

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université El Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
École Doctorale de Français
Antenne de Batna

Thème

L'AUTOFICTION DANS
« SURTOUT NE TE RETOURNE PAS » DE MAÏSSA BEY

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère
Option : Sciences des textes littéraires

Sous la direction du :
Pr. Saïd KHADRAOUI

Présenté & soutenu par :
Mme. Hind MOKRANE

Membres du jury :

Président : Saddek AOUADI, Pr., Université de Annaba.

Rapporteur : Saïd KHADRAOUI, Pr., Université de Batna.

Examineur : Rachid RAÏSSI, M.C., Université de Ouargla.

Année universitaire
2006/2007

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	3
Chapitre 1 : l'autofiction, entre voile et exutoire.....	8
1-1 Du pacte autobiographique au pacte autofictionnel.....	9
1-2 Genèse d'un néologisme et d'une œuvre.....	13
1-3 La quête identitaire dans l'autofiction.....	21
1-4 La fictionnalisation de soi.....	28
Chapitre 2 : Maïssa Bey et l'autofiction.....	36
2-1 Les chemins qui mènent à l'écriture autofictionnelle.....	37
2-2 Le contexte personnel.....	43
2-3 Le contexte professionnel.....	46
2-4 Le contexte chaotique.....	49
Chapitre 3 : la stylistique de « Surtout ne te retourne pas ».....	53
3-1 L'onomastique.....	54
3-2 Le dédoublement.....	67
3-3 La polyphonie.....	71
3-4 Le jeu des pronoms.....	77
Chapitre 4 : la référentialité dans l'autofiction de Maïssa bey.....	88
4-1 Entre l'écriture du réel et l'écriture témoignage.....	89
4-2 L'écriture du social.....	99
4-3 L'écriture sur la femme.....	106
4-4 L'écriture de la mémoire.....	115
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....	124

Introduction

Depuis que l'on a pris conscience que les écritures de soi dépassent le seul genre autobiographique, ces écritures intimes connaissent un essor remarquable puisqu'elles remettent en question la relation du moi profond avec ce qui le constitue et ce qui l'entoure. Cela va du journal intime au roman autobiographique, en passant par les mémoires et l'autofiction. Cette dernière, objet de notre présente recherche, combine l'engagement autobiographique et les stratégies propres au roman, tout en s'appuyant sur un pacte qui s'instaure entre l'auteur de l'autofiction et son lecteur, invité à parcourir un récit où se mêlent la fiction et la réalité. A lui d'essayer de démêler l'écheveau des éléments réels de ceux qui s'apparenteraient à une fiction et de prendre de ce fait l'initiative de son choix de lecture quant à la véracité ou non des propos narrés.

L'œuvre dont nous nous proposons de faire l'étude entre dans cette catégorie autofictionnelle. *Surtout ne te retourne pas* a vu le jour sous la plume de Maïssa Bey, auteur appartenant à la génération des écrivains d'expression française qui ont émergé dans les années 90 et dont la vocation essentielle est de traiter de thématiques en relation directe avec le réel algérien. Les femmes, la quête des origines, la solitude, la souffrance, la mort et surtout l'Algérie, autant de thèmes que Maïssa Bey mêle étroitement dans *Surtout ne te retourne pas*. Nous ne pourrions donc nier qu'elle consacre une large part de sa trame à une réalité qu'elle vit au quotidien et qu'elle s'efforce d'analyser en y incluant des personnages fictionnels même s'ils lui sont inspirés par cette même réalité. La nouveauté inhérente à ce récit réside également dans le fait que sous l'étiquette de « roman », il relate des événements qui se sont vraiment passés, facilement identifiables, autour desquels gravite un personnage principal présentant des similitudes frappantes avec l'auteur elle-même. Ce qui nous conduit à classer cet ouvrage dans la catégorie autofictionnelle.

Mais cette catégorisation qui s'appuie sur cette alternance de réel et de fiction n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. Ce qui nous amène à nous demander quelle est la stratégie employée par l'auteur, spécifique à cette œuvre, pour rendre compte de bouleversements individuels et collectifs, le tout sur un fond mi-réel, mi-fictionnel. Nous répondrions de ce fait à la question de savoir si l'adoption par l'auteur du genre autofictionnel impulse ou non à son récit cette dynamique si particulière aux récits intimes et qui consiste à saisir la vérité du sujet en utilisant les ressources de la fiction et en insérant toutes les marques auto-référentielles de l'auteur, les événements qui lui sont

liés, ses rêves, ses fantasmes,...etc., traités sous la modalité fictionnelle de cette écriture particulière.

Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous émettons l'hypothèse que Maïssa Bey adopte dans son récit une stratégie hybride, c'est-à-dire qu'elle y mêle des caractéristiques inhérentes à une autofiction stylistique et d'autres qui se rapportent à une autofiction référentielle.

Afin de démontrer la coexistence dans *Surtout ne te retourne pas* de ces procédés référentiels et stylistiques, nous avons opté pour la méthode analytique. Nous décrirons le concept d'« autofiction » et le contexte qui entoure l'émergence de notre corpus, tout en analysant quelques manifestations littéraires qui se profilent à travers cette écriture particulière. Nous analyserons en parallèle des passages conséquents de l'œuvre qui constitue l'objet de notre étude en essayant de transposer dessus les caractéristiques de ces mêmes phénomènes. Pour notre corpus, l'étude analytique des autobiographies initiée par Philippe Lejeune est indispensable étant donné que toute œuvre autofictionnelle comporte quelques éléments autobiographiques, et *Surtout ne te retourne pas* ne déroge pas à la règle. Mais nous utiliserons également des éléments d'analyse de procédés narratifs issus de quelques études faites sur les mécanismes des écritures intimes en général et ceux des écritures autofictionnelles en particulier.

Nous avons jugé utile de diviser notre travail en quatre chapitres. Le premier traitera de la manière dont s'effectue le passage d'une écriture autobiographique à une autre autofictionnelle, vu que les deux présentent des similitudes évidentes mais surtout des divergences qui fondent l'existence même du « genre » autofictionnel. S'ensuivra ensuite un résumé de l'œuvre et de ses principales composantes, accompagné d'une définition et d'une recherche des origines du terme « autofiction » ; une démarche parallèle nécessaire à notre avis dans la mesure où ce « genre » est encore hautement problématique mais surtout pour montrer la pertinence de notre classement du récit *Surtout ne te retourne pas* dans la catégorie des autofictions et non dans celle des « romans » comme indiqué sur la couverture du livre. Nous nous appuierons ici sur la notion de péri-texte. Sont inclus également dans ce premier chapitre les deux principales composantes de l'écriture autofictionnelle ; la quête identitaire qui ne manque pas de se profiler à travers le personnage principal en crise et qui se cherche continuellement, à travers le regard de l'auteur. Cette même recherche identitaire qui a conduit Maïssa Bey vers la fictionnalisation de soi, l'autre caractéristique principale du processus autofictionnel dans la mesure où l'auteur fabule sa propre existence, se

projette en des personnages imaginaires qui sont des prolongements plus ou moins proches de lui, et ce, dans un but purement salvateur.

Nous estimons nécessaire d'effectuer dans le deuxième chapitre un détour par une présentation de Maïssa Bey, en décrivant son itinéraire depuis l'enfance jusqu'à son immersion dans le monde de la littérature. Nous n'omettrons donc pas d'analyser ces facteurs personnels et professionnels qui pourraient avoir conduit Maïssa Bey à emprunter un genre aussi particulier que l'autofiction, puisque ces quelques éléments autobiographiques trouvent parfaitement leur place dans le genre autofictionnel et font partie prenante de l'intériorité de l'auteur ; nous en retrouvons les traces à l'intérieur même de son œuvre. La notion de contexte constituera donc le nœud de ce deuxième chapitre, étant déterminante pour que le lecteur puisse établir de lui-même certains rapprochements et qu'il dispose de connaissances nécessaires pour comprendre et saisir les subtilités autofictionnelles. Cela éclairera aussi sur la manière dont l'auteur d'une autofiction peut donner à son lecteur quelques indications pour que ce dernier puisse saisir la portée particulière du texte qu'il a devant les yeux. Ce survol du contexte est incontournable puisqu'il nous permettra également d'appréhender les conditions d'émergence particulières de *Surtout ne te retourne pas*. Nous nous aiderons dans ce chapitre de l'épitexte, prolongement de l'œuvre, donc déterminant pour sa lecture et qui se matérialise ici sous la forme de quelques commentaires dont l'œuvre a été l'objet par l'écrivain.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons le nœud de notre problématique, à savoir le décryptage des procédés stylistiques usités par l'écrivain pour suggérer cet effet fictionnel indispensable à l'écriture autofictionnelle, et ce, même si elle relate certains faits véridiques. Nous commencerons par une tentative de décodage d'une onomastique littéraire particulière qui semble reliée ici à une recherche identitaire. Nous passerons ensuite à une polyphonie bien visible, illustrée graphiquement dans le récit par une alternance des caractères romains et italiques, et narrativement, par quelques effets originaux que l'on ne manquera pas de décrypter. Cette «*pratique complexe de vocalisation* »¹ nous mène indubitablement à aborder la problématique du dédoublement qui découle logiquement de cette discordance de sons et qu'implique nécessairement

¹ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, doctorat de l'E.H.E.S.S. 1989, p. 128. www.tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf

toute écriture de soi. L'on essaiera bien sûr de détecter cette scission à travers quelques passages du récit. Nous clorons ce chapitre par une étude des pronoms utilisés dans cette narration pour faire ressortir encore plus l'importance de l'usage de la première personne dans tout récit autofictionnel.

Enfin, le dernier chapitre traitera de la notion de référentialité, ou de véracité et qui, mêlée à une stylistique particulière, constituera la teinte particulière de cette œuvre. Une référentialité de prime abord incompatible avec la visée fonctionnelle de l'autofiction mais bel et bien présente dans le cas qui nous intéresse puisque le lecteur est invité à effectuer une lecture référentielle du fait des ressemblances entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Nous y aborderons le fait que Maïssa Bey ait délibérément importé des éléments réels dans une histoire d'allure fictive. Sous forme de témoignage, l'auteur décrit un réel empreint de subjectivité et esquisse le portrait de la société algérienne, de la condition de la femme et du rôle de la mémoire dans toute construction identitaire et littéraire. Nous terminerons notre travail de recherche par une conclusion où nous récapitulerons brièvement les étapes de notre investigation.

Chapitre 1

L'autofiction entre voile
et exutoire

1-1-Du pacte autobiographique au pacte autofictionnel

L'autobiographie, variante des écritures intimes et plus généralement de celles du moi, est définie par Philippe Lejeune comme suit : « *récit rétrospectif en prose 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.* »². Elle prend appui selon lui sur l'existence d'un « *pacte autobiographique* », une expression qui désigne un accord tacite entre le lecteur et l'autobiographe et qui se base en premier lieu sur une identité commune à l'auteur, au narrateur et au personnage : « *Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le "je" renvoie à l'auteur. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre "fiduciaire", si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de "pacte autobiographique", avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe* »³

Motivés par la volonté de s'immerger à l'intérieur d'eux-mêmes pour mieux se connaître et de rendre compte d'évènements dont ils furent les spectateurs privilégiés afin d'instruire leurs lecteurs, les auteurs se sont engouffrés en masse dans ce genre ; ils ont pris l'engagement solennel de transcrire fidèlement leur vie et ont procuré ses lettres de noblesse à l'acte autobiographique car, selon P. Lejeune, cela leur procure maints avantages non négligeables :

- cela leur permet de livrer un combat identitaire dont l'enjeu est leur unité.
- la démarche autobiographique possède des vertus réparatrices car elle nécessite la présence au début du processus d'une harmonie de l'autobiographe avec lui-même, en le gratifiant à la fin du sentiment d'avoir démêlé l'écheveau de sa vie.

Ces privilèges n'ont pas empêché certaines contraintes de voir le jour :

- obligation de ne surtout pas viser autre chose que la vérité et de s'éloigner de tout ce qui est imagination et fiction.
- pouvoir supporter toute confrontation avec des documents et des témoignages sur ce passé que le texte autobiographique se propose de restituer.

² PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, 1996, p.61

³ *Ibid*, p. 61.

-nécessité d’user de concepts non biographiques pour parvenir à une étude complète de ce genre de textes.

-obligation de ne pas recourir à la fictionnalisation, sans pour autant renoncer à une certaine symbolisation de soi.

Cela nous amène à poser le problème de la catégorisation de certains récits qui présentent quelques points communs non négligeables avec l’autobiographie mais que nous ne pouvons classer comme tels. Tel est le cas de *Surtout ne te retourne pas* de Maïssa Bey, rédigé à la première personne et dont la couverture indique qu’il s’agit d’un roman, donc d’une fiction, mais dont le personnage principal au vu de la biographie de l’auteur présente quelques similitudes avec cette dernière, ce qui suppose d’emblée une mise en scène de la vie de l’auteur, une fictionnalisation. Un récit qui, par la nature de certains faits qui y sont relatés, pourrait supporter une confrontation avec des témoignages et des documents historiques. Dans ce cas, l’appellation « pacte autobiographique » ne serait plus de mise ; nous parlerions plutôt de pacte autofictionnel, qui scellerait « *un récit intime dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont le texte et/ou le périphrase indiquent qu’il s’agit d’une fiction.* »⁴. Cette clause d’un contrat établi entre auteur et lecteur est loin d’être respectée dans ce « roman » de Maïssa Bey, ce qui paradoxalement ne fait que nous conforter dans notre opinion que cette œuvre est autofictionnelle, un point que nous tenterons d’éclaircir plus loin.

Jacques Lecarme parle d’un pacte autofictionnel qui se doit d’être contradictoire. Il est rejoint en cela par Sébastien Hubier qui parle lui de « *contradictions de l’autofiction qui, variante matoise de l’autobiographie, ne serait jamais qu’un genre indécis, hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel.* »⁵. La contradiction dont parle ces deux définitions se caractérise, selon J. Lecarme, par la présence dans une même narration de procédés stylistiques, qui font que la fiction porte surtout sur la mise en récit du discours lui-même, et de procédés référentiels où la réalité est accolée étroitement à l’imagination et où les souvenirs sont largement affectés par cette dernière. Des procédés qu’il s’agira de mettre en évidence et d’éclaircir à partir de l’œuvre de Maïssa Bey.

⁴ PIERRE-ALEXANDRE SICART, *Autobiographie, Roman, Autofiction* (thèse de doctorat, 2005) in www.fr.wikipedia.org/wiki/Autfiction.

⁵ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, 2003, p.122.

A travers cette transition d'une écriture autobiographique à une autre autofictionnelle, il serait intéressant d'essayer d'énumérer quelques traits caractéristiques de ce pacte autofictionnel et d'en dégager ensuite les points communs avec le pacte autobiographique. Démarche essentielle à notre avis dans la mesure où la part du réel qui prévaut dans le genre autobiographique est amplement présente dans le genre qui nous intéresse et plus particulièrement dans *Surtout ne te retourne pas*, ce qui traduit une étroite corrélation entre les deux genres et rejoint la définition que donne S. Hubier de l'autobiographie : « *parsemée de minuscules autofictions : mais ces bourgeons ne sont pas destinés à éclore* »⁶? Il s'agira ensuite d'utiliser ces mêmes critères pour tenter de prouver que ce récit appartient sans conteste au genre autofictionnel, avec toutes les particularités qui lui sont inhérentes.

En partant du principe de Maurice Couturier, selon lequel « *le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son histoire personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop* »⁷, nous y voyons une allusion au lecteur qui ne manquerait pas de se poser certaines questions à propos de la réaction qui résulte quand deux critères opposés, à savoir fiction et référentialité, se rencontrent au niveau d'un même texte. S. Hubier parle d'une rencontre qui ne peut venir que d'une entrée plus que certaine de la figure de l'auteur dans son récit. Une irruption qui, même si parfois n'est pas reconnue comme telle, impose quelques équivoques au niveau de la lecture et ralentit quelque peu les identifications que le lecteur n'aurait pas manqué de faire dans d'autres circonstances. L'autofiction se rapproche de ce fait plus du compromis que du pacte dans le sens où l'écrivain devient « *en son texte, lui-même et un autre, le lecteur et le scripteur de sa propre vie* »⁸.

Une autre caractéristique du pacte autofictionnel concerne principalement les rapports de ce genre avec la vérité : cette dernière « *n'est jamais qu'une intention et non une réalité* »⁹ du fait de toutes ces mystifications qui parsèment le récit autofictionnel. La seule vérité dont elle peut se prévaloir est le discours où elle s'étend. Une

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ MAURICE COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, 1995, p. 213.

⁸ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 127.

⁹ *Ibid.*, p.121.

vérité « entachée » par les fantasmes qui jalonnent cette écriture puisque ce n'est pas seulement l'auteur qui cherche à se révéler à lui-même et aux autres, mais aussi tous ses « moi ». Cette scission nous renvoie à un principe incontournable de l'autofiction : la fictionnalisation.

Autre critère et non des moindres désignant l'autofiction : cette dernière appartiendrait au genre principalement métadiscursif, une particularité qui désigne « *les commentaires portant sur la manière même dont il est possible de raconter littérairement ces incidents qui charpentent l'organisation des œuvres et induisent les retournements narratifs les plus significatifs* »¹⁰. Spécificité abondamment présente dans le « roman » de Maïssa Bey, se concrétisant par des réflexions pouvant appartenir tout autant à la narratrice, qu'au personnage principal et qui pourraient renvoyer au processus même de l'écriture autofictionnelle. Des observations qui abordent à l'intérieur même de l'œuvre, textuellement, quelques unes des principales caractéristiques de l'écriture autofictionnelle telles que : la confusion entre la réalité et imagination, la fictionnalisation, cette faculté à s'imaginer autre...etc.

Malgré les divergences perceptibles et latentes entre les pactes autobiographique et autofictionnel, reste des points communs non négligeables et qui nous obligent à prendre en compte les impératifs de chaque genre et leur étroite corrélation pour arriver à une approche plus complète de toute œuvre, qu'elle appartienne à tel ou tel genre :

-tous les deux font partie d'une seule et même catégorie, celle de la littérature intime dont Georges Gusdorf estime qu'elle repose sur « *un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit* »¹¹.

-G. Gusdorf attribue au genre autofictionnel les mêmes vertus réparatrices que P. Lejeune réserve au genre autobiographique, puisqu'il qualifie ce dernier de méthode de délivrance et qu'il classe le tout dans la catégorie des écritures du moi.

-l'obligation que ressent l'auteur de plonger dans son passé proche ou lointain pour pouvoir rendre compte de son intériorité.

¹⁰ *Ibid.*, p.128.

¹¹ GEORGES GUSDORF, *Les Ecritures du moi*, 1990, p. 122.

-un sentiment diffus de tristesse qui accompagne, d'après S. Hubier, toutes les écritures du moi et qui cherchent à « *connaître et expliquer ce qui fait la singularité d'un individu -singularité dont la valeur est, étonnamment, universelle* »¹²

1-2-Genèse d'un néologisme et d'une œuvre

A la lumière des corrélations que l'on a essayé de mettre en évidence entre les pactes autobiographique et fictionnel, nous pourrions définir donc l'autofiction comme une association de deux types de narration a priori contradictoires : c'est un récit qui comporte des éléments autobiographiques, tout en y incluant une part de fiction. L'auteur y raconte des pans de sa vie, mais sous une forme plus romancée, en se lançant un défi : celui d'évoluer dans un univers fictionnel où il aurait pu se trouver, mais où il n'a pas vécu réellement. Serge Doubrovsky utilise ce terme pour la première fois en 1977 pour désigner son roman « *Fils* » dans le but de remplir une case laissée vide par P. Lejeune quand il parle d'un type de texte faisant de l'auteur un personnage, tout en se présentant comme fictionnel. Doubrovsky définit donc l'autofiction comme une « *fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté* »¹³. Pour S. Hubier, ce croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et un autre fictif implique un certain trouble entre les frontières du roman et de l'autobiographie générant une forme nouvelle de cette dernière qui pourrait s'intituler « *écriture pour l'inconscient* »¹⁴ : ce trouble pourrait conduire donc à un certain phénomène de « *contamination* »¹⁵.

Il nous paraît important de signaler la réception problématique de cette pratique littéraire qu'est l'autofiction et les nombreuses questions qu'elle a suscitées et qu'elle suscite encore. Ces interrogations ont trait à son statut exact dans le champ des pratiques littéraires et à la possibilité ou non de la définir en tant que genre et non en tant que

¹² SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.129.

¹³ SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, 1977, Quatrième de couverture.

¹⁴ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 126.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

simple procédé d'écriture ou lecture. Qualifiée encore par certains de genre souterrain, cette situation paraît paradoxale puisque normalement un genre littéraire définit « *une catégorie d'œuvre reconnue par la tradition* »¹⁶. Et la présence du dispositif autofictionnel a été largement perçue dans des œuvres de Diderot, Proust, Kafka, et Proust et qui appartiennent au patrimoine littéraire. En attendant de restituer cette pratique dans une perspective plus générale qui aurait permis à cette écriture particulière de lever les réticences qui gênent encore sa réception, soulignons également un autre trait dont on l'accuse ; une certaine solitude, perçue néanmoins par d'autres comme indispensable, fondant même son existence puisqu'elle permet l'effectivité des inventions intimes des écrivains.

Dans son « *essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* », Vincent Colonna retient quatre caractéristiques mises au point par S. Doubrovsky esquissant un tableau à la fois fonctionnel, thématique, formel et générique de l'autofiction. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie dès lors qu'il la dote des atours de la fiction et elle partagerait avec d'autres formes de l'écriture de soi une certaine authenticité du vécu qui est rapportée, l'autre authenticité « *serait inscrite avant tout au cœur du langage du sujet écrivain, dans la production de son écriture* »¹⁷. Elle serait également moderne mais non exempte d'un certain romantisme et surtout inédite en son genre ; quoi que ce dernier point paraisse discutable au vu du volume et du passé des autofictions publiées depuis longtemps.

J. Lecarme avance que la principale caractéristique de l'autofiction est que « *auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman.* »¹⁸. Mais il avance également qu'il pourrait y avoir des versions d'autofictions où le nom propre est masqué par l'usage d'un pseudonyme. V. Colonna parle d'une « *homonymie par substitution* »¹⁹ où l'écrivain pose un troisième terme qui établira une équivalence entre les deux. Cette équivalence sera indirecte et obligera le lecteur à un décodage plus important. Mais elle n'en sera pas moins effective puisqu'elle sera loin d'être une simple ressemblance, mais plutôt

¹⁶ VINCENT COLONNA, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 315.

¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸ *L'Autofiction : un mauvais genre*, *Autofictions & Cie*, SERGE DOUBROVSKY, JACQUES LECARME et PHILIPPE LEJEUNE, 1993, p. 227, in www.fabula.org/forum/colloque99/208.php

¹⁹ VINCENT COLONNA, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 56.

une « *correspondance structurale* »²⁰ : ce qui est le cas de *Surtout ne te retourne pas*. Maïssa Bey s'appelle en réalité Soumia Benameur, un pseudonymat qu'elle affecte également à son héroïne Amina qui se retrouve affublée d'un deuxième prénom au cours de la narration, celui de Wahida. L'auteur étend même ce jeu de l'onomastique à d'autres personnages de son intrigue, un jeu dans lequel J. Lecarme voit l'avantage de poser avec acuité la problématique de la relation identitaire entre l'auteur et le narrateur. Ce serait même une diversion puisque cela permet un certain détachement de l'auteur-homme envers l'auteur-narrateur qui lui permettrait de s'inventer une autre identité que la sienne et d'entrer par là-même dans un processus de fictionnalisation, mécanisme que l'on a déjà cité comme une part incontournable de l'autofiction.

Il ne serait pas vain d'essayer de vérifier quand même si l'on pourrait appliquer les critères d'autres genres littéraires sur ce récit. D'abord, c'est loin d'être un reportage journalistique énumérant quelques statistiques sur le nombre de morts et de blessés survenus lors du séisme de Boumerdès, même si l'auteur cite au passage quelques précédents :

« Ainsi, au nord de l'Arménie, à Spitak, l'une des plus violentes secousses jamais enregistrées sur l'écorce terrestre, le 7 décembre 1988 : environ 55000 morts. » (p.118).

Ce n'est pas non plus un simple documentaire sur une zone ravagée, même si Maïssa Bey dédie le roman aux victimes de cette secousse meurtrière et à celles du tsunami du 26 décembre 2004 et que la narratrice pointe d'un doigt accusateur les parties responsables selon elle de l'ampleur de la catastrophe :

« Même si vous êtes dans un appartement neuf, dans une cité de construction récente [...] sans vous douter un seul instant que sous vos pieds les fondations sont pourries, que le béton est trafiqué, que le ciment est trafiqué, et que sais-je encore !... » (p.87)

Mais surtout, cette oeuvre ne peut être cataloguée comme un simple roman au sens traditionnel du terme, où « *le discours [...] se situe dans l'irréel dont il partage l'espace*

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

symbolique avec la légende, le mythe et l'épopée »²¹; et ce, même si le péri-texte indique clairement le contraire :

Voici l'avertissement contenu dans la cinquième page du livre : « *Ceci est un roman. La topographie des lieux dans lesquels j'ai installé mes personnages est largement inspirée des lieux où s'est produit le tremblement de terre qui a secoué une grande partie du nord de l'Algérie le 21 mai 2003 et causé d'immenses dégâts matériels et humains. [...] Les personnages entièrement fictifs, qui hantent ces lieux pourraient présenter des ressemblances avec des personnages existant ou ayant existé.* » Une mise en garde qui illustre parfaitement cette citation : « *Voilà un pacte qui sert à rompre le pacte. La substance du livre serait donc fatalement romanesque. Mais si ce livre était réellement fictif, aurait-il été vraiment nécessaire de le préciser ?* »²² et qui ne fait qu'entretenir un peu plus une certaine ambiguïté inhérente à ce récit ; car si ce n'était qu'un roman, comme cela est indiqué sur la couverture, pourquoi prendre la peine d'avertir le lecteur ?

Et enfin, *Surtout ne te retourne pas* ne peut-être une autobiographie pour une simple raison : Maïssa Bey en a déjà rédigé une en 2002²³ où elle revient sur les circonstances tragiques de la mort de son père. Notons tout de même qu'en consultant la biographie de l'auteur, on pourrait relever d'étranges similitudes entre la vie de Maïssa Bey et celle de l'héroïne de son « roman » ; ces mêmes similitudes qui nous laissent penser que cette œuvre est une autofiction et qui se laissent découvrir tout au long de l'écriture elle-même.

Surtout ne te retourne pas est un récit à la première personne et qui raconte le destin d'Amina, une jeune fille jusqu'alors sans histoire qui quitte sa famille au lendemain du tremblement de terre survenu dans son pays. Se réfugiant dans une amnésie voulue, elle laisse derrière elle une famille dans l'ignorance de son sort et va rejoindre dans un des nombreux camps mis à leur disposition les sinistrés de la terrible catastrophe. Elle y est recueillie par une vieille dame, Dadda Aïcha, qui la prend sous son aile et lui donne le prénom de Wahida. Cette dernière se retrouve faisant partie d'une famille re-composée de Mourad, un adolescent surgi lui aussi de nulle part et de

²¹ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, 1992, p. 6.

²² PHILIPPE LEJEUNE, *Moi aussi*, 1984, p. 30, in www.fabula.org/forum/colloque99/208.php

²³ MAÏSSA BEY, *Entendez-vous dans les montagnes*, 2002.

Nadia qui a perdu tous les siens et paraît rongée par une culpabilité écrasante.

L'héroïne croise également d'autres personnages: Khadidja la coiffeuse qui continue de faire son travail à l'intérieur du camp, Naïma qui prend un « nom *de guerre* » (p.110), Sabrina, lorsqu'elle vend son corps afin de construire une maison pour sa mère hémiplégique, Nono qui essaie d'oublier sa douleur d'avoir perdu sa famille en essayant de découvrir le nombre exact de morts pour chaque catastrophe naturelle survenue depuis « *les légendes des deux colosses effondrés à la suite de violentes secousses* » (p.116) et enfin Dounya qui reconnaît en Amina-Wahida sa fille disparue en cette funeste journée.

Voici un extrait d'une interview réalisée avec Maïssa Bey lors de la sortie de son livre en 2005 :

« Et le personnage, Amina, cette jeune fille totalement désorientée qui erre dans un décor chaotique s'est imposé à moi, et c'est pour elle et avec elle que j'ai pu tisser la trame de ce roman. »²⁴

En voici également d'autres²⁵, énoncés dans le même contexte :

*«Le personnage imaginaire de cette fille s'est immédiatement imposé à moi»
«Ce roman décrit des personnages imaginaires réunis dans un site à la suite d'un séisme. »
«Dans ce livre, j'évoque des êtres qui ont vécu une catastrophe, mais qui se sont mis à se reconstruire. »*

Ces déclarations dénotent un certain paradoxe ; car si elles mettent en exergue le caractère imaginaire des personnages, elles montrent également une certaine complémentarité, admise par Maïssa Bey elle-même, entre l'auteur et son personnage principal Amina qui devient en quelque sorte son alter ego : complémentarité qu'il s'agira bien sûr d'approfondir un peu plus par la suite. On pourrait même aller jusqu'à prétendre que l'écrivain voudrait attirer l'attention du lecteur sur le fait que le personnage

²⁴ Façila, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, YASMINA BELKACEM, septembre 2005, in www.dzlit.free.fr/bey.html

²⁵ Info Soir, APS, 22 mai 2005, in www.dzlit.free.fr/bey.html

principal d'Amina est un double fictif d'elle-même. Mais il n'est pas anodin de relever une remarque pertinente d'un journaliste qui a fait remarquer que, même si en aucune page elle ne cite Boumerdès ni ne décrit de personnes réelles, « *elle a suscité des personnages qui se trouvent, mystérieusement, ressembler à des gens de cette ville, sans qu'elle l'ait voulu* »²⁶. Ce lieu jamais nommé où se déroule l'intrigue mais suggéré par une multitude d'indices parsemés tout au long de l'histoire, rejoint la définition que donnent Christiane Achour et Amina Bekkat de l'espace où évolue l'œuvre et qui « *n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste.* »²⁷. Un espace du monde illustré par une référence à certains lieux qui trouvent un écho plus que certains dans l'esprit du lecteur. En voici une illustration : « *...équipe de psychologues venus de la capitale...* » (p.94), « *...elle prend un taxi jusqu'à Alger...* » (p. 111). Par contre, l'imaginaire se déploie, par exemple, quand l'auteur prend la liberté de renommer un lieu emblématique de cette même capitale ; la place Emir Abdelkader à Alger qui devient « *la place du Cheval* » (p.39). Sans omettre de souligner que c'est la description du décor apocalyptique de ces lieux qui contribue pour une grande part à créer un effet dramatique accentuant le côté fictionnel de cette œuvre.

L'accent est mis sur les quatre éléments présentés par C. Achour et A. Bekkat comme étant les composants essentiels de tout décor : couleurs, lumières, formes et dimensions. La lumière devient « *Clarté aveuglante, violente réverbération* » (p.17) décrivant des pierres chauffées par un soleil omniprésent, qui symbolise peut-être l'inertie et le calme d'avant la tempête, tandis que les couleurs se matérialisent lors d'après-midi qui « *se sont mis à vibrer d'autres tonalités, plus vives, plus colorées* » (p.122), symbolique des tons qui colorent dorénavant les journées que les femmes passent au camp, et qui se matérialisent sur le terrain par les nouvelles colorations que prennent petit à petit leurs chevelures et leurs ongles, signes d'une certaine renaissance. Les formes quant à elles sont contres nature, comme ces arbres « *sentinelles dressées* » (p.13) qui se rapprochent plus d'une armée que de simples attributs de la nature alors que les dimensions se manifestent par ce « *présent, démesurément dilaté* » qui renvoie à

²⁶ Jeudis de l'IMA, Le roman algérien et la question des origines, 2 février 2006, in www.imarabe.org/aujourd'hui/actualites.php?i=20

²⁷ CHRISTIANE ACHOUR ; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, 2002, p. 50.

cette sensation que l'on éprouve quand on souffre et que l'on voudrait que le temps s'arrête pour oublier notre douleur.

La trame tissée par Maïssa Bey a pour toile de fond deux autres critères de l'autofiction que l'on pourrait résumer ainsi :

Premièrement, le sujet se désagrège et se cherche continuellement :

« Sans résistance aucune, je me laisse emporter dans un tourbillon de sable et de cendres. » (p.18).

Le sujet, en l'occurrence Amina, se laisse ici entraîner dans une autre dimension, même si elle revêt pour lui une apparence encore plus destructrice que l'univers apocalyptique où il évoluait jusqu'alors.

Et deuxièmement, une vérité continuellement remise en cause, illustrée par cette première phrase du texte et qui annonce la tonalité de l'histoire :

« J'avance, précédée ou suivie, je ne sais pas, je ne sais pas, mais quelle importance, suivie ou précédée d'un épais nuage de poussière et de cendres intimement mêlées » (p.13)

La désorientation qu'éprouve l'héroïne lors de son avancée ne lui fait pas oublier la mise en garde de ne surtout pas se retourner. On remarque également dans ce passage un effet monologique certain, puisque la narratrice se pose une question, tout en n'attendant aucune réponse à son interrogation, cette dernière étant définie comme une « *expression de la subjectivité de l'énonciateur* »²⁸.

Ce monologisme dont on vient de faire état est défini comme « *un discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient* »²⁹:

« Quoi ? Le temps n'a donc pas été englouti par la terre ? Je ne comprends pas. Comment se fait-il que la terre ne se soit pas arrêtée de tourner pour contempler son

²⁸ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.106.

²⁹ EDOUARD DUJARDIN, *Le monologue intérieur*, 1931, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.105.

Un passage qui présente toujours les sensations du protagoniste sous forme de questions existentielles qu'elle s'adresse à elle-même mais cette fois-ci, elle attend une réponse, sans en trouver.

Cette association entre le monologue et l'inconscient s'est avérée une brèche dans laquelle n'a pas manqué de s'engouffrer S. Doubrovsky car il ne manque pas d'introduire l'expérience analytique au sein de l'écriture autofictionnelle. Cette dernière, étroitement associée à la notion d'inconscient par S. Hubier, se rapproche également du monologue dans la mesure où elle « rapproche l'écriture du rêve et du fantasme [...] et permet d'explorer la folie »³⁰, tout comme le monologue qui étudie les frontières entre « réalité et hallucination »³¹.

L'autofiction, que Doubrovsky rebaptise « *postanalytique* », nécessiterait donc l'instauration d'un certain dialogue entre un analyste et un analysant que réuniraient des rapports affectifs ; un procédé qu'il a déjà mis en application dans son roman « *fil* »³² où la relation se poursuivrait tout au long du récit même si l'analysant s'éclipse progressivement du texte, une disparition qui n'affecterait aucunement le déroulement de la narration puisque les rôles ont été distribués tout au début. Mais nous constatons que *Surtout ne te retourne pas* montre encore une fois une transgression qui prouve l'évidence d'une « *ambiguïté de la situation narrative* »³³ car il n'y a aucune trace de l'analyste dans l'histoire. Juste une récurrence du pronom personnel « vous », présent d'un bout à l'autre de la narration et qui pourrait désigner le lecteur. Ce dernier pense être devant un monologue et se retrouve pris dans un jeu continu de méditations, d'interrogations et de prières qui lui confèrent la sensation d'une certaine connivence avec l'auteur. Là où il n'y a pas transgression est le fait que cette autofiction n'occulte pas ce lien affectif entre analyste et analysant, qui se propage entre le lecteur et l'auteur, même si cela prend une autre tournure :

³⁰ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.108.

³¹ *Ibid.*, p.10.

³² SERGE DOUBROVSKY, op. cit.

³³ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, op. cit., p.92.

« Désormais, je vais cesser de parler seulement de moi. Vous devez l'accepter. Vous devez le comprendre [...] Ne m'en veuillez pas. » (p. 61)

Une sensation qui perdure jusqu'à la dernière page, où les rôles ne sont plus les mêmes car un autre personnage qui n'était pas prévu fait irruption :

« Mais dites moi, dites moi docteur, je voudrais être vraiment sûre. Qu'y a-t-il de vrai dans cette histoire ? Vous connaissez tous les personnages. [...] Tous, tous n'auraient été, selon vous, que le produit d'une confusion mentale, d'un désordre, d'un éparpillement de la conscience ? [...] La science connaît, même si elle ne peut pas tout prévoir. Désorientation spatio-temporelle dites-vous ? Consécutive à un traumatisme psychique d'une violence telle qu'il conduit le sujet à...etc.

...une superposition de lieux, de temps, de faits, un peu comme un décalage causé par l'addition de chocs successifs, par la conjonction de deux "événements indépendants de ma volonté ? » (p.206)

Ce passage constitué principalement d'interrogations teintées de scepticisme illustre la seule fois où le personnage du docteur est cité. Ce qui obligera le lecteur à un retour en arrière mais cette fois-ci avec une différence de taille : il sait qui est désigné maintenant par le pronom « vous », ce qui ne l'empêchera pas de se sentir quelque part visé et entraîné dans cette relation particulière. C'est un passage monologique où l'on remarque également les doutes qui assaillent le personnage d'Amina quant à la véracité de certains souvenirs et personnages et qui donnent l'impression que ses recherches sont loin d'être finies. Cela nous amène à aborder un enjeu de taille de l'écriture autofictionnelle : la quête identitaire, avec toutes les spécificités que suppose cette écriture particulière.

1-3-La quête identitaire dans l'autofiction

En partant de la théorie de S. Hubier, selon laquelle ce monologue à la première personne, ou plus exactement ce monologue autofictionnel, « *trahit la désintégration et la dépersonnalisation des personnages* »³⁴, et en ayant à l'esprit que cette même

³⁴ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op.

première personne est une initiative à travers laquelle se manifeste une certaine identité narrative de l'auteur, on en arrive à une conclusion qui rejoint la définition même de l'autofiction : la part de fiction qui prédomine dans le récit qui nous intéresse devient l'outil affiché d'une quête identitaire, cette même fiction qui est « *ce qui reste d'une identité quand il n'y a plus personne dedans.* »³⁵. Maïssa Bey fait de cette quête identitaire un des nœuds de cette histoire où elle se traduit par une recherche du sens à donner à sa vie quand tout s'écroule autour de soi. Elle oscille entre sa quête identitaire en tant que femme algérienne, romancière d'expression française et celle de son héroïne qui poursuit le même but mais par des voix détournées. Un télescopage que l'on essaiera de mettre en évidence tout au long de notre travail :

« Je sais, ne me demandez pas comment je le sais : ma révolte et mon besoin d'errance et d'oubli viennent d'un autre lieu. Ils se nourrissent [...] surtout de la sensation de n'être jamais vraiment à ma place, où que j'aïlle. » (p.114)

Cet extrait, en italique dans le texte, met l'accent sur une quête identitaire qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'auteur qu'à son personnage principal. Maïssa Bey, en ayant l'air de s'adresser au lecteur, anticipe les éventuelles questions que celui-ci pourrait lui poser et justifie son besoin d'évasion par un sentiment de déracinement constant qu'il s'agit de traduire par des mots.

En faisant irruption dans son propre récit, l'auteur se confond avec son héroïne et rend hommage à cette écriture qui lui permet, par le biais de ses propres mots, de crier sa révolte ; un récit impulsé, « *par le désir d'être* »³⁶. N'a-t-elle pas déclaré : « *Je suis venue à l'écriture poussée par le désir de redevenir sujet* »³⁷? Cette volonté de renaître par l'écriture n'est ni plus ni moins qu'une certaine continuité dans une recherche d'origine dont elle ressent sans cesse l'urgence.

A la lecture de ce récit, nous nous posons certaines interrogations qui rejoignent la théorie de P. Lejeune lorsqu'il parle de la stratégie employée pour structurer une identité

cit., p. 106.

³⁵ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, 1998, p.7.

³⁶ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue Française*, 1991. p.65.

³⁷ L'Expression, Prix des libraires algériens : la mise revient à Maïssa Bey, HAKIM KATEB, 28 septembre 2005, in www.dzlit.free.fr/bey.html.

qui ne s'appuie pas seulement sur le choix entre ce qui est réel et ce qui est fictif. Nous faisons face ici à une autre alternative, celle de choisir entre l'un et le multiple, ce qui génère une ambiguïté qui se maintient entre différentes représentations d'une même histoire. Bernard Valette parlerait lui d'« *une perpétuelle partie de cache-cache dont l'enjeu est la révélation de l'identité du narrateur.* »³⁸

Amina, elle, se pose également des questions lancinantes à propos de cette même identité qui semble lui échapper à chaque fois qu'elle croit la tenir en main. Une identité qui a éclaté en morceaux épars en même temps qu'a basculé la terre dans un besoin de renouveau et qui fait de ce récit un prisme à partir duquel nous pourrions avoir différentes versions de l'histoire, sans vraiment réussir à savoir quelle est la bonne :

« Le matin au réveil, il me faut beaucoup de temps pour rassembler tous les morceaux de mon histoire. Pour savoir avec certitude où je suis et me réinstaller dans la réalité. » (p. 76)

Nous remarquons ici que quelque soit l'angle dans lequel nous nous plaçons pour appréhender ce passage, cela donne lieu à différentes interprétations qui se valent toutes. Cela pourrait être Maïssa Bey qui parle de la difficulté d'élaborer une trame littéraire et qui a du mal à émerger de l'état où l'a plongé sa rédaction pour se replonger dans la réalité.

Cela pourrait être Amina qui s'interroge :

Est-elle Wahida, comme la nomme Dadda Aïcha ?

Est-elle Amina, membre d'une famille composée d'une mère qui l'abreuve sans arrêt de malédictions, d'un père candidat aux futures élections, d'un frère et de deux jumelles, cette même Amina qui disparaît la veille d'un mariage arrangé, le lendemain d'un séisme ?

Est-elle Amina, la nièce de la femme de ménage qui travaille chez la famille du futur député?

Est-elle cette autre Amina, retrouvée et reconnue par Dounya, une autre mère, convaincue qu'elle est sa fille, après l'avoir vainement cherchée suite au tremblement de

³⁸ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, op. cit., p.93.

terre ? Il n'est pas anodin de relever qu'à ce point du récit, nous nous retrouvons au cœur d'une histoire de père assassiné, ce qui nous renvoie à la propre histoire de Maïssa Bey qui assista, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, à l'enlèvement de son père une nuit de février 1957, emmené par des soldats français et mort quelques jours plus tard sous la torture.

Ou bien encore est-elle cette autre qui livre ses réflexions et ses interrogations en italique, comme pour se démarquer de tous ses alter egos ?

Ce schéma narratif dont use et abuse l'écrivain, et qui correspond à « *une volonté de brouiller les pistes* »³⁹, loin de perturber cette recherche identitaire, ne sert au contraire qu'à étayer et parfaire quotidiennement cette même identité frileuse que le sujet a du mal à cerner, qu'il soit Maïssa, Amina ou Wahida. Ce qui préserverait, selon P. Lejeune, la valeur du moi puisque l'enjeu est de taille ; explorer son intériorité. Avec en prime « *un tournant [qui] est au fond notre seconde naissance* »⁴⁰ :

« Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris [...] Depuis ce jour, on m'appelle Wahida, la seule et peut-être même l'unique. [...] Je me sens neuve. Je suis neuve. Sans histoire ; Sans passé. Sans ombre. Sans mémoire » (p.107)

Le tournant ici est un jour de chaos, ce qui n'entame en rien l'importance de cette renaissance. Le terrain est, semble-t-il, préparé pour que d'autres éléments viennent s'imbriquer et viennent constituer l'histoire d'Amina : histoire, donc identité, même si elle est autre.

Car l'identité, même si elle fait l'objet de tant de convoitises, ne peut-être déceimment la même qu'avant ; prétendre le contraire s'apparenterait, à « *une tentative avortée- parce qu'- impossible-de retour [...] au temps idyllique d'avant la faille* »⁴¹. Ce ne serait qu'un « *projet de ressourcement et d'utopiques retrouvailles de l'identité*

³⁹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cite., p.74.

⁴⁰ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p.121.

⁴¹ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, op. cit., p.70.

perdue »⁴²

« Je ne suis rien d'autre, je ne serais jamais plus celle que j'étais. » (p.14)

Cette phrase dénote une certaine prise de conscience par rapport à cet impossible retour en arrière, qui pouvait à un certain moment paraître le moyen le plus sûr d'arriver à une certaine conscience et connaissance de soi même. Une prise de conscience traduite par un discours de négation, symbole d'un refuge dans l'ignorance.

La recherche identitaire prend ancrage avec ce premier acte qu'est l'écriture car, selon P. Lejeune, en écrivant, on redonne un sens à notre existence : l'auteur « reprend contact avec son moi profond. Ecrivant sa vie, il en redevint l'auteur, le démiurge »⁴³. Et quand il entre dans le domaine des écritures intimes, qui prend ici même un air d'écriture autofictionnelle, il ne lui est en aucun cas possible d'échapper « à cette force de pesanteur qu'est l'identité »⁴⁴. P. Lejeune est rejoint en cela par S. Hubier qui affirme que toute écriture intime et/ou personnelle devient pour son auteur une façon de découvrir pourquoi et comment il est devenu la personne qu'il est désormais et qui écrit. La volonté de l'auteur de passer outre cet élan vers l'écriture ne le conduirait paradoxalement qu'à y entrer mais en laissant libre cours à son imagination. L'écriture de ce point de vue a un but : la construction de l'identité. Et allant encore plus loin, la pratique de l'écriture autofictionnelle révèle d'autres « moi », tout cela dans un cadre qui s'apparente à un jeu identitaire :

« Et ce sont peut-être ces mots, uniquement ces mots qui, me donnant le sentiment d'exister vraiment, d'être autre chose qu'un buisson de ronces ballotté par des vents contraires, oui, ce sont ces mots là qui me retiennent. » (p.16)

On ne peut s'empêcher, d'après ce passage, d'être frappé par la force des liens de l'auteur, donc de la narratrice et du personnage, avec les mots qui deviennent ici le seul moyen de s'accrocher et de ne pas sombrer. Une insistance émerge ici sur leur statut particulier qui est celui de confirmer qu'ils sont étroitement associés à toute velléité d'affirmation de soi.

⁴² *Ibid.*, p. 70.

⁴³ PHILIPPE LEJEUNE, *Pour l'autobiographie*, 1998. p.238.

⁴⁴ PHILIPPE LEJEUNE, *les brouillons de soi, op. cit.*, p.40.

La recherche identitaire se matérialise dans ce récit par une histoire familiale et sociale, qui génère inévitablement des conflits et des problèmes. Un roman familial qui constitue selon P. Lejeune un support pour la construction de l'identité de l'héroïne, même si la famille et cette identité sont toutes deux imaginaires :

« Une mère. Une tante. Des cousins. Lointains, heureusement. Par la distance qui nous sépare. De l'autre côté de la méditerranée. La famille s'agrandit. Qui seront les suivants ? » (p.142)

Amina entonne machinalement une litanie de supposés membres de sa famille et exprime sa satisfaction d'en voir quelques uns loin. Une distance géographique et une autre familiale : une manière de se rassurer et de se protéger d'une certaine obligation à leur faire face, ce qui la placerait d'emblée devant une certitude : celle de devoir trouver elle-même des réponses à ses questions. Et dans cette même optique d'établir un lien entre auteur/narrateur/personnage, on pourrait attribuer l'enjeu de la dernière interrogation à l'auteur elle-même qui s'interroge sur les nouveaux personnages qu'elle pourrait faire entrer dans son histoire et qui contribueront peut-être à corroborer son identité et celle de son héroïne.

Par le biais de cette recherche identitaire, G. Gusdorf affirme que toute parole prononcée vaut son pesant d'or, à commencer par le pronom « je » qui constitue purement et simplement « un principe d'identité »⁴⁵ ; s'exprimer en utilisant ce pronom revient à réunir tout ce que l'auteur ressent au plus profond de lui, même si c'est confus et même s'il s'expose d'une manière indirecte et partielle. L'autofiction aurait ainsi pour principale caractéristique de « jeter la lumière sur les terroirs obscurs de la personnalité. »⁴⁶ :

« Peut-être que les mensonges successifs sur lesquels je tente de bâtir ma vie ne sont en vérité que glissements successifs et programmés vers une autre forme d'anéantissement. » (p.16)

⁴⁵ GEORGES GUSDORF, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne, op. cit.*, p. 384.

⁴⁶ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, op. cit.*, p.127.

Même si le ton est celui de l'incertitude, il ressort quand même de ce passage une conviction : cette identité imaginaire, que l'auteur ne manque pas d'associer paradoxalement à un « je » et sur laquelle s'appuie l'héroïne pour réorganiser sa vie, n'est que provisoire et ne peut que la conduire vers d'autres dédales de l'incertitude, prétextes pour une autre quête identitaire. Les mensonges cités peuvent renvoyer à cette part de fiction que l'auteur a fait entrer dans sa vie par le biais de ses écrits, qu'ils soient fictionnels, autobiographiques ou autofictionnels.

Autre symptôme de cette quête identitaire, la division du texte en passages rédigés en caractères romains et d'autres écrits en italique. S. Hubier note que ce fractionnement souligne la complexité de l'univers intérieur de l'auteur, ce qui conduit à l'éclatement même du texte intime, donc de l'identité. Le texte semble devenir lui-même le moyen le plus adéquat pour approfondir la connaissance que l'auteur a de lui-même car cette *« fragmentation même du récit à la première personne ne peut se comprendre qu'étroitement mise en relation avec les hésitations identitaires du sujet qui l'énonce. »*⁴⁷. Cette discontinuité semble contraire à la dynamique du texte intime, car elle désarticule l'unité de la narration. Mais elle semble tout de même appropriée pour approfondir les terroirs d'une personnalité paradoxalement visible et en même temps secrète :

« On peut ainsi faire remonter à la surface le premier mot, celui qui nous nomme, qui nous désigne et nous distingue. Celui qui est cousu sur la peau de nos souvenirs les plus lointains, même si cette peau est en lambeaux, entamée par trop d'écorchures, trop de blessures. » (p.84)

C'est ainsi que l'auteur utilise ici un autre pronom que le « je », un « on » qu'elle fusionne ici à un « nous » ; une valse de pronoms que nous étudierons un chapitre plus loin. Toutefois, une certitude semble émerger, celle de pouvoir retrouver quelques souvenirs qui semblent affluer à la surface d'une mémoire assimilée à une peau écorchée. Et pas n'importe quels souvenirs, ceux qui concernent le nom, celui là même qui définit la première identité.

Pour déclarer ensuite une page plus loin (en italique) :

« A défaut de certitude, j'aime et fais mienne cette idée d'être la première,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

l'unique, et la solitude ne m'effraie pas. » (p.86) (en italique dans le texte)

La certitude d'antan semble vaciller, s'éloigner et les souvenirs se dissipent aussi vite qu'ils sont apparus. Et en usant d'un « je » qui tranche avec la multitude de pronoms utilisés juste avant, l'héroïne se contente d'un autre nom qu'elle s'approprie même si, de ce fait, la renaissance identitaire aussi vacille et devient synonyme de solitude.

Nous en venons donc à conclure que la quête identitaire dans l'écriture autofictionnelle en général et dans celle, personnelle, de Maïssa Bey repose paradoxalement sur une mise en pièces de cette même identité. En offrant à l'auteur de faire plus ample connaissance avec lui-même, elle lui permet de se retrouver face à différentes versions de son « moi » ce qui lui permet de retrouver des versions d'elle-même, aléatoires peut-être mais se rapprochant inexorablement de la vérité. Ce sont ces multiples « moi » qui donnent lieu à l'enclenchement, au sein de l'écriture autofictionnelle, du processus de fictionnalisation.

1-4-La fictionnalisation de soi

Puisqu'un des nœuds de ce « roman » s'avère être la quête identitaire d'un écrivain et de son héroïne ; puisque cette identité est toujours associée à une vérité située aux frontières de la réalité et de l'imagination, rien n'empêche que ce même auteur puisse s'imaginer, selon P. Lejeune, autre qu'il est. Cette identité imaginaire enclenche ce qui est appelé communément dans toute écriture intime une fictionnalisation, une démarche qui consiste selon V. Colonna à « *faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution [...] en devenant un élément de son invention* »⁴⁸. C'est le degré de cette fictionnalisation qui permet, selon S. Hubier, de décider du degré de littéarité d'une autofiction.

Cette fictionnalisation découle d'un désir d'une individualité nouvelle qui conduit l'auteur à vouloir mettre sa vie en fiction. S. Doubrovsky affirme que l'auteur d'une autofiction devait « *pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire* »⁴⁹. Pour V. Colonna, toute œuvre est

⁴⁸ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 9.

⁴⁹ SERGE DOUBROVSKY, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de*

autofictionnelle lorsqu'un auteur « *s'invente une personnalité et une existence.* »⁵⁰ :

« Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler. Surtout en de pareilles circonstances. Car c'est une occasion unique de faire table rase de tout, pour s'inventer autre, ne croyez-vous pas ? » (p. 94)

Ce passage en italique illustre bien l'amalgame fait sciemment entre Maïssa Bey et Amina. Il pourrait bien sûr désigner Amina qui prend pour prétexte un contexte dramatique pour se composer une autre histoire de sa vie et se défaire d'un passé encombrant. Comme il pourrait tout aussi bien parler des avantages que confèrent le statut d'écrivain à l'auteur, ceux de pouvoir se réfugier derrière une histoire racontée en prenant pour alibi un évènement dramatique, tout en révélant quelques pans de sa personnalité. Tout un jeu d'allusions et de réinvention qui nécessite une mise en scène de soi, une fictionnalisation.

La fictionnalisation est une dimension incontournable donc de l'autofiction, fondée sur le principe d'un moi changeant et qui offre à l'écrivain l'opportunité de remanier ses expériences en étant lui-même et un autre, ce qui reviendrait à mettre en fiction sa propre vie. Cette mise en scène de soi se fait automatiquement par une mystification, à travers laquelle l'auteur peut donner paradoxalement une image vraie de lui-même, une vérité qui concerne surtout le regard qu'il pose sur lui-même. La sincérité apparente, deviendrait donc un simple effet de lecture, accentué par l'usage de la première personne. Comme l'affirmait Valéry : « *vérité et volonté de vérité forment ensemble un instable mélange où fermente une contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une production falsifiée* »⁵¹, et qu'« *en littérature, le vrai n'est pas concevable* »⁵² :

« J'ai toujours su inventer des scènes, des situations. Pour garder le contrôle. Parce que c'est ça. Il faut, il faut garder le contrôle. [...] Je connais si bien les

l'autobiographie à l'autofiction, op. cit., p.124.

⁵⁰ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit., p. 279.*

⁵¹ PAUL VALÉRY, *Œuvres*, 1980, p. 555-547, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, op. cit., p. 36.*

⁵² *Ibid.*, p. 555-547.

personnages que je ne risque pas de me tromper dans la distribution des rôles... » (p. 43)

Dans cet extrait, l'usage du « je » accentue l'illusion que c'est Maïssa Bey elle-même qui fait irruption dans son récit : son interférence dans sa propre histoire correspond à ce processus de fictionnalisation qui la pousse à justifier son besoin d'écrire, et donc d'inventer. Elle explique ce besoin par une volonté de garder le contrôle sur ses personnages ; un contrôle qu'elle ne garde absolument pas puisqu'elle effectue des va et vient continus entre son identité et celle d'Amina, où la réalité et l'imagination se télescopent. Elle assimile sa vie passée à une pièce de théâtre où elle connaît le rôle de chacun mais cela ne l'empêche pas d'appréhender des erreurs de distribution qui renvoient ici à des pannes de mémoires.

Lâchant la bride à son imagination, à travers une narration où il joue un rôle prépondérant, l'auteur de l'autofiction fait de la fictionnalisation « *une métaphore d'un bonheur à jamais disparu* »⁵³. Le passé disparu est ressuscité par l'écriture et c'est là qu'il puise sa connaissance de lui-même. Un lyrisme débordant fait alors son apparition exprimant l'angoisse et la souffrance ressenties par l'auteur au sens où « *l'expression lyrique est d'abord expression de soi à soi sur soi* »⁵⁴. Des souffrances qui lui font choisir de plonger dans les méandres de l'écriture intime, et donc de transposer sa personnalité dans son œuvre. Cette équivoque constituée par l'association d'une nostalgie et d'une douleur intime résulte à la fois « *par le désir de jouir de ses réminiscences [et] par l'espoir fou d'arrêter l'écoulement du temps.* »⁵⁵ :

« Je suis venue au monde dans un tournoiement de poussière, un jour de cris, de ciels retournés, de peur, de chaos, d'effondrements et de décombres, un lendemain de fin du monde, tout au bout d'une infime et terrifiante contraction de la terre. [...] Désormais, tout est plausible. Et peut-être possible. » (p.107)

⁵³ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 74.

⁵⁴ GEORGES MOLINIE, *Éléments de stylistique française*, 1991, p. 158, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 74.

⁵⁵ GEORGES MAY, *L'Autobiographie*, 1979, p. 74, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 74.

Ici, la seconde naissance, donc la fictionnalisation, est synonyme de chaos. Ne subsiste aucune trace du passé. Le lyrisme de l'auteur se traduit à travers des connotations plaintives à propos de tous ces bouleversements engendrés par une terre qui est comparée ici à une femme. Le lexique chaotique ne fait pas oublier l'importance de cette renaissance dont le moteur est un mouvement de cette même terre.

« *Les écritures du moi donnent la parole à la seconde voix, refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience, le vœu de l'impossible et de l'irréel, de la plénitude refusée.* »⁵⁶ : ces paroles de G. Gusdorf mettent en évidence l'importance des rêves et des fantasmes au sein de l'écriture autofictionnelle et que l'auteur ne peut vivre qu'à travers une réinvention de lui-même. Il va même plus loin en affirmant que cette écriture personnelle conduit à la mise en place d'une symbolique qui permet à l'écrivain d'organiser ces mêmes désirs secrets au sein de son œuvre.

L'imaginaire et ses récurrences permettent l'élaboration par l'auteur de ce qu'appellerait P. Lejeune « *l'irréel du passé* » qui permettrait de prendre une certaine revanche sur les bifurcations de l'existence. L'auteur pourrait donc à loisir sélectionner un personnage qui comprendrait tout ce dont il juge nécessaire de l'en caractériser à partir de ses propres attributs, c'est-à-dire « *un être imaginaire composé avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur* »⁵⁷ :

« *Mais je ne sais pas ce qui m'arrive depuis que je suis là. Les mots que je déchiffre me résistent âprement. Les personnages se dérobent. La trame des histoires s'embrouille. Quelquefois même il m'arrive de perdre totalement les fils, comme si les récits se défaisaient, maille à maille, au fur et à mesure que je cherche à pénétrer dans d'autres mondes, dans des univers inventés. C'est peut-être dû au fait que ce que je vis, ce que je vois depuis mon arrivée au camp me semble bien plus inouï, bien plus extravagant que tout ce que j'ai pu lire jusqu'à présent, tout ce qu'ont pu inventer d'autres avant moi.* » (p.76)

Le personnage qui s'exprime dans cet extrait entretient une relation ambiguë avec

⁵⁶ GEORGES GUSDORF, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne, op. cit.*, p.122.

⁵⁷ VALERIE RAOUL, *Le Journal dans le roman français*, 1999, p. 22, citée par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, op. cit.*, p. 84.

les mots, les personnages et les trames ; bref, tout ce qui constitue un récit. Donc, un personnage qui pourrait tout aussi bien être Maïssa Bey elle-même. Amina, le personnage principal et imaginaire du récit se retrouve affublée d'autres points communs avec sa créatrice (un goût certain pour la lecture et l'écriture personnelle) car toutes les deux expriment le vœu d'entrer dans d'autres univers inventés qui leur refusent en quelque sorte l'entrée.

L'auteur pourrait également ne pas se contenter d'une seule couche de son « moi » mais d'être tenté de mettre à jour ses différentes couches, explorées à travers différentes représentations de l'auteur de lui même. Grâce à ces variantes, une certaine vérité naît au grand jour. Et même si elle provient d'une imagination, elle devient l'enjeu d'une relation nouvelle de l'écrivain avec le lecteur puisque ce dernier se retrouve en train de s'interroger sans répit sur la manière dont il doit mesurer l'engagement de l'écrivain dans son texte. Il posera dorénavant un regard nouveau sur la littérature personnelle. C'est pour cela que l'autofiction se distingue du simple récit de vie, étant amphibologique, c'est-à-dire susceptible de plusieurs interprétations :

« Il arrive que, très brièvement, des fragments se superposent, et j'ai du mal à coller les morceaux, à me réinstaller dans cette réalité là. Je ne peux pas encore m'habituer à l'idée que toutes les conditions sont réunies que pour que je m'installe pour longtemps dans ces certitudes : j'ai une maison ; une chambre ; une mère ; un passé ; un semblant de famille dispersée, des morts et des vivants. (p. 154-155)

Le lecteur qui parcourt ce passage pourrait se poser diverses questions ; est-ce Maïssa Bey qui se livre à travers son personnage Amina sur le fait qu'elle n'arrive pas à reprendre contact avec une certaine réalité, même si elle n'est pas la bonne ? Est-ce elle qui vient de se découvrir une famille, ou plus exactement, une histoire familiale avec ses secrets ? Ou bien est-ce un simple personnage qui livre ses états d'âme ? A travers les réponses que le lecteur choisira de prendre, l'écriture intime prendra pour lui un nouvel éclairage.

A travers cette évidence de l'existence d'une relation étroite de la fictionnalisation avec l'autofiction, il serait judicieux de tenter de détecter d'éventuelles traces des autres voies possibles que l'auteur aurait pu emprunter, en explorant au passage la voie imaginaire entrecoupée de réalité que l'auteur a choisi d'emprunter et qu'il nous livre sous les traits d'un personnage imaginaire. Les autres chemins restent-ils dans un flou

voulu, ou bien au contraire, sont-ils empreints d'une certaine visibilité?

Pour P. Lejeune, cette exploration passera par un décryptage du regard que pose l'écrivain sur son existence actuelle et la façon dont il y parvient. Il met l'accent sur la manifestation du regret ou du soulagement dans l'évocation de toute autre existence que l'actuelle ; ce sont des sentiments synonymes d'une projection dans le passé de tournants qui sont eux-mêmes une fiction. Ces derniers s'opposent au présent et conduisent à se poser cette interrogation : pourquoi avoir suivi cette voie, plutôt qu'une autre ? Et qui suggère une réponse: « *Si on lit entre les lignes, l'irréel n'est pas le possible mais l'idéal.* »⁵⁸ :

« Si, par un de ces hasards qu'on ne peut qualifier autrement que d'extraordinaire [...] S'il n'avait pas eu la curiosité de s'arrêter pour l'écouter [...] Si elle ne l'avait pas abordé [...] S'il n'avait pas établi de rapport [...] Si, après m'avoir déposée, dans la tente de Dadda Aïcha [...] Si le médecin n'avait pas établi son diagnostic devant lui [...] Si, ému par cette mère en détresse, par cette mère hagarde et défaite [...] S'il ne lui avait pas indiqué très précisément le lieu [...] et surtout, surtout si, portée par le désir de faire table rase, de tout recommencer, je n'avais pas décidé, volontairement ou involontairement, je ne sais pas, je ne sais pas, de m'inventer autre, de m'inventer une vie, une histoire, un nom, une famille... » (p.141)

Remarquons qu'au huitième « Si », l'auteur n'omet pas les points de suspension qui renvoient à une autre voie mais non empruntée. Et ce n'est qu'au dernier « Si » que l'on détecte un sentiment qui oscille entre regret et soulagement : regret de ne pas avoir continué dans la voie ordinaire pour voir ce qu'elle aurait donné, et soulagement de ne pas l'avoir fait puisque cela lui a permis de s'inventer une autre vie. Mais toutes ses suppositions ne sont qu'un réseau de « fils », terme utilisé plusieurs fois dans le récit et dont il s'agit de démêler l'enchevêtrement: elles sous-entendent tout le travail qui nous attend si on s'amuse à suivre d'autres directions, toutes aussi probables les unes que les autres.

⁵⁸ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 73.

Tous ces jeux d'hypothèses dont parle P. Lejeune représentent une certaine continuité dans ce combat qui est celui d'affirmer son identité. Cet acte de mettre par écrit ses propres expériences, teintées de fiction et agrémentées de quelques jeux des possibles conduit l'écrivain à s'interroger sur « *l'inné et l'acquis, le hasard, la providence. Il voit sa propre vie, au fond si improbable, se dessiner miraculeusement sur le chaos du monde.* »⁵⁹ :

« Introduire les faits par cette phrase, par cette assertion, en faisant comme si on y croyait vraiment : si ma vie a basculé en un seul jour, c'est en raison de la conjonction de deux phénomènes naturels, c'est-à-dire extérieurs à moi, et surtout indépendants de toute volonté humaine. » (p. 25)

L'hypothèse ici nécessite une introduction, teintée de suspicion ; le possible est entonné ensuite sur un ton monocorde, dans un détachement qui n'est qu'apparent puisque de taille : le bouleversement de toute une vie. Le tout sur fond d'un sentiment de culpabilité. L'hypothèse constitue ici le point de départ de ce récit autofictionnel et elle prend les traits d'un chaos.

Il apparaît donc que le processus de fictionnalisation permet à l'auteur de changer le présent en donnant la possibilité aux différentes voix en lui de se matérialiser. Cela se fait par le biais de deux personnages, l'auteur et son héroïne qui reflèteront « *à l'intérieur de l'œuvre la distinction vécue par l'auteur entre l'existence quotidienne telle qu'il la subit, et cette existence autre que son activité romanesque promet et permet.* »⁶⁰. L'instance qui les met en présence l'un de l'autre est le narrateur qui est en même temps le personnage principal. Un narrateur qualifié par S. Hubier d'« *omniscient* »⁶¹ car ce n'est plus l'intrigue qui présente un intérêt mais « *les états d'âme du personnage qui rapporte les heurs et malheurs de son existence* »⁶².

« C'est comme si j'étais debout, à l'extrême bord d'un gouffre, et que,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰ MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, 1964, p. 63.

⁶¹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.11.

⁶² *Ibid.*, p. 11.

irrésistiblement attirée par le vide, je tentais de rester en équilibre. Il suffirait de...» (p.187)

Les états d'âme décrits dans cet extrait sont sans conteste ceux du personnage principal Amina qui est sur le point de découvrir le secret de sa venue au monde mais qui n'arrive pas à franchir le pas. Toute une connotation du chaos qui refait surface ici, avec en prime les points de suspension qui renvoient à une autre histoire, une autre voie que l'on pourrait explorer. Et puisqu'Amina est en même temps la narratrice, ne reste que l'auteur qui exprime justement par le biais de son personnage cette tentation qu'il a toujours de plonger dans une autre voie, une autre mise en scène de lui.

Avant de passer en revue les procédés stylistiques et référentiels qu'implique la fictionnalisation de soi, et sous l'optique du rapport étroit entretenu par cette dernière avec la recherche identitaire dans toute écriture fictionnelle, nous devons faire un détour par quelques éléments biographiques de l'auteur. Démarche essentielle dans la mesure où, à notre avis, ces éléments sont présents, implicitement ou explicitement, dans le récit de Maïssa Bey. Ce qui fonde l'essence même de notre travail.

Chapitre 2

Maïssa Bey et l'autofiction

2-1-Les chemins qui mènent à l'écriture autofictionnelle

Au vu des éléments étudiés le chapitre précédent et qui tournaient autour de la problématique du genre de récit auquel appartient *Surtout ne te retourne pas*, il nous paraît opportun de faire un détour par la vie de l'auteur elle-même, avec tout ce qu'elle recèle comme drames et tournants et d'étudier ensuite les conditions dans lesquelles a émergé son livre. Éléments qui nous paraissent inévitables pour arriver à percer les mécanismes de son écriture et les raisons qui l'ont poussé à emprunter ce créneau de l'écriture autofictionnelle, choix loin d'être anodin. Nous commencerons par le premier élément qui nous paraisse significatif dans cette préférence qu'a eue Maïssa Bey pour une écriture qualifiée de celle du voile et de la révélation par S. Hubier et qui consiste à prendre un pseudonyme pour débiter une carrière littéraire. Voici la définition qu'en donne P. Lejeune : « *Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une partie de ses écrits. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.* »⁶³ Et voici ce que répond Maïssa Bey à un journaliste qui lui demandait les raisons de cette initiative de se cacher derrière un autre nom que le sien :

« *Je n'ai pas eu vraiment le choix. J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression, pour dénoncer les dérives dramatiques auxquelles nous assistions quotidiennement et que nous étions censés subir en silence... dans le meilleur des cas. Prendre un pseudonyme pour pouvoir écrire était un moyen de se protéger, dérisoire, je le sais, mais qui me donnait un pouvoir, illusoire, certes, j'en suis consciente, mais renforcé par la volonté de ne pas me cantonner dans la posture de témoin passif d'une histoire écrite dans le sang et les larmes. Et puis, cela n'est pas négligeable, c'est ma mère qui me l'a choisi, cela pourrait être aussi, d'un autre point de vue, une seconde naissance... »⁶⁴*

Nous remarquons à la lecture de ces lignes que le terme « choix » perd toute

⁶³ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 33.

⁶⁴ YASMINA BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, op. cit., in www.dzlit.free.fr/bey.html

signification et que le fait de prendre un autre nom correspond dans le cas de Maïssa Bey à une question de vie ou de mort, vu qu'elle a commencé à être publiée pendant les années noires qu'a connues l'Algérie. Une initiative qui correspond bien à l'esthétique du voile et de la révélation dont nous avons parlé plus haut. Voile du véritable nom par peur et surtout par instinct de survie, mais sans occulter une importante part de ses origines, principe renforcé par le fait que ce soit un pseudonyme choisi par sa mère. Nos propos sont étayés par cet autre passage où Maïssa Bey s'explique encore une fois sur cette question :

« Pour les autres, je ne sais pas mais pour moi, un pseudonyme ne s'impose pas comme un choix ; c'est plutôt une question de vie. À l'époque où je commençais à me faire publier (les années 1990), c'était écrire sous son nom et partir ou choisir l'anonymat et rester. Il n'y avait pas d'alternative, c'était une question de vie ou de mort, donc le choix n'y était pas et c'était cela qui m'avait motivé en premier pour l'option du pseudonyme »⁶⁵.

Cette volonté de s'exprimer, tout en se cachant derrière un autre patronyme que le sien s'enracine en Maïssa Bey qui après s'être « voilée » en quelque sorte, se dévoile en allant vers l'écriture qu'elle décrit comme son unique espace de liberté . Un refuge qui tient ses promesses puisqu'elle y retrouve les mots envers lesquels elle éprouve un sentiment profond. Un amour qui puise ses racines dans la découverte de deux grands poètes : Baudelaire et Rimbaud qui lui révélèrent tout ce que l'on peut accomplir avec les mots et l'ont font accéder à cette autre dimension qu'est la création littéraire, un monde dont elle a toujours rêvé depuis son plus jeune âge et ce, pour diverses raisons que nous essayerons de développer par la suite et qui jetteront un nouvel éclairage sur les motivations de Maïssa Bey.

Cette dernière a fait l'objet d'une déclaration de Mme Nagget Khadda, figure emblématique de la critique littéraire en Algérie lors d'une conférence ayant pour thème « *Emergence d'une littérature de langue française en Algérie* ». Mme Khadda, en abordant l'écriture de Maïssa Bey, la qualifie de « *bouillonnante* »⁶⁶ puisqu'elle résulte selon elle d'un certain sentiment d'urgence qui la pousse à s'exprimer et de ne pas se

⁶⁵ *Ibid.*, in www.dzlit.free.fr/bey.html

⁶⁶ La Nouvelle République, Débat autour de La littérature de langue française en Algérie, Abid. B., 27 mars 2006, in www.dzlit.free.fr/nkhadda.html.

cantonner à un simple rôle d'observateur. Propos étayés par les propres paroles de l'auteur qui affirme : « *Ce que je peux dire c'est que l'écriture est mon ultime rempart, elle me sauve de la déraison et c'est en cela que je peux parler de l'écriture comme d'une nécessité* »⁶⁷.

L'histoire de l'écriture de Maïssa Bey correspond bien à cette théorie de Roland Barthes selon laquelle les écritures d'un écrivain émergent à la suite d'influences diverses et conjuguées de l'histoire et de la tradition. Dans ce cas de figure, l'histoire prend les traits de la disparition brutale d'un père pendant l'enfance de l'auteur, et d'une catastrophe naturelle, évènement beaucoup plus récent. Quant à la tradition, nous pensons qu'elle correspond à ce rapport ambigu qu'entretient tout d'abord l'auteur avec les deux langues, l'arabe et le français ; rapport qui lui fera dire des années plus tard: « *Quelle est ma langue maternelle ? Je ne sais pas.* »⁶⁸. Elle choisira le français comme langue d'écriture, peut-être bien parce que c'était une manière de rendre hommage ce père pour qui, en ces temps de guerre, la seule alternative pour ne pas se sentir diminué et soumis, c'était de s'appropriier la culture et la langue françaises.

Ces conclusions rejoignent ce qu'affirme Dominique Maingueneau : « *l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société* »⁶⁹. Ces paroles trouvent un écho plus que certain dans la situation de Maïssa Bey dont la problématique consiste, comme nous l'avons cité plus haut, dans ce choix douloureux qu'elle a actuellement et qu'elle aura toujours à faire pour choisir sa langue d'écriture, et dans cette autre alternative citée dans son récit :

« *Dire ou se taire à jamais.* »(p. 15)

Cette citation du livre nous amène automatiquement à essayer de décrypter les intentions de l'auteur qui choisit cette écriture autofictionnelle comme moyen d'expression approprié pour remédier à toute tentation de silence : s'exprimer en se

⁶⁷ Liberté, Mon écriture est un engagement contre tous les silences, NASSIRA BELLOULA, 20 décembre 2004, in www.dzlit.free.fr/bey.html.

⁶⁸ Le Monde, Maïssa Bey ; les mots en partage, CHRISTINE ROUSSEAU, 29 juillet 05, in www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-675896,0.html

⁶⁹ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*.1993, p. 27.

«réfugiant » derrière des personnages de fiction autour desquels se tisse paradoxalement un récit à valeur documentaire ; une dimension que Maïssa Bey justifie par ces mots :

« Il s'agit d'un regard, le mien, posé sur une partie du monde dans laquelle je vis. Une partie du monde qui a connu, qui connaît toutes sortes d'ébranlements, de bouleversements successifs. »⁷⁰

Un regard à notre avis hautement autofictionnel car un certain sentiment excessif de solidarité avec les sinistrés du séisme lui fait peut-être imaginer ce qu'aurait été sa vie si elle en avait fait partie. Mais elle prend soin de prendre suffisamment de distance par rapport à ce drame pour « s'inventer une autre », tout en gardant avec cet alter ego des accointances évidentes.

D. Maingueneau associe étroitement l'œuvre qui émane de toute écriture aux circonstances où elle a éclot ; circonstances qui prennent largement toute leur signification quand on examine soigneusement les évènements dont nous avons fait état précédemment. Des évènements qui confirment le caractère « métadiscursif » de l'écriture autofictionnelle, c'est-à-dire qu'elle se prend elle-même pour sujet d'écriture. Ce qui est perceptible dans ces lignes au sens équivoque :

« Et même si les raisons premières de chaque évènement ne sont pas évidentes dans un premier temps, elles deviennent très vite lisibles si l'on se donne la peine d'examiner le déroulement des évènements, et surtout la façon dont ils s'enchaînent. »
(p. 23)

A travers ce passage (en italique dans le récit) qui reproduit des réflexions, et si nous partons du point de vue que c'est l'auteur même qui se livre et pas seulement son personnage, nous pouvons remarquer pour commencer une sorte d'assentiment au fait que rien n'est évident au départ, et surtout pas les raisons d'existence d'une quelconque œuvre. Cette évidence se fait même sentir au vu de certains évènements qu'il faudrait savoir décrypter et placer dans le contexte qui leur convient et qui pourraient renvoyer aux conditions mêmes de production de l'œuvre. L'auteur cherche en quelque sorte un

⁷⁰ YASMINA BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, *op. cit.*, in dzlit.free.fr/bey.html

appui auprès des lecteurs, à mesure que sa trame avance. C'est sur quoi pourrait poser Michel Butor cette question : « *Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer?* »⁷¹ Une interrogation qui porte sur ce chemin suivi par l'écriture autofictionnelle et tracé en même temps par et pour elle.

Le discours dont use l'écriture autofictionnelle ne diffère pas vraiment du discours dont use un autre genre littéraire si on le considère comme le décrit D. Maingueneau « *comme une activité sociale d'un type particulier qui s'exerce dans des circonstances adaptées, avec des protagonistes qualifiés et de manière appropriée* »⁷². La différence consiste dans le fait que ce dynamisme social se traduit dans ce genre d'écriture par une nette tendance au témoignage, propension amplement présente dans l'œuvre que nous avons pris comme support et qui fera l'objet d'une explication plus détaillée dans un autre chapitre. Maïssa Bey justifie cette inclinaison au témoignage en ces termes :

*«La volonté de ne pas me cantonner dans la posture de témoin passif d'une histoire écrite dans le sang et les larmes.»*⁷³

Témoignage qui, même se déroulant dans certaines circonstances qu'il prend en même temps comme cadre de sa création, les dépasse en quelque sorte et n'en fait pas le seul objet de son discours.

Après avoir passé en vue revue quelques événements qui peuvent précéder et conditionner un certain genre d'écriture, on en vient à la notion de contexte même, qui implique l'existence d'une scénographie entretenant des rapports réciproques avec l'œuvre et définie par D. Maingueneau en tant que nécessité car tout récit « *ne s'offre que pris en charge par un narrateur inscrit dans un temps et un espace qu'il partage avec son narrataire.* »⁷⁴. Une scénographie qui se manifeste doublement quand on prend le cas de *Surtout ne te retourne pas* : Maïssa Bey voulait à la fois prendre le risque que l'on fasse l'amalgame entre elle et son héroïne, surtout qu'elle use du pronom personnel

⁷¹ MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, op. cit., p. 65.

⁷² DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 66.

⁷³ YASMINA BELKACEM, *Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine*, op. cit., in dzlit.free.fr/bey.html

⁷⁴ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 121.

« je » mais sans pouvoir assumer en même temps les conséquences d'une écriture « uniquement » autobiographique sans aucun ajout de sa part. Démarche qu'elle a déjà suivie dans la rédaction dans son récit « *Entendez-vous dans les montagnes* », qu'elle présente comme un récit autobiographique mais où elle utilise le pronom personnel « elle ». Un style qui désigne une volonté de toujours prendre quelques distances et qu'elle emprunte encore dans sa dernière œuvre. Elle invente donc une narratrice qui possède un passé opaque mais qui lui renvoie quand même quelques images que nous pourrions transposer à l'histoire de la vie de Maïssa Bey. Mais elle n'invente pas le tremblement de terre du 21 mai 2003 et ses conséquences, situation dramatique où évoluent ses personnages et dans laquelle le lecteur pourrait aisément se reconnaître, ce qui constitue le but recherché. L'œuvre littéraire « *ne peut dire quelque chose du monde qu'en inscrivant le fonctionnement du lieu qui l'a rendu possible, qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'inscription sociale de sa propre énonciation.* »⁷⁵

D. Maingueneau parle de plusieurs indices qui peuvent être utiles pour caractériser une scénographie. Il serait utile d'essayer d'en repérer au moins un pour éclaircir un peu plus cette vision d'ensemble que nous devrions avoir acquis maintenant des dédales empruntés par Maïssa Bey jusqu'à adopter les rites de l'écriture autofictionnelle. La piste qui saute aux yeux est péritextuelle dans la mesure où le péritexte désigne tout ce qui se trouve « *autour du texte dans l'espace même du volume* »⁷⁶, englobant justement les éléments périphériques de l'œuvre, tels que la couverture du livre. Elle concerne principalement la mention du genre auquel appartient l'œuvre *Surtout ne te retourne pas*. La scénographie prend ici un tout autre sens, car elle devient équivoque et pose dès le début le problème de savoir quelle stratégie de lecture adopter à cette ambiguïté discernable au premier abord. En guise de genre, nous retrouvons l'indication « roman » avec paradoxalement un avertissement sur le fait qu'il existe un risque de confondre les personnages de la trame avec d'autres qui existent vraiment. Des indications, loin d'éclaircir la scénographie de cette œuvre, ne font que l'embrouiller davantage mais qui rejoignent l'idée que l'on se fait du parcours de Maïssa Bey qui choisit de s'immerger dans une écriture autofictionnelle dont la vocation même est d'embrouiller le lecteur et de le solliciter à tout moment.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶ GERARD GENETTE, *Nouveau discours du récit*, 1987, p.10.

Pour finir, nous pouvons conclure que l'écriture autofictionnelle, dans cette optique de transparence et d'opacité qu'elle présuppose correspond bien dans le cas de Maïssa Bey à ce qu'en dit S. Hubier. Selon lui, elle « *offrirait un moyen de parvenir à une connaissance plus juste de soi-même ou, plus exactement, de l'inconscient puisqu'elle est inséparable de la vie et qu'elle serait, en somme, une manière d'envers, de décalque de celle-ci.* »⁷⁷. Elle permettrait donc à l'auteur d'être fidèle en quelque sorte à cette aspiration qu'elle a de prendre connaissance, si l'on peut dire, au fur et à mesure de la rédaction de son livre, de divers sentiments enfouis au plus profond d'elle-même, et qui vont de l'émerveillement à la nostalgie, en passant par une certaine tristesse. Des sensations qui remontent indubitablement à la surface à la seule évocation de certains événements véridiques ou réécrits pour les besoins de l'écriture, même si l'auteur ne fait que nous livrer une certaine représentation de sa réalité à elle par le biais de cette écriture.

2-2-Le contexte personnel

En essayant de mettre en exergue la relation particulière de Maïssa Bey avec l'écriture autofictionnelle, nous avons sciemment omis de parler plus longuement de certains facteurs personnels dont nous réservons la primeur à cette partie-ci de notre travail. Une partie qui renvoie au contexte personnel ; c'est-à-dire tous les éléments intimes qui, à notre avis, se sont mis en branle et ont fait que Maïssa Bey entre dans ce créneau d'écriture autofictionnelle par le biais de son œuvre *Surtout ne te retourne pas*.

Le contexte tel qu'il a été défini par Roman Jakobson⁷⁸ est requis dans toute tentative de transmission d'un quelconque message, et à plus forte raison d'une œuvre littéraire. Il doit également être saisi aisément par le lecteur. En consultant la biographie de l'auteur, un élément retient notre attention, le rapport qu'entretient très tôt celle-ci avec la lecture. C'est à notre humble avis un premier et non des moindres, facteur personnel que nous pouvons associer à cette notion de contexte personnel. Comme nous l'avons souligné précédemment, elle a découvert le pouvoir des mots grâce à Rimbaud

⁷⁷ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 124.

⁷⁸ ROMAN JAKOBSON, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p.6.

et Verlaine. Mais bien avant cela, elle a commencé à lire, et ce, depuis sa plus tendre enfance grâce à son père, instituteur de profession. Ce goût pour la lecture, Maïssa Bey ne manque pas d'y faire allusion dans son livre :

« J'ai appris, quand j'étais au lycée et au hasard de mes lectures très diverses, que, dans le langage scientifique, il y a souvent beaucoup de mots pour dire la même chose. » (p. 61)

Un clin d'œil à un passé jalonné de livres et de diverses lectures où son sentiment quant au pouvoir des mots est renforcé. Elle fait même de son héroïne une lectrice en la décrivant souvent avec un livre à la main ; une description qui intervient dans une des scènes phares de l'intrigue, en l'occurrence celle où sa mère la retrouve :

« Je lève les yeux. Je pose mon livre sur mes genoux. » (p.125)

Ou bien encore :

« Le livre à la main, j'hésite un moment » (p.132)

Lorsque D. Maingueneau affirme que *« les œuvres émergent dans des parcours biographiques singuliers »*⁷⁹, nous pensons à ce choix qu'a fait l'auteur d'écrire en français alors qu'elle pouvait tout aussi bien écrire en arabe. Un choix expliqué peut-être par l'assassinat de son père par des militaires français. Donc, paradoxalement, elle a préféré utiliser la langue de ceux qui lui ont ravi son père, une manière de s'approprier leur bien.

Mais écrire en leur langue ne veut aucunement dire oublier, c'est pour cela que quand elle fait allusion à ces colonisateurs, elle prend soin d'éclaircir les choses et de dissiper un quelconque malentendu :

« Nous, on a du mal à imaginer aujourd'hui tous ces étrangers vivant dans ce pays comme s'ils étaient chez eux. Même si leur langue nous est restée. Mais Dadda Aïcha semble regretter ce temps là. Certains aspects de ce temps là, précise-t-elle tout de suite, de peur qu'on imagine qu'elle évoque un paradis perdu. » (p.82)

⁷⁹ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 45.

Un usage du pronom « nous » révélateur de cet instinct de propriété ressenti par tous ceux qui ont été spoliés de leur terre et qui ont perdu en plus un être cher dans l'aventure, comme c'est le cas de l'auteur. Cette dernière prend soin de préciser tout de suite qu'elle fait partie de ceux en qui la langue française est restée ancrée en eux, sans pour autant réussir à les amener à regretter ce passé qui a fait d'eux des colonisés.

Le contexte personnel à partir duquel émerge une œuvre est nécessairement pénétrée de ce qu'appelle D. Maingueneau « *l'esprit de l'auteur* »⁸⁰ qui devrait selon lui exprimer également l'esprit de son époque, tout en unifiant les différents aspects de l'œuvre. Et qui impose que l'auteur prenne quelque distance pour mener à bien son œuvre. Loin de discréditer son travail, cette distance ne fait au contraire que le valider, à travers son œuvre justement :

« *C'est qu'il faudra penser à la plus terrible, la plus redoutable des épreuves : ce-que-vont-dire-les-gens. Les parents. Proches et éloignés. Les nombreux amis de La Famille. Les simples relations. Les voisins- et surtout les voisines. L'ex-future-belle-famille. Les clients et les ouvriers de mon père. Les membres du parti. Les futurs électeurs. Les copains du frère. Les passants. Les hommes assis aux terrasses des cafés. Les jeunes debout contre les murs. Les policiers. Les gendarmes. Les militaires. Les autorités de la ville. Les marchands ambulants. Les masseuses du hammam. Les guetteuses derrière les volets. Les langues de vipère. Les concernés. Les indifférents. Les uns et les autres, tous les autres. Tous ceux qui sur tout ont toujours un mot à dire.* » (p.44)

L'esprit dont nous parlions plus haute se caractérise dans cet extrait, selon nous, par cette tendance peut-être qu'ont pris les individus de pouvoir rire de tout, même si c'est affligeant ; ils le font en se cachant derrière une ironie protectrice. Un esprit ironique qu'a pris Maïssa Bey sous la forme d'une énumération d'apparence froide, détachée mais qui montre quand même que l'auteur s'est imprégnée elle aussi de ce trait spécifique à cet époque, dans cette société.

Mais il serait important pour parachever cette analyse du contexte personnel de souligner que cet « *enveloppement réciproque* »⁸¹ de la vie de l'écrivain et de l'écriture de son œuvre, prend tout son sens lorsqu'il s'agit d'une écriture intime. Cette dernière

⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

illustre parfaitement ce processus complexe qu'est la naissance d'une œuvre à partir de la vie de son auteur. Un enveloppement qui va plus loin encore puisqu'il englobe également le monde du réel et celui de la fiction.

2-3-Le contexte professionnel

Avant d'aborder le volet du contexte professionnel, nous estimons nécessaire de survoler en quelques lignes la situation « littéraire » des écrivains de l'époque où l'écriture de Maïssa Bey s'est révélée : auteurs dont elle partage sans conteste les thématiques abordées dans les différentes œuvres et qui indiquent une conjoncture particulière : c'est ce que D. Maingueneau appelle « *les conditions d'exercice de la littérature* »⁸². Conditions apparentées à un dénominateur commun : l'Algérie en état d'urgence. Comme le souligne Soumia Ammar Khodja, auteur d'un article sur le sujet : « *Des hommes et des femmes naissent à l'écriture, impulsés, "encouragés" par la situation de leur pays* »⁸³. Maïssa Bey ne déroge pas à la règle. Elle s'inscrit en lettres d'or dans la liste des auteurs d'écrits qui affleurent en cette époque trouble et qui ont pour désir essentiel d'écrire pour témoigner.

Avec *Au commencement était la mer*, sa première publication, elle donne le ton de son écriture en y décrivant l'Algérie de la décennie noire, avec en prime un témoignage vivant sur la jeunesse algérienne. S'ensuit *Les Nouvelles d'Algérie*, recueil publié chez Grasset en 1998 qui lui vaut le Grand Prix de la Nouvelle de la Société des gens des lettres et *A contre silence*, paru en 1999. *Cette fille-là* publié en 2001 relate l'histoire d'une jeune fille qui recherche désespérément la trace de ses origines. En quête de son identité, elle compose toute seule son roman familial. Maïssa Bey obtient le prix Marguerite-Audoux pour ce roman. *Entendez-vous dans les montagnes* publié en 2002 marque un tournant dans la carrière littéraire de l'auteur : récit de la mémoire car autobiographique, elle y évoque le passé récent de l'Algérie avec l'évocation de son père, mort sous la torture de l'armée française et qui hante les pages de ce livre. L'an 2003 sera celui des œuvres collectives dont *Journal intime et politique, Algérie 40 ans*

⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁸³ Clio, Écritures d'urgence de femmes algériennes, SOUMIA AMMAR KHODJA, N°9, 1999, in www.clio.revues.org/document289.html.

après (avec Boualem Sansal, Leïla Sebbar, Mohamed Kacimi, Nourredine Saadi). S'ensuivirent ensuite deux récits publiés la même année (2004), *Sous le jasmin, la nuit*, recueil de nouvelles qui tracent des portraits poignants de femmes où se mêlent étrangement le rêve et la réalité, et *Albert Camus L'ombre d'un homme qui marchait au soleil*. L'année 2005 verra encore une fois la consécration de Maïssa Bey quand elle reçoit le prix des Libraires Algériens. C'est la même année qu'elle publie *Surtout ne te retourne pas*, le récit dont nous faisons ici l'étude.

Maïssa Bey, dont on a essayé de souligner jusqu'à présent un parcours personnel singulier a eu également un parcours professionnel significatif dans la mesure où tout ce qui s'y rapporte tourne autour de ces deux notions indissociables de la carrière d'un écrivain : lecture et écriture. Cela renvoie à une « *vocation énonciative* »⁸⁴, processus qui amène un futur auteur à ressentir ce besoin de pénétrer le monde de la littérature en utilisant les aptitudes dont il pense disposer actuellement et qu'il pourrait acquérir ultérieurement. Maïssa Bey a commencé ce parcours professionnel en devenant enseignante de langue française. Un métier qui transparaît fréquemment dans son livre *Surtout ne te retourne pas* par le biais de touches savamment distillées qui nous font penser, en tant que lecteurs, à cette profession :

« *Ce serait comme une rédaction, avec les consignes suivantes : dites ce que vous avez vu, fait et entendu. N'oubliez pas de donner vos impressions au cours de ce voyage.* » (p. 35)

Ce passage compare en quelque sorte l'œuvre à une rédaction qu'un professeur demanderait à ses élèves de rédiger, en n'omettant pas les recommandations d'usage. A cette différence près qu'il s'agit ici d'un récit littéraire où la narratrice devra également parler de ces impressions. Les allusions à son métier d'enseignante ne manquent pas dans *Surtout ne te retourne pas*. Cela se traduit par un lexique spécifique à certains passages qui ressemblent à s'y méprendre à une leçon donnée en salle de classe :

« *Les verbes exprimant la possession matérielle, l'appartenance à un groupe, à une famille et les liens affectifs les plus essentiels, tissés tout au long d'une vie, ne se*

⁸⁴ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 78.

conjuguent plus qu'à la forme négative ou au passé. Au passé définitif, comme l'a souligné un jour Nadia en parlant de son désir de tout effacer pour pouvoir continuer à avancer.

J'avais.

Je n'ai plus.

J'étais.

Je ne suis plus. » (p.109)

Le lexique usité ici ne laisse aucun doute sur une terminologie empruntée au monde de l'enseignement de la langue française : les verbes expressifs, la conjugaison et la forme négative. Ou bien encore :

« Pour rester dans les expressions courantes, connues de tous, le premier mouvement sera de dire : TREMBLEMENT DE TERRE. Certains diront peut-être : SECOUSSE SISMIQUE. Plus savamment, on parlera de SECOUSSE TELLURIQUE, du latin tellus. Ou bien encore, pour ne pas faillir à la traditionnelle rivalité scientifique entre racines latines et grecques, Séisme, du grec, séismos, « secousse ». (p. 61)

Un passage explicatif, résolument composé de mots scientifiques, entonné d'un ton en apparence monocorde. Et qui nous rappelle sans conteste une partie d'un cours ayant pour thème « les tremblements de terre ». Sans oublier cet usage des synonymes, une grande aide auquel les professeurs y ont souvent recours pour expliquer et justifier. On serait tenté de voir dans ces clins d'œil une sorte d'hommage de Maïssa Bey à son travail d'enseignante qui lui servi peut-être de tremplin pour son autre métier, celui d'écrivain. Elle en parle elle-même, en ne manquant pas d'associer les deux vocations :

« Être professeur m'a permis de m'investir dans ce que j'aime le plus : la langue et la transmission et les deux sont essentielles pour l'écriture. Le métier d'écrivain se fait dans la solitude et la création, et le métier de professeur devant un auditoire à qui on a la charge d'apprendre quelque chose, j'ai choisi ce métier de professeur par vocation »⁸⁵

⁸⁵ NASSIRA BELLOULA, Mon écriture est un engagement contre tous les silences, *op. cit.*, in dzlit.free.fr/bey.html.

L'auteur est également cofondatrice et présidente d'une association de femmes « Parole et écriture » au sein de laquelle elle anime des ateliers d'écriture et de lecture. Le nom de cette association est significatif dans la mesure où il renvoie à ces deux notions qui font incontestablement partie de l'univers de l'auteur : la parole orale, support de son métier d'enseignante et l'écriture vers qui elle s'est tournée le plus naturellement du monde pour faire entendre justement une autre parole. Maïssa Bey explique elle-même les visées de cette association :

« Cette association revendique le droit à la parole [...] Je m'occupais des ateliers d'écriture dans le contexte culturel, pour les femmes qui ont envie d'écrire. Je ramenaï des livres de France et je faisais des lectures, des mises en espace de textes d'auteurs algériens et autres et, en même temps, des ateliers d'écriture avec une revue. »⁸⁶

Ce survol de facteurs professionnels, ayant trait à l'exercice de la littérature en général et à l'écriture autofictionnelle en particulier, combiné à une tentative d'appréhender des facteurs plus personnels, nous conduit à aborder un autre contexte, celui de l'émergence d'une œuvre particulière *Surtout ne te retourne pas*. Un contexte où se mêlent surtout d'anciens tournants intimes et d'autres plus récents.

2-3-Le contexte chaotique

Quand D. Maingueneau parle d'une œuvre inscrite dans un contexte historique déterminé, le contexte d'émergence de l'œuvre autofictionnelle *Surtout ne te retourne pas* renvoie en premier lieu à l'épreuve qu'a traversée Maïssa Bey durant son enfance, à savoir la mort de son père sous la torture des militaires français. Ce même père qui lui a inculqué les rudiments de la langue française dont elle a su en faire un bon usage des décennies plus tard. Mais dont l'absence ne pouvait que la hanter pendant toutes ces années d'absence quand elle finit enfin par exorciser ses démons dans un récit autobiographique, *Entendez-vous dans les montagnes*. Un récit où elle parle ouvertement de sa souffrance et à l'issue duquel elle avoue qu'elle a pleuré pour la première son père, une fois la dernière ligne rédigée. Et même si cet événement s'est

⁸⁶ *Ibid.*, in dzlit.free.fr/bey.html.

passé il y a une cinquantaine d'années, l'empreinte de ce père disparu trop tôt est présente dans *Surtout ne te retourne pas* car ce n'est pas un hasard si le personnage principal Amina se retrouve orphelin de père, mort lui aussi d'une mort violente.

« *Je voudrais trouver des photos [...]. Du père mort prématurément* » (p. 185)

Une phrase extraite du livre et qui pourrait être un cri du cœur de l'auteur qui fait partager à son personnage principal son sentiment d'injustice et de frustration à l'évocation de ce père parti trop tôt. En second lieu, le contexte historique renvoie aussi à un événement catalyseur mais plus récent : le séisme survenu en 2003 Boumerdès et à partir duquel l'auteur décide de rédiger son histoire

« *Mais il me semble qu'après ce que nous avons vécu, il fallait s'attendre à des répliques ...Et quand elles prennent la forme de créations, créations littéraires ou artistiques, c'est la preuve que nous restons vivants, malgré toutes les épreuves. Pour ce qui me concerne, je dois dire que l'émotion suscitée par le tremblement de terre de Boumerdès m'a renvoyée à d'autres bouleversements, d'autres séismes plus intimes.* »⁸⁷

Cette déclaration de Maïssa Bey extraite d'une interview réalisée lors de la parution de son livre illustre cette fonction d'« *emphase* »⁸⁸ attribuée selon V. Colonna à l'épitéxte et qui attire l'attention du lecteur en montrant bien le lien existant entre le drame vécu dans son enfance et celui vécu par des milliers d'algériens lors du séisme. Deux événements qui se télescopent à ses yeux, faisant partie de son expérience et qu'elle prend l'initiative de mêler dans une même optique, à savoir une œuvre qui rend compte de son expérience à elle et de celle de milliers de ses contemporains avec qui elle a vécu leur tragédie à eux, scotchée devant son poste de télévision, comme elle le dira.

En plus de ce que nous venons de démontrer, nous estimons que ce ne serait pas superflu de citer D. Maingueneau qui nous livre à propos de la situation d'énonciation qui nous intéresse un résumé assez succinct qui démontre la relation existant entre les épreuves de l'auteur et son œuvre : « *Il y aurait d'un côté les expériences de la vie, de*

⁸⁷ YASMINA BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, *op. cit.*, in dzlit.free.fr/bey.html

⁸⁸ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, *op. cit.*, p. 78.

l'autre ; flottant dans quelque éther, les œuvres qui sont censées les représenter de manière plus au moins déguisée. A charge alors pour l'histoire littéraire de tisser des correspondances entre les phases de la création et les évènements de la vie. »⁸⁹

Les expériences de la vie renvoient en ce qui concerne Maïssa Bey à la tragédie qui a endeuillé son enfance. Et de l'autre côté, à l'épreuve que viennent de traverser des milliers d'algériens. Et au milieu émerge une œuvre qui se charge de tisser des liens entre les deux, avec en prime un déguisement qui prend dans le cas qui nous intéresse le masque d'un roman. Et à nous, lecteurs, de retrouver les rapports qui relient le tout. D. Maingueneau va plus loin encore en parlant d'une œuvre et d'une vie mêlées l'une avec l'autre en affirmant que toute œuvre tire sa légitimité de la vie de son auteur avant même qu'elle ne voit le jour, et ce, même si l'auteur menait sa vie indépendamment de toute ambition artistique.

A la lumière de ce qu'affirme D. Maingueneau, on ne peut que se poser quelques questions qui recèlent en elles-mêmes les réponses ; Maïssa Bey pouvait-elle, d'une façon ou d'une autre, créer une œuvre où ce père disparu mais en même temps si présent n'en fait aucunement partie ? Pouvait-elle écrire une histoire juste après ce tremblement de terre ravageur, en choisissant de planter un décor apocalyptique, mais autre que celui qui vient de ravager une partie du pays ? Pouvait-elle produire une œuvre en ne parlant pas d'un seul de ces évènements, ne pas les inclure tous deux au sein d'une même création ?

Intervient alors un autre facteur, un certain sentiment que l'on pourrait intituler « l'urgence d'écrire » : « *L'écrivain "vit" entre guillemets dès lors que sa vie est déchirée par l'exigence de créer, que le miroir se trouve déjà dans l'existence qu'il est supposé refléter.* »⁹⁰

Des propos qui renvoient à ce sentiment d'urgence dans lequel vit l'écrivain à l'intérieur duquel sommeille l'œuvre qu'il est censé écrire ; un sentiment exacerbé par une réalité chaotique et dont la réponse pour lui ne saurait être que l'écriture. Cela voudrait dire donc qu'après avoir vu les dégâts causés par ce séisme, cette catastrophe n'a fait en quelque sorte que « suggérer » à Maïssa Bey le décor d'une œuvre qui couvait déjà en elle, dont elle connaissait déjà les grandes lignes, mais sans vraiment lui rappeler

⁸⁹ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p.46.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

son propre drame puisqu'elle ne l'a jamais oublié, qu'il fait partie d'elle et donc, de sa future œuvre.

Nous choisissons de clore ce chapitre par cet extrait du livre *Surtout ne te retourne pas* où l'auteur pourrait bien parler, toujours par le biais d'un lexique chaotique et à travers son personnage principal Amina, de cet élan qui l'a poussée vers l'écriture et qui a puisé sa première source dans une enfance meurtrie. Une envie trop longtemps retenue et qui se libère en prenant pour prétexte un autre drame.

« Comme sous l'effet d'une colère sourde qui naît sans qu'on puisse en déterminer l'origine. Une de ces colères qui obscurcissent tout jugement. Et qui, lorsqu'elles éclatent, peuvent dévaster toute une vie. [...] Il existe selon toute vraisemblance, en chacun de nous, un fleuve souterrain qui prendrait sa source [...] dans les orages et les tourments de l'enfance [...] Et il arrive que le cours en soit retenu. Endigué. Trop fortement. Trop longtemps. Il acquiert alors une force incontrôlable, recherche la moindre brèche pour s'y engouffrer et se déverser librement. » (p. 26)

Chapitre 3

La stylistique de « Surtout ne te retourne pas »

3-I- L'onomastique

Nous avons évoqué au début de notre travail le caractère particulier de cette autofiction qui consiste dans le fait que le trio auteur/narrateur/personnage porte des pseudonymes : « *Un pseudonyme ? Encore faudrait-il, dans le texte même, changer tous les indices...Et l'on resterait à la merci d'un accident* »⁹¹. Et même si ne sont pas les mêmes, cela n'enlève en rien, selon nous, le caractère autofictionnel de ce récit qui est loin de correspondre donc à « une autofiction idéale » où l'auteur/narrateur/personnage partagent la même identité onomastique. Cette particularité stylistique correspondrait à cette part d'imaginaire que doit contenir tout récit autofictionnel et qui s'apparente ici un à « *aspect du dévoilement ou du jeu de cache-cache instauré par l'auteur lui-même grâce aux procédés de l'onomastique* »⁹². Cela renvoie donc à une certaine symbolique : celle de souligner une crispation identitaire commune qui va au-delà d'un simple critère onomastique ; une identité troublée, floue et hypothétique donc, loin d'être simple et dont la recherche fait partie intégrante du procédé autofictionnel.

⁹¹ PHILIPPE LEJEUNE, *Pour l'autobiographie*, op. cit., p. 229.

⁹² WERLI Laurence ; KOUROUPAKIS-BIHAN Ariane. *Analyse du concept d'autofiction* Séminaire Les Ecritures de Soi, (dir. Sc. Anne Garreta) Université de RENNESII-1998-1999, in <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>

Pour pousser plus loin notre analyse, nous ne nous contenterons pas d'analyser les noms du personnage principal uniquement, mais nous tenterons également d'offrir un tableau exhaustif des noms propres qui circulent à l'intérieur de cette œuvre puisque « *"le nom actorial" est la condition de l'existence, de la motivation et de la prédication d'un personnage* »⁹³. Cet usage quelque peu énigmatique de ces noms propres renvoie, selon nous, à la stratégie phare du genre autofictionnel : brouiller les repères et pousser le lecteur à se demander : qui est qui ? Comme le décrit justement Barthes : « *Lire (percevoir "le lisible" du texte), c'est aller de nom en nom* »⁹⁴.

Rappelons d'abord quelques définitions de l'onomastique littéraire. Pour C. Achour et A. Bekkat, cela consiste en un récapitulatif des toponymes et anthroponymes qui jalonnent l'œuvre littéraire ; noms de lieux et noms de personnages dont le choix dépend d'impératifs extratextuels (crédibilité socio-culturelle, nationale...etc.) et des aspirations de l'auteur, « *des noms qui sont des pôles d'investigation dans la diégèse, des repères* »⁹⁵. La conjugaison de ces différents facteurs engendre à l'intérieur de l'œuvre des interactions productrices de sens. Le lecteur est investi d'une « mission » en quelque sorte : celle de deviner d'après un prénom les caractéristiques de la personne qui le porte, et ce, pour pouvoir appréhender les composantes du contexte d'où émerge l'œuvre et sa trame.

Les toponymes utilisés dans cette œuvre démontrent que l'intrigue se déroule dans la région algéroise, mais pas à Alger même. La capitale, d'après les passages déjà cités dans un chapitre précédent (l'équipe de psychologues qui vient de la capitale, Sabrina qui prend un taxi jusqu'à Alger) n'est qu'un repère qui nous conforte dans notre idée que l'intrigue se situe dans un camp à Boumerdès. Cette dernière n'est jamais nommée, c'est nous qui concluons simplement le lieu du séisme d'après la dédicace du livre. Quant aux prénoms utilisés, ils attestent d'une dynamique autre que celle d'une simple désignation car le nom de famille n'est jamais mentionné sauf pour un seul personnage dont on signale son patronyme uniquement par une initiale. Ce qui nous incite à nous

⁹³ ROLAND BARTHES, *S/Z*, 1970, p.74.

⁹⁴ *Ibid.*, p.89.

⁹⁵ CHRISTIANE ACHOUR ; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 83.

pencher sur le sens même des prénoms utilisés, d'origine arabe pour la plupart et dont nous essayerons d'approfondir la question de leur usage plus loin. Que faut-il conclure de tout cela ? Peut-être que c'est une stratégie pour mettre plus en avant le contexte d'écriture de l'œuvre et des circonstances où évoluent les personnages. Ce serait aussi une manière de montrer que dans une situation chaotique, préciser les noms complets des lieux et des personnes occulterait justement la portée de cette conjoncture dans l'œuvre. Par contre, y faire de simples allusions et en ne donnant que des prénoms aux personnages rempliraient cette double fonction : mettre d'abord l'accent sur le contexte, ensuite sur l'individu lui-même, non sa lignée.

Jean Milly parle de « *tout un univers de significations dissimulé dans les noms propres. [...] La réalité transposée dans toute écriture, et à plus forte raison dans l'écriture littéraire, n'est donc pas pure, mais offre plusieurs degrés de signification, en rapport avec l'imagination de l'auteur, avec celle du lecteur, et avec la notion d'inconscient* »⁹⁶. Nous pensons que dans *Surtout ne te retourne pas*, les significations ne résident pas seulement dans les prénoms attribués à chaque personnage, qu'il soit important ou secondaire, mais elles consistent dans ce « *brouillage par excès* »⁹⁷ et qui consiste dans le fait de donner à quelques uns des prénoms et des pseudonymes et à d'autres un prénom surgi d'on ne sait où, sans oublier celui à qui l'auteur ajoute un titre et celui qui n'a droit qu'à un surnom.

Tentons d'appliquer ces nominations sur les trois axes de regroupement mis en place par C. Achour et A. Bekkat :

-L'axe du nommé : Amina, Dadda Aïcha, Mourad, Nadia, Khadija, Dounya, Yemma Khadija, Mouna et Fatema.

-L'axe de l'anonymat : Nono, Ammi Mohammed.

-L'axe du re-nommé ou du sur-nommé : Amina/Wahida, Naïma/Sabrina, Ammi Mohammed et Nono.

Nous remarquons qu'il y a entre ces différents axes des interactions évidentes car plusieurs personnages ne se classent pas uniquement dans un seul axe, ce qui ne manquera pas d'élargir notre champ d'interprétation du statut de ces différents noms propres. R. Barthes en parlerait dans ces termes : « *toute subversion, ou toute*

⁹⁶ JEAN MILLY, *Poétique des textes*, 2001. p. 69.

⁹⁷ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 108.

soumission romanesque commence donc par le Nom Propre »⁹⁸. Nous choisissons de commencer notre analyse par les personnages dont le prénom « *est attribué à un particulier et reste associé directement à lui dans la mémoire stable, véhicule une présupposition concernant l'existence et l'unicité de son porteur* »⁹⁹. Et cela nous amènera à y inclure les personnages qui sont renommés ou surnommés au cours de la narration et ceux qui portent le même prénom mais qui correspondent à deux personnages différents : distinction qui se fera à partir des renseignements fournis par le contexte et qui garantit « *qu'aucun autre porteur du même Npr ne puisse intervenir et prendre sa place dans l'esprit de l'interlocuteur.* »¹⁰⁰.

La narratrice et le personnage s'appellent au début de la trame Amina, qui veut dire « gardienne », celle qui symbolise une certaine sécurité et à qui l'on pourrait tout confier sans aucun risque. Elle a un prénom donc mais elle ne le révèle au lecteur que plusieurs pages après avoir commencé la lecture et encore : il est dévoilé en donnant l'impression que c'est le prénom d'un personnage insignifiant que nous nous empressons vite d'oublier : celui de la fille de la femme de ménage. Ce n'est qu'à la page 127 que l'on retrouve le prénom Amina prononcé par sa mère et qui s'adresse à elle en l'appelant :

« Amina. Amina. Benti, ma fille ».

Une plainte à laquelle la principale intéressée répond par un monologue intérieur où elle s'exprime avec une dénégation trop insistante pour qu'elle soit réellement fondée :

« Et je ne peux pas dire à cette femme que je ne m'appelle pas Amina, que je ne sais pas pourquoi elle me parle de l'autre, Amina. » (p. 127).

Donc il n'y a toujours aucune revendication de ce prénom de la part du personnage principal et cela continue la page suivante où elle assure :

« Je n'ai qu'à nier, tranquillement, en la regardant droit dans les yeux, comme Amina avec le chauffeur du bus qui l'a emmenée loin de chez elle. » (p. 130)

⁹⁸ ROLAND BARTHES, *S/Z, op. cit.*, p. 102.

⁹⁹ KERSTIN JONASSON, *Le nom propre : Constructions et interprétations*, 1994, p. 161.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 162.

Elle se présente dans ces extraits mais c'est comme si elle parlait d'une autre personne dont elle connaît l'histoire. Et le lecteur n'a même pas le temps de réaliser qu'Amina du début du récit est le personnage et en même temps la narratrice, qu'elle se retrouve affublée d'un autre prénom : Wahida. D'un statut de simple nommée, elle devient donc re-nommée mais cela ne remet pas en cause l'unicité du référent dont parle Kerstin Jonasson puisqu'elle correspond toujours dans l'esprit du lecteur au même personnage qui ne fait que changer de prénom. Une démarche longuement explicitée dans un passage conséquent du récit dont voici quelques extraits:

« Dadda Aïcha m'a longtemps appelée tout simplement Benti, ma fille. Nadia et Mourad quant à eux improvisaient toutes sortes de dénominations, en fonction de mon humeur, de leur humeur et de leur inspiration. [...] Puis un soir, alors que j'étais debout face à elle, Dadda Aïcha a tranché. [...] :

-Pour l'instant, tu t'appelleras Wahida. Première et unique, mais aussi seule. » (p.85/86)

Cet acte de re-nomination intervient sans que la principale concernée n'ait aucunement indiqué qu'elle ne se souvenait pas de son prénom d'origine. Au contraire, elle laisse entendre implicitement qu'elle s'en souvient et pas uniquement du prénom :

« Tous les prénoms auxquels je pensais me rappelaient quelque chose ou quelqu'un. Et je ne veux pas qu'on puisse me confondre avec une autre jeune fille. [...] J'aurais voulu qu'on invente un prénom absolument inédit, pour moi, pour moi toute seule. » (p. 85)

Elle en veut donc un nouveau qui ne puisse pas lui rappeler qui que ce soit. C'est ce qui explique qu'elle n'en fait aucunement usage sauf dans les dernières pages du récit où il s'avère qu'elle s'en est déjà affranchie. Sa protectrice Dadda Aïcha la dote donc du prénom Wahida, et accède ainsi à son désir, celui d'être l'unique, la seule. Cette partie du récit nous fait immédiatement penser que les actes dénommatifs revêtent une grande importance aux yeux de l'auteur car cela lui renvoie sa propre existence en face : n'a-t-elle pas choisi elle-même pour pseudonyme un prénom que sa mère voulait lui donner à la naissance ? Comment ne pas voir un rapprochement entre cela et le fait que ce soit Dadda Aïcha, la mère de substitution de l'héroïne qui lui donne un autre prénom ?

L'auteur fait surgir dans sa trame la plupart de ses personnages, *in media res*, sans

préambule ni « présentations » : Dadda Aïcha, Nadia, Mourad, Khadija, Naïma/Sabrina et Nono. Elle donne leurs appellations dont nous ne pouvons même pas deviner la source : se sont-ils présentés à la narratrice ? Ou bien est-ce-elle qui les en a affublés selon son humeur, leurs traits, leur âge ou bien suivant d'autres considérations?

Dadda Aïcha porte un prénom qui veut dire textuellement « vivante » : un sens qui renvoie peut-être au désir d'Amina de s'accrocher à quelqu'un de « concret » et bien plus présent qu'un fantôme du passé. Et du fait de son âge et sa sagesse, elle voit son prénom associé à un titre, celui de Dadda, privilège de l'âge et du droit d'aïnesse. Rien n'importe, ni cet âge ni un quelconque nom de famille. Tout est dans ce « *visage complètement parcheminé et ses mains aux articulations noueuses.* » (p.65) Elle pourrait même se targuer de porter un prénom hautement symbolique, celui de Aïcha, la mère de tous les croyants et l'épouse du prophète, que le salut soit sur lui.

Pour le prénom Nadia, nous pouvons essayer d'en déduire la source d'après les quelques informations que nous avons du passé d'Amina car subsiste encore chez elle le souvenir d'une couturière, Meriem, qui lui préparait son trousseau de mariage, un souvenir de sa vie d'avant. Et lorsque débute sa vie en tant que Wahida, elle présente Nadia au lecteur en fournissant une multitude de détails sur la vie de cette dernière. On aurait pu croire que c'était elle qui les lui a racontés. Mais nous pourrions trouver une autre justification de cette parfaite connaissance qu'a Wahida de l'ancienne vie de Nadia, avec ce passage significatif :

« Sa mère Meriem était couturière. [...] Meriem et ces deux filles sont venues s'installer dans la cité des cent dix logements dans un tout petit appartement au huitième étage. » (p. 98)

Nadia, qui pourrait vraisemblablement être une de ces deux filles, représenterait donc pour l'héroïne un lien dont elle ne fait pas mention clairement, entre sa vie en tant qu'Amina et celle où elle est devenue Wahida. Un lien implicite puisque nous n'en trouvons mention nulle part. Nadia aurait pu reconnaître donc Amina comme étant une ancienne cliente de sa mère. Et Wahida aurait du reconnaître Nadia comme étant la fille de la couturière qui lui préparait son trousseau. Peut-être même cela s'est-il passé ainsi mais par un accord tacite, aucune n'en a parlé pour préserver ce semblant de vie qu'elles ont réussi à reconstruire et dont leurs prénoms en sont les supports.

Nous en venons à Naïma/Sabrina : le premier est le vrai prénom, celui donné à la

naissance, et le second un pseudonyme, « *nom de guerre* » (p. 110), dont la protagoniste se sert pour faire commerce de son corps. Pourquoi cet acte de renomination? Peut-être est-ce dû à la volonté de leur détentrice de séparer deux existences, la première incarnée par un prénom bien de chez nous, Naïma qui veut dire « généreuse » et dont la propriétaire est cette jeune fille aimante qui s'occupe de sa mère hémiplégique Rahma, symbole de la miséricorde et de la tendresse maternels, et de sa nièce, Anissa, qui personnifie elle la compagnie et le réconfort que l'on recherche quand nous nous sentons seuls, fonction parfaitement remplie par cette nièce puisqu'elles ne sont plus que trois. La deuxième existence est symbolisée par le prénom Sabrina qui contient une certaine connotation étrangère, exotique et dont la concernée se sert pour exercer le plus vieux métier du monde. Une manière de séparer certaines valeurs qui se matérialisent quand elle prend l'un ou l'autre prénom et qui lui permet de regarder sa mère dans les yeux quand celle-ci, qui ne peut plus parler « *se contente de couvrir sa fille d'un regard débordant d'amour quand elle la voit arriver et se pencher sur elle pour l'embrasser* » (p.112)

Vient Nono, qui exerçait avant le séisme le métier de « *Fonctionnaire de la toute-puissante Société nationale d'exploitation des richesses du sous-sol* » (p.115) et dont toute la famille disparaît lors de l'écroulement de leur demeure, mais dont on ne connaît pas le vrai nom. Nono est donc un surnom. Comme le dirait P. Lejeune : « *Il y a tout, dans ces petits noms, mais ça ne se voit pas.* »¹⁰¹. Un petit nom composée de deux syllabes, que nous prononçons laconiquement et que nous oublions aussi vite qu'il a été prononcé. Peut-être parce que Nono se distingue à l'intérieur du camp par autre chose, beaucoup plus « présent » : « *une odeur tenace et insupportable de transpiration qui le précède, l'annonce et flotte longtemps dans son sillage.* »(p.115) Mais qui le lui a donné : est-ce un surnom qu'il a toujours eu dans sa vie d'avant et qu'il lui est resté par le biais de personnes qui le connaissaient et qu'il a retrouvées au camp ? Ou bien est-ce les habitants du camp auxquels il ne voulait pas donner son véritable prénom? Et dans ce cas, pourquoi exactement celui-là et pas un autre ? Et pourquoi ne s'est-il pas présenté d'abord puisqu'il a parlé de son métier et de sa famille? Autant de questions dont nous n'avons pas la réponse à partir de la trame. Peut-être que l'auteur n'a pas jugé utile de nous fournir les réponses pour faire ressortir encore plus l'objectif macabre que Nono poursuit inlassablement : celui d'établir un bilan des victimes des catastrophes

¹⁰¹ PHILIPPE LEJEUNE, *Pour l'autobiographie, op. cit.*, p. 211.

naturelles survenues ces dernières années dans toutes les contrées du globe : mais un bilan nettement plus précis que tous ceux qui ont été établis jusque-là et qui occulte dorénavant « *toute tendance à la généralisation et à l'approximation qui caractérise toutes les informations relatives aux grandes catastrophes.* » (p.117-118). Et pour souligner encore plus le caractère excentrique de ce Nono, l'auteur souligne son ravissement quand il découvre un bilan très précis de morts survenus il y a quelques années :

« *Los Angeles, janvier 1994 : 51 morts.*

Cinquante et un.

C'est le détail inhabituel qui le ravit.

Qui lui redonne espoir en l'humanité. » (p.119)

Il y a également le prénom Khadija que l'auteur attribue à deux personnages mais dont nous pouvons conclure sans risque de nous tromper qu'il ne pourrait s'agir du même : d'abord une ancienne voisine qui a perdu ses deux fils dans un faux barrage et à laquelle elle ajoute le titre de Yemma, « *la mère bien-aimée, vivante ou morte, premier refuge comme au temps de l'enfance.* » (p.28), un titre qui nous incite à la différencier de l'autre femme qui porte le même prénom qu'elle. L'autre, c'est Khadija la coiffeuse qui officie à l'intérieur du camp. Amina passait souvent voir la première, une voisine « *pour lui tenir compagnie* » (p.45) tandis que la deuxième rendait en quelque sorte la pareille à Wahida qui trouvait aussi de la compagnie dans son salon rudimentaire installé au milieu d'une tente. On peut supposer que la narratrice nomme la coiffeuse du même prénom que celui de l'ancienne voisine : toutes deux représentent un refuge, une certaine manière de fuir une réalité amère.

Et enfin Dounya, le prénom de celle qui reconnaît en Wahida sa fille disparue, Amina. Dounya qui veut dire « celle qui vit » et à qui la narratrice offre un statut particulier qui diffère de celui des autres personnages : cette deuxième mère qui vient de faire son apparition voit son prénom accolé à une initiale, celle de son nom ; elle a même une adresse : « *B. Dounya, au 20 rue du 20-Août, ex-rue des Glycines.* » (p. 145). Une précision et une certaine abondance de données qui tranchent avec les informations dont on dispose sur la mère dont se souvient Amina et qui n'est que surnommée « *EL KHABAR par toutes les jeunes filles du quartier* » (p. 48). Cette dernière serait classée donc dans l'axe de l'anonymat car son surnom est loin d'être un prénom. Un anonymat

plus poussé voulu par la narratrice pour marquer encore plus la différence entre les deux mères.

Nous en venons aux personnages qui portent le même prénom, ce qui implique que l'unicité du référent n'est aucunement assurée. Cela perturbe cette notion de «repère» associé habituellement au nom propre et en fait intervenir une autre, celle de « l'accessibilité du référent [...] définie comme la facilité avec laquelle on identifie le référent d'une expression référentielle »¹⁰². Kerstin Jonasson propose de prendre en compte dans ce cas trois paramètres pour tenter toute identification: la mémoire à court terme, discursive et la mémoire à long terme. Une démarche qui découle des différentes connaissances que nous avons du contexte. Selon lui, c'est le prénom disponible dans une situation linguistique récente qui rendra plus facile toute identification, suivi de celui qui est présent dans le contexte énonciatif et enfin le prénom situé dans les connaissances générales que l'on a et qui ne s'activent que beaucoup plus tard en raison des efforts demandés à notre mémoire. Nous essayerons de mettre en application ces paramètres pour distinguer les référents visés par l'auteur lorsqu'elle attribue un même prénom à deux personnages. Ce qui nous obligera justement à faire appel à tous les éléments que nous venons de citer : le contexte et la mémoire.

Dadda Aïcha se trouvait au moment du séisme dans la boutique de l'épicier, Ammi Mohamed, un autre prénom que l'auteur attribue à deux personnages secondaires de son récit mais dont nous ne disposons à priori d'aucun renseignement qui puisse nous éclairer sur une quelconque corrélation entre les deux. C. Achour et A. Bekkat parlent de « perturbation nominale »¹⁰³, où « la cohésion suspendue perturbe la lecture et oblige à un retour au texte plus attentif. »¹⁰⁴. Un acte dénommatif que l'auteur explique elle-même au cours de la narration :

« Je lui donne du Ammi Mohamed sans risque de me tromper. Tous les hommes de l'âge de notre père sont nos oncles, formule de politesse censée établir un respect mutuel, et dans cette génération, dans presque toutes les familles, les aînés recevaient tout naturellement le nom du Prophète. » (p. 36)

¹⁰² KERSTIN JONASSON, *Le nom propre : Constructions et interprétations*, op. cit., p. 163.

¹⁰³ CHRISTIANE ACHOUR; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

Nous pouvons sans crainte de nous tromper affirmer que cette explication s'applique aux deux personnages : donc l'identité des deux hommes est voilée et ils se classent d'emblée dans l'axe de l'anonymat, et ce, même s'ils ont l'air d'avoir chacun un prénom.

Cette ambiguïté du champ d'application d'un prénom s'appliquant à plusieurs porteurs pose un problème dont la résolution « *passé par la considération de facteurs contextuels entourant l'énonciation du Npr. C'est le contexte qui nous aidera à réduire le champ d'application d'un Npr à un seul porteur, même si nous savons de lui qu'il peut en désigner plusieurs* »¹⁰⁵. Car si on part du principe que l'auteur emploie un nom propre pour désigner quelqu'un, nous trouverions toujours quelques indices pour démêler l'écheveau de ces interprétations du nom propre: il s'agit donc d'une ambiguïté que l'auteur nous croit capable d'éclaircir.

Ammi Mohamed est l'épicier chez lequel se trouvait Dadda Aïcha au moment du séisme et dont la citation éveillera chez nous un écho qui nous obligera à chercher ce même prénom dans la situation énonciative récente. Vaine tentative puisque nous n'y relevons aucune autre trace de ce prénom. Mais en avançant dans notre lecture, Ammi Mohamed l'épicier se reconvertit en « *chef de camp [...] plus spécialement chargé de la distribution du ravitaillement.* » (p.96) pour se voir plus tard désigné par un surnom « *Moh multiservices* » : il s'avère qu'avant de verser dans l'épicerie, c'était un « *ancien herboriste reconverti dans l'épicerie puis dans l'administration* » (p.122). Ces métamorphoses rendent encore plus précis l'écho d'un autre Ammi Mohamed dont on n'a pas fait état jusque là, ce qui nous oblige à faire appel à notre mémoire à long terme et à effectuer un retour en arrière pour retrouver à la page 36 la mention d'un Ammi Mohammed mais chauffeur de bus, celui qui a conduit Amina/Wahida vers le camp. On aurait pu prétendre qu'il s'agit sûrement de deux personnages différents si le nom de famille était par exemple indiqué : dans ce cas, Ammi Mohamed serait classé dans l'axe des nommés et non dans celui de l'anonymat. Comme ce n'est pas le cas, pourquoi ne pourrait-on pas envisager qu'il aurait pu être un chauffeur de bus avant ou même pendant ces différents parcours professionnels, et qu'il se pourrait donc qu'il s'agisse du même personnage ?

Cette stratégie de « double appellation » pour le même personnage, l'auteur

¹⁰⁵ KERSTIN JONASSON, *Le nom propre : Constructions et interprétations*, op. cit., p. 161.

l'applique également à un autre protagoniste, Mourad : « *Mourad a quinze ans. Il paraît plus âgé, malgré sa petite taille.* » (p.77) Cette phrase sous-entend que le dénommé Mourad a avoué son âge puisque l'on peut établir une comparaison entre son apparence qui lui confère un air plus vieux et son âge réel. Nous pouvons donc supposer que c'est lui-même qui l'a précisé et qu'il a donné du même coup son nom. Mourad est souvent cité dans la trame puisqu'il fait partie de la famille recomposée dont font partie également Dadda Aïcha, Wahida et Nadia. Il fait partie donc des référents facilement accessibles puisqu'il est présent dans les contextes linguistique et physique. Mais ce dernier point nous paraît discutable puisqu'un autre Mourad, faisant partie lui de notre mémoire à long terme, avait fait son apparition quelques pages avant. Un Mourad qu'Amina a inventé pour détourner l'attention d'Ammi Mohamed, le chauffeur du bus cité précédemment, pour qu'il n'émette pas de soupçons sur le fait qu'elle voyage seule et qu'en plus, il n'y ait personne pour l'attendre à l'arrivée :

*« Je désigne du doigt un jeune homme inconnu que je viens tout juste d'apercevoir adossé à l'une des arcades qui bordent l'avenue :
-Ah voilà ! C'est lui ! C'est mon cousin Mourad. Il m'attend. » (p.54)*

Ces deux Mourad sont-ils une seule et même personne ? Amina a-t-elle reconnu dans le Mourad du camp celui-là même qu'elle avait désigné au chauffeur ? Ou bien réserve-t-elle ce prénom à un usage précis : elle le destine à tous ceux qui ont la même apparence :

« Ceux, nombreux ici, surtout en ces temps troubles, qui passent directement de l'enfance à l'âge adulte. » (p.77)

Un point aurait pu nous guider dans notre tentative de percer à jour le mystère de ces attributions de noms propres : « *les Npr qui sont accompagnés d'une description de leur référent.* »¹⁰⁶. Cela aurait pu se faire si l'on disposait d'une description du premier Ammi Mohamed et du second, du Mourad de la gare routière et de celui du camp. Mais ce n'est pas le cas : Ammi Mohammed le chauffeur du bus est décrit en ces termes :

« Barré d'une moustache imposante, le visage rubicond [...] A l'extrémité de

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

ses bras puissants, recouverts de poils, des mains étonnamment petites, comme atrophiées, tenant fermement le volant. » (p. 35)

Par contre, il n'y a aucune description physique d'Ammi Mohammed l'herboriste, alias l'épicier, alias l'agent administratif. Même constat pour Mourad : nous ne relevons aucune description de celui qui est adossé à l'arcade de l'avenue. Or, nous en relevons une pour le Mourad du camp :

« Mourad a quinze ans. Il paraît bien plus âgé, malgré sa petite taille. Son visage qui porte les traces visibles d'une maturité précoce, trop précoce, sa façon de réagir, son langage et les rares paroles qu'il prononce ne sont pas ceux d'un adolescent. » (p.77)

Cette description établie pour l'un des homonymes et non pour les deux nous conforte dans notre opinion que la possibilité qu'il s'agisse toujours du même personnage est hautement envisageable.

Viennent enfin les prénoms Mouna et Fatima qui sont citées deux fois seulement dans l'histoire mais jamais l'un sans l'autre. Elles sont les sœurs d'Amina quand elles parlent d'« *une même voix tremblante* » (p.50), pour devenir ensuite des « *Jumelles indissociables* » (p.46) sans que l'on dispose d'autres indices qui prouveraient si elles le sont vraiment, ou si c'est seulement une expression métaphorique. Car elles retrouvent ensuite leur statut de simples « sœurs » quand l'auteur cite au passage ces mêmes prénoms mais en parlant des soeurs de Dadda Aïcha : c'est cette dernière qui donne ce renseignement en la présence de Wahida, lorsqu'il s'agissait de choisir parmi toute une liste un autre prénom à la jeune fille qu'elle a recueilli. Au premier abord, rien ne permet de d'affirmer qu'il s'agit des mêmes personnes. Mais on peut émettre une hypothèse qui remet en question cette apparente homonymie: peut-être que la narratrice réserve uniquement ces deux prénoms à tout ce qui lui rappelle ce statut de « deux sœurs », qu'elles soient jumelles ou non. Et peu importe donc que les sœurs de Dadda Aïcha s'appellent vraiment Mouna et Fatima. Les prénoms ici importent peu, seul importe les liens du sang.

Nous avons remarqué également dans cette narration un fait qui mérite d'être signalé, à savoir la présence d'une multitude de noms communs avec une majuscule.

Cette caractéristique « *qui peut conférer à un nom commun le statut de nom propre* »¹⁰⁷ transmet, selon K. Jonasson aux noms communs, par contagion, un ou plusieurs traits caractéristiques du nom propre parmi lesquels il cite :

-la concrétisation d'une notion abstraite qui conduit à une certaine personnification où des noms abstraits semblent désigner des êtres particuliers. Comme lorsque Amina parle de sa fugue en disant « *La Disparition* » (p.43-50) ou lorsqu'elle parle avec pudeur de la hantise de sa mère qui croit qu'elle s'est enfuie parce qu'elle a commis « *La Faute* » (p. 49) ou encore Dadda Aïcha qui évoque ce monde lointain qu'est « *La Science* » (p.75), inaccessible pour elle puisqu'elle ne sait lire ni écrire. Ecrire ces mots avec une majuscule au début leur donne une intensité telle qu'ils prennent un sens beaucoup plus large. Et même dans le cas où un nom commun n'est pas abstrait, comme « *La Famille* » cité plusieurs fois et toujours avec une majuscule à son début (p. 29, 42, 36, 44, 45, 47, 48, 49), et qui devient plus loin un simple pronom personnel mais toujours avec une majuscule : « *Eux* » (p39-46). Cette désignation particulière, en dehors du fait qu'elle nous éclaire sur les rapports entretenus avec cette communauté particulière faits d'une certaine crainte, dénote à notre avis d'une certaine ironie qui renvoie à la propre opinion qu'ont ses membres d'eux-mêmes. Une ironie que l'on rencontrera souvent à travers ces noms communs avec une majuscule. Il est à signaler que les mots que l'on vient de citer comme exemples renvoient toujours à la même notion, qu'elle soit abstraite ou pas. K. Jonasson parle d'« *un milieu ou un contexte délimité. [...] le particulier désigné est toujours le même, c'est-à-dire le membre de la catégorie dénotée par le Nc le plus saillant* »¹⁰⁸

-l'usage d'une majuscule avec un nom commun pourrait être le résultat d'un pacte dénomiatif où le terme concerné renvoie à un seul particulier défini et précis. Cet emploi particulier exige du lecteur une capacité de décryptage liée à la possession d'une culture générale. Citons comme exemple : « *l'OMS* » (p. 31) qui renvoie à une organisation mondiale affiliée à l'*ONU* et dont le domaine de prédilection est la santé mondiale. Mais dans le contexte qui est celui de l'œuvre *Surtout ne te retourne pas*, nous aurions tort de nous arrêter à ce déchiffrement. Car aussitôt nous percevons l'ironie de ces propos lorsque survient juste après la propre traduction de l'auteur : « *l'OMS*,

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

l'Ordre des Ménagères Scrupuleuses » (p. 31), illusion à une organisation particulière auquel appartiendrait la mère d'Amina, qualifiée également de « *Grande officiante* » (p. 30). Des propos qui se justifient par ses rapports « *au Ménage, ce dieu exigeant devant lequel elle se prosterne chaque jour.* » (p. 31). Autre nom commun utilisé avec une majuscule, le « *Ménage* » qui est érigée ici en être suprême par cette mère qui, rappelons-le, n'est jamais nommée mais uniquement surnommée.

Et enfin, K. Jonasson impute l'utilisation de la majuscule avec certains noms communs à « *l'origine propriale du nom ou le rapport avec un phénomène désigné par un Npr* ». ¹⁰⁹ Nous donnons comme exemple le terme : « *les Français* » (p. 82), une classe de particuliers dont se rappelle Dadda Aïcha et qui entretient un lien avec un lieu désigné par un nom propre, la France. Un statut proprial évident en général mais loin d'être simple dans le cas qui nous intéresse puisque dans la même phrase, nous remarquons un autre terme qui fait office de synonyme du mot « *Français* » dans la croyance populaire mais que l'auteur utilise sans majuscule : les « *roumis* » (en italique dans le texte). Un changement de stratégie qui s'imposait puisque, contrairement à « *Français* » qui est dérivé d'un nom propre géographique, le terme « *roumis* » n'est pas associé dans la mémoire à un particulier mais à un concept qui n'a pas de lien avec un lieu défini. Une variation qui vise surtout à réduire ces personnes désignées à une simple référence à une race et non à une armée de colonisateurs, responsables rappelons-le de la mort du père de l'auteur.

Ce qui transparait donc de cette analyse onomastique, c'est que malgré le fait que le nom propre recèle une charge symbolique, sociale et affective, le fait qu'il soit attribué à plusieurs personnages fait paraître ces derniers perpétuellement mobiles, donc indéterminés.

3-2-Le dédoublement

Puisque l'intimiste est toujours « *divisé entre un moi quotidien et superficiel et un moi profond qui, parfois, affleure de manière insolite* » ¹¹⁰, l'onomastique particulière dont nous venons de faire état nous conduit à tenter de découvrir les traces d'un

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁰ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction ; op. cit.*, p. 72.

quelconque dédoublement, autre qu'onomastique. La raison d'être de l'autofiction étant une mise en scène de soi de l'auteur, cela même suppose d'emblée l'existence d'un double personnage, ou même d'un personnage doté d'une double personnalité. Une double identité qui, dans la situation qui nous intéresse, prend ancrage à partir de la personnalité de l'écrivain elle-même et qui trouve ses ramifications dans l'œuvre *Surtout ne te retourne pas*. Maïssa Bey en parle ainsi:

« Aujourd'hui, j'assume les deux personnages qui sont en moi, Maïssa l'écrivain et Soumia la femme, la mère ; une double personnalité qui correspond bien à mon signe astral du gémeaux. »¹¹¹

Pour déclarer ensuite à propos de la trame de son livre :

« Le personnage imaginaire de cette fille s'est immédiatement imposé à moi »¹¹²

Ce dédoublement que nous essayerons de mettre en évidence dans ce récit commence d'abord par la double identité onomastique du personnage principal Amina/Wahida et de quelques autres protagonistes de l'histoire, et que nous avons déjà souligné précédemment. Cette ambiguïté onomastique se prolonge pour donner lieu à un autre dédoublement qui fait que l'histoire se repose entièrement « *sur la scénographie du double et de la dissociation, du décalage et de l'intersection qui spécifie l'écriture déchirée* »¹¹³. Cette scénographie se distille au fil de la narration et se concentre essentiellement sur le personnage d'Amina/Wahida, qui, rappelons-le, est en même temps la narratrice.

« On appellera peut-être même sa nièce Amina en renfort. La maison est grande. » (p. 30)

La narratrice parle d'elle-même dans les premières pages du livre comme elle

¹¹¹ NASSIRA BELLOULA, Mon écriture est un engagement contre tous les silences, *op. cit.*, in www.dzlit.free.fr/bey.html.

¹¹² *Ibid.*, in dzlit.free.fr/bey.html.

¹¹³ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, *op. cit.*, p. 69.

parlerait d'un personnage, secondaire en plus. Elle se dissocie de cet alter ego dans un détachement apparent car elle n'assume pas encore son statut de personnage principal, d'héroïne. Un dédoublement entre l'auteur et le narrateur « *qui matérialise la distance de soi à soi qu'introduit nécessairement l'écriture*¹¹⁴. Il est assimilé par P. Lejeune à une « *reprise en main* »¹¹⁵ et même à une « *reconstruction de soi* »¹¹⁶. Cette dernière prend tout son sens en s'immergeant dans les racines mêmes, c'est-à-dire dans l'enfance de la narratrice et du personnage d'Amina/Wahida qui ne font plus qu'une :

« Un vieil homme est là, face à une petite fille qui n'est autre que moi, j'en suis sûre. Et dans un étrange dédoublement, je les regarde tous les deux. [...] Fillette encore ignorante, encore insouciante, je le regarde. [...] La fillette ne le quitte pas des yeux. » (p. 68-69)

La narratrice alterne dans ce passage identification et détachement : elle s'identifie à cette petite fille dans une séquence qui s'apparente à un souvenir pour s'éloigner ensuite de cette reconnaissance et se considérer en tant que nouveau personnage qui vient de faire son entrée : une petite fille. Mais un personnage autoréférentiel créé pour les besoins de la fiction et par elle. Ce refus de se reconnaître ne viendrait-il pas de quelques autres souvenirs dont elle essaie de s'en défaire ? Une manière sans doute « *de reprendre le dessus sur les confusions et les horreurs de la vie en les mettant comme on peut en ordre, et à distance.* »¹¹⁷

« Me traverse brièvement, aussi inattendue, aussi violente qu'un coup de poignard, l'image d'une petite fille en proie à une frayeur si grande qu'elle veut crier et qu'aucun son ne sort de sa bouche, une petite fille en sanglots, éperdue de peur et de douleur, acculée contre un mur par un homme au visage et aux poings menaçants. Où ? Quand ? Je ne sais pas. » (p. 129)

Cet extrait, amplifié d'une description qui accentue la division du personnage, ne montre aucune identification de la narratrice avec la petite fille qui a fait son entrée dans

¹¹⁴ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 59.

¹¹⁵ PHILIPPE LEJEUNE, *Pour l'autobiographie*, op. cit., p. 232.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 232.

l'intrigue quelques pages avant. Un élément qui devrait confirmer que ce refus de se reconnaître dans cet enfant vient du fait que cette identification ira de pair avec un traumatisme dont elle ne veut pas se remémorer, même si quelques images lui reviennent.

Il ne serait pas vain de souligner que cette stratégie du dédoublement adoptée par Maïssa Bey concerne uniquement un personnage de la trame, en l'occurrence le personnage principal lui-même. Ce qui induit un effet de distanciation non négligeable :

*« Je suis debout dans ma chambre. Je suis debout face au miroir de l'armoire.
[...] Je me regarde. [...] Je suis à la fois regardée et regardant. » (p. 81)*

Une phrase qui nous interpelle dans la mesure où elle amorce l'entrée en scène d'un objet qui symbolise à lui seul un dédoublement évident : le miroir. Cette thématique du miroir reviendra souvent dans le récit, comme pour concrétiser cette envie qu'a le personnage de se projeter dans une autre dimension. Ce personnage qui utilise avec insistance le pronom personnel « je » comme s'il avait conscience que la distanciation n'allait pas tarder à survenir :

« Et...il y a, debout au centre de la chambre, cette fille, Amina, qui se regarde dans la glace, qui me regarde... » (p. 182)

La distanciation est concrétisée ici par l'entrée en jeu du pronom démonstratif « cette » qui suppose un écart aussi brusque qu'inattendu, et de la marque de la troisième personne « se » : le tout donne naissance à un double qui débute une contemplation équivoque et qui suppose cette division nécessaire au jugement au soi.

Un autre élément mérite d'être soulignée : le caractère féminin du personnage qui déteint en quelque sorte sur les objets mis en scène et leur confère de ce fait la faculté de se dédoubler également et d'accompagner le personnage dans cette quête d'un autre « moi » :

« Posée sur le meuble, une grande statue en bronze. Dédoublee par le grand miroir accroché au mur, juste au dessous. J'ai la très nette impression que deux femmes se font face, identiques. Deux femmes agenouillées dans une attitude d'imploration, les bras tendus vers le ciel. » (p.183)

Le choix de l'objet ici n'est pas anodin : la statue devient une symbolique d'un être humain, d'une femme pour être plus précis. Le miroir qui est souvent évoqué dans ce contexte de dédoublement en devient ici le support incontournable : il renvoie au protagoniste une image qu'elle a l'air de fuir mais qu'elle retrouve là où elle va. Cette image féminine, « *l'image double qui assure l'identité des protagonistes* »¹¹⁸ est quelquefois gommée au profit d'une neutralité qui n'est qu'apparence :

« *L'enfant et la mère se portent bien.* » (p. 163)

La petite fille n'est plus, elle est dorénavant une simple enfant qui n'existe qu'accolée à une mère. Ce dédoublement fictionnel à l'intérieur de l'oeuvre ne pourrait que conduire à ce que les alter egos fassent entendre leurs voix, dissonantes ou semblables. Une superposition de sons qui ne manque pas de donner un nouvel éclairage à l'écriture autofictionnelle de Maïssa Bey dans ce récit.

3-2- La polyphonie

En dehors du fait que la polyphonie désigne une multiplicité de voix, elle est liée à l'autofiction dans la mesure où celle-ci est décrite par S. Hubier comme étant un jeu portant sur des voix multiples, tandis que G. Gusdorf attribue à toute seconde voix présente dans l'autofiction et « *refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience* »¹¹⁹, une certaine parole dont la portée et le sens seront justement le but de cette partie de notre travail.

Selon nous, l'existence de cette double vocalité est plus au moins évidente dans toute écriture autofictionnelle car cela correspondrait à cette stratégie de brouillage de pistes et de mystification revendiquée par l'auteur qui adopte les artifices inhérents à l'autofiction. Maïssa Bey a matérialisé cette vocalité dans son écrit en fractionnant son récit en passages rédigés en caractères romains et d'autres en caractères italiques. Cette fragmentation n'est pas anodine ; elle désigne à notre avis le son d'une autre voix qui

¹¹⁸ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, op. cit., p. 69.

¹¹⁹ GEORGES GUSDORF, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, op. cit., p. 373.

acquiert dans ce cas des fonctions autres que celles que l'on pourrait attribuer aux parties rédigées en caractères romains, même si bien sûr le tout est lié.

Avant de pousser plus loin nos investigations sur la portée de cette polyphonie dans l'œuvre que nous étudions, nous nous devons de rappeler la fonction des caractères italiques qui personnifient ici cette « *voix off consubstantielle à la description progressive du récit* »¹²⁰, fonctions établies par P. Lejeune :

La 1^{ère} consiste en une tendance à discuter des erreurs de mémoire de l'autre voix. En voici une illustration (en italique dans le récit) :

« Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui est lisible et ce qui ne l'est pas. » (p.60)

La discussion ici de ces erreurs de mémoire relève plus d'une amnésie commune que d'une rectification par l'une ou par l'autre voix. Cette dernière partage avec l'autre ses doutes dans une sorte de réponse teintée de compréhension envers cette méconnaissance qu'elles ont en commun de la véracité de certains souvenirs. Des hésitations qui « *font partie du charme de la mémoire. Elles donnent confiance en la véridicité du narrateur* »¹²¹

La 2^{ème} fonction est une dénonciation des procédés de fictionnalisation qui caractérisent cette écriture autofictionnelle. Une caractéristique qu'on peut décerner dans l'exemple su-cité. Rappelons brièvement que le procédé de fictionnalisation consiste dans le fait que l'auteur met sa propre vie en fiction, en s'inventant autre. Mais dans ce passage, nous nous posons cette question : au cours de cette formule de réinvention, se pourrait-il que l'auteur ressente une certaine confusion entre ce qu'il a vraiment vécu et ce qu'il a inventé ? Cette phrase ne pourrait-elle pas être le cri d'un auteur, en l'occurrence Maïssa Bey, en bute à un certain égarement dans son récit ?

La 3^{ème} fonction réside dans le fait que la seconde voix critique rétrospectivement le discours du narrateur :

« juste avant d'arriver à destination, je dois tout de même jeter un regard en

¹²⁰ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, op. cit.*, p. 45.

¹²¹ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p. 267.

arrière. Ce sera la dernière fois. Il le faut, pour que vous compreniez bien, pour que vous ayez tous les éléments en main. » (p.43)

La critique prend dans ce passage rédigé en italique l'allure d'une transgression pure et simple envers la recommandation contenue dans le titre *Surtout ne te retourne pas*, recommandation suivie apparemment par la première voix mais qui suscite plutôt chez la deuxième un sentiment de curiosité. Elle essaye même, de se justifier

Et la dernière fonction consiste dans le fait de prolonger le texte. Voilà ce qu'en dirait P. Lejeune : « *On respire, tout en regrettant que ces échappées soient si brèves.* »¹²² :

« Quand la nuit commence à se défaire et que ciel et terre sont enfin séparés, je me glisse sans bruit au cœur de l'obscurité qui desserre lentement son étreinte. Je lève les bras. Je tends les paumes vers la promesse de l'aube, j'en saisis à pleines mains les premiers murmures, les premiers frémissements, et je salue la naissance du jour renouvelé. » (p.107) (en italique dans le récit)

Le prolongement consiste ici en une profusion de détails agrémentés de lyrisme et qui confèrent au récit un mode narratif plutôt qu'un mode discursif, même si ce récit est profondément « *interrompu par la parole d'un personnage et suivi du discours de l'auteur.* »¹²³

La disposition particulière de ce texte laisse croire que nous avons toujours affaire à un dialogue entre deux voix et permet à l'auteur « *de formuler en marge un discours second où il commente les propos de son héros et met en acte la réflexion de son identité* »¹²⁴. Mais quel genre de dialogue ? S'agit-il d'un dialogue où la seconde voix se fait nécessairement entendre ou d'une conversation échangée, comme le suggère B. Valette, avec un auditeur muet ? Se pourrait-il qu'il s'agisse d'« *un monologue intérieur avec dédoublement de la personnalité ?* »¹²⁵. En tous les cas, ces possibilités supposent toutes la présence d'un échange qui implique l'existence d'une collaboration et d'une

¹²² *Ibid.*, p. 62.

¹²³ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, op. cit.*, p. 66.

¹²⁴ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit.*, p. 59.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 44.

écoute, fonctions essentielles, selon P. Lejeune, de cette double vocalité. C'est le cas notamment pour ces deux passages qui se suivent, le 1^{er} en caractères romains et le second en italique:

« Je suis un peu folle sans aucun doute. [...] Sinon, je ne serais pas en ces lieux, à cette heure et en ce jour.

Et je ne serais certainement pas là à vous raconter mon histoire, à tenter de retrouver un ordre, une chronologie à mes actes. » (p. 33)

Ces extraits pourraient illustrer la théorie de B. Valette du dialogue avec un interlocuteur silencieux, qui écouterait placidement la narratrice, ou bien d'un monologue intérieur avec dédoublement de la personnalité. Peut-être même que la première phrase a été prononcée à haute voix alors que la deuxième n'est qu'une réflexion silencieuse. Mais ce qui est plus au moins certain à notre regard, c'est que toutes ces possibilités de sens font qu'il n'y a aucune différence entre cette première voix qui impute à la folie sa présence quelque part un certain jour et la seconde qui invoque la même cause mais générant pour elle d'autres conséquences plus porteuses de sens et le tout se confond pour ne faire qu'un.

Remarquons également qu'il existe la possibilité que les deux voix soient sur la même longueur d'ondes et qu'elles fusionnent pour faire entendre une seule et même opinion. Cela se produit peut-être pour donner « *l'occasion à la voix narratrice d'explorer le contexte apparemment anodin d'où va, après quelques tâtonnements, jaillir l'essentiel.* »¹²⁶ :

« des images me reviennent par bouffées. Parfois très nettes, avec des détails d'une précision étonnante, parfois floues avec des interférences qui brouillent toute possibilité de reconstitution. Une sorte de va-et-vient dans lesquels s'entrecroisent des personnages, des paroles, des cris, des paysages et des lieux aussi. » (p.154) (en italique dans le texte)

L'essentiel consiste ici à récupérer cette mémoire qui fuit et dont la récupération était en quelque sorte une tâche qui incombait à la seconde voix. Ce n'est plus une

¹²⁶ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 283.

amnésie collective mais une fusion qui fait que quelques bribes de souvenir reviennent par intermittence. Ce qui correspond aux tâtonnements évoqués par P. Lejeune et que nous attribuons naturellement à une seule et même voix : celle de la narratrice. Et il ne s'agit aucunement d'une voix actuelle et d'une voix passée, mais plutôt de deux sonorités qui cheminent côte à côte. Les chapitres de l'un et de l'autre récit sont loin de s'ignorer : au contraire, ils se suivent à la trace, même s'ils font entendre souvent des sons différents, car tout cela se fait dans une certaine complémentarité, et même une complicité. Ce qui n'empêche que leur lecture impose quand même la mise en place d'un « *un espace de méditation* »¹²⁷. Ce dernier s'installe de lui-même puisque le lecteur est obligé de faire des va-et-vient continuels et des retours en arrière pour essayer de saisir le rapport entre le tout et pour tenter de découvrir le sens caché de tout cet assemblage :

« Le moment est venu de dénouer les fils. De revenir ainsi à la recommandation de Dadda Aïcha, vous en souvenez vous ? [...] Je vais une fois de plus reconstituer la scène. Une fois de plus. Mais de façon différente puisque je suis un des personnages. Un rôle pour lequel je n'étais pas préparée. » (p. 193) (en italique dans le texte)

L'autre voix fait appel à la mémoire de la première tout autant qu'à celle du lecteur. La première voix pourrait-elle toujours invoquer ses pannes de mémoires pour échapper au dénouement ? Serait-elle prête à sauter le pas et desserrer enfin ces fils ? Le lecteur aussi se sentirait bien obligé de s'arrêter à ce point du récit et de revenir en arrière pour essayer de trouver ce passage qui contient les recommandations de Dadda Aïcha, et ce, pour pouvoir comprendre la suite de l'histoire ; une certaine distanciation en quelque sorte.

Il pourrait exister d'autres rapports tous aussi fondés les uns que les autres entre les deux voix qui cheminent dans ce récit : cela pourrait consister dans une réponse de la seconde à une question inaudible de la première :

« Oui, il en faut bien plus pour ébranler une vie. Pour précipiter une vie dans la nuit, comme pierre au fond d'un puits. » (p. 29) (en italique)

La première voix pourrait également se comparer péjorativement au son du bruit

¹²⁷ *Ibid.*, p. 257.

que fait la craie sur un tableau :

« *Un peu comme le crissement que fait parfois la craie sur le tableau. [...] La stridence d'un crissement qui dérange, qui agace. Pire encore, qui exaspère.* » (p. 34)
(en caractères romains)

Et voilà la seconde qui vient à son secours et qui la rassure en lui disant :

« *J'aime bien la comparaison.* » (p. 34) (en italique)

La deuxième voix pourrait acquérir le temps d'une phrase son indépendance et essayer de se justifier, envers le lecteur ou même envers la narratrice :

« *Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but : m'aider à trouver un commencement à ce récit.* »
(p. 25) (en italique)

Elle pourrait même ricaner derrière le dos de la première mais pas à ses dépens :

« *Ah ! s'il savait ! S'ils savaient tous qu'il suffit de quelques mots, de quelques secondes pour faire voler en éclats le temps et toutes les certitudes, pour anéantir tous les projets, pour rompre tous les fils. Qu'il est ensuite difficile de retisser, de retrouver...* » (p. 36) (en italique)

Et ces voix peuvent même être quelquefois discordantes, ce qui pourrait amener le lecteur à se poser cette question de savoir qui parle, qui n'est pas d'accord avec l'autre. Se pourrait-il qu'elles « *passent leur temps à changer de place, à faire bouger leur identité* »¹²⁸ sans qu'il s'en aperçoive ?

Comme nous le constatons, Maïssa Bey joue fréquemment avec le registre polyphonique : un jeu dont les subtilités sont accentués par la l'omniscience du « je ». En se mettant en scène, elle invente ces deux voix et glisse sans cesse de l'une et l'autre. Le lecteur prend conscience que même s'il a du mal quelquefois à suivre, la part

¹²⁸ *Ibid.*, p. 269.

de l'intime qu'il ressent dans cette superposition de voix prend tout son sens à travers l'écriture autofictionnelle.

3-4-Le jeu des pronoms

Dans un récit littéraire, le choix du pronom à utiliser n'est jamais improvisé et ce récit autofictionnel de Maïssa Bey ne fait pas exception: « *le choix d'un pronom personnel entraîne et inspire d'autres choix [...], touche à la question fondamentale de la place où est situé un récit donné dans les catégories des possibles narratifs* ». ¹²⁹ Autrement dit, c'est en essayant de décrypter la place qu'occupe les pronoms personnels dans ce récit que l'on pourrait préciser et non seulement reconnaître la touche intime qui prévaut dans ce récit.

Surtout ne te retourne pas fourmille de pronoms dont l'utilisation n'est aucunement fortuite : cela va du « je » de la narratrice/personnage au « vous » qui désigne tout le long de la narration le lecteur pour s'avérer à la fin qu'il renvoie à un praticien, en passant par d'autres pronoms dont on verra également le contexte d'utilisation. Mais cette abondance des pronoms n'occulte en aucune manière la domination du « je » dans ce récit, domination dont dépend son homogénéité et dont parle R. Jakobson en ces termes : "*l'élément focal de l'œuvre [dont] elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments [et dont] elle garantit la cohésion de la structure*" ¹³⁰

Et puisque « *le titre, à la fois annonce le roman et le cache* » ¹³¹ et qu'il constitue les premiers mots que le lecteur aura loisir de parcourir, l'idéal serait de commencer notre analyse par le titre qui se distingue des intitulés habituels avec l'utilisation du pronom « tu » : *Surtout ne te retourne pas*. La première chose qui nous vient à l'esprit est que la narratrice s'adresse à quelqu'un d'autre, au lecteur ou à un autre personnage auxquels elle adresserait une recommandation. Mais puisque nous avons déjà émis la

¹²⁹ MICHAL GLOWINSKI, *Sur le Roman à la première personne*.1992, p. 229, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 88.

¹³⁰ ROMAN JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, 1977, p. 77, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 11.

¹³¹ CHRISTIANE ACHOUR; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 72.

possibilité que le personnage principal ait un double, ce qui ferait de cet énoncé un titre polyphonique, pourquoi ne pourrait-on pas penser qu'elle s'adresse en fait à elle-même ? Ce qui nous amène à poser une autre question : pourrait-elle se tutoyer ? Ce serait tout à fait possible dans la mesure où : « *C'est une manière de se ramener dans le champ de parole, de se faire rentrer dans son propre champ de vision, juste au bord [...] Se dire « tu », c'est se donner du jeu, c'est aérer son « je », le remettre en liberté.* »¹³²

En plus de cet objectif avouable qui est de se faire entendre, P. Lejeune affirme que l'usage du pronom « tu » en parlant de soi-même dénote d'une certaine volonté de se reconforter, de se faire prodiguer des conseils à soi-même. Mais cela pourrait être aussi bien pour se consoler, ou pour faire des projets. Ce qui ramènerait à la surface l'adulte qui est en nous et qui s'adresse à nous, en tant qu'enfants. Le lecteur se sent délaissé, ce qui le placerait devant un choix : celui d'essayer de s'identifier à ce « tu » ou de se laisser également submerger par les autres voix qui sont en lui. Il serait utile de préciser que le « tu » n'est pas uniquement utilisé dans le titre, mais dans un autre passage du texte, même s'il n'est qu'une variante de ce même intitulé :

« Surtout ne les regarde pas, surtout ne les écoute pas, surtout ne te retourne pas, avance et va, va jusqu'au bout de toi. » p.108

Des injonctions qui rejoignent ce qu'en a dit P. Lejeune : on peut se tutoyer pour se donner des conseils, qui prennent dans cet extrait un ton d'avertissement : l'acte de se retourner et de transgression qui en découle fait penser à une question de vie ou de mort car l'enjeu est de se retrouver soi-même.

Signalons également l'usage tout au long de ce récit, surtout dans les passages en italique, du pronom personnel, le « vous » qui désigne « *celui à qui l'on raconte sa propre histoire.* »¹³³ :

« Ecoutez. Écoutez-moi. Laissez-moi dire ce que je sais. Ce que je suis. » (p.107)

Une phrase qui est loin de représenter une recommandation, comme dans le cas du

¹³² PHILIPPE LEJEUNE, *Pour l'autobiographie, op. cit.*, p. 209.

¹³³ MICHEL BUTOR, *Répertoire II, op. cit.*, p. 66.

pronom « tu » : le « vous » suggère plutôt un ton de supplication qui pourrait s'adresser aussi bien au lecteur pour qu'il continue de lire jusqu'au bout, qu'à l'alter ego de la narratrice/personnage. Mais la possibilité que le « vous » s'adresse à un docteur n'est nullement envisageable dans l'esprit du lecteur car le personnage du praticien ne fait son apparition qu'à la dernière page : le lecteur n'est donc pas censé connaître son existence.

Mis à part le « tu » et les passages en italique où le pronom « vous » est souvent employé, c'est le « je » qui revient le plus dans ce récit. Maïssa Bey en annonce la couleur juste avant de commencer le premier chapitre avec cette citation de Rimbaud à la neuvième page du livre : « *Je est un autre.* » Un avant-goût de la tonalité de son récit et qui rejoint cette déclaration faite par une journaliste à propos de ce récit : « *fuir pour rompre avec ce passé, le refouler, et s'effacer en l'Autre. Cet Autre par qui le "je" peut renaître, ce sont les rescapés qu'Amina rejoint* »¹³⁴. Et c'est Maïssa Bey qui déclare : « *Peut-être que le "Je" narratif peut amener à un amalgame entre l'auteur et l'héroïne...* »¹³⁵. Des propos qui ne font que confirmer l'importance que revêt le « je » dans l'autofiction en général et dans celle-ci en particulier. Un pronom auquel les critiques sont quasi unanimes pour lui conférer un statut particulier. S. Hubier le considère comme un dénominateur commun aux différentes sensations dont on éprouve la présence. Il marque l'identité du sujet et dévoile la perception qu'a l'auteur de sa vie : « *le je, expression grammaticale d'un moi démesuré qui envahit les textes.* »¹³⁶

L'écriture à la première personne, « *relève de la mimésis formelle* »¹³⁷ dans la mesure où un récit qui s'appuie dans sa majorité sur un usage récurrent du « je » constitue pour S. Hubier une imitation invariable de parole, celle du narrateur ou bien celle du personnage. Une parole qui évoque dans le récit de Maïssa Bey un air insistant d'« *effets de réel [...] détails narratifs ou descriptifs qui ne sont pas nécessaires à l'intrigue, mais qui lui donnent un caractère de vraisemblance et même de présence par*

¹³⁴ CHRISTINE ROUSSEAU, Maïssa Bey, les mots en partage, *op. cit.*,
in www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-675896,0.html

¹³⁵ YASMINE BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, *op. cit.*,
in www.dzlit.free.fr/bey.html

¹³⁶ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁷ MICHAL GLOWINSKI, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, *op. cit.*, p. 294, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *op. cit.*, p. 87.

leur précision même. »¹³⁸ :

« Je marche dans les rues de la ville [...] Je traverse des rues, des avenues, des boulevards, des impasses, des allées, des venelles qui sont à présent chemins de pierres et de terre. » (p. 13)

Cette phrase est la première que le lecteur aura devant lui en commençant sa lecture. Le « je » est le premier mot, le premier pronom qu'il lira et c'est ce qui déterminera sa stratégie de lecture. Surtout que la couverture indique qu'il a devant lui un roman. Ces premières pages avec ce « je » omniprésent lui font sentir que la domination ce dernier constitue en quelque sorte la charpente de l'œuvre. Vient ensuite une description antérieure de lieux qui ne correspond pas à la description qu'on pourrait en faire actuellement, ce qui poussera le lecteur à croire fortement que l'auteur sait exactement de quoi elle parle, qu'elle décrit une réalité puisqu'elle connaissait déjà les lieux avant qu'ils ne prennent l'apparence de ce décor apocalyptique.

Et puisque l'autofiction est un croisement entre réel et imaginaire, le pronom « je » acquiert automatiquement cette même caractéristique. Pour M. Butor, c'est le moyen idéal pour conférer à n'importe quelle fiction un caractère documentaire, tandis que pour S. Hubier, il permet même de témoigner tout en se cachant derrière la part de fiction qu'il comporte. Opinions paradoxales en apparence mais qui accréditent cette définition du « je » : « *espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai* »¹³⁹ :

« En arrivant, je ne reconnais pas les lieux. [...] Des allées rectilignes, bordées de chalets, préfabriqués bien sûr... » (p. 171)

Cette nécessité éprouvée par l'auteur à nous préciser que les chalets attribués aux sinistrés n'avaient de chalets que le nom puisqu'ils étaient préfabriqués, pourrait désigner un témoignage sur les conditions de vie de l'après séisme des victimes. Une vie meilleure que dans les camps mais qui comporte toujours des inconvénients inhérents à ce genre d'installations. Ce fait mentionné est véridique : nous en avons retrouvé une

¹³⁸ JEAN MILLY, *Poétique des textes*, op. cit., p. 80-81.

¹³⁹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 84.

trace dans un article qui parlait justement de la situation des sinistrés et qui signale le même élément mais avec une terminologie empruntée aux sinistrés eux-mêmes :

« ...les 17 000 chalets (« les conteneurs », rectifie-t-on parmi les sinistrés) promis par les autorités. »¹⁴⁰

L'écriture à la première personne suppose toujours l'établissement d'un pacte de vérité dont les clauses stipulent que si l'auteur ne dit pas vrai, il devrait en tout cas en donner l'impression à son lecteur. C'est ce qui est communément appelé le « *dire-vrai* »¹⁴¹. Les modalités de ce dernier constituent l'enjeu des récits à la première personne car « *les énoncés à la première personne, persuasifs, correspondent à la fois à la volonté du locuteur d'exprimer ses convictions et au désir d'influencer le lecteur* »¹⁴²

« C'est ainsi que, en quelques jours, j'ai changé de nom, d'origine, de statut, et que, sans trop de difficulté, je suis devenue l'aînée d'une famille dont presque tous les membres, virtuels ceux là, avaient eu la bonne idée de disparaître, corps et biens, le jour du tremblement de terre. » (p. 97)

Le pronom « je » symbolise ici un certain renouveau identitaire de l'héroïne, et même si le contenu de ce discours sonne faux aux oreilles du lecteur à l'évocation de toute une famille virtuelle disparue sans aucun état d'âme apparent de son prétendu membre, l'allusion au séisme vient à point pour apporter juste la touche de réel qui manquait et qu'il fallait.

En plus de mêler la réalité et la fiction, le vrai et le faux, cette écriture à la première personne entretient également un certain rapport avec la mémoire. Un auteur qui s'exprime à l'aide du « je » ne pourrait décemment empêcher quelques remémorations personnels d'affluer et d'« entacher », si l'on peut dire, son récit. Ce qui nous conduirait inévitablement à considérer cet écrit sous un jour nouveau car les souvenirs de l'intimiste « *aussi fourmillants que décousus, ses immanquables oublis, l'occultation des*

¹⁴⁰ Jeune Afrique L'intelligent, Que deviennent les sinistrés du 21 mai ? , ANNE KAPPES-GRANGE, n° 2230, 5-11 octobre 2003, p. 38.

¹⁴¹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 18.

épreuves désagréables et des expériences fâcheuses »¹⁴³ mettront néanmoins quelques pans passés de la vie de l'auteur en avant et tout ce qui a façonné son existence :

« Ainsi, je n'aurai pas besoin de remonter très loin dans le temps, dans l'enfance, dans les multiples accrocs qui ont entaillé en surface ou profondément le cours de ma vie. »(p. 25)

Une certaine contradiction transparait ici dans les propos de la narratrice qui semble vouloir oublier ce que sa mémoire lui renvoie comme images chaotiques. Le « je » donne une certaine légitimité à l'idée du lecteur selon laquelle ce ne pourrait être que l'auteur elle-même qui s'exprime et qui entretient ce rapport conflictuel avec son enfance. Si ce n'était pas elle, les souvenirs remonteraient plus facilement à la surface avec netteté et elle n'aurait aucun mal à en parler puisque ce n'est pas d'elle dont il est question.

Vu que le « je » qui relate des souvenirs d'enfance n'est pas le même qui donne au récit littéraire une valeur de documentaire, S. Hubier continue sur sa lancée en certifiant que cela implique automatiquement que ce pronom acquiert une pluralité qui fonde ses rapports avec la vérité et avec la réalité : ces dernières ne sont plus permanentes. Ce qui nous amène à nous demander si cette ambiguïté influe ou non sur toute tentative de désignation du sujet auquel renvoie ce pronom. G. Genette¹⁴⁴ explique ce processus par la nécessité de distinguer lors de la lecture les instants où le « je » renvoie au personnage tel qu'il était dans le passé et ceux où il n'est plus seulement un personnage mais également un narrateur :

« Je n'ai pas, inscrite en moi, la mémoire du froid, de la faim, des coups reçus, et des rejets. Je n'ai pas vécu dans la misère, l'injustice, le manque et les humiliations. Je ne crois pas avoir jamais été confrontée à pareilles blessures. » (p. 113-114)

Ce passage illustre la théorie de S. Hubier en ce qui concerne les rapports du « je » et de la mémoire. Les certitudes qui s'apparentent au début à un manque criard de souvenirs amers vacillent et laissent la place à une incertitude qui a l'air de ne pas en

¹⁴³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁴ Cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *op.cit.*, p. 12.

être une. Mais cet exemple nous permet également de vérifier cette pluralité du « je » dont nous parlions à l'instant et qui consiste à essayer de découvrir qui se cache derrière ce pronom à différents moments du récit : nous pensons que c'est un des moments où c'est la narratrice qui parle, en s'exprimant bien sûr à la première personne et qui essaie de replonger dans un passé, aussi incertain soit-il. Et voici quelques pages plus loin un extrait qui renvoie à cet autre statut du « je », où celui-ci acquiert »officiellement » le statut de personnage :

« Je vais une fois de plus reconstituer la scène. Une fois de plus. Mais de façon différente puisque je suis un des personnages. Un rôle pour lequel je n'étais pas préparée. » (p. 193)

La narratrice étrenne sa double fonction de personnage et de narrateur en annonçant d'une façon péremptoire que jusque là, elle jouait son rôle de « *médiation narrative* »¹⁴⁵, donc le « je » tentait jusqu'à présent de nous faire oublier la présence de la narratrice. Dorénavant, elle aurait « officiellement » en quelque sorte un double statut de narratrice et de personnage.

Capacité à mélanger le réel et l'imaginaire, imiter la parole, instauration de rapports particuliers avec la vérité et la mémoire, possibilité de témoigner sans censure en se « réfugiant » derrière l'étiquette de « roman »: autant de raisons qui témoignent d'une certaine vision du monde et pourraient amener un auteur à adopter le pronom « je » plutôt que la troisième personne définie par M. Butor comme « *la forme la plus naïve de la narration* »¹⁴⁶. Ce « il » cède la place au « je » dans le but de faire prendre conscience au lecteur que derrière ces péripéties relatées se trouve une personne qui est en train de se raconter, donc de se révéler.

Mais ce choix de formes grammaticales est relégué au second plan par Gérard Genette qui parle plutôt d'une sélection entre « *deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette*

¹⁴⁵ CHRISTIANE ACHOUR ; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 61.

¹⁴⁶ MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, op. cit., p. 61.

histoire. »¹⁴⁷ Force est de constater que dans *Surtout ne te retourne pas*, la narratrice est loin d'être étrangère : c'est un personnage et nous avons relevé le fait qu'elle annonce ce statut dans un des passages du récit. C'est l'inverse qui pose problème pour Genette : un des personnages de la trame peut-il acquérir, par le biais du narrateur, cette possibilité d'employer le « je » ? Une question à laquelle nous pouvons répondre en prenant ces deux exemples tirés de notre récit :

« Nadia hoquette : si j'étais revenue chez moi à l'heure prescrite, si j'avais quitté mon amie quelques minutes plus tôt, si je n'avais pas... » (p.100)

Et :

*« Elle déclare d'une voix très lasse, entrecoupée de sanglots :
-Je sais, je sais. Je n t'en veux pas. Tu ne peux pas te souvenir. » (p.133)*

La narratrice qui s'est octroyée dans la plus grande partie de ce récit le privilège d'user du « je », accorde quand même cette prérogative non à un mais à deux autres personnages : à Nadia, qui est en proie à un lancinant sentiment de culpabilité, celui de ne pas avoir péri avec le reste de sa famille, et à Dounya, la prétendue-mère de Amina/Wahida qui rassure cette dernière quant à son incapacité à se souvenir de quoi que ce soit la concernant. Mais ces deux protagonistes sont investis de ce droit à la première personne sous l'apparence du discours direct, qui relève lui-même de la mimésis. Ce qui nous ramène à ce rôle que joue le pronom « je », celui d'imiter la parole.

Après avoir passé en revue les différentes caractéristiques du « je » et la pluralité de sens qui en découle pour l'écriture autofictionnelle, il nous paraît judicieux de compléter cette modeste analyse en essayant de déterminer comment la manifestation du « je » dans l'autofiction décide-t-elle de la signification de ce type de récit.

Notre point de départ sera la définition même du narrateur que nous ne pouvons confondre ni avec l'auteur ni avec le personnage et qui nous permet de déterminer si la narration est « *hétérodiégétique ou homodiégétique, selon que le narrateur rapporte l'histoire d'autres personnages, ou la sienne propre, très généralement à la première*

¹⁴⁷ GERARD GENETTE, *Figures III*, 1972, p. 251-252.

personne. »¹⁴⁸. Mais le fait que Maïssa Bey réunisse ces deux critères, en transcrivant sous sa plume l'histoire d'un personnage principal qui présente indéniablement quelques similitudes avec la sienne en utilisant le pronom « je » et en y mêlant l'histoire d'autres personnages change la donne et brouille quelque peu l'identité de ce « je » puisque « celui de la narration ne se confond pas avec celui de l'énonciation ; il n'est pas non plus exactement celui de son véritable passé. »¹⁴⁹ :

« Au passé définitif, comme l'a souligné un jour Nadia en parlant de son désir de tout effacer pour pouvoir continuer à avancer.

J'avais.

Je n'ai plus.

J'étais.

Je ne suis plus. » (p. 109)

L'auteur transcrit ici des propos qui nous plongent dans une perplexité évidente : à qui renvoie le « je » ? Est-ce à Nadia dont la narratrice rapporte les paroles fidèlement ? Ou bien est-ce la narratrice qui s'approprie les propos de Nadia car elle se sent interpellée par leur portée ? Donc, en quelle catégorie peut-on classer ce « je » : est-il un pronom d'énonciation ou bien celui de la narration ?

Cette énonciation, Émile Benveniste¹⁵⁰ y distingue deux modes opposés selon qu'ils reposent sur les indices de l'expression de la subjectivité ou sur l'expression linguistique du temps : « le discours » et « le récit ». Une opposition dont les frontières sont, toujours selon É. Benveniste, incertaines, ce qui donnerait toute latitude aux auteurs d'autofiction d'en jouer. Ces deux modes énonciatifs sont loin d'être incompatibles, générant à l'intérieur même du récit autofictionnel « plusieurs catégories du je, celui du discours et celui du récit, qui parfois s'enchevêtrent, se mêlent jusqu'à

¹⁴⁸ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 30.

¹⁴⁹ ANNA JAUBERT, *La lecture pragmatique*. 1990, p.45-49, citée par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 29.

¹⁵⁰ÉMILE BENVENISTE, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 19.

paraître inextricables »¹⁵¹. Avant d'illustrer nos propos, rappelons brièvement la signification du discours et du récit, résumés par J. Milly suivant la catégorisation de É. Benveniste. Le discours est l'énoncé qui utilise : le « je », le présent « *comme forme de base [...] et qui situe un fait au moment où l'énonciateur parle* »¹⁵², des locutions adverbiales de temporalité (maintenant, demain...etc.), une deixis de proximité et certains termes subjectifs ayant une relation avec « je ». Mais le récit utilise la troisième personne, le passé simple, un autre système adverbial de temporalité que le discours, une deixis de l'éloignement et des désignations objectives, ayant une relation avec la troisième personne celles-là :

« *Maintenant, j'entends distinctement des voix, des appels. De plus en plus pressants. Assortis de sempiternels commentaires. Ah, celle-là, il faudra bien un jour lui interdire de s'enfermer dans sa chambre pour lire ou pour se soustraire aux travaux ménagers ! Elle a toujours été bizarre, imprévisible. Mais là, maintenant, à la veille de son mariage !* » (p.43)

Ce fragment a l'apparence d'un discours selon les critères établis par E. Benveniste : l'usage du présent, la locution « maintenant » et surtout l'usage du pronom « je ». Mais cet extrait est, selon nous, un récit enchâssé dans un discours ; la mention du pronom « elle », même s'il désigne la même personne à laquelle renvoie le « je », la temporalité qui change de « maintenant » à « un jour », une deixis de l'éloignement : « celle-là » et « là », cette dernière accolée à un deuxième « maintenant » qui concerne lui le discours et non le récit !

Nous terminons enfin sur le fait établi que l'alternance de ces deux modes d'énonciation dans les écrits autofictionnels, combinée dans *Surtout ne te retourne pas* à un fractionnement des chapitres sont loin d'être sans effets. Ils « *induisent une implication progressive de la subjectivité et esquissent les desseins globaux d'une œuvre* »¹⁵³. Cette même subjectivité dont le point d'attache est le « je » et grâce à laquelle s'inscrit dans le corpus tout ce qui se rapporte à l'intériorité du moi.

¹⁵¹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 26.

¹⁵² JEAN MILLY, *Poétique des textes*, op. cit., p. 74.

¹⁵³ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 22.

Nous n'omettons pas de signaler l'utilisation par Maïssa Bey dans son récit d'un autre pronom que ceux dont nous venons d'essayer d'en développer le fonctionnement dans cette autofiction. Nous avons remarqué l'usage du pronom « on » dans des passages successifs de la trame et dont le volume n'est pas négligeable. Un « on » dont M. Butor signale l'affinité dans le langage relâché avec la première personne du pluriel mais auquel P. Lejeune attribue un certain danger qui fait que l'« *on ne saurait le nommer [...]* Voilà l'ennemi. »¹⁵⁴

« Puis on refermera les portes. Les fenêtres aussi. On ne sait jamais. On regardera dans ma chambre. On ouvrira mon armoire [...] On fera l'inventaire des objets abandonnés sans regrets. Un inventaire minutieux. » (p. 45)

Un danger qui a pris ses premières racines dans ce récit à travers l'appellation « *La Famille* » qui renvoie sous d'autres cieux à un clan mafieux avec tout ce que cela suppose comme intrigues et violence. « *La Famille* » est désignée ensuite par le pronom « on », un usage qui réduit cette « *Famille* » à une syllabe, symbolique sans doute de son incapacité à atteindre la cible de leur enquête minutieuse. Allusion également aux vertus de l'éloignement qui génère une liberté de ton et de langage.

¹⁵⁴ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 284.

Chapitre 4

**La référentialité dans
l'autofiction de Maïssa Bey**

4-1-Entre l'écriture du réel et l'écriture témoignage

« J'ai voulu coller au plus près de la réalité, en premier lieu par respect pour toutes celles et tous ceux qui ont vécu ce drame. C'est un regard sans complaisance et sans concession. »¹⁵⁵. Ces propos de Maïssa Bey à propos de son livre *Surtout ne retourne pas* posent avec acuité la problématique des rapports de cette œuvre avec le réel puisque « la référence au monde extérieur est généralement ressentie comme nécessaire »¹⁵⁶ dans tout écrit littéraire. Il serait toutefois judicieux de remarquer que si l'on se fie à la couverture qui indique que l'on a affaire à un roman, cette indication devrait nous prémunir « en principe contre toute lecture référentielle »¹⁵⁷, même si ce dernier recèle en son sein une narration d'aventures qui peuvent être réelles. Mais si l'on va plus loin dans le sens de notre hypothèse, à savoir que ce récit est une autofiction référentielle et stylistique, les effets du réel n'en sont que plus accrus, se basant sur une description de lieux réels et de personnages, qui, même s'ils sont inventés, ressemblent étrangement à ceux qu'aurait pu voir tout camp de sinistrés. Cela démontre également la nécessité de préciser la place accordée à cette stricte observation du réel revendiquée par tout auteur. A plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une autofiction dont la définition même est axée sur un usage d'une littérature aux frontières du réel et de l'imaginaire. Frontières qu'il est parfois difficile de délimiter, ce qui nécessite une confrontation avec des documents contemporains qui aideront à démêler le vrai du « faux ». L'enjeu pour un écrivain d'une autofiction est de réunir une enquête sociologique, non-conforme à la littérature à première vue, avec une reproduction fidèle et documentaire, le tout associé à une esthétique littéraire. Il ne s'agit plus de dire seulement ce qui semble vrai, vraisemblable, en insérant dans l'oeuvre des détails descriptifs, cohérents entre eux et avec la réalité et qui ne feraient que donner une illusion de la réalité. Il ne s'agit pas non plus de sélectionner avec soin parmi ce vrai sur lequel on travaille : mais de dire ce qui s'est vraiment passé, en usant d'une description à la signification « contextuelle autant que référentielle »¹⁵⁸ et d'évoquer des faits véridiques.

¹⁵⁵ YASMINA BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, *op. cit.*, in www.dzlit.free.fr/bey.html

¹⁵⁶ JEAN MILLY, *Poétique des textes*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁷ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, *op. cit.*, p. 174.

La définition de « *l'effet de réel* », telle qu'elle nous a été donnée par la critique contemporaine n'est plus de mise dans notre étude: « *une notation qui ne joue aucun rôle repérable dans l'agencement d'une œuvre* »¹⁵⁹ et qui n'a de spécificité qu'une précision renvoyant à une réalité, sans autre justification : le but semblait donc être « *simulons la réalité* »¹⁶⁰. L'effet de réel devient dans l'autofiction une élaboration « *autour d'une série d'images déposées dans une série de lieux empruntés à l'espace référentiel* »¹⁶¹ et traduit un rapport solide des événements relatés avec la réalité référentielle et qui nous parvient par le biais de cette écriture autofictionnelle.

Une réalité mise en évidence en premier lieu par l'introduction du « je », qui témoigne d'une certaine prise de position de l'auteur : « *il appartient à l'essence de tout récit à la première personne [...] de se poser comme non-fiction, comme document historique* »¹⁶². Michel Foucault parle plutôt de « *monument* »¹⁶³ reproduisant une interprétation d'un réel transformé forcément par l'élaboration esthétique et qui aboutit à la fin à ce que ce monument soit un document.

Cette prise de position de Maïssa Bey par rapport au réel se traduit par une écriture montrant une attitude de transgression par rapport aux codes idéologiques régissant l'univers où évoluent les personnages du récit. L'auteur adopte fréquemment un ton critique lors de ses prises de position : critique envers la société, envers le statut de la femme algérienne.

Nous débutons notre analyse du réel dépeint dans *Surtout ne te retourne pas* par un relevé de quelques lieux et espaces cités et qui évoquent des échos au lecteur. Nous avons déjà souligné que l'auteur cite par exemple une place célèbre de la capitale en changeant le nom, ce qui n'empêche qu'elle soit facilement reconnaissable. Elle cite également différentes adresses de cités qui se trouvent dans presque toutes les villes

¹⁵⁸ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁹ JEAN MILLY, *Poétique des textes*, op. cit., p. 64.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶¹ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 73.

¹⁶² KÄTE HAMBURGER, *La Logique des genres littéraires*, 1986, citée par S. HUBIER. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 81.

¹⁶³ MICHEL FOUCAULT, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 96.

d'Algérie :

« *Au centre de la cité des 140 logements* » (p. 120)

« *Cité des quatre-vingt logements, bâtiment quatre, quatrième étage* » (p. 145)

Nous avons également relevé l'adresse de la mère supposée de l'héroïne :

« *Madame B. Dounya, au 20 rue du 20-Août, ex-rue des Glycines.* » (p. 145)

La rue des Glycines existe réellement à Alger mais l'auteur y accole la dénomination actuelle qui pourrait correspondre à une adresse dans n'importe quelle ville d'Algérie. Une évocation qui n'échappe pas aux commentaires ironiques de la part de l'auteur dans son récit même et qui traduit par là son propre regard envers des espaces réduits à leur seule référence historique. Une manière de dénoncer l'anonymat relatif dans lequel sont plongés nos cités et nos quartiers, anonymat que l'auteur remarque et justifie par ces termes :

« *En lisant, je me fais la réflexion, absurde et déplacée en cet instant que bon nombre de cités, de rues, de places, de stades, récents ou débaptisés, ne portent plus que des numéros, des chiffres censés permettre au peuple de garder la mémoire des hauts faits de notre histoire. Rien ne rassure plus nos gouvernements que les chiffres et les dates, les commémorations et les références à l'histoire, et plus particulièrement au passé révolutionnaire du pays dans lequel nombre d'entre eux puisent de nos jours encore une légitimité de plus en plus contestée. Une toponymie révélatrice. Une manière comme une autre de tenir des comptes. A défaut d'en rendre.* » (p.146)

L'effet du réel transparait également dans le langage usité par les personnages qui évoluent dans ce roman puisque « *Le souci de réalisme documentaire se porte aussi sur les langues du texte* »¹⁶⁴. Cela a pour but de mettre en valeur le changement d'énonciation linguistique, et par là, d'isoler les termes qui appartiennent « réellement » au système linguistique de chaque personnage :

Par exemple, à l'écoute de cette formule : « *que Dieu nous protège des maux*

¹⁶⁴ CHRISTIANE ACHOUR; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 86.

engendrés par l'orgueil de ceux qui sont sourds et aveugles à Ses avertissements » (p. 40), les passagers du bus dans lequel voyage Amina entonnent tous d'une même voix : *Amin*. (En italique dans le texte). L'auteur a voulu sans doute montrer que même si quelques imprécations se faisaient entendre, dans n'importe quelle langue, c'est le mot *Amin* qui en signifierait la fin, un terme que ne manquerait pas de prononcer n'importe quel bon musulman dans de telles circonstances.

La honte devient *Kechfa* (en italique dans le texte), pour les supposés membres de la famille d'Amina lorsqu'ils s'aperçoivent de sa disparition :

« Avec, nouée au ventre, plus douloureuses qu'une crise de coliques
néphrétiques, la peur du scandale. *Kechfa* ! » (p. 46)

Il est à remarquer ici que la traduction devance le mot « *Kechfa* ». Peut-être que c'est parce que c'est loin d'être un terme « universel » tel *Amin*. En plus, c'est un terme répandu dans la région algéroise, où se déroule l'intrigue et on le rencontre également dans les villes de l'ouest, d'où est originaire l'auteur.

Autre exemple : Le destin qui devient *Mektoub* (En italique dans le texte) pour ces hommes et ces femmes qui « *errent, hébétés, hagards, défaits* » (p. 59) après la catastrophe : « *On leur dit : Mektoub. C'était écrit.* » (p. 59). Un terme incontournable que l'on ne manque pas d'entendre après chaque calamité, dans la bouche de n'importe quelle personne arabe et musulmane témoin d'un drame. Et qui est censé apaiser la souffrance de ceux qui ont été touchés.

Maïssa Bey accroît cette impression du réel en décrivant les enfants après la catastrophe « *comme "des papillons dispersés"* » (p. 71), une comparaison qu'elle prend soin de mettre entre guillemets pour montrer que ce ne sont pas ses paroles mais une citation empruntée à un verset du Coran sur la résurrection, [sourate 101]. Un usage qui a pour but d'insister sur cette atmosphère de fin du monde qui régnait juste après la secousse meurtrière. Cette dernière, constitue le contexte de l'œuvre et son essence même, puisqu'elle est son point de départ. Elle devient du coup synonyme de l'« *histoire* » dont parle Pierre Macherey en ces termes : « *Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens* »

d'expressions »¹⁶⁵.

Le tremblement de terre de 2003 à Boumerdès est un indice du réel incontournable. C'est l'histoire dans laquelle l'œuvre prend ancrage, celle d'un séisme qui s'est réellement passé et qui a entraîné dans son sillage l'ouverture de ces camps où l'auteur campe son intrigue. Mais l'auteur ne manque pas de faire allusion à d'autres drames véridiques qui ont endeuillé l'Algérie : le séisme tristement célèbre de Chlef et la décennie noire qu'a connu l'Algérie et dont les conséquences sont perceptibles jusqu'à maintenant. Voici quelques extraits édifiants :

« *Le tremblement de terre qui a ravagé la ville d'El Asnam, baptisée depuis Chlef [...] le 10 octobre 1980* » (p. 163-164)

« *Des centaines de jeunes filles ont disparu ces dernières années. Arrachées à leur famille par des criminels assoiffés de pouvoir et de sang.* » (p. 51)

« *Mais surtout parce que, nés pendant les années les plus meurtrières qu'ait jamais connues ce pays qui pourtant en a vu d'autres, la plupart de ces enfants n'ont jamais vu d'étrangers ailleurs que sur un écran de télévision.* » (p. 92)

« *Ils [les psychologues] ont une grande expérience puisqu'ils avaient déjà pris en charge ces dernières années les survivants des massacres à grande échelle dans les voyages avoisinants.* » (p. 94)

A propos de cette histoire, Tzvetan Todorov exprime la nécessité de rapporter la réalité telle qu'elle se serait passée, même si elle n'est pas intégrale : « *L'œuvre littéraire est histoire dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages [...]. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les fait connaître* »¹⁶⁶

Cet événement dont s'inspire donc l'auteur ne correspond pas à une quelconque prétention de reproduire l'histoire mais de rapporter des événements qui se seraient vraiment passés. Maïssa Bey les relate à sa propre manière : ici, elle se sert d'une narratrice « *point de tangence entre le monde raconté et celui où on le raconte, moyen terme entre le réel et l'imaginaire* »¹⁶⁷. Selon J. Milly, l'intention de l'auteur qui prétend

¹⁶⁵ PIERRE MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, 1966, p. 144, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁶ TZEVEATAN TODOROV, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 36.

¹⁶⁷ MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, op. cit., p. 63.

effacer son narrateur derrière la réalité est de l'analyser est d'en montrer la portée dans le roman : elle n'est plus un simple arrière-plan et à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une autofiction dont la réalité constitue la sève. L'autofiction se retrouve de ce fait auréolée d'une fiabilité autre que celle du texte historique : ce dernier étant compromis idéologiquement, le texte autofictionnel devient donc un moyen de transgression et donne une image plus adéquate de la réalité. Cette dernière est émaillée de descriptions qui ne servent pas seulement à décrire un quelconque réel mais à renseigner, non seulement sur ce qui est apparent, mais également sur « *l'espace intérieur* »¹⁶⁸ :

« Elle dit qu'aujourd'hui plus personne n'aime vraiment les fleurs. Qu'on n'en voit presque jamais aux balcons des immeubles et sur les terrasses. Pas plus qu'on ne peut apercevoir les jardins fleuris qui entourent les villas puisqu'on élève des murs de plus en plus hauts pour les mettre hors de portée des passants. Qu'on ne voit plus partout que barreaux de fer forgé, citernes de tôle et antennes paraboliques. » (p. 83)

Ces paroles de Dadda Aïcha, rapportées par Wahida laissent apparaître une nostalgie qui n'en est que plus intense, car exprimée par une vieille femme qui a vécu les deux réalités, celle d'hier et celle d'aujourd'hui.

« Parfaitement assortie à ma mère, surnommée El Khabar par toutes les jeunes filles du quartier, du nom du quotidien d'information le plus lu dans le pays. » (p. 48)

L'espace intérieur mis en valeur dans cette description démontre une réalité ironique qui n'occulte pas un des intérêts de ce récit autofictionnel ; ce dernier présente un aspect réaliste traduisant une reproduction d'une certaine société, d'une mentalité, celle d'une femme algérienne. Une narration référentielle où se mêle l'inconscient personnel de l'auteur qui dévoile sa subjectivité tout en se réfugiant derrière le concept de roman. Cette description est prise en main par le personnage principal dont le point de vue prime. Cela n'empêche que l'on a l'impression quelquefois de passer de « *la technique du réalisme subjectif, dont le foyer n'est pas celui de l'auteur mais celui des protagonistes du récit* »¹⁶⁹ à celle d'une évocation ambiguë que l'on pourrait tout aussi

¹⁶⁸ BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, op. cit., p. 35.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 90.

bien attribuer à l'auteur même.

« *Nadia n'est plus jamais revenue sur les lieux où s'élevait leur immeuble, de construction récente. Tout comme les autres immeubles de la cité, il s'est effondré aussi naturellement, aussi spontanément, aussi facilement qu'une installation de dominos [...] A la place de ces bâtiments, aujourd'hui, il y a un grand terrain vague, nivelé par des bulldozers d'une redoutable efficacité, très rapidement entrés en action, bien décidés à effacer toute trace de vie en ces lieux et toute preuve de la meurtrière inconséquence des entrepreneurs et promoteurs immobiliers, à ce jour impunis.* » (p. 99)

La perception de la réalité par l'auteur prend quelquefois des tournures qui laissent penser que l'on est en face de points de vue d'un des personnages. Sauf que l'on est au contraire face à une prise de position de l'auteur qui « s'aide » de diverses formules pour s'exprimer à propos de ce réel qu'elle ne manque pas de nommer, ni de décrire ni de dénoncer quand cela lui paraît indispensable. Cette technique traduit une manière personnelle d'appréhender ce réel. La logique de l'autofiction n'est-elle pas « *celle d'une ambiguïté narcissique mêlant la réalité et sa représentation* »¹⁷⁰ ?

D. Maingueneau parle d'« *une boucle énonciative* »¹⁷¹ qui légitimerait encore plus l'œuvre. Cette boucle est tracée à travers le monde représenté, justifiant par là la scénographie prescrite d'emblée. Une scénographie qui joue plus qu'un simple rôle de justification : elle est perceptible à presque toutes les pages du récit. Nous avons choisi de confronter quelques extraits de l'œuvre avec des passages d'un article paru quelques mois après le sinistre traitant des conditions de vie des survivants de la catastrophe et dont le contenu est pratiquement le même.

L'auteur de l'article écrit que « *La plupart du temps, ce sont des jeunes de 20 à 25 ans qui montent la garde. Sans cette surveillance, ajoutée à celle des gendarmes, beaucoup n'accepteraient pas de rester dans les camps tant ils ont peur des vols, des agressions et des attaques terroristes* »¹⁷²

Et dans *Surtout ne te retourne pas*, nous avons relevé ce passage :

¹⁷⁰ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 124.

¹⁷¹ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 131.

¹⁷² ANNE KAPPES-GRANGE, *Jeune Afrique l'intelligent*, op. cit., p. 37.

« Il faut dire qu'on se méfie depuis qu'on a constaté que des voleurs et des escrocs en tous genres sont arrivés dans les camps, dans l'espoir d'exercer leurs talents dans des conditions qu'on pourrait qualifier d'idéales, vu la détresse et la vulnérabilité des survivants. » (p. 78)

Un des sinistrés déclarait à la journaliste qu'il détestait « à jamais l'inconfort de la tente »¹⁷³, surtout maintenant qu'il avait senti l'effet de serre quand il fait chaud. Et voici une phrase tirée du récit de Maïssa Bey :

« Le temps de penser que j'ai un peu froid, et même vraiment froid par rapport à la fournaise qui règne sous les tentes jour et nuit » (p. 144)

L'article évoquait également les « 17 000 chalets (« les conteneurs », rectifie-t-on parmi les sinistrés) promis par les autorités. Ils sont en cours d'installation et devraient être habitables dans le courant du mois d'octobre [...] "deux pièces-cuisine" en préfabriqué sont destinés aux 20 000 "effondrés" dont les immeubles, inhabitables, ont fini par être rasés par les bulldozers »¹⁷⁴. Un autre sinistré en parle dans ces termes : « Les gens trouvent déjà qu'ils ont été construits trop près les uns des autres, et, qu'avec en moyenne 36m², ils sont trop petits »¹⁷⁵

Maïssa Bey en parle ainsi dans son livre :

« Des allées rectilignes, bordées de chalets, préfabriqués bien sûr, mais avec un confort dont on n'aurait pas osé rêver il y a seulement quelques semaines. Légèrement surélevées par rapport au sol, accessibles par deux marches, ce sont deux pièces, toutes petites, mais avec une porte, des fenêtres, des murs, un parquet et un plafond. Le tout en bois. Une vraie maison, quoi ! Il y a même une petite cuisine et une salle de bains. Des équipements assez rudimentaires mais qui représentent un progrès considérable, un véritable luxe pour qui a vécu dans la promiscuité et l'infection des fosses d'aisance. » (p.171)

¹⁷³ Ibid., p. 37.

¹⁷⁴ Ibid., p. 38.

¹⁷⁵ Ibid., p. 38.

La journaliste parle des répliques qui n'ont pas manqué de survenir : « *Et "ça" a recommencé dans les jours, les semaines et même les mois qui ont suivi la première secousse* ». Elle a recueilli les impressions d'Omar, une autre victime qui lui déclare : « *C'est difficile de s'y habituer [...] A chaque fois, les enfants paniquent.* »¹⁷⁶

Ces répliques sont citées dans *Surtout ne te retourne pas* laconiquement mais effrayantes dans leurs récurrences :

*« De temps à autre, la terre se dérobe sous mes pieds. Une secousse. Une autre.
Puis une autre encore. » (p. 16)*

Et enfin, à propos des bouleversements géographiques survenus juste après la secousse, la journaliste écrit : « *La zone côtière de la localité a été relativement épargnée, mais le séisme y a relevé les rochers de 30 cm à 1 m, ont calculé les experts en sismologie* »¹⁷⁷

L'auteur ne manque pas d'y faire allusion dans son récit, à la même page où elle évoque les répliques :

« Les rochers immergés depuis des siècles affleurent maintenant à la surface, à quelques mètres seulement de la plage. » (p. 16)

L'écrit littéraire devient donc un document qui témoigne de l'époque et de la société qui l'a impulsé et qui « *donnerait un accès direct et privilégié à l'intimité du rédacteur, témoin de première main de l'actualité de son être, sous réserve d'une bonne foi suffisante, facilitée par l'exercice privé de l'écriture* »¹⁷⁸. L'écriture autofictionnelle indissociable de l'écriture du réel, associée à cette notion de témoignage devient « *une mission de combat, de témoignage* »¹⁷⁹, le propre même de la littérature féminine maghrébine d'expression française qui se veut une littérature de témoignage vivant récusant la banalisation des événements. Maïssa Bey témoigne contre l'oubli du passé

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁸ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 76.

¹⁷⁹ Abid. B., *Débat autour de La littérature de langue française en Algérie*, op. cit., in www.dzlit.free.fr/nkhadda.html

algérien en ne manquant pas de faire allusion au passé colonial. Une époque où régnaient sans conteste « *des injustices et une incontestable discrimination* » (p. 82). Comme elle témoigne de l'élan de solidarité qui s'est enclenché aux premières heures qui ont suivi la catastrophe :

« Dadda Aïcha m'a raconté que, malgré les routes défoncées et les difficultés de circulation, des centaines de citoyens sont accourus immédiatement, avant même l'arrivée des éléments de la protection civile. Dès la nouvelle de l'ampleur de la catastrophe connue, dans la nuit, munis de produits de première nécessité, de pelles et de pioches parfois, ils ont afflué de tous les coins du pays, en voiture, en camion, en bus, pour apporter les premiers secours et évacuer tous ceux qui avaient besoin d'être soignés. » (p. 91)

Un fait véridique dont nous retrouvons la trace dans l'article cité précédemment :

« Cependant, personne ne s'est jamais trouvé démuné, assure-t-on dans les rues dévastées de Boumerdes et de Zemmouri. « Au début, se souvient Mohamed, l'aide s'est organisée de manière spontanée. Dès les premiers jours, nous avons reçu de l'eau, du café, du thé et beaucoup de denrées périssables que nous ne savions plus où mettre. Les gens sont venus d'eux-mêmes depuis les villes voisines nous distribuer ce qu'ils avaient. » Une entraide dont on se félicite, au siège algérois du Croissant Rouge. D'ailleurs, estime Mohammed Salah Badouna, "90 % des dons faits dans l'urgence sont venus des Algériens eux-mêmes" »¹⁸⁰.

Nous avons également relevé un passage que l'on pourrait considérer comme un témoignage :

« Et, dans le respect le plus total d'un droit récemment acquis, la liberté d'expression, tout est passé en revue. Les vents de sable. Le désert qui avance sans rémission. L'incurie des autorités, toutes institutions confondues. Le manque d'hygiène. La crise du logement et les émeutes subséquentes à la répartition toujours injuste des logements sociaux. Les fusées, les satellites et les antennes paraboliques. La violence dans les stades. La corruption. La pollution. La concussion. Le népotisme. Les difficultés des trabendistes. Le cours de change de l'euro. L'hégémonie américaine. CNN. El Djazira. L'Irak. La Palestine. Le terrorisme. Les faux barrages.

¹⁸⁰ A. KAPPES-GRANGE, Jeune Afrique L'intelligent, *op. cit*, p. 37.

Nous remarquons que l'auteur, à travers la narratrice, entraîne dans le sillage d'un premier témoignage sur le privilège récent, celui de la liberté d'expression, d'autres témoignages qui fusent et qui concernent les préoccupations et les principaux sujets de conversations des citoyens, même s'ils se résument à quelques passagers d'un bus. Ils n'en constituent pas moins une représentation minimale de cette société dans laquelle se déroulent les faits, une société que l'auteur s'efforce de dépeindre et dont nous nous efforcerons d'en monter une ébauche dans la partie qui suit.

4-2-L'écriture du social

Le fait que le genre autofictionnel appartienne à la catégorie des littératures intimes ne signifie aucunement que l'auteur ne parle que de son « moi », ce qui supposerait une œuvre close sur elle-même. Mais la relation de ce « moi » avec la réalité sociale devient problématique dans le sens où le sujet qui se sent en porte à faux avec le monde qui l'entoure et en discordance avec les systèmes de valeurs qui le régissent va tenter d'approfondir, de justifier ou de combler par l'écriture le fossé qui le sépare de la société. L'auteur, s'engouffre donc dans ce créneau autofictionnel pour rendre compte de cette évolution sociale qu'il traverse, en ne dédaignant aucunement son individualité et en puisant dans sa subjectivité intérieure. Il « reconduit dans la fiction son univers, sa personnalité sociale et son identité »¹⁸¹. Le personnel et le collectif s'imbriquent suivant un mode de recherche identitaire mi-fictif, mi-réel dont l'activité créatrice est le principal moteur. L'écrivain qui se retrouve « raconter par l'intermédiaire d'aventures individuelles le mouvement de toute une société, dont il n'est finalement qu'un détail, un point remarquable »¹⁸² ne peut donc parler de lui et du personnage imaginaire à travers lequel il se voit sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus au moins brève échéance, transforme également cette structure : « Le roman est l'expression d'une société qui change; il devient bientôt celle

¹⁸¹ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 136.

¹⁸² MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, op. cit., p. 73.

*d'une société qui a conscience de changer. »*¹⁸³

Se propage donc dans le travail textuel, en amont du dévoilement individuel, un document d'ordre sociologique. Mais il est indispensable que le récit saisisse l'ensemble de la société « *de l'intérieur, comme quelque chose à quoi l'on appartient, et dont les individus, si originaux, si éminents qu'ils soient, ne sauraient jamais se détacher complètement.* »¹⁸⁴. La société devrait être saisie de l'intérieur, pour bien rendre compte de la promotion d'un individu, dans la mesure où elle n'est qu'« un » dialogue, constitué par un échange de langage dont la nature sera déterminée par la nature du groupe social auquel il appartient.

« *L'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire* »¹⁸⁵ commence par appréhender les conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à ses lectures, sans omettre d'y inclure la représentation que l'auteur donne de lui-même et de ce qui le constitue en tant que membre d'un groupe social. Et quand la société est représentée avec une force de détails qui prennent tous leurs sens lorsqu'on songe que cette histoire appartient à un genre mi-réel, mi-fictif, il nous appartient de détecter les comportements et les rôles sociaux répartis dans la trame et qui correspondent aux habitus d'une communauté donnée.

Surtout ne te retourne pas recèle en son intérieur une peinture de la société algérienne, avec tout ce que cela sous-entend comme relations sociales entre individus, et comme valeurs : ce portrait social tente d'appréhender une réalité mouvante en tentant simplement de faire un constat, qui, même s'il est amer, n'en est pas moins chargé d'une certaine tendresse ironique que nous ne manquerons pas d'illustrer.

Cependant, il ne serait pas judicieux d'appréhender la réalité sociale de ces individus comme un tout mais plutôt comme le point de mire de corrélations évidentes d'aventures individuelles et collectives: une quelconque opposition entre l'homme et la société n'est donc pas de mise. Cela ne ferait que mettre en exergue « *Le caractère illusoire d'une opposition entre une individualité créatrice et une société conçue comme un bloc* »¹⁸⁶. Il s'agit donc d'éclaircir ces relations entre l'homme et la société mais

¹⁸³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁵ CLAUDE DUCHET, *Introduction. Position et Perspectives*, dans *Sociocritique*.1979, cité par C. ACHOUR ; A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁶ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 45.

encore ces mêmes relations à l'intérieur de l'œuvre. Il ne s'agit plus seulement de décrypter le dynamisme social dans un récit entre un individu et le groupe auquel il appartient « *mais corrélativement l'activité de son œuvre en ce qui concerne de telles relations à l'intérieur du milieu où elle se produit.* »¹⁸⁷ Les valeurs sociales, ne l'oublions pas, sont inscrites ici dans une problématique autofictionnelle, car même s'il est admis que la littérature « *exprime une certaine société* »¹⁸⁸, l'irruption du moi donne encore plus de poids à cette affirmation. La part intime inscrit donc cette réalité sociale dans un discours également social, et notre investigation « ne » représente qu'une part de l'histoire de cette société représentée que le lecteur découvre au fil de la lecture.

Les personnages de la trame sont à la fois une pièce d'un système textuel et d'une référentialité extra-textuelle. La focalisation ne se fait pas ici uniquement sur des personnages féminins, même s'ils sont dominants, mais également sur d'autres masculins : une mixité qui renvoie à la diversité culturelle et thématique des composantes de toute représentation sociale. Des modèles sont pour ainsi dire livrés à l'œil du lecteur et qui concernent par exemple les rapports familiaux qui sont disséqués. Avec une description des rites, des modes de vie et des conflits, anciens ou nouveaux :

« C'était une demeure immense construite par des cultivateurs pendant la colonisation, au temps où toute la région n'était que terres agricoles et petits villages de quelques dizaines d'âmes. Sa mère à elle travaillait déjà là-bas. Et très jeune, Dadda Aïcha y avait été engagée à son tour. » (p.)

Ce passage évoque le passé colonial à travers le personnage de Dadda Aïcha qui se remémore la demeure où elle habitait avant le séisme et qui datait de la colonisation. Ce qui est le cas de milliers de citoyens se retrouvant logés dans d'anciennes maisons de colons où ils étaient employés, eux et d'autres membres de leur famille. Dadda Aïcha illustre également un sujet représentatif social « *appelé à figurer l'entrechoc de temps et d'images* »¹⁸⁹.

« Elle préfère raconter des histoires. Des histoires du temps d'avant. Des

¹⁸⁷ MICHEL BUTOR, *Répertoire II*, op. cit., p. 73.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.6.

¹⁸⁹ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, op. cit., p. 34.

Le personnage de Dadda Aïcha représente donc la figure de l'aïeule qui puise sa force dans les histoires d'antan : se produit inévitablement un télescopage entre des valeurs révolues mais subsistant quand même à travers elle et ses semblables, et d'autres, contemporaines. Et puisque les personnages du texte littéraire illustrent « *une participation aux sens sociaux à travers le langage* »¹⁹⁰, force est de constater une cohabitation dans ce récit entre un « *"dire" populaire et des signes d'appartenance à la narration littéraire* »¹⁹¹. Une caractéristique illustrée une fois de plus à travers Dadda Aïcha :

« À partir du moment où les ombres commencent à se défaire des chaînes que le jour leur rive aux pieds. C'est comme ça qu'elle parle » (p. 79)

« Elle qui a toujours vécu seule, sans mari, sans fils, sans jamais craindre autre chose que les djinns » (p. 172)

« De temps en temps, elle parle. Mais on ne comprend pas ce qu'elle dit. Elle prétend qu'elle prononce des incantations pour éloigner les djinns qui rôdent autour de nous. » (p.63)

Dadda Aïcha, investie de son nouveau rôle de chef de famille qui se doit d'en protéger les membres, ne manque pas de mettre en garde ses protégés en usant d'un adage qui prend ici une coloration littéraire et que nous n'aurions pas manqué d'imputer à l'auteur sans l'intervention de la narratrice qui précise que sont les propos de Dadda Aïcha. S'insère dans le discours de cette dernière des superstitions populaires qui se mêlent également au discours littéraire de la trame mais que l'on ne manque pas d'attribuer à Dadda Aïcha grâce aux subtilités du discours indirect. Le personnage de Dadda Aïcha fait partie de cette « *polyphonie de fonds sociaux* »¹⁹² qui émaillent le récit de Maïssa Bey et qui font entendre la teneur des relations qui se nouent entre l'écrivain et la société, à travers son œuvre. Cette dernière transmet son message en n'occultant aucunement l'esprit de l'auteur et en abordant les problèmes sociaux inhérents à sa parution. Le style devient ici « *l'expression d'une "vision du monde" singulière qui*

¹⁹⁰ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 148.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹² MICHEL BUTOR, *Répertoire II, op. cit.*, p. 85.

donne accès à une mentalité collective »¹⁹³

« Je ne parle pas de fatalité ou d'intervention divine. Je laisse ça à d'autres. [...] A ceux qui disposent de toutes les clés pour expliquer le monde et ouvrir les portes du paradis. A ceux, très nombreux, de plus en plus nombreux, qui, relayés par de puissants émetteurs de fatwas, savent opportunément adapter à leur mesure les dits et les diktats sous couvert de préceptes moraux et religieux. Et qui, dans le même élan, se croient investis du pouvoir d'interdire ou de permettre, d'émettre des sentences, d'approuver doctement ou de stigmatiser les faits et dires de ceux et celles qui ne sont pas comme eux. » (p. 24)

La vision du monde dominante ici, et donc de la société, est celle de l'auteur. Par le truchement d'un silence trompeur, elle pointe d'un doigt accusateur ce fléau qu'est la mauvaise interprétation de la religion par certaines personnes. Ces dernières n'ont pas manqué, juste après le tremblement de terre d'y trouver des explications qui n'ont fait qu'exploiter une peur légitime et de faire endosser aux femmes une culpabilité évidente à leurs yeux ;

« Nous, femmes, par notre perfidie, notre insoumission, notre esprit de rébellion et notre inconséquence innée, étions certainement à l'origine de la mort de milliers d'innocents. Il n'y a pas d'autre explication. C'est une évidence : nous finirons toutes un jour par être appelées à comparaître devant un tribunal pour crimes contre l'humanité. » (p. 105)

L'ironie contenue dans ce passage ne dissimule pas l'usage d'un « nous » revendicateur, où l'auteur assume son rôle social qui s'apparente ici à une adhérence à une tranche d'une société stigmatisée et tenue pour responsable d'une catastrophe naturelle, comme il en arrive partout dans le monde. La théorie de M. Butor selon laquelle « le personnage n'existe que dans ses relations avec ce qui l'entoure : gens, objets matériels ou culturels. »¹⁹⁴ trouve ici une ample justification dans la mesure où, même si les rapports sont souvent conflictuels et empreints d'une conscience désabusée, il n'empêche que cela traduit un sentiment d'appartenance, comme cela pourrait être le cas dans l'extrait suivant :

¹⁹³ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁴ MICHEL BUTOR, *Répertoire II, op. cit.*, p. 85.

« *La Famille n'est qu'une communauté soudée, nécessairement solidaire aux yeux de tous, pour le meilleur de tous, pour le meilleur et pour le pire. Une communauté d'intérêts qui doivent tous converger vers le même objectif, la préservation des acquis matériels et de l'honneur attaché au nom. Voilà tout.* » (p. 42)

Nous avons déjà tenté, dans le précédent chapitre, d'expliquer l'usage d'une majuscule au début du nom commun « famille » : un usage qui a pour but de mettre en évidence les intrigues incontournables dans cette communauté. Le passage que l'on vient de citer dénote une prise de conscience empreinte de cynisme car la narratrice n'oublie de mettre en avant certains rapports qui subsistent et qui font qu'elle en fait obligatoirement partie, de cette « *Famille* ».

Le récit littéraire, par le biais de l'écriture, et ce récit autofictionnel par sa propension à soulever le voile sur certaines situations où l'invisible prime, sont réunis dans une complicité conduisant à poser l'auteur, et donc la narratrice et le lecteur dans une position de critique sociale. Maïssa Bey aborde cette critique dans ces termes : « *Je sais que dans notre société, on peut vous brandir à tout moment ce spectre de la "hourma", on peut rappeler à l'ordre un auteur, ce qui fait qu'il y a une censure, plutôt une autocensure dès le départ. Pour moi, ce qui importe c'est de bien écrire, de bien raconter l'histoire. Si je dois parler du corps de la femme, du plaisir, du sexe, je le ferai car cela s'intègre dans un ensemble. Je n'irai pas non plus dans l'autre sens, c'est-à-dire écrire des choses pour choquer ou pour plaire à une certaine société* »¹⁹⁵

Des propos qu'elle met à profit dans son récit :

« *Des femmes ont déjà fait allusion devant moi [...] à ce mystère innommable [...] et qu'elles n'évoquent entre elles qu'à mots couverts. Ce qu'elles appellent, par peur des mots ou par ignorance, je ne sais pas, "cette chose là" »* (p. 180)

L'auteur ne nomme pas cette « chose » pour ne pas heurter certaines sensibilités, comme elle l'explique elle-même. Elle intègre seulement dans son discours littéraire une donnée sociale qu'elle n'a pas pu ne pas remarquer, celle de laisser certains sujets dans

¹⁹⁵ NASSIRA BELLOULA, Mon écriture est un engagement contre tous les silences, *op. cit.*, in www.dzlit.free.fr/bey.html

l'opacité et d'entretenir un certain mystère hypocrite puisque chacun sait à quoi s'en tenir.

D'autres phénomènes sociaux sont mis en évidence dans ce récit, traduisant la finalité de la sociocritique qui « voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes, qui décante le social, et d'une politique des contenus, qui néglige la textualité (...). Le champ ainsi ouvert est celui d'une sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une poétique de la sociabilité. »¹⁹⁶. L'écriture autofictionnelle, par le biais de personnages hautement représentatifs et d'une narration née d'une immersion sociale, donne à voir des situations où le lecteur se reconnaît facilement et s'immerge à son tour dans ce « bain social ». Voici un passage qui parle de Mourad, frère par substitution d'Amina/Wahida et qui nous aide à saisir une des raisons de l'irruption de ce personnage dans ce récit dont la majorité des protagonistes sont féminins :

« Il a une nette préférence pour les prénoms à consonance étrangère : Sabrina, Célia, Mélissa, Inès, ou plus exotiques encore, Tanya, Ludmilla, Syrine, prénoms qui font des apparitions fracassantes dans les registres d'état civil. Le dernier cri en matière de dénomination. » (p. 84)

L'auteur commence ici par décrire cette tendance sociale qui consiste à choisir des prénoms exotiques ; stratégie dénominative, remarquons-le au passage, qu'elle est loin d'adopter dans son récit où elle choisit des prénoms faisant partie de l'univers social algérien. Mais en continuant la lecture du même passage, l'on se rend compte que cette allusion aux prénoms étrangers n'est qu'un « prétexte » pour aborder un phénomène social beaucoup plus grave qui touche la majorité des jeunes de ce pays : l'envie d'émigrer vers d'autres contrées qu'ils imaginent, à tort ou à raison, meilleurs :

« Connaissant son désir de départ vers d'autres cieux, vers d'autres rivages qu'il imagine plus cléments, je pense qu'il se charge lui-même de la sélection avant de nous soumettre ses propositions » Page 84

Cette envie de partir qui taraude Mourad s'étend dans un autre extrait à toutes les couches de la population qui saisit chaque prétexte pour partir. C'est aussi un prétexte pour l'auteur pour amalgamer autant qu'elle le peut deux catastrophes qui ont endeuillé

¹⁹⁶ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 16-17.

l'Algérie dans un même esprit de dénonciation : le séisme et l'hydre terroriste qui a marqué le pays. S'ensuit une autre allusion aux causes supposées du séisme, le comportement des femmes, une version bien véridique véhiculée après le tremblement de terre.

« Ailleurs, n'importe où, le plus loin possible de ce pays qui, clament-ils, ne connaît que calamités et désordres depuis que des hommes se sont arrogés, au nom de Dieu, le droit de vie et de mort sur des enfants, des femmes et d'autres hommes. Ce qui n'est, bien naturellement, qu'une version des causes supposées de la catastrophe naturelle que nous venons de vivre. Assez peu répandue parmi la population, plus réceptive à d'autres explications, faut-il le dire. » (p. 90)

Prime donc dans cette œuvre un souci de vérité sociale qui intègre le discours fictionnel et le discours non fictionnel dans une même optique, la même en l'occurrence que celle de la littérature. Cette dernière qui « *ne va pas sans imagerie sociale* ». ¹⁹⁷

4-3-L'écriture sur la femme

Surtout ne te retourne pas décrit une réalité avec tout ce que cela suppose comme peinture de la société. Mais notre tentative de disséquer cette esquisse sociale ne pourrait être complète sans y inclure le portrait que fait l'auteur de la femme, de son identité, de son rôle et de son intériorité dans cette architecture sociale. Les différentes visions de la femme offertes ici sont divergentes, ce qui explique l'omniprésence du personnage féminin. La multiplicité de ces figures féminines ne doit pas faire oublier que l'on doit essayer de les appréhender, non individuellement, mais dans leurs rapports entre elles dans l'œuvre et dans la réalité puisque le récit affiche un net aspect documentaire.

Nous commençons par un bref récapitulatif de ce qu'a voulu démontrer Maïssa Bey dans son récit. Elle décrit les nombreux personnages féminins de son récit comme étant « *forts, exclusivement positifs* » ¹⁹⁸ car elles sont montrées en action, téméraires

¹⁹⁷ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 243.

¹⁹⁸ YASMINA BELKACEM, Le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine, op. cit., in www.dzlit.free.fr/bey.html

malgré leur souffrance devant l'ampleur du cataclysme. Elles sont loin d'utiliser leur souffrance comme prétexte à des lamentations sur leur existence mais s'approprient au contraire une parole qu'elles font entendre malgré les nombreuses tentations du silence, « *ce qui ne correspond en fin de compte qu'à cette habitude qu'elles ont de surmonter, pour elles et pour leurs familles, les malheurs de l'existence. On l'aura compris, les femmes sont au centre de ce récit. Je crois que ce sont souvent les femmes, qui, dans des situations extrêmes, trouvent en elles des ressources insoupçonnées pour faire face au malheur. Elles l'ont prouvé à maintes reprises, ces dernières années surtout. Je me suis contentée de dresser des portraits de femmes [...] qui ont une façon différente de réagir, de reprendre pied dans la vie, comme on le voit tous les jours autour de nous.* »¹⁹⁹

Maïssa Bey ne manque pas par exemple d'incriminer l'intégrisme religieux qui prend comme enjeu le corps de la femme. Ce dernier devient un champ de bataille pour :

« Les chaînes de télévision orientales présentes dans chaque foyer – et même sous chaque tente, par le miracle de la technologie moderne mise au service des idées les plus rétrogrades et qui, par la voix de prêcheurs très présentables et très persuasifs, exhortent à longueur de jour les femmes à revenir aux traditions vestimentaires islamistes les plus strictes. » (p.104)

Certaines femmes ne manquent pas de s'engager dans les excès de la religion, et trouvent réconfort en expiant leurs prétendues fautes. Persuadées d'être les fautives, elles se substituent au regard en couvrant leur visage et leur corps. Comme Sarah, une ancienne cliente de la mère de Nadia que cette dernière avait connue en jeans et baskets. Fiancée avant le séisme, rayonnante comme toute future mariée, son prétendant est décédé pendant la catastrophe :

« Elle était entièrement recouverte de noir, de la tête au pied. Un tissu de la même couleur, à peine transparent, lui recouvrait le visage, tout le visage. Sans fente ni échancrure grillagée à la mode afghane pour les yeux, pour laisser filtrer le regard. Juste ce morceau de tissu retenu par une sorte de serre-tête et rabattu sur les épaules et la poitrine. [...] Elle portait des gants noirs. Des chaussures noires à peine visibles tant la tenue était longue. » (p. 103-104)

¹⁹⁹ *Ibid.*, in www.dzlit.free.fr/bey.html

L'évocation des femmes dans ce roman ne se résume pas à souligner leurs états d'âme influençables par des prêcheurs qui jouent sur leur sentiment de culpabilité d'avoir survécu alors que d'autres n'ont pas eu cette chance. Sinistrées, elles sont également décrites en train de faire face, dans un élan de résistance et de solidarité. Mais pas encore dans une situation de prise de parole. Leurs gestes montrent que ce sont elles qui ont été les premières à avoir su s'organiser, à marquer le territoire du renouveau. Une résistance où se conjugue une prise de conscience d'une double brimade : êtres fragilisés par leur condition féminine et à cause des dégâts occasionnés par le séisme :

« Ce sont les femmes qui les premières et très vite, ont pris possession des lieux, comme si elles avaient toujours vécu dans la même précarité, dans les mêmes conditions. Elles ont en quelques heures, marqué leur territoire avec une détermination qui a fait reculer les hommes les plus braves. » (p. 70)

L'écriture de Maïssa Bey n'omet pas de citer celles qui *«rendues folles par leur inexistence sociale et morale, femmes brisées par les longues servitudes»*²⁰⁰ sont en quelque sorte renvoyées à cette tradition séculaire de leur enfermement et leur mise à l'écart :

« A l'image de celles qui n'ont d'autres parfums que celui des désinfectants et désodorisants, celles qui ne se reconnaissent que quand elles peuvent saisir leur reflet dans le fond d'une casserole soigneusement récurée et qui rangent leurs illusions et leurs rêves entre deux boîtes de conserve dans le placard de cuisine. » (p. 154)

La minorisation des femmes peut être liée ici à la notion du voile, qu'il soit mythique ou réel, selon la catégorisation de N. Khadda. Les femmes sont représentées dans cette écriture autofictionnelle « voilées » par cet invisible qui suggère paradoxalement une situation de dévoilement :

« Toutes les jeunes filles doivent accepter l'idée qu'elles doivent se soumettre aux désirs de leur mari. Et le voile fait partie de ces désirs là. Soustraire sa femme, sa sœur ou sa fille aux regards devient une obligation inévitable, plus encore, une obsession, pour beaucoup aujourd'hui. Tout comme le haïk porté par toutes les femmes

²⁰⁰ NAGGET KHADDA, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française, op. cit.*, p. 11.

aux temps déjà anciens de la colonisation les rares fois où elles étaient autorisées à sortir de chez elles, avait pour fonction de les soustraire aux regards et à la concupiscence des étrangers. » (p. 157)

Le voile est réel lorsqu'il interdit physiquement à la femme de se livrer à un regard autre que celui de son mari. Il est mythique quand il symbolise le pouvoir des hommes. Ce même voile peut par contre « *produire une contre- image qui, en particulier, pose la femme comme élément de permanence de l'identité nationale, de sauvegarde du patrimoine* »²⁰¹ :

« Elle porte un haïk blanc rayé de larges bandes de soie grège, à l'ancienne. Le bas de son visage est recouvert d'une voilette de mousseline blanche bordée d'une fine dentelle. Cela fait bien longtemps que je n'ai pas vu de femme portant cette tenue traditionnelle algéroise. » (p. 55)

Le voile est cité ici avec une autre connotation, celle d'une évocation nostalgique d'autres temps où la tenue vestimentaire était une tradition associée à une authenticité plutôt qu'à une obligation basée sur d'autres motivations misogynes.

L'auteur a également incorporé dans ses entités féminines une dualité, traduite par cette double face d'« *ange ou démon* »²⁰². Ces femmes s'adonnent à un sacrifice et se rachètent par la pureté de leurs sentiments, ce qui induit un « *retournement de la souillure en purification* »²⁰³. Le personnage de Naïma/Sabrina illustre bien cette double figure :

« La guerre qu'elle mène contre la misère. Avec pour seules armes son corps, son insolence et sa détermination. [...] Elle réveille sa mère, l'assoit, lui fait prendre son café et la change avant de l'installer en son fauteuil roulant » (p. 110)

Quand elle est Naïma, elle offre donc un visage respectable, hautement moral, perceptible à travers son dévouement à sa mère malade mais :

« Elle a des adresses, des lieux de rendez-vous, des maisons dans lesquelles elle

²⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰² *Ibid.*, p. 57.

²⁰³ *Ibid.*, p. 12.

est attendue, des hôtels dans lesquels elle a ses habitudes. [...] Jour après jour, elle construit sa maison. Elle en creuse les fondations. Pierre à pierre, elle l'élève. Avec son corps. Avec sa bouche. » (p. 111-113)

La métamorphose de Naïma en Sabrina dans une des ruelles d'Alger la dédouble en objet sexuel avec lequel les hommes jouent impunément et sans scrupules.

La femme est quelquefois exposée dans ce récit avec une description d'antécédents familiaux qui lui donnent toute latitude de se constituer en gardienne de la morale. Ce qui nous emmène à évoquer le personnage de Dadda Aïcha nantie dans ce récit de deux sœurs :

« Elle a cependant une démarche assurée, le dos bien droit, un corps étonnamment souple et une énergie plus grande que celle de bien des femmes en apparence plus jeunes. Et surtout, elle ne se plaint jamais. On sent en elle une résistance très grande face à l'adversité et aux souffrances qui l'accompagnent. » (p. 65)

Par son statut de vieille femme, « *figure forte de la grand-mère, vestige plein de vitalité d'une structure atrophiée* »²⁰⁴, elle réunit autour d'elle des personnages écorchés vifs en devenant officiellement leur grand-mère et sauvegarde ainsi la cohésion d'une famille reconstituée. Elle parvient ainsi à maintenir un mode de vie traditionnel même si elle est aussi un symbole de la patrie occupée dans l'imaginaire collectif lorsqu'elle évoque les « *roumis* » dont elle parle même la langue. Un retour en arrière qu'elle effectue souvent et qui lui fait vivre le monde actuel comme un traumatisme. Ne reconnaît-elle pas, amèrement, que tout a changé aujourd'hui ?

Ce qui n'empêche que les figures féminines de ce récit sont quelquefois déçues d'une individualité qui les prive d'une « *représentativité sociale dans l'instance généalogique* »²⁰⁵. C'est le cas des « sœurs » d'Amina/Wahida, Mouna et Fatima dont la représentation dans l'œuvre s'apparente à un statut fusionnel. Et ce, jusqu'à les prendre pour des jumelles. Une fusion qui porte un tort à leur individualité, les empêche de s'en construire une au cours de la narration. Ce qui amène une fracture à l'intérieur même de la narration puisque leur statut reste incertain jusqu'aux dernières pages du récit.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

La prise de paroles de ces femmes n'est pas toujours verbale. Elle se manifeste par une poésie sensuelle qui fait surgir les consciences féminines et « *fait retentir, par delà la communion identitaire du moment [...] la dénonciation d'un autre oppresseur* »²⁰⁶, l'homme en l'occurrence. La parole n'est pas à proprement parler clandestine mais elle se fait entendre telle une révolte de femmes qui commentent leur condition, la refusent et appellent par là à un changement.

« Khadija est coiffeuse. [...] Elle n'a jamais cessé, même au plus fort du désespoir, de prendre soin d'elle-même. De se maquiller, de se teindre les cheveux, châtain doré avec des mèches blond cendré, précise-t-elle, vernis carmin aux ongles et langues séances d'épilation. C'est ce qui lui permet de ne pas se laisser engloutir par la dépression ambiante qui ronge peu à peu toutes les femmes soumises à d'incessants harcèlements de la part de prédicateurs présents en force, comme surgis des profondeurs de la terre ébranlée, et leur ôte toute envie de vivre, ou plutôt de survivre. » (p. 121)

Khadija mène donc sa propre révolte symbolique qui consiste à se faire administrer des soins esthétiques à l'intérieur même du camp. « *Armée de peignes et de ciseaux* » (p. 123) elle mène sa propre guerre comme Sabrina. Par là, elle ne fait qu'exercer son métier qui devient un refuge dans ces conditions dramatiques de l'après-séisme. Elle va même jusqu'à généraliser cette activité et prodiguer ces mêmes soins aux femmes qui en expriment le souhait et qui sont de plus en plus nombreuses. Une façon de se rebeller face aux prédicateurs qui leurs interdisent toute forme de séduction de peur de déclencher d'autres catastrophes.

La parole peut même être suscitée : « *elle se réalise dans le cadre surcodé de pratiques langagières et culturelles et féminines locales* »²⁰⁷. Une des femmes dont s'occupe Khadija la hèle après une de ses séances et lui lance :

« Eh, Khadija ! Tu ne crois pas que tu devrais de temps en temps te consacrer aux hommes ? Un après-midi par semaine, pourquoi pas ? Tu fais des épilations, n'est-ce pas ? Et gratuitement ! Tu peux aussi faire des séances de rasage, et de lavage...de lavage de cerveau...Laisse-moi te le dire, tu nous rendrais vraiment un grand service, à nous toutes ! » (p. 124)

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

La parole ici est prise dans un esprit de dénonciation par une femme qui récuse la mise en accusation de ses congénères dans les catastrophes dont on ne manquerait pas des les accuser d'y avoir trempé par leur refus de renoncer à tout effort de séduction.

La catastrophe naturelle où prend ancrage le texte, consistant en un mouvement de terre n'échappe pas à une mise en relation avec la femme. L'association terre/mère constitue une « *matrice signifiante qui spécifie la mythique ambivalence traditionnellement attribuée à la femme* »²⁰⁸ :

« Une souffrance aiguë, plus aiguë, plus farouche qu'un hurlement de femme, semble jaillir de la terre même. » (p. 14)

Le cri de femme, de douleur ou de révolte, est mis ici sur le même pied qu'un mouvement terrestre. Ce dernier, si effrayant soi-il, semble correspondre à une purification attribuée aux deux entités, la femme et la terre.

« Et la terre un instant figée, immobile, ramassée sur elle-même pour mieux se remettre en branle, comme un animal monstrueux, bascule de nouveau. Une seconde fois. Comme pour s'ébrouer ou se débarrasser du poids d'une humanité trop pesante. » (p. 28)

Même si dans ce passage la femme n'est pas citée et que la terre est identifiée à un animal monstrueux, cela nous amène à franchir le pas de penser que l'implicite contenu ici consiste en une annonce d'un changement futur que l'on pourrait assimiler à la dynamique de l'émancipation de la femme. Car dans cet autre passage où Dounya se confesse à Amina/Wahida, il est clair que l'auteur associe dans une même vision la terre et la femme, toutes deux porteuses de charges trop lourdes : une humanité pesante pour l'une et des secrets tout aussi pesants pour l'autre :

« Comme si quelque chose venait de céder en elle, qu'elle voulait se délivrer d'un fardeau devenu brusquement trop lourd et expulser en deux ou trois mots le poids de vingt années de silence. » (p. 199)

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 43.

L'équivalence femme/terre que tisse le texte est traduite aussi par un lexique caractéristique du processus biologique inhérent à la femme. L'agitation des entrailles de la terre et le cycle biologique de la femme sont une métaphore qui renvoie à la certitude d'une présence féminine incontestablement annonciatrice de révolte.

Il est à remarquer que la femme n'est pas uniquement associée à cette terre en mouvement mais à une autre composante de la nature : le mouvement de l'eau :

« Il faut provoquer des remous, comme quand on jette une pierre dans un étang. » (p. 84)

Les ondulations de la surface d'un étang correspondent ici aux agitations qui parcourent la mémoire d'Amina quand sa famille provisoire veut faire remonter à la surface son prénom. Quant à Dounya :

« Elle a toujours cette trémulation qui se propage en ondes de plus en plus profondes, de plus en plus rapides sur tout le visage. » (p. 131)

Les frémissements qui agitent la face de Dounya quand elle croit reconnaître sa fille disparue en Amina deviennent des ondes qui traduisent son émotion face à l'objet de ses longues recherches.

« En même temps que j'essaie en vain de juguler le flot d'émotion qui m'a envahie pendant qu'elle déroulait son incantation. (p. 153)

L'émotion ressentie par Dounya contamine Amina et entraîne par là une autre « contamination », narrative celle-là : celle d'une association avec une vague envahissante et qui s'étend à toutes les femmes témoins des « retrouvailles » entre la mère et la fille :

« Comme une vague subitement apparue sur une mer apparemment étale, l'émotion a submergé toutes ces femmes qu'on aurait pu croire aguerries à la souffrance par le nombre incalculable de calamités abattues depuis quelques temps sur elles. [...] Impressionnés, les enfants, qui semblent avoir été atteints par cette lame de fond, se serrent encore plus contre les mères, de peur d'être balayés à leur tour. (p.134)

L'émotion des femmes ici est telle une vague destructrice qui balaie tout sur son passage car elle leur rappelle des souvenirs amers. Et même les enfants ne sont pas épargnés par cette émotion maternelle qui se propage jusqu'à eux. Mais la vague qui surgissait jusqu'alors empreinte d'une connotation destructrice devient dans la bouche de Nadia synonyme d'une sensualité qui n'empêche aucunement la naissance d'un sentiment d'abandon qui provoque toujours cette même agitation intérieure :

« C'est comme si tu te laissais envahir ou submerger par une vague, une vague lente, tiède, d'une douceur, d'une violence et d'une intensité exquis, inouïes, et que, sans résistance aucune, tu te laissais emporter, sans pouvoir ni vouloir te débattre pour y échapper, surtout pas, jusqu'à ce que tu sentes s'ébranler et se répandre en toi cette même douceur, cette même violence... » (p. 180)

Cette association terre/eau/femme fait que s'établit une harmonie entre la nature et l'âme féminine à travers une énonciation distillée progressivement par le biais de mots insérés sans provoquer une impression d'envahissement.

L'auteur incorpore également dans son récit des pans de vie de femmes qui pourraient s'imbriquer dans un seul moule, celui des stéréotypes et qui fait que l'on peut parfaitement en faire un portrait collectif :

« Toutes les deux, œil acéré et narines frémissantes, acharnées à fouir, toujours à l'affût de quelque racontar, de quelque rumeur aux effluves nauséabonds, pour pouvoir s'en emparer et donner libre cours aux ressentiments qui grouillent en elles, exacerbent les rancœurs incrustées et entretenues depuis si longtemps, atrophient tout sentiment de générosité et imprègnent de fiel tout ce qui sort de leur bouche, sans pour autant leur apporter le moindre apaisement et combler le vide de leur existence. » (p. 48)

La parole ici n'est pas « pleine de la présence à soi et au monde »²⁰⁹ mais elle se fait entendre dans un bavardage et une tendance aux commérages. Elle est produit de deux mégères, la mère et la voisine d'Amina, et dont l'auteur a choisi d'en faire un portrait collectif pour mieux en souligner le ridicule.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

Nous citerons enfin un trait commun à toutes les figures féminines de ce récit, l'absence du père. Et qui confère à une autre femme, en l'occurrence la mère, une importance considérable. Son rôle et la place qu'elle occupe dans le récit, qu'elle soit Dounya, ou la première mère anonyme d'Amina, ou celle de Naïma/Sabrina ou encore Dadda Aïcha qui en assume uniquement les responsabilités, elle offre « *le spectacle d'une gent en prise directe sur l'évolution des évènements* »²¹⁰

« *On invoque en premier lieu la mère, bien sûr, yemma, yemma lahbiba, la mère bien-aimée, vivante ou morte, premier refuge comme au temps de l'enfance.* » (p. 28)

L'irruption de la figure féminine, la mère, dans cet extrait, prend une connotation exotique alors qu'elle s'aide d'un souvenir qui afflue par le biais de la langue maternelle, et non de la langue étrangère du texte. Ce qui nous entraîne vers cette logique de l'inconscient associée à l'écriture autofictionnelle.

4-4-L'écriture de la mémoire

Après avoir abordé le volet de l'écriture référentielle à travers une réalité sociale et féminine, nous en venons à traiter de l'écriture de la mémoire. Une « *quête initiatique* »²¹¹, étroitement associée à la quête identitaire étudiée précédemment et qui consiste à accéder aux souvenirs, qu'ils soient d'enfance ou autres. Le récit *Surtout ne te retourne pas* est construit autour de la recherche de soi qui n'échappe pas au pouvoir de la mémoire. Il se caractérise par l'absence d'annonce en tête des chapitres, les débuts *in média res* et la présence de deux voix: « *Le souvenir, exposé dès le début, est travaillé par le dialogue des deux voix jusqu'à ce que cèdent les résistances qui s'opposaient à sa juste interprétation* »²¹², ce qui pourrait donner l'impression que l'« *on circulerait dans le chaos d'une mémoire* »²¹³.

La rupture qui survient inévitablement entre les choses que l'on essaie de se

²¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹¹ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, *op. cit.*, p. 36.

²¹² *Ibid.*, p. 56.

²¹³ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *op. cit.*, p. 259.

remémorer met en évidence cette difficulté permanente à accéder au vécu antérieur. Même le langage s'y met : les mots semblent se dérober et poser des barrières entre l'auteur et ses souvenirs. Malgré la persistance d'un doute qui, loin de décrédibiliser le souvenir, l'authentifie au contraire puisqu'il se justifie par la distance temporelle, « *c'est pourquoi le régime ordinaire du souvenir d'enfance est le lyrisme.* »²¹⁴. Une certaine véracité s'installe donc procurant au souvenir une intensité menant droit à un usage de ce lyrisme :

« *Ma mémoire s'est perdue. Egarée, délitée aux confins d'une ville qui n'est plus que cendres, sables et pierres.* » (p. 107)

La narratrice s'engage dans cette prise de conscience d'une mémoire à l'image de la ville à laquelle elle fait face : le lyrisme est focalisé ici sur la description de cette cité qui ne ressemble qu'à un champ de ruines, à l'image de la mémoire du personnage, donc de son identité.

Même si le doute s'estompe quelquefois et que le tout prenne une clarté, cet éclairage est en quelque sorte « un accident » puisque l'auteur n'était pas vraiment engagé dans « *un processus réel de recherche* »²¹⁵. Cela signifie que cette incertitude ne risque pas d'être prise comme une invention, ce qui bouleverserait toute éventuelle tentative de compréhension. Cela correspondrait plutôt à une simple erreur laquelle nécessiterait une simple rectification. D'autant plus que ces trous de mémoire viennent des tréfonds de soi-même, donc personne ne se risquerait à émettre un jugement. Même pas l'auteur : « *Qui jugera, d'ailleurs, de la " ressemblance " de l'écriture au souvenir ? En pourrais-je juger moi-même ?* »²¹⁶

L'imagination joue un grand rôle dans ces tentatives de faire revivre le passé car, considérée comme un moyen de restituer une certaine émotion dont dépend le plaisir de lire, elle devient un moment où « *son pouvoir poétique a interféré avec le travail de la mémoire* »²¹⁷. Mais elle n'est pas nécessairement fiction : le doute non plus n'est pas une autocritique, « *c'est le tremblé de la mémoire, qui, d'une certaine manière,*

²¹⁴ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 36.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁷ VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 257.

l'authentifie »²¹⁸. Le plus important est que le lecteur sente que l'auteur « invente » dans le sens de la vérité. L'invention semble s'opposer au concept du soupçon dans l'évocation d'un souvenir : l'auteur qui émet le soupçon devrait s'en contenter, sans se sentir obligé d'inventer. Et vice versa : celui qui se sent obligé d'inventer ne devrait même pas laisser transparaître le moindre doute. C'est la vérité qui constitue selon P. Lejeune ici l'enjeu, selon qu'elle soit référentielle lorsque l'on parle du soupçon : ou analogique lorsque l'invention fait son entrée :

« Atteindre la première étape de ce voyage au bout duquel, peut-être, je me retrouverai, je trouverai peut-être l'oubli. » (p. 36)

Un paradoxe semble surgir ici et qui correspond à cette volonté de réécrire la mémoire. La finalité du voyage, qui pourrait coïncider avec la narration elle-même, semble contraire à la résolution de se retrouver au bout de n'importe quelle entreprise de ce genre.

Le souvenir prend la forme de ce que l'auteur écrit, il est parfaitement malléable donc : « *La mémoire offre un canevas sur lequel broder, des bribes de mélodie à harmoniser, des ruines à restaurer* »²¹⁹. Une souplesse qui permet de raccorder des souvenirs discontinus, de remplir des blancs...etc mais qui nécessite la mise en place dès le début du créneau dans lequel l'auteur voudrait s'engouffrer : est-ce un récit fictionnel ou référentiel ? Et puisque *Surtout ne te retourne pas* est un mélange des deux, il s'agit d'essayer de distinguer parfaitement cette référentialité dans le récit de Maïssa Bey, de la séparer de tout ce qui ressemble de près ou de loin à de la fiction pour prouver la coexistence dans son récit des procédés stylistiques évoqués dans le troisième chapitre et des procédés référentiels, dont fait partie la mémoire dans ce présent chapitre.

Les doutes émis par l'auteur sur sa propre mémoire peuvent même être discutés dans leur choix : pourquoi ce souvenir là et pas un autre ? Sont-ils énoncés selon l'ordre selon lequel ils se sont réellement déroulés ou selon un montage invisible que seul l'auteur pourrait éclairer ? Quels sont les facteurs qui ont influencé l'évocation de ses souvenirs et leurs choix ?

²¹⁸ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 36.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

« Oui, j'ai dû m'endormir très vite. J'ai dû rêver aussi. [...] Je ne sais pas. Je ne sais pas. » (p. 31)

L'auteur semble choisir des souvenirs dont elle n'est même pas sûre. Une incertitude que l'on rencontre souvent dans son récit, à travers la récurrence de cette litanie : je ne sais pas, je ne sais pas.

Ce dialogue entre deux voix dont a déjà essayé de prouver l'existence en abordant la polyphonie, pourrait correspondre à une recherche sur un souvenir, l'une aidant l'autre à éclaircir un souvenir récalcitrant. La finalité n'est pas vraiment importante puisque même si cela ne réussit pas, l'on se retrouve devant une démarche hautement intense. La représentation sous forme de dialogue correspond ici à une recherche personnelle, le moi critique et expert aidant le moi de la vie à élucider les dessous d'un souvenir :

« N'oubliez pas de donner vos impressions au cours de ce voyage. » (p. 35)

Ce passage illustre la polyphonie dont on a déjà fait état et où une voix semble enjoindre à une autre de se remémorer des impressions, et non des souvenirs concrets. La finalité ici n'est donc pas vraiment importante. C'est le dialogue qui l'est et qui instaure ce dynamisme particulier.

Sans oublier que l'usage du « je » suppose une référentialité accrue car il fait ressortir encore plus l'effet du réel et assimile cette écriture autofictionnelle à une tentative de l'auteur d'appréhender sa vie par le truchement de la mémoire puisque « nombre de récits à la première personne se présentent comme des tentatives de compréhension de l'existence par la mémoire »²²⁰. Les souvenirs sont décousus, ponctués d'oublis, et l'existence, loin d'être rattrapée par le temps et revécue, devient plus obscure et confuse car elle n'échappe pas à une réinterprétation qui se basait paradoxalement au début sur une tentative d'éclairage de quelques pans de vie : « Tout

²²⁰ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 24.

moyen est bon, s'il contribue à produire l'émotion. »²²¹, d'après P. Lejeune alors que Julien Green s'interroge : "*quels mots employer pour décrire ce qui échappe au langage*"²²². L'autofiction, par les nombreux procédés stylistiques que l'on a tenté de mettre en lumière, suppose que d'autres jeux se mettent en branle, des « *jeux temporels.* »²²³ :

« *Ainsi, je n'aurai pas besoin de remonter très loin dans le temps, dans l'enfance, dans les multiples accrocs qui ont entaillé en surface ou profondément le cours de ma vie* » (p. 25)

Les jeux temporels s'apparentent ici à faire une critique de son enfance, tout en ayant l'air d'écarter cette possibilité. L'auteur ne fait ici que donner un indice des enjeux d'un plongeon dans les méandres des souvenirs d'enfance et sur lesquels repose la cohérence de l'identité.

Par sa capacité à transmettre une certaine histoire par le biais de personnages qui deviennent en quelque sorte dépositaires d'une mémoire, l'œuvre autofictionnelle entretient donc un rapport certain avec le monde, donc avec une référentialité accrue.

²²¹ PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 38.

²²² JULIEN GREEN, *Jeunes années*. 1984, cité par S. HUBIER. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 25.

²²³ SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 25.

Conclusion

Arrivé au terme de ce modeste travail, nous nous proposons d'y jeter un regard récapitulatif pour confirmer la justesse de notre hypothèse, à savoir que *Surtout ne te retourne pas* appartient sans conteste au genre autofictionnel. Avec en prime un amalgame de caractéristiques qui appartiennent à une autofiction stylistique où la fiction est perceptible à partir des effets qui découlent du langage employé ; et à une autofiction référentielle, où fiction et réalité sont loin d'être incompatibles dans toute évocation de souvenirs et de faits.

Avant toute référence dans notre analyse à Maïssa Bey et à son récit, nous avons choisi de démontrer d'abord dans la première partie du premier chapitre les corrélations évidentes existant entre le genre autobiographique et le genre autofictionnel pour mettre en évidence l'appartenance de ce dernier aux écritures de soi et pour ne pas occulter « la part autobiographique » contenue dans toute écriture autofictionnelle. Des accointances qu'il nous a paru nécessaire de faire ressortir car l'authenticité revendiquée par le genre autobiographique se rencontre également dans la référentialité revendiquée par le genre autofictionnel. Une démarche qui nous a amené à essayer de vérifier quand même l'appartenance ou non de l'œuvre de Maïssa Bey au genre romancier puisque la couverture indique que c'en est un. Une possibilité que nous avons écarté dès la lecture de l'avertissement dans la cinquième page du livre et auquel nous ne trouvons aucune justification si le récit était réellement un roman. Par contre, il s'imbriquerait parfaitement dans la stratégie narrative autofictionnelle de l'auteur si elle avait voulu donner naissance à un récit autofictif, où elle prendrait la précaution de se réfugier derrière cette étiquette de roman pour effectuer cette descente en soi. En donnant juste ce qu'il faut comme indices parsemés tout au long de la narration pour indiquer qu'il pourrait s'agir d'elle-même. Donc le désir de se raconter importe peu ici, c'est beaucoup plus la découverte de sentiments profonds qui prime et dont l'épilogue semble être le dénouement de la crise identitaire de l'écrivain. Nous avons consacré à cette dernière un des titres du premier chapitre puisque l'auteur va jusqu'à perdre le lecteur dans un labyrinthe identitaire qu'il a construit tout au long du livre en perpétuant la confusion entre différents personnages mais aussi la fusion entre d'autres protagonistes. La fiction dans ce cas n'est donc pas seulement sur le plan de l'identité mais au niveau de la fictionnalisation, processus que nous avons également choisi d'étudier dans ce premier

chapitre puisque se fictionnaliser, c'est partir de soi-même, de la personne réelle pour fonder un autre personnage qui aurait pu évoluer dans une autre existence : la fiction créerait donc une autre réalité tandis que la fictionnalisation part de cette même réalité pour la récréer sous une autre forme. L'usage ambigu des pronoms que l'on a développé dans le troisième chapitre démontre selon nous que l'auteur assume parfaitement sa fictionnalisation à travers ce récit rédigé à la première personne.

Surtout ne te retourne pas nous est apparu donc comme une représentation fictionnalisée de l'auteur, avec tout ce que cela suppose comme introspection et projection de soi-même. Maïssa Bey a écrit ce récit intimiste en distillant au fil de sa narration plusieurs éléments qui appartiennent à son itinéraire personnel et professionnel et dont nous avons retrouvé la trace en se basant sur sa biographie. Comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, cela lui a permis à d'effectuer des va et vient continuels dans son récit entre les drames collectifs qu'ont connus les algériens, et individuels qui ont endeuillé son enfance, et donc celle de son personnage principal.

L'intérêt que nous avons ressenti de devoir passer en revue tous ces facteurs dans le premier et second chapitre était de baliser le terrain pour une analyse des différents procédés stylistiques et référentiels usités dans cette œuvre. Des procédés qui constituent ici maints avantages de l'autofiction dans la mesure où des problématiques distinctes s'entrecroisent tels que l'onomastique littéraire, l'identité, donc le personnage...etc. Sans oublier de souligner que la stylisation du discours suggérant un effet de fiction, ajoutée à l'annonce sur la couverture qu'il s'agit d'un récit fictif, font accéder ce récit à un statut littéraire. Ce qui rejoint la fonction que Gérard Genette attribue à la fiction qui demeure selon lui un critère suffisant de la littérarité d'un texte car elle pourrait hisser sur un plan artistique des romans autobiographiques toujours suspectés de mensonge. La spontanéité du discours stylistique autofictionnel, que l'on a démontré par cette propension qu'a eu l'auteur à user d'une onomastique particulière (tel que donner le même nom à plusieurs personnages sans se préoccuper de la perturbation qui en découle dans le récit) se prolonge jusqu'à donner naissance à un ou plusieurs alter egos. Le dialogue qui découle de cette dissonance de voix, même si cela constitue une invention littéraire, fait quand même de cette fiction un instrument de vérité qui pourrait aisément se trouver dans l'imaginaire.

Le pacte établi au début du récit entre l'auteur et le lecteur, fût-il romanesque, éveille malgré tout des soupçons de référentialité. On pourrait y lire aussi bien une promesse de fiction que celle d'un récit véridique. Nous dirions plutôt que c'est un

mélange des deux. Difficile donc d'échapper à la dimension autobiographique car même en changeant le nom du personnage, ce mélange nous est apparu comme une stratégie auto-censurante d'une révolte qui n'ose pas dire son nom, en raison de sa trop grande charge critique. Une révolte qui porte sur la réalité et la société algériennes, le statut de la femme dans notre pays et la notion de mémoire. Cette révolte, l'auteur la projette sur un quasi personnage de fiction, ce qui la rend sans doute plus acceptable. Cette dimension référentielle du récit dilue l'opposition traditionnelle entre la réalité et la fiction et occulte l'idée selon laquelle toute invention supprime l'existence d'une référentialité. Ce récit endosse donc l'habit d'autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.

Nous constatons donc que le fait que cette écriture autofictionnelle de Maïssa Bey puisse avoir une dimension référentielle et fictive n'enlève rien à sa pertinence car cela confère au récit une valeur esthétique analogue à celle des romans. Maïssa Bey emprunte des voies narratives pas nécessairement incompatibles entre elles, la référentialité et la stylistique. Même si elles constituent deux variantes d'une même forme, à savoir l'autofiction, elles se joignent et se complètent pour rendre compte des errements et des contradictions de la vie du sujet, en rendant compte d'une réalité atténuée par les éléments fictifs qui y ont été ajoutés sciemment et en accentuant paradoxalement l'effet de cette même réalité en usant d'un style loin des élaborations recherchées et des techniques artificielles de la fiction. Ce qui rejoint notre hypothèse de départ, à savoir que *Surtout ne te retourne pas* est un récit qui comporte tous les ingrédients d'une écriture intime autofictionnelle mais dont l'originalité réside dans la combinaison de particularités inhérentes à deux genres distincts d'autofictions : une approche que l'auteur a choisi sans doute d'emprunter dans le but de souligner encore plus son engagement dans son texte, tout en donnant la parole à d'autres personnages qui, même s'ils n'existent pas réellement, auraient pu l'être et le sont sans doute quelque part. L'autofiction demeure donc une pratique mettant en jeu le fonctionnement le plus intime de la littérature d'imagination. En dépit de cette ambiguïté constitutive à la démarche autofictive, cette forme littéraire présente incontestablement un intérêt dans la compréhension du discours littéraire et de ses énonciations singulières.

Bibliographie

Corpus de l'étude

-BEY, Maïssa. *Surtout ne te retourne pas*. Alger : Barzakh, 2005.

Œuvre citée de l'auteur

-BEY, Maïssa. *Entendez-vous dans les montagnes*. Barzakh/Aube : Alger/Paris ; 2002.

Ouvrages théoriques

1. ACHOUR Christiane ; BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida : Tell, 2002.
2. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, coll « Tel Quel », 1970.
3. BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1964.
4. COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1995.
5. DOUBROVSKY, Serge, *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
6. DUCHET, Claude. *Introduction. Position et Perspectives* » dans *Sociocritique*. Paris : Nathan Université, 1979.
7. DUJARDIN, Edouard. *Le monologue intérieur*. Paris : Messein, 1931.
8. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

9. GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987.
10. GLOWINSKI, Michal. *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*. Paris ; Points Essais, 1992. Textes réunis et présentés par G. Genette.
11. GREEN, Julien. *Jeunes années*. Paris : Seuil, 1984.
12. GUSDORF, Georges. *Les Ecritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 1990.
13. HAMBURGER, Kate. *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, E. Klett Verlag, 1957. *La Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1986, traduit de l'allemand par CADIOT, Pierre.
14. HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.
15. JAKOBSON, Roman *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, coll. "Points essais", 1977.
16. JAUBERT, Anna. *La lecture pragmatique*. Paris : Hachette–Université, coll. « Linguistique », 1990.
17. JONASSON, Kerstin. *Le nom propre : Constructions et interprétations*. Paris : Duculot, « Champs linguistiques », 1994.
18. KHADDA, Nagget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*. Alger : OPU, 1991.
19. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1975, Nouv. éd. augm, 1996.
20. LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris : Seuil, Poétique, 1998.

21. LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris : Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998.
22. MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : F. Maspero, 1966.
23. MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod, 1993.
24. MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris : PUF, 1979.
25. MILLY, Jean. *Poétique des textes*. 2^e ed. Paris: Nathan, fac, 2001.
26. MOLINIE, Georges. *Éléments de stylistique française*. 3^e éd. Paris : PUF, coll. « linguistique nouvelle », 1991.
27. RAOUL, Valérie, *Le Journal dans le roman français*. Paris : PUF, coll. « Ecriture », 1999.
28. VALÉRY, Paul. Œuvres. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
29. VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 128, 1992.

Webographie

1. AMMAR KHODJA, Soumia. *Écritures d'urgence de femmes algériennes*. Clio, N°9, 1999, in www.clio.revues.org/document289.html.
2. BELKACEM Yasmina. *le séisme est un prétexte pour explorer les ressorts de l'âme humaine*. Façila, septembre 2005, in www.dzlit.free.fr/bey.html.
3. BELLOULA, Nassira. *Mon écriture est un engagement contre tous les silences*. Liberté, 20 décembre 2004, in www.dzlit.free.fr/bey.html.

4. B. Abid. *Débat autour de La littérature de langue française en Algérie*. La Nouvelle République, 27 mars 2006, in www.dzlit.free.fr/nkhadda.html.
5. DOUBROVSKY, Serge ; LECARME, Jacques et LEJEUNE Philippe. *L'Autofiction : un mauvais genre, Autofictions & Cie*. Paris : Université Paris X, 1993. In www.fabula.org/forum/colloque99/208.php.
6. Jeudis de l'IMA. *Le roman algérien et la question des origines*, 2 février 2006, in <http://www.imarabe.org/aujourd'hui/actualites.php?i=20>
7. KATEB Hakim. *Prix des libraires algériens : la mise revient à Maïssa Bey*. L'Expression, 28 septembre 2005 in www.dzlit.free.fr/bey.html.
8. ROUSSEAU, Christine. *Maïssa Bey ; les mots en partage*. Le Monde, 29 juillet 05, in www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-675896,0.html.

Thèses

1. COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, doctorat de l'E.H.E.S.S, dir. G. Genette, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989, in <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
2. WERLI, Laurence ; KOUROUPAKIS-BIHAN, Ariane. *Analyse du concept d'autofiction*. Séminaire Les Ecritures de Soi, (dir. Sc. Anne Garreta) Université de RENNESII 1998/1999, in <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>
3. SICART, Pierre-Alexandre. *Autobiographie, Roman, Autofiction*, thèse de doctorat, 2005, in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>

Articles

- KAPPES-GRANGE, Anne. « Que deviennent les sinistrés du 21 mai ? », *Jeune Afrique L'intelligent*, N° 2230, 5-11 octobre 2003.

