

Traduire la culture orale et locale dans «*Cette fille-là*» de Maïssa Bey

Translating oral and local culture in “Cetefille-là” by MaïssaBey

SouamesAmira

Université Mohamed Boudiafde M’sila, Amira.souames@uviv-msila.dz

Reçu le:23/12/2022

Accepté le:29./12/2022

Publié le:11/03/2023

Résumé

Dans le cadre de cette étude, nous avons tenu d'étudier l'oralité ou la dimension orale dans le roman " *Cette fille-là*" de Maïssa Bey. Notre objet d'étude, en fait, est de savoir la relation qui existe entre la culture locale de l'écrivaine et l'oralité. Notre intention est donc de souligner en quoi sa culture exprime l'oralité. L'analyse des modalités d'énonciation et des stratégies scripturales vise ainsi à décrypter l'empreinte laissée par l'imaginaire et les transgressions langagières dans l'écriture comme un espace symbolique. Ce champ culturel tiraillé entre la culture d'origine et la langue maternelle et la mémoire collective.

Nous avons, en premier lieu, tenté d'expliquer cette culture de l'oralité par la traduction de la vulgarité, la traduction littérale, les emprunts et les variantes typographiques. Deuxièmement, nous nous sommes appuyées sur l'apport considérable des noms propres qui sont chargés d'une connotation toute particulière se rapportant à leur racine arabe. De là, nous sommes parties de l'idée qu'ils représentent l'oralité par excellence.

Mots clés: *Cette fille là , Culture , Local , Littérature orale , Maïssa Bey ,Traduction.*

Abstract

Within the framework of this study, we wanted to study the orality or the oral dimension in MaïssaBey's '*Cette Fille-là*'. Our object of study, in fact, is to deal with the relationship that exists between the writer's local culture and orality. Our intention is therefore to emphasize on in what her culture expresses orality. The analysis of the enunciation modalities and the scriptural strategies thus aims at deciphering the impact left by the imaginary and the linguistic transgressions in writing as a symbolic space. This cultural field is torn between the culture of

origin and the mother tongue and the collective memory. First, we tried to translate this culture of orality through the translation of vulgarity, literal translation, borrowings and typographical variants. Secondly, we relied on the considerable contribution of proper names which are charged with a very particular connotation related to their Arabic root. From there, we started from the idea that they represent orality par excellence.

Keywords: Cette Fille-là; Culture; Local ; Maïssa Bey; *Oral literature*; Translation.

Auteur correspondant: Souames Amira , Amira.souames@uviv-msila.dz

1. Introduction:

Un individu qui dispose de plusieurs langues choisit celle dans laquelle il veut s'exprimer non pas objectivement, mais encore plus grâce aux sentiments et émotions que cette langue seule est capable d'éveiller en lui. En dehors de toute argumentation scientifique, mais aussi les femmes et les hommes qui apprennent une langue étrangère, peuvent très bien définir les «sentiments » qu'ils éprouvent en employant telle ou telle langue. Ils s'appuient pour cela sur le son de la langue, sur les particularités de l'articulation qui suscitent chez l'individu des sentiments intéressants non seulement quand il parle, mais aussi quand il écoute et qui font que cette langue n'est comparable à aucune autre langue. Cela entraîne qu'un individu peut aimer une langue à un tel point qu'il passe son temps en écoutant les locuteurs sans même comprendre ce qu'ils disent. L'écrivaine Assia Djebar décrit ce phénomène comme suit : « Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires. » (*Le Figaro*, le 16 juin 2005).

Dans *Introduction à une Poétique du Divers*, Édouard Glissant souligne également que : « l'écrivain contemporain ne peut plus écrire de façon monolingue, même s'il ne connaît qu'une seule langue. L'écrivain écrit désormais en présence de toutes les langues du monde, parce qu'« on est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. » (É. Glissant, 1996, p 112). Ces constats sont valables pour tous les écrivains, mais tout particulièrement pour ceux qui « appartiennent à des zones culturelles où la langue est [...] une langue composite. » (L. Gauvin, 1997, p.5).

De plus, l'accroissement remarquable du nombre de femmes de lettres dans la société algérienne au tournant du XXème siècle, laisse entrevoir que cette période nouvelle constitue un moment charnière dans l'histoire de la littérature des femmes algériennes et de leur place dans le champ littéraire. Aussi, les femmes entrent-elles dans un monde de l'interdit, et cèdent à une volonté de le transgresser pour se dire pleinement en tant que femme. Elles prennent encore davantage le parti de se dévoiler, de s'exposer, car, pour une femme, écrire a toujours été subversif. Aujourd'hui, pour elles, « écrire »

c'est aussi prendre des risques majeurs mais en toute connaissance de cause, la nécessité d'écrire l'emportant sur les autres considérations.

On pourrait facilement soutenir que Maïssa Bey appartient à cette catégorie d'écrivaines et qu'elle en est même la plus grande représentante. Elle est l'une de ces écrivaines les plus préoccupées par cette récupération de la voix féminine voilée et fait allusion à l'interdit courant dans l'univers islamique traditionnel, qui pèse sur la voix féminine.

Sa mission consiste à exprimer, par le biais de son principal personnage Malika, un message de dénonciation, de révolte, de dévoilement et de remémoration. C'est un cri de détresse, mais aussi une voix de libération, d'épanouissement, d'affirmation de l'identité féminine au prix d'une transgression qui signifie refus du pouvoir de la doxa et de la soumission séculaire.

Dans son roman *Cette fille-là*¹, qui lui a valu le prix Marguerite Audoux. Ce roman est, en fait, très remarquable par les préoccupations esthétiques qui l'habitent et inscrit d'emblée l'auteure dans la lignée des nouvelles romancières algériennes chez qui le problème de la création romanesque ou le renouvellement de l'écriture se trouve au centre de leur œuvre.

Ainsi, dans sa création romanesque, elle a su tirer parti à la fois des ressources traditionnelles de la culture orale et des nouvelles techniques du roman moderne.

Cet accouplement a donné une écriture hybride caractéristique qui retient l'attention quand on lit ses romans. Ce qui est encore frappant chez cette auteure, c'est précisément cette quête d'une nouvelle esthétique, ce souci d'une création romanesque originale. Cette volonté d'originalité et de

¹Maïssa Bey, [*Cette fille-là*](#), Paris. Ed de l'Aube, 2001. Le roman sera désigné par *CFL* dans les références après les citations.

renouvellement du roman algérien apparaît, non pas tant dans les innovations thématiques que dans sa démarche créatrice elle-même.

Nous nous attacherons dans cette étude à déterminer les techniques de l'oralité employées dans "*Cette fille-là*". En effet, à travers son écriture, Beyecherche à donner l'illusion de l'oral, si bien qu'elle subvertit les règles habituelles de l'écrit. Cette subversion passe par une tentative de représentation de la simultanéité de la parole, et par ailleurs, par la mise en œuvre de procédés permettant au lecteur d'avoir l'illusion de se trouver face à une narratrice de chair et d'os. Il s'agit de mettre en exergue cette présence dans le texte à travers plusieurs stratégies. Ceci dit, la narratrice mêle les perspectives, varie les points de vue, montre sans cesse à son lecteur ce qui lui semble important, le guide, voire l'influence dans ses jugements et se met en scène. Elle est omnisciente dans sa narration, qui, bien qu'elle semble objective, est en réalité fort subjective.

Cette subjectivité sous-jacente que l'auteure traduira dans la culture orale transcrite parla traduction de la vulgarité : traduction littérale, les emprunts et les variantes typographiques et par les noms propres présents dans *Cette fille-la* qui revêtent dans notre patrimoine culturel des significations toutes particulières. Nous avons tenu à déterminer dans quelle mesure ils expriment la qualité de l'oral.

2. Malika et les autres : croisement de destins, croisement de discours

Dans *Cette fille-là*, l'héroïne narratrice appelée Malika, est une enfant abandonnée. Elle a été retrouvée bébé sur une plage, enveloppée d'une couverture rose, n'a jamais su d'où elle venait, et n'a jamais connu ses parents : « J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisie, à l'idée de me pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment » (CFL, p.9). « Je suis une enfant trouvée. Une bâtarde. Et donc une fille du péché » dit-elle en page 44. Agée de treize ans, en proie à l'amertume, au désespoir aux malheurs, elle refuse de grandir et de s'intégrer dans la société. Sa vie se résume à une errance entre les institutions de l'état, incapable de gérer sont cas qui est loin d'être unique ou exceptionnel. Après

une famille adoptive qui la maltraite, jusqu'à ce qu'elle devienne un objet sexuel pour son père adoptif, et un internat pour lycéennes, la société incapable de l'insérer, la confine dans "un établissement fourre-tout", dont Malika expose l'objectif avec beaucoup de perspicacité :

Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice, tout cela à la fois [...]. Établissement fourre-tout [...]. Ce serait plutôt une nef des fous, version vingtième siècle. À peine améliorée. Seul souci des gens du dehors : y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits saints de corps et d'esprit. Destination connue.(CFL,pp.14-15).

Dans cet espace clos où la misère est maître des lieux sont enfermées des femmes meurtries sous le joug de l'infamie. En effet, l'héroïne-narratrice assume en même temps que son propre parcours, celui de chacune de ces femmes déposées par la société autant de "déchets dans une maison des vieux". Le roman présente en alternance le récit de Malika puis encore ceux de Aïcha, Yasmina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra et Houriya. Malika ayant fait des études à l'internat avant son arrivée à l'asile, elle est la seule à savoir lire et écrire. Elle les écoute, note leurs histoires, tout en restant à la recherche de sa propre origine, et en développant les différentes variantes de son propre récit.

Malika, occupe donc, dans le récit une place de choix puisqu'elle en est la narratrice homodiégétique. Sa propre existence alterne avec celle de huit de ses compagnes de pensionnat². Le prénom de chacune d'elles donne son

²« Cette structure narrative, loin d'être originale, a l'avantage de ramener sur un même pied d'égalité la voix intérieure et les voix écoutées, de les fondre dans une unité et de suggérer un sentiment de partage et de sororité » (M. Horváth, 2004, p. 271).

titre à ces chapitres alors que les parties consacrées à Malika apparaissent sans intitulé.

La structure du roman se fonde sur des procédés narratologiques récurrents. D'un point de vue chronologique, le début de ces histoires se situe dans le présent de la situation d'énonciation. Ensuite une anachronie rompt la linéarité temporelle pour retracer une tranche de vie, un lambeau du passé de ces huit pensionnaires. Cette analepse externe de faible amplitude possède une longue portée : de la description de la vieillesse actuelle de ces femmes l'on remonte au temps de leur enfance ou adolescence ou tout au plus à leur époque de jeune femme. Les souvenirs évoqués sont ancrés temporellement dans la période de la colonisation française, certains se situant aux alentours de 1930, d'autres durant la guerre d'indépendance. Introduits à l'origine par chaque héroïne, ils sont transposés à la troisième personne par Malika, qui incarne leur confidente.

D'un point de vue thématique, ces histoires présentent également des similitudes étroites. Leurs protagonistes sont des femmes que l'exclusion ou l'abandon ont contraintes à échouer dans cet asile, ce « lieu oublié du monde » (CFL,p.53).

Certaines ont été reniées par leur famille, leurs voisins ou la société pour ne pas avoir respecté les normes ou interdits qui pesaient sur elles. D'autres demeurent exclues simplement parce qu'elles n'ont pas de soutien familial et se trouvent démunies. Dans tous les cas, il s'agit de femmes stigmatisées par leur comportement, mode de vie ou mentalité.

Cet écart du groupe identitaire dans leur jeunesse, cette déviation de la voie tracée pour elles par la société arabo-musulmane demeurent à l'origine de leur déchéance actuelle.

Dans ce récit, la narratrice, en quête de son identité, raconte son histoire et celles d'autres personnages féminins pensionnaires dans un sordide hospice de vieillards. Elle énonce les nombreux drames de l'abandon et de la solitude selon une stratégie qui use de formes narratives diversifiées et hétérogènes. Le récit éclaté et fragmenté au plan de la narration déploie tout un discours sur la mémoire collective, l'histoire et le rejet social leurs itinéraires passés chaotiques et désastreux. Dans cet « univers peuplé des bruissements de la mémoire » (CFL,p.17).

Malika s’empare de la parole de ces élarguées à la périphérie de la société, transcrit leurs récits, les réécrit, les remodèle, les complète, comble leurs silences ou tout simplement fabule, conte et réinvente pour dire toutes ces trajectoires de leur détresse ; dans ce foisonnement narratif, Malika, née hors mariage, raconte son propre itinéraire chaotique et joint sa détresse à celle des vieilles pensionnaires de l’hospice.

3.Le rythme particulier à l'oral

Quand on lit le texte de Bey, on a l'impression qu'elle se trouve dans la situation suivante : elle a une idée et une vision à exprimer ; elle n'a pas pu ou voulu la faire dans sa propre langue. Elle a choisi de se servir de la langue française, langue d'adoption qu'elle connaît mieux. Mais, elle se trouve vite confrontée à un certain nombre d'obstacles, dont celui de l'intraductibilité en Français de certaines réalités à exprimer.

Incidemment deux cas de figures se présentent. Soit la langue française s'avère insuffisante, soit elle est inopérante pour traduire toute la réalité culturelle. Elle procède alors à une série de substitution, de périphrase, et même jusque là elle n'est pas toujours certaine qu'elle réussisse à traduire fidèlement toutes les valeurs de sa culture en Français.

4. Traduction de la vulgarité

Dans «Cette fille-là », les phrases calquées sur l’arabe, langue maternelle de l’auteure, n’expriment pas seulement un effet de colère ou d’indignation, elles servent aussi de ponctuation au récit sur toute sa longueur et fonctionnent comme marques phatiques de maintien de la relation avec le lecteur.

On pourrait soutenir que la vulgarité est un phénomène essentiellement oral, et il s’agit d’une marque d’oralité.

La vulgarité se définit comme quelque chose qui recouvre à la fois les concepts de péjoratif et de tabou. Par exemple, dans la classification des niveaux de langues proposée par Rouayrenc Catherine, la langue vulgaire s’oppose au bon usage et comprend la langue populaire et l’argot. « Le gros mot existe incontestablement et c’est un phénomène essentiellement oral » (C.Rouayrenc,1998, p.6). Son utilisation à l’écrit est donc une marque

d'oralité. Elle ajoute ensuite que : « Si le gros mot existe, c'est parce qu'il y a une norme, très fortement intériorisée, plus encore que pour l'argot, car elle concerne des domaines frappés d'interdit, si bien que toute enquête se heurte à des réticences ». (C.Rouayrenc, 1998, p.6)

Pour ce qui est de la fonctionnalité de la vulgarité, c'est à la fois une marque d'oralité, et également une envie de transgression de la part de l'utilisateur. De la part de Maissa Bey, nous ajouterons encore ce souci de fidélité au langage de la rue. L'écrivaine, à travers ses phrases, n'est toujours pas en amnésie totale face à sa langue maternelle, laquelle n'est pas vraiment oubliée ou effacée de la mémoire et resurgit de sa trace, subrepticement, dans le texte en langue seconde.

Prenons simplement ces deux exemples tirés de "Cette fille –là",

Ma mère, une putaine ?(CFL, p.45).

Farkha. La bâtarde. Ou farkh, au masculin. Pas d'autre mots chez nous pour désigner les enfants conçus hors mariage.(CFL, p.45).

“Putaine” et “Farkha” ont une valeur expressive remarquable ; extérioriser les sentiments intérieurs de la narratrice. Le même mot “Farkha” a encore une fonction impressive : blesser la victime ou choquer le lecteur, en tout cas l'influencer en quelque manière, ce sont les insultes et les injures qui ne se distinguent des autres catégories que par leur tonalité et leur intentionnalité, puisque leurs formes utilisées peuvent être rigoureusement les mêmes, comme on peut le voir avec « Farkha » selon le ton que l'on y met. Il se situe sur le pôle du référent en tant que mot désignant une notion réputée obscène comme dans l'exemple qui suit ; « Là. Le mot est dit. Différente. Elle n'a cependant pas prononcé l'autre mot, "farkha", qui lui vient aux lèvres si facilement lorsqu'elle est en colère »(CFL, p.40). De par la récurrence, ce terme "Farkha" qui se distingue de la masse des autres mots, acquiert une importance toute particulière. De fait, si l'on s'attarde sur les fonctions de l'italique, force est de constater qu'il joue plusieurs rôles au sein de la structure et de la progression du récit. Elle fonctionne, en tout premier lieu, narrativement, comme un lieu catalyseur du récit : Elle prépare, annonce

l'événement, avertit le lecteur de l'avertissement de celui-ci. Grâce à l'aspect ressassant que lui confère sa récurrence et paradoxalement grâce à la singularité inhérente au fait qu'il se démarque des autres mots, l'italique est à analyser comme un signe avant-coureur.

De ce fait, l'ensemble des mots en italique crée un système de surdétermination du langage et aussi du sens, un réseau hautement significatif. Elles fonctionnent par anticipation, comme l'explication globale de l'œuvre. En effet, si l'on considère les exemples précédents, nous nous rendons compte que la récurrence de "farqua", qui symboliquement connotent toutes les filles issus de pères inconnus va jusqu'à déterminer, à la fin du livre, le sort de la jeune protagoniste (Malika). Cette dernière donnera à son tour naissance à une fille son père comme le montre ce passage de la page (179). Ainsi, les mots soulignés tracent un parcours symbolique au fil des pages et orientent notre lecture et joue donc le rôle d'indicateur sémantique et guide le lecteur vers la signification réelle de l'œuvre.

-La coupable : une jeune fille habitant la cité 120 logements, tout près de la décharge, une lycéenne de quinze ans séduite par un cousin plus âgé, activement recherché, et qui sera plus tard poursuivi pour détournement de mineure. (CFL, p.179)

Force est de reconnaître, après ce que nous venons de constater, que le discours violent comme acte de subversion à travers la crudité des mots qu'elle emploie n'est pas fortuit ; Si Bey s'en sert c'est justement pour susciter ainsi un impact favorable sur ses lecteurs et d'autre part pour transcrire des mots qui appartiennent, en principe, au registre oral. C'est ainsi que l'oralité investissant la langue d'écriture (le français) est cultivée à dessein pour donner non une teinte folklorique au texte écrit, mais un "trait différentiel" à l'énonciation, voire une portée identitaire à celle-ci.

Dès lors on peut parler de stratégie de l'écriture au sujet de l'oralité. Une stratégie dont la finalité est le dialogue avec l'autre, non pas la ressemblance avec lui. Cette recherche incessante d'expression de l'oral va même jusqu'à la traduction littérale des termes français en termes arabes.

4.1. La traduction littérale

A la lecture de "Cette fille –là", tout laisse croire que l'écrivaine est submergée, voire traversée, malgré elle par l'oralité permettant ainsi la transmission d'une parole vive.

En effet, le texte est émaillé de bout en bout par les traces de cette oralité ; en voici quelques exemples : «Je vais parler, son heure, comme on dit est arrivé». « Et qui patiemment attend son heure » (CFL, p.16).

Le dialectal ici, affleure sans doute un peu partout. Le dessein de Bey n'est pas de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre, mais d'y insérer modérément la sienne en la traduisant. Les exemples cités en haut sont, en effet, les traductions presque littérales d'expressions populaires qu'un lecteur arabophone, notamment, décèle sans trop de peine. De même, dans un souci de rendre compte de la présence du corps d'autres femmes, elle insère quelques expressions relatives aux africains. C'est dire finalement que c'est le corps qui se trouve investi.

Il s'agit donc ici de la retranscription d'une langue et d'une culture dans le cadre d'un témoignage aussi précis que possible. Cette dernière langue se fait pourtant discrète. Pour le plus grand nombre de ses occurrences, elle n'intervient que dans la partie rédigée par Malika, beaucoup plus descriptive, didactique et surtout, émotionnelle.

En effet, c'est ainsi qu'elle recrée une conversation entière en langue des africains. Citation entre guillemets est immédiatement suivie de leur signification qui introduit la traduction littérale. On pourrait croire que pour remédier à la lacune de sens, occasionnée par la présence du mot d'origine arabe peu connu en français, l'auteur n'a qu'à le traduire.

Les exemples sont multiples où s'opère ce procédé :

- Mohamed Salem BenZelmat, fils de Zelmat.(CFL, p.30).
- [...] ce qu'elle préfère quant à elle appeler Mekhtub, le destin
- h'chouma, la honte ! (CFL, p.73).
- "Ina kwanza ? Comment as-tu dormis? (CFL, p.130).

-Que la paix soit sur toi. Salam à 'alik. (CFL, p.130).

-Chorfas, descendants directs du prophète par sa fille, la bien aimée Fatima.

-C'est une fille de famille. Bentfamilia. (CFL, p.75).

-Va-t-en !tu peux partir, et vous aussi, retournez tous à votre travail, vite, vissa !

-Désormais, elle s'appellera Messaouda. La bienheureuse. (CFL, p.131).

De ce point de vue, les passages en arabe feraient partie de ces zones d'oralité qui trouent en quelque sorte le tissu narratif. La réception de "Cette fille-là", dans sa construction, son expression et sa manière semble construire en filigrane la figure d'un lecteur attendu autre que le lecteur algérien, celui d'un lecteur occidental et plus particulièrement Français.

Lorsque les référents culturels du lecteur sont pressentis comme susceptible d'être dépassés, et le contexte ne lui permettant pas d'en formuler instinctivement une interprétation valable, le roman apparaît comme construit à combler les lacunes impliquées par les termes français utilisés. Les mots français sont présentés ainsi comme des mots empruntés garant d'une meilleure matérialisation de l'univers décrit. Ils construisent en ceci l'identité du destinataire faisant entrer par ces inclusion explicatives le lecteur étranger dans la sphère particulière du lecteur attendu qui se trouve être sans doute français du fait que l'œuvre est éditée en France.

La présence de ce destinataire est rendu possible au travers de l'interprétation. Il semble que si le lecteur avait été envisagé en tant que lecteur algérien, les mots arabes auraient été directement insérés dans le roman, sans être annoté pour un lecteur second.

Toutefois, nous avons pu noter, lors de notre lecture, que Bey place presque systématiquement les emprunts entre guillemets. Comme c'est le cas du mot "Farkha" dont nous venons de parler. A chacune de ses occurrences, il est placé entre guillemets.

4.2. Les guillemets

La mise entre guillemets se justifie également dans notre corpus par la volonté d'indiquer un emprunt à l'arabe ou malinké. On se contentera ici de l'analyse de quelques exemples compte tenu de leur longueur.

Elle est «habitée», possédée, voilà tout. (CFL, p.61).

Elle devient «garçonna», la bonniche. C'était ça l'année du «bon». (CFL, p.114).

Ceux qu'à juste titre on appelle «les buveurs de soleil». (CFL, p.32).

Elle n'a cependant pas prononcé l'autre mot, «farkha», qui lui vient si facilement lorsqu'elle est en colère. (CFL, p.40).

Je n'ai derrière moi que du néant. «De sombres abîmes». (CFL, p.50).

Une part de lui est en moi. ADN, chromosomes, et toutes ces saloperies qu'on a baptisés « patrimoine génétique ». (CFL, p.97).

Et quand elle n'a été plus bonne à rien, sans mari, sans fils pour la prendre en charge, sans ressource, elle est venue frapper à la porte de «la maison des vieux» .(CFL, p.151).

Quelques jours seulement avant le jour tout aussi mémorable ou l'on a célébré, dans la liesse et les débordements, une indépendance «chèrement acquise». (CFL, p.65).

On s'aperçoit ainsi que les guillemets n'ont pas seulement pour but de rapporter un énoncé au style direct, ils s'écartent de ce fait de leur fonction première.

C'est également le cas des virgules qui, en plus d'indiquer des pauses entre les éléments d'une phrase, peuvent mettre en exergue les segments les plus significatifs de l'énoncé.

-...les journaliers, ceux qu'à juste titre on appelle «les buveurs du soleil », les chemmassa(CFL, p.32).

-Elle devient «garçonna», la bonniche. (CFL, p.159).

-je n'ai derrière moi que du néant. « De sombres abîmes» ou je me perds

-Elle n'a cependant, pas prononcé l'autre mot, « Farkha», qui lui vient aux lèvres si facilement lorsqu'elle est en colère. (CFL, p.40).

-Elle est« habitée», possédée, voilà tout. (CFL, p.61).

L'oralité qu'elle développe est également enrichie par sa culture arabe : sur un premier plan, elle l'est par l'ajout de mots ou même de phrases en arabe. Il s'agit des emprunts. Ces derniers sont les expressions directement issues de l'arabe et qui ont intégré son écriture. En même temps qu'ils sont la manifestation de la langue arabe.

4.3. Les emprunts

Les emprunts peuvent, par ailleurs, se justifier chez Bey pour deux raisons fondamentales, soit les mots arabes introduit dans son discours n'ont pas de correspondant exacts dans la langue française, auquel cas ils complètent le Français et expriment la réalité profonde voulue de l'auteur, soit l'auteur veut tout simplement reproduire le discours social de ses personnages pour mieux coller au réel.

Comme le précise Maingueneau :

« L'énonciateur représente un discours autre dans son propre discours. La présence de l'autre est alors matérialisée par un fragment guillemeté précédé ou suivi de mots indiquant que le terme encadré est un emprunt ». (D. Maingueneau, 2002, p.137).

Dans son roman, Bey introduit fréquemment un vocabulaire apparentant à son propre langage. En effet, elle le souligne ponctuellement par une typographie différente du reste du texte ou par une explication ajoutée au mot d'origine.

Voici un répertoire de mots à valeur lexicologiques que l'auteur a utilisé dans son roman et qui révèle le patrimoine culturel algérien :

Hadjs(CFL,p.98), Taleb(CFL, p.62), soudaniya(CFL, p.62), hadj (CFL, p.98), Es-Sayada(CFL, p.137) ,haouch(CFL, p.153),les Djebels(CFL, p.174), des fellagas (CFL, p.174), du roumi (CFL, p.174), M'a Zahra,

KhaltiBadra(CFL, p.151), Ben (CFL, p.30), ouled(CFL, p.30), Sidna(CFL, p.19), Djenoun(CFL, p.69), fellahs (CFL, p.81), douar (CFL, p.81), Alfa (CFL, p.55), les gourbis (CFL, p.80), Mektoub(CFL, p.60) et t a l i s m a n (C F L , p . 9 0)

Le lexique du vêtement est composé de termes d'origine arabe. Cela est particulièrement notable à travers l'utilisation du terme « Sarouel (CFL, p.59)», qui traduit le pantalon en langue française. La même remarque pourra se faire surburnous(CFL, p.73), et Djellaba(CFL, p.73). La religion est largement exprimée à travers des termes locaux. En effet, un très grand nombre de termes sont liés à l'islam. Elle est présente dans notre corpus par l'évocation de l'un des cinq piliers de l'islam et que l'auteur rappelle au cours de son écrit.

Le premier pilier de l'islam est la chahada. Ce terme est évoqué dans le passage réservé à Houria. «Essayer de faire prononcer la Chahada à celle qui a perdu conscience».(CFL, p.167).

Nous avons relevé des termes revoyant au coran « sourate ». « Muézin, ». On ne saurait mettre dans l'ombre l'insinuation faite aux traditions culturelles algériennes telles que l'usage du henné (CFL, p.72) ou les cris du youyou (CFL, p.85). Ainsi ces emprunts sont souvent utilisés pour susciter un effet de culture destiné à rehausser et à faire connaître la langue aux lecteurs étrangers. Sa tendance à inclure les mots de la langue maternelle, comme c'est le cas dans les exemples précédents dans la langue d'écriture témoigne de la stratégie textuelle relative à l'oralité et reste une des caractéristiques principales de ses textes.

Le langage maternel, dit Khatibi,

« Ne peut disparaître de la syntaxe du corps; ce parler qui est "refoulé, rendu au silence et au gouffre de la mémoire, reflue en s'éparpillant dans la texture du livre, alors que la syntaxe du texte bilingue devient une ponctuation du corps morcelé. Cette béance inscrite dans le langage des textes bilingues est aussi celle, selon Bonn, de la place vide du Nom du Père; par l'écriture dans la langue

française, l'auteur se coupe du parler maternel, mais, aussi, de la langue arabe écrite, celle, donc, de la langue sacralisée du Père, et dont la langue française est meurtre symbolique par son existence linguistique même ». (A. Khatibi, 1983, p.186).

Il ressort de ce qui précède que l'oralité est indéniablement présente dans les nombreux dialogues qui traversent "Cette fille-là". Ces dialogues rapportés posent le problème de la reproduction fictive d'une réalité linguistique donnée. Leur oralité indéniable renvoie à certaines formes de sociabilité. La présence de ces voix n'est donc pas significative d'un point de vue narratif, mais plutôt d'un point de vue socio-linguistique. Ces dialogues contrebalancent le poids de la narratrice omnisciente et donnent au récit une certaine couleur locale. Il suffit de lire le roman de notre corpus dans son intégralité pour s'apercevoir de leur fréquence et leur importance.

D'autres formes d'arabismes existent bien entendu dans le texte : devant de telles sentences, ces énoncés immuables continuent de se transmettre au fil du temps, à l'instar des contes et légendes des temps anciens. Comme eux, ils font partie de la tradition orale. Leur avantage, c'est de perpétuer une vision du monde que d'aucuns par ailleurs revendiquent, malheureusement, aux dépens des femmes. C'est un moyen pour l'écrivaine d'exprimer entre autres sa différence culturelle, en d'autres termes son altérité. Elle cherche par cette écriture fortement colorée par l'oral à affirmer la particularité de l'énonciation narrative ; Autrement dit, investir l'écriture par divers aspects de l'oralité c'est l'investir de sa culture originelle, c'est également lui assigner une portée identitaire tributaire par ailleurs d'une menace émanant de l'Autre précisément.

Considérons ces passages :

- Elle a fait son temps, elle le dit elle-même, avec une légère grimace d'amertume sur les lèvres. Elle n'est plus qu'une carcasse usée depuis longtemps, un vieux débris, vivant tout de même, empli de mots et d'images encore vives. (CFL, p.106).

- Et le sang entachant une chemise blanche brandie à bout de bras, à bout de fusil sous les salves des cavaliers et les youyous des femmes. (CFL, p.56).
- Le père prononce alors la formule de répudiation, par trois fois. Parole irrévocable. Il en a décidé ainsi. Il consent à laisser la petite dernière à sa mère. (CFL, p.93).
- On ne regarde pas impunément la femme d'un autre, surtout lorsqu'on est invité dans sa maison. (CFL, p.60).
- Aux yeux de son entourage, elle apparaît plus dangereuse qu'une charge de dynamite. (CFL, p.51).
- Ces tatouages ne sont que les marques de sa tribu. Marques distinctives, indélébiles, communes à toutes les femmes. Inscrites en des endroits visibles, le visage et les mains, seules parties du corps que peut découvrir une femme de haut rang élevée dans la tradition la plus rigoureuse. (CFL, p.55).
- Initiation précoce, avec pour seul souci de toute atteinte, les filles le savent, cette petite chose, là, entre les jambes, cette chose qui s'émeut, frémit sans même être touchée. (CFL, p.55).

5.4. Nom et oralité

A côté des emprunts à l'arabe que nous avons vus, l'onomastique qui se rapporte aux personnages de ce roman est bien significative de sa première langue (l'arabe) et mérite une approche très attentionnée. En effet, les prénoms choisis définissent les personnages. En effet, la plupart des noms sont chargés de connotations dues, soit à leur racine arabe, soit à l'imagination de l'écrivaine. Ainsi, chaque vocable est générateur de significances révélatrices. Nous nous soucierons donc de montrer qu'il existe une relation entre le signifiant et le faire des personnages. Le système onomastique dans cette

œuvre est d'une richesse fascinante qui appelle une attention plus soutenue. A défaut d'une investigation sur ce terrain, nous pouvons retenir que l'onomastique, au sens usuel du mot, est l'étude des noms et des noms propres en particulier. Elle englobe l'anthroponymie qui concerne précisément les noms de personnes et la toponymie qui étudie les noms de lieu.

Selon Barthes, « La nomination du personnage est un acte d'onomatomanie, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être » (R. Barthes, 1972, p. 120). Octroyer un nom à un personnage se révèle ainsi un acte conscient répondant aux intentions de l'auteur. Ainsi, le lecteur attentif doit interroger ces noms et ne pas se fier à l'arbitraire du signe et se transforme du coup en un « détective » onomatomancien » (R. Barthes, 1972, p. 80).

En effet, comme le remarque Roland Barthes dans son étude sur les noms proustiens :

« Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme ». (R. Barthes, 1972, p. 81).

Dans le chapitre du Degré Zéro de l'écriture intitulé "Proust et les noms", Roland Barthes lance les bases d'une étude sémiologique du nom propre, qu'il appelle le "Nom".

Comme signe le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement :

« Il est à la fois un (milieu) (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte. Et un

objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, le nom propre est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contremaître au nom commun qui ne livre qu'un de ses sens par syntagme . » (R. Barthes, 1972, p. 125).

Dans l'univers du roman algérien comme dans la société réelle, les noms propres sont généralement motivés, chargés de sens. En littérature, la motivation des noms propres repose souvent sur la construction d'un rapport d'harmonie entre le signifiant du nommé et son signifié, entre le nom du personnage et son rôle, ou sa conduite narrative, entre le référent spatial et sa valeur symbolique ou idéologique. Dans le texte de notre étude, on y prête une attention particulière : les personnages se trouvent épisodiquement en quête de leur identité. C'est souvent le cas quand il s'agit de trouver leur vrai nom. Il s'agit ici d'étudier le lien entre les noms des personnages principaux féminins et leur itinéraire romanesque. Nous allons voir comment l'oralité féconde l'écrit et vice-versa chez Bey à travers le choix de ces prénoms.

La lecture de notre roman nous a révélé que les noms des personnages sont significatifs. Et c'est dans le souci de tenter de prouver une certaine intentionnalité de la part de notre auteur, impliquant de ce fait, une négation du hasard dans l'attribution des noms de leurs personnages. Il s'agit donc de considérer le personnage comme un signe, en l'intégrant au message définie lui-même comme une communication, au lieu de l'accepter comme une donné à priori. Cet angle d'analyse-le signifiant du personnage- permettra alors de démontrer comment les noms, porteurs de sens, deviennent pour l'auteur une pratique signifiante et un moyen de persuasion du lecteur.

Les anthroponymes arabes, par définition intraduisibles, éclairent en effet la personnalité ou le statut social des personnages, car ils possèdent une ou des significations dans la langue d'origine et recèlent des connotations coraniques.

Ils retrouvent toute leur richesse sémantique et exigent du lecteur arabophone, soucieux de saisir toutes les strates de sens du texte, de faire appel à ses compétences linguistiques. Par ailleurs, la forme dialectale et honorifique du mot Monsieur en arabe, Si ou Sid, rappelle au lecteur la position sociale de Side Monsieur Delorme. Dans le roman de notre corpus on constate que l'interaction entre les deux usages de la langue, oral et écrit, peut être source de création littéraire et crée des mots originaux : ce sont des saillies agrammaticales comme l'emploi de néologisme ; s'ils sont indiqués comme tels certains, indécidable renvoient à l'oralité comme le mot : «Yahoduo. [...] elle doit rencontrer Yahudéo, le père. Le patriarche.» (CFL, p.134).

Dans l'imaginaire arabe, ce nom recouvre des significations négatives. C'est l'image d'une personne à la fois dur et intolérable; En effet, on apprend juste après qu'il s'identifie à l'image qu'on en a faite de lui.

« Elle avance sous le regard d'un vieil homme au visage émacié, [...] Assis sur une natte devant une case de pisé, impassible, il la laisse avancer vers lui. Sans bouger, sans la quitter des yeux. Elle se sent prise dans un tourbillon brûlant au centre duquel elle s'enfonce, sans pouvoir faire un geste [...] tu n'es pas venu seul. Mais je sais que tu as construis ton bonheur au prix d'une offense. Tu as fait tienne une femme qui n'est pas de ton sang [...] le vieil homme se détourne. Il ne la regarde plus ». (CFL, p.134).

Il semble donc que l'acte de nommer participe de la même frénésie et du même vertige que les personnages qu'il est censé nommer.

Ainsi, si l'on en croit mon prénom, car tout les pronoms ont un sens, je suis la rène ou celle qui possède rène de quel royaume ? La possédée peut être. C'est ce qu'ils m'ont dit quand je suis arrivée ici. M'laikia bref à une lettre prés. Depuis mon arrivée au centre, plus personne

ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle parce que le plus souvent je ne réponds pas. Ils ont même un peu peur de moi. Ça m'est égal. Je n'aime pas mon nom. Je n'aime pas ces mots Je n'aime pas ce qui ce passe dans toute possession. (CFL, p.17).

Par ailleurs, le choix du nom de Houria dans notre roman n'est pas sans intérêt : Houria qui signifie « liberté », est la seule fille d'une femme abandonnée par son mari parti travailler en France.

Cette situation lui donne déjà une position sociale difficile, la disparition de sa mère la rendrait insupportable. Elle transgresse les « lois » à plusieurs reprises : les contraintes météorologiques d'abord puisqu'elle affronte la pluie torrentielle, le froid hivernal et la nuit pour aller chercher de l'aide. Elle refuse d'attendre que la mort vienne, contrairement aux deux voisines qui veillent parce que « personne ne peut plus rien pour elle. ». Elle transgresse la loi des hommes et défie les moudjahidines puisqu'elle parle à un Français qui est aussi un soldat ; et elle va jusqu'à l'aimer.

L'amour représente la liberté, l'évasion. Le sentiment amoureux donne la force ou la folie de transgresser des lois très oppressantes surtout pour les femmes.

Malika

Elle cultive les idéaux, et possède de hautes valeurs altruistes et humanitaires. La grande force intérieure qui l'anime la pousse à s'intéresser aux mouvements sociaux ou associatifs, aux sciences humaines, spirituelles et occultes. Si elle s'engage dans une de ses voies de prédilection, il faudra veiller aux travers possibles : dogmatisme, fanatisme... Elle est prête à s'associer et à collaborer avec les autres, avec une ouverture d'esprit et une bonne foi totales.(CFL, p.144).

Voyons à présent quel cheminement suit la narration dans "Cette fille-là", roman dont la composition en huit chapitres précédés d'un avertissement lui confère une structure assez proche de celle du conte. En effet, loin de suivre un itinéraire stable allant d'un point A à un point B, la quête de Malika évolue en dents de scie. Dans son cheminement, elle va se heurter à des éléments

perturbateurs dont la fonction n'est pas de freiner le récit, mais au contraire de le relancer : elle donne à son histoire l'illusion d'un conte ; ainsi, dans la page 23 elle énonce : «Il était une fois une fillette. Si belle... n'est ce pas comme ça que commence les contes ? Cendrillon, par exemple. Non! Pas ça.» (CFL,p.23). Et ce n'est qu'à la page 157-159 qu'elle reprend son histoire :

« Dans la vie, les histoires des hommes peuvent commencer comme des contes de fées. Commencer seulement. Que je vous raconte cette histoire... Il était une fois une fillette née quelque part, un jour de grand soleil ou une nuit sans lune. Peu importe. Abandonnée par sa mère, en d'obscurcs circonstances....la petite fille devient brusquement l'objet d'une inexplicable rancœur. Imperceptible tout d'abord...pendant ce temps-là, la fillette grandissait...Pendant longtemps, elle n'eut d'autre désir que de se faire accepter...la fillette, prénommée Malika, disons –le maintenant, dut endurer les humiliations, les coups, les brimades... ».(CFL,p.159).

6. Conclusion

Cette analyse a tenté de révéler l'influence de l'oralité sur "Cette fille-là" de Maïssa Bey. L'œuvre constitue une symbiose parfaitement réussie de l'oral et de l'écrit, démontrant par là, que les deux genres ne s'excluent pas; Inversement, ils peuvent cohabiter harmonieusement au sein de notre œuvre d'étude. L'esthétique romanesque de Bey repose donc essentiellement sur le jumelage harmonieux de l'oralité et de l'écriture.

De plus, la transposition de l'oralité par écrit demeure presque un exercice de style, encore plus une façon de maîtriser l'oralité fugace par le biais de l'écrit et dans l'espace du texte. Par ailleurs, nous avons relevé que les signes typographiques permettent de souligner un terme comme s'il était accentué par l'intonation et accentue, de ce fait, le côté oral de notre roman. Par l'usage de ce procédé, la narratrice rappelle sa présence et signale sa subjectivité par rapport à la fiction. L'écriture de Bey tente alors de préserver la parole grâce à la matérialité de la langue.

5. Liste Bibliographique:

- Barthes, R. (1972). *Le degré Zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- Bey, M.(2001).*Cette fille-la*, Paris. Ed.de l'Aube.
- Calle-Gruber, M.(2001).*AssiaDjebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Gauvin, L.(1997).*L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Editions Karthala.
- Glissant, E.(1996).*Introduction à une poétique du divers*, Paris , Gallimard.
- Khatibi, A. (1983). *Maghreb Pluriel*, Paris, Ed. Denoël.
- Horvath, M. (2004) « Contre le silence sur l'origine : position narrative et foisonnement de voix féminines dans *Cette fille-là*, de Maïssa Bey » in BONN, C. (éd.) *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Actes du Colloque « Paroles déplacées » Université Lumière/Lyon2, mars 2003, éditions L'Harmattan, Paris, pp. 269-276. Cité dans Ana SOLER, *Portraits de femmes dans l'oeuvre beyenne Cette fille-là*. Disponible sur[[http:file:///C:/Users/MAIOSN%20XP/Downloads/Dialnet-PortraitsDeFemmesDansLOeuvreBeyenneCetteFillela-2555104%20\(2\).pdf](http://file:///C:/Users/MAIOSN%20XP/Downloads/Dialnet-PortraitsDeFemmesDansLOeuvreBeyenneCetteFillela-2555104%20(2).pdf)] consulté le 15/10/2022. Le Figaro, *AssiaDjebar: une Immortelle disparaît* Par Mohammed Aïssaoui. Publié le 07/02/2015 à 15:17, mis à jour le 07/02/2015[.www.lefigaro.fr/livres/2015/02/07/03005-20150207ARTFIG00082-assia-djebar-une-immortelle-disparait.php] 15/10/2022.
- Maingueneau, D. (2002). *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.
- [10] Rouayrenc, C. (1998). *Les gros mots*, Presse universitaire de France, coll. Que sais-je.
- Tamer, J.(2004). *Dictionnaire étymologique, "Les sources étonnantes des noms du monde arabe"*, Paris, Maisonneuve & Larose.