midi », « Ce matin », « aujourd'hui », « maintenant », « ce soir », « Noria vient de partir ».

De surcroît, les deux protagonistes alternent dans les deux romans la narration simultanée avec celle rétrospective. Il y a à la fois un présent et un passé de narration. Si le

récit rétrospectif peut être vu comme une transgression des écritures de soi, notamment le journal intime et le roman épistolaire, Michel Braud fait néanmoins remarquer que de nombreux intimistes se tournent vers leur passé pour en trouver l'origine de leurs échecs et de leur malaise, situant ainsi dans ces souvenirs la première rupture de leur existence (Zinsel, 2014, p. 52). Contrairement au présent, le retour au passé est éclairant parce qu'il marque un temps achevé et à distance. Dans *Nulle autre voix*, nous remarquons que la rétrospection est souvent stimulée par une question directe de Farida.

En correspondant avec l'écrivaine, la narratrice procède à un récit rétrospectif dans lequel elle dévoile graduellement des détails en rapport de son enfance, sa relation avec sa mère, ses violences conjugales et son séjour en prison, mais sans exposer les motifs inhérents au maricide. Il ne semble pas qu'elle est prête à réveiller ses douleurs anciennes qu'elle croyait à jamais englouties dans un oubli salutaire. Son enfance a eu une puissante influence sur la jeune fille, qui s'était isolée de ses copines de l'école, voire de ses frères. Elle se sentait différente d'eux tous. De plus, la narratrice raconte aussi et donne même à lire au lecteur les tourments de sa vie intérieure et sa souffrance psychologique, dus à la violence maternelle. Il est ainsi relaté dans une autre lettre une petite histoire liée à la visite du village T, où ils ont été contraints de faire plusieurs arrêts. Cela s'est déroulé avec une certaine appréhension, car tous avaient en tête la menace des faux barrages érigés par les terroristes qui sévissaient dans la région, ne faisant de distinctions envers personne dans leur folie (Bey, 2018, p. 38).

D'autre part, pour reprendre la description de ses états d'esprit, la criminelle utilise un style de récit qui favorise l'emploi de l'imparfait : « *Au moment où assise dans ma cuisine j'attendais le lever du jour comme une délivrance, j'avais fait le vide dans ma tête ou plus exactement, un vide s'était fait dans ma tête* » (Ibid.p.48). De même, en racontant à Farida son ignorance de ce qui est arrivé à la victime pendant qu'elle était en cuisine, elle était très émue. Après le départ de Farida, la protagoniste prend des notes sur son cahier afin qu'elle les utilise dans les prochains entretiens, mais transcrit aussi des événements passés et des questions qui sont parfois gênants. L'actualité du jour dans ce journal intime est pas mal de fois entrecoupée par des passages rétrospectifs sur la vie de la criminelle. Cette forme d'un récit rétrospectif, qui permet à la protagoniste, comme nous verrons dans le chapitre suivant, de construire son identité, amène à se demander de la légitimité de cette forme dans le journal intime.

Avec *Nulle autre voix*, les signaux de l'écriture diaristique se font plus délicats, la protagoniste introduisant dans ce texte une ambiguïté entre les modalités d'écriture au jour le jour et l'écriture rétrospective. En comparaison avec les lettres, les événements relatés dans le cahier, au passé, ne relèvent pas de questions directes posées par l'écrivaine. Ils sont souvent stimulés involontairement par d'autres événements qu'elle transcrit dans son cahier. Par exemple, lorsqu'elle réécrit la phrase « *je suis une criminelle* », la protagoniste nous mène immédiatement à sa vie scolaire, durant laquelle elle écrivait des punitions. De même, en parlant des cris des mères voisines, la narration nous renvoie à son rapport tendu avec sa mère qui, elle au contraire, ne criait pas, car tout était dans l'intonation et le regard.

La jeune fille rapporte également au discours direct la véhémence de sa mère lorsqu'elle fait un retard : « *Quand je tardais à rentrer, elle m'attendait debout derrière la porte. Je t'apprendrai à traîner dans les rues, susurrerait-elle entre ses dents serrées, d'une voix lourde de menaces, l'index pointé sur moi* » (Ibid.p.18). Cette extrapolation involontaire est pour elle incomprise. Les souvenirs vifs de la criminelle se bousculent et se pressent pour se placer au bout de sa plume. Elle fait des comparaisons entre les souvenirs de sa vie avant la détention et sa condition actuelle : « *Des hommes, des femmes marchent sur les trottoirs. Bien plus nombreux qu'autrefois, me semble-t-il. Silhouettes grises et noires, arrêtées ou en mouvement* » (Ibid.p.175). « Autrefois » se situe par rapport au présent de l'énonciation, simultané aux faits vécus après sa sortie de prison.

De son côté, Aïda a également la capacité de réfléchir rétrospectivement aux événements et d'organiser ses pensées. C'est vrai que son intention est loin de se « *lament* » ou encore de s' « *accrocher aux ronces des souvenirs* » (Bey, 2010 , p. 18), mais de relater plutôt par bribes l'histoire de sa vie, en particulier les souvenirs qu'elle partageait avec le défunt. Elle ressent une grande joie à réanimer ses souvenirs avec son fils qui sont tellement porteurs de la nostalgie. En faisant illusion de la présence du défunt, elle lui relate tous les faits ratés comme s'il est de retour d'un long voyage. Un voyage qui a eu lieu le jour de son assassinat. Son récit se présente comme un bilan de sa vie avec l'absent, avec des réminiscences livrées par fragments. Le style « heurté » qu'elle adopte reflète incontestablement l'état émotionnel de cette mère en deuil, ayant perdu tous ses repères. Effectivement, cette mère, se balançant d'avant en arrière comme si elle cherchait à apaiser sa douleur, refuse de faire son deuil et d'oublier. À cet égard, une écriture de la souffrance se déploie pour exprimer la douleur profonde d'une mère plongeant dans les ténèbres du deuil.

Il convient en outre de souligner que dans cette œuvre, l'écart temporel entre le moment de la narration et celui des événements décrits varie entre le récent et le lointain passé. Pour ce qui est du passé proche, qui se rapporte essentiellement aux actions survenues après la mort de Nadir, l'écart temporel entre le moment de la narration et ces actions serait réduit au strict minimum. Autrement dit, le temps d'énonciation succède non pas de façon simultanée l'action qui vient de se produire. Le récit s'édifie par rapport au présent qui vient de s'achever et non pas en fonction d'un déroulement chronologique établi dans le passé. L'actualisation du passé et la récurrence du passé proche sont d'autres caractéristiques propres au journal intime qui attribuent un effet d'immédiat au récit.

Ainsi, pour faire court, c'est bien le passé composé qui est convoqué pour tisser la toile du récit. Par exemple, pour parler à son fils du terroriste, Aïda écrit : « *Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin* » (Ibid.p.13). De même lorsqu'elle indique qu'elle a contacté l'ami du défunt : « *J'ai appelé Hakim ce matin* » (Ibid.p.77). Nous remarquons d'une part que l'écriture au passé composé, qui a la valeur d'un passé récent, succède au vécu rapporté par la narratrice. D'autre part, ce temps est très présent dans les dialogues de l'épistolière avec le défunt. C'est ainsi ce qu'on voit lorsqu'elle fait au destinataire son aveu : « *Je peux à présent te révéler que c'est lui qui m'a apporté la photo. La photo de ton assassin* » (Ibid.p.78). Or, si l'aveu d'Aïda est vu comme l'exhumation d'un temps perdu et de souvenirs enfouis au fond de son être, c'est qu'elle est consciente de sa responsabilité de la mort de Nadir.

Dans une lettre intitulée « Mektoub », la narratrice évoque le temps qu'elle avait passée en compagnie d'Assia : « *Dans l'après-midi, Assia et moi avons passé plusieurs heures sur la plage. Nous avons marché. Nous avons parlé* » (Ibid.p.174). Le passé composé peut apparaître également comme un signe de l'émotion de la mère endeuillée, qui tantôt apostrophe son fils : « *pourquoi tu ne m'avais jamais parlé d'elle. Pourquoi tu ne me l'as jamais présentée* » (Ibid.p.49), et tantôt exprime son désagrément à cause de la mise en demeure envoyé par le chef de département : « *À vrai dire, j'étais surtout interloquée. Que me voulait-il ?* » (Ibid.p.66). L'antériorité exprimée par ce temps est en fait nécessaire à la technique du journal intime. Ce dernier s'affirme bien dans le chapitre portant le titre de « Reconstitution », où Aïda reconstruit le puzzle des circonstances qui auraient eu lieu la veille du crime. Ce faisant, elle introduit plusieurs marqueurs temporels qui consistent à recomposer les séquences de l'incident : « *Jour de mars particulièrement*

sombre et froid » (Ibid.p.92), « *Nous sommes donc mercredi. Demain, jeudi. Premier jour du week-end* » (Ibid.p.94), « *Il est maintenant dix-sept heures quinze* » (Ibid.p.56), « *Il est maintenant neuf heures* » (Ibid.p.96).

Il y a en revanche d'autres événements se référant au passé lointain qui sont livrés par la mère endeuillée. Ces événements rapportés au passé, imbriqués dans le quotidien, sont donnés dans un jet décousu. Se présentant comme un texte décousu nous renvoie au journal intime qui bien qu'il soit sous-tendu par une certaine logique, il n'a en fait ni début ni fin. Ainsi, la narratrice, lorsqu'elle était enfant, raconte qu'elle voulait tester l'amour et le souci de sa famille. À la fin de sa prétendue « pièce théâtrale », la petite fille arrive à la conclusion selon laquelle personne ne lui prêtait attention, y compris sa mère. Cette insensibilité éprouvée auparavant se trouve incarnée dans le corps de la mère endeuillée au point de ne plus sentir le temps et l'espace. De même, la narratrice consacre tout un chapitre, intitulé « Inventaire », pour évoquer les choses que le défunt désirait obtenir mais que sa mère lui en privait. Sa culpabilité l'amène à évoquer avec nostalgie le 25^e anniversaire de Nadir datant le 7 novembre, et aussi son anniversaire coïncidant avec la festivité d'Aïd Aladha. Les préparatifs de cette fête sont longuement décrits, non pas sans utiliser un vocabulaire de la terreur comme « égorgeant », « la mare de sang », « les soubresauts de la bête » etc.

5.3.2.2 Le journal intime et la lettre : lieux privilégiés de la confession

Naturellement, la lettre se prête par excellence à la voix de la confidence et de la confession, et pour pénétrer dans la sphère du privé. Comme le soulignent R. Pomeau et J. Ehrard, le roman épistolaire s'adresse de manière plus intime au lecteur en explorant le domaine privé et en adoptant une nouvelle forme d'expression : la subjectivité (Gatto, 2021, p. 10). Dans les deux textes, la voix unique impliquant un destinataire passif induit au déploiement des confidences et des confessions les plus intimes. C'est vrai que l'écrivaine à qui s'adresse la protagoniste de *Nulle autre voix* peut paraître absente par son silence, ou encore Nadir dans *Puisque mon cœur est mort* par sa mort, mais les deux personnages jouent un rôle fondamental dans le déploiement des pensées intimes. Or, le roman épistolaire semble mieux correspondre à cette intention, en accord avec les observations de Planté qui affirme que les lettres de femmes abordent... l'expérience féminine ainsi que ses domaines privilégiés tels que la famille, les sentiments, l'enfance et

la vie privée (Melcher, 2018, p. 38). Cette dimension confidentielle et affective du récit rapproche ce genre de l'écriture du journal intime.

En parallèle, le discours de la protagoniste de *Nulle autre voix*, tout comme celui d'Aïda, tend vers un monologue intérieur, rapprochant ainsi le journal intime de la lettre. Pour Lubas-Bartoszyńska, la similitude entre la lettre et le journal réside dans le fait que les deux genres sont orientés « vers » quelqu'un (vers Toi, vers Soi). Cependant, tandis que la lettre établit une relation « Je – Tu », le journal établit une relation « Je – Je » (Rychlewska-Delimat, 2015, p. 151). Pour ce qui est des deux protagonistes, les lettres qu'elles écrivent se révèlent comme une confession intime, assignant aux destinataires un pouvoir thérapeutique. Ajoutons en outre que bien qu'elles utilisent la deuxième personne du pluriel « vous » pour la protagoniste de *Nulle autre voix*, et du singulier « tu » pour Aïda, c'est le rapport « Je – Je » qu'elles établissent ici. Or, si écrire une lettre c'est principalement parler à quelqu'un, parler alors sans que ce quelqu'un réponde s'apparente plutôt au journal intime.

Dans cet ordre d'idées, Lubas-Bartoszyńska aborde à nouveau la question de la convergence entre les deux genres en expliquant que la situation de communication de la lettre et celle du journal sont similaires, car elles contribuent à façonner le « Moi » de l'émetteur selon trois modèles : tel que ce « Moi » croit être, tel qu'il aspire à être, ou tel qu'il est perçu par les autres (Rychlewska-Delimat, 2015, p. 152). En ce sens, les deux héroïnes soumises à un flux de sentiments opposés tentent de se retrouver dans la confrontation avec le destinataire. Leur démarche épistolaire est motivée par la quête de leur propre « Moi ». Ainsi, dans le cas d'Aïda, la rencontre avec le défunt n'étant pas possible, elle est alors amenée à se mettre en correspondance avec son propre « Moi ». Il en est de même pour l'héroïne de *Nulle autre voix* qui, en consignait surtout dans son cahier ses pensées intimes qu'elle dissimule de tous, entre en face-à-face avec son « Moi ». Depuis l'irruption de l'écrivaine, elle a retrouvé deux nouvelles fonctions : la parole et l'écrit, ce qui met l'accent sur la découverte de son propre « Moi ». En correspondant à leurs destinataires, les deux héroïnes découvrent peu à peu les divers aspects inconnus de leur personnalité.

En effet, la démarche des deux épistolières nous renvoie à celle de Mariane dans *Les lettres portugaises*, que Frédéric Calas (Rychlewska-Delimat, 2015, p. 152) interprète comme une quête. Calas voit l'entreprise de Mariane comme une tentative de clarté et

d'explication de soi à autrui. Selon lui, il s'agit d'une recherche de lucidité où l'interrogation acquiert une nouvelle dimension dialogique. Ce n'est plus simplement une demande de s'exprimer, mais plutôt une mise en avant d'un discours profondément centré sur soi, avec le destinataire comme point de référence essentiel dans cet examen de conscience. Le discours de soi adressé à l'autre évolue ainsi vers un discours de soi à soi.

Dans *Nulle autre voix*, malgré le silence de la destinataire, les confessions et les aveux sont multiples. On voit que la narratrice continue d'écrire malgré le silence de Farida, contredisant ainsi la réflexion de Frédéric Calas, qui soutient que le silence prolongé de l'amant, le non-respect des règles de la conversation, et la désuétude de l'interaction dialogique sont des facteurs conduisant à la fin de l'écriture épistolaire (Ibid.p.150). La protagoniste aurait préféré que Farida mette fin à son silence ; elle aurait aborder beaucoup d'autres points. La narratrice, en oscillant entre le cahier et les lettres, joue le va et vient dans ses pensées intimes, ce qui n'est pas sans compliquer la distinction entre la lettre et le journal intime. La référence pourtant à l'ouvrage intitulé *Le journal intime* de Girard (1965, p. 99) insiste plutôt sur la confidentialité du journal intime. L'accent est indubitablement placé sur le soi, en particulier sur la partie la plus secrète de soi, celle que l'on ne dévoile généralement pas, ou seulement à quelques privilégiés ou confidents. La narratrice de *Nulle autre voix* exprime clairement le caractère confidentiel et prudent de ses actions en mentionnant qu'elle n'a jamais consigné par écrit ses réflexions, ses colères et ses rêves. Elle souligne que le faire aurait représenté un danger pour elle.

En pensant à l'écrivaine, la protagoniste fait plonger le lecteur dans les ténèbres les plus obscures de son univers, comme si elle est présente dans chaque page du cahier. Cette pratique scripturale nous permet aussi d'assister aux diverses métamorphoses subies par son identité. Nous verrons que cette dernière se trouve abolie après l'homicide qu'elle a perpétré, comme elle l'avoue. C'est bien à cause de cela qu'elle est jugée par l'écrivaine comme une femme hors normes. Ajoutons que le rapport qu'elle entretient avec le mot « crime » revient incessamment sous sa plume grâce à la présence de Farida. D'autre part, on trouve souvent des réponses aux questions qu'elle se pose, démontrant ainsi une conscience aiguë de la nécessité de trouver elle-même ces réponses. On le constate essentiellement à chaque fois qu'elle aborde sa relation avec l'écrivaine. Lorsque la narratrice aborde ce qui l'a motivée à accueillir l'écrivaine, elle exprime une hésitation et émet plusieurs hypothèses. Elle avoue ne pas savoir exactement ce qui l'a poussée à ouvrir

sa porte ce jour-là : elle envisage que cela puisse être lié au bégaiement de l'écrivaine, à sa qualification sans ménagement en tant que criminelle, ou peut-être au respect inné de la narratrice envers le terme « écrivaine ».

Le sentiment d'hésitation et de confusion est éprouvé aussi lorsqu'elle évoque sa relation avec sa confidente, déclarant qu'il lui est difficile d'exprimer ses émotions. Bien que la présence de cette confidente puisse être dérangement, elle est devenue presque indispensable pour la narratrice. Mais pour parler de ce qui a conduit cette femme à frapper à sa porte, elle ne peut envisager de réponse : « *Comment m'a-t-elle repérée ? Comment a-t-elle retrouvé ma trace après tant d'années ? Pourquoi a-t-elle jeté son dévolu sur moi ?* » (Ibid.p.26). De même, lorsqu'elle affirme ne pas connaître les détails sur ce qui est arrivé à la victime au moment du meurtre, elle explique qu'elle n'a pas pris connaissance du rapport du médecin-légiste et qu'elle préfère ne pas en savoir davantage.

Encore plus, en parlant de ses entretiens avec son interlocutrice, elle était toute déconcertée de la réaction de l'écrivaine, qui ne fait rien malgré les silences et les dérobades de la protagoniste. Il est vrai que cette dernière pourrait lui donner une liste nominative des codétenues qu'elle avait fréquentée en prison. Cependant, elle cherche d'emblée à faire comprendre et ressentir à l'écrivaine qu'elle n'est pas encore prête à dévoiler aussi aisément que prévu ce qu'elle a gardé pour elle depuis tant d'années. Malgré cela, elle ne cessait de s'interroger chaque matin s'il n'est pas encore arrivé le moment de lui fournir les informations qu'attend l'écrivaine.

Nous avons vu précédemment que son écriture au début mettait l'accent sur son rapport à l'écrivaine. Celui-ci n'est pas abordé, à l'instar d'autres sujets délicats, de vive voix, car c'est en écrivant qu'elle préfère se confier. Dans sa première lettre, à titre d'exemple, la narratrice l'a commencée en exprimant sa perplexité d'avoir ouvert la porte à l'écrivaine. Mais cette émotion s'est estompée après, en la justifiant par son impatience de la rencontrer. Au fil de la correspondance, elle s'est donc persuadée que Farida est la mieux placée pour lui confier son crime affreux sans en avoir la moindre honte ou le moindre remords. Elle assume pleinement un acte qui a mis fin à trente années de soumission et de renoncement, en déclarant qu'elle voulait être reconnue coupable de manière unanime. Elle a décidé de payer intégralement le prix de ses faiblesses et de ses abandons.

Hormis son crime, la confession est passée du maricide au problème de son incapacité d'enfanter. En ce qui concerne sa relation avec son époux, la protagoniste révèle à sa confidente, qu'en plus de ses actes violents, il n'était pas jaloux, et que paradoxalement, malgré ses fortes réticences quant à la question du travail, il a fini par résigner afin de payer les frais du loyer. Elle va encore plus loin quand elle lui reconnaît ses désirs les plus intimes et odieuses à l'encontre de son conjoint. Elle affirme avoir rêvé à plusieurs reprises de divers scénarios, tels qu'un attentat terroriste, un accident fortuit, des rencontres malheureuses, une maladie incurable accompagnée d'une longue et douloureuse agonie. Elle exprime avec vigueur son souhait que son conjoint subisse les conséquences en enfer (Ibid.p.41).

Par ailleurs, la criminelle se confie et détaille ses sentiments au moment de son incarcération. Son incarcération est accueillie tel un moment de délivrance, c'était d'ailleurs la première fois qu'elle se sentait enfin-libre. Elle confie à Farida que, pendant son séjour à la maison d'arrêt, ce lieu lui a arraché tous les masques qu'elle mettait afin de se protéger, et que même dans le mot « peine » ne présente ni de regret ni de douleur. La narratrice recourt dans certains cas à des questions adressées à sa confidente qui consistent à savoir ce qu'elle pense et ressent, notamment concernant son horrible homicide : « *N'avez-vous jamais ressenti cela ? N'avez-vous pas frémi lorsque je vous ai raconté comment j'ai tué ?* » (Ibid.p.71). Dans cette interrogation, tout comme pour d'autres, la narratrice ne donne pas de réponse, même sous forme d'hypothèses, car elle l'attend de la destinataire. Voyons cet exemple : « *Vous voulez tout savoir de ma vie. Tout. Jusqu'au moindre détail. Auriez-vous peur ? Peur de vous engager sur des chemins inconnus sans balises pour vous guider ?* » (Ibid.p.90). Ou encore celui dans lequel veut la surprendre des conditions sévères à l'intérieur de la prison : « *Vous avez ouvert de grands yeux quand je vous en ai exposé les conditions. Mais dans quel monde vivez-vous ?* » (Ibid.p.90).

En ce qui a trait au *Puisque mon cœur est mort*, Aïda, en intégrant un cahier-confessoir à sa vie quotidienne, partage une forme de confession intime. Bien qu'elle donne l'impression de s'adresser au défunt, elle est en réalité destinée à elle-même. Le cahier devient de ce fait un lieu privilégié pour la révélation de l'intimité, le lieu où Aïda dévoile sa fragilité, une partie de sa face qu'elle cache à tous. À vrai dire, c'est plus le monologue intérieur qui se manifeste le plus dans ce roman, par rapport à *Nulle autre voix*, du fait que la destinataire soit seule. Il est prononcé dans l'espérance que le défunt

l'écoute, d'où cette autoréflexivité qui caractérise l'œuvre, et par laquelle Bey exploite mieux les potentialités de la forme du journal intime. Le fait que la diariste interpelle un personnage qui n'est pas en vie met en place un simulacre communicationnel. Elle se décrit comme étant enfermée dans sa solitude, et que sa pensée n'est en fait occupée que par le défunt. La solitude d'une conscience triste s'attache au journal intime comme le souligne Alain Girard : « *Si l'équilibre ou le bonheur consistent dans l'adaptation à l'entourage, le journal porte en lui le deuil du bonheur* » (Watroba, 1995, p. 417).

Il serait même une confession tardive grâce à laquelle Aïda se libérerait de son sentiment de culpabilité de n'avoir pas protégé un si cher fils, ce qui ferait penser au journal intime. La protagoniste y accorde une immense importance à son état émotionnel, souvent en parlant de l'absent qui joue le rôle d'un cordon ombilical par lequel elle lui est liée. D'après Lubas-Bartoszyńska (Rychlewska-Delimat, 2015, p. 150), la réaction d'une personne amoureuse face à l'abandon et au silence de son partenaire peut donner lieu à diverses attitudes. Toutefois, la séparation et l'absence suscitent invariablement le désir de l'autre. L'amour qui caractérise la relation d'Aïda avec Nadir est sa marque essentielle de l'intime qui motive certes la mère endeuillée à partager des choses confidentielles. Simonet-Tenant (2009, p. 6) soutient, en ce sens, que lorsqu'on écrit à une personne aimée, il est inévitable de transcrire ses sentiments. La plume semble suivre davantage les impulsions du cœur que toute autre considération, se laissant emporter par l'inclination qui la guide.

La situation d'Aïda est à son tour comparable à celle de Mariane dans *Les lettres portugaises*, qui, en moyennant l'écriture, essaye de dépasser sa solitude et combler le vide créé par le départ de son amant. Nous le voyons, le destinataire est très impliqué dans la narration d'Aïda qui recourt au dialogue avec le souci d'être compris et pardonné. Quant à l'influence de l'écriture chez Aïda, elle est semblable à celle de Mariane, où ce moyen représente, d'après Rousset, le moyen de rejoindre le chevalier. Il ne s'agit pas seulement de rêver de lui, mais de le rendre présent en lui parlant, de le « faire vivre ». La prise de parole a le pouvoir paradoxal d'éliminer l'absence : créer une présence à partir d'une absence. C'est là, selon Rousset, la capacité singulière de la lettre (Idem.). Il n'y a en effet que l'écriture qui est susceptible de maintenir pour la mère endeuillée en vie jusqu'à ce qu'elle accomplisse son projet tenu en secret : la mise à mort de l'assassin de son fils. De

simple feuille de papier, la lettre devient un espace secret que seuls Aïda et le défunt connaissent.

Dans ses lettres qu'elle consigne sur son cahier, Aïda dirige la parole vers elle-même. La lettre est dans ce cas plus proche du journal intime, d'autant plus qu'elle y trouve plus de liberté pour dévoiler ses mauvaises pensées qu'elle n'aurait jamais dit face à lui. Ses lettres mettent évidemment en œuvre une démarche de dévoilement de ses différentes émotions et événements que le défunt n'a pas assisté. Il y est surtout question de sang et de mort mais de voix occultées et d'atteintes psychologiques.

Ainsi, dans le premier chapitre, Aïda donne libre cours à ses sentiments pour décrire le mal qu'elle a vécu le premier jour de la mort de Nadir. La mère meurtrie et désespérée, ne pouvant se situer dans la réalité de cet événement tragique, peut être amenée à sombrer dans la dépression. Elle confesse d'un ton intime qu'elle souffre dans son corps comme dans son âme. Le lyrisme de ses lettres se prête bien à l'analyse psychologique, à la thématique du deuil et à l'expression de ses sentiments et des événements quotidiens. Il se fait par la narration à la première personne, mode qui se prête le mieux à la confession et par conséquent au journal intime.

Le récit comporte en parallèle des confidences honteuses qu'elle livre non pas sans demander la permission à l'absent. Le statut de mort du destinataire acquiert la forme d'un monologue intérieur aux lettres, c'est ce que l'on voit, par exemple, lorsqu'elle lui avoue son souhait de voir partir les femmes s'occupant des préparatifs des funérailles : *« j'en ai honte mais je peux te le dire, à toi, t'avouer cette mauvaise pensée. Une autre encore. Malgré cette sollicitude bien réelle et ce dévouement destiné à partager, à alléger ma peine, j'en étais consciente, je n'avais qu'une seule hâte : les voir partir »* (Ibid.p.25). À la lumière de cet extrait, la narratrice nous fait vivre la scène avec elle à travers ses aveux d'ingratitude et de cruauté. D'autres aveux qu'elle juge elle-même d'« odieuses » vont également à l'encontre des femmes voyeuses, de celles que le désastre les replonge immédiatement dans un autre plus ancien, voire des mères qui s'identifient à elle, ainsi que des gardiennes de la foi.

Un peu plus loin, son aveu à propos de la jeune fille Assia, la bien-aimée de Nadir, peut révéler sa face franche et obscure. Cela témoigne également de son refus de recourir à des consolations hypocrites, préférant ne pas lui offrir les paroles rassurantes que d'autres

auraient probablement utilisées à sa place. Aïda pousse sa confession jusqu'à avouer son soulagement d'être épargné du mal qui aurait touché les autres : « *Pour être tout à fait sincère, il faut que je te parle aussi du soulagement lâche, égoïste, inavouable, qui m'envahissait lorsque j'apprenais que le malheur était passé près de nous, très près parfois, mais qu'il ne s'était pas arrêté à notre porte* » (Ibid.p.107).

Dans un chapitre intitulé « Haines », la mère lui fait part de sa haine farouche qui s'amasse contre le terroriste et qui n'a d'issue que la mort de celui-ci. Elle lui confie sa capacité de dissuader qui que ce soit viendrait plaider pour la réconciliation sans punition. Conduite par la haine, Aïda ose alors prendre les choses en main pour venger la mort de son fils. À l'exception du défunt, c'est à l'insu de tous qu'elle préparait son projet de vengeance. Elle lui correspond pour lui apprendre l'accomplissement de ce projet comme s'il était en vie. Il arrive parfois qu'elle lui prête des réponses et mène à l'aide d'interrogation des dialogues avec lui : « *Ce que je risquais, dis-tu ? Une mise à l'index ? La désapprobation de tous ? Et seulement cela ? C'est méconnaître la force du groupe* » (Ibid.p.148). Outre ses réponses anticipées, la narratrice peut imaginer les gestes de son correspondant : « *Ah ! je te vois ricaner, je t'entends me dire oui, ça y est, tu démarres sur les chapeaux de roues, et comme toujours tu exagères, tu interprètes...* » (Ibid.p.51). En procédant ici à la rectification de sa réponse pour qu'elle convienne avec la réflexion de son fils, Aïda déconstruit l'image d'une mère autoritaire qui gère le dialogue selon ses désirs. Également, en l'interpellant pour le prendre comme témoin des événements actuels, elle favorise un esprit de partage.

Nous voyons que le ton de confession est, bien entendu, motivé par ce dialogisme mis en place par l'inscription de l'absent, marqué explicitement par l'emploi récurrent du pronom de la deuxième personne du singulier. À quoi s'ajoutent de multiples phrases interrogatives visant à renforcer l'aveu, mais aussi des verbes à l'impératif comme dans cette phrase dans laquelle elle demande pardon de son fils : « *Ô mon fils, pardonne-moi ! Pardonne-moi !* » (Ibid.p.28). Ses aveux ainsi que ses confidences et ses secrets personnels affirment cet aspect confessionnel du roman. De fait, c'est le sentiment de culpabilité qui revient le plus souvent sous la plume d'Aïda et qui l'incite à ouvrir sans cesse son cœur au défunt. Elle pense que le malheur qui est arrivé à son fils est dû à ses propres actions. Elle tend à intégrer une image très négative d'elle-même, surtout lorsqu'elle prend conscience de son manque de souci et de son inattention pour le jeune Nadir.

Dans un autre passage, Aïda, afin de se décharger et s'acquitter face à son fils, émet des hypothèses soulignant son incapacité de le protéger : « *Que puis-je dire pour ma décharge ? Que je voulais préserver ta liberté ?* » (Ibid.p.60). On dirait qu'elle se trouve dans une situation de devoir rendre des comptes à son fils. Elle s'est explicitement érigée en juge de sa propre vie. Aïda consacre une lettre intitulée « Remords » à exprimer son auto-blâme pour son incapacité à agir comme une femme soucieuse et à accorder de l'importance au rituel maternel de protéger son fils. Elle admet avoir souvent ridiculisé les mères excessivement anxieuses et protectrices. Elle, qui n'a jamais pris la peine d'attacher des talismans autour du cou de Nadir ni de prendre des mesures préventives pour éloigner le mauvais œil et les sortilèges, en récitant des formules conjuratoires contre les envieux et les malveillants.

Son aveu dans ce passage prend la forme d'une auto-accusation qui s'étend avec la narration pour impliquer Hakim et Assia. Aïda affirme que tous les trois se sentent responsables de ce qui est arrivé à Nadir, éprouvant à la fois la responsabilité et la culpabilité. Bey exploite les questions et les reproches qui impliquent fortement le destinataire et donnent à l'épistolière l'image d'un accusé qui s'engage dans une plaidoirie pour se défendre. C'est ce que l'on voit à travers de la plaidoirie mise en scène par Aïda devant le tribunal des intégristes. Par cette parodie, Aïda veut certes arriver à la conclusion qu'elle est coupable de la mort de Nadir à cause de son rapport mince qu'elle tient avec la religion, d'où son insistance qu'il la pardonne. Elle veut dans le même temps accuser de façon explicite l'intégrisme qui s'amplifiait à cette époque. Les arguments qu'elle avance ne paraissent pas pour autant destinés à convaincre son fils, mais pour se convaincre elle-même.

S'adresser à soi est un trait qui relève du journal intime, proposant que la narratrice soit consciente qu'elle doit trouver la réponse elle-même pour les questions qu'elle pose : « *Pendant tout ce temps, sais-tu comment j'ai réussi à ne pas sombrer ? Je peux l'expliquer à présent, à présent seulement. C'est comme si je m'étais dédoublée* » (Ibid.p.22). Quant à la question qui concerne son retour au passé : « *Tu dois te demander pourquoi je reviens sur ces élucubrations d'adolescente en mal d'amour, sur des épisodes que moi-même j'avais oubliés depuis longtemps* » (Ibid.p.56), elle riposte : « *C'est tout simplement parce qu'il m'arrive à présent de m'installer dans le fauteuil que nous nous disputons toi et moi dès la fin du dîner* » (Idem.). Il en est de même pour son interrogation à propos d'Assia dans le chapitre intitulé « Elle II » : « *je ne cessais de me demander*

pourquoi tu ne m'avais jamais parlé d'elle. Pourquoi tu ne me l'as jamais présentée » (Ibid.p.125), elle répond elle-même à sa question : « *Peut-être en avais-tu l'intention... »* (Idem.). Sa réponse inachevée laisse le lecteur deviner la suite.

Comme dans l'oral, les phrases inachevées dans ce roman peuvent apparaître à cause d'une hésitation de la part de l'épistolière. C'est le cas de cet extrait mettant en valeur l'incertitude de la femme : « *Ainsi... j'hésite à continuer... Je suis sûre que tu as compris...* » (Ibid.p.80). Les réponses d'Aïda au flux continu d'interrogations lui viennent, la plupart du temps, sous la forme d'hypothèses à l'image de cet aveu : « *Je t'avoue que j'ai songé un instant, afin de régulariser ma situation – réflexe de fonctionnaire – à obtenir un délai en demandant à un médecin un certificat médical attestant de... je ne sais pas trop... de ma fragilité ?* » (Ibid.p.67). Cette stratégie d'émettre des hypothèses et d'imaginer les réactions du défunt est récurrente dans le roman.

5.4 Ecriture cinématographique

Pour poursuivre la piste de l'hybridation générique, nous abordons un autre aspect relatif à l'écriture filmique. Maïssa Bey a utilisé les techniques du cinéma pour raconter les événements de ses romans, à travers une représentation littéraire centrée principalement sur l'aptitude à faire voir et entendre. À la première lecture de *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, les images visuelles donnent l'impression au lecteur d'avoir une caméra à la main qui filme les actions des personnages. De même, les bruits et les sons créent un fond sonore varié et faisant allusion à un drame. Cette impression audiovisuelle qui rapproche les œuvres du film nous invite à nous interroger sur la reprise de procédés cinématographiques dans les deux textes. Pour décrire l'écriture cinématographique dans les deux œuvres, il faut voir comment la romancière présente ses romans aux lecteurs, en se penchant entre autres sur la structure de leurs récits, la place que tiennent le visuel et le sonore, ainsi que le traitement du temps.

5.4.1 Ecriture filmique dans *Puisque mon cœur est mort*

Si nous prenons le roman de *Puisque mon cœur est mort*, sa structure épistolaire fragmentée ressemble à un scénario d'un film, puisqu'il semble remplir les conditions de ce genre d'écriture comme l'espace, le temps, les scènes cinématographiques et les personnages. Les chapitres qui le composent apparaissent comme des épisodes d'un scénario cinématographique. Dans le dernier chapitre, par exemple, le titre « Fin » annonce

comme dans un film de cinéma le dernier épisode de l'histoire. Ce terme est aussi évoqué dans un autre lieu pour proclamer la fin de l'histoire reconstituée sur l'assassinat de Nadir : « *Voilà. Le mot FIN vient d'apparaître sur l'écran* » (Bey, 2010 , p. 98).

Parmi les chapitres du roman, on trouve certains titres impersonnels faisant référence à des personnages du récit. Bien qu'ils soient moins nombreux, l'auteure leur a dédié des chapitres entiers, dévoilant ainsi leurs émotions et leurs situations psychologiques. Les titres dans ces chapitres sont à la fois numérotés et substitués par des pronoms des personnages (*Elle I, Elle II, Elle III / Lui I, Lui II / Toi I, Toi II, Les unes et les autres*). À l'instar des chapitres dont les titres sont sous forme d'indicateurs temporels : « *Premier jour* », « *Quarantième jour* », les chapitres numérotés suggèrent la succession chronologique des faits. Ajoutons que l'écriture de Maïssa Bey dans ce roman est une écriture visuelle, où le lecteur visualise et entend mentalement ce qui lui est présenté par la narratrice. Tout comme le metteur en scène d'un film qui fait assembler plusieurs séquences qu'il monte les uns avec les autres selon un ordre chronologique ou non, Bey fait, elle aussi, juxtaposer selon un ordre approprié à son idéologie les scènes vécues par la mère endeuillée, engagée dans le projet de vengeance. Pour ce faire, elle s'est appuyée sur des techniques cinématographiques, telles que le découpage / montage des scènes, le rythme ralenti et accéléré, le gros plan, le travelling, les flashbacks, les prolepses et les ellipses.

En effet, le montage et découpage des séquences est un procédé qui est manifestement mobilisé dans *Puisque mon cœur est mort* par notre romancière. En chevauchant les fragments, cela rompt d'un côté la linéarité temporelle, et de l'autre, peut susciter la désorientation du lecteur qui n'a pas toujours des données sur les personnages. Cette technique est au cœur du travail du metteur en scène qui procède à la séparation des différentes scènes pour les travailler une par une. Elle consiste à passer d'une séquence à une autre sans qu'il y ait un rapport manifeste. Bey entremêle dans *Puisque mon cœur est mort* des scènes différentes dans le temps, notamment ceux en rapport avec le projet de vengeance. Certaines séquences sont jointes ensemble de façon énigmatique, et l'énigme trouve progressivement une solution au fur et à mesure que la narration se développe. C'est le cas de la première scène sur quoi s'ouvre le premier chapitre et dont le titre « *Photo* » nous renvoie à l'art de la photographie.

Après que le prologue s'est ouvert sur des vers au ton funèbre, le chapitre premier met en relief une séquence constituée de deux plans, pour employer des mots propres au langage cinématographique, qui semblent opposés. Dans le premier plan, le personnage principal scrute le visage de l'assassin dans un temps court : « *Je ne l'ai vu que quelques secondes* » (Ibid.p.13). Comme si l'objectif de la caméra fictive est fixé sur le visage de l'assassin en très gros plan, qui occupe tout l'écran. Cette technique de gros plan a été utilisée plusieurs fois dans *Puisque mon cœur est mort* pour mettre l'accent sur l'effet dramatique. La caméra fait ensuite un zoom légèrement en arrière pour montrer les doigts d'Aïda qui lâchent la photo de l'assassin : « *A peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait de m'apporter, qu'elle m'a échappé. Elle a tournoyé lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol, face contre terre* » (Idem.).

Quant au plan suivant, l'auteure semble utiliser un travelling vertical qui descend du haut en bas pour suivre le mouvement de rotation de la photo tombante. Si en réalité une telle action est rapide et ne prend pas de temps, elle est présentée lentement dans cette séquence. L'adverbe « lentement » équivaut à l'expression au ralenti dans le langage cinématographique. La mise en ralentie de cette séquence sert à introduire le personnage de l'assassin et plonge le lecteur au centre de l'histoire racontée.

Après que la photo a touché le sol, un événement surprenant s'est déroulé : devant elle, l'un des coins de la photo est devenu incandescent, comme transpercé par un point ardent (Idem.). Cette action irréaliste de l'incandescence de la photo par les yeux nous fait songer au trucage cinématographique ayant pour objectif d'accentuer l'effet dramatique. Ici, les yeux d'Aïda fonctionnent comme l'œil d'une caméra qui filme la photo de l'assassin jetée par terre. Dans cette séquence qui se concentre sur le sentiment de la haine de la mère endeuillée, l'auteure évite de donner d'emblée les traits de l'assassin de Nadir et décrit peu à peu son apparition au monde, ce qui met du suspense et incite le lecteur à continuer l'histoire. L'énigme du meurtrier et de son identité s'étendra jusqu'aux dernières pages du roman. Le fait de lui consacrer deux chapitres intitulés « Lui I » et « Lui II » situés l'un loin de l'autre, Bey met en ralenti le récit de ce personnage. Une telle stratégie va permettre au lecteur d'accorder une importance particulière au rôle à jouer par le meurtrier dans la suite du roman, et éveille un doute autour de lui.

À la fin de cette scène, le lecteur est intrigué non seulement par la manière dont s'est déroulé le meurtre de Nadir, mais aussi par ce qui va arriver au meurtrier. Va-t-il être

vengé par Aïda ? Même si on se met d'accord qu'un lecteur qui suit les films policiers peut déduire qu'il n'y aurait qu'une seule issue inévitable, qui est l'issue fatale. De plus, nous pouvons constater que les scènes qui vont aboutir à l'identification de l'assassin et à la vengeance d'Aïda ne sont pas données de façon chronologique. Bey procède, tout comme dans les films, à un montage favorisant la succession des fragments de manière à susciter le suspense chez le lecteur, notamment l'insertion constante des flashbacks, des prolepses et des ellipses, d'où cette incohérence qui apparaît dans les propos de sa protagoniste. La situation traumatisante qu'elle traversait pendant le deuil est effectivement la cause de cette incohérence. Son état mental chaotique et la discordance inhérente aux premières heures du deuil se manifestent à travers ses mots, décrivant qu'elle se trouve plongée dans un brouillard épais et impénétrable. Au milieu de ce brouillard, dit-elle, émergent sporadiquement des images et des sons, associés à une sensation aiguë et précise de désaccord (Ibid.p.21).

L'évocation des mots images et sons nous suggèrent l'influence du cinéma sur l'écriture de Maïssa Bey. Ces images et sons qui représentent les circonstances de la mort de Nadir apparaissent à l'instant même comme si une caméra filme ces fragments « en direct » : « *Des fragments que je n'arrivais ni à identifier ni à rassembler. Un peu comme ces images que l'on voit à la télévision. Images saisies sur le vif, à l'instant même où se produit le cataclysme : des paysages dévastés pendant le passage d'un cyclone ou lors d'une explosion. J'étais ces images. J'étais ces paysages* » (Ibid.p.23). Le lecteur est invité en l'occurrence à rassembler dans son imagination ces fragments offerts pêle-mêle. De manière similaire, Aïda partage l'histoire tragique qu'elle a vécue dans l'espoir de réunir les morceaux éparpillés de cet événement. Son objectif est de reconstruire tout ce qui en elle s'est désarticulé, fragmenté, voire même désagrégé (Ibid. pp.19.20).

La transition entre les séquences qui composent le roman équivaut au découpage et montage dans le langage cinématographique où la caméra passe d'une scène à une autre, ce qui produit plus d'ambiguïté et de suspense à l'intrigue du roman. Pour illustrer cette technique, regardons la première séquence correspondant au dévoilement du visage du meurtrier, et celle qui la suit dans le deuxième chapitre intitulé « Pleureuses ». Bey y met en relief, par la technique cinématographique de flashback, la séquence des funérailles, au moment où le lecteur s'attend à des informations supplémentaires à propos de l'assassin et surtout sur ce qu'elle sera le prochain pas de la vengeresse.

Lors de cet événement dramatique, on voit que le silence règne et forme la toile de fond de la séquence, notamment de la part de la mère qu'on lui a imposée d'étouffer sa douleur. Il lui est interdit d'exprimer sa voix pendant cette circonstance tragique : « *On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine* » (Ibid.p.14). L'auteure fait allusion dans cette dernière phrase à l'expression cinématographique où il n'y a pas de son. Cela implique des moments de silence et de prières, des visages austères, des regards baissés et l'usage de formules conventionnelles. C'est l'atmosphère de soumission qui doit prévaloir, dit-elle.

En parallèle à cet incident tragique, le récit de la narratrice subit à maintes occasions à des flashbacks, et parfois à des prolepses. Ces deux techniques empruntées aux films cinématographiques découpent le texte en brèves scènes, et brisent au même instant la linéarité de la chronologie. Comme l'atteste Touya Aurore (2010), les accélérations et ces retours en arrière permettent d'une part d'organiser les ruptures de rythme, qui dynamisent le récit et le font sortir des cadres canoniques du récit chronologique. D'autre part, par le retour à des événements passés, ils approfondissent les connaissances du lecteur, mais au contraire peuvent les compliquer encore plus. Maïssa Bey a utilisé à travers le processus de vengeance les flashbacks comme une technique consistant à procurer des informations sur des faits passés. Dans ce cas, le lecteur doit rétablir les continuités et repérer les liens pour comprendre l'histoire globale ; autrement dit, il se met à la place de la mère vengeresse.

Deux sortes de flashbacks sont mobilisés par l'auteure dans *Puisque mon cœur est mort*. Il y a ceux qui remontent aux souvenirs ayant eu lieu avant la mort de Nadir, et ceux produits après cet incident. Ainsi, dans le quatrième chapitre portant le titre « Le premier jour », Aïda revient au premier jour des funérailles durant lequel le lecteur assiste à des séquences riches en mouvements comme cela se passe dans les films. La narration dans ces séquences est en harmonie avec l'image, et elles sont inséparables l'une de l'autre. Dans une autre scène, Aïda expérimente une sensation étrange d'irréalité, se sentant comme une spectatrice assistant à une pièce de théâtre sans la présence de la mère prostrée sous l'effet du Valium. Seul le décor lui était familier (Bey, 2010 , p. 23). Pour tout observateur entrant sans la connaître, elle aurait donné l'impression d'être une spectatrice calme et attentive. Les préparatifs, les déplacements et les conversations en cours semblaient ne pas avoir une influence directe sur elle. Le récit et l'image convergent pour décrire les préparatifs des

funérailles se déroulant devant ses yeux. Aïda, exclue de cette scène et adoptant le rôle de spectatrice, semble se positionner en arrière-plan derrière la caméra.

L'œil qui observe est celui d'une caméra virtuelle placée à un coin du salon, et dont le champ de vision se limite à ce qu'Aïda pourrait voir de là où elle est assise. L'impression visuelle se rétrécit alors à la porte de la pièce. Le lecteur/spectateur suit les allées et venues constantes des voisines, des tantes et des cousines qui se sont rassemblées aux funérailles dès le matin. En groupe, elles ont déplacé les meubles les plus volumineux et les ont transportés chez Amina, qui a pris la direction de l'organisation (Ibid.p.22). Avant de disposer les matelas au sol et de déployer les tapis, elles ont nettoyé le sol et éloigné tous les bibelots, créant ainsi un mouvement incessant d'activité.

Le lecteur suit au fur et à mesure la situation d'effondrement dans laquelle sombre la protagoniste qui s'accroche désespérément au fil de la réalité : « *Je m'appliquais avec une obstination maniaque à mettre des mots, des noms sur tout ce qui avait une apparence de réalité. Je regardais autour de moi, cherchant en vain sur les murs les traces du séisme qui venait d'ébranler ma vie* » (Idem.). Le lecteur peut s'identifier à la mère souffrante et partager avec elle la situation qui la détruit, c'est-à-dire l'assassinat de Nadir. Tandis que la caméra filmait les va-et-vient des femmes présentes, un plan d'une jeune fille Assia, non reconnu par Aïda, vient interrompre son balayage oculaire. La caméra se fixe longuement et en gros plan sur le visage d'Assia, puis le cadrage de la caméra se resserre en très gros plan sur ses yeux baissés.

Le regard fixé sur les yeux de la jeune fille, qui semble éviter tout contact visuel et donne l'impression d'être complètement détachée de ce qui se déroule autour d'elle, intensifie ainsi l'impact émotionnel de ce personnage. Son attitude immobile près de la porte du salon et refusant de franchir le seuil a capté le regard d'Aïda, qui la dévisageait longuement et admirablement. Dans cette scène où la mère endeuillée scrutait Assia, il est fait explicitement référence au cadrage ; le gros plan sonore des battements de cils traduit le silence solennel qui s'impose dans le salon.

La mise en scène est caractérisée ici par un ralentissement du temps afin de permettre au lecteur / spectateur de bien voir la jeune fille. Bey fait usage par cette description au ralenti, du langage cinématographique. De plus, elle a consacré trois chapitres intitulés « Elle I, Elle II, Elle III », dans lesquels sont fournis plusieurs portraits

pour conférer des informations sur Assia. Cette dernière est présentée, tout comme Rachid le meurtrier, progressivement à mesure que la narration avance pour susciter l'intérêt du lecteur qui se trouve dans l'attente d'un dévoilement ultime.

De surcroît, à l'instar des ralentis dans les films cinématographiques, où l'augmentation du nombre d'images prises en un laps de temps réduit crée l'impression que les actions se déroulent sur une plus longue période, Bey parvient à instaurer cette sensation de lenteur à travers la multiplicité des portraits de ses personnages, en plus de marquer une discontinuité dans le déroulement du récit. Lisons par exemples ces deux passages dont les descriptions d'Assia permettent au lecteur d'observer ses traits physiques attrayants : « *Cheveux bruns, mi-longs, qui retombent en boucles mousseuses sur les épaules. Teint mat. Front haut. Joues rondes qui, lorsque, très timidement, très rarement elle sourit, brident ses yeux sombres bordés de cils très fournis* » (Ibid.p.123). Et encore : « *Elle est belle, c'est indéniable. Pas très grande, mais tout entière dans la grâce d'une silhouette harmonieuse, avec une sorte d'élégance naturelle dans les gestes* » (Idem.).

Bey souligne également la description de Kheïra, une femme débordante et généreuse, qui sera celle à qui la protagoniste apprendra la localisation du meurtrier. La description la dépeint comme étant pleine d'excès, aux formes abondantes, et inimaginable autrement qu'entourée d'une multitude d'enfants, partageant aussi bien des réprimandes que des baisers. Le terme « généreuse » s'applique parfaitement à cette femme, notamment à travers ses hanches qui, lorsqu'elle marche, rappellent le roulis d'un bateau pneumatique balancé par une mer agitée (Ibid.139).

Aïda ne se contente pas seulement d'observer, elle écoute aussi beaucoup. Elle a recours à des sons qui dramatisent l'impression de peur. Ainsi, dans un extrait se déroulant au cimetière, le rire sonore de Kheïra rompt le silence de mort qui règne dans cet endroit. Un autre exemple se trouve dans le passage où Aïda s'engage dans un face à face contre un chien errant, le silence du dehors laisse émerger les battements de cœur et accentue l'effet dramatique : « *J'avais le cœur qui battait un peu plus vite* » (Ibid.p.62). D'autres formes de bruitages sont écoutées par la mère endeuillée provenant de la cuisine, tels que les claquements des ustensiles de cuisine, s'accrochant ainsi à tous ces sons et visages qui l'entourent.

Le caractère attentif d'Aïda apparaît aussi dans le chapitre intitulé « quarantième jour », où Aïda a appelé les copains de son fils pour fêter ce jour. Bey a emprunté au cinéma la technique « bande-son » lorsqu'Aïda et les amis de Nadir ont récité la Sourate de la *Fatiha*. L'auteure fait ensuite entendre au lecteur/ spectateur la musique aimée de son fils, « *En sourdine, par peur de choquer les voisins* » (Idem.), plus particulièrement la chanson *Creep* qu'elle a traduit plus tard ses paroles de l'anglais en français. Cette écoute ne peut que plonger Aïda dans un état de nostalgie parce qu'elle l'associe aux moments durant lesquels son fils écoutait cette musique. Cette dernière permet d'un côté à Aïda de reconstruire le pont coupé avec sa vie antérieure, et de l'autre, de produire un effet dramatisant. Comme le souligne Winnie Fleur Ishimwe (2019, p. 48), tant dans le film que dans le roman, la bande sonore joue un rôle essentiel en permettant une expression plus accessible des pensées et des sentiments des personnages.

Outre les sons de bruitage, Aïda est attentive aux paroles entendues autour d'elle. Dans cette scène, Aïda est contrainte d'écouter les reproches de Halima à propos de son comportement, semblant chercher à attirer l'attention pour affirmer son identité en tant que connaissanceuse de la foi. Halima, manifestant une prétendue autorité incontestable en matière de religion, s'est accroupie devant Aïda, exprimant clairement et à voix haute ses critiques. Elle a mis en évidence son autorité en plaçant sa main sur l'épaule d'Aïda, déclarant que son comportement pendant les jours de deuil constitue une grave violation des préceptes religieux (Bey, 2010, p. 44). Cependant, au moment où Hakim cherchait à lui révéler qu'il était effectivement la cible des intégristes, Aïda refusait de l'écouter et de comprendre. Elle refusait d'entendre ce qu'il essayait de lui dire.

En effet, les séquences qui complètent les faits des funérailles sont éparpillées dans *Puisque mon cœur est mort*, et le lecteur détecte au cours de la progression de la narration l'histoire de cet événement qui s'étend sur quarante jours. Bey, pour rassembler les fragments relatifs aux funérailles, a emprunté le procédé cinématographique du montage alterné. Ainsi, le premier jour, tandis que la caméra fictive filmait à l'intérieur de l'appartement les mouvements des femmes, elle sort et descend au bas de l'immeuble pour filmer un plan des hommes de la famille, abrités sous une tente. Dans la séquence ultime, le ralentissement du plan dans lequel Aïda était faiblement alitée, ne pouvant bouger ni souffler un mot, est interrompue par l'entrée des hommes pour emmener le défunt. La caméra en travelling alterne avec des plans d'ensemble sur les hommes qui s'entraidaient

pour porter le défunt, et ceux de la mère alitée, entourée des femmes qui lui faisaient obstacle. Cette alternations des plans s'effectue sur le mode du champ / contre-champ sans les faire converger. De plus, l'auteure, pour aller du jour d'enterrement du défunt au quarantième jour, a mobilisé la technique du montage/ découpage. Cette technique élimine quelques plans et rassemble les fragments épars, parfois sans lien les uns avec les autres.

Dans le chapitre intitulé « Visite 2 », le lecteur assiste à une scène composée de séquences successives. La caméra fictive filme depuis l'arrière la tête d'Aïda alors qu'elle vient de fermer la porte. On dirait un long travelling en plongée accompagne les pas d'Aïda depuis la porte de l'appartement, au terme duquel la caméra balaie les escaliers déserts. Le travelling nous conduit jusqu'à l'entrée de l'immeuble. Après avoir refermé la porte derrière elle, elle descend les escaliers déserts et se retrouve seule devant la porte de l'immeuble encore plongé dans le sommeil (Ibid.p.61). La caméra quitte ensuite l'immeuble et décrit en panoramique les composants de la rue dans un temps très tôt. L'accent est mis d'abord sur l'éclairage de la scène par les lumières qui sortent des fenêtres, puis sur les chats qui éventrent les sacs de poubelles qui se trouvent devant les portes.

Dans la séquence qui suit, Bey nous présente un plan d'ensemble montrant Aïda et un chien famélique à la recherche de sa meute à l'angle d'une rue. Les premières fois, elle s'arrêtait (Ibid.p.62). Ce plan permet surtout de préparer le lecteur/ spectateur en douceur au passage d'un duel entre la femme et le chien. L'auteure semble mobiliser le montage alterné durant lequel chacun défie l'autre. Selon Gunning, lorsque le montage alterné est utilisé, la combinaison de deux actions distinctes nécessite que le spectateur suspende son anticipation par rapport à la première action afin de suivre la seconde [...]. Cet impact sur le public est convenablement désigné sous le terme de « suspense » (Labrecque, 2011, p. 35).

Le face à face entre Aïda et l'animal est traité dans cette séquence sur un mode clairement visuel. L'auteure fait alterner sur le mode du champ / contre-champ les plans sur Aïda avec ceux sur le chien sans les faire rencontrer : « *Lui aussi. Commençait alors un face à face que je n'osais interrompre. Nous nous dévisagions. Longtemps. Lequel de nous deux avait le plus peur ? Je ne sais pas. J'avais le cœur qui battait un peu plus vite* » (Ibid.p.62). Le bruit des battements de son cœur est encore plus effrayant que le silence qui

règne dans la scène. En plus de ce fond sonore, la dilatation du temps accentue la tension dramatique, faisant ainsi songer au procédé cinématographique du ralenti.

Après cette séquence où la protagoniste a gagné le défi contre le chien, la caméra suit les pas d'Aïda en direction du cimetière. Bey juxtapose le silence et le bruit dans les deux plans successifs : d'abord celui des rares personnes qui se trouvent dans les rues, plongées dans un silence de plomb, puis celui du souk qui borde le cimetière où, en plus des bruits et les cris des vendeurs envahissant le lieu, les enfants se poursuivent dans les allées et sautent par-dessus les tombes. Dans cette scène, la bande sonore accompagne les pensées et les émotions de choc et de perplexité d'Aïda. Elle exprime son étonnement face à l'agitation ambiante, se demandant comment elle pourrait supporter cette présence intrusive et déroutante des vivants dans des lieux où le silence et la solennité devraient prévaloir (Ibid.p.64).

En plus des flashbacks ayant eu lieu après la mort de Nadir, il y a d'autres retours en arrière survenus avant cet incident. C'est le cas de cette action mise en scène par la narratrice pendant son adolescence pour « *mesurer la capacité des [siens] à compatir à une détresse qu' [elle était] la seule, bien évidemment, à savoir totalement fictive* » (Ibid.p.55). Tel une actrice, elle s'installait sur un fauteuil ou sur une chaise dans un lieu et un temps correspondant à une forte présence des membres de la famille. Mais avant, elle se mettait face au miroir et observait son attitude pitoyable à travers le miroir qui est comparable à une caméra. Cette posture donne l'image d'une jeune fille épuisée de tourments. Le regard dans le miroir se répète dans un autre passage, où Aïda, voyant son visage en gros plan, ne reconnaît pas sa propre image. Ce gros plan sur son visage est suivi d'une série de cadrages serrés. Tandis que le premier se concentre sur sa bouche tombante, les plans suivants s'arrêtent sur ses joues, ses yeux, ses rides et ses cheveux blancs :

Des joues aux maxillaires si saillants qu'ils forment presque un angle à l'intersection avec les oreilles. Des yeux éteints, marqués eux aussi de griffures multiples. Une ride verticale, pareille à une cicatrice labourant le front. Des cheveux ternes, à peine coiffés et parcourus de fils argentés bien plus nombreux que dans mon souvenir. En continuant mon inspection, j'ai remarqué qu'ils étaient entièrement blancs sur les tempes (Ibid.pp.40.41).

Ces cadrages serrés permettent à mieux approcher et comprendre l'état psychologique d'Aïda, qui ne reconnaît pas tout de suite son visage. Elle le croyait au

début le visage de sa mère avant son décès. De plus, l'auteure a employé une autre forme de retour en arrière qui se base sur une superposition du temps actuel et d'un temps plus ancien. Le souvenir qui jaillit dans la mise en scène de la mémoire d'Aïda a la même valeur que le présent de la narratrice. Dans certaines séquences de *Puisque mon cœur est mort*, les souvenirs semblent se produire au fur et à mesure que les événements s'accomplissent. C'est à peu près ce qui se passe au cinéma, où un plan peut présenter simultanément le personnage faisant le souvenir et la scène remémorée. Dans un autre extrait, Aïda raconte à son fils comment elle s'est coupée le doigt en faisant la vaisselle. Malgré une blessure profonde qui aurait normalement suscité des cris de douleur, elle observe le sang couler de manière curieuse, sans réaction apparente. Le narrateur maintient la main en l'air, laissant le sang tomber goutte à goutte sur le carrelage de la cuisine, créant une flaque sombre parsemée d'étoiles, jusqu'à ce que le flux s'arrête (Ibid.p.102).

La vue du sang évoque en elle un autre souvenir, celui d'une scène vécue lors de l'Aïd, ravivant le souvenir du moment où son père aiguisait longuement un couteau sur une pierre, sous le regard fasciné et terrifié de leurs yeux d'enfant. La main assurée qui ne tremblait pas, la mare de sang rapidement noyée sous un puissant jet d'eau (Idem.). La superposition est parfois inverse, c'est le passé qui vient avant le présent. C'est le cas lorsqu'elle se remémore comment son fils parvenait à deviner les plats qu'elle préparait simplement en percevant les différentes odeurs. Elle revient après au présent pour évoquer son désintérêt pour la préparation de plats, ce qui montre son état désespérant suite à la mort de son fils : « *Les premiers temps, machinalement, je sortais du placard deux assiettes et deux verres que je posais sur la table avant de réaliser ce que je faisais* » (Idem.). Une autre scène qui se superpose de manière inversée concerne la circoncision de son fils. À ce moment-là, en entendant les cris de son fils, elle a mordu le couteau si fort qu'elle s'est légèrement coupé le bout de la langue, suffisamment pour ressentir le goût du sang dans sa bouche (Ibid.p.117).

En se remémorant cette scène, elle se dirige vers la cuisine où Bey nous inscrit dans l'obscurité une petite scène offrant une succession rapide de plans. Le premier plan sur le tiroir qu'elle ouvre pour rechercher un couteau, puis nous passons brusquement à un gros plan pour mettre en relief ses dents serrant le couteau : « *Dans la cuisine, sans allumer la lumière, j'ai ouvert un tiroir. J'ai cherché un couteau. Je l'ai serré très fort entre mes dents. Puis je suis revenue dans ma chambre* » (Idem.).

Outre les superpositions temporelles et des flashbacks largement employés dans le roman, Bey utilise parfois des prolepses. Ces derniers correspondent essentiellement à l'événement de vengeance : « *Un jour, il sera face à moi. Fatalement. Parce que je le veux* » (Ibid.p.32). Dans une autre scène, elle imagine la scène finale de vengeance qui se déroulerait aux environs de cette demeure, sur un terrain vague parsemé de pierres, jonché de débris, bordé par quelques buissons épineux (Ibid.p.164). Dans cette scène, où Aïda imagine comment elle va venger son fils, elle agit en fait tel un réalisateur, mettant mentalement en scène la vengeance. Outre les prolepses, l'ellipse est un autre procédé utilisé par Maïssa Bey. Ce procédé qui indique une accélération apparaît par exemple lorsque l'auteure a mis sous silence les jours succédant à la mort de Nadir pour nous emmener directement à cette correspondance envoyée par le doyen de la faculté : « *Quelques semaines après que tu m'as quitté, j'ai reçu un courrier* » (Ibid.p.66). L'ellipse, à l'image des flashbacks, est un médium indispensable pour tout film non chronologique.

Dans cette œuvre, le lecteur découvre dans la première scène l'énigme initiale qui est l'obtention de la photo du meurtrier. On a l'impression de lire un roman policier, et nous nous laissons petit à petit prendre par cette histoire de vengeance comme si elle se développe devant nos yeux. Avant de résoudre cette énigme, Maïssa Bey a mis préalablement en scène des événements suscitant de la sympathie chez le lecteur à l'égard d'Aïda. Mais, une fois envahie par le sentiment de haine envers le terroriste, elle amorce le projet de vengeance et d'investigation. Au cours de cette opération, la mère vengeresse partage progressivement les différentes phases avec le lecteur, mais ne dévoile les informations sur l'identité du terroriste et sa résidence qu'à la fin du roman. Le récit progresse avec l'investigation qui fait connaître d'autres personnages qui ont de liens directs ou indirects avec le défunt.

Sans doute, c'est dans le chapitre intitulé « Reconstitution » que la narratrice incarne parfaitement le rôle du metteur en scène pour nous reconstruire les faits ayant eu lieu la veille de l'accident, en utilisant des techniques cinématographiques. Elle explique qu'une perturbation affectait la bande sonore du film qu'elle révisionne quotidiennement. Les images étaient présentes, mais les mots semblaient lui échapper (Ibid.p.92). Dans cet extrait, l'emploi explicite de l'expression « *bande son* » désigne la volonté de Bey de procéder comme au cinéma. Il en va de même pour le terme « *bobine* » et l'expression « *Séquence par séquence* » : « *je déroule la bobine. Commence alors la reconstitution.*

Séquence par séquence » (Idem.). Aïda juxtapose les images, comme dans un film muet, et crée de véritables séquences filmiques. La reconstitution de la mise à mort de Nadir se fait de manière chronologique, comme l'indique les indications des heures de chaque séquence.

En effet, les yeux fermés d'Aïda fonctionnent comme une caméra virtuelle qui nous montre des plans courts qui s'enchaînent rapidement dans cette scène qui a lieu un certain mercredi du mois de mars. Dans cette scène, les plans sont montés de façon parallèle. Tandis qu'elle était dans sa chambre en train de plier les vêtements, Nadir venait de sortir de la salle de bain. La voix haute de la mère faisant des recommandations à son fils forme un fond sonore qui accompagne l'action de pliage des vêtements. Sa voix est entrecoupée par le bruit du sifflement de son fils, tandis que la caméra suit ses pas en travelling. L'œil de la caméra alterne entre la mère assise sur son lit et les mouvements de son fils. Celui-ci est filmé en plan rapproché portant une serviette autour de sa taille, se dirigeant vers sa chambre pour s'habiller. Ce plan est interrompu par la sonnerie du téléphone ; Nadir décroche : « *Je t'entends parler. J'entends aussi la porte de ta chambre se refermer* » (Ibid.p.93). La sonnerie du téléphone, le bruit de ses pas et le cliquetis de la fermeture de la porte de sa chambre sont des bruits qui décrivent minutieusement l'univers sonore de cette scène.

À 17 h, avant de sortir rencontrer son ami Karim, le lecteur suit un court dialogue en champ-contre champ, au terme duquel Nadir a demandé du café à sa mère. Cette dernière lui rappela qu'il était tard pour prendre un café, mais il répondit qu'il avait mal à la tête. Le lecteur suit des plans qui s'enchaînent rapidement, où la caméra se fixe d'abord sur la cafetière électrique encore allumée. Ensuite, alors que Nadir est en image, les paroles de sa mère sont entendues en off :

Mal à la tête, me réponds-tu.

La cafetière électrique est encore allumée.

Tu as oublié d'éteindre la cafetière, cries-tu.

Tu te sers.

Tu laisses ta tasse à moitié pleine sur la table. Sans la rincer, comme d'habitude. Tu ne t'attardes pas.

Je ne te suis pas dans la cuisine. Non, je ne te suis pas (Ibid.p.95).

Après la sortie de Nadir, la mère était dans la cuisine en train d'écouter la radio. La bande-son est alors dominée par cette musique inquiétante évoquant un thème plaintif. La séquence se conclut sur un plan rapproché de son visage, oppressé par le thème plaintif abordé par la musique écoutée. À neuf heures, la table à diner était prête mais Nadir n'était toujours pas rentré. Sa mère se rendit dans la chambre désordonnée de son fils, regarda par la fenêtre et décrivit l'extérieur de leur appartement. En effet, la description de l'extérieur ressemble à une scène cinématographique, le regard de la narratrice se présentant comme une caméra nous montrant à travers les barreaux de la fenêtre une rue déserte et peu éclairée. Puis, un plan rapproché des lampadaires apparut, leur lumière perçant l'obscurité et se projetant sur des enfants jouant à des jeux violents, dessinant des ombres sur les murs des immeubles.

Par cette description, Bey met en relief une atmosphère effrayante qui fait penser qu'un malheur qui se prépare à l'insu de la narratrice. Cette atmosphère inquiétante est accentuée par les jeux tumultueux des enfants du quartier dans la rue sombre et peu éclairée. La lumière diffuse des lampadaires, vacillante sur leurs supports, contribue à l'ambiance. Le vent tourmente des sachets en plastique qui s'envolent en tous sens et martèle les volets mal fermés, créant des bruits secs qui ponctuent le silence (Ibid.p.97).

Une heure passe, puis deux heures, et Nadir n'est toujours pas revenu. À onze heures vingt, Aïda entendit en voix off des pas précipités dans la cage d'escalier, suivis de coups frappés à la porte. La scène se clôt sur une phrase qui surprend le lecteur, car elle laisse présager la mort de Nadir : « *Voilà. Le mot FIN vient d'apparaître sur l'écran* » (Ibid.p.98). Cette phrase, ainsi que le titre « Fin » du dernier chapitre, révèlent explicitement l'intention de Bey de faire écho au cinéma. Le lecteur assiste dans le dernier chapitre, qui retient particulièrement notre attention, à la mort accidentelle de Hakim. Quelques jours avant cet incident, Aïda avait obtenu un revolver et a appris son utilisation ; elle a abouti enfin aux retrouvailles du meurtrier. C'est Kheïra qui lui a montrée à son insu le lieu de résidence du repent. La rencontre tant attendu a eu lieu à la plage, où son regard suit, comme l'œil de caméra, le meurtrier jusqu'à se retrouver face à lui.

L'écriture de cette scène parvient à assimiler quelques poncifs et stéréotypes du genre western. On y trouve par exemple le duel, l'échange de regard, le calme et le silence tout autour d'eux ; aucun mot n'est exprimé :

Il est là. Il est face à moi. Je le vois enfin. Rien ne peut détourner mon regard de ce visage. Je me remplis de lui. Enfin. Son regard. Sur ses lèvres, l'ébauche d'un sourire confiant. De quoi, de qui pourrait-il avoir peur ? Le soleil tremble sur son visage. Comme sur la photo. Il me regarde. J'avance vers lui. Il me regarde. Regard tranquille. Rempli de certitudes (Ibid.p.180).

Aïda et Rachid sont réunis comme dans un même plan par un champ/contre-champ. La caméra suit leurs mouvements pour se fixer ensuite sur le visage du terroriste, progressant jusqu'à occuper tout l'écran en un très gros plan. Les rayons solaires se projettent en alternance sur son visage et sur la photo qu'Aïda porte. Ensuite, s'enchaîne une série de très gros plans successifs sur ses yeux et ses lèvres. Le gros plan sur ses yeux met l'accent sur l'importance de son regard. Le lecteur/ spectateur peut suivre en travelling horizontal à hauteur d'yeux l'approche d'Aïda : « *De lui à moi, un fil tendu. J'aiguise ma haine sur ce fil. J'avance sur ce fil. Plus que quelques pas* » (Idem.). L'auteure se sert de ce procédé pour développer du suspense et pour préparer le lecteur à une fin fatale.

Bey utilise un fond sonore qui accompagne cette séquence, manifestant lorsque Aïda appelle le terroriste par son nom, et encore lorsque ce dernier appelle sa mère. Son arrêt brusque devant la femme qui porte l'arme traduit l'horreur qu'il éprouve et la menace de mort symbolisée par le revolver. La description de cette séquence est effectuée au ralenti, dans la mesure où ces mouvements ne prennent pas du temps d'un point de vue réaliste :

Soudain... il voit. Il voit ce que je tiens dans la main.

Il voit, il voit l'ombre de la mort. Elle le recouvre.

Il a les yeux fixés sur cet œil sombre, cet œil unique braqué sur lui. Ce troisième œil. Il lève les mains. Il me parle. Je ne l'entends pas.

J'avance. Il crie. Yemma, Ya m'ma !

Hakim a mis la main sur mon épaule. Et j'ai eu si peur ! Oh oui, si peur
!(Idem).

Dans la séquence suivante, Le lecteur constate une dilatation du temps, où l'enchaînement d'actions courtes aboutit à l'action générale, à savoir l'empêchement de tirer le feu et l'atteinte de Hakim, qui en réalité ne dure que quelques secondes. Comme dans un film au cinéma, Hakim met sa main sur l'épaule de la femme pour l'empêcher de tuer Rachid, mais celle-ci tire par erreur sur l'ami de son fils, lui coûtant sa vie. La conclusion du roman est marquée par cette scène, laissant le lecteur avec de multiples

conjectures sur le destin d'Aïda et du terroriste. C'est Hakim qui a dévié la main d'Aïda, une main désormais maculée de sang.

5.4.2 Écriture filmique dans *Nulle autre voix*

Dans *Nulle autre voix*, l'auteure a aussi bénéficié des outils du cinéma, auquel elle a emprunté certaines techniques pour compléter la narration de son récit. L'héroïne, depuis qu'elle a pris conscience de l'objectif de Farida de vouloir écrire un roman inspiré de sa vie, s'est engagée à lui fournir les détails relatifs à l'homicide et à sa vie en général, mais non pas directement et chronologiquement. Elle se laisse peu à peu emporter par ce jeu d'invention et de réinvention, telle une écrivaine ou encore une scénariste d'un film cinématographique. En témoigne sa proposition d'insérer au début du roman à élaborer l'expression cinématographique indiquant son inspiration de faits véridiques : « *Avec cette mention dans les premières pages du livre : inspiré de faits réels* » (Bey, 2018, p. 189). En effet, le roman prend un aspect visuel et sonore par l'emploi du vocabulaire cinématographique. Un grand nombre de phrases montrant la connaissance et les penchements de l'auteure au domaine cinématographique sont employées dans la narration. Lisons quelques-unes :

« *Il m'est même arrivé d'imaginer des scénarios dignes des plus grands metteurs en scène* » (Ibid.p.39).

« *En les faisant toutefois précéder des avertissements d'usage. Comme on le fait pour les films à la télévision. Histoires déconseillées aux moins de dix ans aux moins de douze ans et enfin, pour les plus sordides, interdites aux moins de seize ans* » (Ibid.p.104).

« *Je me repassais la scène avec l'impression d'avoir vécu le remake d'un film d'horreur* » (Ibid.p.184).

Contrairement aux attentes du lecteur et de l'écrivaine, la protagoniste fait alterner plusieurs récits non pas de manière successive et chronologique. Pour cela, le lecteur, se retrouvant confronté à cette temporalité non linéaire, devrait démêler les récits présentés, puis reconstruire chronologiquement le montage de ces récits. Prenons par exemple le prologue qui s'ouvre, tout comme *Puisque mon cœur est mort*, sur la scène d'un meurtre horrible sans donner des informations sur la criminelle ni sur la victime. La narratrice emploie le présent pour raconter la scène de l'homicide, tout en donnant l'impression que

l'action se déroule progressivement au fil de l'avancement de la narration. Le lecteur découvre après quelques lignes que la scène est un long flash-back qui remonte à quinze années passées. Il en est de même pour l'emploi du pronom « vous », que la narratrice ne précise pas à qui il fait référence, est-ce le lecteur ou un autre personnage ?

Le rideau de cette scène, que la meurtrière jouait tant de fois, tombe ce soir sur le dernier acte, dit-elle. Le lecteur suit avec un grand suspense une succession de plans rapides sur l'accomplissement de l'homicide, comme cela se passe dans un film au cinéma. À travers les yeux de la criminelle qui fonctionnent comme une caméra fictive, le lecteur regarde cet homme qui se met face à la télévision. En prenant une position latérale derrière l'homme, la caméra décrit un petit travelling qui commence par se focaliser sur ses jambes croisées, puis monte verticalement par un travelling vertical pour filmer successivement en gros plan sa main, son avant-bras, son épaule, sa nuque et enfin ses cheveux. L'auteure impose dans cette scène le lecteur de suivre un angle de vision précis, correspondant à l'épaule de la victime :

L'homme est assis sur le fauteuil qu'il a déplacé comme chaque soir. Face à la télévision jambes croisées étendues devant lui il me tourne le dos. [...] Sa main qui caresse machinalement le velours. Son avant-bras velu posé sur l'accoudoir. L'angle de son épaule. Sa nuque rasée et ses cheveux très courts striés de blanc. L'odeur forte et familière de transpiration qui émane de lui. Le bruit de sa respiration calme régulière. La respiration d'un homme tranquille (Ibid.pp.8-9)

Cette description faite de l'arrière de l'homme peut d'une part exprimer la soumission de la femme qui n'ose pas le regarder en face, et d'autre part, mettre l'accent sur l'autorité et la rassurance de l'homme qui ne veut pas sentir la présence de sa femme. Une rassurance confirmée par le bruit de sa respiration harmonieuse qui domine le silence qui l'entoure. Le ralentissement du récit dans cette séquence consiste à explorer d'une part les objets et éléments du décor plantés de manière très visuelle, et de l'autre, les gestes routiniers de la narratrice.

La vision cinématographique dans la séquence suivante est faite pour décrire la scène de la mort de l'époux. Elle se traduit par le mouvement de la protagoniste qui s'approche de l'homme : « *J'avance vers lui* ». Les yeux de l'héroïne font en effet penser à une caméra avançant lentement, décrivant un petit travelling qui se focalise sur l'époux regardant tranquillement la télévision. Bey se sert de cette technique cinématographique

pour créer du suspense et surtout nous préparer à un événement tragique. L'apex de la séquence prend lieu lorsqu'elle assène des coups de couteau à son époux, qui ressent sa proximité. Ses épaules se redressent légèrement, mais il ne fait pas volte-face. Finalement, elle lui inflige seulement trois coups, sans lui laisser le temps de se retourner (Ibid.p.10).

Après le crime, la caméra sort du salon pour se diriger vers la cuisine. Tous les mouvements de la criminelle au cours de cette longue nuit sont soigneusement décrits. La caméra fictive montre d'abord en gros plan les mains de la femme qu'elle lave plusieurs fois, puis elle s'éloigne pour la filmer tirer une chaise et s'asseoir dans une position statique, où les mains sont posées sur les genoux. La séquence se termine par un gros plan sur ses yeux écarquillés, reflétant le chaos psychologique dans lequel s'enfonce la criminelle après avoir poignardé sa victime de manière abjecte. Elle referme la porte du salon sans éteindre la lumière, puis se dirige vers la cuisine pour se laver les mains. Si les sons et les bruits sont indispensables dans *Nulle autre voix*, le silence y joue un rôle encore plus important. Ainsi, après l'action de poignardement, l'accent est mis sur le silence qui règne dans l'appartement, que ce soit dans le salon où le cadavre est délaissé par terre : « *Aucun bruit ne parvient du salon* » (Idem), ou en cuisine, où elle exprime qu'elle n'a jamais retrouvé la même atmosphère silencieuse que celle de cette nuit-là. Elle la décrit comme un silence comparable à celui de la neige et de la brume, préservé de toute perturbation sonore de la vie environnante (Idem.).

Après une longue nuit d'attente, au terme de laquelle le lecteur se rend compte de la confusion éprouvée par la criminelle, arrive enfin le nouveau jour, apportant avec lui un sentiment de délivrance. La suite de la scène est interrompue pour être reprise à la 7^e lettre. Globalement, la violence dans ce roman est tellement présente et inséparable de la narration qu'elle en devient insupportable. L'appartement peut témoigner de plusieurs scènes de violence inouïe, dont une particulièrement visuelle où l'époux a discrètement rejoint la protagoniste dans la cuisine, se déplaçant furtivement. D'un geste puissant, il lui a asséné un coup de pied aux mollets, la faisant chuter à genoux. Le plat qu'elle tenait s'est brisé, et dans sa tentative pour se rattraper, elle a glissé. Un éclat de porcelaine a entaillé la paume de sa main droite (Ibid.p.108).

Après le récit du meurtre, Bey fait introduire le personnage de l'écrivaine par le procédé cinématographique du montage-découpage. La séquence nous présente l'écrivaine assise auprès de la criminelle qui parle d'elle-même à la troisième personne du singulier.

On dirait, pour utiliser des termes propres au cinéma, qu'une caméra fictive décrit un petit travelling qui alterne entre ces deux personnages à profils contrastés. Nous assistons à une description avec un plan d'ensemble, comme s'il s'agissait d'une conversation, où le lecteur serait dans l'attente de quelque chose, tel un montage de type champ/contrechamp. Du plan d'ensemble, l'auteure passe à un très gros plan sur la tasse de café. Les deux femmes diffèrent tant par leur âge que par leur apparence. La première, dans la splendeur d'une trentaine épanouie, est grande, d'allure sportive, avec des gestes assurés, un menton relevé, des yeux bruns et vifs légèrement maquillés, des cheveux noirs flottant sur les épaules, et des mains constamment en mouvement. La seconde est une femme approchant la cinquantaine, de taille moyenne, plutôt menue, le dos voûté, avec des cheveux rares et grisonnants séparés par une raie au milieu, tirés en arrière (Ibid.p.16).

Par le ralentissement du temps dans cette séquence, Bey veut laisser le temps au spectateur d'enregistrer les éléments du décor et de visualiser les caractéristiques physiques des deux personnages. Sans doute, le charme, la vivacité et la bonne humeur de l'écrivaine capte l'attention de la criminelle, que l'auteure décrit, par contre, telle une femme d'un corps flétrie et épuisée. La description dense de Farida, l'écrivaine, marque de fait l'importance de ce personnage dans la narration, précisément à travers le rôle de confidente. En plus du vocabulaire de description physique, Bey fait appel au champ lexical du regard et de l'observation pour faire ressortir les sentiments de la criminelle envers l'écrivaine.

Nous aboutissons à ce même constat lorsqu'elle décrit magnifiquement les mains de l'écrivaine, qui captent le regard comme des mains de danseuses. L'observation visuelle des mains de Farida, méticuleusement entretenues, révèle des doigts fins et des ongles courts, soigneusement taillés et recouverts d'un vernis incolore discret aux reflets subtils (Idem). Cela confirme la fascination qu'elle ressent envers le corps de l'écrivaine. En revanche, dans un autre passage, elle ressent de la honte envers ses propres mains. Immobiles, légèrement retournées, les doigts écartés, elle les compare à des sculptures abandonnées et oubliées là, confiant ainsi son malaise (Ibid.p.152). Plus loin, elle décrit ses ongles cassants et la peau de ses mains, les comparant à une peau de lézard. À travers ces brèves descriptions, la narratrice laisse transparaître une impression de mépris envers son propre corps.

La scène dans laquelle est introduit le personnage de l'écrivaine est coupée brusquement, et la narratrice fait un saut dans le passé proche pour évoquer sa sortie de la prison. Par la technique du montage-découpage, l'auteure effectue le décalage des faits ayant survenus pendant les quinze ans d'incarcération, ou encore celle de son jugement au tribunal, ce qui rend difficile la compréhension immédiate du texte. Il est clair que le style de Maïssa Bey se caractérise par un entremêlement d'ellipses, d'analepses et de prolepses qui, en reculant ou bien en avançant par rapport au présent d'énonciation, brisent la chronologie.

En effet, si l'on prend les flashbacks, il y a, à l'instar de *Puisque mon cœur est mort*, une forte présence des retours en arrière et des souvenirs dans *Nulle autre voix*. Par ce procédé cinématographique, les souvenirs de la criminelle sont ramenés à la surface. D'où la discontinuité dans la narration de l'histoire. Les flashbacks oscillent entre ceux qui se réfèrent aux événements qui ont eu lieu après l'homicide, et ceux produits bien avant cet incident. Dans le prologue par exemple, la scène qui suit celle de l'introduction du personnage de l'écrivaine est la retrouvaille de la criminelle et son frère dans l'appartement, après la sortie de prison. Le jour de sa libération est mentionné dans la septième lettre, où son frère est venu la récupérer. Il l'attendait devant la porte de l'établissement pénitentiaire et l'a escortée jusqu'à son domicile (Ibid.p.94). L'attente de son frère est, semble-t-il, filmée en plan général sur la porte de la prison, puis les deux personnages font un retour à l'appartement que l'on suit en travelling horizontal.

Arrivés à leur destination, la caméra fictive nous filme une scène pleine d'émotion par un travelling montrant l'accolade spontanée entre les deux personnages de par tous les angles. Ce plan du frère et sa sœur qui s'embrassent met l'accent sur le soutien du frère dans cette situation où les parents l'ont laissés tomber. Dans le plan qui suit, la caméra se resserre sur son visage pour mettre en relief les larmes qui coulent incessamment sur ses joues. Avant de s'en aller, son frère l'a enlacée brièvement, dans un geste probablement spontané. Elle souligne que ce n'était pas habituel de sa part. Dès que la porte s'est refermée derrière lui, une émotion intense a submergé la protagoniste, et des larmes ont commencé à couler sur ses joues de manière incontrôlable, comme si elles ne devaient jamais s'arrêter (Ibid.p.19).

La caméra suit les pas de la protagoniste et nous offre une succession rapide de plans de plus en plus rapprochés des nouveaux composants qui se trouvent dans les différentes

pièces de l'appartement, y compris le salon où le meurtre a été commis. Au fur et à mesure que la caméra nous entraîne petit à petit dans les diverses parties de l'appartement, on observe, grâce à des descriptions effectuées, une sensation similaire à celle d'une caméra qui tournerait dans l'appartement. L'appartement subit une transformation notable, décrite avec des détails comparables à une caméra parcourant les lieux. Parmi les changements, les murs ont été repeints en blanc, de nouveaux meubles ont été ajoutés, et la disposition a été complètement repensée. Un spacieux canapé, accompagné de deux fauteuils à motifs floraux, occupe le mur en face de la fenêtre. Au fond, un meuble bibliothèque en bois clair abrite soigneusement ses livres (Ibid.p.20).

Le lecteur, en poursuivant cette description visuelle de l'espace qui vise surtout à introduire le lieu, a l'impression d'être présent dans la scène. Malgré les changements apportés à sa maison, la criminelle ne peut cependant retenir ses larmes en pensant au crime abject qui a eu lieu il y a quinze ans. La séquence se termine sur un plan rapproché de ses yeux pleurant en abondance. Cette séquence émotionnelle évoque un autre moment où elle a reçu une lettre de pardon de son père, admettant ainsi que, pour la première fois depuis longtemps, elle n'a pas pu contenir ses larmes. C'était un moment particulièrement chargé d'émotion (Ibid.p.92).

Trois histoires importantes succèdent à l'acte meurtrier et qui ne sont pas racontées par ordre chronologique, à savoir la scène de son arrestation, sa vie en prison et son jugement au tribunal. La criminelle fait incessamment à la façon des films cinématographiques, mettant ainsi l'accent sur son obsession du passé et des souvenirs. Ainsi, pour évoquer son incarcération, la narratrice décrit, en utilisant la vue, les conditions misérables dans lesquelles elle vivait avec les autres détenues. La description du malaise et de la violence qui jaillissent dans ce lieu très exiguë et surpeuplé par des femmes et des bébés se rapproche du travail effectué par la caméra. Le lecteur / spectateur est invité, par cette description, à regarder et éprouver émotivement des moments de vie relatifs à la vie pénitentiaire, souvent méconnu : une grande enceinte avec de véritables barreaux aux fenêtres, offrant entre quatre-vingts et cent mètres carrés pour quarante à soixante détenues. L'espace abrite également des bébés, des enfants de moins de dix-huit mois, qui partagent cet univers avec leurs mères. Dans cette cohabitation, les émotions fluctuent entre des périodes de tristesse, de colère, de folie, tout en incluant des affrontements physiques tels que des coups de poing, des coups de pied et des griffures (Ibid.p.45).

À travers la présentation de la vie des détenues, le lecteur peut former une idée globale sur les conditions misérables des détenues dans les maisons d'arrêt algérienne. De plus, pour semer une atmosphère horrible et effrayante de ce lieu, Bey nous donne, dans la sixième lettre, un aperçu rapide de quelques détenues qui ont été victimes d'actes de violence. Samira, qui a été blessée au visage avec une lame de rasoir dissimulée dans une pomme de terre, en raison de sa plainte auprès d'une surveillante concernant le comportement d'une autre détenue. Souad, qui a malheureusement été ébouillantée par une cafetière renversée au moment où elle passait devant Lamia, qu'elle avait qualifiée de « pouilleuse puante » la veille (Ibid.p.85).

Mais en revanche, la narratrice procède différemment lorsqu'elle présente la détenue Nassima. La description est plus détaillée, suscitant l'admiration. Elle la présente comme possédant un corps sculptural et un visage rappelant celui d'une madone. Dès qu'elle pénètre dans la salle commune et s'installe avec une décontraction inimitable, elle capte l'attention de toutes les détenues, qui restent médusées devant sa présence. (Ibid.p.74). Dans une scène ultérieure, la protagoniste exprime sa fascination en observant Nassima assise sur son lit, partiellement dévêtue et manifestement indifférente aux regards des autres. Nassima dénoue ses cheveux, une cascade de soie brune, prenant le temps de les coiffer minutieusement avant de les tresser pour la nuit (Ibid.p.75).

Dans la 8^e lettre, la narration est manifestement marquée par le registre cinématographique. Nous avons l'impression de la présence d'une caméra qui effectue des plans longs sur les gestes quotidiens en prison, à l'instar des rituels de sommeils qui singularisent les prisonnières. Dans cette scène, l'accent est clairement mis sur l'éclairage de la salle, où débutaient d'étranges rituels pour s'endormir. Certaines tiraient les couvertures sur leur tête, choisissant le risque d'étouffement plutôt que d'être exposées à la lumière blafarde. D'autres rapprochaient leurs matelas et chuchotaient jusqu'à ce que le sommeil les emporte (Ibid.p.110). Par ailleurs, la narratrice mobilise également la vue pour décrire d'autres habitudes relatives à la vie en prison. C'est le cas de l'eau froide et de la promiscuité qui sont tellement insupportables qu'il leur est pénible de faire leur toilette. Pour accentuer l'atmosphère, la romancière mobilise aussi l'odorat pour souligner la saleté dans laquelle vivaient les détenues, et qui leur rapprochait de l'état d'animalité.

Quant aux séquences relatives à son arrestation, la narratrice procède comme un metteur en scène qui fait un saut d'événements. Ceux-ci non seulement ne sont pas mis en

relief après l'acte meurtrier, mais la narratrice semble vouloir les éliminer de son histoire comme le montre ses propos : « *J'avais recouvert d'un voile opaque toutes les scènes qui ont accompagné mon arrestation le matin où la police est venue me chercher* » (Ibid.p.93). La technique de saut est employée explicitement dans un autre extrait : « *J'avais sauté les passages intermédiaires entre l'acte et la sanction* » (Ibid.p.94). La récurrence de cette technique de saut, tout comme l'emploi des expressions telles : « *comme dans les films muets* » (Ibid.p.91), « *comme dans les films policiers* » (Ibid.p.93), sollicite l'imaginaire cinématographique du lecteur / spectateur et l'oblige à voir la scène comme dans un film.

En revenant à la scène d'arrestation, la caméra aurait filmé du haut en plan général la sortie humiliante de la protagoniste de l'immeuble, entourée par les policiers, dans une journée chaude du mois de mai. L'accent est mis dans cet extrait sur l'éclairage de la scène par la lumière solaire qui agresse le visage de la criminelle. La caméra fictive se focalise sur ses yeux pour montrer la douleur qu'elle éprouvait, avant de revenir en arrière pour filmer du haut en panoramique la venue des gens de tout lieu pour assister à cet événement insolite, car commis par une femme. La scène dépeint les rassemblements autour des deux voitures de police devant l'immeuble. Pendant le départ de la criminelle, des injures, cris et malédictions fusent de toutes parts, les menottes aux poignets. Les regards hostiles et curieux des hommes, femmes, voisins, et badauds présents dénotent l'intensité de l'événement qui a attiré leur attention dès la propagation de la rumeur (Ibid.p.93).

Dans un autre exemple mis en scène dans la salle d'audience, la caméra fictive commence la description avec le plan général de la salle, constitué par le jury et la foule anonyme dans la salle. La salle close fait allusion au cinéma dans lequel on visualise les images, mais aussi les quelques éclats provenant de la porte entrouverte. La séquence très visuelle s'ouvre sur l'injonction du juge à la criminelle de se lever, puis lui adresser ouvertement les motifs de son inculpation :

Accusée, levez-vous !

J'ai du mal à croire que cette injonction m'est adressée.

Cela ne se passe que dans les films, me dis-je avec une impression d'irréalité, tout en me levant.

Vous êtes accusée d'homicide volontaire avec préméditation. Avez-vous quelque chose à ajouter ?

Rien. Je n'ai rien à ajouter.

Je baisse la tête (Idem.).

La caméra virtuelle qui alterne entre le juge et la criminelle se rapproche en gros plan sur le visage de l'accusée pour décrire la honte et l'humiliation éprouvées par la criminelle. Elles sont d'autant plus douloureuses qu'elle ne dit rien au juge. La caméra se tourne ensuite pour nous présenter en gros plan l'avocat général, dont la silhouette frêle anticipe l'échec de la plaidoirie. Le décor cinématographique est complété, d'une part, par sa voix qui tente vainement de convaincre le jury de la dégradation mentale de l'accusée ; de l'autre, par la lueur qui jaillit sur son visage. Le rayon solaire crée une atmosphère inquiétante dont l'impact revient à semer un certain désagrément.

Dans la séquence qui suit, la caméra alterne entre l'avocat pointant du doigt l'accusée et argumentant la légitime défense, et les membres du jury incapables de saisir ses propos. À chaque citation, le président de la cour, les assesseurs et les jurés hochent doctement la tête » (Idem.). Au fur et à mesure de la plaidoirie, la caméra se focalise sur l'écoulement de la sueur sur le visage et la tenue de l'avocat : d'épaisses traînées de sueur strient son visage et se déposent en petites gouttes brillantes sur sa toge noire, tandis que ses bras s'agitent dans toutes les directions.

Suite à cette séquence, au terme de laquelle l'avocat s'acharne dans sa plaidoirie alors que l'accusée et l'assistance se contentent de l'écouter sans rien dire, la séquence suivante met en relief les deux témoins qui n'ont rien ajouté par rapport aux indices avancés. Puis, au loin, la voix d'une femme rompt brusquement le silence qui régnait dans la salle par ses cris, ce qui lui a coûté le renvoi de la salle. Afin de donner de l'importance au procès, la caméra se rapproche aussi près de l'assistance nombreuse, tout en donnant l'impression que tous les sièges ont été pris. La proximité entre les individus semble si restreinte, saturée de personnes inconnues qu'elle assimile à une masse bourdonnante et hostile, attirée par les effluves délicieusement pestilentiels des mots prononcés et des faits évoqués (Idem.).

En plus des retours en arrière correspondant aux événements survenus après le maricide, l'auteure a utilisé des flashbacks qui remontent à l'enfance de la narratrice et à sa vie conjugale. C'est le cas du seul voyage qu'elle a fait lorsqu'elle était mariée. Un travelling latéral suit le mouvement de la voiture en avançant et se rapproche d'elle. À cause d'un mal de la route, la voiture s'arrête avant une dizaine de kilomètres de leur destination finale, la narratrice descend, marche quelques pas et escalade un sentier étroit jusqu'à être en face de la mer. Le travelling est combiné avec mouvement panoramique,

qui offre une magnifique vue sur le soleil et la mer parsemée d'affleurements rocheux, à la suite d'une ascension le long d'un sentier légèrement escarpé (Ibid.p.38).

La narratrice se remémore les funérailles de son grand frère, au terme desquelles sa mère recevait les personnes venues présenter leurs condoléances. Elle restait seule pendant quatre jours avec son frère dans la chambre du défunt. Pendant cette période, alors que personne ne s'inquiétait de leur absence, elle allait de temps à autre vers la cuisine pour nourrir son frère du pain et de viande. Tous deux couchaient la nuit emboîtés l'un contre l'autre sans que quelqu'un s'inquiète de leur absence.

Quant aux prolepses que l'auteure privilégie moins que les analepses, nous ne les repérons rarement, et lorsqu'ils apparaissent, ils correspondent essentiellement à son intention de tuer son mari. Regardons cet extrait où la narratrice met en évidence la naissance de son intention de tuer son mari dès la première nuit : « *Dès la première nuit, dès la première bouffée de haine, j'ai souhaité sa mort* » (Ibid.p.41). La même idée proleptique est révélée ultérieurement « *J'allais le supprimer. Je ne savais pas encore quand et comment, mais au moment même où l'idée s'est incarnée dans la matérialité des mots, c'était déjà une certitude* » (Idem.). Un autre exemple de la prolepse correspond à l'évocation de sa sortie de prison alors qu'il lui restait quelques jours de sa libération : « *J'allais revenir chez moi. Il n'y avait aucune autre solution* » » (Ibid.p.93).

Nous concluons avec l'ellipse, que Gaudreault et Jost (1990, p. 119) décrivent comme une omission temporelle qui se produit entre deux actions ou deux séquences distinctes. Un exemple illustrant est celui où la criminelle évoque le passage d'un an après sa libération : « *Voilà près d'un an que je suis sortie de prison. Quelques mois d'une solitude retrouvée avec un bonheur si fort que j'en ai encore le cœur qui tremble. Voilà près d'un an que j'ai retrouvé mon appartement* » (Bey, 2018, p. 19). L'emploi de l'ellipse signifie que les événements, les actions ou les moments de l'histoire se sont déroulés sous silence et sans les détailler. Ainsi, dans le passage précédant, le lecteur n'est pas prévenu des événements passés l'année après sa libération.

De fait, *Nulle autre voix* nous présente de nombreuses ellipses de ce genre qui indiquent que le lecteur n'a pas accès aux changements. Par exemple, lorsque la narratrice a reçu la carte de Madame M. Fadéla, membre fondatrice d'une association de défense des droits des femmes, on voit que le lecteur n'est pas au courant de ce qui s'est passé avant cet événement : « *Quelques jours plus tard, une femme a glissé sous ma porte un mot*

accompagné de sa carte » (Ibid.p.14). Il est de même pour cet extrait dans lequel les événements sont occultés au moyen de l'ellipse : « *voilà plus d'une semaine que vous n'êtes pas venue. On va faire une pause, m'avez-vous annoncé* » (Ibid.p.36). Et nous finissons par cette ellipse temporelle qui a permis un saut chronologique de dix-huit ans : « *Avançons encore. Dans mon histoire et dans le temps. Ici, je devrais tenir un panneau, comme dans les films muets : DIX-HUIT ANS PLUS TARD* » (Ibid.p.91).

Nous rappelons qu'après la sortie de la criminelle de la prison, son appartement paraissait telle une prison ; elle était prisonnière de ses sentiments et de ses souvenirs et ne sortait que rarement pour s'approvisionner. En revanche, la familiarité qu'elle avait établie avec l'écrivaine a changé sa vie solitaire. Elle a pu sortir deux fois de chez elle, la première en compagnie de l'écrivaine qui l'a emmenée à la plage, et la deuxième toute seule, lorsque l'écrivaine a disparu sans donner signe de vie. Les deux sorties sont décrites d'une manière très visuelle, comme s'il s'agit d'un film cinématographique. L'histoire débute par une première sortie, marquée par un glissement de caméra qui dévoile la fenêtre de la chambre, servant de cadre déterminant la vue vers l'extérieur. La protagoniste est traversée par le désir de soleil et d'air frais. Le ciel de mai offre une transparence telle qu'elle doit faire un effort pour refréner une vague de nostalgie menaçant de l'envahir entièrement (Ibid.p.174).

L'auteure adopte dans ce roman une focalisation interne qui s'attache souvent à l'écriture filmique. Dans la séquence suivante et sous l'insistance de l'écrivaine, la criminelle a accepté de sortir avec elle pour casser le rythme de monotonie dans lequel elle vivait. Montant en voiture conduite par l'écrivaine, elle regardait le monde extérieur à travers ses yeux qu'elle compare à l'objectif de la caméra qu'il faut ajuster au démarrage pour régler l'image : « *D'abord, je ne vois rien de ce qui défile autour de nous. Il me faut un certain temps pour accommoder ma vision* » (Ibid.p.175). Puis, vient un long travelling où le lecteur suit le déplacement de la criminelle en voiture qui parcourt les rues de la ville. À travers le vitre de la voiture, elle décrit les rues obstruées et les gens qui déambulent massivement par rapport à autrefois : « *Silhouettes grises et noires, arrêtées ou en mouvement. Comme dans un film au ralenti ou en accéléré. Enseignes massives et devantures de magasins aux couleurs agressives ressemblent à un décor factice* » (Idem).

Le travelling nous conduira ensuite à une double voix où la caméra nous fait voir les palmiers desséchés défilant sur la route. Une fois arrivée sur un sentier menant à une

plage, l'écrivaine a ralenti et emprunté ce chemin jusqu'à cette plage que la narratrice avait tout de suite reconnue. C'est la plage que visitaient autrefois les membres de sa famille. Elle a pris quelques instants avant de descendre rejoindre l'écrivaine. Le mouvement de la caméra en travelling amène le lecteur à suivre les pas de la narratrice dont le vent chargé de particules du sable lui coupe le souffle. La caméra fictive se rapproche en gros plans sur les pieds de l'écrivaine déchaussés, puis sur ceux de la narratrice qui marche au bord de l'eau. Entre-temps, elle filme en plan d'ensemble les couples assis dans la plage et dont la majorité des filles sont voilées et se cachent les visages à l'approche de la caméra virtuelle. Le travelling continue de suivre les pas des deux femmes qui marchent longtemps sans échanger de paroles. La narratrice en décrivant minutieusement les faits et gestes de l'écrivaine semble insister sur sa fascination envers elle. Les deux femmes rentrent chez eux alors que le soleil se trouve au ras de l'horizon.

Après cette balade maritime en compagnie de l'écrivaine, la criminelle refait une autre mais toute seule. Sans avoir une destination précise, la caméra suit les pas de la femme qui flâne, sa tête légèrement baissée. Les plans de cette séquence, où la protagoniste a dépassé l'épicerie, tourné au coin de la rue, et continué en ralentissant le pas, sont rapides et courts. Entre accélération et ralentissement des pas, parfois des arrêts, la narratrice observait furtivement les gens qu'elle croisait dans la rue. Son rythme de marche ne peut que renseigner sur le bouleversement et l'instabilité de la criminelle.

Le lecteur peut croire qu'une telle balade ne confère aucune information. Au contraire, elle participe à la compréhension des indices spatio-temporels puisqu'on observe la structure des rues, des magasins et l'attitude des gens. Le lecteur voit tout ce qui se déroule et se dit autour de la criminelle, les hommes et femmes qui s'arrêtent devant les vitrines, les magasins nouveaux inexistants avant son incarcération, ou encore les anciennes boutiques. Dans cette sortie, les descriptions de la rue et des magasins remplacent les descriptions de la mer et des paysages de sa balade au bord de la mère. Cette organisation bruyante reflète l'enfermement de l'homme, c'est la raison pour laquelle la protagoniste apparaît troublée. Son attitude hésitante montre qu'elle ressent de la peur et de la panique.

Conclusion

L'écriture de Maïssa Bey cherche à refléter la violence subie par la femme algérienne, tout en explorant également la violence perpétrée par cette dernière. Cette forme particulière de violence représente une transgression des rôles traditionnels assignés aux femmes. Cette transgression se manifeste dans son œuvre à travers le mélange des genres dans les romans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*. Bien que la notion de genre littéraire soit complexe et élastique, chez Bey, on observe une écriture singulière qui met en évidence sa volonté de renouvellement et son intention de remettre en question le principe de l'autonomie des genres. En cherchant à appliquer le genre du roman, Bey a intégré d'autres genres dans ses deux œuvres.

L'analyse nous a permis de dévoiler les composantes des différents genres qui forment ce caractère hybride dans les deux textes. Une première caractéristique qui retient notre attention est la fluctuation entre l'écriture diaristique et épistolaire d'une part, et l'écriture cinématographique d'autre part. Pour l'auteure, la combinaison du journal intime et de la correspondance, considérés comme des formes d'écriture du soi ou de l'intime, lui permet de transmettre des sentiments, des émotions et des pensées. Les deux genres sont, comme nous l'avons observé, proches dans leurs caractéristiques. Alors que la forme fragmentaire de l'écriture, son immédiateté, sa spontanéité et l'utilisation de la première personne associent l'épistolaire au journal intime, le caractère dialogique les distingue l'un de l'autre.

Les deux romans de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*, adoptent une structure monodique. Le premier est constitué de cinquante chapitres avec un destinataire décédé, tandis que le second représente également une correspondance unilatérale, la destinataire se contentant de lire les lettres de la protagoniste sans y répondre. De plus, les lettres de cette dernière sont présentées de manière désordonnée à l'écrivaine, et non pas au moment de leur rédaction. Certaines conventions du genre épistolaire ne sont pas respectées dans les deux romans, notamment l'absence de mention des destinataires à l'ouverture, l'absence d'un appareil chronologique situant le cadre spatio-temporel des destinataires. En ce qui concerne les formules d'ouverture et de clôture, elles font défaut dans *Puisque mon cœur est mort* et semblent peu préférées dans *Nulle autre voix*.

En parallèle, l'intention des protagonistes d'écrire des lettres se manifeste à travers la rectification de leurs propos. Contrairement au journal, réputé pour sa spontanéité, la lettre offre aux protagonistes la possibilité de corriger ou de rectifier. Nous avons observé comment la protagoniste de *Nulle autre voix* a pris le soin de vérifier le contenu de ses lettres avant de les remettre à la destinataire. Cependant, lorsqu'il s'agit de transcrire de manière aléatoire et abondante les idées dans son cahier, la protagoniste ne procède à aucune modification. On retrouve une dynamique similaire dans *Puisque mon cœur est mort*, bien que l'on remarque moins de rectifications de la part d'Aïda par rapport à la protagoniste de *Nulle autre voix*.

En ce qui concerne le caractère confidentiel et affectif, bien que l'écriture épistolaire se rapproche de l'écriture diaristique, l'intégration par les protagonistes de leurs pensées et réflexions les plus intimes et secrètes renvoie davantage aux caractéristiques du journal intime. Si le cahier d'Aïda peut être interprété comme une confession tardive, il représente pour la protagoniste de *Nulle autre voix* un lieu privilégié pour transcrire des idées et des émotions qu'il lui est impossible de révéler en présence de l'écrivaine.

Le trait qui nous paraît distinctif du journal intime est la simultanée. Dans *Nulle autre voix*, le temps de l'énonciation et le temps de lecture semblent coïncider, donnant au lecteur l'impression de participer à la situation d'énonciation diaristique. La protagoniste utilise le pronom « elle » pour parler de l'écrivaine, créant ainsi un monologue. Ce pronom est souvent associé à des adverbes temporels indiquant la simultanée. De manière similaire, Aïda transcrit au jour le jour son cheminement vers le défunt, racontant et décrivant les événements au fur et à mesure de leur déroulement. À travers l'utilisation du cahier, elle informe son fils quotidiennement de ce qui lui arrive. Tout comme la protagoniste de *Nulle autre voix*, elle s'adresse à elle-même pour trouver des réponses à certaines questions qui l'intriguent.

Une autre caractéristique partagée par les deux œuvres est le récit rétrospectif, illustré par l'utilisation de flashbacks. Dans *Nulle autre voix*, les événements passés racontés dans le cahier sont souvent introduits par des questions directes de l'écrivaine, interrompant parfois le déroulement quotidien du récit. De son côté, Aïda évoque avec bonheur les souvenirs partagés avec Nadir, empreints de nostalgie, comme s'il était revenu d'un long voyage. La temporalité entre les événements et la narration oscille entre le passé proche et le passé lointain.

Un autre aspect de cette hybridité générique réside dans l'utilisation de l'écriture cinématographique dans les deux œuvres. Ces dernières partagent une écriture audiovisuelle, où les images visuelles et les sons qui les accompagnent donnent l'impression d'une caméra mettant en scène les événements des personnages. L'utilisation du vocabulaire cinématographique par Bey témoigne de sa connaissance approfondie du domaine cinématographique. Parmi les techniques empruntées à ce domaine, le découpage/montage des scènes produit un suspense notable dans l'intrigue des deux romans. Les récits des protagonistes sont souvent interrompus par des flashbacks, et dans une moindre mesure par des prolepses. Ainsi, la linéarité chronologique est brisée par ces techniques cinématographiques.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, des retours en arrière se font tant sur les souvenirs antérieurs à la mort de Nadir que sur ceux survenus après cette tragédie. De même, dans *Nulle autre voix*, des événements postérieurs au meurtre du mari se mêlent à des souvenirs remontant à l'enfance et à la vie conjugale de la criminelle. L'analyse a également mis en lumière l'utilisation moins marquée des prolepses par Bey par rapport aux flashbacks. Alors qu'elles sont principalement liées à l'événement de vengeance dans *Puisque mon cœur est mort*, dans *Nulle autre voix*, elles correspondent à l'intention de la protagoniste de tuer son mari.

CHAPITRE 06

POUR UNE IDENTITE NARRATIVE DES PROTAGONISTES

Introduction

Dans le chapitre précédent nous avons vu que Maïssa Bey a mêlé particulièrement les deux genres que sont le journal intime et l'épistolaire qui, loin de s'opposer, se chevauchent et se croisent pour braquer le projecteur sur le contexte de vie violent de ses personnages. En plus de la fragmentation narrative, l'auteure propose dans *Puisque mon coeur est mort* et *Nulle autre voix* une transgression générique comme une rhétorique de la rupture, du changement et de la violence, issue d'un contexte politique et social où les violences envers les femmes sont intensives et persistantes. Or, la transgression va de pair avec la révolte contre les violences commises à l'encontre de la gent féminine. Mais la transgression chez Maïssa Bey n'est pas seulement formelle, elle est aussi thématique par l'exposition de thèmes surprenants et même, disons-le, choquants comme la violence commise par ou contre la femme, ou encore les conditions défavorables dans l'établissement pénitentiaire en Algérie. Les protagonistes constituent en fait un cri de révolte avec leur engagement criminel, et ce faisant s'inscrivent comme un défi à l'autorité de l'homme. De cette transgression d'ordre formel et thématique, apparaît une identité subversive.

Pour les deux genres en question, au-delà de leur caractère intime et spontané, le fait de se présenter sous forme de fragments discontinus marque également une fragmentation identitaire. La fragmentation en tant que technique littéraire prononce un ton de dénonciation et de révolte dans un monde où règne violence et injustice. Or, si l'on revient aux années sanguinaires des années 90, lors desquelles a été publié *Puisque mon coeur est mort*, on constate que la femme algérienne était le sujet favori des écrivains algériens, à l'image de Maïssa Bey. Cette période n'est pas, comme l'illustre cette œuvre, sans conséquences graves sur la femme algérienne qui apparaît comme la première victime de cette guerre fratricide. Le cas d'Aïda qui a perdu son fils unique, est un exemple expressif du malaise que beaucoup de femmes, comme Aïda, ont ressenti. C'est dans ces conditions atroces que Bey opte pour une écriture fragmentaire pour marquer aussi le bouleversement survenu dans ce pays, tout en tentant de remettre en question les pratiques qui privent les femmes de leurs droits et les relèquent au second rang.

Évidemment, le recours à une écriture hybride ressort d'un choix littéraire. Il met l'accent sur le déchirement et le chaos du moi de la romancière, d'où sa quête incessante de son identité. Cette dernière est déterminée par l'identité générique de son œuvre, car un

auteur qui rédige une œuvre littéraire doit y projeter, parfois sans s'en rendre compte, une bonne part de lui-même et de son ombre, voire de son rapport au monde extérieur. Ainsi, dans les pensées comme dans les actes de ses personnages, Bey expose une image vraie de la situation dramatique de la femme algérienne, qui est aussi la sienne, telle qu'elle se dessine dans la réalité. En levant le voile sur les silences de ses personnages, leur souffrance et leur misère quotidiennes, elle dévoile au fur et à mesure les métamorphoses identitaires dont ils semblent acteurs. Mentionnons que les deux héroïnes, en correspondant avec leurs destinataires, racontent des bribes de leurs vies, et éventuellement celles de l'auteure. Un tel croisement nous conduit d'une part à admettre que l'identité de Bey et celle de ces deux femmes se reflètent l'une dans l'autre comme deux miroirs, sans avoir à se substituer, et d'autre part, à se focaliser sur le processus de changement identitaire des personnages principaux moyennant le récit de leur vie.

6.1 La quête de l'identité à travers le récit

L'identité est une thématique qui se répète beaucoup dans la littérature algérienne. En l'abordant, les auteurs veulent lever le voile sur la crise identitaire qu'ils vivent et ont vécu, ainsi que leurs personnages. L'identité n'est pas stable et subit des métamorphoses tout au long de notre vie. Amin Maalouf (1998, p. 31) souligne à cet égard que l'identité n'est pas attribuée de manière définitive ; elle se construit et se transforme tout au long de l'existence. Dans l'univers romanesque de Maïssa Bey, l'identité personnelle paraît continuellement appelée à se mettre en crise et par conséquent à se confronter au défi du changement dans la continuité. Pour ce qui est de ses deux romans à l'étude, chacun d'eux raconte l'histoire d'une femme qui subit des mutations affectant ses pensées et son identité. Le récit que fait chacune des deux protagonistes l'amène à se questionner et à se redécouvrir, explorant ainsi les transformations de leur identité. Selon Rinner (2006, p. 199), ces métamorphoses, diverses et multiples, se reflètent au sein même de la structure narrative. En affectant directement ou indirectement la construction du personnage romanesque, ces variations altèrent la perception de ce dernier et mettent en valeur son caractère instable.

Parallèlement, la question identitaire, reposant sur sa dimension temporelle, constitue le cœur de la réflexion de Paul Ricœur. La préoccupation première du philosophe se porte sur la question de savoir comment une personne peut rester la même malgré le changement permanent dans le temps. Pour échapper à ce paradoxe de la permanence de l'identité, il

propose la médiation de la narration. Ricœur par le biais de sa théorie de l'identité narrative, qui établit une dialectique entre la même et l'ipséité, parvient à expliquer le maintien de la stabilité avec le changement dans l'identité personnelle. Il soutient dans *Soi-même comme un autre*, ouvrage récapitulant l'ensemble de son travail philosophique, que l'identité narrative, que ce soit celle d'un personnage de roman, d'une personnalité historique, ou celle de chacun de nous réfléchissant sur lui-même dans son rapport au temps, est constituée de deux modalités de l'identité : l'identité-idem et l'identité-ipse (1995, p. 102).

La première modalité serait ce que nous sommes dans la permanence subie du même « moi ». Au centre de cette identité-même qui maintient une impression de continuité s'insère le terme « caractère » qui, selon Ricœur (1990, p. 144), fait référence à toutes les caractéristiques distinctives qui permettent d'identifier de nouveau un individu en tant que la même personne. Il englobe également toutes les dispositions durables qui permettent de reconnaître une personne (Ibid.p.146). En ce qui a trait à la seconde modalité, l'ipséité, elle s'opère par la promesse et la parole tenue ; il s'agit du « maintien de soi » (Ibid.p.148). Elle correspond à la conscience qu'a une personne de se connaître comme une entité identifiable en dépit des changements qui peuvent l'affecter de sa naissance à sa mort.

À partir de ces explications, l'application de cette théorie de l'identité narrative aux deux œuvres *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* permettra, d'une part, d'expliquer comment les deux protagonistes ont accès à leur soi par le biais de la narration des épisodes de leur récit de vie. D'autre part, elle permettra de déceler les métamorphoses identitaires dont les protagonistes ont constamment subies. Une transformation aussi radicale, notamment en femme criminelle, suggère que les deux femmes étaient progressivement influencées par la violence de l'époux et du terroriste respectivement.

On comprend à travers l'explication de la notion de l'identité narrative, que celle-ci ne se construit que par le biais du récit. Selon de Ryckel et Delvign (2010, p. 236), le récit infléchit la permanence subie du caractère vers celle voulue de l'ipse, tout en incarnant la volonté éthique propre à l'ipse dans les habitudes de caractère. L'accès direct à notre soi qui est en construction nécessite en effet le passage par le récit qui narre notre histoire. Ricœur (1988, p. 304) affirme cette idée en précisant que le soi ne se connaît pas immédiatement, mais seulement de manière indirecte par le détour de signes culturels de toutes sortes. Ces signes s'articulent sur les médiations symboliques qui, déjà, structurent

l'action, notamment à travers les récits de la vie quotidienne. Pour ce philosophe, la médiation entre permanence et changement réside principalement dans l'intrigue avant d'être transposée sur le personnage. Grâce au récit, le narrateur peut interpréter ses actions et ainsi se reconnaître en déclarant : « *C'est moi qui ai vécu cela et je m'y reconnais* » (Ibid.p.230).

D'après ces éclaircissements conceptuels, nous avons affaire dans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* à des identités narratives qui se construisent en même temps que les deux récits avancent. Celles-ci se manifestent à travers les voix des deux protagonistes qui écrivent rétrospectivement leurs parcours jalonnés de souffrances et de traumatismes. Nous avons montré précédemment le caractère rétrospectif qui favorise aux deux romans de revenir à leurs souvenirs. Le penchement des deux héroïnes à écrire est, rappelons-le, motivé par la solitude dans laquelle elles vivent. Nous avons vu en outre que pour raconter des épisodes de leur vie, elles recourent à une épistolarité monodique proche au journal intime, prenant la forme d'un long monologue intérieur vécu dans l'immédiateté du présent. Cette pratique diaristique s'opère grâce à la mise en place d'une « identité narrative » dont la mise en intrigue est caractérisée par « *la médiation entre concordance et discordance* », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur. Cette notion de concordance et discordance nous sera utile pour montrer la coexistence de deux êtres ambivalents au sein de chacune des deux protagonistes. Car les deux œuvres sont marquées par la dialectique de la concordance discordante, de telle façon que la nature des deux héroïnes se métamorphose de la non-violence à la violence.

Souvent, les récits des deux épistolières sont narrés rétrospectivement de façon à incarner le lecteur dans le présent de l'énonciation. Or, comme le propose Marie-Madeleine Million-Lajoinie (2000, p. 17), l'identité qui prend forme dans le récit de vie rétrospectif est une « identité narrative » telle que l'a définie P. Ricœur : « *l'identité narrative qui se construit tout au long du récit de vie est le fruit d'une vie examinée* ». Il en va de même pour Lejeune qui, en parlant de la rétrospection dans le genre autobiographique, indique que le texte, même dans le présent, reconstitue la trajectoire d'une vie. Il cherche, et parvient à trouver, dans l'enfance les clés de l'identité de l'adulte, conférant ainsi une cohérence artificielle, avec une valeur explicative, au récit des débuts (Choquet, 2011).

Dans cette optique, nos deux héroïnes, en s'adressant aux destinataires, mettent en mots les récits de leur vie qui devraient reprendre les moments les plus importants dans leur vie personnelle. L'histoire et l'identité de chacune d'elles se construisent selon le sens actuel des expériences passées. Un narrateur d'une vie en cours d'expérience adopte une position réflexive, c'est-à-dire qu'il joue simultanément les rôles de scripteur et de lecteur (observateur-constructeur du sens). Selon Laplante, en devenant dramaturge, le narrateur forge son identité en s'impliquant dans une mise en scène de sens guidée par le texte (*Vies exotiques*, s.d.). Ainsi, pour les deux textes, la suite d'événements narrés coïncident avec les personnalités des deux femmes qui, par cette narration, deviennent actrices. En se faisant ainsi, elles élaborent leur identité narrative, selon laquelle se définir, comme le souligne Ricœur, consiste à raconter l'histoire de sa vie comme un épisode d'un récit plus vaste qui l'a déjà précédé (Basanguka, 2005, p. 117).

L'implication du récit dans l'existence du sujet est explicitée également par Thomas Pavel (2013) : « *Je me raconte, donc je suis. Ou plus exactement : je suis dans la mesure où je peux me raconter* ». Ainsi, les récits que ces protagonistes construisent en s'inspirant de leurs expériences font la particularité de leurs êtres. Or, ce n'est pas par ce qu'elles sont qu'elles se définissent mais par ce qu'elles font, par leurs expériences et leur vécu. C'est la même idée que Basanguka, A. Marcel Madila (2005, p. 116) exprime en disant : mon identité est façonnée par mes maturations, certes, mais aussi par mes régressions, mes réussites et mes échecs. Dès que je deviens capable de me faire un récit de ma vie, je construis qui je suis ; et je le construis toujours dans la rencontre avec les autres et avec les événements, au sein des institutions qui, elles aussi, n'ont d'identité que narrative.

Ajoutons, par ailleurs, que l'écriture diaristique et / ou épistolaire, au sein de laquelle les deux protagonistes donnent forme à leurs expériences vécues, est favorisée par la présence passive des deux destinataires, l'écrivaine et Nadir. Cette médiation, mettant les deux protagonistes dans une position active, favorise le processus de construction de leurs récits. C'est ce qu'illustre Basanguka en affirmant que l'un des trois caractères majeurs de l'identité narrative est son caractère « dialogique » du fait qu'il intègre la dispersion et l'altérité (Ibid.p.117). L'ipséité, conclut le même auteur, est indissociable de l'altérité ; la présence de « je » dépend forcément de celle de l'autre. Nathalie Heinich partage la même perspective en soulignant que la construction de notre identité ne peut se faire de manière indépendante. Elle considère l'identité comme une interaction qui met le sujet en relation avec d'autres individus, des groupes, des institutions, des corps, des objets et des mots

(Heinich, 1996, p. 333). En effet sans la présence de l'autre (le destinataire des lettres) la narration chez les deux protagonistes ne parvient pas à s'opérer. C'est autour de lui que se constitue l'identité narrative, en particulier du côté de l'ipséité.

6.2 La protagoniste de *Nulle autre voix*, une identité en mutation

En ce qui concerne le roman de *Nulle autre voix*, le personnage de Farida, l'écrivaine, apparaît dès les premières pages ; il succède à la narration de l'évènement tragique de l'homicide. Elle fait son entrée dans l'univers de la criminelle pendant la première année de sa libération, période au cours de laquelle cette dernière ne quittait que très rarement son domicile. Bien sûr, l'objectif de Farida était la collecte d'informations en rapport avec le crime perpétré par la protagoniste, qui, fascinée par le métier d'écrivaine, accepte de l'accueillir et lui fournir les matériaux nécessaires pour rédiger son roman. L'écrivaine s'installe et se maintient tel un spectateur attentif et curieux ; on dirait qu'elle commencera un voyage sur des chemins qu'on ignore d'avance. Mais, en voulant sonder les arcades de l'ancienne détenue, elle est confrontée au caractère silencieux de la criminelle qui, sans l'intervention de l'écrivaine, sa personnalité aurait demeuré ambiguë du lecteur.

La narration de son récit de vie à travers les lettres et son cahier favorise la construction de son identité. À chaque ligne écrite, un nouveau chemin peut se dessiner et de nouveaux territoires inexplorés se dévoiler. C'est graduellement qu'elle dévoile les détails en rapport de son enfance traumatique, marquée par les abus de sa mère, voire des violences conjugales et son incarcération. Précisons que c'est l'écrivaine qui a sollicité la narratrice pour qu'elle lui relate quelques scènes marquantes dont elle pourrait se souvenir. Il se peut qu'elle envisage de les utiliser comme points centraux de sa vie de criminelle. À plus forte raison, à chaque fois qu'elle est face à elle, les souvenirs sont involontairement convoqués. Ce faisant une dynamique identitaire est déclenchée.

Dans cet ordre d'idées, la narratrice, oscillant entre lettres et son cahier, raconte son histoire qui subit des métamorphoses. Celles-ci, ayant eu lieu au cours de sa vie, ont certes ébranlé ses pensées et son identité. Nous pouvons par exemple constater la transformation de son caractère après les multiples rencontres avec Farida. Elle a abandonné l'idée d'être la personne qu'elle avait décidé d'être après sa libération de prison, celle qui nourrit ni attentes ni espoirs. Depuis l'annonce de l'écrivaine que son histoire serait écrite comme un

roman, son caractère silencieux a également subi des changements. Motivée par ce projet et en utilisant les mêmes procédés stylistiques, elle est devenue plus volubile.

Son identité narrative prend forme dans l'échange et le dialogue avec Farida. Comme le souligne Charles Taylor (1992, p. 65), la découverte de mon identité ne peut se faire de manière isolée : je la négocie dans un dialogue, en partie externe, en partie interne, avec l'autre. Ainsi, le développement de l'idéal de l'identité dépend largement de mes relations dialogiques avec les autres. Farida devient ainsi le véhicule permettant de découvrir son identité, à travers le récit exhaustif de sa vie. En écrivant le roman, elle doit s'appropriier la vie de la protagoniste et scruter les aspects les plus obscurs de son existence. À vrai dire, ses lettres et son cahier sont l'occasion de braquer le projecteur sur ses expériences passées, de prendre conscience de son « moi », et surtout de jeter un regard renouvelé sur elle-même. Sans cette aventure scripturale, la narratrice ne saurait connaître son identité. Cette nouvelle expérience d'écriture, focalisée sur elle-même, dévoile des aspects méconnus de sa personnalité. Chaque soir, assise à sa table de cuisine, elle se dévoile sans autre témoin qu'elle-même. (Ibid.p.28).

Loin d'être une simple suite d'événements racontés, le récit est à la fois un travail d'interprétation et surtout une quête de l'identité de la personne. Cécile De Ryckel et Frédéric Delvigne (2010, p. 236) soutiennent que le récit permet l'ascribilité (terme qu'il traduit tel quel de l'anglais. Je m'ascribis mes actes lorsque je reconnais que j'ai la puissance d'agir sur le monde, d'interrompre le cours mécanique des choses et l'automatisme de la nature. Sauf contraintes extérieures, le mobile de mes actes m'appartient) car à travers lui, nous racontons comment nous avons dirigé notre vie, comment nous nous sommes approprié un détail pour en faire un événement significatif de notre existence. Dans le cas de la narratrice de *Nulle autre voix*, sa narration qui mêle son être présent et passé montre son caractère changeant et transformable. Sans cesse on la voit narrer dans son récit comment, de moment en moment, elle est transformée. Son identité serait alors son identité narrative, construite par l'histoire racontée dans cette œuvre. Et comme cette identité narrative est inhérente de la concordance discordante de l'histoire, l'identité de la protagoniste ne peut être construite que par la logique de cette notion ricoeurienne. Son portrait avant la perpétration du maricide est l'inverse de celui qui succède à cet incident tragique. Le roman révèle principalement deux portraits qui s'opposent dans l'histoire de l'héroïne, au cours de laquelle perd son identité et incarne une

nouvelle identité, et ce à cause de la violence conjugale qui est le facteur principal de sa métamorphose.

En partant de son histoire qu'elle raconte à l'écrivaine, la protagoniste se distinguait avant le maricide des autres par sa nature calme et silencieuse, et par son obéissance apparemment servile aux ordres de sa mère et de son époux. Son existence s'appuie sur des décisions fondées sur l'idéologie patriarcale, où Dieu et l'homme qu'il désigne jouent un rôle déterminant dans l'accomplissement de leur destin. Humiliée et offensée, la protagoniste ne disait rien face aux violences conjugales subies, au contraire, elle se taisait et évitait de regarder son époux dans les yeux. Si elle supportait ses offenses, c'est puisqu'elle suivait une logique simple, s'il la violente, c'est qu'elle était coupable. Cette phrase vient inscrire une injonction quant à ce qu'elles doivent être les épouses à l'égard de leurs maris dans la société algérienne. Or, son sentiment d'identité individuelle s'efface devant celui d'obéissance à l'autorité conjugale, et donc au détriment de son identité féminine qui est remise en question par les propos que son mari lui incessamment répétait : « *Rien, rien, tu n'as rien d'une femme ! Rien* » (Ibid.p.100).

En l'occurrence, la protagoniste se distingue étrangement par sa dépendance à son époux, son appartenance à un autre. Cela tient semble-t-il au désir de son mari qui, en cherchant à l'anéantir, mène sa femme à la négation de soi et à la dépréciation de sa vie. De ce fait, elle rejette son identité personnelle désormais dissoute dans une identité « conjugale ». Quoi qu'il en soit, la protagoniste, en racontant à l'écrivaine des épisodes relatifs à sa vie conjugale dans laquelle se définit par son obéissance à l'idéologie patriarcale, est perçue toujours la même. Une telle force qui caractérise l'identité est souligné par Ricœur (1990, p. 52), qui soutient que la force logique du même (same) l'emporte sur celle du soi (self). On découvre entre-temps que la narratrice refoule le trouble naissant en elle et le dissimule de tous, y compris son frère, le plus proche de son cœur. Et pour adoucir sa souffrance, elle voit naître et développer une nouvelle forme de lutte qui n'aurait qu'une seule issue : tuer son mari pour se libérer d'une existence d'inutilité.

Le maricide met en évidence son refus de se situer en fonction à la fois de son identité idem et de son propre choix qui est celui de tuer. L'identité conjugale, que l'héroïne incarnait contre son gré sous l'emprise de la tradition patriarcale, est rompue dès lors qu'elle avait commis le maricide. Ce dernier, bien qu'il lui ait sur le coup privé de son

identité, il a pour autant mis fin à trente années d'humiliation et de dépossession. D'où son empressement pour la délivrance qui se manifeste clairement dès la nuit du meurtre, lorsqu'elle attendait impatiemment la levée du jour. Le crime a effacé le prénom que ses parents lui ont attribués le jour de sa naissance « *Par l'acte que j'ai commis, j'ai effacé mon identité et le prénom que mes parents ont choisi pour moi le jour de ma naissance* » (Ibid.p.12).

La perte de son identité s'explique par la séparation de son identité idem de son identité ipse. Cette rupture entre les deux modalités de l'identité lui a coûtée le rejet et l'exclusion du milieu familiale et sociale. Il n'était plus question pour sa mère, qui s'en murait dans la solitude, de la pardonner ou encore qu'un membre de la famille lui maintient un contact. Sa mère a interdit à tous de citer son nom devant elle. Elle l'a supprimée de sa vie. La criminelle d'ores et déjà n'est désignée qu'en référence à son acte : « *la coupable, l'accusée, l'auteure du crime, l'inculpée, la détenue, numéro d'écrou ou matricule F277* » (Ibid.p.12). Son caractère violent incarne parfaitement une métamorphose radicale au regard d'une femme très sensible à la violence, une femme qui ne supportait pas les articles de journaux racontant des faits sordides, ni même les affrontements mortels dans les films d'action. Mais lorsque les violences subies atteignent leur paroxysme, la femme violentée commet l'irréparable. Ainsi, elle déclare : « *J'avais infléchi le cours du destin* » (Ibid.p.30). On comprend de cette déclaration que son implication dans ce meurtre est un propre choix qui l'a conduite à changer son destin.

Logiquement, cet acte violent qui s'oppose à son identité idem de femme non violente lui a été transmis par son époux. Leur relation, qui débute par la différence, aboutit finalement à l'identification. La protagoniste semble de plus en plus ressembler à son époux qui a causé l'anéantissement. Tout comme son époux, elle se transforme en fin de compte en une femme violente qui est susceptible de tuer. Il faut préciser en outre que l'atmosphère de violence régnait depuis toujours dans son entourage, à travers les mots violents des mères envers leurs enfants récalcitrants. Une autre chose qu'il faut révéler également est la manière silencieuse, sans faire de bruit, qui a accompagné la perpétration du maricide. Une telle attitude renvoie en fait à la discrétion et au silence de son époux lorsqu'il la frappait.

Ça se voit donc que les lettres qu'elle écrivait à Farida et les commentaires qu'elle notait dans son cahier mettent la lumière sur son identité narrative. La narration de son

récit lui a permis de redécouvrir et interpréter la transformation qu'elle avait subie. D'une femme obéissante à tout le monde, et qui ne possède pas ni son corps ni sa décision, l'héroïne devient une femme indépendante et insoumise à aucune personne, au point que dans le mot « peine » il n'y a pas de douleur, comme si sa force commençait à disparaître. Bien plus, elle semble légitimer son crime en allant jusqu'à se persuader qu'elle était redevenue une femme normale. Et même après de longues années d'incarcération, la criminelle ne semble pas avoir débarrassé de sa violence qui, bien que non visible, se dissimule en profondeur.

La rupture avec son identité soumise et non violente est confirmée dans ce passage : « Une seule certitude : la femme que j'étais il y a plus de quinze ans n'est plus. Elle a cessé d'exister le jour où j'ai décidé de supprimer cet homme. Elle a cédé sa place à une autre femme dont je n'ai pas fini de découvrir les facettes » (Ibid.p.28). En refusant d'être pitoyable, elle renonce à la résistance de sa première identité : « Il m'est pénible de donner de moi l'image de cette femme humiliée, terrorisée, tremblante, dans laquelle je ne me reconnais plus aujourd'hui » (Ibid.p.63). Il ressort de ces affirmations la disparition de cette illusion du maintien dans le temps ou de mêmeté. Le récit de la criminelle oppose selon la conception ricoeurienne l'identité-idem et fait apparaître l'identité-ipse. Outre son récit de sa vie d'enfance et conjugale dans laquelle son identité connaît de nombreuses métamorphoses, la narration de son séjour dans l'établissement pénitentiaire peut aussi se comprendre dans le contexte de l'identité narrative. Rappelons que l'identité ipse est une notion corrélatrice du changement et de l'instabilité et qui se forme à l'aide d'autrui. Ainsi, l'identité ipse de la criminelle se forme par l'insertion des histoires de ses codétenues dans son histoire à l'instar de Nassima, Samira, Souad Lamia etc.

En réalité, après toute une vie de mensonges, de silence et de dissimulations, c'est en prison qu'elle découvre sa véritable identité. Ce lieu l'a contrainte à se débarrasser de tous les masques qu'elle avait fabriqués dans l'espoir de se protéger. Les rencontres avec les prisonnières l'ont aidée à découvrir une nouvelle vie sans restrictions. Pourtant, devant la violence des prisonnières, elle est calme et ne leur contredit pas et se contente de faire ce qu'on lui demandait. Son obéissance et sa docilité, qui rappellent sa première identité avant le maricide, ne sont pas sans être accompagnées de sentiments de liberté de la peur, de la haine et de la fureur intérieure. Ajoutons en outre qu'en prison, on doit plus de respect aux femmes criminelles comme elle.

La prisonnière connaît pendant son incarcération une autre métamorphose qui aurait un effet positif sur son estime de soi. Qualifiée de « Katiba » par les autres détenues, elle se chargeait d'écrire des lettres destinées à leurs proches. Cette expérience scripturale n'existait pas avant son emprisonnement au regard des risques qu'elle pouvait entraîner. Le titre de « Katiba » est porté par la criminelle comme un nouveau prénom. Elle écrivait des lettres pour les autres afin de raconter leurs nouvelles, leurs maux et frustrations. C'est grâce à cette expérience, dans laquelle la criminelle jouait le rôle d'intermédiaire entre elles et leurs familles, qu'elle choisira la correspondance afin de raconter à Farida les détails de sa vie.

Décidément, sa nouvelle fonction lui a permis de reconquérir une nouvelle identité, lui procurant respect et sécurité. Plus encore, la valeur de la criminelle connaît après avoir bénéficiée du titre de « Katiba » une amélioration en devenant professeure. On voit qu'elle se sentait importante grâce à ces nouvelles circonstances. Une telle valeur peut expliquer sa volonté de ne pas quitter la prison lorsque sa sortie s'approche. Elle est consciente qu'en dehors des barreaux, les autres ne vont pas l'accepter parmi eux. Effectivement, l'étiquette de meurtrière reste attachée à elle, la condamnant ainsi à une vie de rejet par la société. C'est d'ailleurs ce qui lui est arrivée un an après sa réinstallation, où elle demeurait toujours la femme qu'on montre du doigt. Il paraît que l'identité criminelle recouvre la femme libérée en préférant l'enfermement chez elle à l'ouverture sur sa société.

6.3 Aïda, une identité en métamorphose

Puisque mon coeur est mort débute par l'assassinat de Nadir et se poursuit par le projet de vengeance. À la suite de la perte dramatique de son fils causée par le terroriste Rachid, Aïda doit se confronter à un deuil interminable. Dès lors, les liens qui lui permettent de rendre sa vie signifiante sont entièrement rompus, en particulier ceux qui déterminent son identité maternelle. Dans ces circonstances de solitude et d'effondrement, la mère endeuillée fait de son cahier un médium pour s'entretenir avec le défunt, comme si elle attendait qu'elle le rejoigne. Le dialogue par lettres avec Nadir, bien qu'unilatéral, établit le lien entre le monde d'Aïda et du défunt. Il répond à un besoin impérieux de rassembler les fragments épars de son existence et de reconstituer tout ce qui en elle s'est désarticulé, voire désagrégé. Sachant que ses lettres s'organisent autour de cinquante chapitres dans lesquels les événements passés se mêlent à la nouvelle situation dans laquelle elle se trouve.

La narration de ses souvenirs à l'image de son enfance, sa vie conjugale ou avec le défunt, ainsi que son quotidien, à l'instar des funérailles et son projet de vengeance, est au centre, sinon un passage obligé, de la construction de son identité narrative qui se définit en même temps que l'intrigue se déroule. Raconter lui permet de comprendre soi-même d'une part, et de l'autre, il se présente comme une consolation de la douleur qu'elle éprouve devant l'incident abject. Or, cette forme de soulagement correspond à la thèse ricoeurienne selon laquelle toute l'histoire de la souffrance réclame une narration et cherche réparation (De Ryckel & Delvigne, 2010, p. 230). De cette manière, l'acte narratif fournit la seule voie qui mène la souffrance à l'intelligibilité, et ce faisant l'individu parvient à trouver son équilibre. Ainsi, comme on a déjà mentionné, l'identité narrative doit être construite selon la logique de la concordance discordante de l'histoire elle-même. Partant de cette constatation, *Puisque mon coeur est mort* présente également deux portraits qui se contredisent dans l'histoire de notre héroïne, au cours de laquelle elle perd son identité et incarne une nouvelle identité, et ce à cause de l'assassinat de son fils unique qui est le facteur principal de sa métamorphose.

C'est par intermittence et non successivement qu'Aïda nous livre des bribes de son histoire, dont l'assassinat de son fils constitue la partie la plus sombre. Elle met tout d'abord en exergue la souffrance que lui cause l'assujettissement à la tradition patriarcale. Ainsi, avant la mort de Nadir, elle obéissait inconsciemment aux diktats patriarcaux qu'on lui a inculqués par le biais de la violence. Sa vie entière pourrait se résumer à l'effort qu'elle devait déployer pour jouer son rôle sans fausse note, celui qui lui était assigné par sa naissance, son statut de femme et ses propres choix. Un effort dont elle n'était pas pleinement consciente (Bey, 2010, p. 149). Cette femme qui a grandi dans la peur du jugement de l'autre pliait indéniablement aux règles et aux normes de son milieu. Il faut dire qu'elle n'avait d'autre obsession que celle de ne pas être exclue du groupe qui détient le pouvoir.

Pourtant, Aïda raconte que la seule atteinte grave aux règles de la vie patriarcale a été portée par le rejet de la domination masculine en recourant au divorce. De ce fait, Aïda, après s'être soumise à l'autorité masculine, s'était rendue coupable d'une lourde faute au regard de sa famille et de sa société, car il est inconcevable que la femme puisse réclamer, au sein de sa relation conjugale, l'un des droits les plus fondamentaux : le droit au respect. (Bey, 2010, p. 85). Il s'ensuit de cette séparation la rupture de son identité conjugale et

d'épouse vertueuse. Mais malgré tout, la femme divorcée ne semble s'émanciper que partiellement du poids des valeurs traditionnels et de l'ordre social. Car en dépit de son apparence quelque peu ouverte comparativement au reste des femmes du village, elle veillait à faire le meilleur usage de cette liberté. Aïda évoque incessamment sa peur de se détacher du troupeau et de se sentir abandonné et délaissée. À ses yeux, il était hors question que sa réputation soit affectée socialement, ce qui confirme le grand intérêt qu'elle ne cesse d'accorder à l'estime et la considération de tous. De fait tous ses gestes témoignaient de sa conviction à cet égard.

À travers son récit qui nous fait pénétrer dans ses pensées, nous découvrons une identité-idem dotée d'une structure solide, régie par des lois patriarcales dont elle a été victime. Une identité-idem qui se manifeste par la conformité aux exigences de son entourage et la grande difficulté de se changer soi-même. En étant enfermée dans cette même, la mère endeuillée n'hésite pas à dévoiler, par la mise en récit rétrospectif des événements passés, ses affects envers les exigences parentales et sociales, tout en dénonçant la violence de l'idéologie patriarcale. En racontant sa souffrance, elle exprime ce souci d'exister en dépit des contraintes de la vie sociale auxquelles elle doit s'adapter, en dépit de l'identité idem qui recouvre l'ipse. Comme le souligne Ricœur, souffrir, c'est en fin de compte endurer, c'est-à-dire persévérer dans le désir d'être et dans l'effort pour exister malgré... (2013, p. 33). La mise en récit de sa souffrance n'est pas sans permettre de forger une identité valorisante qui s'accompagne d'un effet déculpabilisant qui légitimera sa quête de vengeance.

En effet, tout a changé avec le meurtre de Nadir, suite auquel Aïda subit une métamorphose identitaire. Elle n'est plus cette femme soumise et obéissante aux attentes des autres au dépens de son soi. La mort tragique de son fils qui l'a en effet délivrée de la pression sociale à laquelle était soumise. L'évènement tragique constitue une occasion de changement ou à plus forte raison d'émancipation d'Aïda de l'autorité familiale et religieuse. En correspondant au défunt, elle raconte son insouciance et indifférence à la sanction sociale, et qu'elle ne craint rien ni personne dans son entourage. Dans la vue de la société, qui attend la considération et le respect montrés vers les personnes notables, Aïda adopte des réactions inhabituelles et choquantes, et qui peuvent aller parfois à de mots ou gestes déplacés, « *Comme sous l'effet d'une violente poussée, quelque chose en moi s'est rompu, mettant à nu des facettes non exposées au jour jusque-là* » (Ibid.p.35). Un autre

exemple de son indifférence est observé lorsqu'elle se promenait toute seule sur la plage pendant de longues heures sans paraître embarrassée des regards et des commentaires des autres. Une telle attitude différente d'Aïda traduit un rejet des règles de la société.

La transformation d'Aïda est clairement observée par les autres, influencée par le regard critique de la société. Par moments, cette transformation est acceptée, principalement en raison de son rôle de mère inconsolable ayant perdu tragiquement son fils. Le changement est également perçu par Aïda, comme en témoigne son interrogation adressée au défunt : « *Est-ce que tu as bien compris maintenant combien j'ai changé ?* » (Bey, 2010, p. 128). Ainsi, outre son indifférence aux attentes sociales, elle présente d'autres caractères nouveaux, dont le plus surprenant est son attrait à la violence. Autrefois repoussée, la violence devient maintenant une inclination privilégiée, résultant de l'accumulation de haine depuis la disparition de Nadir.

Aïda présente deux attitudes en apparence opposées à l'égard du sang. D'un côté, elle affirme ne plus craindre la vue du sang et, de manière encore plus surprenante, elle avoue même éprouver de l'admiration pour cette substance. D'un autre côté, elle exprime son étonnement face au fait que l'écoulement des gouttes de sang ne lui provoque plus aucune réaction, alors qu'auparavant, elle était terrifiée à chaque fois qu'elle se blessait. Cette évolution contrastée dans son attitude envers le sang suggère une transformation psychologique complexe, marquée par une absence de peur apparente qui intrigue même Aïda, elle-même. Elle partage sa fascination pour le sang avec le défunt à travers un incident survenu alors qu'elle faisait la vaisselle. Elle décrit une entaille significative, une blessure qui aurait pu la faire crier par le passé. Cependant, elle relate sans émotion avoir observé le sang s'écouler de la plaie, décrivant une curiosité étrange et une fascination nouvelle. La contemplation du sang qui se répand sur le carrelage devient étrangement une source de distraction et de plaisir pour elle, soulignant ainsi la prise de conscience progressive d'Aïda quant à sa nouvelle identité au fur et à mesure de l'avancement de son récit.

Ajoutons cependant que les jours n'ont pas atténué sa souffrance et ses affects douloureux qu'elle exprime en correspondant constamment avec son fils. Comme le conclut Ricœur, la souffrance est vécue comme une rupture, une entrave à notre projet d'existence, une cassure parfois minime, parfois dramatique. Dans ces cas plus graves, explique-t-il, la personne n'est plus en mesure de donner un sens à ce qui lui arrive. Le

monde lui semble absurde, vain ou brutal. Ses valeurs se dissolvent et s'effondrent. En effet, qui n'a pas déjà traversé ces moments où l'existence semble s'accélérer, où l'on se sent perdu, confus, divisé, coupé de soi-même, aux abois ? (De Ryckel & Delvigne, 2010, p. 231).

Aïda, pour remédier à sa souffrance, prend conscience qu'elle doit venger la mort de son fils et appliquer elle-même la justice. À ses yeux, la mort de Nadir nécessite forcément une réaction violente et immédiate. Mais pour pouvoir tuer le terroriste, elle se croit obligée de le haïr avec toutes ses forces pour pouvoir lui ôter la vie, et par conséquent accéder à la délivrance tant attendu. C'est en raison du sentiment de la haine qu'elle s'en charge elle-même de juger Rachid, l'auteur du crime. La vengeance n'aurait pas lieu sans la métamorphose identitaire d'Aïda. Un « autre même » est dès lors forgé à partir de l'effacement de son identité passée par sa nouvelle identité de future tueuse. Car, comme le fait remarquer Rinner (2006, p. 189), la métamorphose est représentative d'une perte d'identité, même si celle-ci est de nature temporaire. Cette nouvelle identité est déterminée par les choix faits par Aïda. La capacité de faire son propre choix fait écho à la notion d'ascribilité de Paul Ricœur, qui a été expliqué précédemment.

Ainsi, en choisissant de tuer Rachid, elle ne demeure pas fidèle non plus à elle-même. Il se produit alors, chez la mère endeuillée, une rupture entre les deux identités idem et ipse. Sa décision proclame qu'elle n'attendra plus le jugement de la justice, et cela explore une métamorphose fondamentale dans son identité première de femme obéissante, à une femme autonome. Sa réflexion se contredit dès lors avec son identité passée quoiqu'elle présente une issue libératrice. De toutes les façons, sa nouvelle identité ne permettra pas à la disparition de Nadir de s'estomper, mais plutôt d'apparaître en transformant Aïda dans la reconnaissance de cette disparition. À cette dernière s'ajoute sa colère contre le projet politique de la réconciliation nationale.

Aïda se trouve en situation instable et se sent inquiète quant à la manière d'accomplir la vengeance. Pour cette raison, le projet de vengeance a été entamé loin des yeux du monde. Pour l'achever, Aïda doit faire appel à d'autres personnes. Ses contacts avec les autres ont un rôle déterminant dans la construction de sa nouvelle identité. Elle débute d'abord, par le premier contact avec Hakim, le fils du commissaire, puis Kheïra et enfin la rencontre avec Rachid. Ainsi, en écrivant au défunt, elle raconte les différents moments de la vengeance qu'elle a exercée contre le terroriste, surtout comment elle avait d'abord

convaincu Hakim de l'importance d'un revolver afin de se défendre en ces temps d'horreur. Elle ne se croit pas elle-même portant une arme et commençant des leçons de tir dans un centre de police. Aïda lui raconte également sa rencontre de Kheïra, la veuve qui lui a aidée à repérer le domicile de l'assassin de son fils. Son récit s'achève sur sa dernière rencontre avec Rachid dans la plage, où elle n'a pas réussi à le tuer à cause de l'intervention de Hakim qui voulait l'empêcher de commettre le crime. La scène se clôt par la mort accidentelle de l'ami de son fils au lieu de se venger du terroriste.

Conclusion

En pratiquant une écriture caractérisée par une transgression tant formelle que thématique, l'auteure dépeint un univers où la violence et l'injustice occupent une place prépondérante. Son écriture fragmentée traduit une quête identitaire qu'elle transpose sur les personnages principaux. L'identité de ces derniers, comme nous l'avons observé, se révèle être instable et se dévoile à travers le récit de leur vie dans leur correspondance avec leurs destinataires. Le dialogue avec autrui leur a permis, d'une certaine manière, de se libérer de leur passé refoulé. Ce faisant, ils parviennent à comprendre la nature de leur vie et du monde qui les entoure.

Le récit rétrospectif de leur vie coïncide nécessairement avec la construction de leur identité narrative. L'analyse nous a permis de découvrir que les deux protagonistes de *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* ont connu de nombreuses métamorphoses identitaires liées à leur évolution ; la plus surprenante étant leur transformation en femmes meurtrières. Tout au long de leur vie au sein d'une société qui les soumet à diverses formes de violence, leur ipséité mouvante se construit dans son heurt avec l'autre violent et dans le désir de s'ajuster aux nouvelles circonstances.

Les deux protagonistes, en raison de leur métamorphose, finissent par devenir des meurtrières. Avant le maricide pour la protagoniste et avant la mort de Nadir pour Aïda, toutes deux étaient obéissantes et ne manifestaient aucun attrait pour la violence. Cependant, à mesure que les récits progressent, elles se transforment en meurtrières. Ce qui constituait leur personnalité (ipséité) cède ainsi la place à une nouvelle identité. En proie à la violence et à l'injustice, elles se voient attirées par le sang, devenant finalement criminelles. La violence leur offre un moyen de fuir les souvenirs d'un passé de soumission, tout en poursuivant leur quête identitaire.

CONCLUSION GENERALE

L'écriture de Maïssa Bey a certainement émergé au sein d'un contexte marqué par la violence, d'où découle le sentiment puissant de colère qui la traverse. Cette colère constitue le moteur de son engagement intellectuel et littéraire. La violence qui a marqué l'histoire de son pays imprègne inévitablement son être et son histoire personnelle. Ainsi, la vérité historique se mêle à la réalité personnelle dans le récit de cette violence. Cette dernière se manifeste de différentes manières dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*. Elle prend la forme de la violence des normes patriarcales à l'encontre du personnage féminin, exprimée à travers les carcans sociaux, familiaux et religieux. Elle s'inscrit également dans le contexte violent de « la guerre civile » des années quatre-vingt-dix, et même dans les actes violents perpétrés par les femmes à l'encontre des hommes. Ces romans mettent en lumière que la violence est un moyen d'expression privilégié pour tous les personnages.

Le thème central des deux œuvres se situe à la croisée d'autres thèmes tels que la marginalité, la déviance et l'errance. Dans notre corpus, les protagonistes se présentent comme des femmes différentes, suscitant le rejet et le refus tant des hommes que des femmes. Elles deviennent ainsi les porte-paroles de l'auteure, invitant le lecteur à saisir la marginalité et la violence subies par les femmes dans leur société, qui reflète également celle de Maïssa Bey. La marginalité des personnages féminins se dessine à travers des caractéristiques jugées inadéquates en raison de la transgression des normes sociales, visant à marginaliser ces personnages, et dans une moindre mesure, en lien avec leurs traits physiques. Parmi ces caractéristiques, citons le prénom de Hizya, qui bien que n'étant pas un trait physique, peut y être lié, ainsi que sa carnation et sa grande taille, qui ont un impact négatif sur ses perspectives de mariage. De même, l'héroïne de *Nulle autre voix* est confrontée à l'obstacle de la laideur, considérée comme un frein à son mariage arrangé. En réalité, la marginalité de ces personnages découle principalement de leur condition de femmes. Leur féminité devient l'expression de cette marginalité, manifestée par leur dépendance à l'homme. Par ailleurs, d'autres personnages féminins émergent, qui, à l'inverse des mères consentantes aux rôles patriarcaux, subvertissent, bien que de manière moins intense, les normes liées à la tradition patriarcale. Nos recherches nous ont poussés à interroger les concepts de marginalité, tels que définis par Arlette Bouloumié, et de consentement, selon Judith Butler.

Maïssa Bey nous offre deux représentations du personnage féminin dans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix*. D'une part, la femme apparaît comme victime de

diverses formes de violence, qu'elle soit physique, psychologique, ou sexuelle. D'autre part, se dessine le portrait d'une femme criminelle et déviante, inversant les rôles traditionnels entre hommes et femmes pour abolir leur marginalité. Bey présente ainsi deux facettes du personnage féminin, mettant en lumière la dualité entre la victime et celle qui transgresse les normes. Cependant, il est essentiel de comprendre la différence entre déviance et marginalité selon Valérie Bertrand. La déviance est perçue comme une dimension dynamique, contrairement à la marginalité, qui semble plus statique, définissant une partie de la population par rapport à un centre. La déviance entraîne une sanction et un rejet, la personne déviante se voyant coller une étiquette par le groupe social, comme c'est le cas pour la criminelle dans *Nulle autre voix* après l'homicide.

Au-delà de ces personnages aux caractéristiques inadéquates et des femmes marginalisées en raison de leur sexe, Bey décrit d'autres cas de marginalisation. Les mères endeuillées mentionnées dans *Puisque mon cœur est mort* dénoncent l'injustice qu'elles subissent, étant contraintes de fuir le centre pour errer dans le cimetière à la recherche de l'absent. L'errance offre à ces femmes l'opportunité de transcender leur situation marginale. S'ajoutent à ces femmes endeuillées les prostituées dans *Nulle autre voix*, rejetées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la prison. Bien entendu, la condition marginale des personnages féminins engendre une souffrance et un mal-être chez eux.

Dans la seconde phase de notre étude, l'accent a été mis sur le contexte brutal et tragique de « la guerre civile », où Maïssa Bey, attentive à décrire les maux et les souffrances des femmes algériennes, expose également le malaise imposé par l'extrémisme sur ces femmes. Son écriture fictionnelle devient ainsi un moyen essentiel pour relater les horreurs de cette période sanglante. *Puisque mon cœur est mort* se présente ainsi comme un acte de témoignage de la décennie, visant à combler les lacunes de l'histoire que l'on cherche à effacer de toute mémoire. À travers le personnage d'Aïda, l'auteure dénonce l'obscurantisme religieux et la tentative du système politique de ternir la mémoire des victimes, à l'image de Nadir ou des mères endeuillées dont la guerre a laissé une empreinte indélébile. Nous avons exploré la spécificité de cette « guerre civile », ainsi que les facteurs qui y ont conduit, en nous appuyant sur les travaux de Stora et El Nossery.

Par la suite, nous nous sommes intéressés à la question, également centrale chez Maïssa Bey, de l'implication des mères dans l'éducation de leurs filles, du rapport au corps et du culte de la virginité. L'auteure, à travers ses œuvres, proteste contre les stéréotypes et

les préjugés qui ont abouti à la confiscation de l'identité des femmes. Ses prises de position tracent un chemin de lutte pour l'émancipation des femmes au sein de la société algérienne. L'analyse des romans du corpus a révélé la crise personnelle vécue par les personnages féminins, principalement due à l'éducation maternelle fondée sur des pratiques machistes. Cette éducation inculque aux filles l'obligation de préserver leur virginité, car l'honneur de la famille est lié à l'intégrité de leur hymen. Ainsi, la frustration sexuelle est ressentie tant par les femmes célibataires que par celles mariées. Ces dernières inventent des prétextes pour échapper au devoir conjugal, tant l'acte sexuel est perçu comme répugnant et douloureux pour elles. La virginité, considérée comme une condition nécessaire pour le mariage des jeunes filles, accentue les appréhensions des mères quant au risque que leurs filles restent célibataires. C'est le cas notamment de Hizya, ainsi que de l'héroïne de *Nulle autre voix* qui, même en se mariant tardivement, se voit privée de son identité féminine en raison de son infécondité. L'héroïne de ce roman va même jusqu'à légitimer la violence conjugale, une légitimité également inculquée par l'éducation maternelle, comme le soulignait Pierre Bourdieu à travers les concepts de violence symbolique et de domination masculine.

Alors que la violence symbolique justifie la soumission de la femme, la question de la violence perpétrée par les femmes est souvent évitée dans la plupart des sociétés, en contradiction avec la conception de « nature féminine ». Cette vision misogyne de la violence féminine, tout comme la vision de « nature féminine » elle-même, a été construite au fil de l'histoire pour enfermer les femmes dans des rôles stéréotypés qui leur sont assignés. Toutefois, les romans *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* semblent déconstruire cette image de la femme douce et non violente. Maïssa Bey présente des protagonistes qui défient les modèles traditionnels en ayant recours au crime pour faire entendre leur voix au-dessus des autres. Son intention n'est pas de justifier la violence, mais plutôt d'attirer l'attention sur les conséquences des violences infligées aux femmes. Dans ce contexte, Simone de Beauvoir critiquait l'éducation patriarcale que les mères transmettent à leurs filles, soulignant que ces reproches visaient l'éducation donnée plutôt que la prétendue « nature féminine ».

Ainsi, en adoptant une approche psychanalytique, nous avons exploré la relation mère-fille pour expliquer le malheur féminin. Dans *Nulle autre voix*, l'héroïne renonce involontairement à la maternité en raison de l'image négative de sa mère et du sentiment

croissant de haine envers elle. Le refus de la maternité n'est pas explicitement exprimé par la protagoniste, mais est refoulé dans son inconscient. Cela s'explique par son incapacité à distinguer les représentations inconscientes inacceptables de sa mère de sa propre image.

À l'infécondité de l'héroïne s'ajoutent ses tentatives de suicide, qui semblent représenter la mort des sujets de sa haine, à savoir sa mère et son époux. Ce geste d'autodestruction peut être interprété d'un côté comme un homicide symbolique, où au lieu de tuer son conjoint, elle tente le suicide. En remplaçant ultérieurement cela par le maricide, elle semble viser une forme de suicide. D'un autre côté, l'héroïne a développé un désir matricide dans son inconscient en raison de la situation conflictuelle où la mère exerce une toute-puissance. Cependant, comme sa mise en œuvre réelle n'est pas possible, ce désir se manifeste d'abord dans ses pensées suicidaires, puis dans le maricide, qui reflète un acte destructeur scandaleux. C'est ce que suggère son rêve où elle étrangle l'écrivaine. Bien que cet acte soit appliqué au personnage de l'écrivaine, c'est en réalité la mère qui est visée par ce désir mortel ; l'idée de la censure n'a pas permis de représenter la mère comme actant dans cette scène.

Le délabrement de l'état psychologique de la protagoniste atteint son apogée au moment de commettre le crime, où elle semble être dédoublée en deux personnes. Le geste meurtrier, dicté par une autre entité, suggère la possibilité d'une schizophrénie. Cependant, le chaos psychique est encore plus profond chez Aïda, l'héroïne de *Puisque mon cœur est mort*, dont le traumatisme lié à l'assassinat de son fils Nadir est tellement intense qu'elle refuse de se confronter à la réalité. L'irréel prend le pas sur le réel. En rejetant l'idée de la mort de Nadir, la mère endeuillée sombre dans une mélancolie profonde, entrant dans une phase de désorganisation psychique. Ainsi, Aïda prolonge son deuil indéfiniment, ou du moins jusqu'à ce qu'elle puisse venger la mort de son fils.

Quoi qu'il en soit, la vengeance apparaît comme une question de survie pour les deux protagonistes, une démarche visant à rompre avec les violences subies. En s'appropriant la violence, elles ont récupéré un pouvoir qui leur avait été confisqué par la société. Ainsi, en choisissant le poignard pour tuer son époux, l'héroïne de *Nulle autre voix* souhaite adopter le comportement d'un homme violent, cette arme étant associée au registre masculin. Le poignard revêt également une symbolique sexuelle, la criminelle semble réagir aux violences infligées par le pénis de son mari en lui assénant des coups de couteau. En effet, le pouvoir du mari repose sur sa virilité, symbolisée par le phallus. Quant à Aïda, ne

croquant pas en la justice de l'État, elle décide de faire justice elle-même. En optant pour la loi du talion, une vie pour une vie, elle cherche à rendre la pareille. Cependant, en échouant à tuer le terroriste et en tuant Hakim à sa place, sa vengeance n'est pas pleinement assouvie. Néanmoins, en tenant compte du fait que c'était Hakim qui était visé par le terroriste et non Nadir, il est plausible qu'elle soit inconsciemment satisfaite de cet incident accidentel.

La violence perpétrée par les deux protagonistes nous a amenés à nous interroger sur la nature originelle d'un tel acte à travers l'exploration des figures mythiques dans notre corpus. Ces figures sont incarnées par Maïssa Bey de manière explicite et implicite. Ainsi, dans *Nulle autre voix*, la vengeance du conjoint, la possibilité de se venger par le poison ou par l'arme blanche, voire l'assassinat du frère, sont des myèmes que l'on retrouve dans le mythe de Médée. De même, le délaissement et la sous-estimation de la protagoniste l'associent à Clytemnestre, qui tue sauvagement son mari par la hache. Que ce soit la hache ou le poignard, ce sont des armes masculines. Quant à l'autre figure, Philomèle, elle utilise le tissage pour dévoiler son histoire de viol à sa sœur, car on lui a coupé la langue, tout comme notre protagoniste recourt à des lettres pour dévoiler à l'écrivaine les détails de son crime. Le viol de Philomèle par son beau-frère est aussi un point de convergence avec le viol conjugal éprouvé par l'héroïne pendant la nuit de noce. Nous avons également constaté que la progéniture est une stratégie qu'elles utilisent pour la vengeance.

Il en va de même pour *Puisque mon cœur est mort*, où Bey fait manifestement référence au mythe du phénix. La mort de Nadir, vécue par Aïda comme une brûlure, l'a réduite, tout comme le phénix, en cendres. En envisageant la vengeance, elle semblait renaître, sa vie se renouvelant à l'instar de l'oiseau immortel. Ainsi, en pensant à la mort du terroriste, Aïda sauve la vie d'autres personnes tout en sacrifiant la sienne. La quête est également un myème qui associe les deux récits ; tandis que le phénix renouvelle tous les cinq cents ans sa quête de vérité, la mère endeuillée lance sa quête de l'assassin de son fils. Ainsi, une nouvelle vie n'est accessible qu'au moyen d'une autre. Ce n'est pas seulement la mise à mort de Rachid qui permet la renaissance d'Aïda, mais aussi l'écriture des lettres à l'absent. La figure de Philomèle apparaît aussi de façon implicite dans ce roman. Après la mort de Nadir, on voulait museler la voix d'Aïda et l'empêcher de pleurer et de crier pour exprimer son deuil, ce qui renvoie à Philomèle, muette après que Térée lui a coupé la langue. Dans ces situations, l'écriture est la seule manière pour Aïda de confier à son fils son projet de vengeance, tout comme le tissage de la tapisserie pour Philomèle, qui avertit

sa sœur de son histoire de viol. On voit que l'écriture pour les deux femmes est une stratégie pour joindre l'autre.

En effet, l'auteure met, dans *Nulle autre voix*, tout comme dans *Puisque mon cœur est mort*, en scène des protagonistes qui refusent de jouer un rôle passif, préférant le crime pour dépasser la situation oppressante dans laquelle elles vivent. Cette transgression thématique, par laquelle les deux protagonistes renversent le rôle de victime, s'accompagne tout de même d'une transgression formelle. Cette dernière est marquée par l'hybridité générique, dans laquelle l'auteure intègre l'écriture diaristique et épistolaire d'une part, et l'écriture cinématographique de l'autre. L'interférence du journal intime et de la correspondance, considérés comme des écritures de l'intime, permet à l'auteure de transmettre des émotions et des pensées. Ces deux genres, très proches par leurs caractéristiques, mettent en évidence le caractère novateur de l'écriture romanesque de Maïssa Bey.

Avant d'approfondir l'étude de l'hybridité générique dans les deux romans, nous avons effectué un détour théorique en rappelant brièvement l'histoire du journal intime et de l'épistolaire, qui sont réputés pour leur appartenance à l'écriture féminine et leur caractère confidentiel. Historiquement, les deux genres ont été utilisés pour exprimer des pensées intimes, étant des formes privilégiées par le sexe féminin, en particulier l'épistolaire. En termes formels, l'analyse des deux romans nous a permis de constater que, bien que les deux genres partagent la forme fragmentaire de l'écriture, l'immédiateté, la spontanéité, et l'emploi de la première personne, ils présentent des caractéristiques dialogiques distinctes. De plus, bien que *Puisque mon cœur est mort* et *Nulle autre voix* soient des monodiques, certaines règles spécifiques à la lettre sont transgressées. Par exemple, les destinataires et l'appareil chronologique ne sont pas mentionnés à l'ouverture. En ce qui concerne les formules d'ouverture et de clôture, si elles sont absentes dans *Puisque mon cœur est mort*, elles ne semblent pas préférées dans *Nulle autre voix*, où les lettres sont données de manière désordonnée à l'écrivaine plutôt que d'être rédigées chaque fois.

La rectification des propos ou des mots peut révéler l'intention des deux protagonistes lors de l'écriture des lettres. Cependant, leur intention pour l'écriture du journal intime apparaît lorsqu'elles n'apportent pas de modifications, car les idées leur viennent de manière aléatoire et abondante. Ce genre abrite, plus que l'épistolaire, le

caractère confidentiel et affectif dans les deux romans. L'insertion par les deux héroïnes de leurs pensées et réflexions les plus intimes et secrètes renvoie davantage les deux romans au journal intime. À cet égard, si le cahier est pour Aïda une confession tardive, il est pour l'héroïne de *Nulle autre voix* un espace privilégié pour consigner les idées et les émotions qu'il lui est impossible de révéler en face, voire par des lettres.

Nous avons observé que le journal intime se manifeste également par la simultanéité, dans laquelle les temps de lecture et de l'énonciation se coïncident. L'emploi des adverbes temporels donne l'impression pour le lecteur de prendre part à la situation d'énonciation diaristique. Pour conclure sur les caractéristiques des deux genres, Maïssa Bey recourt au récit rétrospectif, caractéristique de l'autobiographie, ce qui correspond à une transgression des deux genres. Dans les deux romans, les passages rétrospectifs ou flashbacks interrompent parfois l'actualité du jour. En rompant la linéarité chronologique, ces éléments favorisent l'écriture filmique. Cette dernière, en plus de l'épistolaire et du journal intime, représente un autre genre dans l'hybridité générique. Les descriptions observatrices et sonores qui jalonnent les deux textes donnent l'impression d'une caméra mettant en relief les événements des personnages. Par l'utilisation d'un vocabulaire filmique, Maïssa Bey démontre sa connaissance du domaine cinématographique. Parmi les techniques utilisées dans les deux romans, citons le découpage/montage des scènes, le rythme ralenti et accéléré, le gros plan, le travelling, les flashbacks, les prolepses et les ellipses.

Le récit rétrospectif est une caractéristique prédominante chez Maïssa Bey, liée à la construction identitaire de ses personnages. Dans *Nulle autre voix* et *Puisque mon cœur est mort*, les deux protagonistes, en confiant des lettres à leurs destinataires, tentent de rassembler les fragments de leurs souvenirs. Leur dialogue avec l'autre ne leur permet pas seulement de se libérer de leur passé refoulé, mais révèle également leur quête d'identité. En réalité, cette quête identitaire est également vécue par l'auteure elle-même, qu'elle transpose aux protagonistes. Celles-ci ont connu des métamorphoses identitaires liées à leur évolution, la plus étonnante étant leur transformation en femmes criminelles. C'est à travers le récit rétrospectif de leur vie que se construit leur identité narrative.

L'ipséité changeante des deux narratrices s'édifie dans leur confrontation avec l'autre violent et dans le désir de s'adapter au contexte violent qui les entoure. Leur transformation en criminelles découle de leur confrontation prolongée avec la violence et l'injustice. Dans *Nulle autre voix*, la protagoniste était obéissante et pacifique, tout comme

Aïda avant la perte de son fils, mais elles se sont transformées au fil de l'avancement du récit. Ce qui formait leur personnalité (l'ipséité) a été remplacé par une nouvelle identité. Les deux narratrices, longtemps victimes de la violence et de l'injustice, non seulement sont attirées par le sang, mais commettent également un crime qui leur permet de fuir les souvenirs d'un passé de soumission et de poursuivre leur quête identitaire. Ici, la construction de leur identité narrative coïncide nécessairement avec le récit rétrospectif des épisodes de leur vie.

En définitive, nous reconnaissons que cette interprétation n'est qu'une parmi plusieurs qui pourraient être appliquées à ce corpus. Nous n'affirmons pas avoir traité de manière exhaustive les traces des violences socio-politiques sur l'écriture de Maïssa Bey, une écriture qui se renouvelle par l'adoption d'une forme hybride. Dans cette perspective, il serait stimulant pour d'éventuelles recherches futures d'étendre cette réflexion à d'autres œuvres de la littérature féminine maghrébine. Un tel élargissement permettrait d'explorer d'autres transgressions, à la fois sur le plan thématique et formel, chez les auteures maghrébines.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Bey, M. (2010). *Puisque mon cœur est mort*. Alger: barzakh.

Bey, M. (2015). *Hizya*. Alger: barzakh.

Bey, M. (2018). *Nulle autre voix*. Alger: barzakh.

Ouvrages

Allard-Poesi , F., & Huault, I. (2012). Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet. Dans O. Germain, *Les grands inspireurs de la théorie des organisations* (pp. 45-62). Paris: EMS.

Aslaoui, L. (2000). *Les Années rouges*. Alger: Casbah.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barel, Y. (1982). *La Marginalité sociale*. Paris: PUF.

Becker, H. (1985). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris : Editions Métailié.

Ben Lagha, Z. B., & Feuillebois-Pierunek, E. (2015). *Étrangeté de l'autre, singularité du moi: Les figures du marginal dans les littératures*. Paris: Classiques Garnier.

Bey, M. (2012). *Au commencement était la mer*. Alger: Barzakh.

Bonn, C., & Boualit , F. (1999.). *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (Vol. 14). Paris: L'Harmattan.

Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Seuil.

Calas, F. (2007). Une affaire de lettres : Autour de la définition du roman épistolaire. Dans F. Calas, *Le roman épistolaire* (pp. 13-23). Paris: Armand Colin.

Charpentier , I. (2012). Rituel de protection de la virginité féminine et nuit de sang dans la littérature (franco-)algérienne. Dans M. Lachheb, *Penser le corps au Maghreb* (p. 206). Paris, Tunis: Karthala et IRMC.

Chebel , M. (1998). Mères, sexualité et violence. Dans A. Dore-Audiber, & S. Khodja, *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée: du mythe à la réalité* (pp. 49-59). Karthala.

Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe I*. Paris: Gallimard.

Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe II*. Paris: Gallimard.

Didier, B. (1976). *Le Journal Intime*. Paris : Presses Universitaires de France.

Djaout, T. (1991). *Les Vigiles*. Paris: Éditions du Seuil.

- Dupouy, J. (2019). Les lettres de Lady Mary Wortley Montagu : traces d'une vie de voyages. Dans I. K.-P. Schwerdtner, *La lettre trace du voyage à l'époque moderne et contemporaine*. Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Durand, G. (1961). *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Paris: Corti.
- Garcia , M. (2018). *On ne naît pas soumise, on le devient*. Climats.
- Goffman, E. (1975). *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*. (A. Kihm, Trad.) Paris: Minuit.
- Guidée, R. (2012). Unsex me!" Littérature et violence politique des femmes. Dans C. P. CARDI, *Penser la violence des femmes* (pp. 388-399).
- Haddad, T. (2005). *Notre femme, la législation islamique et la société*. Alger: Editions ANEP.
- Hamoutene , L. (2010). *Espace, Mémoire, identité .Combat(s) de femme*. Alger: Friedrich Ebert.
- Heinich, N. (1996). *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: éd. Gallimard.
- Huet, M.-N. (2014). La filiation créatrice dans *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston et *Le Bébé* (2002) de Marie Darrieussecq. Dans L. S.-M. Gibeau, *Filiations du féminin* (p. 53). l'IREF.
- Kan, M. D. (2004). *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*. Paris: L'Harmattan.
- Lanz, A.-M. (2008). *Dans le fleuve de l'oubli: Journal de Catherine de Charrière de Sévery*. University of Maryland, College Park.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Levi Strauss , C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon .
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Montandon, A. (1999). *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF.
- Pachet, P. (1990). *Les baromètres de l'âme : naissance du journal intime*. Paris: Hatier.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1995). *Réflexion faite*. Editions de l'Esprit.
- Rinner, F. G. (2006). *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Presses de l'Université de Provence.
- Sansal, B. (2006). *Poste restante : Alger*. Paris: Gallimard.

- Savoie, L. P. (2019). Les rapports sexuels consentants et non consentants des étudiantes et des étudiants universitaires: une expérience à saisir dans le développement de programmes de prévention. Dans M. P. Bergeron, *Actes du symposium canadien sur la violence sexuelle dans les milieux d'enseignement supérieur*. Université du Québec à Montréal.
- Simonet-Tenant , F. (2004). *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre.
- Stora, B. (2001). *La Guerre invisible. Algérie, années 90*. Paris: Presses de Science Politique.
- Stora, B. (2008). *les guerres sans fin : Un historien, la France et l'Algérie*. Paris: Edition Stock.
- Versini , L. (1979). *Le roman épistolaire* . Paris: Presses universitaires de France.
- Vial, H. (2017). Entre ombre et lumière: les voix féminines dans les Métamorphoses. Dans M. B. Collini, *Voix poétiques et mythes féminins* . Presses universitaires Blaise Pascal.

Ouvrages en ligne

- Bouloumie, A. (2003). *Avant-propos: Figures du marginal dans la littérature française et francophone* (Vol. 31). Angers: Presses universitaires de Rennes. Récupéré sur <http://books.openedition.org/pur/28108>
- Bouloumié, A. (2005). *Avant-propos: Particularités physiques et marginalité dans la littérature*. Angers : Presses universitaires de Rennes. Récupéré sur <http://books.openedition.org/pur/10947>
- Briand, M. (2016). Le viol et le roman : domination et émancipation dans la fiction narrative ancienne et contemporaine. Dans F. B. Chauvaud, *Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*. Presses universitaires de Rennes. Récupéré sur <https://books.openedition.org/pur/45426?lang=fr>
- Diagne , R. (2009). Philosophie et représentation de la femme : la longévité du modèle aristotélicien. Dans F. Sow, *La recherche féministe francophone: Langue, identités et enjeux* (pp. 101-107). Paris: Karthala. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/La_recherche_f%C3%A9ministe_francophone_Lang/r4E6SjEJ3gQC?hl=fr&gbpv=1
- Durkheim, É. (1904). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: Félix Alcan. Récupéré sur https://books.google.dz/books?hl=fr&lr=&id=aa8_AQAAMAAJ&oi=fnd&pg=PR2&dq=Le+crime

- El Nossery, N. (2012). *Témoignages fictionnels au féminin: une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne* (Vol. 30). Rodopi. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/T%C3%A9moignages_fictionnels_au_f%C3%A9minin/9NRHGJdTWUC?hl=fr&gbpv=1
- Frontisi-Ducroux, F. (2010). Mythe et tragédie : épouses et mères sanglantes. Dans L. C. Cadiet, *Figures de femmes criminelles : De l'Antiquité à nos jours*. Éditions de la Sorbonne. Récupéré sur <https://books.openedition.org/psorbonne/73492?lang=fr>
- Kang, M. (2009). *Le parcours transatlantique du journal d'Eugénie de Guérin: un cas de transfert culturel (1850-1950)* (Vol. 27). Peter Lang. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/Le_Parcours_Transatlantique_Du_Journal_D/0GLhKGaQBuo0C?hl=fr&gbpv=1
- Laribi, L. (2007). *L'Algérie des Généraux*. Paris: Éditions Max Milo,. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/L_Algerie_des_g%C3%A9n%C3%A9raux/2WOK-Bao06AC?hl=fr&gbpv=1
- Mahiou, A., & Henry, J. (2001). *Où va l'Algérie*. Paris: KARTHALA Editions. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/O%C3%B9_va_l_Algerie/qwF9ZPr5hC4C?hl=fr&gbpv=1
- Martinez, L. (1998). *La guerre civile en Algérie : 1990-1998*. Paris: KARTHALA Edition. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/La_guerre_civile_en_Algerie/Gi6eG0Wq998C?hl=fr&gbpv=1
- Martinez, V. (2008). « Marges créatrices : Eliot, Rilke, du Bouchet », *Frontières, marges et confins*. Dans C. Alexandre-Garner, *Sciences humaines et sociales* (pp. . 277-288.). Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre. Récupéré sur <http://books.openedition.org/pupo/2958>
- Moiroux, A., & Wolfs, K. (2004). Éléments de bibliographie raisonnée. Dans D. Budor , & W. Geerts, *Le texte hybride* (pp. 111-153). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/Le_texte_hybride/CcUO_xLcizoC?hl=fr&gbpv=1
- Mokhtari, R. (2002). *La graphie de l'horreur*. Alger: Chihab. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/La_graphie_de_l_horreur/n86UEAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=La+graphie+de+l%27horreur&printsec=frontcover
- Reid, M. (1990). *Ecriture intime et destinataire*. Dans B. Mireille, *L'épistolarité à travers les siècles: geste de communication et/ou d'écriture*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Récupéré sur

https://www.google.dz/books/edition/L_Epistolarit%C3%A9_%C3%A0_travers_le_s_si%C3%A8cles/hKgIvemRi5wC?hl=fr&gbpv=1

Taylor, C. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. Québec : Bellarmin. Récupéré sur https://www.google.dz/books/edition/Grandeur_et_mis%C3%A8re_de_la_modernit%C3%A9/p44CRce_XRQC?hl=fr&gbpv=1

Articles de revues

Abdel-Baki, A., & Poulin, M.-J. (2004). Du désir d'enfant à la réalisation de l'enfantement. *Psychothérapies*, 24(1), pp. 3-9.

Addi, L. (2001). Violence symbolique et statut du politique dans l'œuvre de Pierre Bourdieu. *Revue française de science politique*, 51(6), pp. 949-963.

Al-Fararguy, F. (2021). Un homme à distance: essai sur le roman épistolaire contemporain. *Sohag University International Journal of Educational Research*, 4(4), pp. 37-66.

Ali-Benali, Z., & Simasotchi-Brones, F. (2009). D'îles en îles, Antilles et Algérie : entretiens avec Daniel Maximin et Maïssa Bey. *Littérature*, 154, pp. 43-52.

Ambroise, B. (2003). Judith Butler et la fabrique discursive du sexe. *Raisons politiques*(4), pp. 99-121.

Assoun, P.-L. (2004). L'inconscient du crime. La «criminologie freudienne». *Recherches en psychanalyse*(2), pp. 23-39.

Auger, M. (2010). Le cas du journal fictif: L'hybride romanesque comme phénomène de dynamique intergénérique. *Québec français*(138), pp. 34-38.

Auger, M. (2014). Une pratique féminine? Sur la trace de quelques journaux de femmes de l'entre-deux-guerres. *Voix et images*, 39(2), pp. 25-42.

Bard, C. (1999). De la violence et des femmes by Cécile Dauphin and Arlette Farge. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54(1), pp. 158-161.

Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du «sexe»: les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), pp. 61-90.

Basanguka, A. M. (2005). Éthique et imagination chez Paul Ricœur. *Revue d'éthique et de théologie morale*(1), pp. 113-134.

Ben Ali, R. (2015). L'éducation de la fille dans la famille Algérienne traditionnelle. *Sciences de l'Homme et de la Société*, 15, pp. 3-31.

Boucherdakh, T. (1994). Sexualité et rapports dans le couple maghrébin. *Revue critique. Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire*, 25(1), pp. 174-184.

- Bouhdiba, A. (1984). La société maghrébine face à la question sexuelle. *Cahiers internationaux de sociologie*, pp. 91-110.
- Braud, M. (2020). Le présent du monde»-Perspectives sur le journal d'écrivain du XIXe au XXIe siècle. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1(120e année-n° 1), pp. 159-174.
- Cardi, C., & Pruvost, G. (2011). La violence des femmes: un champ de recherche en plein essor. *Champ pénal*, 8.
- Cardi, C., & Pruvost, G. (2011). La violence des femmes : occultations et mises en récit. *Champ pénal*, 8.
- Chassot, R. I.-B. (2015). Les enjeux psychiques de la maternité: Quand le corps fait symptôme. *Filigrane: écoutes psychanalytiques*, 24(2), pp. 183-200.
- Cichocka, M. (2005). L'histoire, le roman, le genre. *SYNERGIES POLOGNE*(1), pp. 131-140.
- Choquet, I. (2011). L'espace/temps de l'origine: Reflets identitaires dans les récits d'enfance de Confiant, Chamoiseau (Martinique), Laferrière et Ollivier (Haïti). *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 38.
- Delattre, C. (2015). Marques et signes dans le mythe de Philomèle. *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 18(1), pp. 471-488.
- De Mijolla-Mellor, S. (2012). les trois figures de l'acte criminelle. *revue française de psychanalyse*, 76(4), p. 1004.
- De Ryckel, C., & Delvigne, F. (2010). La construction de l'identité par le récit. *Psychothérapies*, 30(4), 30(4), pp. 229-240.
- Didier, B. (1983). Le journal intime pourquoi et pour qui? *Bulletin de la Société Paul Claudel*(92), pp. 11-23.
- Didier, B. (1988). Les femmes et la diffusion des Lumières. *Man and nature*, 7.
- Duchêne, R. (1996). Genre masculin, pratique féminine. *Europe*, 74(801).
- Dutour, N. (2008). Algérie: de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale: amnistie, amnésie, impunité. *Mouvements*(1), pp. 144-149.
- Etienne, B. (1998). Amnésie, amnistie, anamnèse : amère Algérie. Dire la violence. *Mots. Les langages du politique*, 57(1), pp. 148-157.
- Fontaine, K. (2020). Crime au féminin et guerres contemporaines: corrélations. *Voix plurielles*, 17(1), pp. 48-62.
- Ferreyrolles, G. (2010). L'épistolaire, à la lettre. *Littératures classiques*(1), pp. 5-27.

- Freud, S. (2004). Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie*. *Sociétés*, 86(4), pp. 7-19.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1990). *Le Récit cinématographique*. Paris: Éditions Nathan.
- Giguère, C. (s.d.). Fonctions de l'épistolaire chez Mariama BÂ. *Critique littéraire*(5), pp. 18-28.
- Girard, A. (1965). Le journal intime, un nouveau genre littéraire. *Cahiers de l'AIEF*, 17(1), pp. 99-109.
- Hachet, A. (2016). Approche psychanalytique de l'acte meurtrier . *Cités*(2), pp. 67-76.
- Haroche-Bouzinac, G. (1999). La lettre á l'âge classique, genre mineur? *Revue d'Histoire littéraire de la France*(2), pp. 183-203.
- Hernández, M. A. (2019). L'épistolier au féminin au XVIIIe siècle: Lettres d'une Péruvienne de Mme de Graffigny. *Estudios Románicos*, 28, pp. 127-138.
- Hetté, J. (2010). Clinique d'un filicide. Ou comment se condamner à une éternelle souffrance. *Le Journal des psychologues*(9), pp. 56-61.
- Joozdani, Z., & Naréi, F. (2011). Le travail du rêve chez Marcel Proust. *Revue des Études de la Langue Française*, 3(2), pp. 51-66.
- Jung, C. (1908). L'analyse des rêves. *L'Année psychologique*, 15(1), pp. 160-167.
- Kègle, C. (2015). Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme. *Frontières*, 27(1-2).
- Kaouah, A. (2004). Maïssa Bey: la parole conquise . *Notre Librairie. Revue de littérature du Sud*(155), pp. 28-31.
- Kapolka, K. (2011). La Fusion irréparable de la mère et du fils dans le monde de Michel Tremblay. *Nouvelles Études Francophones*, pp. 19-34.
- Khodja, S. A. (1999). Écritures d'urgence de femmes algériennes. , (9). *Clio. Femmes, Genre, Histoire*(9).
- Klein, A. (2008). Les écritures du moi en histoire des sciences: les apports de la correspondance d'Alfred Binet. *Yearbook for European Culture of Science*, pp. 101-115.
- Labrecque, M. (2011). Le film choral : l'art des destins entrecroisé. *Séquences*(275), pp. 31-35.
- Lacoue-Labarthe, I. (2011). Lettres et journaux de femmes. *Tumultes*, 36(1), pp. 113-132.
- Larrieu, P. (2012). Le mythe de Médée à la lumière du droit. *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 69(2), pp. 83-105.

- Leavitt, J. (2010). Une voix royale?: La possession dans la fondation des théories de l'inconscient. *Anthropologie et Sociétés*, 34(3), pp. 41-67.
- Leben-Loison, L. (2014). L'infertilité comme avatar du lien ravageant fille-mère. *Cliniques méditerranéennes*(1), pp. 61-74.
- Lecocq, F. (2002). Le renouveau du symbolisme du phénix au XXème siècle. Dans R. Poignault, *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe* (pp. 25-59).
- Loyer, B. (2016). Égalité entre hommes et femmes: les mères en première ligne. Un hommage à Camille Lacoste-Dujardin. *Herodote*(3), pp. 193-208.
- Malinowska, M. (2019). Représentations stéréotypées de la femme célibataire chez Leïla Marouane et Kaouther Adimi. *Romanica Silesiana*, 2(16), 239-252.
- Martinez, L. (2003). « Le Cheminement singulier de la violence islamiste en Algérie ». *Critique internationale*(20).
- Méron, É. (1985). Grandeur et misère de Clytemnestre. , 87(3),. *Revue des Études Anciennes*, 87(3), pp. 245-255.
- Million-Lajoinie, M.-M. (2000). Reconstruire son identité par le récit de vie. pp. 1-164.
- Mokaddem, K. (2009). Les écritures féminines de la guerre d'Algérie: l'exemple de Maïssa Bey. *Synergies Algérie*, 5, pp. 217-225.
- Morissette, P. (1987). Hypothèse sur le comportement suicidaire en tant que communication interpersonnelle. *Santé mentale au Québec*, 12(1), pp. 14-19.
- Mucchielli, L. (1999). La déviance: Entre normes, transgression et stigmatisation: Normes, interdits, déviances. *Sciences humaines*(99), pp. 20-25.
- Ouali, I. (2020). Processus de re-création du mythe des fileuses Ecriture et filage dans Puisque mon cœur est mort de Maïssa Bey. *Aleph. Langues, médias et sociétés*, 7(2).
- Planté, C. (2003). La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 103(3).
- Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit*(7-8), pp. 295-304.
- Ricœur, P. (2013). La souffrance n'est pas la douleur. Dans C. Marin, *Souffrance et douleur – Autour de Paul Ricœur* (pp. 13-34). Paris: Presses Universitaires de France.
- Robert-Ouvray, S. (2004). Vengeance ou pardon, comment surmonter sa haine? *Journal du droit des jeunes*(6), pp. 44-48.

- Roger, J. (2005). Hybridité et genres littéraires: ébauche de typologie. *CULTURES ET LITTÉRATURES HISPANO-AMÉRICAINES*.
- Rouzeik, F. (1992). Algérie 1990-1993: la démocratie confisquée? *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 65(1), pp. 29-60.
- Sadi, N. (2014). La problématique de la fiction épistolaire à l'épreuve de la Postmodernité. *Revue MAARIF*(15).
- Salah, T. (2012). Aḥmad al-Za'tar ou le mystère de la totalité. De la quête de la terre à la quête de l'absolu. *Bulletin d'études orientales, Tome LX*, pp. 271-288.
- Simonet-Tenant, F. (2004). Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime. *Le français aujourd'hui*, 147(4), pp. 35-42.
- Simonet-Tenant, F. (2008). L'autobiographique hors l'autobiographie: le cas du journal personnel. *Elseneur*(22), pp. 61-77.
- Valat , C. (2009). Maïssa Bey: L'écriture de la révolte, Horizons Maghrébins, Le droit de la mémoire, Numéro thématiques: Littératures féminines avec et autour de Maïssa Bey. pp. 10-32.
- Van Acker, I. (2005). Errance et marginalité chez Le Clézio : Le Procès verbale et la Quarantaine. *Nouvelles Études Francophones*, 20(2), pp. 69 - 78.
- Van Assche, A. (2017). La grandeur d'un genre mineur: La lettre, vecteur social et littéraire. *Mosaic: An interdisciplinary critical journal*, 50(3), pp. 107-123.
- Watroba, M. (1995). L'écriture de la délectation morose: le Journal d'Alissa. *Bulletin des Amis d'André Gide*, pp. 417-440.
- Wittig, M. (1980). On ne naît pas femme. *Questions féministes*, 8, pp. 75-84.
- Zemmour, Z. (2002). Jeune fille, famille et virginité. *Confluences Méditerranée*(2), pp. 65-76.

Articles de revues en ligne

- Jobin, M.-J. (2001). Prostitution : de la théorie de l'étiquetage à la pratique du vécu. La perception de cinq. *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, 7(1), pp. 206-228. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/026346ar>
- Lafaye, C. (2012). Habib Souaïdia, La sale guerre. Le témoignage d'un ancien officier des forces spéciales de l'armée algérienne. *Lectures*. Récupéré sur <https://journals.openedition.org/lectures/8657>
- Pier, J. (1994). Symbolisation freudienne et intertextualité.Semen. *Revue de sémiolinguistique des textes et discours*(9). Récupéré sur <https://journals.openedition.org/semen/3054?&id=3054>

- Simonet-Tenant, F. (2009). À la recherche des prémices d'une culture de l'intime. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*(2009-04), pp. 39-62. Récupéré sur <https://journals.openedition.org/itineraires/1466>
- Tangy, L. (2008). Le sens du consentement dans l'œuvre de Judith Butler. *Tracés. Revue de sciences humaines*(14). Récupéré sur <https://journals.openedition.org/traces/398#:~:text=Le%20consentement%20se%20situe%20%C3%A0,jour%20dans%20une%20situation%20d%C3%A9termin%C3%A9e.>
- Touya, A. (2010). Narration et montage cinématographique : *As I Lay Dying*, de W. Faulkner. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, pp. 143-155. Récupéré sur <https://journals.openedition.org/itineraires/2117?lang=en>

Thèses et Mémoires

- Aïssa, Y. B.-B. (2013). *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Le Clézio et Amin Maalouf*. Thèse de doctorat, Université d'Angers.
- Ayadi, H. (2018). *Violences et écriture dans l'oeuvre de Leïla Marouane, la méditerranéenne des deux rives*. Thèse de doctorat, Université de Toulon.
- Bauer-Motti, F. (2015). *Les rêves et leur interprétation: systèmes interprétatifs culturels et interprétation psychanalytique*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg.
- Bejaoui, R. (2016). *Figures de la marginalité dans trois romans de femmes Égypte/Maghreb*. Thèse de doctorat, Université de Montréal. Faculté des études supérieures.
- Bertrand, V. (2001). *Du vagabond au SDF: place d'une matrice culturelle et historique dans le processus de formation des représentations sociales*. Thèse de doctorat, université Lyon 2.
- Boumelit, S., & Logbi, F. (s.d.). *Fonctions de la parabole dans le Privilège du Phénix de Mohammed Moulessoul*. Magister, Université Mentouri Constantine.
- Chandanson, M. (2014). *Les mythes dans l'oeuvre romanesque de Manuel De Lope*. Thèse de doctorat, Lyon.
- Dib, A. (2015). *Étude comparée sur «l'écriture du corps» chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi*. Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II.
- Dufour, A. (2010). *Discours politiques dans Médée d'Euripide et de Sénèque*. Mémoire, Université du Québec à Chicoutimi.
- Gatto, A. (2021). *L'héritage des Lettres persanes: exotisme et roman épistolaire en France (1721-1810)*. Université Ca' foscari de Venise.

- Gordon-Marcoux, K. (2012). *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, maman! de Mô Singh*. Mémoire, Université du Québec , Montréal.
- Guéguen, C. (2017). *Métamorphoses conjugales et périnatales: l'arrivée d'un premier enfant au sein du couple*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne , Paris.
- He, X. (2016). *Femmes et rôles féminins dans les œuvres d'Eschyle. Etudes classiques*. Thèse de doctorat, Université de Limoges.
- Ishimwe, W. (2019). *La transposition de l'écrit à l'image: Une étude comparative entre deux romans L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras et le film L'Amant de Jean-Jacques Annaud*. Mémoire, Université de York.
- Kaló, K. (2008). *ROMANS EPISTOLAIRES DE LANGUE FRANÇAISE DEPUIS LA FIN DU 19e SIECLE*. Thèse de doctorat.
- Khouzeimi, S. (2013). *L'Interaction épistolaire au XVIIIe siècle...* Thèse de doctorat, Université d'Orléans.
- Labontu-Astier, D. (2012). *L'image du corps féminin dans l'oeuvre de Assia Djebar*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble.
- Lemay, L. (2005). *Dans ces bras-là et L'amour, roman de Camille Laurens: l'écriture comme lieu de désir, de réconciliation et d'identité*. Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Longou , S. (2009). *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane)*. Thèse de doctorat, University of Iowa.
- Mancini, S. (2011). *La figure mythique d'Hécube dans la littérature européenne d'Homère jusqu'à Shakespeare*. Thèse de doctorat.
- Melcher, C. (2018). *Les fictions épistolaires de Marie Leprince de Beaumont*. Thèse de doctorat.
- Milot, J.-R. (2007). *L'égalité entre hommes et femmes dans le Coran selon l'interprétation réformiste de Mahmoud Mohamed Taha*. Mémoire, Université de Montréal.
- Paquin, É. (1999). *Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIXe siècle (1793-1837): adaptation et renouvellement d'une forme narrative*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Pécheur, R. (2006). *La stigmatisation d'une sous-culture: étiquetage, marginalisation et déviance: étude d'une communauté de joueurs de jeux de rôle parisiens*. Mémoire, Université du Québec à Montréal .

- Savoie-Bernard,, C. (2014). *Traverser l'immobile: le déplacement dans le Journal de Marie Uguay*. Mémoire, Université de Montréal.
- Sczepanik, G. (2013). *La mobilisation de la notion de choix dans les discours et débats féministes contemporains: une analyse de blocques féministes*. Thèse de doctorat, Université du québec à montréal.
- Traversy, S. (2007). *Écrire le deuil: suivi de, Le trou dans la vie*. Master of Arts, McGill University, Montréal .
- Tremel , M. (2007). *Tentatives de suicide et suicides à travers l'œuvre freudienne*. Mémoire.
- Vennat, D. (2018). *Devenir mère et défaut d'étayage familial dans le post-partum immédiat: une étude clinique, longitudinale et comparative à domicile des 2 semaines aux 18 mois du bébé*. Thèse de doctorat, Université Bourgogne Franche-Comté.
- Widad, L. (2019). *La symbolisation du matricide féminin ou l'advenir femme*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne , Paris.
- Zinsel, D. (2014). *Identités en construction dans le " Journal" de Charles Juliet*. thèse de doctorat, Université de Lausanne, Faculté des lettres.

Dictionnaires

- Brunel, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éd. du Rocher.
- Cauche, P., Duprez, J.-M., Gadrey, N., & Simon, M. (1995). *Dictionnaire de sociologie* . Dans G. Ferréol. Paris.
- Chauvin, D.–S. A. (2005). *Questions de mythocritique, Dictionnaire*. Paris : Éditions Imago.
- Furetière, A. (1978). *Le Dictionnaire universel*. Paris : SNL-Robert.
- Rey, A. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française* (éd. 4e). Paris: Dictionnaires Le Rober.

Journaux en ligne

- Beaugé, F. (2005, septembre 28). En Algérie, dans la Mitidja, ni pardon ni oubli. *Le Monde*. Récupéré sur https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/09/28/en-algerie-dans-la-mitidja-ni-pardon-ni-oubli_693669_3208.html
- Tlemçani, S. (2008, janvier 16). Des terroristes ont bénéficié de la loi sur la réconciliation. *El Watan*. Récupéré sur <https://www.djazairess.com/fr/elwatan/84870>
- Oufriha, H. (2006, Novembre 15). Le parcours d'une génération post-indépendance, Bleu blanc vert de Maïssa bey aux éditions Barzakh. *l'Expression*. Récupéré sur

<https://www.lexpression.dz/culture/le-parcours-dune-generation-post-independance-38290>

Oufriha, H. (2011). Culture : L'écriture m'a sauvée de la déraison. *L'Expression*. Récupéré sur <https://www.lexpression.dz/culture/lecriture-ma-sauvee-de-la-deraison-86697>

Entretiens

Détrez, C. (2014). Maïssa Bey, lettres d'Algérie. *Travail, genre et sociétés*, 2(32), 5-21.

(2013, octobre 15). Conversation avec Maïssa Bey et Boualem Sansal. *Conversation avec Maïssa Bey et Boualem Sansal* . (M. d. Lituanie, Intervieweur, & M. d. Lituanie, Éditeur) Institut Français. Récupéré sur https://www.youtube.com/watch?v=5Gnm_bWdCWA.

Sbaa, R. (2015, novembre 25). Yazid Haddar, neuropsychologue : « la femme algérienne est victime de de violence symbolique et réelle. *Socialgerie*. Récupéré sur <https://www.socialgerie.net/spip.php?article1319>

Sites internet

Basti , M. (s.d). L'État est-il vraiment un instrument de protection légitime de l'individu ? *Academia.edu*. Récupéré sur https://www.academia.edu/30601399/L_E_tat_est_il_vraiment_un_instrument_de_protection_le_gitime_de_l_individu

Calenda. (s.d). Récupéré sur Albert Camus et la question des genres littéraires: <https://calenda.org/445238>

Charrier, L. (2015, octobre 26). *Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie*. Récupéré sur information.tv5monde.com: <https://information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-61075>

Corbeil, S., & Richard-Devantoy, S. (2017). Éclairage freudien sur l'acte suicidaire. *Ordre des psychologues du quibec*. Récupéré sur <https://www.ordrepsy.qc.ca/-/eclairage-freudien-sur-l-acte-suicidaire/1.5>

Fabula: la recherche en littérature. (s.d). Récupéré sur Cours de M. Antoine Compagnon: Dixième leçon : Genre et interprétation: <https://www.fabula.org/compagnon/genre10.php>

Hamdi, H. (2017). Call for contributions : Maïssa Bey. *Academia.edu*. Récupéré sur https://www.academia.edu/27422342/Call_for_contributions_Ma%C3%AFssa_Bey

Institut français. (2013, octobre 15). « Conversation avec Maïssa Bey et Boualem Sansal ». Récupéré sur Youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=5Gnm_bWdCWA.

- Interprétation du rêve Couteau.* (s.d.). Récupéré sur www.psychologies.com : <https://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Dictionnaire-des-reves/Couteau>.
- Kristeva, J. (2001). Melanie Klein, ou le matricide comme douleur et comme créativité. *Le modèle freudien de la sexualité infantile, aujourd'hui*, (pp. 1-38). Récupéré sur <http://www.spp.asso.fr/Main/ConferencesEnLigne/Items/2.htm>
- Meghlaoui, I. (s.d.). ROMANS EPISTOLAIRES DE LANGUE FRANÇAISE DEPUIS LA FIN DU 19^e SIÈCLE. *Academia.edu*. Récupéré sur https://www.academia.edu/42644715/ROMANS_EPISTOLAIRES_DE_LANGUE_FRAN% C3% 87AISE_DEPUIS_LA_FIN_DU_19_e_SI% C3% 88CLE
- Mertens de Wilmars, F. (s.d.). De la femme violentée consentante à la révolte de la "femme-objet". *Academia.edu*. Récupéré sur https://www.academia.edu/11107531/De_la_femme_violent% C3% A9e_consentant_e_% C3% A0_la_r% C3% A9volte_de_la_femme_objet_
- Mouchet, B., & Pomier, M. (s.d.). *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME. Pleins feux sur Feux*. Récupéré sur <http://www.molon.fr/EITL/Feux/doc/PleinsFeux-Clytemnestre.pdf>
- Ovid, *Les Métamorphoses (1er S. ap. J. -C.). Progné et Philomèle.* (2017). Récupéré sur <https://lewebpedagogique.com/haudrafrancais/files/2017/09/TExtes-LA-et-LC-r% C3% A9% C3% A9criture-Philom% C3% A8le.pdf>:
<https://lewebpedagogique.com/haudrafrancais/files/2017/09/TExtes-LA-et-LC-r%C3%A9criture-Philom%C3%A8le.pdf>
- Pavel, T. (2013, 05 23). *Suis-je un récit ? Réflexions sur la notion d'identité narrative*. Récupéré sur Fabula: <https://www.fabula.org/colloques/document1889.php>

Cours

- Cantin, A. (1998). Le statut générique du journal intime: question de logiques, question de pratiques. Dans R. Saint-Gelais, *Nouvelles tendances en théorie des genres*. Québec: Nuit blanche.
- Ghasarin, C., & D'ortenzio, D. (2011). *Dossier de cours d'Anthropologie du Mythe : La renaissance du Phénix : Mythe(s) et symbole(s)*. Éd. Université de Lausanne.
- Lacan, J. (1966). Fonction et champ de la parole et du langage. Dans *Écrits* (p. 911). Paris: Seuil.

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	7
PREMIERE PARTIE LES PERSONNAGES FEMININS ENTRE MARGINALITE, VIOLENCE ET EXCLUSION.....	20
CHAPITRE 01 PLURALITE DES MARGINALITES DANS NULLE AUTRE VOIX, HIZYA ET PUISQUE MON CŒUR EST MORT.....	21
Introduction	22
1.1 Particularités physiques et marginalité du genre	24
1.1.1 Femmes : les stigmatisations de l'apparence	25
1.1.2 Femmes « mises entre parenthèses »	28
1.2 Les normes sociales oscillant entre subversion et redéfinition.....	35
1.2.1 Une femme hors norme.....	36
1.2.2 Une femme hors-la-loi	40
1.2.3 Hizya : le malheur d'être une femme.....	42
1.3 Des femmes défavorisées.....	48
1.3.1 Errance des mères endeuillées.....	49
1.3.2 Les femmes prostituées.....	51
Conclusion	54
CHAPITRE 02 L'ECRITURE DU CORPS FEMININ VIOLENTÉ.....	56
Introduction	57
2.1 La décennie noire : point de rupture et début de l'engagement	60
2.1.1 L'Algérie des années 90 : les raisons de la crise	64
2.1.2 La femme face aux « gros nuages noirs ».....	70
2.1.3 Une amnistie nationale ! Est-ce envisageable ?.....	75
2.2 Impact de l'éducation sur la soumission des femmes.....	79
2.2.1 Quand les mères perpétuent la misogynie	80
2.2.2 La violence de l'époux : un instrument de domination masculine	90
2.3 Effet de la violence sur la sphère intime des femmes	96
2.3.1 La dépossession du corps féminin à travers l'éducation.....	97
2.3.2 La violence sexuelle : entre traumatisme et mutisme	102
Conclusion.....	106

DEUXIEME PARTIE LA VIOLENCE EST AUSSI AFFAIRE DE FEMMES.....	108
CHAPITRE 03 S'EMANCIPER PAR LA VIOLENCE.....	109
Introduction	110
3.1 Aperçu littéraire et historique sur la non-violence.....	112
3.2 Penser « la nature de femme » d'un regard féministe	114
3.3 La mère : racine de tous les maux.....	118
3.3.1 Maternité : au cœur de l'identité féminine.....	119
3.3.2 Infécondité de la protagoniste : une révolte contre la mère	123
3.4 Intrication des pulsions agressives	129
3.4.1 Tentative de suicide : un retournement de la haine sur soi.....	130
3.4.2 L'époux : premier sujet haï.....	132
3.4.3 La mère : second sujet haï.....	133
3.4.4 Rêve de tuer l'écrivaine : un matricide latent	137
3.5 Effondrement de la psyché des protagonistes	141
Conclusion	153
CHAPITRE 04 LE CRIME AU FEMININ: UNE SAUVAGERIE ORIGINELLE?155	
Introduction	156
4.1 La vengeance, la voie unique vers la justice.....	156
4.1.1 Lecture symbolique du poignardement.....	158
4.1.2 Vie pour vie : la revanche d'Aïda	160
4.2 Lecture mythocritique de <i>Nulle autre voix</i> et <i>Puisque mon cœur est mort</i>	165
4.2.1 La protagoniste de <i>Nulle autre voix</i> , l'autre version de :	167
4.2.1.1 Médée	167
4.2.1.2 Clytemnestre	172
4.2.1.3 Philomèle.....	175
4.2.2 La criminelle : femme maudite partout et toujours.....	177
4.2.3 La protagoniste de <i>Puisque mon cœur est mort</i> , l'écho de :	178
4.2.3.1 Phénix	178
4.2.3.2 Philomèle.....	183

Conclusion	185
TROISIEME PARTIE IMPACT DE L’HYBRIDITE GENERIQUE SUR LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE.....	187
CHAPITRE 05 LA TRANSGRESSION DES FRONTIERES TRADITIONNELLES DU GENRE ROMANESQUE	188
Introduction	189
5.1 Écriture de l’intime, fragmentation et hybridité générique	192
5.1.1 Le genre épistolaire.....	192
5.1.2 Le journal intime.....	198
5.2 La lettre et le journal intime comme refuge pour l’écriture féminine.....	203
5.3 Éléments relevant de la lettre et du journal intime	206
5.3.1 Éléments relevant de l’épistolaire.....	207
5.3.2 Éléments relevant du journal intime	214
5.3.2.1 La rencontre de la simultanéité et de la rétrospection	216
5.3.2.2 Le journal intime et la lettre : lieux privilégiés de la confession.....	223
5.4 Ecriture cinématographique.....	232
5.4.1 Ecriture filmique dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	232
5.4.2 Ecriture filmique dans <i>Nulle autre voix</i>	247
Conclusion	259
CHAPITRE 06 POUR UNE IDENTITE NARRATIVE DES PROTAGONISTES	262
Introduction	263
6.1 La quête de l’identité à travers le récit	264
6.2 La protagoniste de <i>Nulle autre voix</i>, une identité en mutation.....	268
6.3 Aïda, une identité en métamorphose	273
Conclusion	279
CONCLUSION GENERALE.....	280
BIBLIOGRAPHIE	289
TABLES DES MATIERES	304

Résumé : Cette thèse a pour objectif principal de montrer jusqu'à quel point la nécessité d'écrire dans les œuvres de Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, *Hizya* et *Nulle autre voix*, est conditionnée par la violence, et comment cette violence contribue au renouvellement de son écriture. Entre violence liée à la période des années quatre-vingt-dix, celle due aux normes sociales qui oppriment les femmes, et en particulier les situations où les femmes sont présentées comme auteures de crimes, nous tenterons de déceler les traces que laisseraient ces violences chez notre auteure. La violence, par sa dimension sociale, se trouve dans ces romans en rapport direct avec la marginalité et la déviance féminine. Pour comprendre les raisons qui poussent les protagonistes à devenir criminelles, nous aborderons, d'une part, le processus de deuil à travers une perspective psychanalytique, et d'autre part, nous étudierons l'implication du lien mère/fille dans les impulsions agressives. De plus, dans notre analyse, nous soulignerons les transgressions formelles à travers l'hybridité générique, illustrant la quête d'identité de l'auteure qui se reflète dans ses personnages. En racontant les épisodes de leur vie, ces personnages parviennent à construire leurs identités narratives.

Mots clés : Violence, marginalité, déviance, lien mère/ fille, hybridité générique, métamorphose identitaire.

Abstract: This thesis aims to demonstrate to what extent the necessity of writing in the works of Maïssa Bey, namely "Since My Heart is Dead," "Hizya," and "No Other Voice", is conditioned by violence and how this violence contributes to the renewal of her writing. Between the violence linked to the period of the nineties and that resulting from social norms oppressing women, especially in situations where women are portrayed as authors of crimes, we will attempt to uncover the traces left by these forms of violence in the author's works. Violence, through its social dimension, is directly related to marginality and female deviance in these novels. To understand the reasons driving the protagonists to become criminals, we will address, on one hand, the mourning process through a psychoanalytic perspective, and on the other hand, we will study the implication of the mother-daughter relationship in aggressive impulses. Moreover, in our analysis, we will highlight formal transgressions through generic hybridity, illustrating the author's quest for identity that is reflected in her characters. By narrating the episodes of their lives, these characters manage to construct their narrative identities.

Key words: Violence, marginality, deviance, mother/daughter bond, generic hybridity, identity metamorphosis.

المخلص: تمت هذه الرسالة بهدف الكشف عن مدى ارتباط ضرورة الكتابة في أعمال ميساء باي، وتحديدًا "عندما يموت قلبي"، "حيزيا" و"لا صوت آخر"، بالعنف، وكيف يسهم هذا العنف في تجديد كتابتها. بين العنف المرتبط بفترة التسعينيات، وذلك المرتبط بالأعراف الاجتماعية التي تقمع المرأة، وخاصة في الحالات التي يتم فيها تصوير النساء كمرتكبات للجريمة، نحاول الكشف عن آثار هذا العنف على كتابات الكاتبة. يجدر بذكر أن العنف، من خلال بُعد الاجتماع، يكون في هذه الروايات ذا صلة مباشرة بالتهميش والانحراف النسوي. من أجل فهم الأسباب التي تدفع الشخصيات الرئيسية لتصبح مجرمات، سنتناول، من جهة، عملية الحداد من خلال منظور نفسي تحليلي، ومن جهة أخرى، سندرس تأثير العلاقة بين الأم والابنة في الاندفاعات العدوانية. بالإضافة إلى ذلك، سنسلط الضوء في تحليلنا على التجاوزات الشكلية من خلال التهجين الأدبي، الذي يوضح سعي الكاتبة للحصول على الهوية التي تنعكس على شخصياتها. من خلال سرد حيوي لفصول حياتهن، تتمكن هذه الشخصيات من بناء هوياتها السردية.

الكلمات المفتاحية: العنف، التهميش، الانحراف، العلاقة أم/ابنة، التهجين الأدبي، تحول الهوية.