

## L'exclusion dans *Cette fille là* de Maïssa Bey

Rihame Sabri Mohamed Abou Basha

Section de Français, faculté de pédagogie

Université d'Ain shams, Le Caire.

[reham\\_sabre@edu.asu.edu.eg](mailto:reham_sabre@edu.asu.edu.eg)

### Résumé

Cet article aborde le thème de l'exclusion dans « *Cette fille- là* » chez Maïssa Bey. Nous traiterons les différentes interprétations de ce concept pour aboutir à une définition plus précise. Nous tenterons d'y dégager les manifestations de l'exclusion à travers les figures d'exclues qui figurent dans le roman, objet d'étude, telles que : les vieilles, les bâtardes et le deuxième sexe : chaque protagoniste est délabré sur le plan physique ainsi que sur le plan moral et son identité est clairement posé comme étant problématique. Notons aussi que la femme est la plus touchée par l'exclusion en raison de son sexe. De plus, l'étude des voix des personnages s'avère importante pour analyser l'oralité et la polyphonie. Quant au cadre spatio-temporel, nous nous pencherons sur le mouvement et le déplacement des exclues. Ces dernières oscillent entre un espace de fuite et un autre de séquestration. Ces deux voies ne sont que les revers de la même médaille : l'exclusion. Et enfin en ce qui concerne la temporalité, elle marque l'acheminement du personnage vers l'errance, la dérive, la décomposition et la mort puisqu'il est assailli par l'assombrissement d'une nuit permanente qui reflète son existence.

**Mots-clés :** l'exclusion, le rejeté, le refusé, l'évacué, la rupture, la fuite.

### Introduction

Samia Benameur a choisi un nom de plume, Maïssa Bey, au début de sa carrière afin de s'exprimer librement et afin de "se protéger des terroristes". (Cf. Détrez, 2014, p.20). Par ce pseudonyme, l'écrivaine se crée "une nouvelle identité" comme pour se mettre à l'abri des risques d'exclusion puisque la prise de la parole des femmes était bridée et considérée parmi un des nombreux interdits.

En 2001, l'écrivaine publie *Cette fille- là*, qui lance farouchement le cri et l'écho de l'existence des voix des exclues. Cette œuvre a réalisé un éminent succès et a été nommé pour le prix Marguerite-Audoux dans la même année de publication. Ce roman lui a valu d'être adapté au théâtre en 2003.

Nous entamons cette étude par l'analyse de l'impact de l'exclusion sur les protagonistes dans *Cette fille- là*.

Essayons d'étaler les différents sens du concept. Au niveau étymologique, l'exclusion est : « *action d'exclure quelqu'un en le chassant d'un endroit où il avait précédemment sa place, ou en le privant de certains droits* » (Robert, 2003 : p.990), comme c'est le cas de toutes les protagonistes féminines. Elles sont expulsées de leurs milieux dans lesquels elles évoluaient auparavant.

De surcroît, l'exclusion spatiale met d'emblée la personne « *à l'écart, en interdisant l'accès* » (Robert, 2003, p.990), comme c'est le cas de Yamina qui, en se laissant séduire par "un étranger", elle devient une "paria", "une reprouvée" et la société la condamne en l'enfermant dans l'asile.

Nous trouvons aussi que l'adjectif exclu désigne « *le rejeté de l'ensemble de la société, à la limite un non-humain* » (Tournier, 2002, p101).

Cette définition nous semble bien conforme particulièrement à la situation de Malika. Sa descendance illégitime, qui se situe hors lignée, l'exclue de toute considération. Sa bâtardise est mal perçue, voire bannie.

Elle arrive même à penser que "les chiens sont appréciés" et revêtent plus de valeur qu'elle, pourvu qu'ils ont de races.

D'autant qu'elle est repoussée à cause de sa physionomie faisant allusion à des gènes hérités du colon. Ce qui la déshumanise.

L'exclusion est aussi liée à la précarité économique lorsqu'elle est une conséquence de la perte du travail. C'est « *une approche de la pauvreté conçue comme une absence ou une faiblesse des revenus* » (Damon, 2008.p.20), comme c'est le cas de Badra, sa situation économique précaire et sa rupture d'une travailleuse à une chômeuse est à l'origine de son exclusion.

D'ailleurs, ce concept se présente aussi comme « *l'aboutissement d'une série de ruptures* » (Gagnon et Yoland et autres, 2009, p8).

Ces dernières peuvent être entre hommes et femmes comme celles entre M'barka et Aïssa, Houriya et Jean...etc ou entre enfant et géniteur comme la rupture de filiation biologique de Malika.

Après avoir défini les multiples acceptions du concept, nous tenterons de représenter les différentes représentations et manifestations de l'exclusion à travers les points suivants :

### 1- Les figures d'exclues

- a- Les vieilles
- b- Les bâtardes
- c- Le deuxième sexe

### 2- Les voix des personnages exclus

- a- L'oralité
- b- La polyphonie

### 3-Le cadre spatio-temporel de l'exclusion

- a- Le temps
- b- l'espace

## **1- Les figures d'exclues**

### **a- Les vieilles**

En fait, par les caractérisations et par les descriptions des personnages, la narratrice beyenne nous donne une image de l'exclusion à travers la vieillesse. Les pensionnaires sont déformées physiquement et moralement sous le poids de l'âge et des années de souffrances endurées. Sur le plan moral, Badra incarne l'image de la souffrance humaine qui, face aux maux, ne lance pas le moindre cri. Elle nous rappelle le stoïcisme de Vigny. Mais, en fait, ce silence est au prix d'une déchirure interne et psychique. De même, elle est décrite comme "fatiguée, très fatiguée" et se donne l'illusion d'être "heureuse" bien qu'elle soit blessée profondément par l'ingratitude d'autrui : c'est une domestique trop dévouée et une femme à plaindre. Tout au long de sa vie, elle a servi les autres et elle se sacrifie trop de sa santé en consacrant ses efforts à leur être agréable. Pourtant, son dévouement n'est pas couronné bien qu'elle soit un modèle d'une bonne parfaite. Marquée par l'âge et par la perte de sa force, elle n'a plus de ressources. En outre, elle n'a ni mari ni famille pouvant la prendre en charge. Donc, elle ne bénéficie d'aucun appui. Ainsi, Badra, après de longues années de labeur, se trouve obligée d'être expulsée dans « la maison de vieux ».

Dans une sorte de catharsis, elle passe sa vie à travailler et à être continuellement occupée. Allant plus loin que ce simple constat, elle semble être une Sisyphé heureuse qui s'impose la corvée de se mettre au service des autres et n'arrive pas à s'épargner cette tâche.

Quant à la déformation physique, elle est explicitée à la page 119, par les mains abîmées et usées de la travailleuse. Il est à signaler que cette décrépitude est liée à l'exploitation acharnée du colon : nous apprenons que Badra a servi une famille française et lorsque cette bonne n'aura plus de santé, elle est rejetée. C'est comme pour mettre en lumière la cruauté de l'occupant, qui écrase, sans la moindre pitié, tous ceux qui n'ont plus d'intérêts.

D'autres résidentes subissent l'exclusion à travers le corps vieillissant. Kheïra, représente un type de la féminité déchue : ceci se prouve par la dégradation physique exprimée par sa parole qui marque une voix désolante. Hantée par ses souvenirs de jeunesse liés à la fraîcheur et à la beauté d'autrefois, elle regrette son passé évanescent. Elle ne prononce qu'une seule phrase, mais pleine de lamentations :

« *J'étais belle, tu sais, j'étais belle en ce temps-là !* » (Bey, 2001, p84.)

C'est le sentiment d'être exclu qu'elle le pleure à chaude larme après être démunie de la seule raison de son existence : l'amour.

Nous apprenons à la page qui suit qu'il y avait un homme qui faisait à la jeune fille, qu'elle était, des avances pour la conquérir jusqu'à ce qu'elle cède à ces dernières.

La situation de Kheïra fait écho à celle de Yamina. Cette dernière s'est laissée prise dans le piège de l'amour jusqu'à ce qu'elle soit abandonnée par son amant Ali, qui la condamne à la dérive.

Il semble que le roman veut transmettre un tel message : entreprendre une relation hors mariage est interdit par la culture arabe. Dans cette société masculine, l'homme quitte la femme qui s'est donnée à lui, dans une relation illicite.

De surcroît, si tout sexe féminin ne se résigne pas aux exigences de la communauté en formant une liaison conjugale licite et autorisée par la société, il sera enclin au rejet.

Ainsi, constituer une famille devient le garant fondamental contre la décrépitude de la vieillesse dans une communauté qui ne reçoit de reconnaissance qu'après avoir enfanté un mâle. D'où apparaît la raison de l'exclusion de ces types féminins : ils ne s'en prennent pas alors aux codes des conventions sociales et ne respectent pas les valeurs de la société.

### **b- Les bâtardes**

Ce sont celles qui sont invalides aux yeux de la société, surtout si les parents sont inconnus : considérées comme étant d'existence sans fondement, elles sont maltraitées et leurs places dans la communauté ne sont point garanties. Fruit d'aventure amoureuse frivole, Malika représente l'image de la honte et de la répugnance : ceci se justifie à travers les insultes infligées à la fillette à la page 36.

Sa condition humaine se voit reposée sur l'exclusion : elle se définit comme :

« *Un paquet que l'on a déposé subrepticement. Dont on s'est éloigné vite, très vite, sans se retourner* » (Bey, 2001, p35).

Une sorte de masochisme imprègne ses propos. Elle répudie son passé au point de s'interdire de parler puisqu' à la page 28 elle se désigne par "elle" ou par " cette fillette " comme « *pour se distancier* » (Le jeune, 1980, p47).

Nous sommes ainsi en droit à une instance scindée et fragmentée.

En outre, l'exclusion de Malika est double : elle est rejetée non seulement en raison de sa bâtardise mais aussi à cause de ses traits physiques qui la condamne à un rejet définitif, renvoyant la protagoniste à ses origines étrangères ; sa peau blanche, sa blondeur et ses yeux bleus font référence à l'ascendance paternelle d'un colon. Ce dernier représente l'image écornée de l'occupant. Ce qui entrave l'insertion de cette femme à la communauté algérienne.

Malika n'est pas la seule bâtarde. Si elle l'est de naissance, Aïcha-Jeanne est, aussi, une bâtarde dans sa fausse identité et dans ses papiers falsifiés : elle a été inscrite par un étranger parce que son père a refusé de l'enregistrer aussitôt sa naissance, étant donné qu'elle n'était pas la bienvenue dans une famille qui attend un mâle.

À vrai dire, ce refus marque de prime abord une condamnation injuste de la part du géniteur qui n'a jamais voulu l'accepter. Elle est ainsi niée par ses proches. Son droit à une identité officielle est contesté.

En tout cas, l'idée de l'appartenance à la communauté est ainsi mise en doute puisque ce certificat de naissance, au lieu de prouver l'adhésion et l'intégrité à la société, dévoile et rappelle l'effacement ontologique de l'essence de l'héroïne : la problématique de son identité apparaît dans l'ambiguïté qui existe entre le prénom

qu'on donne à la protagoniste et celui que la mère de la protagoniste voulait lui donner. Le prénom, inscrit dans sa carte d'identité, semble être l'objet d'un refus et d'une exclusion sociale. D'où elle désire le supprimer croyant pouvoir créer une nouvelle identité et une nouvelle vie.

L'auteure n'a-t-elle pas choisi elle-même un pseudonyme que sa mère voulait lui donner à la naissance ? C'est comme pour dire que c'est la femme qui doit inscrire sa fille à la mairie.

Ainsi le deuxième sexe, dans le roman en question, perçoit-il son existence injustifiée et sa honte d'être éjecté par les géniteurs ?

### c- Le deuxième sexe

Dans le roman, la femme est coupable du seul fait qu'elle soit née. La société patriarcale est à l'origine de sa souffrance et la considère comme "la mauvaise herbe" : le titre même fait allusion à une mise au ban, une misogynie suggérée par le démonstratif "cette" et suivi de l'adverbe distal "là" mettant cet enfant de sexe féminin à distance, et même l'excluant.

Ce procédé de désignation, marqué par l'amputation nominale, renvoie directement à une sorte de sexisme qui la guette, d'entrée de jeu, et qui la place dans une situation rabaissée, déconsidérée et réduite. De plus, le titre nous renseigne sur une tranche d'âge qui est sous l'emprise du cocon familial. Ce qui prévoit une exclusion précoce à laquelle la fillette sera-t-elle vouée.

On peut se demander : pourquoi l'auteure promet-elle l'histoire d'un seul personnage féminin en intitulant l'œuvre "*Cette fille là*" ? Et pourquoi n'a-t-elle pas désigné son roman par le titre "ces filles-là", puisque le roman relate l'histoire de neuf héroïnes ? Ce n'est qu'en avançant dans la lecture que l'on découvre que le choix du singulier est adéquat et très expressif car il généralise la situation de toute fille opprimée par la société.

D'ailleurs, nous avons l'impression que l'auteure se désigne peut-être par "cette fille" en parlant de ce qu'elle pouvait effectivement sentir et le projette –t-elle sur les personnages de sa plume d'écrivaine.

Maïssa Bey dénonce la société patriarcale qui fait une distinction entre les sexes : elle-même avoue que cette préférence masculine a pris corps dans son cercle familial en affirmant que ses frères ont été "Survalorisés par rapport à elle" (Cf. Détrez, 2014 : p.19).

Dans cette société, portant un regard d'infériorité sur le deuxième sexe depuis sa venue au monde, la fille n'est pas accueillie comme le garçon. Ce dernier est valorisé. Il importe de souligner, dans ce stade d'analyse, que l'auteure avait fait allusion à cette sorte de discrimination dans le roman : le père de Fatima et celui d'Aïcha-Jeanne ont nié leurs fillettes :

le premier refuse de déclarer aux autorités administratives la naissance de la nouvelle née. De même, le second père, déçu pour ne pas avoir un mâle qui puisse perpétuer la lignée, refuse d'enregistrer sa fille. On eut dit que la naissance de

celle-ci, considérée comme indésirable et comme une malédiction inexorable, mérite un rituel de deuil.

En général, selon les mentalités, les mères qui n'enfantent pas de mâles, seront soumises à une certaine sorte de rejet : ceci est dû à une croyance ancestrale qui réside dans le fait qu'elle doit remplir son rôle sacré de donner un fils au père sinon elle sera aliénée, évacuée et elle ne recevra pas de reconnaissance.

Ainsi le père d'Aïcha, "n'a pas adressé la parole à sa femme" depuis qu'elle accoucha. Cette exclusion sera léguée de la mère à la fille, formant une ronde d'injustice et d'oppression interminable.

D'ailleurs, les protagonistes féminines subissent l'exclusion en raison de leurs genres sexuels : Leurs droits humains ne sont pas sur le même pied d'égalité avec les hommes : ces derniers, bien qu'ils partagent des rapports intimes, hors mariage, avec l'autre sexe, désirent épouser des vierges, qui ne soient pas touchées par un homme.

Ainsi le déshonneur touche seulement Kheïra et Yamina qui ont entrepris une relation avec leurs amants : ces derniers ne sont pas répudiés par la société. De plus, ils s'appêtent à une alliance matrimoniale sans se soucier des sentiments de celles qui se sont données à eux autrefois.

Dorénavant, les scènes de rejets sont nombreuses : l'écrivaine note entre autres la manière de traiter les femmes et les filles. Certaines tribus les marquent dans leurs mains et dans leurs visages par "des tatouages" comme des "troupeaux de chameaux".

C'est comme si le deuxième sexe vaut le même prix que les bêtes.

## **2- Les voix des personnages exclus**

### **a- L'oralité**

Le style d'écriture de Maïssa Bey prouve d'emblée sa volonté d'intensifier l'oralité du texte. Par le biais du discours direct libre (noté DDL), considéré comme l'un des moyens conduisant à la pluralité énonciative, différentes voix sont introduites au sein d'un même sujet parlant. Défini comme « *contextuellement signalé* », (Rosier, 1999, pp.295-296.) le DDL est une représentation de la parole, sans marque de ponctuation ni verbe introducteur :

« *Elle me livre tout, en vrac, comme pour se décharger du poids d'un trop long silence [...]*

– *Quinze ans [...]* *J'ai suivi cet homme [...]* *C'était le premier homme qui m'a regardée.* » (Bey, 2001, p96.).

Malika rapporte les propos de M'barka dans son discours à travers le DDL. La narratrice nous fait part des pensées de sa compagne, tout en exprimant les sentiments intérieurs déjà éprouvés à l'écoute des histoires racontées. La couleur noire de la peau de M'barka était mal considérée par les autres ou du moins ne suscitait aucune fascination avant l'apparition d'Aïssa sur scène. Le regard admirateur de ce dernier acquiert une grande importance pour elle. C'est pourquoi, elle accepte de se lancer dans l'aventure en s'enfuyant clandestinement de pays

en pays et en échappant au contrôle des militaires aux frontières. Mais l'aventure s'est mal terminée : le couple se sépare à jamais.

Il est à signaler que dans ce roman, la rupture est au cœur et la condition même de chaque union entre homme et femme. Ils sont condamnés à la séparation.

En somme, les préjugés de la société participent à cette dernière. Ainsi en bravant les lois de la tribu qui interdisent les relations amoureuses avant le mariage, M'barka est condamnée à la malédiction. D'autant que son incapacité à procréer aggrave sa situation : le couple ne peut pas supporter les regards accusateurs des voisins et peu après son époux se remaria avec une autre. Raison pour laquelle M'barka et Aïssa se quittent malgré eux sous la pression sociale, les contraintes et les croyances.

En définitive, on peut constater que le fait de nouer une relation ou la rompre dépend de la société. Ainsi dans une interview, Maïssa Bey, elle-même, affirme que pour préserver sa réputation, elle avait subi une certaine pression de la communauté qui avait influencé sa décision rapide et accélérée du mariage : bien qu'elle ait "choisi" son conjoint en plein gré, elle se voit contrainte dès lors à des tabous sociaux : en cas où le père est mort, la sortie de la fille avec un garçon étranger, est interdite. Les coutumes auxquelles est confrontée la jeune fille qu'elle était, sont mises en évidence dans les lignes suivantes :

« *Tout me poussait vers ça (le mariage) ...la peur du qu'en-dira-t-on, les regards, les jugements.* » (Détrez, 2014, p.10).

Revenons à notre contexte, l'oralité est héritée de la société algérienne et transmise de génération en génération.

Par l'intrusion du lexique arabe, dans le récit des personnages, la romancière désire donner un aspect et un certain goût de la réalité : l'emploi du terme "*Roumi*" à la page 133 pour désigner le colon, représente un blâme pour Houriya qui ose braver l'interdit par sa relation avec un français. Cet homme, qui représente l'image du conquérant, de l'ennemi tant haï, témoigne beaucoup de tendresse et d'amour pour elle. Mais sa situation d'étranger-adversaire complique tout rapport amoureux : lui, le français-militant, et elle, l'algérienne- autochtone ne doivent jamais se lier quoique ce soit. Ainsi les autres la jugent et voient en cette liaison, l'image de la fille trompeuse et infidèle à sa patrie. Houriya ne va pas exercer sa propre liberté malgré l'onomastique de son prénom qui exprime l'émancipation : sa réputation est mise en péril, elle doit s'échapper de son village jusqu'à ce que les voisins et son entourage oublient cette histoire honteuse : elle s'éloigne et se réfugie chez une tante. Cette fuite n'est-elle pas une sorte d'exclusion spatiale ?

Pour cette raison, l'intrusion du langage familier constitue un procédé primordial relevant de l'oralité : nous pouvons noter un des termes blessants, les plus pires pour l'héroïne à cause de la référence animalière qui la dégrade en la réduisant au niveau bestial : "*Farqha*", annonçant à Malika sa bâtardise et lui porte atteinte à son honneur et par conséquent la condamne à l'exclusion. Cette insulte est comme un verdict ou une sentence définitive qui traque la fillette à jamais et qui laisse un stigmate profond dans sa conscience.

À l'opposé de l'exemple susmentionné, il existe en revanche, une autre expression : "Bent familia", pour désigner une fille d'une famille et de naissance digne de respect. Nous remarquons ainsi une distinction faite entre la fille de souche et celle d'adoption.

D'ailleurs, l'auteure emploie des termes écrits en italique, issus de l'oralité qui sont en rapport avec la tradition et le quotidien de la vie algérienne ainsi que : Taleb, djenoun, khôl...etc.

De plus, le recours aux emprunts de mots arabes et leur traduction en français juste après, donne le désir d'exotisme, étant donné que Bey publiait dans des maisons d'édition françaises et par conséquent, elle était lue par des français. Nous relevons à titre d'exemple :

- h'chouma : la honte
- Mektoub : le destin
- Le kanoun : petit brasero de terre cuite

L'effet plurilingue marqué par une dualité lexicale français / lexicale arabe, ne renforce-t-il pas l'aspect polyphonique du texte ?

### **b- La polyphonie**

Le terme de polyphonie se présente pour la première fois dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine. C'est à ce critique russe que l'on doit sa thèse sur la plurivocalité présentée dans son livre « *La Poétique de Dostoïevski* ». Nous entendons par polyphonie, la combinaison de plusieurs voix égales dans une œuvre romanesque.

De toute façon, le récit est conduit à travers une voix narrative démultipliée : le texte est réparti en plusieurs parties distinctes, dont chacune est signalée par un nom en caractère gras comme : Aïcha, Yamina, M'a Zahra, etc. : Nous sommes en droit à une polyphonie en 9 voix rappelant les 9 mois qui précèdent l'expulsion de l'enfant au moment de sa naissance. L'exclusion de l'utérus de la mère est tout comme celui de la société : c'est le même sentiment douloureux qu'éprouve le sujet exclu.

De plus, lorsque les voix des personnages, laissées au soin de Malika, se lassent et s'épuisent, la narratrice principale imagine des scènes qui puissent combler le silence des héroïnes et le remplacer par la parole. Ainsi à la page 22, face à la discrétion d'Aïcha et à son refus de continuer le reste de son histoire, Malika se voit obliger d'inventer la suite : elle fantasme un épisode hypothétique dialogué qui est formé de différentes voix susceptibles d'être entendues. De là apparaît la notion de dialogisme où il existe une relation conjointe avec celle de "dialogue" : monsieur Delorme et le patron du père d'Aïcha échangent un dialogue où leurs voix transpercent une voie vers l'exclusion.

Donc, au dire de Mikhaïl Bakhtine : « *qui dit polyphonie, dit dialogisme* » (Bakhtine, 1963, p.77).

Dans le roman étudié, nous sommes en droit à un dialogisme littéraire qui émane du domaine du relationnel, c'est-à-dire du lien entre l'auteure et les protagonistes.



Ainsi dans l'avertissement, signé de la part de Malika, la subjectivité de cette dernière se trouve mêlée à celle de sa créatrice au point que les deux voix se confondent :

« *J'ai tout simplement envie ... de lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigide* » (Bey, 2001, p8.)

En faisant parler les protagonistes, la narratrice est à l'instar de sa créatrice. Toutes les deux possèdent une imagination fertile qui leur permet de raconter, de rêver et d'aborder la condition féminine en Algérie.

Lorsque l'héroïne tente d'écrire les différents dires de son entourage et même d'inventer des scènes pour se soulager, elle apparaît en quelque sorte comme le double de Maïssa Bey. Cette dernière affirme qu'elle raconte tout ce qu'elle ressent dans "un cahier blanc" ou "dans des feuilles de papier volantes" (Cf. Détrez, 2014, p.29) comme pour s'apaiser. Ainsi l'acte d'écriture est commun chez toutes les deux. Ce qui nous fait penser à une certaine confusion entre la voix de l'auteure et celle de son héroïne.

Cette double voix pourrait se présenter à travers le discours indirect libre (noté DIL) qui permet d'avoir accès à la pensée de l'auteure. Cette dernière parle d'une expérience vécue, marquée par la désolation. Elle cite les conséquences de la guerre pour compléter le tableau sombre d'un passé fait d'exclusion :

« *C'était le temps où... Unanimité. La guerre ? [...] Et puis, le présent n'est-il pas plus terrifiant ? [...] : l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité.* » (Bey, 2001, p129.)

Nous sommes en droit à deux voix : d'une part, c'est la voix de la narratrice qui produit l'énoncé mais, d'autre part, c'est le passé angoissant de l'auteure qui y est véhiculé. Dans ce stade d'analyse, il importe de souligner que Maïssa Bey raconte, dans une interview, "l'exclusion qu'elle a subi par ses camarades à l'école française étant donné qu'elle était la seule indigène au milieu des filles de colons". (Cf. Détrez, 2014, p.8).

De même, nous voyons aussi apparaître une polyphonie au sein de laquelle nous voyons apparaître la narratrice-personnage durant les différentes périodes de sa vie. Citons à titre d'exemple lorsque Malika s'efface dans l'épisode de l'école pour céder la parole à l'enfant qu'elle était : la vision rétrospective, que fournit cette narratrice adulte sur sa propre enfance ainsi que ses interventions, multiplient le je/ jeu polyphonique : il existe un va et vient entre les deux voix : la première est celle de la petite fillette : nous repérons :

« *Six ans. Premier jour d'école [...] Je lève les yeux [...] je ne comprends pas* ». (Bey, 2001, p59.)

Là apparaît l'innocence de l'enfant qui ignore pourquoi l'institutrice ne prononce pas le nom de son père adoptif.

Ensuite, la deuxième voix, celle de la narratrice adulte, intervient pour interpréter la situation : « *les enfants adoptés ne pouvaient être inscrits sous le nom de famille des parents adoptifs.* » (Bey, 2001, p60.)

Puis dans la même page, la narratrice raconte son exclusion et comment ses camarades se moquaient d'elle. Ainsi de cette multiplicité de voix apparaît les circonstances qui ont amené l'héroïne au point où elle en est.

Au mélange des voix s'ajoute celui des genres : des vers libres sont insérés au tissu du récit, l'imprégnant d'une construction hybride formée d'un amalgame de puzzle polyphonique. Malika utilise l'esthétique pour faire apparaître sa souffrance sur l'espace blanc de la page. Nous sommes en droit à une structure versifiée marquée parfois, par des mots brefs et par des phrases elliptiques qui semblent être en suspens et fragmentés.

Ce genre de "vers-libristes" à l'allure de proses, connote une certaine envie d'échapper à toutes contraintes ainsi que les rimes, la musicalité, le nombre syllabique...etc.

Le personnage principal introduit dans le récit qu'il raconte, quelques termes issus d'un poème anonyme, de son invention. Le mot clé de ce poème est "la misère" rappelant le titre du roman *Les misérables* de Victor Hugo. L'héroïne prétend que les morceaux sont inspirés de ce dernier. Mais en réalité, ils ne sont que des mots hachés et exclus émanant d'un esprit aliénant. Aussi il s'agit peut-être d'une déformation porteuse de troubles intérieurs. Ainsi l'on se demande : quel espace pourrait hospitaliser ces entités ?

### **3-Le cadre spatio-temporel de l'exclusion**

#### **a- L'espace**

La spatialité est vécue par les personnages sous le prisme du dépaysement, du rejet et de l'expulsion. Point de havre de paix. La représentation spatiale de l'exclusion fait le pont entre deux voies, entre un espace de fuite et un autre de séquestration.

Ce mouvement de va-et-vient entretenu par les personnages, est à l'origine du rejet de la communauté qui les expulse sans cesse. Commençons par la fuite, qui est équivalente à la rupture, elle se fait par un mouvement vers le dehors marqué par les marches des pas de Malika, la fugue de Houriya chez une tante et celle de Fatima chez une famille ainsi que le voyage de M'barka quittant à jamais son mari en Afrique.

L'exclusion est connotée par le déplacement de chaque personnage vers l'extérieur ou loin du monde habité vers un espace désertique, à l'écart des bruits de la ville, bref un lieu qui est coupé du système social.

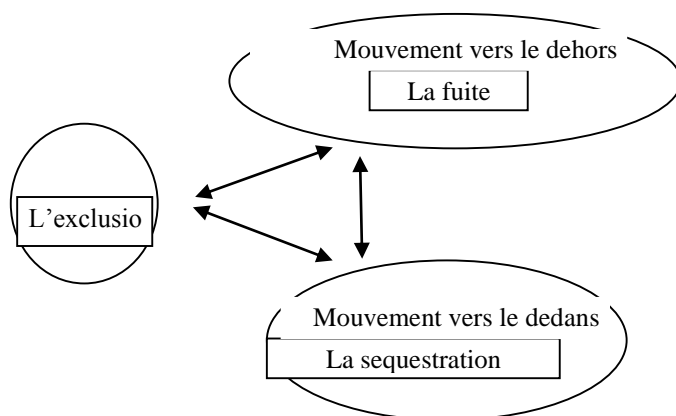
Dans l'ensemble, le mouvement vers le dehors peut-être symbolisé aussi par les mouvements mécaniques de M'barka, rappelant ceux de Sisyphe en s'acharnant dans un travail qui semble sans fin. Ce comportement revêt une forme de fuite pour se libérer de son vécu terrible.

Il est à signaler que l'évasion et la rupture des personnages avec leur milieu, sont impératives et non pas choisies puisque c'est la société qui a évacué les protagonistes et non pas l'inverse. Elles n'ont pas trouvé leur place dès le début de leur vie. En fuyant le clos des conventions, par le recours au mouvement vers

le dehors, les personnages se trouvent à nouveau enfermés dans le dedans d'un autre espace de séquestration. Ce dernier est la seconde voie des exclus : Malika se séquestre, bon gré, mal gré, dans sa chambre-piège où la porte est fermée par un verrou et par une commode. Celle-ci est qualifiée de « vieille », dans une allusion au délabrement moral qui comble son existence. Fatima et Houriya s'enferment dans une maison supposée être comme un cachot : La première s'échappe vers un lieu que l'on dirait mis au ban de cité puisqu'il se trouve à l'autre bout de la ville ; quant à la seconde, elle se réfugie dans un endroit qui ne permet aucune communication avec l'extérieur : le seuil est fermé par une lourde pierre et il n'y a même pas une seule fenêtre pour respirer. Cet isolement spatial est tel un mur de Berlin qui sépare le sujet exclu de la société ou du groupe. D'autant que toutes les autres résidentes sont condamnées à vivre le reste de leur existence toujours cloîtrées entre les quatre murs d'une maison de retraite. Celle-ci est décrite comme "un mouroir".

Ce lieu reflète l'espace final destiné à rassembler les exclus, les rejetés réellement ou symboliquement, un territoire sans repères, mis à l'écart puisqu'il est hors de la cité. Il est aussi peut-être la métaphore de la place qui leur est réservée dans la société.

Nous pouvons aboutir à une schématisation qui illustre ce jeu d'aller-retour entre le mouvement vers les espaces libres ou vers les lieux fermés.



Dans ce schéma, nous remarquons que les créatures de Maïssa Bey sont emprisonnées dans un cercle vicieux de rejet où ils n'arrivent pas à s'en sortir ni à trouver une issue.

Ne concevant plus aucune perspective de salut, elles finissent par céder à la captivité d'un lieu sordide où elles vivront le reste de leur existence entre les murs d'une bâtisse délabrée qui était autrefois, avant l'indépendance, une résidence somptueuse d'une grande famille de colons.

Ce monument semble évoquer une mémoire collective des algériens blessés qui n'arrivent pas à se défaire de cette page traumatisante du passé.

D'ailleurs, dans ce cadre, les personnages seront incarcérés à jamais. Ils seront séparés littéralement du reste du monde dans un espace reculé. Dans la

description de la pension, la narratrice met en évidence l'atmosphère répugnante, pathogène et déshumanisée qui règne dans cette sorte de maison de retraite en s'adressant à tous nos sens : vue, odorat et ouïe. Ainsi pour évoquer la sensation visuelle, le regard du lecteur est frappé par "la décrépitude" des cloisons qui va de pair avec celle des résidentes.

Quant à la sensation olfactive, elle est signalée par la propagation de l'odeur dégoûtante qui imprègne les chambres de la pension et qui pue partout. La scriptrice ne manque pas non plus d'évoquer la sensation auditive : elle est exprimée certes par les sons désagréables qui s'échappent des télévisions. Ces dernières font accroître chez le personnage, le sentiment d'être exclu puisqu'elles lui rappellent une vie « *qui continue ailleurs* » (Bey, 2001, p13), loin de ce lieu-mouroir.

Il est à signaler que c'est toujours dans cette ambiance étouffante que les pensionnaires racontent à Malika leurs exclusions d'antan.

De même, cet espace contraignant s'apparente à un cachot colonial, qui s'inscrit directement dans le temps et qui est lié à l'époque coloniale.

### **b-Le temps**

Le poids de l'Histoire imprègne le roman. Ainsi dès l'incipit, nous voyons se tracer les contours de la phase de l'occupation française : le style colonial du bâtiment de l'asile rappelle l'exclusion des personnages. Cette dernière semble découler d'un passé cuisant qui est ressuscité sans cesse. Elle paraît ne s'interrompre jamais : elle renaît sans cesse de ses cendres dans un éternel recommencement. De la jeunesse à la vieillesse, se profile devant nous le résultat inique de l'exclusion : la fuite. Les fuyards décident de s'évader dans les ténèbres de la nuit comme pour se soustraire des regards accusateurs d'autrui.

La noirceur de la nuit nous rappelle :

« *Le deuil noir ...la chute sans retour dans le Néant...l'Adam et L'Ève ...lorsqu'ils sont chassés du Paradis.* » (Chevalier et Gheerbrant, 1986 : p.671)

Ainsi, cette couleur est liée au mal et à la condamnation.

Il va sans dire qu'elle connote l'absence, la négation et la lugubrité.

La nuit est le moment où l'exclusion prend forme : c'est bien pendant ce laps de temps que des français, en uniforme de militaire, ont évacué brutalement d'une caserne, une femme qui allait accoucher. Cet événement reste gravé dans la mémoire de Houriya et en souffre atrocement.

De même, ce n'est que dans le noir de la nuit que Malika a été abandonnée et délaissée au bord de la mer. Cette dernière se substitue à la " mère ". Il existe un jeu sur ce couple d'homonymes mer / mère. La protagoniste semble sourdre des entrailles de ce ventre marin. Considérée comme « *une matrice de la vie* » (Chevalier et Gheerbrant, 1986 : p P331), cette vaste étendue d'eau, expulse Malika vers le dehors, vers l'extrémité, faisant allusion à la position symbolique qui lui sera réservée dans le système social.

D'ailleurs, la nuit traque le personnage lorsqu'il prend fuite de sa famille adoptive. Pendant ce laps de temps, le froid et le vent même n'épargnent pas l'adolescente en pénétrant les membres de son corps. Tous les éléments de la nature la rejettent : les racines, les ronces, l'orage, la pluie, la boue...etc. Ils l'emboîtent, l'entravent et rendent tout déplacement difficile.

L'emploi de l'adverbe de temps : "longtemps" sert à exprimer la pesanteur des vitesses, des durées et des distances parcourues vers un ailleurs plus lointain, hors de l'entourage voire hors du circuit social. Ce marqueur temporel est lié à la marche de Malika pour exprimer le manque de but : elle ne sait où se diriger.

De surcroît, la partie intitulée "M'a Zahra" s'ouvre sur une étrange réflexion de la protagoniste à l'annonce du décès de sa compagne « *Cette nuit, M'a Zahra est morte.* » (Bey, 2001, p57), rappelant par là, la célèbre expression de Meursault dans l'étranger d'Albert Camus : « *Aujourd'hui maman est morte.* »

De la sorte, dans le roman en question, la mort s'accomplit pendant la nuit. Ce moment sombre semble donner une dimension absurde aux événements puisque l'héroïne ajoute :

« *Elle est morte seule, discrètement, sans gémissements, sans appels.* » (Bey, 2001, p57),

D'où elle finira seule, rejetée par tous, sans lancer le moindre cri. La chambre déserte, endeuillée de M'a Zahra marque la lente décomposition des résidentes de l'asile.

En outre, l'obscurité des pièces rejoint celle de l'existence des personnages. L'impact de cette nuit infernale sur leurs mentalités est indéniable : au lieu de favoriser la sérénité et l'intimité, elle menace l'être endormi et c'est dès lors que s'extériorisent les images et les désirs refoulés dans l'inconscient sous forme de visions hallucinatoires, de délires impitoyables. Comme c'est le cas de Fatima, n'arrivant pas à chasser les esprits qui rôdent autour d'elle dans la pénombre, elle pousse des lamentations aiguës. Ce cadre ne laisse aucun salut : Fatima n'y trouve pas un apaisement contre ses crises et ses troubles psychiques.

Nous pouvons constater que ce dérèglement moral qui honte l'héroïne, n'est pas né entre jour et nuit. Il renvoie aux souvenirs amers de son enfance lorsqu'elle s'est réveillée en sursaut, pendant la nuit, pour s'échapper de l'agressivité d'un père vindicatif. Nous apprenons qu'en fuyant ce dernier, elle avait "parcouru des kilomètres", dans ce moment nocturne, pour se sauver la peau. Cette unité de mesure de la masse, servant à mesurer les distances croisées par les corps mobiles de Fatima et de sa mère, paraît inquantifiable : Ce qui dénote que cette longue nuit soit sans issue.

Depuis cette dernière, Fatima divague dans l'épaisseur de l'obscurité qui peuple son esprit ; elle est prise au piège de la folie, se retirant alors dans un univers atemporel, où les aiguilles des horloges sont arrachées. Elle est décrite comme "une femme sans âge", dépouillée de tout repère fiable comme pour dire que ses années écoulées dans cet asile sont réduites au néant. Elle restera dans ce même état lamentable pour toujours. Elle est, peut-être aussi, si effacée que

personne ne connaît son âge réel d'autant que son père avait refusé de déclarer sa naissance. À noter alors que les géniteurs, dans l'œuvre traitée, sont assimilables à des agents de l'exclusion.

Finalement, les personnages se livrent aux adversités internes et externes du cadre spatio-temporel : chassées de tout espace, qu'ils soient clos ou ouverts, errantes dans une temporalité lugubre, les entités exclues ne trouvent aucun rempart sûr.

### **Conclusion**

À l'issue de cette étude, *Cette fille- là* de Maïssa Bey semble représenter une palette de personnages exclus. Ce roman semble puiser sa sève et la substance idéologique du texte dans la société patriarcale de l'auteure et dans les souvenirs ancrés pendant la période de colonisation qui fait appel à l'intolérance et à l'exclusion.

Au regard des interprétations du concept, nous avons pu retenir plusieurs définitions, entre autres, celle de Damon et celle de Gagnon. Nous avons cherché et analysé les extraits montrant l'exclusion et nous avons constaté ce bilan : en général, les personnages beyens sont relégués, déshumanisés, culpabilisés et isolés. Leur rupture est synonyme d'exclusion parce qu'en fuyant leur entourage, ils interrompent plusieurs réseaux. Leurs liens sociaux sont rompus et il n'y a plus de reconnaissance ni de protection. Cette fuite traduit une exclusion subie et une transgression imposée qui sont à l'origine d'un parcours marqué par l'injustice sociale.

Les figures du deuxième sexe, celles des vieilles et celles des bâtardes subissent des rejets brutaux de la communauté. Elles sont placées dans des situations de crises financières, identitaires et sociales, les personnages fuient leurs milieux dans lesquels ils vivaient auparavant.

Par ailleurs, l'étude de la polyphonie nous a guidé à remarquer que cette œuvre constitue un carrefour, une croisée pleine de foule d'échos où toutes les voix exclues provenant de l'Algérie se repentissent. Ensuite, c'est à travers le jeu d'un échange dialogique qu'apparaît le lien entre l'auteure et ses personnages. Ce qui nous a amené à traiter le DIL, invitant le lecteur à se rapprocher autant que possible des protagonistes tout en permettant d'avoir accès à la pensée de l'auteure.

De même, le DDL, contribuant à exprimer une écriture oralisée, donne le désir d'exotisme chez le lecteur français et imprègne le roman d'une sorte d'authenticité.

L'étude entamée sur l'espace, a montré la dimension géographique réservée au sujet exclu : ce dernier se déplace entre deux voies : celle de la fuite et celle de la séquestration. Il en résulte que dans ces deux positions, la protagoniste tourne en rond.

En fin de compte, il est voué à l'inhospitalité des lieux, enfermé au dehors comme au-dedans dans un huis clos à la sartrienne. Et le cadre de la spatialité est aussitôt rejoint par celui de la temporalité. La nuit est le moment pivot de l'exclusion :

tous les événements sinistres et intempestifs ont lieu dans le noir de ce laps de temps pour accentuer l'errance.

En somme, si le tableau fictif que Maïssa Bey a esquissé, tout le long du roman étudié, paraît excessivement sombre de la communauté, c'est qu'il découle d'une réalité amère. Cela n'est pas sans nous rappeler l'exclusion individuelle que Bey a vécu pendant sa période de lycéenne à cause de sa situation d'indigène au milieu des français et pendant son enfance à la suite du décès de son père, dans une société qui ne valorise que les hommes. Ce qui rend l'écrivaine qu'elle devienne, consciente des filles et des femmes opprimées. Elle se place du côté des femmes exclues et condamnées en prenant les armes par le biais de sa plume.

### Bibliographie

1. BAKHTINE, Mikhaïl, (1963), *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Moscou, Écrivains soviétiques, Paris, Seuil, 1970, p.77.
2. Bey, Maïssa, (2001), *Cette fille-là*, Paris, L'Aube.
3. Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986)
4. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/ Jupiter, coll. Bouquins.
5. Damon, Julien, (2008), *L'exclusion*, Que sais-je, Paris, PUF.
6. Détrez, C. (06/11/2014). «*Maïssa Bey, lettres d'Algérie* » : *Travail, genre et sociétés*, in Cairn. Paris : La découverte, n° 32, pages 5 à 21, disponible en ligne: <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm>
7. Gagnon, Éric & Pelchat, Yoland et autres, (2009), *Exclusions et inégalités sociales*, Enjeux et défis de l'intervention publique, Québec, Pul.
8. Philippe, LeJeune, (1980), *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
9. Robert, P. (2003) : *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris : Le robert.
10. ROSIER, Laurence, (1999), *Le Discours rapporté*, Histoire, théories, pratiques, Bruxelles, Duculot.
11. Tournier, M. (2002): *Propos d'étymologie sociale, des mots en politique*. Paris : ENS éditions, Tome II.

## "الإقصاء" في رواية "تلك الفتاة" لدي ميساء باي

د. ريهام صبري محمد أبو باشا

قسم اللغة الفرنسية ، كلية التربية

جامعة عين شمس، القاهرة

[reham\\_sabre@edu.asu.edu.eg](mailto:reham_sabre@edu.asu.edu.eg)

### المستخلص:

يتناول هذا المقال "الإقصاء" في رواية "تلك الفتاة" لدي ميساء باي، وستتناول العديد من التفسيرات لمفهوم الإقصاء لنصل إلى تعريف دقيق من خلال استنباط مظاهره المختلفة من حيث الأشخاص المحيطيين مثل المسنات ومجهولي النسب والجنس الآخر (النساء)، وكذلك دراسة الأصوات المختلفة للأشخاص تبدو ملحة لتحليل الشفهية وعلم الصوتيات، أما فيما يخص الإطار المكاني – الزماني، سوف نتطرق إلى دراسة حركة وإنتقال المقصيين، هؤلاء يتذبذبون بين مكان للهروب وآخر للانغلاق، وكلا المكانين وجهان لعملة واحدة ألا وهي الإقصاء. وأخيراً فيما يخص الحيز الزماني، ففيه يسلك الشخص سبل الضلال و الشرود و التحلل والموت لأنه يكون محاط بالليل المعتم الذي يشير إلى ظلام كينونته، البطل يكون بالياً على الصعيد الخارجي والنفسي وهويته مطروحة كاشكالية، كذلك المرأة هي أكثر عرضة للإقصاء نظراً لطبيعة جنسها.

**الكلمات الدالة:** الإقصاء، المستبعد، المرفوض، المطرود، القطيعة، الهروب.