



PISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

La transgression dans Nulle autre voix de Maïssa Bey
The transgressions in No other voice by Maïssa Bey

METMER Khouloud^{1,*}, AÏSSA Khaldia²

¹Laboratoire langues, discours, civilisations et littératures

Université d'Oran 2, Mohamed Ben Ahmed (Algérie),

metmer.khouloud@univ-oran2.dz

Université d'Oran 2, Mohamed ben Ahmed (Algérie),

aïssa.khaldia@univ-oran2.dz

Reçu: 10 / 01 / 2022 Accepté: 24 / 05 / 2022 Publié: 14 / 06 / 2022

Résumé:

Le présent article a pour objectif de dévoiler les transgressions et les ruptures, qui se manifestent dans le texte, tant au niveau de l'écriture, à travers des pratiques scripturaires faites de subversion multiformes : écriture fragmentaire, polyphonie narrative, éclatement des genres, que dans la thématique, par la relation de faits et de conduites transgressifs dans l'univers carcéral féminin en Algérie : violence, injustice, enfermement, brimades ... Le roman *Nulle autre voix* de Maïssa Bey, avec son caractère absurde se donne à lire comme celui des subversions.

Mots-clés: *Ecriture ; crime ; prison ; rupture ; transgression ; violence.*

Abstract:

This article aims to expose transgressions and ruptures, which are manifested in the text at the level of writing, through scriptural practices made of multiform subversion: fragmentary writing, narrative polyphony, bursting of genres....that in the thematic, by the relation of facts and transgressive behaviors in the feminine prison in Algeria: violence, injustice, imprisonment, bullying ... the novel *no other voice* of Maïssa Bey, with its absurd character can be read like that of subversionshe.

Keywords: Crime; prison; rupture; transgression; writing; violence.

* Correspondant author.

I. INTRODUCTION

La transgression dans la littérature est l'une des nouvelles spécificités du roman contemporain, c'est ainsi que le roman *Nulle autre voix*² (2018) de Maïssa Bey se propose comme un espace de révolution, un centre pénitentiaire pour femmes comme sujet "interdit."

Nulle autre voix, le roman éponyme de Maïssa Bey, dispense, sous le couvert d'une histoire de femme qui a été incarcérée pendant quinze ans pour avoir assassiné son mari, par le biais des quatorze lettres, la criminelle, se confie à une romancière, en quête d'inspiration.

Un roman qui se caractérise par une narration suscitant une transgression, qui vibre de violence de tous types, Pius NganduNkashama affirme qu' : « *Il existe surtout la violence dans l'écriture. Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné* » (P-N. Nkashama, 1997:109). Cette nouvelle forme d'écriture nous suggère le questionnement suivant: Comment l'esthétique romanesque de Maïssa Bey répond-elle à la problématique de la transgression dans ce roman ? Quelles sont les pratiques scripturaires adoptées par l'écrivaine ? Plus précisément, de quelle manière fonctionnent-elles?

A cet effet, le décryptage de la composante narrative permet d'analyser les modalités de l'écriture, tout particulièrement, les structures narratives transgressives de la polyphonie narrative et les transgressions des frontières traditionnelles du genre romanesque. Par ailleurs, la transgression thématique abordant la condition féminine dans l'univers carcéral algérien et les conditions non favorables vécues feront l'objet de cette contribution, dans laquelle, nous entendons relever et analyser ces stratégies de la transgression, vers un éclatement de la composante narrative de l'œuvre.

I. Structures narratives transgressives

La fragmentation de la narration, la discontinuité narrative et son aspect absurde représentent un procédé de création dans la mesure où Maïssa Bey dans son roman *Nulle autre voix*, propose ce modèle fragmentaire comme une rhétorique de la transgression, de la rupture, voire même de la violence issue d'un contexte social désarticulé et absurde d'où cette « *Transgression : si ce mot, que Foucault inscrit au principe de la littérature moderne, conserve son caractère de franchissement* » (J-F. Favreau, 2012 :109). Donc la transgression va ainsi de pair avec la destruction ou la dénonciation des tabous .

1. L'enchevêtrement de plusieurs séquences narratives dans la diégèse du récit

Le roman est bâti sur une histoire principale, celle de la criminelle, à laquelle viennent se greffer plusieurs histoires secondaires que l'on peut appeler ici des métarécits, pour emprunter à la terminologie de (R. Bourneuf et R. Ouellet, 1972). Plusieurs séquences s'entremêlent et chacune sa thématique, ainsi l'histoire de sa vie en tranches (enfance, adolescence, mariage, tentative de suicide) Maïssa Bey qui a choisi de maintenir le suspense jusqu'à la page 60 pour nous dévoiler une partie de l'existence de son personnage, allant à son enfance et le premier souvenir qui prend place selon Antoine Bouyeure, doctorant en neurosciences travaillant pour sa thèse sur le sujet de la création des souvenirs d'enfance par le cerveau , dit : « *Il semble donc que le premier souvenir soit une chimère[...] la mémoire des souvenirs d'événements uniques contextualisés dans le temps et dans l'espace et dont on cherche les premières traces* ».

Cette première trace, unique par son contexte, qui résiste à l'effacement, reflète la violence pratiquée sur la femme criminelle pendant son enfance, dont les troubles émotionnels empoisonnent la santé de notre "enfant " qui souffrait d'une incontinence urinaire comme noté : « *Quand j'étais enfant Néanmoins le plus léger haussement de ton me terrifiait et*

²Nulleautrevoix est un roman de Maïssa Bey, de son vrai nom Benameur Samia publié en (2018) aux éditions Barzakh à Alger. Dans Nulleautrevoix, Maïssa Bey livre les échanges entre une écrivaine et une ancienne détenue, condamnée pour le meurtre de son mari, des correspondances qui explorent la psyché d'une anti-héroïne mise à nu par sa nouvelle condition de criminelle. L'auteure célèbre avant tout le trouble du pouvoir des mots, à la conquête d'un nouveau champ d'écriture et de personnage hors du commun

entraînait une réaction incontrôlable : un écoulement involontaire d'urine » (M.Bey, N.A.V, p.60). Ce mal être est bien spécifié par ce passage d'un article scientifique: « *Dans ce cas précis, c'est une manifestation très particulière de troubles dans la relation enfant – parent, Mère angoissée, père absent de la maison : face à cela l'enfant déclare un état de mal être dans sa vie.* »

Puis, l'histoire qui raconte sa crise identitaire vécue à l'âge de dix ans, où elle n'arrive plus à s'identifier à sa famille biologique. Selon Patrick Buisson, dans *La Cause du Peuple*, la crise identitaire se définit : « *C'est la première souffrance sociale. Elle n'est pas comme le racontent certains le rejet de l'autre, mais le refus de possession de soi et de devenir autre chez soi* » puis à l'âge de dix-huit ans, elle se considère comme étant une fautive, en se dépréciant et se caractérisant de la tâche d'une preuve: « *J'étais la tâche, la preuve vivante d'une faute qu'elle avait commise dans un moment d'égarement* ». (M.Bey, N.A.V, p. 62). Arrivant à la séquence de son mariage et la pression exercée sur elle de la part de sa famille notamment celle de sa mère, un mariage qui a donné la naissance à un couple ' *sans histoires* ' ce mariage arrangé sans penser aux conséquences de cet arrangement comme le précise le passage suivant: « *Jusqu'à mon mariage...qu'elle allait jusqu'à fouiller les poubelles pour y rechercher et vérifier mes serviettes hygiéniques ?* » (M.Bey, N.A.V, p.63). Il est à noter que ces tranches de vie ne s'affichent pas tel un exposé linéaire, bien au contraire, ce sont des bribes fragmentées disloquées, à cet égard Gnanou ajoute: « *Une volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres* ». (S.K. Gbanou, 1972 : 83). A titre d'exemple, son enfance, a joué un va et vient, tout au long du récit: « *J'ai appris ce que la haine doit au mensonge, aux brimades, à la violence, aux rejets et aux peurs inoculées dès l'enfance.* » (M.Bey, N.A.V, p.93). Puis l'enfant narratrice explique que ses analepses font partie de sa rencontre avec l'écrivaine, qui insiste sans cesse, sur ce retour vers l'enfance dont elle espère détecter des balises de repérages afin de pénétrer son inconscient infantile, qui sera non seulement un champ d'investigations si fertile mais aussi un remède par le biais de l'écriture: « *J'en suis encore à l'enfance[...] C'est elle, l'écrivaine, qui m'a demandé de revenir en enfance*» (M.Bey, N.A.V, p.108).

Maïssa Bey, à travers cette succession de scènes ' fragmentées ' nous invite à fournir un effort afin de recomposer les pièces du ' puzzle ', dont Robbe-Grillet, soutient cette pensée: « *ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre* » (R.Grille, 1981 :225). Ainsi pour narrer l'histoire de sa tentation de suicide, la narratrice évoque ce moment dans le passage suivant : « *Je me suis avancée jusqu'à l'extrême bord de la falaise [...] J'étais sur le point de sauter* » (M.Bey, N.A.V, p.45). De ce fait, nous verrons que pour Rossari les différentes séquences narratives représentent cette discontinuité narrative comme souligné ci-dessous :

« *Il existe une certaine unité : certes toutes sortes de séquences s'enchevêtrent, mais cet enchevêtrement se fait dans le tissu du récit. Il y aurait donc une structure homogène, constituée par le récit, sur laquelle se greffent les multiples fragments qui interrompent la narration.* » (Rossari, 1994 : 274).

Vient après, l'histoire de la mort de son grand frère, une autre histoire qui dérouta le lecteur vers un volet historique, histoire commune pour tous les algériens, la décennie noire comme repère temporel, à l'exemple de cet extrait hanté par des sentiments de violence, de terreur, de haine mais surtout de douleurs : « *J'avais deux frères. L'aîné, Abdel hak, est mort. Assassiné dans un faux barrage au milieu des années quatre-vingt-dix*» (M.Bey, N.A.V, p.142). Il est à mentionner que Maïssa Bey se présente comme une écrivaine engagée pendant cette période tragique que l'Algérie a traversée, par sa réponse lors d'une interview animée par NassiraBelloula en abordant la question de l'anonymat, M. Bey répond:

« *Un pseudonyme ne s'impose pas comme un choix ; c'est plutôt une question de vie. A l'époque où je commençais à me faire publier (les années 1990) [...] choisir l'anonymat, Il n'y avait pas d'alternative, c'était une question de vie ou de mort.* » (N.Belloula, 2006 : 79).

En effet, chaque femme témoin de ces événements noirs en sort avec des cicatrices et séquelles, mais plutôt, dont résultent sa personnalité "traumatisée"; comme le mentionne le personnage de l'extrait suivant: « Cela suffit-il ? Cela vous suffit-il pour comprendre ce qui m'a menée à ce jour de mai ? » (M.Bey, N.A.V, p.62.) Le jour de mai est le jour J, le jour du crime ! Cette femme qui a été victime des événements de la décennie noire, de la société, de sa mère, de son mari, un jour a décidé de renverser les rôles et de devenir criminelle, idée soutenue par Agnès Grossmann dans son livre, *L'enfance des criminels*, dont il cherche, sans excuser des actes impardonnables, à comprendre les racines du mal en notant que: « *Leurs crimes atroces ont marqué les esprits. Des enfants, souvent témoins et victimes de violence familiale. Véritable plongée au cœur de l'enfance des psychopathes...* » (A .Gromann, 2014, quatrième de couverture).

Surgit encore les petites histoires de ces amies de "cage" où Maissa Bey, sans emménager aucun effort pour rendre à nu "la cellule" avec une autre séquence narrative, décide de nous prendre vers une plongée vertigineuse, dans un univers carcéral- qui reste tabous – en étalant des petites histoires, à l'instar des passages de Samira, Souad, Hamida et bien d'autres.

Des cellules hantées par des histoires qui peuvent, non seulement bouleverser le lecteur mais plutôt de le mettre dans une "in- tranquillité" par le biais de cette écriture dite "turbulente", termes utilisés par Marc Gontard dans son livre *Le roman français postmoderne*. (M. Gontard, 2003)

De la sorte, tous ces métarécits, dans un subtile amalgame, garantissent la compréhension de ce roman à travers une déstructuration du récit qui transgresse la forme même du genre romanesque et crée finalement une forme nouvelle hachée, émietlée, discontinue, qui sollicite directement le lecteur, espace scriptural dans lequel se matérialise l'unité textuelle. De ce fait, Lire n'est donc pas "un acte neutre" car : « *il se noue entre le lecteur et le texte une série de relations complexes, de stratégies singulières qui, le plus souvent, modifient sensiblement la nature même de l'écrit originare.* » (U. Eco, 2008, quatrième de couverture). Dans cet enchaînement où s'assimile une logique d'inachèvement, l'écrivaine de *Nulle autre voix* et le lectorat notamment féminin est invité à s'appropriier ce roman de la résistance contre la violence exercée sur la femme, pour réinvestir cette sémantique en faveur de l'image et le statut de la femme en Algérie .

2.La discontinuité narrative : Espace noir, espace blanc de la page écrite

La discontinuité narrative sur laquelle nous focalisons l'attention est d'ordre visuel. Le fragment dans *Nulle autre voix* est reconnaissable par ses contours découpés avec un mode de déploiement spatial, il s'inscrit dans un espace borné où le lecteur est censé voir, non seulement le noir, mais aussi le blanc, afin d'engendrer des échos, plutôt des chaos au niveau du texte, qui nourrissent l'idée de la discontinuité, comme l'affirme le théoricien Grontad : « *La discontinuité met au premier plan l'expérience de l'hétérogène, de l'altérité, du chaos. [...] D'où l'utilisation de procédés qui relèvent du collage, de la fragmentation et de l'hybridation.* » . (M. Grontad, 2003 : 75).

L'auteure a choisi le blanc comme un support invisible de l'écriture, où se mêle un blanc opérationnel, un outil utilisé pour interrompre, tout simplement, pour transgresser la forme canonique de ce genre. Cette tension interne entre présence (le texte-objet) et absence (le texte brisé, interrompu) contribue certainement à l'ambiguïté de l'écriture fragmentaire, il est manifestation du bris, de la perte, de l'absence de la continuité, Fauchoux,avec l'un des livres les plus réussis de notre temps, d'une discrétion et d'un humour typographiques parfaits, lui écrit Queneau, le 14 mars 1957, pour le féliciter de son travail, avec ces propos sur ce point, il affirme : « *Chaque texte étant par nature différent chaque livre demande une maquette sur mesure [...] correspond un traitement typographique spécial, distinct, et pourtant significatif et bien ordonné* » (R.Queneau, 1956 :291). Afin de mettre en relief ce traitement typographique, nous citons quelques exemples :

-Après le prologue, l'auteure a choisi de laisser toute une page blanche avant de

continuer à écrire, une de reprendre son souffle pour pouvoir terminer son histoire.

Dans ce roman, partiellement épistolaire, la femme dénommée a choisi la lettre comme mécanisme de délivrance. Un blanc règne et caractérise cet échange non-achevée, plein d'hésitation et du non-dire dans ces correspondances rédigées puis envoyées à titre d'exemple : la première, la quatrième, la cinquième, la septième, la neuvième, et l'onzième lettre. Mais aussi au niveau du texte - hors lettres- dans les pages suivantes : 27, 30, 41, 52, 78, 138, 109, 159, et 200 un silence renforce le concept de la perte, dans le même ordre d'idée, nous citons Olivier Bessard-Banquy qui a mis l'accent sur la présence du blanc dans le texte avec les mots suivants, pour traduire " ce mal à se fixer " qui représente la pierre angulaire de l'écriture fragmentée discontinuée : « *Si à l'inverse le texte est trop blanc, les mots sembleront isolés dans la phrase ou dans la page ; des bouts de texte alors flotteront dans le blanc du papier, l'œil aura du mal à se fixer sur les mots injustement séparés les uns des autres* » (O.Bessard-Banquy, 2007 :293). Le blanc s'installe après des paragraphes trop chargés soit de violence, de haine, de vengeance, ou de meurtre ; ce blanc vient au secours afin de reprendre le souffle à nouveau, le même parallèle pourrait se faire au niveau de l'écriture et la lecture où chacun prendra le temps de se ressaisir.

La page 197, est totalement réservée à cette phrase, cette seule phrase : « *Voilà plus d'une semaine qu'elle n'est pas venue* » ce blanc est clairement la marque du silence qui précède la tempête, un silence bien chargé car ce qui vient après est très violent, une envie criminelle : « *C'est vrai, Je suis une criminelle. Je n'ai ni remords ni envie d'effacer le crime [...] Il m'arrive d'avoir encore des envies de meurtre.* » (M.Bey, N.A.V, p.202). Et la boucle est bouclée dans un texte absurde!

3.Le caractère absurde de « *Nulle autre voix* » : l'intertextualité comme mécanisme de repérage

Maïssa Bey, écrivaine et porte-paroles de la femme algérienne, de la condition féminine, dans son roman *Nulle autre voix*, à travers un univers carcéral, a choisi de mettre en place le mécanisme de la transgression comme un moteur d'écriture qui:

« *Se veut une affirmation stratégiquement subtile de la différence- dans la ressemblance- par la subversion et l'éclatement de techniques empruntées au discours dominant. [...] Il semble qu'on y trouve également une sous-catégorie composée de ce qu'elle appelle des « inscriptions textuelles » de l'agentivité, à savoir la rénonciation critique des clichés patriarcaux, l'intertextualité et le discours métatextuel.* » (H .Gafaïti, A.Igenthron, 2006 :13).

Nombreuses sont ces stratégies considérées comme des inscriptions textuelles de l'agentivité féminine. En lisant la criminelle, l'anti-héroïne de *Nulle autre voix*, avec son caractère absurde semblable à un autre anti-héros, une première interprétation renvoie à Meursault de Camus, la question qui se pose à ce niveau : existe-il un lien qui ne réunit *Nulle autre voix* de Maïssa Bey et *L'étranger* d'Albert Camus (1942). Meursault et la criminelle dénommée ?

Il est à dire clairement, que le caractère " absurde " du texte est pris comme révélant la subversion, qui se manifeste comme rupture de l'habitude ; l'évidence quotidienne est tout à coup perçue comme insensée. Relativement à ce point, nous allons présenter le cycle de l'absurde chez la femme criminelle de Maïssa Bey, en s'appuyant sur les repères suivants : l'Absurde, l'insignifiance de la vie, le suicide, la révolte et enfin la liberté et la passion.

Selon le dictionnaire LAROUSSE En Ligne " Absurde " est : " *Qui est contraire à la raison, au sens commun, qui est aberrant, insensé : Ce raisonnement absurde aboutit à un non-sens. Il est absurde de croire aux revenants* ".

En effet, c'est un sentiment que ressent l'homme confronté à l'absence de sens de son existence. L'œuvre récente d'Adelino Braz intitulée, *Connaitre* en citations Camus, offre tout un répertoire sur la pensée Camusienne chez M. Bey.

L'anti-héroïne, dans *Nulle autre voix*, a souffert depuis l'enfance d'une insignifiance de sa vie, due à la maltraitance pratiquée sur elle. Victime de sarcasme, elle était toujours, ce qui permet d'ouvrir de nouvelles perspectives et d'explorer des territoires qui nourrissent un sentiment d'inutilité, devenue un individu sans importance collective, dont elle n'assume plus son équation existentielle, tant marquée par des humiliations, des séquelles de violence de tous types. Ce qui a menée l'anti-héroïne vers une esquivance au dénouement fatal, le suicide, Mais il est notable que Camus récuse le suicide comme réaction, et propose la révolte, qui : « *se limite à un témoignage, issu d'un mouvement, qui mène de l'expérience individuelle à l'idée, marquant par-là, un engagement sans conséquences dans les faits* » (A. Braz, 2021 :141 (

La révolte, lui est venue dans une nuit décisive à T, un véritable cri de révolte d'une femme violée au plus profond de son être. Afin de se libérer, elle a choisi de tuer son mari, d'annoncer la révolte face à une condition perçue comme intolérable et par une lutte perpétuelle pour parvenir à une existence plus juste. L'acte transgressif posé par son mari a provoqué chez elle une sorte de folie, qui à son tour est guérie par un autre acte transgressif, l'assassinat du bourreau.

Son crime était une voie d'accès à la liberté, elle a bizarrement savouré sa vraie liberté même au sein de la prison, car depuis toujours, elle a eu le sentiment d'être enfermée dans ses sombres pensées -sans culpabilité- alors, le jour est venue d'être jugée après un acte criminel, pleinement assumé, elle est libre même derrière les barreaux, dans une cellule .

Par ailleurs, elle a trouvé dans l'écriture sa passion, d'où son nouveau prénom de prison " Katiba " consolée et armée par cette vertu de savoir garder un secret, elle écrit sans tergiverser les lettres des autres prisonnières en se plongeant dans leurs intimités les plus ultimes .

De ce fait, l'écriture de prime abord, lui a assurée la protection en lui réservant un certain poids au sein des détenues. De second abord, sa passion était tel une échappatoire pour réconcilier le soi avec elle-même, elle mentionne aussi que " *c'est un besoin vital* " soit elle écrit, soit elle meurt, la vision même de l'écrivaine de ce personnage.

De l'absurdité résulte également l'indifférence vis-à-vis la notion de la mort, le profil de l'indifférence affective hante nos deux anti-héros, commençant par Meursault, non touché par la mort de sa mère, insensible, sans chaleur humaine, sans manifester son chagrin et sa blessure dans un moment pareil, une réaction dite anormale, inhabituelle, avec l'incipit bien connu : « *Aujourd'hui maman est morte ou peut-être hier je ne sais pas* » (A. Camus, L'étranger, p.9). Aussi quand il déclare, qu'en face ce drame, il n'a même pas versé une larme: « *je n'avais pas pleuré une seule fois et j'étais parti aussitôt après l'enterrement*» (A. Camus, L'étranger, p135).

Cette froideur qui paralyse, est aussi présente chez Katiba, par rapport à son crime et la mort de son mari « *Oui, c'est vrai. J'ai commis cet acte de sang-froid.* » Jean-Jacques Wunenburge sur l'encyclopédie d'Agora note par rapport à cette indifférence qu'il s'agit de : « *l'indifférence à caractère affectif, fait qu'on se montre Insensible, sans cœur, aux drames et souffrances d'autrui, ce qui entraîne l'inaction, qui peut devenir franchement inacceptable lorsqu'on ne porte pas assistance à une personne en danger* »

S'ajoute à cela une autre forme d'indifférence, celle de l'indifférence vis-à-vis l'énoncé du jugement. Sans aucun doute, le moment de prononcer le jugement est quasi difficile à supporter, mais Meursault et Katiba, ont pu gérer la situation avec un cœur glacial, mais surtout en toute tranquillité, sans cri, sans supplication, voire même sans regret, au point où le juge, déclare son étonnement envers Meursault : « *Je n'ai jamais vu d'âme aussi endurcie que la vôtre. Les criminels qui sont venus devant moi ont toujours pleuré devant cette image de la douleur.* » (A. Camus, L'étranger, p.107) et il lui répond : « *M'a demandé si je n'avais rien à ajouter. J'ai réfléchi. J'ai dit : Non* ». (A. Camus, L'étranger, p.162). La même réaction est épousée par Katiba : « *Je n'ai eu aucune réaction Ni prières, ni regrets, ni implorations. Pleurer ? Implorer la clémence du jury ? Non* » (M.Bey, N.A.V, p.76). Katiba ne voulait même pas faire allusion à son déséquilibre mental, ce qui pourrait atténuer sa sentence : « *Il voulait faire*

naître des doutes sur ma santé mentale [...] J'avais de répondre aux questions du juge et à celles de l'avocat général» (M.Bey, N.A.V, p.73). Bien au contraire, elle préfère assumer pleinement son acte en gardant la tête haute.

Aussi, quand elle décrit la scène juste après son acte criminel, avec des habitudes normales, c'est comme si rien ne s'était passé : « *La cafetière bout [...] je bois le café encore bouillant. Je rince la tasse. Je la dépose dans l'égouttoir. Je me rassois.* » (M.Bey, N.A.V, p.16). Maïssa Bey a retissé le personnage de Camus dans une version féminine, afin de dire qu'aussi la femme peut être absurde, criminelle, elle peut ôter la vie comme elle peut la donner, et lorsqu'il existe des anomalies qui bouleversent l'âme humaine, évidemment cela va engendrer des gens hors norme. En outre, M. Bey est une passionnée de Camus, elle le rappelle dans diverses occasions, ce rapprochement entre le caractère des personnages est la preuve de l'intertextualité entre les deux romanciers. Par ailleurs, cela ne peut être considéré que comme hommage à un maître.

4. La polyphonie narrative

A ce niveau, nous focaliserons l'attention sur les voix narratives, entre autres la perspective d'analyse mise en œuvre par Gérard Genette qui préconise de séparer les deux catégories souvent confondues de la "perspective" et de "l'instance narratrice" qu'il classe respectivement sous le nom de "mode" et de "voix". En effet, il faut s'intéresser aux questions "qui voit" et "qui parle". Dans *Fiction et Diction*, il affine davantage sa caractérisation de la voix narrative : « *Les caractères de la voix narrative se ramènent pour l'essentiel à des distinctions de temps [narration ultérieure, antérieure, simultanée], de personne [opposition entre récit homodiégétique et hétérodiégétique] et de niveau [intradiegétique, extradiégétique].* » (G. Genette, 1972 : 244).

L'auteure utilise la technique de la polyphonie, un procédé narratif qui montre la diversité et de dialogicités de vue, pour subvertir le discours univoque, or que les récits traditionnels se définissent par une unicité de l'instance narrative qui dispose du monopole de la narration. L'intervention d'une pluralité de narrateurs racontant chacun une histoire différente des autres instances narratives, créant ainsi un effet "cacophonique", plusieurs personnages prennent en charge la narration, à la première personne, Comme le note Genette dans *Nouveau discours du récit* : « *Le narrateur intradiégétique est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien [...] il est, comme narrateur "et comme personnage" dans la diégèse* » (G.Genette, 1972 : 225).

Nous citons à titre d'exemple :

a. L'écrivaine Farida

« *Je suis écrivaine. J'ai besoin d'informations sur les... euh, les... les criminelles*» (M.Bey, N.A.V, p. 19).

b. La mère de la femme criminelle

« *Je le dirai à votre père, menaçait ma mère, souvent impuissante* » (M.Bey, N.A.V, p.149).

c. Les amies de cage

Comme, Amira : « *J'ai envie de toucher sa peau. Et qu'il me touche ! Partout* » (M.Bey, N.A.V, p. 177).

d. La femme de ménage Fatiha

« *Bonjour ! J'avais peur que vous soyez déjà sortie*» (M.Bey, N.A.V, p. 101).

Et bien d'autres !

Donc, la présence de plusieurs narratrices intradiégétiques qui se relaient dans l'espace narratif permet au récit de supprimer l'image du narrateur omniscient, plus précisément, la pluralité des voix de narration et d'énonciation, ainsi que le démontre leur agencement polyphonique en une volonté de transgresser le genre à partir de la norme narrative classique.

II. La transgression des frontières traditionnelles du genre romanesque

1. L'hybridité générique

L'éclatement des genres et la coexistence de genres ou de moyens d'expression différents, au sein même du texte, Laurent Jenny, fait remarquer que : « *Cette transgression systématique des genres voulue par la modernité s'appuie encore sur l'identification des genres traditionnels. Sans cette identification préalable* » (J.Laurent, 2003 : 45).

En adoptant cette technique créatrice, Maïssa Bey, livre une écriture elle-même hybride, qui se situe au carrefour de plusieurs formes scripturales, enchevêtrant à la fois des formes telles que :

1.1. Le journal intime : écrire pour se libérer

A la lumière de l'ouvrage de Girard, intitulée *Le journal intime*, qui défend cette forme d'écriture pour la considérer comme un genre littéraire à part entière. Où il mentionne que : « *L'accent est mis, sans conteste, sur soi, sur la part la plus secrète de soi, celle qu'on ne révèle pas d'ordinaire, ou seulement à quelque élu ou quelque confident.* » (A.Girard, 1965 : 99).

La catégorie du journal intime est déclarée clairement par la diariste, la criminelle dénommée, cette femme timorée, silencieuse et repliée sur soi, a trouvé refuge dans : « *Chaque soir, assise à ma table de cuisine, je me mets à nu sans autre témoin que moi-même* » (M.Bey, N.A.V, p. 33). Ce genre, nous autorise de pénétrer les ténèbres les plus obscures de cette femme, en jouant le va et vient dans ses pensées intimes, qui donnent l'impression d'être en face d'un autre récit différent, donc, le roman traditionnel uniforme se trouve ainsi bouleversé par cette nouvelle pratique scripturaire.

1.2. Le genre épistolaire : la lettre comme moteur de la narration

Nulle autre voix, est un roman partiellement épistolaire, monodique -à une voix- par une méthode passive. La femme dénommée, le seul personnage qui prend la plume et adresse des lettres à Farida, l'unique destinataire. Cependant, cette confidence reste sans réponse et n'existe qu'implicitement dans la correspondance. Ce type de correspondances renvoie à une œuvre repère dans le roman épistolaire, celui des *Lettres portugaises*³ (1876) dont : « *Le héros s'adresse bel et bien à l'antagoniste qui, dans le livre même, ne répond point...quoique l'auteur n'ait point choisi la forme épistolaire, être rapproché, du point de vue de la méthode, du roman par lettres du type portugais.* » (François Jost, 1966 : 397). Donc qui se proposerait d'elle-même serait la suivante : pourquoi Maïssa Bey choisit-elle le type portugais dans son roman ? Et pour répondre, le recours à la citation suivante est nécessaire: « *Le type portugais est susceptible d'usages fort divers, dont le meilleur sans doute demeure la révélation d'un état d'âme: par une plainte, par un cri.* » (Ibid.). En effet, c'est en écrivant ses lettres, au début, peu à peu, le sujet épistolaire de *Nulle autre voix*, retrouve le goût de vivre, mais aussi de se révéler à lui-même, par le biais d'un face-à-face dont les rôles sont renversés. Mais la flamme commence à s'éteindre lorsque la romancière reçoit la correspondance, sans réponse. Cette dernière prend la poudre d'escampette et : « *Le héros vit de souvenirs et d'espairs, se nourrit de sa passion: dès que celle-ci s'affaiblit, la trame languit. Et le roman dynamique vient alors à manquer singulièrement de dynamisme* » (Ibid.).

Cette correspondance unilatérale, reste un choix scriptural qui reflète la créativité de notre

³Les *Lettres portugaises*, publiées anonymement sous le titre *Lettres portugaises* traduites en français chez Claude Barbin à Paris en 1669, comme la traduction de cinq lettres d'une religieuse portugaise à un officier français, sont une œuvre dont la majorité des spécialistes pense qu'ils'agit d'un roman épistolaire dû à Gabriel de Guilleragues.

plume. En effet, la relation dialogique⁴ traditionnelle impliquant un émetteur et un récepteur devient triangulaire par le fait que cette correspondance soit destinée à la publication, donc, une nouvelle stratégie scripturale est bouleversée, pour aller au-delà de la condition féminine, par une transgression dite , thématique .

III. La condition féminine dans l'univers carcéral algérien dans *Nulle autre voix* :

En lui posant la question sur son choix thématique, Maïssa Bey répond : « *Je ne peux pas aller vers un thème juste parce qu'il est à la mode. Cela ne veut pas dire non plus que je me mets à ma table et commande un texte sur la femme* » (N.Belloula, 2006).

La violence, conçue comme thématique participe de la mise en scène du projet d'écriture dans *Nulle autre voix*, qui se construit à partir d'une vision particulière, comme métaphore pour dévoiler les anomalies inhérentes au contexte carcéral féminin .

Dans cette optique, il importe de voir comment la thématique de la violence transgresse l'interdit et devient une forme de dissidence pour rendre compte d'une réalité hostile. La prison de femmes en Algérie est une véritable introspection et une réflexion sur la condition féminine. Notamment le thème s'explique dans l'introduction de l'Univers imaginaire de Mallarmé: « *le thème est un principe concret d'organisation, un schème, ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer au monde* » (Mallarmé, 1961 :24).

L'auteur a pu pénétrer ce monde dans la plastique du texte , traduisant une volonté délibérée , à travers une anti-héroïne qui partage l'enfermement auquel elle a été condamnée depuis son enfance, où sa première cellule, était la prison familiale, jusqu'à un mariage arrangé pour en terminer avec la vraie cellule de prison, dont la violence a donné naissance au CRIME .

La violence institutionnelle s'exige à toute femme détenue dès son entrée en prison par un ensemble de contraintes physiques et morales:

a. Perte de l'identité par l'octroi d'un numéro de matricule : « *Numéro d'écrou ou matricule F277... Par l'acte que j'ai commis, j'ai effacé mon identité et le prénom que mes parents ont choisi pour moi* » (M. Bey, N.A.V, p. 17).

b. Humiliation, qui aboutit à son paroxysme en abordant la question de santé et d'hygiène chez la femme incarcérée : « *La promiscuité était insupportable, surtout en été, Les odeurs des femmes, sueur, sang des règles et autres sécrétions composaient un ensemble olfactif très puissant qui nous rapprochait un peu plus de l'état d'animalité* » (M.Bey, N.A.V, p. 128).

c. Énumération des très nombreuses détenues qui régissent la vie quotidienne : « *J'ai vécu quinze ans dans une cage. Entre quatre-vingts et cent mètres carrés pour quarante à soixante détenues* » (M.Bey, N.A.V, p. 50).

d. La corvée au moyen d'outils disciplinaires tels que le travail pénal : « *Puis ce furent les humiliations [...] désignations répétées et abusives pour les travaux de nettoyage les plus rebutants. Le chantage, les vols...* » (M.Bey, N.A.V, p. 90).

e. Violence entre prisonnières, des femmes brutalisées sont elles-mêmes des femmes brutales, ce qui augmente leur hostilité : « *J'ai d'abord dû apprendre à cohabiter avec cette violence [...] Notamment celles qui formaient un clan redouté, surnommé à juste titre la Mafia.* » (M.Bey, N.A.V, p. 91).

f. La rupture des relations affectives et familiales après l'incarcération par un refus sociétal et familial total de la femme incarcérée : « *Ma mère [...] aurait aimé sans doute déchirer la page qui porte mention de ma naissance sur le livret* » (M. Bey, N.A.V, p. 60) .

Mettre le point sur la femme prisonnière algérienne exige beaucoup de courage mais

⁴C'est d'abord le philosophe ethnologue du roman, Mikhaïl Bakhtine qui a développé le concept de dialogisme dans les années vingt dans son ouvrage: problème de la poétique de Dostoïevski.

surtout d'engagement. Maïssa Bey, cette écrivaine engagée par excellence n'a ménagé aucun effort pour mettre à nu "cette grande cage" ainsi les conditions non-favorables vécues par le recours aux différentes caractéristiques de fragmentation et subversions.

Conclusion

Somme toute, cette étude nous a permis de dire que *Nulle autre voix* de Maïssa Bey, est une esthétique qui se donne à lire comme celle des subversions et des transgressions, qui bouleverse toute image du roman classique et crée finalement une forme nouvelle hachée, émietée, discontinue, qui s'extériorise tant au niveau de la thématique, l'univers carcéral féminin, qui demeure un sujet tabou et interdit dans la société algérienne, où l'écriture transgressive a été au service de la condition féminine, ce que témoigne également d'un désir de faire passer la femme d'objet à un sujet du discours.

Tout de même, l'écriture, par le biais des stratégies scripturaires faites de ruptures qui relèvent également de formes éclatées dans un subtil amalgame garantissant l'unité fonctionnelle de ce roman offre un modèle fragmentaire comme une rhétorique de la subversion, dotée d'un caractère absurde détecté par l'intertextualité comme mécanisme de repérage. En effet, la pluralité des voix de narration et l'hybridité générique démontrent une volonté de transgresser les frontières traditionnelles du genre romanesque.

La romancière a pu justifier cet acte criminel comme libérateur, comme thérapie pour déloger et même refouler les violences intenses pratiquées sur son personnage depuis l'enfance, allant plus loin, pour humaniser son péché dans l'objectif de s'accepter et de se réconcilier avec elle-même et de ce fait, l'objectif crucial de la littérature est obtenu; résoudre les problèmes de l'Homme en universalisant le cas traité avec une dimension purement tolérante catharsis.

Références bibliographiques

Corpus

- Maïssa Bey. S. (2018). *Nulle autre voix*, édition Barzakh, Algérie.

Livres :

- Adelino. B. (2021). *Connaître en citation Camus*, éditions Ellipses, France.
- Agnes. G. (2014). *L'enfance des criminels*, Editions Points, Paris.
- Alain. G. (1965). *Le journal intime, un nouveau genre littéraire*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n° 17, Paris.
- Belloula. N. (2006). *Les Belles Algériennes, Confidences d'écrivaines*, édition: Média Plus, Algérie.
- Bessard-banquy. O. (2007). *Le livre entre noir et blanc : l'espace de la page imprimée*, Paris, Presses universitaires de Paris.
- Bourneuf. R. (1972). *L'univers du roman*, Puf, Paris.
- Camus. A. (1942). *L'étranger*, Edition Gallimard, Paris.
- Duras. M. (1987). *Emily L*, édition de Minuit, Paris.
- Eco. U. (1985). *Le rôle du lecteur*, édition Grasset & Fasquelle, Paris.
- Eco. U. (2008) *Lector in fabula*, ENS édition, Paris.
- Favreau. J-F. (2012). *Le vertige de l'écriture*, ENS Editions, Lyon.
- Gafaïti. H. (2006). *Femmes et écriture de la transgression*, Éditions de Harmattan, Paris,
- Gbanou. S.K. (1972). *Le fragmentaire dans le roman francophone africain*, Tangence n°75.
- Genette. G. (1972). *Figures III*, Seuil, Paris.
- Gontard.M. (2003). *Le roman français postmoderne*, fhalshs-00003870.
- Hamoutene. L. (2010). *Espace, Mémoire, Identité, Combat (s) de femmes*, Friedric Ebert, Algérie.
- Laurent. J. (2003). *Méthodes et les genres littéraires : les genres littéraires*, Université de Genève.
- Pius. N. (2001). *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Le Harmattan, Paris /Montréal.
- Queneau R. (1956). *Exercices de style*, Club des libraires de France, Paris.
- Richard. J-P. (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, édition du seuil. Paris.
- Richard J-P. (1974). *Onze études sur la poésie moderne*, édition du seuil, Paris.

- Riffaterre. M. (1980). La trace de l'intertexte, La Pensée, n°215, Paris.
 - Rossari. (1994). Cahiers de linguistique française 16, Unité de linguistique française, Faculté des lettres, université de Genève.
 - **Sites web**
 - Attali.J. (2017). Eloge de la transgression, L'Express, sur : <https://blogs.lexpress.fr/attali/2017/05/29/elog-e-de-la-transgression/> (consulté le 15 /5/2021)
 - Julien Hernandez, (2021) Le Cerveau des enfants, <https://www.futurasciences.com/sante/actualites/memoire-amnesie-infantile-date-votre-premier-souvenir-87777/> (consulté le 19 /8/2021)
 - Groupe de Sphère-Santé , (2016). Les troubles émotionnels et leur impact sur la santé de l'enfant et l'adulte sur : <https://www.lequotidien.com/opinions/la-crise-identitaire-est-au-coeur-du-mal-etre-populaire-1f136378622d5d7c2b428c56bff0c61d> (consulté le 23 /4/2021)
 - Wunenburge.J-J. (2015) . L'indifférence, faiblesse et force http://agora.qc.ca/documents/lindifference_faiblesse_et_force (consulté le 19 /5/2021)
 - **Dictionnaire**
 - LAROUSSE En ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (consulté le 01/01/2020)
-