

« La fugue ou l'occupation de l'espace envers et contre tout. *Cette fille-là* de Maïssa Bey », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban, Faculté des Lettres, n°11, Année 2005, pp. 231 à 240.

La fugue ou l'occupation de l'espace envers et contre tout : *Cette fille-là* de Maïssa Bey

« Elle guette le froissement du jour
Derrière les volets clos »¹

L'énoncé mis en exergue, extrait d'un poème « Captive », est représentatif de l'univers dominant créé par Maïssa Bey, romancière algérienne, dans ses récits, nouvelles et romans. Privilégiant l'espace des femmes et ce qui le caractérise, on ne peut être étonnée que les thèmes récurrents soient les suivants : celui de la « carcéralité », univers de l'enfermement et de la clôture ; celui du silence car cet enfermement ne peut exister que dans la contrainte extrême exercée sur la parole féminine ; celui de la peur dans laquelle tant de jeunes filles et de femmes sombrent ; celui enfin de la rage et/ou de la révolte pour certaines d'entre elles. A titre d'illustration, rappelons cette image de Nadia, jeune héroïne d'*Au commencement était la mer*² : elle s'est levée tôt, en été, pour descendre se baigner et revient vers la maison, une peur diffuse dans tout son être alors qu'elle vient de vivre un pur instant de bonheur et d'accord avec la nature. Son frère l'attend et l'apostrophe durement :

« Elle tremble. **Surprise en flagrant délit de liberté** (...) Il l'écarte d'un geste brusque, pousse la porte, tourne la clé qu'il enlève.»³

Le roman qui est choisi ici est la quatrième œuvre de cette nouvelle romancière algérienne de la décennie 90 et son second roman.⁴ *Cette fille-là*⁵ quitte les rives de la négociation, de l'effacement féminin et de la révolte intériorisée pour faire place à une parole forte de rage et de rejet. Le projet est assez paradoxal puisque ces voix de femmes s'expriment « librement » ou, du moins, l'une d'entre elles - il faudra parvenir à comprendre de quoi est faite cette liberté -, à partir d'un lieu rebut du monde, dans les années qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie ; il ne prend donc pas appui sur l'actualité immédiate de la violence et du terrorisme comme l'avait fait les œuvres précédentes⁶ ni sur des personnages féminins dont on pourrait attendre, plus naturellement, émancipation et libération.

Une narratrice dit « je » : elle s'appelle Malika tout en jouant sur plusieurs identités, manifestant, par ces noms différents, la difficulté qu'elle a à habiter l'espace de son nom et l'incapacité à imaginer l'espace de son origine. Elle est la seule des femmes, échouées dans cet asile, qui sache lire et écrire ; elle a fait de ces deux activités ses bouées de sauvetage, tissant, entremêlant les récits de ses compagnes à son propre récit de vie. Ainsi se déploient sous les yeux du lecteur les vies de Malika, Aïcha-Jeanne, Yamina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra, Houriya, dont le dénominateur commun est leur difficulté à occuper l'espace en toute sérénité dès l'instant qu'elles ont été, volontairement ou à leur corps défendant⁷, en marge des prescriptions imposées aux femmes.

Elles ont échoué, comme navire en perdition ou barque trop frêle pour résister à l'assaut des éléments, dans une sorte d'asile, « à l'écart de la ville, une maison enfouie dans un buissonnement de feuilles poussiéreuses (...) Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. Établissement fourre-tout. »

Pour dire leurs vies, c'est-à-dire, la manière dont elles ont occupé l'espace collectif, le pays, la ville, le quartier, le village ou l'espace privé, les maisons, les appartements, les taudis, une voix et une écriture, celle de Malika, *Farkha*, la bâtarde, à la « FIC : forte instabilité caractérielle », enfant abandonnée le 2 juillet 1962 :

« Avant cette date, un trou noir.

Un trou sur lequel personne n'a voulu ou n'a pu se pencher. Qui donc dans la confusion générale aurait pu s'intéresser au sort d'une enfant abandonnée, alors que les préoccupations devaient être nécessairement patriotiques, les objectifs grandioses, et l'avenir radieux ? » (p.65)

L'épine dorsale du récit est bien le récit de Malika, contradictoire si l'on y regarde de près parce qu'elle l'invente pour pouvoir encore respirer : en cela, dans ce monde qui lui a refusé le droit d'être présente à l'espace de tous, elle affirme son droit à sortir du néant et à tendre le miroir de l'ignoble à ceux qui voudront le regarder. L'avertissement qui ouvre le roman est une accusation et non un plaidoyer, une agression et non une entreprise de séduction du lecteur, l'affirmation d'un hors-lieu ou nul(le) ne peut la rejoindre :

« Que nul ne voie ici une tentative de s'accrocher à l'espoir d'une possible réconciliation avec les humains et avec moi-même.

J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur le silence des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonge, fourberie, violence et malheurs.

Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre.

Malika » (p.9)

Dans ce tissage de vies, chaque récit a sa particularité, chacun a sa surprise. Tous se tissent à l'histoire complexe et contradictoire de l'Algérie où la France a une grande part, du colon " baptisant " la fille nouvelle-née de son ouvrier agricole, au médecin français séduit par une jeune fille du village. Ces récits sont des histoires recueillies, la romancière y a insisté dans plusieurs entretiens.⁸

Enfant trouvée dont la narratrice nous conte l'histoire, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre :

« C'est l'histoire d'une petite fille que l'on a prénommée Malika. Une petite fille trouvée un soir aux abords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques jours ou de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée –déjà !- par les flots ou jaillie des profondeurs obscures ou peut-être encore déposée par quelque embarcation en plein cœur d'une nuit sans étoiles. » (p.17)

Ni Moïse, ni Jonas, la petite fille connaît un sort difficile, « volée », « trouvée » avec des yeux bleus et une peau claire, le 2 juillet 1962, tous les ingrédients sont en place pour sa vie de paria : ne pas porter le nom de ses parents, porter la marque probable de l'ancien colonisateur, devenir objet de convoitise de l'homme qui n'est pas son père, fuir après la tentative de viol, à treize ans, être enfermée dans un pensionnat, fuir à nouveau et s'offrir à un homme de passage et être enfermée à nouveau. Si ce parcours est vraisemblable, il est surtout symbolique de la place de la femme dans une société patriarcale traditionnelle qui ne veut pas renoncer à la soumission des femmes.

Les autres pensionnaires qui confient leur histoire à Malika, ont toutes été conduites à fuir à un moment ou à un autre de leur vie comme Yasmina qui s'est enfuie de la maison de son mari avec un cousin qui l'abandonne ensuite, comme Fatima qui a dû fuir avec sa mère pour être soustraite à la folie meurtrière du père.

On pourrait dire que la structure toposémique⁹ est toujours la même, chaque histoire donnant quelques variantes des pôles qui la composent. Toute femme, dans la société patriarcale où elle est née a un espace prescrit. Selon les avantages ou les inconvénients de sa naissance, la prescription locative est ressentie plus ou moins durement, vécue plus ou moins douloureusement. Mais dès l'instant que la jeune fille ou la femme « passe la ligne » qui oppose la prescription locative à l'interdiction, elle est sanctionnée. La transgression des lieux introduit dans la vie de la femme, la découverte du désir et du chemin secret du corps, découverte qu'elle paie lourdement. Il n'y a pas pour elle d'espace libre ; parfois quelques espaces permis qu'elle peut emprunter mais qui doivent toujours la reconduire au lieu prescrit mais jamais d'espace libre sous peine d'un enfermement plus brutal et définitif que celui auquel sa naissance de femme l'assignait, enfermement dans l'asile, dans la folie, dans la mort.

Celle qui transgresse est qualifiée de « folle ». Interrogée à ce propos, Maïssa Bey a défini son roman comme un roman sur la dépossession subie par les femmes, « maintenues dans un état de dépendance, (ne pouvant disposer) d'elles-mêmes » et elle donne la définition du dictionnaire pour folie : « un asservissement de l'être humain, dû à des contraintes extérieures (politique, sociale, économique) et qui conduit à la dépossession de soi, de ses facultés, de sa liberté. »¹⁰

L'asile ? Malika y est. La folie ? elle la refuse. La mort, quant à elle, viendra en son temps. Pour conjurer la sanction sociale, il y a une autre voie au carrefour de sa propre voix et des voix de ses compagnes car ce que la société refuse, l'écriture l'autorise. L'écriture devient alors le lieu de la reconstruction d'un espace offert comme une promesse possible aux lecteurs, aux lectrices.

Et d'abord, l'espace du corps. *Cette fille-là* fait le récit, à plusieurs reprises, de la découverte de l'espace libre du corps. Le désir est « irrépessible » et en le vivant, la femme crée l'espace de son accomplissement. Malika dit être venue au monde après sa première expérience amoureuse :

« Quittant mon corps, j'ai atteint le lieu où s'abolit toute contrainte, le lieu fulgurant où naissent et meurent les hommes, dans un unique instant. » (p.149)

Fatima lui a raconté être née à treize ans quand elle a découvert l'amour avec le fils du jardinier :

« Elle est maintenant si près de lui qu'elle est envahie par une sensation inconnue jusqu'alors. Un délicieux malaise parcourt soudain son corps dans un tremblement irrépessible.

Elle n'a que treize ans et découvre dans son corps d'étranges turbulences. » (pp.84-85)

De même M'Barka évoque ce temps de l'amour :

« Elle apprend à être aimée. A écouter vibrer son corps immobile dans la lenteur des après-midi, dans l'oisiveté et le bercement lointain des tams-tams qui accompagnent les mélodées à la fin du jour » (pp.129-130)

Mais l'espace le plus prégnant que permet l'écriture, c'est de trouver son rythme pour transmettre l'expérience des femmes. Écriture de la fuite des femmes, *Cette fille-là* est une écriture de la fugue, au sens musical du terme. C'est ainsi qu'elle crée sa « chambre à soi », dans l'écriture.

La définition usuelle du mot donne bien successivement les deux sens :

FUGUE n.f (ital. *Fuga*, fuite) **1.** Fait de s'enfuir de son domicile, notamm. pour un enfant mineur. **2.** Composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème, et qui comprend différentes parties : l'exposition, le développement et la strette.¹¹

Comment ne pas être tentée par l'homophonie entre la fugue-fuite et la fugue musicale. Ce qui les rapproche, c'est d'être toutes deux échappée de l'espace réel vers un ailleurs spatial ou un ailleurs rêve ou fantasmé. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette a souligné cette proximité possible entre la fugue et l'art littéraire : « il serait intéressant de faire quelque chose de ce genre sur le plan littéraire (en considérant l'œuvre de Bach non plus sous l'angle contrepoint et fugue, mais édification d'une œuvre au moyen de variations proliférant à l'infini autour d'un thème assez mince). »¹²

Par ailleurs la narratrice elle-même, Malika, introduit assez tôt dans le roman une définition du mot fugue après le récit du viol. Elle parle de sa « propension à fuir ». Elle ne donne pas le sens de se sauver mais celui-ci :

« *fugue* : mot emprunté à l'italien *fuga*, motif musical dont les parties semblent se disperser en différentes voix.

Différentes voies ».¹³

Deux couples homophoniques donnent l'essentiel du jeu des significations et de la tension entre vécu et transcription par l'écriture : fugue/fugue et voix/voies.

La polysémie est écrite et thématisée puisque c'est un rythme même qui lui permet de visualiser sa propre propension à s'échapper :

« Elle regarde le bout de ses pieds avec l'espoir vague qu'ils vont se mettre à bouger, à ruer, à la mener ailleurs. Une expression chante dans sa tête : poudre d'escampette. Elle la scande, syllabe par syllabe, elle la module sur plusieurs tons, sans ouvrir la bouche. » (p.39)

Et, paradoxalement, c'est en fin de course, quand elle ne peut plus fuguer, que la fugue d'écriture lui permet de s'évader du réel et de créer un espace de (sur)-vie. Moins dangereuse pour l'individu-e que la fugue au sens propre, la fugue musicale concrétise et illustre la transgression de l'interdit. Il suffit de trouver le thème et son rythme, de le ramifier en multiples branches, de lui associer des thèmes seconds mais semblables, pour que la fugue s'écrive. A propos de *Cette fille-là*, Cécile Oumahni parle d'une écriture au « rythme haché », qui suit « la respiration des personnages ». ¹⁴ Ainsi, lors de la scène du viol, seul un rythme inhabituel peut transmettre et non décrire au sens plat du terme, rythme avec des alinéas, sans majuscules ni ponctuation qui demande une oralisation de la lecture :

« (...) la peur qui la dresse et lui insuffle la force de se relever de repartir d'avancer lui échapper se frayer un chemin à présent au milieu des herbes hautes qu'il faut écarter des deux bras s'enfoncer à travers le rideau de pluie

les images qui se bousculent violentes terribles terrifiantes

Le visage grimaçant et enflammé de l'homme se penchant sur elle

Les mains posées sur ses épaules pour la clouer au sol la faire plier

Le poids de son corps trop proche tout contre elle

Son souffle brûlant

Ses yeux injectés de sang

La main plaquée sur sa bouche pour écraser le cri qui monte en elle

L'autre main qui s'insinue et la pression du genou plus dur qu'une pierre

La douleur

Et cette force qui soudain lui était venue à elle qui ne s'était jamais battue qui ne s'était jamais mesurée à d'autres pas même par jeu

(...)

Elle court à en perdre le souffle la poitrine en feu elle ne doit pas s'arrêter elle doit lui échapper elle ne sait pas comment mais jamais plus il ne la reverra c'est sa seule obsession c'est sa seule certitude. »¹⁵

Le lecteur ne peut échapper et doit suivre la narratrice ou, comme le suggérait Malika dans son avertissement liminaire, ne plus lire, fermer le roman. Elle lui impose son récit démultiplié dans ceux des autres femmes qui servent de contrepoint. Cette polyphonie « réelle » pourrait être considérée comme une polyphonie simulée puisqu'aucune de ces femmes ne « dit » vraiment sa propre histoire : elles sont toutes recomposées, plus ou moins, par Malika. Le fondu enchaîné des phrases et des voix augmente encore cette impression de thème dominant, « d'une poursuite de voix » autour du thème dominant. Ce que privilégie Malika c'est une écriture mixte, « morceau sans frontières où se confondent la voix du scripteur et la voix du personnage en un seul discours 'bivocal' », selon les propos de M. Bakhtine.¹⁶ Maïssa Bey confie :

« Lorsque j'écris, j'entends les mots, les phrases... J'ai presque envie de parler de composition, au sens musical... Il est si difficile d'accorder les voix, surtout lorsqu'elles sont chargées de cris, de plaintes, de colères ! Je ne cherche jamais à savoir si tout cela peut former un tout harmonieux. »¹⁷

Une étude de la fugue précise que « les lignes contrapuntiques des fugues instrumentales sont toujours désignées par le terme de voix. »¹⁸ La fugue se compose sur l'alternance sujet/réponse. Les reprises du matériau principal s'accompagnent d'un changement de voix, voix de Malika/Voix des pensionnaires. Toute fugue se construit selon les règles du contrepoint, permettant de jouer plusieurs lignes mélodiques en même temps, en superposition.¹⁹ C'est ce que tente l'écriture de Maïssa Bey comme nous venons de le montrer. Le sujet n'est jamais repris tel quel : il est semblable et différent. La fugue-fuite est ainsi narrée : Malika est considérée comme une fugeuse récidiviste et raconte ses trois fugues principales dans le roman ; Yamina fuit (p.60), la sœur de M'a Zahra « avait fini par s'enfuir avant même d'être répudiée » (p.74) ; Fatima, quant à elle « n'a pas préparé sa fuite » (p.89) et M'Barka raconte : « je me suis enfuie, cachée dans un camion militaire » (p.122).

Au niveau de la composition, Maïssa Bey privilégie les répétitions, les modulations, les variations dans un même champ lexical, fouillant dans la langue pour débusquer contraintes figées et stéréotypes et pour la faire signifier autrement comme elle le fait pour fugue et fuite.

Dans l'entretien accordé à *Etoiles d'encre*, Maïssa Bey explique à propos de sa narratrice-personnage principal, Malika :

« Il y a d'abord un désir manifeste *d'échapper à la réalité*. En premier lieu par la narration des histoires d'autres femmes qui viennent se superposer *pour quelques instants* à ses obsessions, et qui sont peut-être des exutoires ou des diversions. Et puis il y a les mensonges, les multiples histoires qu'elle s'invente. Les fugues aussi. Ce sont des chemins de traverse, des bifurcations qu'elle emprunte pour ne pas se retrouver aux prises avec une évidence aveuglante –le mur blanc ?- qu'elle veut repousser et *devant laquelle elle finit toujours par se retrouver*. »²⁰

Dans son dernier roman, publiée en mars 2005, *Surtout ne te retourne pas*,²¹ Maïssa Bey revient sur ces thèmes obsessionnels de la fuite et de la fugue, de l'espace et de son hostilité, de l'identité et de l'origine, sources de disfonctionnements profonds de l'individu-e. Une jeune fille fuit. Différemment mais comme Malika, elle se donne plusieurs identités. La description de la maison où l'emmène celle qui se dit sa mère (p.137) ressemble par bien des points à l'asile de *Cette fille-là*.

Elle n'est plus enfermée dans un lieu clos mais c'est l'ensemble du monde qui l'entoure qui est devenu chaos et piège après les années de guerre et juste avant le tremblement de terre de mai 2003 :

« Je ne veux pas regarder le paysage qui défile autour de moi. Je ne veux pas voir les montagnes pelées, les forêts incendiées. Je ne veux pas voir les vallées, les plaines, les espaces stériles balayés de poussière, la terre craquelée parsemée d'épineux, les arbres défeuillés, la course immuable du soleil dans le ciel.

Toute une géographie et une généalogie stériles.

Pendant que le bus avance, dans le bruit du moteur et le vacarme qui cogne douloureusement à mes oreilles, il me semble entendre, scandée en cadence, indéfiniment répétée, cette phrase, cet ordre : cours, cours et surtout ne te retourne pas. » (p.53)

Maïssa Bey n'est pas la première des romancières algériennes à explorer le thème de la fuite et de la fugue. C'est une ligne mélodique essentielle de l'écriture de Malika Mokeddem par exemple. Leïla Sebbar ou Assia Djebar l'ont également travaillé montrant comment les femmes (de jeunes femmes en général) signifient par là une nouvelle manière d'occuper l'espace. L'écriture de Maïssa Bey, ayant une certaine difficulté à transformer ce thème en thème de libération étant donné l'insertion de ses personnages dans la société algérienne actuelle, fait de la fugue une véritable échappée de l'écriture. C'est alors l'écriture qui devient la planche de salut, au risque du lecteur ! Dans l'adaptation du roman au théâtre, ce sont ces mots d'espoir de Malika qui ont été retenus pour la fin de la pièce :

« Je suis celle qui veut chasser la nuit, s'accrocher au jour qui revient. Retenir, se retenir... Ne pas basculer. Ne pas sombrer. Continuer à raconter leurs histoires, à les écrire, écrire, écrire... écrire... »²²

¹ - « Captive », poème dans Maïssa Bey, *A contre-silence*, Grigny, éd. Paroles d'Aube, 1998, p. 56.

² - Premier roman de Maïssa Bey, *Algérie Littérature/Action*, n°5, Paris, Marsa éditions, 1996. Réédité en Algérie aux éditions Marsa (notre édition de référence) et aux éditions de l'Aube en France, en poche.

³ - *Au commencement était la mer*, op. cit., p.9. C'est nous qui soulignons.

⁴ - Pour mieux connaître cette romancière dont la notoriété commence à être assez palpable tant en Algérie qu'en France, on peut lire : C. Chaulet Achour, « Ecrire en Algérie – Maïssa Bey, sept années de création » dans *Notre Librairie*, Paris, n°150, avril-juin 2003.

⁵ - Maïssa Bey, *Cette fille-là*, éd. de l'aube, 2001. En poche Aube depuis 2004.

⁶ - Maïssa Bey a expliqué à la sortie de son premier roman puis lors de la publication de *Nouvelles d'Algérie* (Grasset, 1998) que l'entrée en publication de son écriture (puisqu'elle écrivait déjà sans être publiée) a été pour elle un acte de survie pour ne pas sombrer dans la peur et le désespoir, « mettre des mots sur une révolte exacerbée par le silence »... Cf. entre autres l'entretien de *A contre-silence*, op. cit.

⁷ - Rarement une expression consacrée comme celle-ci n'a été illustrée, au sens propre, car c'est toujours le corps de ces femmes qui a été violemment entraînant le naufrage de l'esprit.

⁸ - Information importante puisqu'elle lève une ambiguïté suscitée par la rédaction maladroite de la quatrième de couverture. Aucune de ces vies n'est celle de la romancière.

⁹ - Passage qui s'appuie sur Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », dans *Le Discours du roman*, PUF, écriture, 1980, pp. 189- 211.

¹⁰ - Cf. Dominique Le Boucher, « Maïssa Bey, lecture/dialogue », *Algérie Littérature/Action*, Paris, Marsa éditions, n°55-56, 2001, p.143.

¹¹ - *Petit Larousse illustré*, 2005, 100^{ème} édition, p.488. La strette est la « partie d'une fugue, précédant la conclusion, où les entrées du thème se multiplient et se chevauchent »

¹² - G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, pp.164-165.

¹³ - Nous reproduisons la typographie du texte. Cf. p.39.

¹⁴ - Cécile Oumahni, « *Cette fille-là*, le roman éclaté de Maïssa Bey », revue *Etoiles d'encre*, n°9-10, Montpellier, éd. Chèvrefeuille étoilée, mars 2002, p.185.

¹⁵ - pp.38-39 mais ce sont les p. 36 à 39 qu'il faut lire.

¹⁶ - cité dans F. Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p.27.

¹⁷ - Dominique Le Boucher, art. cit., p.145.

¹⁸ - Marcel Bitsh et Jean Bonfils, *La Fugue*, Paris, PUF, 1981, p.47.

¹⁹ - Cf. quelques données dans l'étude pour sa maîtrise de Cihame Mebirouk, *Maïssa Bey ou l'impasse du féminin*, Université de Cergy-Pontoise, 2004, (sous notre direction). Cette description musicale a été adaptée par Edward W. Saïd pour sa méthode de lecture en littérature comparée. Lire, *Culture et impérialisme*, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2002.

²⁰ - Cécile Oumahni, art. cit., p.179.

²¹ - Egalement aux éditions de l'Aube.

²² - Jocelyne Carmichaël, *Filles du Silence*, adaptation du roman de Maïssa Bey, *Cette fille-là*, éd. Chèvrefeuille étoilée, 2003, p. 59. Cf. pp.118-119 du roman.