

**Croisements et résonances de textes dans le roman dédié à l'Histoire coloniale
algérienne Pierre Sang Papier ou Cendre de Maïssa Bey
Sarrah BOUKHATEM ⁽¹⁾ Dr Mansour BENCHEHIDA ⁽²⁾**

1- Faculté des lettres et des langues, Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem, boukhatemsarra@gmail.com

2- Faculté des lettres et des langues, Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem, mansour.benchehida@gmail.com

Soumis le: 03/03/2019

Révisé le: 25/01/2020

Accepté le: 03/03/2020

Résumé

Le présent article vise à mettre en lumière la réécriture de l'Histoire dans Pierre Sang Papier ou Cendre de Maïssa Bey. Au fil de notre lecture de ce roman, nous assistons à une insertion des citations et à des jeux allusifs. À cet effet, nous tenterons d'analyser l'interaction des textes littéraires tout en faisant un bref aperçu sur le cadre théorique de l'intertextualité comme notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporaine. Le repérage des liens de filiation de textes antérieurs nous conduit à nous interroger sur les finalités de ces passages intertextuels mis au service de la réécriture de l'Histoire.

Mots-clés: Histoire, fiction, réécriture, citation, allusion.

صدي النصوص في الرواية المكرسة للتاريخ الاستعماري الجزائري Pierre Sang Papier ou Cendre لميساء باي

ملخص

يهدف هذا المقال إلى إبراز إعادة كتابة التاريخ الاستعماري في Pierre Sang Papier ou Cendre لميساء باي. من خلال قراءتنا لهذه الرواية، تجلى لنا إدراج العديد من التأويلات والاقتباسات وعليه ارتأينا وجوب تحليل هذا التفاعل بين النصوص الأدبية مع إعطاء لمحة عن الإطار النظري للتناص كمفهوم ظهر في ميدان النقد الأدبي المعاصر وجود التناص في رواية باي يدفعنا إلى التساؤل عن الهدف من هذا التداخل للنصوص ودوره كاستراتيجية لإعادة كتابة التاريخ.

الكلمات المفتاحية: تاريخ، الخيال، إعادة الكتابة، الاقتباسات، الإشارة.

**Crossing and resonances of texts in the novel dedicated to the Algerian colonial history in
Pierre Sang Papier ou Cendre of Maïssa Bey**

Abstract

This article aims to shed light on the rewriting of history in Pierre Sang Papier or Cendre by Maïssa Bey. As we read this novel, we have witnessed an insertion of quotes and allusions. To this end, we will attempt to analyze the interaction of literary texts while providing a brief overview of the theoretical framework of intertextuality as a notion that has emerged in the field of contemporary literary criticism. Identifying links of earlier texts in the novel leads us to question the aims of these intertextual passages put at the service of the rewriting of history.

Key words: History, fiction, rewriting, quotation, allusion.

Auteur correspondant: Sarrah BOUKHATEM, boukhatemsarra@gmail.com.

Introduction:

La fiction puise ses histoires dans le réel et ne cesse de puiser dans l'Histoire. En effet, la littérature ne peut se départir des réalités sociales et historiques. On parle de socialité des textes littéraires et de leur historicité. Si un récit historique écrit par un historien exige une transcription fidèle et oblige ce dernier à introduire les témoignages et les informations extraites des documents sans manipulation, l'écrivain quant à lui, restitue l'Histoire librement. Il donne libre cours à son imagination et fait appel à ses idéologies, convictions et émotions. Pour réécrire l'Histoire, l'écrivain n'est pas contraint d'insérer tous les témoignages recueillis ou de décrire des faits historiques, il se les approprie et les réinterprète en fonction de ses possibles narratifs.

Conscients de l'importance de la littérature comme canal d'expression et de diffusion d'idées, les romanciers algériens se sont engagés dans le témoignage et dans la représentation littéraire de l'Histoire. La plume de Maïssa Bey est venue allonger la liste des auteurs qui ont mis leurs œuvres au service de la cause nationale à travers *Pierre Sang Papier ou Cendre*, son texte historique lieu de rencontre de littérature et d'Histoire. La présence remarquable de l'Histoire et du référent colonial dans ce texte nous amène à nous interroger sur les stratégies de la réécriture de l'Histoire. Notre problématique tourne autour des deux questions suivantes: Quelle stratégie d'écriture est mise en place par Maïssa Bey afin de réécrire l'Histoire? Et dans quel but est-elle utilisée?

Dans un premier temps, nous reviendrons brièvement sur les écrits littéraires algériens de langue française qui ont pris source prioritairement dans la réalité historique (la colonisation) et l'idéologie. Puis, nous essaierons de donner un aperçu succinct de l'histoire relatée dans notre corpus. Ensuite et pour avoir une vision claire de la notion de l'intertextualité, nous tenterons de la définir en s'appuyant sur les travaux antérieurs sur la question et en remontant à ses origines. Cette définition va nous permettre par la suite, de repérer les indices intertextuels dans le corps de notre texte, mais aussi dans un élément du paratexte, d'interpréter les résultats et ainsi de répondre à notre problématique.

1- L'omniprésence de l'Histoire dans les écrits littéraires algériens:

Les écrivains algériens renouent toujours avec l'Histoire celle de leur patrie précisément. Par conséquent, la transcription des épisodes de l'Histoire est constamment présente dans le récit littéraire. Elle fournit une source intarissable qui alimente le texte littéraire algérien même si au fil des années, l'écriture du roman algérien contemporain s'exprime de plus en plus au sein d'une poétique littéraire et s'écarte de l'idéologie et de la politique. Une infiltration du réel dans la fiction apparaît, alors, à travers d'innombrables œuvres dont le récit tourne autour d'un fait historique.

La conquête de l'Algérie en 1830, la colonisation ou encore la révolution de 1954 ont contribué à la naissance d'une littérature algérienne de langue française considérée par les pionniers comme «*butin de guerre*». En effet, des écrivains comme Mouloud Mammeri, Mohamed Dib ou Kateb Yacine ont peint la réalité de la société de l'époque et ont choisi de laisser des traces historiques dans leurs récits de fiction qui expriment rébellion et insurrection dans l'urgence de lutter contre l'oppression du colonisateur.

Depuis, les écrivains algériens oscillent entre Histoire et fiction dans la création de leurs œuvres et les objectifs de cette démarche romanesque sont divers: militantisme, dénonciation ou accentuation de la dimension réaliste des romans. À ce sujet, Beïda Chikhi déclare: «*C'est souvent une conscience historique aiguisée qui distingue les écrivains algériens de leurs voisins maghrébins. L'œuvre littéraire interroge avec insistance les césures de l'histoire. Leur confère une puissance exceptionnelle en les incorporant dans une construction subjective qui nous éclaire sur l'activité d'une pensée percutante, capable d'atteindre la longue durée*»⁽¹⁾.

La fin des années quatre-vingt est marquée par une nouvelle vague d'événements, où la violence et la tourmente ont atteint leur paroxysme. Ces événements ont bouleversé l'Algérie. La représentation de la conquête de l'Algérie de 1830 et de la guerre de libération comme

thématiques centrales ont laissé place à la représentation d'une autre guerre, une guerre cette fois «civile». La scène littéraire algérienne est imprégnée fortement par tous ces événements historiques. Tout comme les écrivains de son époque Maïssa Bey, obsédée par cette composante thématique, confie à Liliane Charrier en 2015: «*J'ai commencé à écrire pendant les années noires(...) Pour moi, l'écriture est alors devenue une nécessité(...) il m'était impossible de me cantonner à la position de témoin terrorisé. Ce que nous vivions était insupportable et il a fallu que je trouve des mots pour sortir du silence*»⁽²⁾.

En 1996, elle publie son premier roman *Au commencement était la mer*, dans lequel elle évoque la décennie noire. En 2004, dans le même contexte *Sous le jasmin de la nuit*. Mais elle fait également des allers- retours entre la tragédie coloniale et la tragédie terroriste. En 2010, elle publie *Puisque mon cœur est mort* qui tourne autour du terrorisme et en 2002, *Entendez-vous dans les montagnes*. En 2006, *Bleu blanc vert* dans lesquels elle insère des événements historiques de l'époque coloniale. Ces deux derniers romans ont en commun l'imposant référent historique. Presque un demi-siècle sépare l'indépendance et la période de la publication de ces romans, néanmoins, l'Histoire, la colonisation et la mémoire collective continuaient à hanter l'écrivaine.

En 2008, Bey signe *Pierre Sang Papier ou Cendre* dans lequel, elle aborde la question de la mémoire et où fiction et Histoire se côtoient avec un mode de représentation particulier. C'est dans ce roman où la thématique de l'Histoire est élargie le plus.

En effet, le narrateur nous dresse le tableau de cent trente-deux ans de colonisation française de l'Algérie vue à travers les yeux d'un enfant qui se pose des questions sur son identité. Un enfant «*sentinelle de la mémoire*» témoin des massacres commis par le colonisateur. Cet enfant aux aguets, n'est pas comme les autres. Ce qui pourrait surprendre chez lui, c'est qu'il est sans nom et intemporel qui ne grandit pas au fil de l'histoire. Pendant cent trente-deux ans, l'enfant restera enfant. Son aspect physique est très rudimentaire ou quasi absent. Le narrateur se contente de nous présenter les hantises, les sentiments et les pensées de ce personnage sans nous informer sur son physique. L'enfant est confronté à Madame la France personnage allégorique à qui Maïssa Bey a donné l'illusion d'une personne et un caractère humain. «*Madame La France, en tenue d'apparat, crinoline et chapeau à voilette, exulte. C'est aujourd'hui son sacre. Son triomphe*»⁽³⁾. Personnage à caractère ostentatoire, Madame La France a l'allure d'une femme dépouillée de toute sensibilité, orgueilleuse, invincible, acharnée, et cruelle. «*Sure d'elle, impavide, elle avance sur des terres brûlées, sur des chemins jonchés de corps suppliciés, de cadavres mutilés. Elle ne les voit pas. Elle ne voit pas les larmes des mères et les mains tendues des enfants. Elle avance, impérieuse et impériale*»⁽⁴⁾.

Pendant, l'enfant est conscient du projet de la destruction de l'identité arabo-musulmane mené par Madame La France et il y fait face. À l'école, lorsque sa maîtresse lui demande de répéter «*j'aime mon pays la France*», il refuse de prononcer la France et il répond: «*j'aime mon pays*». Une réplique très significative qui témoigne de l'attachement à son pays et à son identité. Il ne s'agit pas d'une prise de parole uniquement, mais d'une prise de position, d'une lutte contre l'hégémonie de la maîtresse. L'enfant s'est affirmé, il a défendu son identité et son appartenance. Cette phrase fonctionne comme un slogan à caractère idéologique. Dans un autre passage, l'enfant dévoile la vérité de la colonisation et sa politique fondée sur le racisme et les stéréotypes: «*L'enfant a nettement entendu ce que disait l'officier à ses soldats. Il en a retenu chaque mot: "Les bicots, quand ils ne sont pas agenouillés à vos pieds, ils sont debout derrière vous, prêts à vous planter un couteau dans le dos! Surtout ne l'oubliez pas!"*. L'enfant a compris ces mots. Et lui non plus ne les a pas oubliés»⁽⁵⁾.

Cet enfant *sentinelle de la mémoire* est tellement déterminé à préserver sa mémoire. Conscient de ce qui l'entoure, il ne manifeste pas son inquiétude, réfrène ses sentiments, et réprime sa peur. Ceci apparaît clairement dans le dixième chapitre consacré à la glorification de la bravoure de l'enfant: «*Quand les siens ont été bannis(...) l'enfant les a suivis, sans pleurer(...) Quand ordre leur a été donné de couper eux-mêmes leurs oliviers(...) quand on a*

sous ses yeux égorgé son agneau pour en faire ripaille(...) quand sur la place du village, des soldats français ont exhibé des dizaines d'oreilles coupées, celles des victimes arabes(...) il n'a pas pleuré»⁽⁶⁾.

Maïssa Bey a confié une dure mission à son personnage principal «l'enfant», c'est ce devoir de mémoire «le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi»⁽⁷⁾. Tout au long du texte *l'enfant* s'est retrouvé dans l'obligation de se souvenir et lutter contre l'arrachement de son identité, ultime devoir pour rendre hommage aux victimes de la guerre. Les extraits suivants renforcent cette idée: «À présent, il compte. Il nomme un à un tous ceux qui désormais n'entendront plus ses appels, ne prononceront plus son nom et bientôt ne seront plus que des ombres peuplant sa mémoire. Il doit, il doit invoquer un à un les suppliciés. Et en les nommant, les forcer à exister encore un peu, car bientôt ils seront oubliés par l'histoire. Mais en cet instant, leurs cendres sont encore chaudes. Encore frémissantes»⁽⁸⁾. À travers ce personnage et à travers le roman, l'auteure incite au retour aux origines, à se replonger dans l'atmosphère d'un monde oublié, dans l'ère coloniale et remémorer l'Histoire. «Il est essentiel de mémoriser les monstruosité auxquelles en est venu l'homme au lieu de les refouler dans une amnésie complice»⁽⁹⁾.

Bey va démontrer également que l'Histoire telle qu'elle est montrée n'est pas seulement faite par les grands et célèbres martyres que nous avons tous rencontré un de leurs noms à l'école, mais aussi par les masses. Elle a certes évoqué les exploits de l'Emir Abdelkader, mais sans pour autant verser dans l'exploitation abusive de l'héroïsme.

2- Cadre théorique et conceptuel:

Dès la première lecture, une des stratégies d'écriture déployées par l'écrivaine surgit. Il s'agit de l'intertextualité, Maïssa Bey a choisi de s'appuyer sur des textes antérieurs et d'insérer des citations dans son texte fictif. Il faut noter que les effets de sens que peut avoir un texte littéraire sont le produit d'une interaction entre le texte lui-même et les autres récits écrits ou oraux élaborés antérieurement et à qui il renvoie. Selon Genette: «Un texte peut toujours en cacher un autre»⁽¹⁰⁾. À cet effet, nous avons jugé utile d'aborder la notion de l'intertextualité et d'étudier quelques passages intertextuels par le biais d'une analyse à la croisée des disciplines afin de démontrer dans quel but ce procédé d'écriture est mis en place.

Déceler les différentes manifestations de l'intertextualité dans un texte littéraire d'une manière exhaustive est loin d'être une tâche facile mais, avec la présence de quelques citations insérées avec un caractère typographique différent tout en faisant appel aux textes lus antérieurement cela s'avère possible. Avant d'aborder ces passages intertextuels, quelques considérations théoriques sur l'intertextualité s'imposent:

L'intertextualité est un terme composé et proposé par *Julia Kristeva* vers la fin des années soixante. Elle le définit comme étant: «Croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes»⁽¹¹⁾. L'intertextualité fait partie des types de relations reliant les textes littéraires. C'est la transposition plus au moins explicite d'un texte en un autre texte. Face à ce phénomène relevant du discours critique, le lecteur participe à l'élaboration du sens et doit faire appel à sa mémoire, ses lectures, sa culture et repérer des indices. Ces derniers varient entre typographiques, paratextuels, textuels (insertion de noms d'auteurs ou de titres) ou pouvant être qu'une simple allusion.

Bien que le terme *intertextualité* fût proposé par *Kristeva*, l'origine de cette nouvelle théorie remonte au début du XX^e siècle avec *les formalistes russes* et la notion de dialogisme avec *Bakhtine*. Michael Rifaterre parle d'intertextualité aléatoire et obligatoire. En 1982, Gérard Genette publie *Palimpsestes* dans lequel il aborde l'intertextualité, une notion qu'il élargit et la propose sous un autre nom transtextualité.

Le début du XX^e siècle a connu une grande révolution dans le domaine de la littérature notamment avec l'apparition d'une science dite littéraire dominée par la sociologie littéraire. *Les formalistes russes* revendiquaient donc la littérarité du texte. Ils se sont intéressés au jeu de relations entre les œuvres littéraires et non au rapport de ces dernières avec d'autres disciplines historiques sociologiques et psychologiques.

Quant à *Bakhtine*, il la nomme ainsi: *relation dialogique* entre les textes. Il s'agit d'un concept développé par le théoricien en 1929, considérant le roman comme étant un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter diverses composantes linguistiques et culturelles.

3- *Pierre Sang Papier ou Cendre* titre intertextuel:

Dès son apparition évidente à partir du titre de ce roman, l'intertextualité ne cesse de ressurgir tout au long du texte de Bey, une continuelle convocation de fragments se fait remarquer. D'ailleurs, Maïssa Bey nous avertit sur ce «réinvestissement» d'énoncés littéraires et historiques dans une note figurant après la dédicace: «*Les lecteurs avertis reconnaîtront çà et là des fragments empruntés à des auteurs dont certains ont fait la gloire de la littérature française. Je tiens à préciser qu'il s'agit là tout simplement d'un hommage, et non 'une appropriation, d'une dépossession, ni même d'une spoliation'*»⁽¹²⁾.

Le roman est donc fortement intertextuel. Il s'est voulu un énoncé façonné par d'autres énoncés, transcendant les frontières entre les ouvrages littéraires, historiques et politiques, pour Bakhtine: «*L'auteur d'une œuvre littéraire(d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique(énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire*»⁽¹³⁾.

Le titre du roman est un message dont le caractère est essentiel à la lecture, sa fonction est de susciter la stimulation des lecteurs. Si le choix du titre est réussi, il demeure ancré dans la mémoire. Titre et roman sont donc complémentaires, Christiane Achour affirme: «*l'un annonce, l'autre explique*»⁽¹⁴⁾.

Constitué d'une juxtaposition de quatre noms communs et d'une conjonction de coordination, *Pierre Sang Papier ou Cendre* est un titre énigmatique, accrocheur et chargé de symboles. Il est le fragment d'un poème emprunté à Paul Eluard, un des plus grands poètes français du XX^e siècle, mené depuis 1942 l'action politique. Il s'agit du quatrième vers de la deuxième strophe, extrait du poème intitulé *Liberté* qui ouvre le recueil *Poésie et Vérité* publié en 1942. «*Sur toutes les pages lues. Sur toutes les pages blanches. Pierre Sang Papier ou cendre J'écris ton nom*»⁽¹⁵⁾.

Ce roman n'est pas le seul qui doit son titre à un autre écrivain, nous avons pu distinguer qu'il s'agit d'une stratégie adoptée par Bey dans plusieurs de ses œuvres. Nous pouvons citer à titre d'exemple *Puisque mon cœur est mort*, roman publié en 2010 et dont le titre est emprunté à un vers de poème de Victor Hugo «*puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu*»⁽¹⁶⁾.

Pierre Sang Papier ou Cendre a une lourde valeur historique, étant donné qu'il est extrait d'un recueil de lutte et de résistance pour la liberté de la France au moment où elle était sous l'emprise des nazis. Bey s'est servie de cette intertextualité, de ce titre «satirique» et de son apport idéologique pour dénoncer la colonisation française en Algérie avec la langue du colon, avec son œuvre elle-même et ses propres mots puisque lui aussi était sous l'emprise de la guerre et conscient de la valeur de la paix. Cette courte analyse corrobore le rôle essentiel de ce titre dans la lecture du roman et témoigne du rôle que peut jouer l'intertextualité pour renforcer le discours de l'écrivain.

Nous déduisons que la coexistence de deux discours l'un littéraire et l'autre historique se manifeste tout au long du texte et c'est indiscutablement le recours à l'intertextualité ainsi que le choix de certaines citations qui donnent une dimension idéologique au texte, ainsi qu'une parole dénonciatrice. Pour Ducrot Oswald et Tzvetan Todorov, le «*discours même qui, loin d'être une unité close, fut sur son propre travail, est travaillé par les autres textes' - tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes*»⁽¹⁷⁾. Cette caractéristique de fragmentation s'opère dans le roman de Bey par deux formes d'intertextualité l'une est souvent explicite, alors que l'autre est implicite.

4- La citation:

La citation est la reprise de termes empruntés à d'autres textes. Elle est toujours explicite vue qu'elle est marquée par une ponctuation et des codes typographiques spécifiques même si

parfois l'emprunteur ne mentionne pas le nom de l'auteur source. La citation «*apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité: elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre et caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation*»⁽¹⁸⁾. Le but de la citation est de renforcer l'impact d'un texte par une forme de réquisition de l'expression de l'auteur. De plus qu'une citation doit entretenir un lien intime avec l'idée qu'elle illustre et permet selon Nathalie Piégay-Gros de «*renforcer l'effet de vérité d'un discours en l'authentifiant*»⁽¹⁹⁾. La fonction de la citation consiste à mettre en relation un ensemble de textes et de les faire dialoguer.

Les exemples de citations suivantes ne relèvent pas d'une œuvre littéraire, mais des discours politiques et illustrent cette idée: «*Alexis de Tocqueville(...) ose écrire: «Nous avons rendu la société arabe beaucoup plus ignorante et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître*»⁽²⁰⁾. Le passage suivant qui date du temps de la conquête de l'Algérie est également extrait du discours militaire du comte de Bourmont, le commandant en chef de l'expédition: «*Tous en mémoire les paroles prononcées juste avant leur départ par le commandant en chef de l'expédition, le comte de Bourmont:» les nations civilisées des deux mondes ont les yeux fixés sur vous! La cause de la France est celle de l'humanité!*»⁽²¹⁾.

Par le biais de l'ironie, Maïssa Bey conteste toute idée portant sur l'humanité de la mission militaire française. Elle cite d'autres discours prononcés par des militaires français et des politicien et reprend notamment les discours d'Alexis de Tocqueville, un théoricien français de la démocratie et partisan de la colonisation. Il a joué un rôle important dans la conquête de l'Algérie par la prise de mesures extrêmes et radicales d'exportations de la population autochtone afin de s'emparer des terres et notamment du littoral algérien. Le texte de Bey regorge de fragments qui renvoient aux célèbres déclarations de ce défenseur de la colonisation: «*J'ai souvent entendu des hommes que je respecte, mais que je n'approuve pas trouver mauvais qu'on brûlât les moissons, qu'on vidât les silos et enfin qu'on s'emparât des hommes sans armes, des femmes et des enfants*»⁽²²⁾.

Alexis de Tocqueville soutient la colonisation de l'Algérie, qui pour se frayer un chemin ne laissait sur son passage que cendres et ruines: «*Pour moi, je pense que tous les moyens de désoler les tribus doivent être employés. Je n'excepte que ceux que l'humanité et le droit des nations réprouvent...je crois de la plus haute importance de ne laisser subsister ou s'élever aucune ville dans les domaines d'Abdelkader... et de détruire tout ce qui ressemble à une agrégation permanente de population. Je...*»⁽²³⁾. Ces méthodes de déportation, il les qualifie de *nécessités fâcheuses* afin d'anéantir la puissance de l'émir Abdelkader.

L'auteure par la résurgence des discours empruntés souvent à visée politique, inscrit son texte dans une dimension idéologique. Il s'agit d'une idéologie contre l'inégalité, la barbarie et le mensonge du colonialisme. Ce sont des citations au service d'une accusation du colonisateur. À l'opposé des citations précédentes qui renvoient à des discours politiques et militaires, la suivante se réfère à un poème: «*Aux temps bénis des Colonies, les poètes chantent le visage de madame La France: «Elle a le visage aux couleurs de la France: les yeux bleus, les dents blanches et les lèvres très rouges». Les trois couleurs de l'Empire*»⁽²⁴⁾. Tout lecteur de la littérature française reconnaît facilement ce passage que Maïssa Bey doit à Guillaume Apollinaire. Il est paru dans le recueil *Alcools* qui date de 1909. On reconnaît également un autre passage appartenant à Albert Sarraut, ministre des colonies à l'époque «*vivante apothéose de l'expansion*»⁽²⁵⁾. Ou encore «*Regardez-les. Regardez ces enfants des gueux innombrables, vermineux, loqueteux, barbouillés d'ordure et puant la bête!*»⁽²⁶⁾. Ce passage est extrait du récit *Au soleil* de Guy de Maupassant: «*Des gueux innombrables vêtus d'une simple chemise, ou de deux tapis cousus en forme de chasuble, ou d'un vieux sac percé de trous pour la tête et les bras, toujours nu-jambes et nu-pieds, vont, viennent, s'injurient, se battent, vermineux, loqueteux, barbouillés d'ordure et puant la bête*»⁽²⁷⁾. Dans ce récit, Maupassant décrit la ville d'Alger et les enfants qui parcourent les ruelles tortueuses de la Casbah. Maïssa Bey a inséré les mêmes adjectifs dépréciatifs pour dire qu'aux yeux des

colonisateurs, l'indigène était si arriéré et si sauvage ce qui légitimait la mission *civilisatrice* de la France.

«*Elle avance. Droite, fière, toute de morgue et d'insolence, vêtue de probité candide et de lin blancs, elle avance*»⁽²⁸⁾. En faisant appel à un style très pompeux qui affecte le sérieux de la description et le rend dérisoire comme nous pouvons l'observer dans l'exemple précédent, le narrateur dresse un portrait négatif de *madame La France*. Cet extrait du troisième chapitre où le personnage de *madame La France* apparaît pour la première fois dans le texte, témoigne de l'univers dérisoire qui va régner par la suite sur tout le texte. En effet, si nous prêtons attention à cet extrait, nous allons repérer le jeu ironique dans la description des attitudes et du physique de cette «dame». Le vêtement blanc et la probité peuvent être interprétés comme une sorte de fourberie derrière laquelle se cache le mensonge de civilisation, des génocides et de crimes de guerre commis par ce pays personnifié. D'ailleurs la phrase suivante: «*elle avance sur des chemins pavés de mensonges et de serments violés*»⁽²⁹⁾ nous dévoile ce jeu d'antinomie entre «*candide*» et «*mensonges*» entre «*insolence*» et «*probité*». En outre, l'expression «*vêtue de probité candide*» a été empruntée à Victor Hugo de son poème «*Booz Endormi*» publié en 1859.

Tous ces passages témoignent du métissage textuel et de l'altérité des discours dans notre corpus. En outre, l'extrait suivant exhibe incontestablement le titre d'un poème de Joachim du Bellay apparu dans le recueil *Les regrets* en 1558. «*Elle est la liberté guidant le peuple. Elle est la mère des arts, des armes et des lois.*»⁽³⁰⁾.

Le roman de Maïssa Bey regorge d'intertextualité qui suscite un questionnement sur le rôle de ces fragments. Quelle est la raison qui a incité l'auteure à attribuer une si grande place aux paroles d'autrui?

De la lecture de *Pierre Sang Papier ou Cendre*, il ressort une gravité du ton accentuée par cette utilisation de fragments, un ton subversif. Maïssa Bey convoque d'autres textes dans le sien pour faire revivre le discours de ces personnages, certes, mais ces passages des autres écrivains ne sont empruntés que pour mieux signifier son refus et son rejet. Par conséquent, l'intertextualité est perçue comme un moteur dynamisant dans le roman.

5- L'allusion:

En parallèle de la citation, l'allusion est une autre catégorie intertextuelle qui se distingue dans notre corpus. Elle repose sur une magie évocatrice et se diffère de la citation, mais elle la complète: «*une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le sceau de génie*»⁽³¹⁾. On peut renvoyer par l'allusion à l'histoire, à la mythologie, à l'opinion, aux mœurs et à plusieurs autres systèmes sémiotiques. En sollicitant la mémoire du lecteur qui, d'après Michel Riffaterre, essaiera de percevoir les «*rappports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie*»⁽³²⁾.

Ainsi, la citation est une insertion explicite alors que l'allusion est dotée d'un caractère énigmatique, cette dernière requiert l'identification du référent et ses relations avec le hors-texte demeurent parfois insaisissables. Tout au fil de la lecture d'un texte, des passages pris d'autres textes affluent à la mémoire du lecteur. Cette impression du déjà-vu peut éveiller sa curiosité afin d'identifier les allusions signalées. Dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, un écho de plusieurs allusions se fait entendre.

En effet, si l'on se réfère au temps des expositions coloniales et des affiches de l'époque, une présence d'écho de ces affiches se fait remarquer dans le texte. Il faut rappeler que dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* tout un chapitre a été consacré à ces exhibitions raciales connues sous le nom de *zoos humains*. Un phénomène qui s'est répandu en Amérique et en France à partir du milieu du XIX^e siècle où l'Homme et les animaux étaient exhibés côte à côte dans des zoos ouverts à un public occidental en quête d'exotisme et fasciné par «la sauvagerie». La capitale de ces expositions fut Londres avec l'exhibition de la Vénus hottentote en 1810 ou encore des indiens 1817 et des Eskimos en 1924. L'autre pays qui a accueilli les exhibitions raciales est la France, d'ailleurs, elle a connu ce phénomène bien

avant, avec la représentation des Indiens Tupi au roi en 1550. Les expositions raciales ou *Zoos humains* ont nourri un imaginaire raciste qui repose sur l'infériorisation de l'Autre⁽³³⁾.

Dans le roman *madame La france* attendait avec impatience l'arrivée de cet évènement. Elle a enfin pu admirer ces expositions symboles de l'exploit et de la réussite de son œuvre: «*Madame La france, en tenue d'apparat(...) c'est aujourd'hui son sacre. Son triomphe(...) superbement, elle ignore les appels de ces empêcheurs-de-danser-en-rond qui s'autoproclament «réalistes». Rien d'autre qu'un groupuscule d'agitateurs qui dénonce une mascarade et exhorte les citoyens à ne pas visiter l'exposition coloniale(...). Elle s'arrête longuement dans chaque pavillon. Elle s'attarde sur la place de l'Afrique occidentale française, où nègres et négresses en boubous, vivement applaudis par un public hilare, se livrent à une exhibition de leurs danses traditionnelles si... Si singulières, et si primitives, il faut bien le dire. Elle assiste à une leçon de français pour indigènes illettrés si émouvants dans le leur désir d'apprendre, de se hisser au niveau des races supérieures*»⁽³⁴⁾.

Par le biais de la fiction, Maïssa Bey a divulgué les stratégies du système colonial et le projet de cette puissance impériale. Dans ces expositions, l'indigène est symbole de sauvagerie et de barbarie. Un être aux attitudes primitives, aux rites bizarres que la France est venue civiliser. Revenons à présent aux fragments du texte qui rappellent les affiches des expositions coloniales: «*Pour que tous prennent la mesure des progrès accomplis grâce à des milliers d'hommes convaincus de leur mission apostolique, elle met en scène, dans des décors de carton-pâte et sur plus de cent hectares, les lieux et les figures les plus marquants de son empire. Paris est pavoisé. Paris est tapissé d'affiches hautes en couleur: ici, un homme blanc, la tête recouverte d'un casque colonial, et un vieil Arabe en turban s'enlacent fraternellement. Là, une négresse aux seins nus, souriant de toutes ses dents, porte un plateau débordant de bananes et d'ananas. Oyez, oyez, braves gens! Pour trois francs seulement, madame Lafrance propose un tour du monde en un jour!*»⁽³⁵⁾.

La première allusion que nous avons repérée est un portrait de deux hommes, l'un Arabe et l'autre Européen qui, selon le narrateur, «s'enlacent fraternellement». C'est une affiche qui remonte aux expositions coloniales organisées à Paris à l'occasion de la célébration du centenaire de la colonisation en Algérie. L'affiche initiale s'intitulait: «Centenaire de l'Algérie Janvier- juin 1930. Exposition d'Oran Avril-mai 1930»⁽³⁶⁾. Bien que sur cette image l'indigène et le colon sont côte à côte, ce dernier semble plus calme avec son regard serein et rassuré alors que la posture de l'indigène suggère un statut inférieur à celui de l'Occidental. De plus, la main du colon posée sur l'épaule de l'Arabe semble opprimer ce dernier et l'obliger à la soumission. De surcroît, le deuxième jeu allusif s'opère dans la phrase suivante: «*Là, une négresse aux seins nus, souriant de toutes ses dents, porte un plateau débordant de bananes et d'ananas*»⁽³⁷⁾. Il s'agit d'une allusion faite à une autre affiche éditée par le ministère de la guerre à l'époque pour le recrutement des troupes coloniales. Elle témoigne de la politique de madame Lafrance qui vise l'exclusion de la culture du colonisé, le réduire à un simple barbare primitif au statut inférieur à qui elle doit inculquer un nouveau mode de vie et une nouvelle culture qui lui sont étrangers: «*L'Afrique est enfin rendue à l'homme*»⁽³⁸⁾. L'indigène avait le même statut qu'une maladie: «*Madame lafrance peut s'installer enfin sur ses possessions. Malgré la fièvre et les Arabes*»⁽³⁹⁾.

Lorsque nous poursuivons la lecture du roman, une autre allusion à l'Histoire surgit dans le texte en mettant en scène une célèbre photographie datant du 8 juin 1972 prise par le journaliste Nick Ut, de son vrai nom Hu nh Công Út. Cette photo met en scène des enfants brûlés au Napalm dans le sud du Vietnam à Tang Bang, désorientés, déboussolés ils courent et fuient le village ne sachant où aller. Le fragment en question est le suivant: «*Ce torrent de feu qui creuse le gouffre de l'irréparable s'appelle napalm. L'enfant court sur les chemins de poussière. Il trébuche sur les gravats. Il pleut des pointes de feu. Il pleut des éclats de lumière. Cours mon fils, cours! Ne t'arrête pas!*»⁽⁴⁰⁾. Cette allusion à une photographie vient confirmer que les jeux allusifs que propose l'intertextualité peuvent renvoyer aux différents

systèmes sémiotiques. Plus discrète que la citation, l'allusion fait du texte de Maïssa Bey un lieu de plusieurs échanges intersémiotiques entre littérature, peinture, photographie et cinéma.

Maïssa Bey ne s'est pas limitée à des allusions ou à l'insertion des citations, mais elle a fait appel à des personnalités du monde réel et elle leur a donné des rôles dans sa fiction. *Kateb Yacine*, *Camus* et Alexis de Tocqueville sont des personnages-figurants dans le récit, les énoncés suivants le confirment: «*Les deux hommes [Kateb Yacine et Albert Camus] marchent sur la plage un d'entre eux, le visage grave, discours sur un ton passionné. Ses paroles sont accompagnées de gestes véhéments. «Te souviens-tu de ce que j'écrivais il y a seulement six ans après mon séjour en Kabylie en 1939?»(...) Les deux hommes se taisent. Songeurs, puis ils poursuivent leur promenade sur la plage(...) Ils arrivent sur un vaste terrain parsemé d'herbes sauvages et d'amas de pierres. Lorsqu'ils se séparent, Camus prit soudain de frissons, remonte le col de sa veste et, les mains dans les poches, s'enfonça dans la nuit*»⁽⁴¹⁾.

L'énoncé suivant est un extrait connu du témoignage de Kateb Yacine, qui était lycéen à Sétif lorsque les massacres du 8 mai 1945 ont frappé l'Est de l'Algérie: «*Et dans la librairie, cette femme, mon professeur de dessin... Elle criait...elle criait... elle m'a dit ; «Eh bien Kateb, la voilà votre révolution! Vous êtes content?»*»⁽⁴²⁾. Ce passage atteste également de la récurrence de l'intertextualité dans le roman.

Si l'auteure s'est réapproprié ces passages des deux écrivains, elle les a retravaillés en leur attribuant une nouvelle dynamique sémantique. Il semble bien qu'il y ait une raison. Ce jeu de résonance intertextuelle était dans le but de mettre en évidence le discours revendicatif. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à analyser les exemples suivants: «*Qu'est-ce que cette civilisation qu'on peut imposer à coup de canons*»⁽⁴³⁾. Cet énoncé renvoie à une célèbre déclaration de Paul Éluard qui, à l'époque, s'opposait à la colonisation et recommandait en grosses lettres: «*Ne visitez pas les expositions coloniales*»⁽⁴⁴⁾. «*Si nous continuons, ces terres-là n'auront pour nous que des moissons de haine et de déception*»⁽⁴⁵⁾. Quant à cette citation, elle renvoie à la déclaration de Jean Jaurès en 1911, homme politique français pacifiste.

L'auteure a fait allusion également à des œuvres cinématographiques à l'instar du passage suivant dans lequel, elle décrit les cris victorieux des femmes succédant à l'exécution d'un héros de la guerre. En effet, la contribution féminine dans la révolution est saluée dans de nombreux écrits littéraires algériens notamment lors de l'évocation des scènes d'exécution. Le but de ces dernières était de détruire l'image héroïque aux yeux de la population et d'abattre le moral des indigènes: «*Un long cri modulé, triomphant, un cri que reprennent des dizaines de femmes dans les maisons voisines et qui déferle comme une vague montante au-dessus des toits pour accompagner l'âme du défunt dans son ascension vers l'éternité du paradis. Car il est interdit de pleurer un martyr*»⁽⁴⁶⁾. Ce passage fait penser à l'un des classiques de la littérature algérienne *l'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri porté à l'écran par Ahmed Rachedi, le passage suivant extrait du texte initial témoigne de ce rapprochement d'idées, de description et de mots: «*Puis un cri sauvage brusquement déchira l'air épais où ils avaient tous peine à respirer. Le youyou de Tassadit(...) d'autres lui répondit, puis d'autres encore, puis la place de Dou-Tselnine ne fut plus que la grève rouge sur qui déferlait, strident, aigu et exalté, le hurlement inépuisable sorti des bouches de toutes les femmes de Tala. Il y en avait de toutes les sortes(...) quand l'un à bout de souffle s'abaissait et semblait près de mourir, un autre se levait tout neuf ...*»⁽⁴⁷⁾. Cette scène d'exécution d'Ali interprétée par Sid Ali Kouiret, est adaptée fidèlement dans le film populaire de Rachedi vu et revu par le spectateur algérien, ce qui facilite au lecteur la détection du jeu allusif.

Loin d'être exhaustive, cette analyse des fragments et passages intertextuels nous permet de dire que le narrateur tire argument de la présence constante des citations et des allusions, pour renforcer son discours contre la colonisation. Le but est de démentir les bienfaits du colonialisme qui aspirait à remodeler le monde à son image et véhiculer ses propres convictions et idéologies. L'Occident a construit alors une frontière entre deux humanités, dont l'une est l'essence supérieure elle peut, elle doit coloniser et l'autre est par nature inférieure elle peut, elle doit être colonisée.

Ces énoncés qui relèvent des discours politiques et littéraires s'infiltrèrent dans une fiction mise au service de l'Histoire. L'accentuation du vraisemblable par l'insertion des discours militaires, est dans le but d'argumenter la dénonciation de l'eurocentrisme et la glorification de la colonisation. Cet écrit romanesque de Maïssa Bey témoigne de l'influence du passé sanglant du pays sur les auteurs et romanciers algériens qui ont toujours tendance à cultiver des liens avec le passé. Marquée par cet événement, elle a décidé de sortir du mutisme d'ailleurs elle nous dévoile les raisons qui l'ont incitée à écrire ce roman: «*J'ai pensé qu'il fallait quand même, nous, Algériens, réagir à elle (la loi)... Je me suis demandé comment, moi, romancière, je pourrais écrire quelque chose sur le sujet. Une lettre ouverte n'aurait pas suffi et n'aurait pas eu l'impact escompté...Je voulais revenir sur la réalité, sur le fait colonial lui-même*»⁽⁴⁸⁾.

Conclusion:

Pierre Sang Papier ou Cendre s'est voulu une relecture et réécriture de l'Histoire de l'Algérie coloniale par un assemblage de la fiction et de l'Histoire et par l'émergence des aspects escamotés de la colonisation.

Nous avons pu démontrer que parmi les stratégies qui ont permis à Maïssa Bey cette réécriture de l'Histoire est l'intertextualité avec ses formes multiples: Citation, allusion, emprunt du titre. Nous pensons, par conséquent, que l'auteure a su trouver des textes antérieurs précis et suffisamment évocateurs, accusateurs même. Elle leur a attribué une fonction argumentative pour installer des effets de *mise à nu* du système colonial et démentir la mission civilisatrice et de la loi attestant des bienfaits de la colonisation. Cette stratégie et cette écriture allusive demandent d'aller au-delà d'une première lecture littérale et de faire appel à ses compétences culturelles afin de cerner les rapprochements avec les textes ou les œuvres antérieures et prouver le contact de l'écrivaine avec ses prédécesseurs. Il faut rappeler donc, que l'intertextualité avec toutes ses formes, requiert la participation du lecteur pour construire du sens et révéler les non-dits du texte ou ses liens avec le texte-source.

Ce travail nous a permis de déduire que cette réécriture de l'Histoire est une écriture de témoignage née du devoir de mémoire et d'une préoccupation celle de la transmission d'un héritage et la condamnation irrévocable de l'oubli. Assurer la pérennité de la vérité et non du mensonge, sauver de l'oubli et de l'amnésie la mémoire des victimes et de la population opprimée sont des obligations pour notre romancière. À ce sujet, François Bédarida déclare: «*Il est essentiel de mémoriser les monstruosité auxquelles en est venu l'homme au lieu de les refouler dans une amnésie complice*»⁽⁴⁹⁾. Depuis sa naissance, cette littérature algérienne d'expression française lutte contre le discours idéologique du colonisateur. Plusieurs décennies après l'indépendance, Bey s'inscrit dans la continuité des pionniers et lève le voile une fois de plus sur cette phase historique marquante.

Dans ce texte, Maïssa Bey exclut toute légitimité de l'amnésie. Elle convoque le passé et refuse toute méconnaissance et toutes omissions et falsifications de l'Histoire nationale. «*Écrire, dit Bey, écrire pour ne pas sombrer, écrire aussi et surtout contre la violence du silence, contre le danger de l'oubli et de l'indifférence*»⁽⁵⁰⁾. Ainsi, Bey a consacré ce roman à la mémoire des siens, au témoignage. Elle a rendu hommage implicitement ou explicitement à d'autres écrivains par la mise en œuvre d'un texte littéraire militant qui suscite l'admiration des lecteurs férus de la littérature algérienne ainsi que ceux de l'histoire coloniale algérienne.

Références:

- 1- Beida Chikhi(1997), Littérature algérienne, Désir d'histoire et d'esthétique, Paris, Canada, Le Harmattan, p 9.
- 2- Lilliane Charier(2015), Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie, TV5Monde[en ligne] 26.10.2015 Disponible sur: <http://information.tv5monde.com/terriennes/maïssa-bey-61075> [Consulté le 19/04/2017].
- 3- Maïssa Bey (2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 85.
- 4- Maïssa Bey. Op.cit., p 20.
- 5- Ibid, p 132.
- 6- Ibid, pp 54-55.

- 7- Paul Ricœur (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, p 107.
- 8- Maïssa Bey (2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 28.
- 9- François Bedarida (1998), "Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine", in *Histoire et mémoire*, CRDP de Grenoble.
- 10- Gérard Genette(1982), *Palimpsestes; la littérature au second degré*, Paris, Seuil, collection poétiques, p 7.
- 11- Julia Kristeva(1969), *Seméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, p 145.
- 12- Maïssa Bey (2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 6.
- 13- Mikhaïl Bakhtine(1984), *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, p 324.
- 14- Achour Christiane, Semone Rezzoug (1995), *Convergences critiques*. Office des publications universitaires Alger, pp 24-25.
- 15- Paul Eluard (1942), *Poésie et vérité*. Paris: La main à plume.
- 16- Victor Hugo(1848), *Les contemplations*. Paris: Hachette, p 251.
- 17- Tzvetan Todorov, Ducrot Oswald (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, p 446.
- 18- Nathalie Piegay-gros(2002), *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Nathan, pp 45-46.
- 19- Nathalie Piegay-gros. *Op.cit.*, p 46.
- 20- Maïssa Bey(2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 52.
- 21- Maïssa Bey. *Op.cit.*, p 17.
- 22- *Ibid*, p 22.
- 23- *Ibid*, p 23.
- 24- *Ibid*, p 60.
- 25- *Ibid*, p 85.
- 26- *Ibid*, p 49.
- 27- Guy de Maupassant, *Œuvres complètes*. Arvensa Editions, p 1240.
- 28- Maïssa Bey (2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 19.
- 29- Maïssa Bey. *Op.cit.*, p 20.
- 30- Joachim du Bellay(1558), *France, mère des arts des armes et des lois*. Les regrets.
- 31- Charles Nodier(1828), *Questions de littérature légale*. Paris: Crapelet.
- 32- Michel Riffaterre, «La trace de l'intertexte», in *La Pensée*, N°215, Octobre1980, p 4.
- 33- Nicolas Bancel(dir.), Pascal Blanchard, Giles Boetsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (2004), *Zoos Humains: Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte /Poche, p.6.
- 34- Maïssa Bey(2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 85, 86, 89.
- 35- Maïssa Bey. *Op.cit.*, p 86.
- 36- Les affiches et la photographie en question sont disponibles sur: http://4.bp.blogspot.com/-hH0jRaC9cz0/U4MDk7tOH_I/AAAAAAAAADH8/uAyLE6SnsII/s1600/colo05hdR.jpg
<http://histege.com/article-la-petite-fille-brulee-au-napalm-1972-histoire-des-arts-3e-104744258.html>
- 37- Maïssa Bey(2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 86.
- 38- Maïssa Bey. *Op.cit.*, p 60.
- 39- *Ibid*, p.56.
- 40- *Ibid*, p 130.
- 41- *Ibid*, p 91-96.
- 42- *Ibid*, p 94.
- 43- *Ibid*, p 52.
- 44- Nicolas Bancel(dir.), Pascal Blanchard, Giles Boetsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire, (2004), *Zoos Humains: Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte /Poche.
- 45- Maïssa Bey (2008), *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Blida: Barzakh, p 51.
- 46- Mouloud Mammeri (2015), *L'Opium et le bâton*. Alger: El Dar El Othmania, pp 130-132.
- 47- Mouloud Mammeri, *Op.cit.*, p 266.
- 48- Hind O. Pas de haine...ni de pardon, Entretien avec Maïssa Bey, *L'Expression*, Algérie, 22-05-2008. <https://www.djazairess.com/fr/lexpression/52837>.
- 49- François Bedarida (1998), "Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine", in *Histoire et mémoire*, CRDP de Grenoble.
- 50- Hind O., *Le parcours d'une génération postindépendance*. Bleu Blanc Vert de Maïssa Bey aux éditions Barzakh, *L'Expression*, Algérie, 15-11-2006 <https://www.djazairess.com/fr/lexpression/38924>

Bibliographie:**Ouvrages:**

- ACHOUR, Christiane, REZZOUG Semone.(1995), Convergences critiques, Office des publications universitaires, Alger.
- BAKHTINE, Mikhaïl(1984), Esthétique de la création verbale, Gallimard, Paris.
- BANDEL, Nicolas (dir.), BLANCHARD Pascal, BOETSCH Giles, DEROO Eric, LEMAIRE Sandrine(2004), Zoos Humains: Au temps des exhibitions humaines, La Découverte /Poche, Paris.
- BEDARIDA, François,(1998), " Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine ", in Histoire et mémoire, CRDP de Grenoble.
- BEY, Maïssa. 2008. Pierre Sang Papier ou Cendre, Barzakh, Blida.
- CHIKHI, Beida (1997), Littérature algérienne, Désir d'histoire et d'esthétique, Le Harmattan, Paris.
- ELUARD, Paul (1942), Poésie et vérité, la main à plume, Paris.
- GENETTE, Gérard(1987), Seuils, Seuil, Paris.
- HUGO, Victor (1848), Les contemplations, Hachette, Paris.
- KRISTEVA, Julia (1969), Seméiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris.
- MAMMERI, Mouloud (2015), L'Opium et le bâton, El Dar El Othmania, Alger.
- MAUPASSANT, Guy. *Œuvres complètes*, Arvensa Editions.
- NODIER, Charles (1828), Questions de littérature légale, Crapelet, Paris.
- PIEGAY-GROS, Nathalie (2002), Introduction à l'intertextualité, Nathan Paris.
- RICEUR, Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil. Paris.
- TODOROV, Tzvetan, DUCROT Oswald (1972), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris.

Articles du journal:

- RIFFATERRE Michel, «La trace de l'intertexte», La Pensée, N°215, Octobre 1980.

Sites web:

- CHARIER Lilliane (2015), Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie, TV5Monde, <http://information.tv5monde.com/terriennes/maïssa-bey-61075>
- O. Hind (2008), Pas de haine...ni de pardon, Entretien avec Maïssa Bey, L'Expression, <https://www.djazairess.com/fr/lexpression/52837>