

Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey

Résumé :

L'angoisse de ne pas savoir d'où l'on vient et où l'on va, anime les textes de Maïssa Bey (*Au commencement était la mer*, *Cette fille-là* et *Entendez-vous dans les montagnes*). Ceux-ci supportent des personnages féminins qui sont à la quête d'une parole libératrice qui les délivrent de la crise des repères identitaires (culturels, géographique et linguistique). Cette quête apparaît à travers la thématique de l'errance.

Dans l'article suivant, il s'agit de démontrer comment cette thématique qui travaille profondément les textes, devient le moteur d'une écriture qui à la recherche d'une filiation à la fois littéraire et linguistique.

Abstract:

The anxiety not to know where one comes from or where one heads for, is what characterizes Maïssa Bey's writings. The latter refer to female characters who are in quest of a liberating word which will free them from identity crisis (cultural, geographical and linguistic). This quest is revealed through the theme of wandering.

The purpose of the following article is to demonstrate how this thematic which studies texts with scrutiny, becomes the driving force of a writing which is both literary and linguistic.

« En me relisant, je découvre que ma phrase (française) la plus achevée est un rappel. Le rappel d'un corps imprononçable, ni arabe ni français, ni mort ni vivant, ni homme ni femme : génération du texte, topologie errante, schize, rêve androgyne, perte de l'identité au seuil de la folie. »

A. Khatibi. *Proculture* 12, 1978.

L'écriture dans un milieu plurilingue, voilà un terrain auquel s'intéressent de nombreux travaux à travers le monde et dans différentes disciplines : linguistique, sociologie, psychanalyse, philosophie et littérature. Parmi ces travaux, le recueil de C. Lagarde qui présente « une sorte de pont, praticable quoique encore instable, entre la sociolinguistique et la littérature » (Lagarde, 2001, p. 10), constitue un vivier foisonnant de théories diverses qui tentent d'éclaircir ce que peut être « une écriture bilingue », le produit d'un auteur considéré comme « sujet bilingue ».

À la suite de C. Lagarde, nous pensons qu'Édouard Glissant est celui qui pose « dans les termes les plus clairs le dilemme du sujet bilingue » (p. 28) car il propose de réfléchir sur des « lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde » (Glissant, 1996, p. 33), c'est-à-dire, la rencontre des pensées à travers des « lieux communs », des redondances. Dans le chapitre « Langues et langages » du même ouvrage, il met en relation l'écriture, l'homme et le monde et de là il pose la problématique des langues qui les soutiennent. Il note : « Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde » (p. 39) car elles sont incluses dans la pensée mondiale et par ricochet dans l'écriture. Il projette donc la littérature, non pas « dans une espèce de généralisation abstraite » (p. 34) mais dans « une poétique du divers » comme le souligne le titre de l'ouvrage, un divers à la fois (socio)linguistique et littéraire, d'où le pluriel « des écritures bilingues ». En effet, écrire varie d'un auteur à un auteur quand bien même ils partageraient la même situation bilingue. C'est le cas des auteurs algériens des années 1990/2000 qui sont dans une situation complexe car ils

appartiennent à une communauté marquée par la diversité linguistique et culturelle.

Maïssa Bey, l'une d'eux, a grandi, a étudié et vit jusqu'à présent dans une Algérie où se côtoient plusieurs langues et dialectes, elle s'est toujours exprimée dans la langue française. Ses œuvres nous semblent donc être un terrain propice à notre présent travail. Nous porterons notre réflexion sur trois textes : *Au commencement était la mer*, *Cette fille-là* et *Entendez-vous dans les montagnes*.

L'écriture de M. Bey porte une inquiétude continuelle, un souci présent dans tous ses romans, nouvelles et récits : la construction de soi après une épreuve. Chaque héroïne porte en elle une sorte d'« angoisse créatrice¹ », dans le sens où une fêlure venue du passé l'amène à vouloir se (re)construire et fait d'elle une porteuse de voix, une porteuse de parole. Cette écriture relève ainsi d'une construction identitaire ciblée par des choix thématiques (errance, voyage, ...) et des choix linguistiques que nous analyserons. C'est pour cela et à la suite de J.-P. Castellani, nous prenons « le postulat [...] de l'identité constructive, celle qui forge un parcours, un homme, un destin, à partir de la langue de communication d'abord et éventuellement de l'écriture. » (Castellani, 2006, p. 405) Il faudrait peut-être préciser doré et déjà qu'il sera question d'étudier les *parcours* des personnages à travers l'écriture, car, pour nous, celui de l'auteure est secondaire contrairement à ce que visait J.-P. Castellani par ses propos.

Ces parcours et ces personnages nous intéressent particulièrement parce qu'ils interrogent les rapports que l'homme entretient avec son monde, ce qui est le propre d'une écriture universelle selon l'auteure. Elle précise :

Sans rejeter toutes ces théories qui ont le mérite de vouloir rendre compte des relations complexes qu'un auteur entretient avec la langue, l'histoire et l'identité, je dois pourtant dire que s'interroger sur son identité, sur son histoire, sur sa terre natale, sur son rapport à l'Autre et à l'ailleurs est légitime. C'est aussi et surtout une démarche universelle. Une quête sans

¹ GLISSANT aborde cette idée en l'associant à la question de l'écrit et de l'oral dans l'ouvrage cité, p. 39.

fin. Je préfère tout simplement penser la littérature comme un point de convergence où se retrouveraient et se reconnaîtraient tous ceux qui tentent de rejoindre l'humain en l'homme. (Benaouda, 2007)

À travers l'étude des personnages, nous verrons quelles sont les stratégies représentatives et communicationnelles utilisées pour montrer comment *rejoindre l'humain en l'homme*. Nous nous intéressons donc à l'expression des personnages : comment sont-ils représentés ? Que disent-ils ? Qu'évoquent-ils ? Comment le font-ils ? Et pourquoi ?

Errance : écriture de l'éphémère, écriture de soi

L'errance, sous formes diverses, n'est pas uniquement un thème marquant les œuvres beyennes, toujours en construction d'ailleurs, elle est un principe poétique de création car elle travaille continuellement le texte au point où — paradoxalement — elle devient son point de convergence, son centre. La fuite, physique (fugue) et/ou mentale (folie) et le voyage sont nécessaires à la construction du personnage central comme un repaire où s'ouvrent tous les possibles, comme un point d'ancrage.

Dès le début du roman premier (*Au commencement était la mer*), l'idée de l'évasion est installée. Le roman s'ouvre sur l'extase de Nadia devant la mer et le jour naissant :

Instants volés de ses rencontres secrètes avec la mer.

Tout de suite, dans l'air qu'elle respire, le bonheur. Un bonheur tout rose, avec de petits nuages blancs qui courent, là-bas, au ras des collines sombres. (P. 7)

Ce bonheur est très court car il lui est interdit sans la présence d'un membre de sa famille. Elle considère alors ces moments où elle se retrouve seule face à la mer comme des *instants volés* et elle « salue le jour naissant comme au commencement du monde » (p. 8). Mais une fois rentrée, son frère la réprimande et c'est le *commencement* des péripéties d'une histoire sans fin, une histoire qui ne finira qu'avec l'interruption de l'écriture. L'idée du commencement sans fin est donnée dans le choix du titre. La substitution effectuée entre *mer* et *verbe* fonde l'idée de

l'origine, celle d'une écriture qui s'apparente au sacré², une parole intarissable. Ici, la *mer* et le *verbe* s'entremêlent et deviennent une seule et même unité que Nadia cherchera éternellement car dès le début l'origine est tronquée. Elle évoque ainsi le décès de son père et l'épisode de la fuite de sa mère du joug de la belle famille, une fuite vécue dans la douleur, « arrachement insupportable » (p. 28), dit-elle. La fuite et l'errance deviennent alors le moteur du texte. Effectivement, elles marquent aussi la fin du roman au moment où, retournant au village natal, quêtant une filiation, Nadia ne trouve que désolation et un grand-père depuis longtemps décédé. Une rupture dans la transmission générationnelle est ainsi représentée par la perte du seul repère filial qui lui restait, son grand-père. Le repère spatial l'est également, car une fois dans le village, Nadia ne reconnaît plus « le petit chemin [qui] n'est plus qu'un étroit sentier, envahi de ronces. Presque invisible ». (p. 114)

Ainsi, le chemin *errant* attribué à Nadia est celui de la perte, la perte de soi mais aussi la perte de l'autre en soi puisque à la fin, c'est en étant consciente de cette perte qu'elle se dirige vers son frère. Celui-ci la rejoint au village natal pour la tuer. Néanmoins, la parole de Nadia subsiste et c'est à ce moment-là qu'elle décide de *dire* son malheur, son vécu « et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jettera la première pierre » (p. 118). L'histoire revisite ici le mythe fondateur du premier crime commis par l'homme, le fratricide, un mythe qui donnera l'aspect de la continuité à l'histoire racontée par l'intermédiaire d'une parole vivante.

Cette parole continue à travers la voix de Malika (*Cette fille-là*), une voix fragmentée³, comme si ce crime premier éclatait au visage de l'humanité et dit en même temps une cohésion dans le malheur. Effectivement, orpheline et fugueuse dès son jeune âge, Malika est placée à dix-huit ans dans un asile *fourre-tout*, elle est la narratrice principale du texte, elle est aussi le lien entre les autres pensionnaires femmes et en quelque sorte leur

² Voir Prologue de « L'Évangile de Jean », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Édition du Cerf, 1998, p. 1789.

³ Sur ce point voir MEZALI Safia Latifa, 2008, « *Cette fille-là* : une œuvre conjugée au pluriel », dans *Paroles de Femmes et Écritures formatrices*, Alger, Hibr éditions.

port d'attache, leur porte voix. Car, toutes semblent avoir vécu, comme elle, une histoire de fuite qui les a amenées à se dessaisir de tout ce qui les définissait. Comme elle, Aïcha-Jeanne, Yamina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra et Houriya ont fui leur passé mais celui-ci les rattrape au présent.

Jeanne veut restituer son vrai prénom Aïcha perdu dès la naissance et n'accepte pas celui aux intonations françaises qui lui a été donné par M. Delorme, le patron de son père.

Yamina qui fuit l'abandon, celui d'un mari froid, celui d'un amant irresponsable et celui de sa société la traitant de dépravée, trouve refuge et sens dans ce milieu du renoncement ; ainsi que M'a Zahra, « la doyenne des sans papiers, des sans famille », morte dans l'oubli, qui évoque de façon « drôle et irrévérencieuse, quelques-uns des épisodes d'une vie mouvementée qu'elle ne songeait pas à censurer malgré les murmures réprobateurs et les mines pudibondes des bien-pensantes ». (p. 71)

Fatima, quant à elle, est un personnage marqué comme la narratrice de « déséquilibre », elle a fui un père violent qui voulait « la tuer. Parce qu'il doutait de sa pureté. » (p. 80) Il est ainsi à l'origine de son déséquilibre mental. Quand elle raconte son histoire dans des éclats de voix et de façon fragmentaire, la seule à pouvoir la comprendre est Malika avec qui elle partage son état d'être.

Kheïra fuit sa propre image, celle d'« une carcasse tirée depuis longtemps, un vieux débris », un « corps de femme délabré, lentement, inexorablement flétri par de trop nombreuses défaites, de trop nombreuses meurtrissures » (p. 106-107). Badra aussi, habituée à son travail de femme de ménage, refuse l'inaction de l'asile et agit comme si elle avait toujours toutes ses facultés physiques, comme si le passé l'habitait.

M'Barka suit son mari dahoméen dans un voyage clandestin en Afrique occidentale (Bénin, Niger) où elle connaît les affres de la possession ou plutôt de la dépossession de toutes ses croyances jusqu'à celles qui concernent son corps et finit par comprendre que le seul lieu où elle peut vivre est celui où se trouve sa mère. Ainsi, « le voyage de retour [est] bien long, bien difficile » (p. 143) car elle y revient vide de sens.

Houriya⁴, à son tour, ouvre une parenthèse de sa vie pour évoquer l'intolérance de sa société et de la société française vis-à-vis de sa relation avec Jean, le médecin qui a sauvé la vie de sa mère, pendant la période coloniale. Une intolérance qui l'oblige à « rester cachée longtemps, très longtemps chez sa tante, des années avant la fin de la guerre ». (p. 175)

Ainsi, l'humanité attestera du malheur de toutes ces femmes à travers la voix de Malika qui dit :

Sur mon dossier à moi, il est écrit : FIC. Ce qui dans leur langue veut dire : Forte instabilité caractérielle. Ni folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent. C'est pourquoi ils m'ont déposée et oubliée là depuis plusieurs années, dans cette vieille bâtisse, au milieu de cet échantillon d'humanité déchue — participe qui vient de déchoir, qui donne aussi déchet, ne l'oublions pas. (P. 14)

Malika se dit donc à travers toutes ces femmes, elle parle une langue que personne ne comprend à part « cet échantillon d'humanité déchue ». C. Lagarde avance que : « La quête identitaire [...] conduit parfois même à abandonner sa propre langue pour se réfugier dans l'univers d'une autre. » (Lagarde, 2001, p. 10) Malika, elle, se conforte dans une langue apparentée spécifiquement à la mémoire collective et aux souvenirs de ce groupe féminin, elle parle « sa » langue, une langue dont le vocabulaire est fortement lié à la désolation et non celle de la société algérienne. Elle évoque ainsi une « dimension plurielle et convulsive » (Lagarde, 2001, p. 10) du monde et non pas une vision uniforme et monolingue.

C'est aussi le projet d'*Elle* (*Entendez-vous dans les montagnes*), personnage central et anonyme qui essaie de se réconcilier avec son passé en le (re)créant image par image à travers ce qu'on lui a raconté. Dans ce récit, Maïssa Bey évoque son histoire familiale, la torture et l'assassinat de son père,

⁴ Habituellement ce prénom s'écrit *Houria* ou *Hourya* qui a pour sens « sirène » ou « l'envoûtante ». La transcription du prénom est assez symbolique car l'insistance sur la prononciation du « i » indique un sens particulier du prénom arabe : « liberté ». Indication tout aussi importante puisque il s'agit du dernier personnage évoqué par Malika.

instituteur de français, pendant la période coloniale. Le choix du personnage relève ainsi d'une forme de distanciation par rapport à ce passé douloureux et le pronom impersonnel participe à une construction de soi en revisitant et en reconstituant le passé. Cette construction se fait à travers un voyage en train dont la ville de départ est inconnue, la filiation spatiale est alors tronquée comme la fin du roman premier, *Au commencement était la mer*. Il est seulement indiqué que ce voyage aboutira à Marseille, à la mer, lieu de début de *Au commencement était la mer*. Ainsi, nous pouvons avancer que les représentations spatiales sont inversées et la quête des repères identitaires évoquée dans *Au commencement était la mer* continue dans *Entendez-vous dans les montagnes*, ainsi que l'idée du crime (fratricide/meurtre).

Cette reconstitution du passé se fait également à travers Jean, passager qui fait face au personnage tout au long de son voyage, comme un miroir qui lui reflète sa propre histoire familiale. C'est ainsi que nous relevons un nombre important d'analepses typographiquement marquées par l'italique qui représentent pour la plupart les souvenirs de Jean quand il était jeune appelé dans l'armée française coloniale. Ces souvenirs renvoient donc à la même période historique et en une double narration, à l'événement central : le décès du père d'*Elle*.

Nous remarquons ainsi que le voyage n'est qu'un prétexte pour l'évocation de l'enfance d'*Elle* et de l'événement qui a marqué la protagoniste. Dans le chapitre « La rêverie vers l'enfance », G. Bachelard écrit à ce propos : « C'est seulement par le récit des autres que nous avons connu notre unité. Nous amassons nos êtres autour de l'unité de notre nom. » (Bachelard, 1989, p. 84) C'est dire l'importance de ses souvenirs pour la compréhension de soi et la formation de son identité.

L'errance est présente dans toute la production de l'auteure et non pas uniquement dans le corpus choisi. Citons à titre d'exemple *Surtout ne te retourne pas* (2005), dans lequel le personnage central est amnésique. L'errance liée au passé et au souvenir constitue donc le propre de l'écriture beyenne. Elle renvoie à ce cheminement que font les personnages pour se constituer, pour se construire au présent, comme un passage initiatique marqué d'abord par la déperdition de soi pour ensuite pouvoir le constituer de nouveau. C'est dans ce sens que nous

parlons d'écriture de l'éphémère en relation avec l'écriture de soi, comme un effacement continu des constituants de l'être dans leur évocation même, une sorte de palimpseste renouvelé d'une œuvre à l'autre car une rupture s'est effectuée entre le passé et le présent, c'est ce que nous développerons dans ce qui suit.

Transmission culturelle et langagière en crise

Les textes de M. Bey présente un aspect que nous pouvons qualifier de paradoxal. D'une part et à première vue, les histoires renvoient à une rupture avec un passé dramatique — c'est ce que nous avons essayé de développer plus haut à travers la thématique de l'errance — et, d'une autre part, les textes attestent d'une tentative continuelle de rattachement avec ce même passé puisqu'il est tout le temps évoqué et qu'il constitue une partie de la quête de chaque héroïne. Elles essaient, par l'intermédiaire de la parole, de l'évoquer afin de l'absoudre, de le dépasser pour pouvoir vivre.

En effet, ayant perdu leurs racines de toutes les manières possibles (père et/ou grand-père décédé, éloignement du foyer protecteur, mère souvent incapable de protéger son enfant, ou encore filiation inconnue), les héroïnes tentent (souvent vainement) de retrouver ce lien, cette filiation qui existaient auparavant. Nadia et *Elle* reviennent sur les traces de leurs pères décédés et au bout du voyage, au bout de l'histoire, la filiation perdue est renouée dans la libération de la parole. Au même moment qu'elle comprend que plus rien ne demeure de ses repères, Nadia laisse couler « les mots [qui], comme un flot longtemps contenu jaillissent d'elle » afin de raconter :

une histoire qu'elle n'a pas inventée. Une histoire d'amour, de silence et de mort. La mort qu'elle a donnée, un jour seule dans sa chambre.

Elle crie et les mots en sortant d'elle ont juste le sifflement d'une flèche qui part très loin au-dessus de leurs têtes.

Autour d'eux, la vie s'arrête, retient son souffle. Un temps très court. Très long.

Et puis Nadia se met à courir. Plus vite, plus fort qu'elle n'a jamais couru. Son voile se dénoue, s'envole.

Elle court, lève les bras au ciel. (Bey, 1996, p. 118)

Dans la scène finale du récit *Entendez-vous dans les montagnes*, Jean dit à *Elle* : « Je voulais vous dire ... il me semble ... oui ... vous avez les mêmes yeux ... le même regard que ... que votre père. Vous lui ressemblez beaucoup⁵. » (p. 72) Ces paroles libèrent Jean de « cette guerre, [de] ces quelques mois, qui ont déterminé [sa] vie, qui en ont changé le cours » (p. 58) et répondent aux questions d'*Elle* qui demandait à Jean, dans la scène précédente, si il avait rencontré son père dans le camp de détention de Boghari où il était affecté pendant son service militaire.

Malika, quant à elle, s'invente des filiations probables et imaginaires pour nouer un lien avec son origine (Bey, 2001, p. 17-24, p. 48-50, p. 156-159) sans se résoudre à adopter l'une d'elles car la réalité est autre et c'est dans la langue arabe dialectale qu'elle s'exprime pour dire son état de « bâtarde » :

Farkha. Ce mot trop souvent entendu. Ce mot souvent lancé comme un crachat. Une des insultes les plus graves qui puisse être proférée. [...]

Farkha, la bâtarde. Ou *farkh*, au masculin. Pas d'autre mot chez nous pour désigner les enfants conçus hors mariage. Aucun de ces euphémismes que l'on peut trouver dans d'autres langues. [...]

Imaginer en toute impunité les innombrables bonheurs auxquels ma condition me donne droit. Bonheurs refusés à tous ceux que le sort a dotés de parents connus. (p. 45)

L'un de ces *bonheurs* est ce pouvoir d'imagination. Et dans les histoires qu'elle crée, nous retrouvons une topographie de l'Histoire des colonisations du Maghreb mais aussi de l'histoire de l'humanité. Elle s'invente ainsi dans le rôle de Moïse, « *Sidna Moussa* (en version arabe) » (p. 19), dans celui d'une fille issue d'un mariage mixte pendant la colonisation française en Algérie, ou celui de la française kidnappée vivant avec les nomades, référence faite à sa physionomie. Elle s'invente

⁵ Nous remarquerons au passage l'hésitation dans les points de suspension attestant du caractère oral du discours écrit.

également une filiation avec les « ancêtres guerriers venus de la lointaine Arabie / *Chorfas*, descendants directs du prophète par sa fille, la bien-aimée Fatima ». (p. 48) Elle tente ainsi d'absorber ce que Glissant appelle le « tout-monde » pour le dire tel qu'il lui est présenté, c'est-à-dire, dans sa complexité, une complexité qui est aussi d'ordre linguistique et cela apparaît dans les passages à la langue arabe dialectale pour marquer justement ces tentatives de filiation diverses.

Une filiation textuelle apparaît également dans la construction même du récit. Celui-ci est présenté en fragments, et est raconté par de nombreuses narratrices de la même façon que *Nedjma* de Y. Kateb est considéré comme le premier roman en fragments de la littérature algérienne. De même, à la fin de *Cette fille-là*, Malika s'apparente métaphoriquement à une Algérie plurielle déjà évoquée dans *Nedjma*. La dernière description du personnage Malika en est une référence implicite. Malika a, en effet, comme signe particulier « une petite tache blanche en forme d'étoile sur la cheville gauche⁶ » (p. 80). Cette tache sur laquelle elle échafaude toute une histoire de rejet, la rapproche de la Nedjma katébiennne. La récurrence de la page suivante l'indique fortement, elle dit en utilisant une antonomase : « j'aurais pu, j'aurais dû être appelée Nedjma. »

L'évocation du feu est une autre référence. *Nedjma* se termine par : « N'allumez pas de feu » (Kateb, 1956, p. 244) et par la dissémination des quatre personnages aux quatre points cardinaux. *Cette fille-là* met en scène le personnage Malika/M'laïkia (la possédée) en feu, une *Nedjma* (étoile) qui se consume après qu'elle ait pris la parole. Cette parole dit la folie, non pas celle du personnage comme le lecteur pourrait comprendre mais celle du monde qui l'entoure car il est en elle.

C. Lagarde ne dit-il pas à ce propos que « le sujet bilingue est double, dans le sens qu'il est à la fois le Même et l'Autre, que, de quelque côté qu'il se tourne, il porte l'altérité en lui » (Lagarde, 2001, p. 28), et É. Glissant insiste sur les « deux problématiques » qui doivent être réglées par l'auteur :

La première est l'expression de sa
communauté dans un rapport à la totalité-monde

⁶ Les mots « étoile », « cheville gauche » sont soulignés par nous. La « cheville gauche » rappelle l'appartenance politique de Y. Kateb.

et la deuxième est l'expression de sa communauté dans une quête qui est à la fois d'absolu et de non-absolu, ou d'écriture et d'oralité. (Glissant, 1996, p. 39)

Nous comprenons ainsi que dans ce récit, la folie ou le « déséquilibre » du personnage provient essentiellement de cette altérité en soi qui s'exprime par une écriture s'apparentant à l'oralité dont deux marqueurs majeurs sont présents : le premier est le rôle de cantatrice de Malika et le second est celui de la charge culturelle supportée par le texte.

Conclusion

Renouer avec les pères fondateurs, renouer avec une terre génitrice, est le projet d'écriture d'une auteure qui ne cesse de mettre au monde des œuvres relatant des ruptures. C'est ainsi qu'une double filiation s'effectue : celle des personnages et celle plus profonde de l'écriture. M. Bey ne voudrait-elle pas apparenter son écriture à celles des générations précédentes qui ne cessaient d'appeler à une Algérie plurielles, voire un Maghreb pluriel ? Ne voit-on pas se dérouler au fil des textes l'Histoire et les auteurs qui ont appelé à cette dimension plurivoque, Y. Kateb et A. Camus⁷ entre autres ? Pas uniquement, nous répondra-t-on car les temps ont changés, les bouleversements sont autres aujourd'hui.

Effectivement, et nous venons de le montrer, M. Bey évoque des passés douloureux dans ses textes mais pour « dire » un présent aussi douloureux, un présent qui nous est donné en fragments, caractéristique première de la mémoire, mémoire personnelle et/ou mémoire collective, au final ce sont des fragments qui composent l'humain. L'écriture devient ainsi le lieu des représentations « ces représentations concourent à la construction fictionnelle de l'identité de chacun d'eux, qu'il s'agisse de l'altérité du *tu* ou du *il* ou de la représentation de soi sous-tendue par le *je*. Ecrire n'est en effet pas autre chose qu'une quête identitaire. » (Lagarde, 2001, p. 24)

⁷ Voir BEY, Maïssa, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil. Réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2006.

Références bibliographiques

La Bible de Jérusalem, 1998, Paris, Édition du Cerf.

BACHELARD Gaston, 1989, *La poésie de la rêverie*, Paris, Quadriga/PUF, 1^{re} éd. 1960, 3^e éd. consultée.

BENAOUDA Lebdaï, 06 septembre 2007, « L'être et les mots », Rencontre avec Maïssa Bey, *El Watan*, Alger.

BEY Maïssa, 1996, *Au commencement était la mer*, Paris, Marsa Edition.

BEY Maïssa, 2001, *Cette fille-là*, Alger, éd. De l'Aube.

BEY Maïssa, 2002, *Entendez-vous dans les montagnes*, Alger/Paris, coéd. Barzakh/De l'Aube.

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

BEY Maïssa, 2006, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil. Réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée.

CASTELLANI Jean-Pierre, 2006. « La langue de l'autre », dans *La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*, Séville, APFUE/SHF/Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poésie du divers*, Paris, Gallimard.

KATEB Yacine, 1956, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil.

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*. Paris, L'Harmattan.

MEZALI Safia Latifa, 2008, « Cette fille-là : une œuvre conjugée au pluriel ». Dans *Paroles de Femmes et Écritures formatrices*, Alger, Hibr éditions.