Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Française
Option : Sciences des textes littéraires

Les isotopies du double dans trois romans de Malika mokeddem : *L'Interdite*, *N'zid* et *La Désirante*

Présentée et soutenue publiquement par :

Mme SOULIMANE Nadia

Devant le jury composé de:

Mr TOUATI Mohamed	**Prof Université Oran 2**	**Président**
Mme LAZREG HAOUAS Zohra Kheira	**Prof ENPO - Maurice Audin-**	**Rapporteur**
Mme BAMBRIK Lineda	**MCA. Université Oran 2**	**Examinateur**
Mme DERRAGUI Amel	**MCA. Université Oran 2**	**Examinateur**
Mme TABET-AOUEL Zoulikha	**MCA. Université USTO**	**Examinateur**
Mme BOUANANE Kahina	**Prof Université Oran 1**	**Examinateur**

Année 2019-2020

Dédicaces

À mon père qui, j'en suis sure, tenait plus que moi à l'aboutissement de ce travail. Qu'il trouve ici l'expression de mon affection et de ma gratitude.

À ma mère pour son soutien indéfectible tout au long de ma vie

À mon tendre époux

Aux trois prunelles de mes yeux, mes enfants : Imed, Nihel et Ryad.

Remerciements

Mes premiers remerciements vontau Pr. Lazreg Haouas Zohra Kheira dont les qualités humaines et intellectuelles ainsi quesa grande disponibilité m'ont permis de mener à bien cette recherche.

Je tiens également à remercier celles qui m'ont initiée à la recherche : les professeurs Sari Fouzia et Mehadji Rahmouna.

Je remercie vivement les membres du jury qui ont consenti à lire et à évaluer ce travail.

Un grand merci à ma sœur Leila qui m'a donné la motivation de reprendre un travail sans cesse relégué à plus tard.

Je remercie infinimentle personnel du Centre Culturel Français, en particulier Khadidja et Karima pour leur sollicitude à mon égard lors de mes recherches au sein de la médiathèque.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....5

PREMIÉRE PARTIE : De la spécificité d'une écriture à la spécificité du corpus.12

Chapitre I : L'écriture au féminin : Des pionnières à Malika Mokeddem.....14

Chapitre II : Itinéraire d'écriture de Malika Mokeddem.....45

Chapitre III : Manifestation du double dans le corpus.....77

DEUXIÉME PARTIE : Du parcours figuratif aux manifestations du sens.....118

Chapitre I : *Absence* vs *Présence* comme revendication de l'Altérité.....122

Chapitre II : *Mer* vs *Désert*, deux espaces en écho.....164

TROISIÉME PARTIE : De l'imaginaire à la paratopie créatrice.....188

Chapitre I : La déterritorialisation dans l'imaginaire mokeddemien.....190

Chapitre II : La figure du désir et accomplissement à travers le dialogue des textes...228

CONCLUSION GÉNÉRALE.....268

BIBLIOGRAPHIE.....274

TABLE DES MATIÈRES.....286

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Errance, exil, exode… toutes ces notions reflètent cette nécessité de partir, de sortir, de se détacher et de rompre avec le clan et le carcan du conformisme et du nationalisme. Ce besoin de mouvance fait, inéluctablement, retour dans les littératures issues des immigrations. Cette appellation, utilisée en France plus qu'ailleurs, peut sembler, de prime à bord, ségrégative ; elle a, d'ailleurs, souvent été contestée par les auteurs concernés qui la perçoivent comme une forme d'ethnicité génératrice d'exclusion. Pour y remédier et tenter de réhabiliter cette littérature longtemps marginalisée, la critique littéraire des années 90 a fini par emprunter la dénomination de «littératures migrantes», née quelques années plus tôt au Canada[1]pour désigner les écrivains migrants du Québec. Mais, au-delà du souci de la désignation, cette littérature pose un problème encore plus complexe, celui de la classification, dans la mesure où on ne sait plus si ce sont les mouvements spatio-temporels de l'auteur ou ceux de ses personnages qui qualifient son écriture de migrante. Toutefois, cette hésitation se résout souvent d'elle-même dans le sens où les textes concilient, généralement, les deux cas de figure. Nous pouvons citer à titre d'exemple « *Topographie idéale pour une agression caractérisée*» (1975) de Rachid Boudjedra, «*La Réclusion solitaire*» (1976) de Tahar Ben Jelloun, ou encore «*Habel*» (1977) de Mohamed Dib.

Malgré les réticences d'une large part de la critique littéraire, dans les années 80, la littérature de la migration a commencé à ne plus désigner, seulement, les œuvres produites par les écrivains issus de l'immigration (ceux qui ont eux-mêmes vécu le déplacement et l'installation dans un pays étranger), mais également celles de leurs descendants. En effet, avec cette date, coïncide l'avènement de la littérature dite «beur», dont le sujet écrivain n'a ni émigré ni immigré. En plus d'être dépourvue de la nostalgie du pays d'origine, cette littérature jouit d'un solide ancrage dans L'«Ici». Mehdi Charef avec «Le thé au harem d'Archi Ahmed» (1983), Leila Houari avec «Zeida de nulle part» (1985), Azouz Begag avec «Le gone du Chaâba» (1986) et Farida Belghoul avec «Georgette» (1986), restent les plus représentatifs de cette migration qui se meut en migrance.

Les romans de Malika Mokeddem font partie des littératures émergentes qui nous intéressent, mais celle-ci vient déstabiliser le classement littéraire auquel nous essayons

[1] C'est en 1983, à Montréal, sous la plume du poète haïtien Robert Berrouet-Oriol que cette expression a vu le jour pour la première fois.

de procéder, dans la mesure où le parcours de l'écrivaine est similaire à la première génération d'écrivains issus de l'émigration-immigration, tandis que sa perception de l'exil est plus en adéquation avec la seconde.

Malika Mokeddem a quitté l'Algérie assez jeune[1]. Elle s'est installée définitivement en France où elle a exercé la médecine pour ensuite se tourner vers l'écriture. Même si l'auteure insiste, dans ses écrits, sur le lien au pays d'origine, l'écrivaine se démarque, néanmoins, des écrivains de l'immigration qui l'ont précédée dans son rapport à l'exil en se focalisant sur « l'exploitation de l'hybridité ou de la transculture nées de l'expérience de la migration»[2]. En effet, l'œuvre mokeddemienne porte un regard nouveau sur l'expérience migratoire ; l'exil n'est plus considéré comme une période transitoire où plane l'espoir d'un retour (même illusoire), l'écrivaine s'installe définitivement dans un espace de l'entre-deux. Elle y négocie, de manière assumée, une nouvelle identité. C'est cette identité que Régine Robin, écrivaine migrante également, appelle ''l'identité de traverse'' à travers laquelle les écrivains migrants «assument au niveau conscient (…) le fait d'être à cheval sur plusieurs cultures, plusieurs pays, plusieurs langues, plusieurs imaginaires avec des expérimentations formelles pour donner de la cohérence à cette multiplicité ou à ces clivages»[3]. À ce titre Malika Mokeddem déclare :

---

[1]Malika Mokeddem a abordé face à Christiane Achour les raisons qui lui ont fait quitter l'Algérie :

«J'ai quitté l'Algérie en automne 1977, donc bien avant les exodes massifs. Les études de médecine étant longues, à partir de la cinquième année, on assiste au départ de nombreux étudiants (Droit, Économie, Lettres…), arrivés en fin de cursus universitaire. Et dans cette Algérie ou je suffoquais, c'est à ce moment-là que mes dernières illusions se sont envolées : ces étudiants, les élites du pays, abdiquaient toute contestation et n'étaient plus préoccupés que par le souci de se tailler une part, la plus large qui soit, dans le gâteau national. De même qu'ils abandonnaient leurs petites amies pour aller se faire marier par leurs mères avec tous les rites de la tradition». MOKEDDEM, Malika. «Portrait de Malika Mokeddem : Écriture et implication» in CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noun - Algériennes dans l'écriture*. Paris : Séguier (Coll. Les Colonnes d'Hercule), 1999, p. 184.

[2] LOUVIOT, Myriam. *La littérature migrante en France*. Disponible sur : www.mondesenvf.fr › Ateliers › Fiche_synthese_litterature_migrante_France. Consulté le 2 septembre 2019.

[3] ROBIN, Régine, «Un Québec pluriel» citée par SEBKHI, Habiba. «Une littérature ''naturelle'' : le cas de la littérature ''beur''» in BONN, Charles. *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Paris : L'Harmattan (Col. Itinéraires & Contacts de Cultures, volume 27, 1°semestre, 1999), p. 31.

> J'écris avec ce que je suis : une femme ayant vécu en Algérie. J'écris avec ce mélange-là. Il ne me pose pas de problème à moi. Il pose problème aux autres. Les uns essaient de m'exclure du domaine maghrébin, les autres de m'y inclure exclusivement. Je suis une femme des frontières (…) Frontière qui est dans le frottement de cette langue maternelle et de ce vécu algérien avec tout ce qu'il comporte de frustrations, d'effervescences et ce monde de la littérature française qui t'apporte les autres. Je ne suis bien qu'à cheval entre ces deux langues, entre ces deux mondes.[1]

Il est vrai que dans ses déclarations, et d'un point de vue conscient, Malika Mokeddem semble assumer pleinement cet entre-deux, toutefois une lecture approfondie de ses textes – qu'ils soient romanesques ou autobiographiques- dévoile un certain nombre de vérités enfouies qui, selon nous, relèveraient du non-dit de l'auteure.

Cette recherche voudrait se pencher sur la genèse d'un sens dans trois romans de Malika Mokeddem, à savoir, *L'Interdite*[2] (1993), *N'zid*[3] (2001) et *La Désirante*[4] (2011). Notre choix a, certes, été guidé par le rapprochement thématique et les similitudes que présentent les différents romans entre eux, mais l'année de publication a également été un critère de sélection. En effet, nous avons pensé qu'en optant pour un roman écrit en début de la carrière littéraire de Malika Mokeddem, un second en milieu de carrière et un troisième qui constitue, pour l'heure, le dernier roman de l'auteure, nous couvririons ainsi la totalité de son parcours littéraire. Cette démarche n'est pas sans but ; nous souhaitons, dans un premier temps, à travers les différentes manifestations du double dans notre corpus, ainsi qu'à travers un repérage isotopique dont la construction est binaire arriver à donner un sens aux dichotomies *Absence vs Présence* et *Mer vs Désert*. Nous pensons, effectivement, que les isotopies que nous proposons d'analyser constituent une sorte de clé de lecture des romans mokeddemiens, car, au-delà du sens qu'elles comportent, leur construction binaire est déjà chargée de sens.

---

[1] MOKEDDEM, Malika. Citée par CHALET-ACHOUR, Christiane in «Place d'une littérature migrante en France : Matériaux pour une recherche». Disponible sur : http://www.limag.com>textes>collimmigrations2. Consulté le 12 octobre 2019.

[2] MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*. Paris : Grasset, 1993. Il sera désigné dans ce travail par l'abréviation : L I.

[3] MOKEDDEM, Malika. *N'zid*. Paris : Seuil, 2001. Il sera désigné dans ce travail par l'abréviation : Nz.

[4] MOKEDDEM, Malika. *La Désirante*. Grasset, 2010. La version dont nous disposons a été édité par Casbah édition. Ce roman sera désigné par l'abréviation : L D.

Dans un second temps, nous ambitionnons de démontrer que la création littéraire constitue une sorte de thérapie pour Malika Mokeddem. Ce ne serait que grâce à l'exercice de celle-ci que l'auteure aurait trouvé un apaisement, une maturité, voir même un accomplissement. Cette hypothèse de départ ne peut être vérifiée qu'en essayant de dégager les sens sous-jacents à l'articulation de nos isotopies.

Partant de l'idée que la création littéraire est foncièrement et radicalement une «fiction» écrite qui permet de porter l'expression d'une «vérité» -qui, sans cette fiction serait restée inavouée-, l'œuvre littéraire serait donc un lieu qui recèlerait un contenu de vérités, reflet d'une imagination et d'un imaginaire, que seule une analyse rigoureuse permettrait de comprendre. Pour ce faire, nous articulerons notre travail autour de trois grandes questions :

1. Étant donné que«l'isotopie se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative»[1], nous voudrions comprendre **comment les articulations de nos isotopies vont nous servir à dégager un sens ? et de quel sens s'agit-il ?**

2. Nous avons remarqué que les espaces romanesques dans lesquels évoluent les protagonistes mokeddemiens sont révélateurs d'une dualité latente. Ces protagonistes sont, souvent, tiraillés entre un espace d'origine et un ailleurs, reflet d'une déterritorialisation. Toutefois, il nous a paru essentiel de voir **sous quelles formes se manifeste cette déterritorialisation?**

3. Les textes mokeddemiens foisonnent de références mythiques : Ulysse, Méduse, Circé et Calypso, pour ne citer que ceux-là. **À quelles fins ces figures mythiques sont-elles convoquées? Comment les récits mythiques s'incrustent-ils dans les textes mokeddemiens ? Et comment se mettent-ils au service de la création littéraire ?**

Il est important de préciser que ces grandes questions susciteront une multitude de questionnements secondaires que nous formulerons au fur et à mesure de l'avancement de la recherche.

---

[1] ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985, p. 128.

Pour répondre à ces questions, nous aurons recours à diverses approches, à savoir : la narratologie, la sémiotique, l'anthropologie et l'analyse du discours. Nous alternerons la narratologie de Gérard Genette avec la sémiotique narrative d'A.J Greimas et de Claude Bremond, puis nous ferons appel à la sémiotique interprétative de François Rastier et deBertrand Denis. Pour l'anthropologie, nous convoquerons Gilbert Durand, Pierre Brunel, Gaston Bachelard et René Girard. Et pour finir, nous nous baserons sur la notion de paratopie élaborée par Dominique Maingueneau.

Notre travail se divisera en trois parties intitulées comme suit :

- Partie I : De la spécificité d'une écriture à la spécificité du corpus
- Partie II : Du parcours figuratif aux manifestations du sens
- Partie III : De l'imaginaire à la paratopie créatrice

La première partie de notre travail se divisera en trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous dresserons un panorama de la littérature féminine en Algérie, en partant de ses pionnières, pour arriver à la génération d'écrivaines dont fait partie Malika Mokeddem, et ce dans le but de dégager les spécificités des écritures tout en les rattachant au contexte sociopolitique de leur émergence. Le deuxième chapitre s'inscrira dans le sillage du précédent, mais sera consacré à l'ensemble de la production littéraire de Malika Mokeddem, et s'attachera, par conséquent, à présenter les trois romans qui constituent notre corpus du recherche. Nous consacrerons le troisième chapitre de cette partie à relever les différentes manifestations du double dans notre corpus.

La deuxième partie de notre thèse sera consacrée à la présentation, ainsi qu'à l'analyse des deux isotopiesantinomiques que nous avons relevées, à savoir : ***Absence vs Présence*** et ***Mer vs Désert***. Nous réserverons un chapitre distinct pour chaque dichotomie : le premier aura pour objectif d'identifier les figures de l'absence dans notre corpus, et ce, grâce à une analyse figurative/thématique. Il s'agira, également de voir quelle est la présence qui pallie aux différentes figures de l'absence que nous présenterons. Le second chapitre, quant à lui, s'intéressera à la dimension spatiale étant donné que ses isotopies sont constituées de deux lieux réels et référentiels. C'est la sémiotique spatiale qui nous permettra de présenter la configuration de chaque espace, pour ensuite, analyser le sens qui peut découler de la mise en corrélation de ces deux étendues que tout oppose.

Notre troisième partiesera, également, divisée en deux chapitres. Le premier s'intéressera à l'imaginaire de l'auteure, maisdans uneperspective bien précise : celle de déceler les différentes manifestations de la déterritorialisation chez Malika Mokeddem.Notre dernier chapitres'attachera à un double élargissement interprétatif. En premier lieu, nous réinterprèterons les figures de l'absence identifiées antérieurement, dans le but de faire la lumière sur une absence latente qui, selon nous seraitce vers quoi tend l'écriture de Malika Mokeddem, autrement dit, l'objet de son désir. C'est cette conclusion, à laquelle nous voudrions arriver, qui constitue le deuxième volet de notre réinterprétation des textes mokeddemiens.

Partie I

De la spécificité d'une écriture à la spécificité du corpus

Introduction partielle

Avant de relever et d'analyser les isotopies du double dans notre corpus, qui rappelons-le est constitué de trois romans de Malika Mokeddem, nous allons d'abord aborder l'émergence de la littérature féminine en Algérie. Notre présentation sera chronologique et aura pour but, non pas d'expliquer le contenu des œuvres littéraires qui se sont succédées, mais de refléter la réalité algérienne et son mode de représentation. Autrement dit, cette démarche servira à dégager les spécificités des écritures en se référant au contexte qui les a vues naitre.

Le deuxième chapitre de cette partie s'inscrira dans la même optique, mais se focalisera sur la production littéraire de Malika Mokeddem ; ceci qui nous permettra d'une part, de cerner les fondements qui jalonnent l'écriture mokeddemienne et nous amènera, d'autre part, à faire ressortir l'importance d'un double qui semble guider le raisonnement de l'auteure.

Le troisième chapitre aura, justement, pour objectif de faire ressortir les différentes manifestations de ce double dans le corpus. D'abord, nous nous focaliserons sur le dédoublement dans les procédés narratifs, qui auront également pour but de présenter les romans. Ensuite, nous nous intéresserons aux éléments du paratexte dans la perspective de formuler une hypothèse quant à l'accomplissement de la protagoniste mokeddemiennne. Pour ce faire, nous commencerons, en premier lieu, par faire ressortir la double connotation de chaque titre de roman, tout en prenant en considération le prénom de chacune de ses héroïnes. En second lieu, nous nous intéresserons à d'autres indices paratextuels (premières de couvertures, épigraphes et dédicaces), afin de confirmer notre hypothèse.

Chapitre I

L'écriture au féminin : des pionnières à Malika Mokeddem

Il va sans dire que les femmes ont toujours été présentes dans l'Histoire du Maghreb; de la princesse *Tin Hinan*[1] en passant par *Robba la berbère*[2], *La Kahina*[3], *Fatma la rousse*[4] ou encore *Lalla Fatma N'Soumer*[5], sans parler des héroïnes de la guerre de libération nationale. Cependant,une fois le chapitre des conquêtes et des insurrections clos, la majorité des pays arabo-musulmans et l'Algérie en particulier se sont cloitrés derrière le rempart de la tradition. L'invasion française n'est pas étrangère à cet état de fait ; en effet, refusant toute sorte d'acculturation et d'assimilation, le colonisé s'est positionné comme une entité culturelle réelle et différente de l'Autre à travers un attachement viscéral à son identité arabo-berbéro-islamique.

---

[1] Nom que des traditions orales donnent à l'ancêtre des Touaregs nobles du Hoggar. Il s'agit d'une femme rappelant à la fois la beauté et l'autorité.

[2] Est une religieuse berbère donatiste, sœur d 'Honoratus évêque d'Aquae Sirenses; née en l'an 384 et assassinée en 434 par des catholiques. Elle mérita la palme du martyre et l'érection d'une basilique à la Miliara aujourd'hui Beniane, à 37 km au sud de la ville de Mascara.

[3]Au VII ème siècle, Kahina Dihya ou Damya symbolise l'âme de la résistance face aux musulmans. Reine guerrière des Aurès, elle montre un courage remarquable contre l'invasion musulmane.

[4]De son vrai nom Fatma Tazoughet. Est une guerrière redoutable, elle sacrifia ses deux frères pour exalter le respect de la discipline. Née dans la montagne de Hitaouine (Merouana, les Aurès inférieurs, Titaouine), Fatma «la Rousse», (1544-1641) prêtresse et reine, réussit sous son règne, non seulement à unir plusieurs groupes berbéro-arabes, mais à perpétuer le matriarcat en désignant uniquement des femmes au sein du conseil des sages. Unique femme, dit-on, des siècles après la Kahina, qui ait régné avec majorité sur les Aurès.

[5]Née en 1830 en Kabylie, lorsque les troupes légionnaires françaises pénètrent la région du Djurdjura, Fatma rejoint les troupes de Cherif Boubaghla. Sans manier d'armes elle-même, elle exhorte, rallie et inspire les troupes, qu'elle mène au combat. Elle participe à la stratégie et accède jusqu'à des assemblées réservées aux hommes, gagnant le titre de Lalla, titre honorifique réservé aux femmes en raison de leur âge ou de leur rang. En 1854, à la mort du Chérif Boubaghla, elle poursuit la lutte et remporte plusieurs victoires. Elle meurt en prison en 1863.

….Puis vint la révolution algérienne avec son lot de promesses ; le mirage de l'indépendance, de la liberté, d'une autonomie complète d'un peuple qui ne veut plus être sous le joug du colonisateur ont fait oublier les convenances, l'espace d'une guerre. Les rapports égalitaires au sein du maquis ont fait miroiter aux Algériennes un affranchissement, mieux encore, une promotion.

Une fois la paix revenue, les femmes ne retrouvèrent pas, dans le cadre sociopolitique, la place escomptée. De désillusion en désillusion, celles-ci doivent regarder la vérité en face : l'indépendance les renvoie à leur foyer, sous la domination d'un père, d'un frère, ou d'un mari.

Prenant conscience du guet-apens qui venait de se refermer sur elles, quelques femmes ont décidé de prendre la plume dans le but de déjouer les pièges de l'enfermement.

Après des débuts timides et hésitants, les écrivaines algériennes ont fini par imposer leur présence sur la scène littéraire, majoritairement masculine. Implantées en Algérie ou ailleurs, elles ont décidé de faire entendre leurs voix.

Célèbres ou moins connues et appartenant à différentes générations, elles veulent se dire, se raconter à travers une écriture réaliste.

Avant d'amorcer notre recherche et tenter de répondre aux questions qui constituent notre problématique, nous nous proposons de présenter un bref panorama de la littérature algérienne féminine dans le but de voir son évolution, que ce soit dans les thèmes, mais également dans les procédés d'écriture. Dans cette optique, nous avons opté pour un retour en arrière afin de remonter aux pionnières de cette littérature, souvent méconnues de la jeune génération. Pour ce faire, nous avons choisi de nous référer à l'article de la linguiste Aicha Kassoul[1], paru dans la revue *Insanyat* du Centre Algérien de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC), sous le titre *Femmes en texte. Petite histoire de la littérature d'expression française 1857-1950*[2].

---

[1] Aicha Kassoul a enseigné pendant de longues années a la Faculté des lettres de l'Université d'Alger. Elle est également écrivaine, romancière et scénariste.

[2] KASSOUL Aicha, «Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950»in *Insanyat* n° 9, 1999, pp 67-72.

Dans cet article, Aicha Kassoul se propose de reprendre *Diwan d'inquiétude et d'espoir*[1] de Christiane Chaulet-Achour entant qu'héritage et de le repenser afin de faire ressortir des générations d'écrivaines. L'analyse en question a fait surgir quatre périodes d'écriture, chacune se distinguant par des caractéristiques nouvelles qui sont, soit la réaction à une situation politico-sociale nouvelle, ou le fruit d'une prise de conscience féminine.

Il est important de souligner que l'ordre dans lequel nous avons choisi de présenter les écrivaines qui ont retenu notre attention n'est pas relatif à l'ordre de parution de leurs œuvres. C'est la chronologie des dates de naissance qui va guider notre présentation.

1. Les Pionnières : une écriture « première ébauche»

Fadhma Ait Mansour Amroucheest une écrivaine, poétesse et conteuse kabyle née en 1882. Elle fait partie de la première génération d'écrivaines algériennes. Selon Kassoul, cette première génération comprendrait les auteures nées entre 1882 et 1928.

Pour comprendre le parcours atypique de Fadhma Ait Mansour Amrouche[2], il faut remonter dans son enfance. Sa mère Aini Aith Larbi Ou-Said est mariée très jeune a un homme beaucoup plus âgé avec lequel elle a deux enfants. À la mort de son mari, Aini refuse la proposition de son frère de revenir vivre avec ses parents, comme c'est de coutume, et décide de vivre seule avec ses deux enfants.

Cette décision a pour conséquence son reniement par sa famille. La jeune femme n'a même pas le droit d'assister aux funérailles de sa mère. Un autre événement va venir l'exclure davantage de sa communauté : Aini et un homme du village, qui s'avère être de la même famille que son défunt mari, tombent amoureux. Le couple conçoit un enfant hors mariage mais l'homme, déjà fiancé à la fille d'un notable du village, refuse de reconnaitre la paternité.

Désormais, répudiée par tout le village, Aini accouche de sa fille – qui n'est autre que Fadhma Ait Mansour- dans l'anonymat le plus complet, dans sa maison de Tizi Hibel.

---

[1] CHAULET-ACHOUR, Christiane.*Diwan d'inquiétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française*. Reghaia: ENAG, 1991.

[2] Fadhma Ait Mansour Amrouche est la mère de Taos Amrouche.

Fille illégitime de mère veuve, Fadhma subit tout au long de son enfance la méchanceté et la violence des villageois. En 1885, sa mère la confie aux Sœurs Ouadhias et se remarie. Après un passage par un pensionnat laïc où elle va s'imprégner de la littérature française, Fadhma passe son certificat d'études en 1892, puis retourne vivre chez sa mère. Cette dernière va s'atteler à lui apprendre les coutumes et les savoirs ancestraux, notamment les chants et les poèmes berbères.

À la mort de sa mère, Fadhma rejoint l'hôpital des chrétiens d'Ait Manguellet ou les Sœurs blanches, catholiques, ont une grande emprise sur elle, et finissent par la convertir. Elle reçoit plus tard le nom catholique de Marguerite.

À l'âge de seize ans Fadma se marie avec un jeune kabyle catholique, Antoine-Belkacem Amrouche, lui aussi converti. Ils auront ensemble huit enfants, dont Jean-El-Mouhoub Amrouche et Marie-Louise-Taos Amrouche. La cohabitation avec la belle-famille s'avère périlleuse, surtout que les parents de Belkacem sont restés musulmans. Traitée tantôt de renégate, tantôt de mécréante, la jeune femme décide de s'exiler avec son mari et ses enfants à Tunis.

En Tunisie, la petite famille a mené une vie de nomades ; aux nombreux déménagements, aux privations et à la misère vient s'ajouter le deuil[1]. En 1953, les Amrouche reviennent s'installer à Ighil-Ali, mais devant les menaces qui pèsent sur les citoyens kabyles de confession chrétienne pendant la guerre d'Algérie, la famille a été contrainte à s'exiler une seconde fois, mais cette fois-ci en France.

Même si la production littéraire de Fadhma Ait Mansour Amrouche n'est pas très féconde[2] dans le genre romanesque, elle n'en demeure pas moins une pionnière de la littérature algérienne féminine. Son autobiographie intitulée *Histoire de ma vie* a été écrite entre 1946 et 1962, mais ne sera publiée qu'en 1968, à titre posthume.

Dans ce récit, l'auteure raconte sa vie, insistant fortement sur le statut de marginale auquel la condamnent sa naissance illégitime, son instruction et sa conversion

[1] Elle perd deux enfants, Paul et Noel, en l'espace d'un mois.

[2] En 1930, Fadhma entreprend avec son fils Jean et sa fille Taos l'écriture et la traduction en français des chants berbères. Quant à ses contes, ils sont mis à honneur dans Chants berbères de Kabylie de Jean Amrouche 1939 et sont également repris, en partie, par sa fille Taos Amrouche dans Grain magique 1966.

au christianisme. En effet, dans ses mémoires, l'écrivaine commence par décrire sa jeunesse au sein de l'Algérie coloniale en mettant l'accent sur «la cruauté des coutumes locales qui la marquèrent du cachet d'"enfant de la faute"et la séparèrent de sa mère»[1], pour ensuite évoquer «le sentiment d'aliénation ressenti par les Kabyles chrétiens vivant en milieu musulman, ainsi que la souffrance des exilés vivant loin de leur patrie»[2]. Même si le récit se focalise sur les nombreuses difficultés endurées par les femmes algériennes, il n'en est pas moins une reconnaissance de leur force et leur endurance.

Témoignage sur la colonisation culturelle et ses conséquences, le texte est plein de la souffrance née de la différence, de l'exil et de la mort des siens, éclairé cependant, ainsi qu'elle l'écrit, par le travail de « fixation des chants berbères hérités des ancêtres qui (lui) ont permis de supporter l'exil et de bercer la douleur»[3].

Fadhma Ait Mansour déclare qu'elle s'est toujours sentie comme une «étrangère» ; à la fin de son récit, elle écrit que «malgré son instruction foncièrement française, jamais elle n'a pu se lier ni avec des Français ni avec des Arabes»[4]. Elle est «restée, toujours, l'éternelle exilée, celle qui, jamais, ne s'est sentie chez elle nulle part»[5], mais a tout de même fini son récit sur «l'âme de Jugurtha» et sur une intime conviction : «Je viens de relire cette longue histoire et je m'aperçois que j'ai omis de dire que je suis toujours kabyle»[6].

Les propos de Kateb Yacine à l'égard de ces mémoires résument parfaitement le déchirement résultant de la richesse d'un entre-deux lourd de conséquences :

> Le livre de Fadhma porte l'appel de la tribu, une tribu comme la mienne, la nôtre devrais-je dire, une tribu plurielle et pourtant singulière, exposée à tous les courants et pourtant irréductible, où

---

[1] SMAIL-SALHI, Zahia. «L'exclusion et l'exil» pp. 328-332, in SADIQI Fatima, NOWAIRA Amira, EL KHOLY Azza et ENNAJI Moha (dirs.). *Des femmes écrivent l'Afrique : l'Afrique du nord*. Paris : KARTHALA, 2013, p. 328.

[2] Ibid.

[3] MOHAMMEDI-TABTI Bouba. Regard sur la littérature féminine algérienne. *Revues plurielles*[**en ligne**]. p. 110. Disponible sur : http:// www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf. Consulté le 19 octobre 2018.

[4] DÉJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : KARTHALA, 1994, p. 126.

[5] Ibid.

[6] AIT MANSOUR AMROUCHE, Fadhma. *Histoire de ma vie*. Paris : Maspero, 1968, p. 195.

> s'affrontent sans cesse l'Orient et l'Occident, l'Algérie et la France, la Croix et le Croissant, l'Arabe et le Berbère, la montagne et le Sahara, le Maghreb et l'Afrique, et bien d'autres choses encore : la tribu de Rimbaud et de Si Mohand ou M'hand, d'Hannibal, d'Ibn Khaldoun et de saint Augustin, un arbre de jouvence inconnu des civilisés, piètres connaisseurs de tout acabit qui se sont tous piqués à cette figue de Barbarie, la famille Amrouche.

Plus connue et surtout plus prolifique que sa mère, Marie-Louise-Taos Amrouche est la fille de Fadhma Ait Mansour Amrouche. Romancière et chanteuse berbérophone, elle est née en 1913 à Tunis dans une famille kabyle, convertie au catholicisme, elle a très tôt été confrontée à la double culture berbère et française.

Taos Amrouche est considérée comme la première romancière algérienne de langue française. Dans ses romans fortement autobiographiques, elle analyse son déracinement, l'exil, la solitude et exprime le besoin d'émancipation des femmes étouffées par la tradition. Douée d'une voix exceptionnelle, elle interprète de très nombreux chants berbères, qu'elle tient de sa mère et se produit dans de nombreuses scènes. En 1967, elle obtient le Disque d'or. Taos Amrouche a surtout excellé dans l'opéra en langue amazighe.

Son premier roman, *Jacinthe noire*, est publié en 1947. Ses écrits sont largement inspirés par la culture orale de Kabylie dont elle est imprégnée par l'influence de sa mère, mais aussi par son expérience de femme. Suivront trois autres romans, dont un à titre posthume[1]. En 1966, elle publiera un recueil de contes et de poèmes *Le Grain magique*[2]dans lequel elle reprend, en partie, les contes de sa mère, en signe de reconnaissance envers cette dernière, qui lui a transmis tant de chansons, contes et éléments du patrimoine oral kabyle.

Ce n'est qu'avec Djamila Debèche que la femme va rentrer dans un certain engagement politico-social ; sentant que l'ère n'est plus à la nostalgie, elle va se faire, à sa manière, le portevoix de ses compatriotes féminines. Son credo sera l'école pour les filles et la libération pour la femme. Sa position, longtemps contestée, est d'œuvrer pour l'émancipation de la femme algérienne selon le modèle de la société occidentale. La

[1] Ce roman est intitulé *Solitude ma mère*, publié en 1995.

[2] En hommage à sa mère, elle joint à son prénom le nom sous lequel sa mère a reçu de baptême et signe le recueil sous le nom de Marguerite-Taos.

féministe se prononce pour une assimilation d'intérêt sans pour autant renier ses origines.

Comme le fait remarquer Christiane Achour, Djamila Debèche est citée dans toutes les études panoramiques de la littérature algérienne féminine, mais reste, tout de même, méconnue pour la simple raison que peu d'informations ont été divulguées à son sujet.

Djamila Debèche est née en 1926 à Sétif. Orpheline de père, elle a été élevée par ses grands-parents maternels qui lui ont inculqué une double éducation, française et algérienne. Son grand-père, riche commerçant, était l'ami du prince *Louis de Monaco* a qui, d'ailleurs, il a fait visiter le Sahara. Il ouvre des magasins de tapis orientaux à Monaco, ce qui lui permet, avec sa femme et sa petite-fille, de vivre entre le Sahara, Alger et Monte-Carlo.

En 1942, Djamila Debèche est recrutée a Radio Alger entant qu'animatrice d'une émission prônant la promotion féminine, mais cette dernière est rapidement censurée, Elle lance en 1947 le premier numéro de «l'Action», une revue sociale, féminine, littéraire et artistique dont dix numéros seulement paraitront. Suite à cela, elle donnera de nombreuses conférences qui ont pour différents thèmes « *L'enseignement de la langue arabe* », « *le droit de vote aux femmes algériennes* » ou encore « *Les musulmanes algériennes et la scolarisation* ». Cette dernière conférence a été donnée le 15 janvier 1950 à la Faculté d'Alger, sous l'égide du Comité de scolarisation et de lutte contre l'analphabétisme, constitué en 1949 par le Syndicat des Instituteurs, comité dont elle faisait partie. En 1959, elle publie en France *Les grandes étapes de l'évolution féminine en pays d'Islam.*

Si Jean Déjeux refuse à Debèche le titre de première romancière algérienne, il lui octroie, volontiers, celui de «pionnière dans le domaine de la presse féminine dans une Algérie encore colonisée»[1]. En effet, le premier roman de Djamila Debèche *Leila, jeune fille d'Algérie* publié 1947 est paru au même moment que Jacinthe *noire* de Taos Amrouche, ce qui a pour principale conséquence une divergence d'opinions chez la critique littéraire et universitaire.

[1] DÉJEUX, Jean. La littérature féminine de langue française au Maghreb, op.cit., p. 22.

Par opposition à Jean Dejeux qui octroie le titre de premier roman algérien féminin à *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, Christiane Achour le décerne à *Leila, jeune fille d'Algérie* de Djamila debèche, arborant la thèse selon laquelle le premier roman féminin algérien né en Algérie a été écrit et publié en Algérie par Djamila Debèche qui vivait en Algérie, contrairement à Taos Amrouche qui a écrit et publié son premier roman hors du pays.

Du point de vue formel, les romans de Debèche peuvent sembler très conventionnels, «puisqu'ils ont une ambition plus idéologique que littéraire»[1]. Son écriture et sa trame événementielle sont celles du roman à thèse ; l'intrigue sert de prétexte à l'auteure pour développer son discours qui est la possibilité pour la femme musulmane de s'émanciper dans la société coloniale. Elle y expose ses préoccupations qui vacillent entre assimilation, intégration et indépendance. Son deuxième roman intitulé *Aziza*, publié en 1955 marque une certaine évolution ; il met également en scène une jeune femme tiraillée entre tradition et modernité qui assiste, d'abord inquiète, à la montée du nationalisme, mais finit par se dire que ce qui se prépare c'est peut-être le progrès.

Djamila Debèche est consciente de faire partie d'une classe privilégiée ; c'est son appartenance à un milieu aisé et éclairé qui lui a ouvert les chemins de l'école coloniale dont la fréquentation va affirmer son désir d'égalité avec les Françaises. C'est cette ambition, envisagée à grande échelle, qui sera au cœur de son combat pour la scolarisation des filles dans le but d'émanciper la femme musulmane dans la société coloniale.

Durant les années 1940-1950, les intellectuels algériens nationalistes se soulevaient contre l'aliénation infligée au peuple colonisé par le colonisateur français avec une brutalité qui augmentait à mesure de la propagation du mouvement de lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Cependant, «la voix de Debèche se distingua des autres (…) puisqu'elle fut la seule à évoquer subtilement la double aliénation des

[1] SEGARA Marta, *Le roman féminin en Algérie*.Disponible sur :https://www.openstarts.units.it › bitstream › Segarra_LF_2002_2.Consulté le 22 octobre 2018.

femmes algériennes, assujetties par les deux formes d'oppressions, coloniale et patriarcale[1].

Ses positions, trop avant-gardistes pour l'époque lui ont valu la controverse ; ne décrivant pas la présence coloniale comme entité contraignante et dominatrice, les nationaux lui ont peut-être reproché sa tempérance quant à la critique du système colonial.

Au lendemain de l'Indépendance, Djamila Debèche a dû quitter l'Algérie, car elle a choisi d'être naturalisée française, durant la période coloniale. Mis à part une publication sur Isabelle Eberhardt en 1964, la critique littéraire et les médias ne disposent d'aucune information sur ses éventuelles productions littéraires ultérieures à cette date et ignorent même son lieu de résidence.

L'esprit patriotique ne gagnera la littérature algérienne des femmes qu'avec Myriam Ben et Leila Aouchal[2].

Myriam Ben est le pseudonyme de Marylise Benhaim. Née en 1928, elle est issue de la communauté algérienne judaïsée depuis les temps reculés de l'histoire du Maghreb.

Au déclenchement de la révolution algérienne, Myriam Ben était enseignante à Ain Defla. Durant les étés 1954 et1955, elle collabore à *Alger républicain* et rejoint les Combattants de la Révolution– une organisation armée créée en juin 1955 -, ce qui lui vaut une radiation de l'Éducation nationale et une condamnation par contumace en 1958, a vingt ans de travaux forcés. À l'Indépendance du pays, Myriam Ben va rentrer en Algérie pour réintégrer l'enseignement ; elle sera d'abord maitresse d'application à l'École normale de Bouzaréa, puis elle sera chargée, en 1974, de l'organisation de l'enseignement des langues étrangères a l'institut national de Boumerdès. Dans les

[1] SMAIL-SALHI, Zahia. «L'aliénation», in SADIQI Fatima, NOWAIRA Amira, EL KHOLY Azza et ENNAJI Moha (dirs.). *Des femmes écrivent l'Afrique : l'Afrique du nord*, op.cit., pp. 289-294.

[2] C'est une française qui signe sous ce nom.

années 80, Myriam Ben a publié un recueil de nouvelles, *Ainsi naquit un homme* (1982) et un roman *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986)[1].

L'engagement patriotique de Myriam Ben se manifeste plus dans sa poésie, très en prise sur le réel vécu d'hier, et rend compte de la foi de la militante. Mais dans son roman *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, l'écrivaine a préféré s'allier à la cause féminine en dénonçant les mentalités rétrogrades qui sévissent dans l'Algérie postcoloniale aux dépens de l'harmonie conjugale.

Le titre est des plus explicite ; Sabrina et Saber dont les prénoms «évoquent «sabr» en arabe : patience, support patient des épreuves, endurance»[2], constituent un couple qui aspirait à vivre dans l'union et l'entente, mais seront les victimes de la méchanceté exacerbée de la belle-mère et l'autorité féodale du beau-père «qui ''avait acheté une femme a son fils'', selon les termes du roman. Sabrina ''achetée'' est corvéable à merci, ravalée chaque jour au rôle de servante exploitée»[3]. Au fil des années, Sabrina sombre dans la léthargie ; «l'âme fracturée (…) elle n'aura plus qu'à se laisser mourir»[4].

Leila Aouchal, quant à elle, est née en 1936 à Caen, dans une famille française de classe moyenne. À l'âge de dix-neuf ans, elle épouse un travailleur immigré algérien et vient s'installer avec lui en Algérie, plus particulièrement en Kabylie où elle se convertit a l'islam et arbore la nationalité algérienne depuis 1962. En 1970, elle publie son autobiographie intitulée *Une Autre vie*. À travers le récit de sa vie, elle témoigne de son expérience d'intégration dans la société algérienne en pleine guerre de libération nationale.

Même si les deux œuvre que nous venons d'évoquer traitent de la condition de la femme dans la société algérienne postcoloniale, il est intéressant de souligner que ce thème n'est pas abordé de la même manière. En effet, la première romancière partage avec les lecteurs ses souvenirs de violence et de douleur, mais aussi d'amour et de

---

[1] Myriam Ben a également publié deux recueils de poèmes : *Sur le chemin de nos pas* (1984) et *Au carrefour des sacrifices* (1992).

[2] DÉJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, op.cit., p.141.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

tendresse. De plus, la guerre d'Algérie n'est évoquée que comme devoir de mémoire. Tandis que la seconde est plus dans la subjectivité ; avec une attitude triomphaliste quant à la guerre de libération nationale et un discours utopiste quand il s'agit de décrire la communauté kabyle et la religion musulmane. En ce sens, Jean Déjeux porte une critique à la fois sévère et ironique à l'égard de l'auteure qu'il juge être dans la surenchère quand elle affirme être devenue «une Algérienne d'aujourd'hui». Il écrit :

> Et voilà le récit qui devient franchement manichéen : en Kabylie, tout le monde est mignon tout le monde est gentil, pas de problème. La française devient musulmane comme si cela allait de soi, s'adapte extrêmement rapidement, s'assimile, se dépersonnalise même. Elle en vient à prier Dieu pour lui demander «l'extermination de tous les Européens». Bref, le récit tourne à la langue de bois. Nous n'insistons pas[1].

Le critique se fait un point d'honneur à faire remarquer, en note de bas de page de son analyse, que les éditions nationales ont réédité l'ouvrage en 1978. Il est clair que son but est d'insinuer que Leila Aouchal va dans le sens du discours nationaliste.

2. La deuxième génération : une écriture au service de l'Histoire

Dix ans après la parution des premiers romans de Djamila Debèche et de Taos Amrouche, une jeune Algérienne surprend avec la publication d'un roman intitulé*La Soif*. Il s'agit d'Assia Djebar, pseudonyme de Fatima Zohra Imalayène qui deviendra l'auteure algérienne et même maghrébine, la plus célèbre.

Le classement auquel nous nous référons place Assia Djebar dans la deuxième génération d'écrivaines avec Zoubeida Bittari et Bedya Bachir, qui sont dans l'ordre, les noms de plume de Louise Ali Rachedi et Baya el Aouchiche. Aicha Kassoul fait remarquer que, contrairement à la précédente, cette génération d'écrivaine a eu recours aux pseudonymes. Jean Déjeux explique la propagation de ce phénomène par une volonté de dissimulation. Il écrit à ce sujet : « On ne veut pas engager la famille ou le mari, pour diverses raisons. On préfère être discret. Le masque peut permettre de dire certaines vérités sans se dévoiler»[2].

---

[1] Idem, pp. 126-127.

[2] DÉJEUX, Jean. «La littérature féminine de langue française au Maghreb» in *Itinéraires et contacts de cultures*. Paris : Université Paris 13, n ° 10, semestre 1, L´Harmattan. 1990.

Hormis le fait qu'elle ait publié un roman en 1979 sous le titre *L'Oued en crue*, nous disposons de très peu d'informations concernant Badya Bachir. D'après Jean Déjeux, « ce récit était déjà rédigé en 1960. Il se présente comme une saga de toute une famille atteinte tragiquement par la guerre»[1]. Elle y évoque les événements historiques qui ont marqué le peuple algérien tels que : la mort des indigènes sur le front de France en 1940, les fusillades du 8 mai 1945 et les affrontements de rues en 1960.

Zoubeida Bittari quant à elle, est née en 1939, elle a fréquenté l'école française mais en a été retirée par ses parents à l'âge de douze ans, pour un mariage arrangé. Elle sera répudiée une année plus tard et privée de son enfant que sa belle-famille va garder. Recueillie par des colons, elle s'installera en France en 1961.

Zoubeida Bittari a publié en 1964 un roman autobiographique intitulé *O mes sœurs musulmanes, pleurez !*.Dans son récit, elle rend compte de son mariage précoce, de sa répudiation, de son adolescence meurtrie et son désarroi face au manque de son enfant dont elle a été privée.

2.1. Assia Djebar, de l'écriture autobiographique à l'écriture historique

Assia Djebar est née en 1936 dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. Son père Tahar Imalayène était un instituteur issu de l'École Normale de Bouzereah.

Le premier roman d'Assia Djebar est *La Soif,* paru en 1957, suivi en 1958 par *Les Impatients*. Comme le fait remarquer Jeanne-Marie Clerc dans *Assia Djebar Ecrire, Transgresser, Résister*[2], ces deux premiers romans se veulent intemporels. S'ils se présentent comme des récits tournant volontairement le dos à l'actualité de l'époque, c'est dans le but de ne pas être tentée par l'autobiographie « et donc de ne pas faire état de ce qu'elle était en train de vivre, même de loin, c'est-à-dire la guerre d'indépendance»[3].

---

[1] DÉJEUX, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, op.cit., p. 26.

[2] CLERC *Jeanne-Marie, Assia djebar Écrire, Transgresser, Résister.* Paris : L'Harmattan, 1997.

[3] Idem, p. 84.

Même si la guerre d'indépendance est présente dans les premiers romans d'Assia Djebar, elle fait partie de l'espace des textes, sans être pour autant un thème primordial.

C'est son troisième roman *Les Enfants du nouveau* monde, paru en 1962 qui va venir briser l'absence de référentialité historique, sans être véritablement ancré dans l'histoire. Il est important de souligner que le roman en question a été écrit deux années avant sa publication, c'est-à-dire en 1960. Avec son titre métaphorique, et portant en exergue un fragment d'un poème[1] de Paul Eluard, «il aspirait à montrer l'émergence du monde neuf enfanté par la lutte de libération nationale»[2] .

L'euphorie de l'Independence passée, Assia Djebar ressent le besoin de se remémorer la guerre d'Algérie. De-là va naitre son quatrième roman *Les Alouettes naïves*, publié en 1967 et qui aura pour toile de fond le grand combat pour l'Independence.

Pour la critique littéraire, *Les Alouettes naïves* marque la fin du «premier cycle» de l'œuvre d'Assia Djebar. Les romans sont perçus comme des textes «qui partent en quête de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes de son pays»[3], en l'occurrence, l'Algérie. En ce sens, Jennie Dumont pense que «les rapports homme-femme refoulés dans le tissu patriarcal et oral de la société maghrébine depuis des siècles prendront pour la première fois leur élan»[4] dans *Les Enfants du nouveau monde.*

Après plus de dix années de silence[5], Assia Djebar revient à l'écriture avec la publication d'un recueil de nouvelles intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement.*

---

[1] «Et pourtant de douleurs en courage en confiance
S'amassent des enfants nouveaux
Qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maitres
Tant l'avenir leur parait beau».

[2]CLERC *Jeanne-Marie*, op.cit., p. 84.

[3] DUMONT Jennie, «Trois variations du couple : Une nouvelle conversation avec Les enfants du nouveau monde d'Assia Djebar», in Le cercle des amis d´Assia Djebar, *Lire Assia Djebar*, Ciboure : La Cheminante (Col. plein champ), 2012, p. 40.

[4] Idem, p. 44

[5] Amel Chaouati justifie cette interruption par un besoin de «se nourrir de l'oralité et de la mémoire de ses aïeules, des mères, des sœurs et des femmes inconnues avant de reprendre le chemin d'une écriture romanesque», CHAOUATI Amel in « Le miracle de la langue au service de la transmission», Le cercle des amis d´Assia Djebar, *Lire Assia Djebar*, op.cit., p. 83.

Elle avoue que son projet initial était d'en faire un film, mais les critiques défavorables à l'égard de son premier film *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) l'ont en dissuadée. Elle dit à ce sujet :

> J'aurais voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais, très vite, j'eus des difficultés. La nouba des femmes a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon « féminisme » à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors. […] N'ayant pas pu tourner ce deuxième film (dont le scénario me servit de base pour la nouvelle-titre de mon recueil de nouvelles Femmes d'Alger), je suis retournée à Paris. Je suis revenue à l'écriture en langue française[1].

Cela n'empêchera pas la romancière-cinéaste de tourner un nouveau film en 1982 *La Zerda et les chants de loubli*, long métrage produit, tout comme le précédent, par la Radio-Télévision algérienne. L'expérience cinématographique aura permis à Assia Djebar de prendre de la distance par rapport à ses premiers écrits. D'autant plus que la déception post-indépendance va opérer un glissement dans les préoccupations qui jalonnent son écriture dans la mesure où ses revendications nationalistes vont peu à peu se transformer en «quête de soi».

Dans *Femme d'Alger dans leur appartement* (1980), dont le titre est emprunté au célèbre tableau de Delacroix, Assia Djebar tente une nouvelle approche historique dans la conception de ses nouvelles. Divisés en deux parties «aujourd'hui» et «hier», les récits entreprennent un retour en arrière, arrivant à la guerre d'Independence, et plus loin encore, à la période coloniale avec une mise en parallèle de la violence coloniale d'antan et la violence patriarcale d'aujourd'hui.

La narration de ces textes repose sur un travail polyphonique – qui caractérise toute l'œuvre djebarienne - dont le but est de donner la parole a toutes les «sœurs disparues» ou «ensevelies» sous le silence auquel les contraint le poids de la tradition.

Après la publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar amorce l'écriture d'un projet en quatre volumes : «le quatuor d'Alger», dont le premier

---

[1] COWARD David et SALHI Kamel, « Assia Djebar Speaking : An Interview with Assia Djebar », entretien réalisé le 18 septembre 1997, *International Journal of Francophone Studies*, vol. II, n° 3, 1999, p. 177 cités par GHARBI Farah Aicha, «Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture», in Revue *Etudes françaises* vol 40 n° 1, 2004. Disponible sur : http://www.erudit.org>journals>etudfr>1900-v1-n1etudfr728. Consulté le 18 octobre 2018.

volet a été publié en 1985 sous le titre *L'Amour, la fantasia*. Ce roman retrace l'histoire de l'Algérie, de la prise d'Alger en 1830 jusqu'au déclenchement de la guerre de libération nationale. La particularité de ce roman est d'entremêler des détails historiques avec des scènes autobiographiques et des témoignages d'anciennes combattantes de la guerre d'Independence, racontés à la première personne du singulier. Ce texte, à la fois intime et historique annonce la venue à l'écriture autobiographique pour l'auteure, genre quelle a toujours, délibérément, évité.

Même s'il n'existe pas de pacte qui inscrit le roman *L'Amour, la fantasia* dans le registre autobiographique, il est clair qu'il émane d'un projet autobiographique.

Jeanne-Marie Clerc stipule que ce texte «retrace le parcours accompli entre la fiction imaginaire et l'expérience autobiographique»[1]. À ce sujet, Najiba Regaieg parle d'«avortement de la tentative autobiographique» et appuie son hypothèse sur le fait que les parties autobiographiques prennent en charge la narration de l'enfance et de l'adolescence de la narratrice, mais arrivée à l'âge adulte, cette dernière se rétracte et «l'écriture fait ressac»[2] ; dans la partie censée raconter son expérience de femme.

À la différence du premier et du troisième tome du quatuor d'Alger, le deuxième volet, *Ombre sultane*, publié en 1987 est un texte romanesque plutôt qu'autobiographique, mais il reprend tout de même plusieurs thèmes déjà abordés dans *L'Amour, la fantasia* et qui seront repris dans*Vaste est la prison*, paru en 1995. Son écriture en quête des moindres traces et expressions féminines aura toujours pour thème «le corps féminin, l'annexion du dehors par la femme, la sonorité et les traditions féminines»[3].

Il est important de rappeler que le quatuor d'Alger a été interrompu en 1991 avec la parution de *Loin de Médine*. Selon Clarisse Zimra, ce roman « marque une deuxième cassure fulgurante dans le trajet d'Assia Djebar»[4], après celle qui a mis terme à sa

---

[1] CLERC Jeanne-Marie, op.cit., p.76.

[2] REGAIEG Najiba, in «*Lamour, la fantasia d'Assia Djebar : de l'autobiographie a la fiction*» Revue Itinéraires et contacts de cultures, Paris Université Paris 13, L'Harmattan, n° 27, 1er semestre, 1999. Disponible sur :www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Regaieg.htm.Consulté le 18 octobre 2018.

[3] AGAR-MENDOUSSE Trudy, *VIOLENCE ET CRÉATIVITÉ, de L'écriture algérienne au féminin*, Paris :L'Harmattan, 2006, p. 25.

[4] ZIMRA Clarisse cité par AGAR-MENDOUSSE Trudy, op.cit., p. 26.

période de mutisme. Mais cette fois-ci les motivations de la romancière étaient ailleurs ; si Djebar a décidé d'abandonner «les périodes coloniales et postcoloniales de l'Algérie pour traiter de la vie du Prophète et des femmes qui l'entouraient»[1], ce n'était que pour mieux faire face à l'actualité de l'époque. En effet, en réaction aux événements sanglants qui ont ébranlé l'Algérie après 1988, Assia Djebar a, sciemment, «cité à comparaitre» les femmes fortes de la période anté-islamique comme *Khadidja*, première épouse du Prophète ou *Selma la rebelle*, sans oublier la fascinante *Oum Hakim* afin de démontrer aux intégristes que la femme avait une place privilégiée du temps du Prophète.

La publication de *Loin de Médine* a fait couler beaucoup d'encre. On a reproché à Assia Djebar d'avoir osé écrire sur la vie du Prophète. Face à cette remontrance, l'écrivaine se justifie avec ces mots :

> Les barbus m'ont conspuée. Une femme n'avait pas le droit d'écrire sur le Prophète…C'est une œuvre decirconstance. J'ai eu besoin, devant ce sang qui coulait, de me porter témoin, de dire : cette religion n'appartient pas qu'à vous.[2] (janv.1992)

Le fait qu'Assia Djebar soit remontée aux origines de l'Islam ne signifie pas qu'elle se détourne de ses thèmes obsédants et récurrents qui sont :

> la revendication du regard et de la voix pour les femmes ; la dénonciation de l'occultation de l'oppression que subit le corps féminin dans la société traditionnelle ; le rapport conflictuel entre homme et femme fait de malentendus, de silence mais aussi de désir mutuel[3].

Bien au contraire, la femme est plus que jamais mise à l'honneur ; le récit se focalise sur le destin des premières femmes de la tradition musulmane, celles qui ont entouré le Prophète Mohamed et perpétué son héritage immédiat. «Le portrait du prophète et ceux des hommes des premiers temps de l'Islam (ses accompagnateurs)

---

[1] AGAR-MENDOUSSE Trudy, op.cit., p. 26.

[2] Propos de Assia Djebar rapportés par ZIMRA Clarisse, in «Comment peut-on être musulman Assia Djebar repense Médine», citée par AGAR-MENDOUSSE Trudy, op.cit., p. 26.

[3] SEGARA, Marta, *Le roman féminin en Algérie*, op.cit., p. 259.

semblent être construits dans Loin de Médine dans le seul objectif de savoir comment les femmes se situaient par rapport à la généalogie masculine»[1].

Une année à peine après la publication du troisième volet de son quatuor, *Vaste est la prison*, Assia Djebar revient avec son roman, *Le Blanc de l'Algérie*[2]. Elle y raconte les assassinats de trois intellectuels et écrivains algériens qui lui étaient chers : son beau-frère, le dramaturge Abdelkader Alloula, le psychiatre et auteur Mahfoud Boucebsi, le sociologue et auteur M´Hamed Boukhobza. À l'instar des précédents, ce roman «n'établit pas un dialogue exclusivement féminin, mais recherche un dialogue entre les hommes et femmes algériens»[3]. Djebar évoque, également, dans ce roman la mort de plusieurs écrivains, algériens et français, tels que Frantz Fanon, Mouloud Feraoun, Jean Amrouche, Albert Camus et Tahar Djaout. Sous l'apparence d'une lamentation funèbre, une préoccupation surgit au cours du récit : quel est le rôle de l'écrivain algérien devant la violence et les menaces qui pèsent sur lui ?

2.2. Assia Djebar ou l'ambiguïté du rapport à la langue française

Hormis la reconstruction et la réécriture de l'histoire, le rapport à la langue française constitue une particularité de l'écriture djebarienne. En effet, écrire dans la langue de l'ancien colonisateur a longtemps été une source de culpabilité[4] pour l'écrivaine. Si Kateb Yacine la considérait comme un «butin de guerre», la position d'Assia Djebar est beaucoup moins tranchée ; étant donné que le français est la seule langue «scriptable» qu'elle maitrise, elle a été obligée de s'en accommoder. Les études littéraires et universitaires sont même arrivées à faire endosser l'échec de l'écriture autobiographique chez Assia Djebar au lien problématique qu'elle entretient avec la langue française. Dans ce sens, Trudy Agar-Mendousse pense que «son recul devant

---

[1] AHNOUCH Fatima, *Littérature francophone du Maghreb, Imaginaire et représentation socioculturelles*, (Col. Espaces Littéraire), Paris :L'Harmattan, 2014, p. 96.

[2] Publié en 1996.

[3] AGAR-MENDOUSSE Trudy, op, cit., pp. 27- 28.

[4] «*La langue française que j'écris s'appuie sur la mort des miens, plonge ses racines dans les cadavres des vaincus de la conquête*».DJEBAR Assia in «Écrire dans la langue de l'autre» in *Identité, culture et changement social*, Ottawa, 1989 cité parCLERC Jeanne-Marie, op.cit., p.62.

l'écriture autobiographique était alors intimement lié à une interrogation personnelle sur la langue de son écriture»[1].

Après la publication des *Alouettes naïves*, Assia Djebar a réellement pensé à se tourner vers la langue arabe, c'était même une raison majeure qui a causé ses années d'absence pendant lesquelles, à partir d'entretiens et de témoignages d'anciennes combattantes de la guerre d'indépendance de sa tribu maternelle, elle a effectué un retour à la mémoire féminine et à la langue arabe, par la même occasion. Ce sont ces entretiens qui vont être à l'origine du film *La nouba des femmes du Mont Chenoua.* L'originalité de ce film est de s'enraciner dans les deux langues ; les témoignages de femmes sacrifiées par la guerre de libération, le récit du passé plus lointain, des dernières révoltes contre le conquérant français et les bribes de dialogue quotidien sont en arabe tandis que le récit à la première personne qui relaie les anecdotes et les dialogues, est en français. C'est finalement l'expérience de ce premier film qui va la réconcilier avec la langue française «en lui permettant de l'assumer comme sienne»[2].

Dès lors, la question de la langue qui était sous-jacente dans la production littéraire d'Assia Djebar va devenir un thème récurrent dans ses écrits postérieurs. En effet, même si l'essai : *Oran, langue morte*[3] et la collection de textes - poésies, narrations et essais, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*[4]sont composé de textes fictifs qui relatent la violence que vie l'Algérie des années 90, une réflexion est posée explicitement quant à la nécessite pour elle d'écrire, et surtout, pourquoi écrit-elle en langue française ?

En 2003 un accord intergouvernemental programmait une année Algérienne en France, suite à la reconsidération de la langue française dans les discours officiels. Paradoxalement, c'est cette même année qu'Assia Djebar publie son «*roman épitaphe*»[5] : *La disparition de la langue française* qui, à la différence de tous ses

[1] AGAR-MENDOUSSE Trudy, op.cit., p. 21.

[2] CLERC Jeanne-Marie, op.cit., p. 69.

[3] Publié en 1997.

[4] Publié en 1999.

[5] LAKHDAR MAOUGAL, Mohaled, « Assia Djebar, l'iconoclaste itinéraire d'une Juste» in *Le Soir d'Algérie* du mercredi 4 mars 2015. Disponible sur : http://umc.edu.dz>component>item>701-I-iconoclaste-itineraire-d-une-juste. Consulté le 20 octobre 2018.

ouvrages, a pour personnage principal un homme. Cependant, le lecteur se rend très vite compte que la voix narrative est celle de l'auteure elle-même. En effet le retour, voué à l'échec de Berkane, protagoniste central du roman en question, ressemble à la tentative de retour de l'écrivaine. Rappelons qu'après l'Independence de l'Algérie, cette dernière a tenté de revenir mais la décision du gouvernement algérien d'arabiser l'enseignement de l'histoire à l'université en 1965, la pousse à repartir. Berkane lui, émigré depuis plus de vingt ans en France, revient définitivement dans son pays natal après une déception amoureuse. Il y retrouve sa langue maternelle : l'arabe. L'Arabe est sa langue «de cœur», celle qui lui a été donnée par sa mère, celle qui délivre les jouissances et apaise l'âme, mais le français est devenu sa langue «de tête» sans être, pour autant, dénué d'affect.

Ce rapport charnel avec la langue maternelle Assia Djebar le vit également. Elle déclare en ce sens : «dès que j'étais dans un besoin d'expression amoureuse (…) le français devenait un désert. Je ne pouvais pas dire le moindre mot de tendresse ou d'amour dans cette langue»[1].

Assia Djebar, elle-même surprise par ce constat, finit par en décoder la raison ; elle n'écrit pas dans la langue de la mère, source de tendresse. Elle écrit dans la langue du père, l'instituteur de français. Même si la langue du père a totalement remplacé la langue de la mère, le souvenir de cette langue perdue, qualifiée par l'auteure de «langue souterraine», envahira toute sa littérature.

Ce n'est qu'en 2007 que le «quatuor autobiographique» qu'Assia Djebar avait annoncé va être bouclé avec la publication de son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*. Rappelons que le troisième volet du quatuor avait été publié en 1995, mais Assia Djebar a su tenir ses lecteurs en haleine pendant plus d'une décennie. L'écrivaine a sans doute, senti que le moment était venu de finir ce qui restait en suspend, et de mettre un point final à sa production littéraire. Dans ce roman, un peu plus autobiographique que les précédents, Assia Djebar, à travers le personnage de

[1] ASSIA Djebar dans un entretien avec GAUVIN Lise in « L'écrivain et ses langues, Territoire des langues», in revue *Littérature* n° 101, février 1996, pp 73-87, p. 79.

Fatima[1], fille d'un instituteur de français qui fréquente l'école coloniale, fait le bilan d'une vie passée dans l'affrontement de deux cultures qui s'opposent et se déchirent.

Grande est la surprise de Fatima quant à la réaction violente de son père quand il la surprend grimpant sur le vélo d'un camarade d'école français, sous-prétexte qu'une fille ne doit pas montrer ses cuisses. Elle est alors âgée de six ans. Lui, l'homme instruit avec ses idéaux démocratiques devient strict et austère quand il s'agit de protéger sa fille, mais cette protection s'érige en toute sorte d'interdits. Ce sont ces contradictions qu'Assia Djebar relève tout en rendant hommage au passé arabo-berbère de ces ancêtres.

Dans l'introduction de son étude, Jeanne-Marie Clerc a choisi de présenter l'œuvre d'Assia Djebar en contradiction à l'expression de la féminité dans *Nedjma* de Kateb Yacine. L'analyse qu'elle en fait nous semble résumer parfaitement l'écriture djebarienne :

> …Contrairement à Nedjma, ses héroïnes (de Djebar) sont des femmes de chair et de sang, de douleur et de larmes, incluses dans une histoire ou la migration continue qui les a ballottées, les a abstraites du mythe pour en faire l'incarnation même d'une mémoire douloureuse mais féconde, transmettrice de vie farouchement défendue contre l'envahisseur renouvelé, mais aussi contre l'oubli. Le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une «métaphore», il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment le nommer et l'encerclait d'approximations : il s'exprime par une écriture qui dit à la fois la permanence et la fuite, la «souvenance» à garder d'une tradition ancrée dans la fabulation des aïeules[2].

3. La troisième génération : une écriture confirmée

La fin des années 70 et le début des années 80 marquent un véritable tournant dans la littérature, que ce soit par le retour à l'écriture d'Assia Djebar ou par l'émergence de nouvelles romancières. La plupart ont fréquenté l'école française, le lycée et même l'École normale ou l'université. Elles sont nées entre 1940 et 1950 et signent leurs écrits de leurs véritables noms, sauf pour Aicha Lemsine[3] qui est mariée à un haut fonctionnaire de l'État. Nous citerons dans cette génération d'auteures, par

[1] Véritable prénom de l'auteure.

[2] CLERC, Jeanne-Marie, op.cit., p. 9.

[3] Le vrai nom d'Aicha Lemsine est Aicha Laidi. Son mari a été wali puis ambassadeur.

ordre de dates de naissance : Leila Sebbar (1941), Aicha Lemsine (1942) –que nous venons d'évoquer-, Yamina Mechakra (1949), Hawa Djabali (1949), Hafsa Zinai-Koudil (1951) et Zehira Houfani-Berfas (1952).

Même si la guerre reste encore présente dans les romans de quelques écrivaines de cette génération – commedans *La Chrysalide* (1976) de Lemsine ou *La Grotte éclatée* (1979) de Mechakra- une nouvelle expression de la condition féminine va émerger. En effet,les écrivaines ne vont plus se contenter de témoigner de la condition féminine, mais vont s'élever contre les injustices faites aux femmes en abordant des thèmes qui leur tiennent à cœur, tels que : le mariage forcé, la répudiation et la polygamie. Ceci en réaction aux hommes, qui dans leur quête effrénée pour une reconstruction harmonieuse de leur identité pendant la période postrévolutionnaire, ont fait preuve d'une grande ingratitude à l'égard de la femme. C'est «cette négation de ses désirs et de sa place dans un remodelage du paysage sociologique et politique (qui) l'a reléguée dans un néant d'amertume et de rancœur propre à générer l'étincelle créatrice de sa survie»[1].

La Grotte éclatée de Yamina Mechakra est incontestablement, le roman qui a le plus marqué cette décennie, car

> l'auteur(e), a su, en quelque sorte, duper la censure idéologique de l'époque en publiant un texte qui porte en lui un ensemble de discours contradictoires, qui valorisent, à la fois, les dictats politiques, et s'opposent à la réalité sociale patriarcale de l'époque[2].

Psychiatre, l'auteure a su relever les déchirures de son héroïne, qu'elle a délibérément voulue «bâtarde», «pour dire que tous les repères d'antan ont éclaté»[3], car «habiter son identité pour cettebâtarde n'est plus (un) combat individuel, mais (une) immersion dans la lutte collective». La narration à la première personne «je» sans que le texte ne soit autobiographique et l'accoutrement de la jeune infirmière en treillis kaki et crâne rasé sont une preuve du refus de l'auteure de toute forme de stéréotype.

---

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre, Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan (Coll. Critiques Littéraires), 2010, p. 13.

[2] GUERROUM, Mervette. « La représentation de l'Histoire algérienne au féminin dans l'œuvre de Yamina Mechakra, La Grotte éclatée» in Littérature et analyse de textes littéraires. *Langues & Usages* n° 1, 2017, pp. 161-173, p. 161.

[3] DÉJEUX, Jean. La littérature féminine de langue française au Maghreb, op.cit., p. 26.

La narratrice se penche sur son enfance déshéritée, en quête d'une identité et d'une personnalité stable[1] avec un lyrisme qui pourrait faire percevoir le roman comme étant un long «poème, un chant de douleur, d'exaltation amoureuse et de foi»[2]. Ceci est une caractéristique de la création littéraire de cette période qui va se caractériser par un besoin d'expression qui s'affirme sous différentes formes, allant du roman à l'essai, en passant par la nouvelle et la floraison de textes embrassant plusieurs genres à la fois : roman policier[3], social ou encore sentimental.

Leila Sebbar est sans conteste l'écrivaine la plus féconde de cette génération, mais son cas mériterait qu'on le considère à part. Née en 1941à Aflou (Hauts-plateaux, dans le département d'Oran). Elle est issue d'un mariage mixte : père algérien et mère française, tous deux instituteurs. Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, elle s'installa avec ses parents en France. Elle y fait des études, obtient un diplôme de l'Education nationale et commence à publier ses premiers textes, surfant sur la mouvance féministe parisienne.

Leila Sebbar devient professeur de Lettres à l'Université après la publication de sa thèse de troisième cycle en 1974 qui avait pour thème *Le mythe du bon nègre dans la littérature du 18 ème siècle.* L'écrivaine débuta sa carrière littéraire avec la publication de deux essais : *On tue les petites filles* (1978) et *Le pédophile et la maman* (1980), mais à partir de 1981 « son itinéraire d'écriture bascula et l'orienta vers la littérature de l'immigration avant l'émergence du phénomène de la littérature beure qui commence après la marche des beurs[4] en 1983»[5]. En effet, Leila Sebbar n'est pas à proprement parler une écrivaine beure, car elle n'est pas enfant d'immigrés puisque sa mère est française, mais la publication de son premier roman *Fatima ou les Algériennes au*

---

[1] «*Ramassée dans la Souika constantinoise je fus ballottée d'orphelinat en orphelinat, de famille en famille charitable (...). Je priai chez les uns Sidna Mohammed, chez les autres Moise ou Jésus parce que je n'aimais personne. Chez les uns on m'appelait Marie ou Judith, chez les autres Fatma. Je portais mes prénoms comme des robes et mes saints comme des couronnes*». MECHAKRA, Yamina. *La Grotte éclatée.* Alger : SNED, 1979, p. 37.

[2] DÉJEUX, Jean.La littérature féminine de langue française au Maghreb, op.cit., p. 161.

[3] À titre d'exemple, Zahera Houfani-Berfas a publié en 1986 deux romans policiers : *Le Portrait du disparu* et *Les Pirates du désert.*

[4] La marche des beurs est une marche antiraciste qui s'est déroulée en France du 15 octobre au 3 décembre 1983.

[5] ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain.* Paris : Karthala, 2005, p. 56.

square (1981), dans lequel elle donne la parole aux enfants de l'immigration, la faite rentrer, à tort, dans cette catégorie. Autre argument qui vient discréditer cette appartenance : Sebbar n'appartient pas à la même génération que les écrivains beurs, qui eux, sont la deuxième génération d'immigrés, et nés après l'indépendance de l'Algérie, sans oublier qu'elle était déjà écrivaine reconnue au moment de l'émergence de cette littérature. Mais l'écrivaine elle-même semble avoir des difficultés à se définir comme en témoigne sa correspondance avec Michel Laronde, à laquelle il fait référence dans son étude *Autour du roman beur* :

> Leila Sebbar se définit comme une « croisée », mot emprunté au langage des cités des banlieues parisiennes. Dans une lettre qu'elle m'adressait le 29 septembre 1987, elle me confiait : « Je suis dans une position un peu particulière, ni Beure, ni Maghrébine, ni tout à fait Française…J'ajouterai, ni Pied-noir ». En effet, elle n'est pas immigrée ni enfant de l'immigration, née trop tôt pour être de la seconde génération élevée en France ; elle n'est pas fille de colons européens en Algérie ; elle n'est Algérienne que par son père et Française que par sa mère. De plus sa langue maternelle n'est pas l'Arabe, et elle n'est pas plus écrivain maghrébin d'expression française. Mais son identité culturelle est à l'écoute de ces situations de croisements multiples qui inspirent sa création romanesque[1].

Toujours selon Michel Laronde, le «croisement» chez Sebbar participerait au développement de la signification qu'elle donne à l'exil. Ce croisement va se déployer entre 1982 et 1991 à travers la trilogie des Shérazade : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Les carnets de Shérazade* (1985) et *Le fou de Shérazade* (1991) oùles textes sont en relation intratextuelle, ce qui renforce le phénomène de croisement.

Ce n'est qu'à l'aube du deuxième millénaire que Leila Sebbar fait place à l'histoire dans ses écrits. En effet, elle publie *La Seine était rouge* en 1999 et *J'étais enfant en Algérie : juin 1962* en 2001 ; deux romans entre document et fiction dans lesquelles elle revient sur les massacres du 17 octobre 1961, dans le premier et la déchirure qu'entraine le départ des colons vers la France, dans le second. Il est intéressant de faire remarquer que l'évolution de la production littéraire de Sebbar, dans les thèmes, va à contrecourant de ses condisciples dans le sens où elle est partie de la quête identitaire pour n'arriver que, beaucoup plus tard à des préoccupations historiques.

---

[1] LARONDE, Michel (dir.) *Leila Sebbar* (Col. Autour des écrivains maghrébins). Paris : L'Harmattan, 2003, p. 16.

> À cet effet, Beida Chikhi relève cet attachement à l'Histoire comme une constante dans toute la littérature algérienne : « 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] .

Même si l'œuvre de Leila Sebbar a toujours pour thème principal l'exil, Michel Laronde refuse le statut d'exilée pour l'écrivaine. Selon lui :

> Elle n'est pas une intellectuelle d'Algérie en exil mais une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale. La langue de père lui est revenue dans la fugue symbolique en France, qui a provoqué un retour de mémoire[2].

Quoiqu'il en soit, l'écrivaine semble avoir mis à profit cette bivalence culturelle pour se faire le porte-parole de la jeunesse des banlieues françaises.

Hawa Djabali est née à Créteil en 1949. Elle n'a regagné l'Algérie qu'à l'âge de 14 ans pour s'endurcir dans le monde rural de Lakhdaria où, déclare-t-elle :

> Je me suis sentie tout de suite à l'aise dans une, puis plusieurs familles où les femmes essayaient de «gommer» mon passé en France, pour faire de moi une «vraie femme», sous-entendu, «des pieds qui tiennent les cailloux et des mains qui tiennent la braise» ! Je crois qu'elles y sont parvenues ![3]

Hawa s'intègre très rapidement à la vie des femmes en milieu rural. Le retour au pays des origines se fait en toute sérénité ; la jeune femme vit, désormais, en harmonie entre deux cultures qu'elle arrive à associer et dissocier aux grès de ses envies. En ce sens, la romancière fait la distinction entre deux mondes présents dans ses écrits : «le monde où on lit et le monde où on dit». Il est évident que le premier monde est celui du récit écrit en langue française, mais le second c'est celui où elle raconte ses contes qui ne sont pas, précise-t-elle, « des textes recueillis, mais des textes créés dont la parole est

---

[1] CHIKHI, Beida. *Littérature algérienne, désir d'histoire et* d'esthétique. Paris, Canada : L'Harmattan, 1997, p. 9 citée par CHAIB CHÉRIF-KRÉCHIEM, Aicha. «Parole de femmes : l'écriture féminine». *Synergies Algérie*[**en ligne**]. 2012, n°17, pp. 171-182, p. 176. Disponible sur : https://gerflint.fr/Base/Algerie17/cherif.pdf. Consulté le 10 novembre 2018.

[2] LARONDE, Michel (dir.), op.cit., p. 15.

[3] Propos d'Hawa Djabali recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane in *Noun - Algériennes dans l'écriture,* op.cit., p. 146.

insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire»[1]. Djabali explique plus amplement cette distinction dans *Diwan d'inquiétude et d'espoir* de Christiane Achour :

> La parole du conte est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire. (…) C'est le geste de conter qui est important : c'est cette habitude de raconter qui est sans doute la plus autobiographique dans ma création : reprise d'une habitude car appartenant à un double monde : le monde où on lit, le monde où on dit. Le monde rural où toute une pression s'exerce sur les femmes m'a appris ce recours à cette fuite féminine qu'est le fait de raconter ; on sait que la société n'aime pas la vérité profonde de l'être, que cette vérité est impossible à dire. Si l'on est allusif, c'est parce qu'on nous a défendu de dire. [2]

Contrairement à la majorité des écrivaines qui vivent l'entre-deux comme un déchirement, Hawa Djabali le conçoit comme une richesse. Elle cultive cette double appartenance qui lui donne un regard critique envers sa société d'origine ; en effet, même si la jeune-femme s'initie à la tradition grâce aux femmes et à leur capacité à la perpétuer, elle n'ignore pas, pour autant, l'oppression féminine et l'altération du quotidien de ses semblables à cause du patriarcat qui régit la société algérienne. La romancière tient à préciser qu'elle n'est pas écrivain, mais juste «quelqu'un qui écrit»[3]et c'est dans son premier roman *Agave*, publié en 1983 «qu'elle dresse un vrai réquisitoire contre la logique de la préservation du clan au détriment de l'individu, le manque de révolte chez certaines femmes qui acceptent la soumission en échange du confort matériel qui les installe dans une routine rassurante»[4].

Jean Déjeux fait remarquer qu'il y a souvent une évolution des motivations chez les écrivaines de cette période dans la mesure où les écrivaines qui étaient parties d'un projet purement personnel trouvent, toujours, le moyen de mettre parmi leurs préoccupations le combat pour la cause féminine.

---

[1]DJABALI,Hawa citée par CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Algérie Littérature/Action* n°3. Alger : Marsa Edition, p. 125, in CHAIB CHÉRIF-KRÉCHIEM, Aicha. «Parole de femmes : l'écriture féminine», op.cit., p. 178.

[2] DJABALI,Hawa in CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.). *Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française.* Alger : ENAG, 199, p. 540 citée par CHAIB CHÉRIF-KRÉCHIEM, Aicha. «Parole de femmes : l'écriture féminine», op.cit., p. 178.

[3] Propos de d'Hawa Djabali lors d'une interview avec Christiane Chaulet-Achour. *Diwan d'inquiétude et d'espoir.* Op. cit. p. 58. Citée par DÉJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb,* op.cit., p. 187.

[4]CHAIB CHÉRIF-KRÉCHIEM, Aicha. «Parole de femmes : l'écriture féminine», op.cit., p. 178.

Hafsa Zinai-Koudil est la première romancière algérienne qui va oser aborder, en 1986, le drame des mères célibataires en Algérie, comme thème principal de son roman *Le Pari perdu*. Il est vrai qu'Aicha Lemsine a déjà présenté en 1976, le personnage de *Faiza* dans *La Chrysalide* – elle a été mise enceinte par son fiancé avant le mariage et sera recueillie par le père après le décès de son fils - mais le problème n'a pas été traité dans le fond, l'auteur n'a fait qu'effleurer le sujet dans un court épisode du roman.

Zinai-Koudil a donc bravé un tabou dans un contexte social rejetant les mères célibataires et les enfants illégitimes en mettant en scène *Assia*, une jeune femme séduite et entrainée dans l'aventure par *Mourad,*mais ce n'est que trop tard qu'elle apprend que celui-ci est marié et père de famille. «La voilà enceinte et même seule, puisque Mourad meurt dans un accident de voiture»[1]. Une série de malheurs va s'abattre sur l'héroïne jusqu'à l'épilogue du roman où elle monte en voiture avec deux individus qui vont la violer et l'agresser physiquement. Elle décèdera, à l'hôpital, suite à ses blessures laissant derrière elle un fils ; «elle qui avait sans doute fait le pari de cette autre vie, mais les hommes, là encore, ont eu raison de son rêve»[2].

En 2000, Yamina Mechakra va s'intéresser de plus près aux mères célibataires à travers son deuxième roman *Arris,* dont la particularité est que l'auteure puise dans son expérience professionnelle de psychiatre au sein du pavillon des «filles-mères» – qualificatif désignant en Algérie les mères célibataires - pour traiter, non pas, les problèmes sociaux, mais la question de la quête identitaire.

4. La quatrième génération : des écritures migrantes

Au cours des années 80, la littérature maghrébine «instituée» va faire une place à une nouvelle génération d'auteurs ; les enfants issus de l'émigration, ils représentent la deuxième génération d'immigrés en France. Comme à l'accoutumée, c'est d'abord les hommes qui vont prendre la plume : Mehdi Charef avec *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*, publié en 1983 est considéré comme le texte fondateur de cette littérature dite «beure» et Azzouz Begag avec «Le Gone du Chaaba» est, sans conteste, l'écrivain beur le plus médiatisé.

---

[1] DÉJEUX, Jean.La littérature féminine de langue française au Maghreb,op.cit., pp. 148-149.

[2] Idem, p. 149.

Comme nous l'avons déjà précisé, c'est les écrits de Leila Sebbar qui ont opéré la transition entre l'écriture migrante et l'écriture beure, car, comme nous l'avons déjà mentionné et Charles Bonn vient corroborer nos dires :

> Leila Sebbar (…) est certes l'écrivain femme vivant en France et originaire du Maghreb qui a le plus écrit de romans consacrés à la deuxième génération de l'émigration maghrébine en France (…) Elle a joué à un moment crucial de surgissement de cette littérature un rôle intéressant de catalyseur, parce que son itinéraire personnel d'écrivain alliant explicitement la préoccupation féministe à celle des banlieues immigrées[1].

L'expression de l'immigration étant l'expression des «minorités», les femmes, soutenues par les mouvements féministes, ne vont pas tarder à se faire entendre rompant ainsi, paradoxalement, avec la culture d'origine. En effet, les auteures affirment leur identité par rapport à la culture d'origine, mais c'est cette même culture qui interdit de se dévoiler publiquement. Mais « le genre autobiographique, même s'il ne donne pas les meilleurs textes (permet) de prendre ses distances par rapport à la culture dite d'originedont l'histoire narrée montre qu'elle ne peut plus répondre aux attentes qu'on lui demandait de combler»[2]. Pour ainsi dire, le registre autobiographique ou semi-autobiographique semble «une sorte de point de départ semi-obligé pour ces écrivain(e)s beur(e)s»[3].

Nous citerons parmi les écrivaines beures : Djanet Lachmet, *Le cow-boy* (1983), Farida Belghoul, *Georgette* (1986), Sakina Boukhedenna avec son récit de vie, *Journal. «Nationalité Immigré(e)»* (1987), la chanteuse kabyle *Djura* du groupe «Djurjura», auquel elle a emprunté son pseudonyme avec, *Le voile du silence* (1990) et *La saison des narcisses* (1993), Ferrudja Kessas, *Beur's story* (1990) et Soraya Nini, *Ils disent que je suis une beurette* (1993).

Pour en revenir à la valeur esthétique ou, plus précisément, à la littérarité de ces écrits, la critique littéraire s'accorde à dire quelle est inexistante dans le sens où il s'agit plus de témoignages autobiographiques que de romans à prétention littéraire. Toutefois, Charles Bonn tient à préciser que ce constat ne s'applique pas au seul roman de

---

[1] BONN, Charles. «Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine en France et en Belgique» in *Ecarts d'identité* (l'interculturalité au féminin) n°105, 2004, pp. 30-36, p. 30. Disponible sur : http://www.revues-plurielles.org>_uploads>pdf. Consulté le 1 novembre 2018.

[2] Idem, p. 31.

[3] Ibid.

Georgette de Farida Belgoul qu'il juge être le «*meilleur texte recensé (dans la littérature beure et que) sa rupture n'est pas idéologique mais littéraire*»[1]. Auteure d'un seul roman, Belghoul n'a plus jamais écrit dans le genre, elle s'est tournée vers l'animation culturelle et l'écriture des scenarii de films. Son jugement vis-à-vis du mouvement beur, au moment de son émergence, explique sa renonciation à continuer sur la lignée de cette littérature :

> Globalement nulle, elle ne vaut rien ou presque (…) L'écriture «seconde génération» croit que la vie est un roman. En conséquence, elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. Cette écriture ressemble à la dernière respiration qu'on prend avant de couler. Un livre n'est pas une planche de salut[2]

Au début des années 90, de nouvelles plumes issues de l'immigration vont faire leur apparition sur la scène littéraire. Il s'agit d'écrivaines algériennes vivant en France, sans être pour autant filles d'immigrés, «au sens péjoratif du terme», c'est-à-dire travailleurs manuels, comme c'est le cas de Nina Bouraoui ouencore Leila Merouane et Malika Mokeddem, premières débarquées en France.

Il est nécessaire d'éclaircir ce point concernant l'appartenance «potentielle» à la littérature beure – car il peut prêter à confusion - Selon Alec Hargreaves, le qualificatif «beur» est attribué ou pas à un individu selon des critères socio-économiques. Il établit ainsi

> une distinction entre l'étranger «professionnel» et «l'immigré» travailleur»[3] tout en précisant «que les Beurs sont normalement issus du milieu ouvrier, ce qui exclurait Bouraoui du champ de la littérature beure en raison de son père, haut fonctionnaire de la banque mondiale[4].

Il est important de rappeler que Nina Bouraoui est née en 1967 en France, de mère bretonne. Ses parents se sont rencontrés pendant la guerre d'Algérie. La famille a quitté la France pour s'installer en Algérie, au lendemain de l'Indépendance, Nina avait alors deux ans.

---

[1] Ibid.

[2] BELGHOUL, Farida citée par Christiane Achour in Anthologie de la littérature algérienne. Alger : Entreprise Algérienne de Presse & Bordas francophonie, 1990, p. 184 in ALBERT, Christiane, op.cit., p.34.

[3] AGAR-MENDOUSSE, op.cit., p. 190.

[4] HARGREAVES, Alec. Cité par AGAR-MENDOUSSE, Trudy, op.cit., p. 190.

L'emplacement de Nina Bouraoui en tant qu'écrivaine se trouve au carrefour de deux champs littéraires ; certains la considèrent comme écrivaine française, étant donné qu'elle est née, vit et écrit en France. D'autres la classent parmi les écrivaines algériennes «du fait qu'elle a hérité de la nationalité algérienne de son père, et qu'elle a passé les premières années de sa vie à Alger»[1].

Cette question de l'hésitation concernant l'apparence identitaire de Bouraoui se reflète dans les thèmes principaux de son écriture. En effet, la question identitaire est abordée dans la quasi-totalité de l'œuvre de l'écrivaine, mais c'est son premier roman *La Voyeuse interdite* qui a suscité le plus de polémiques au moment de sa publication, en 1991. L'auteure y dépeint la vie d'une jeune fille, emprisonnée dans une famille algérienne patriarcale ; elle y décrit la religion musulmane comme cruelle ; la société algérienne comme violente avec des coutumes rétrogrades. Les romans qui suivront[2] seront, eux aussi, l'expression de «l'insoutenable», à travers une écriture agressive.

Malheureusement, la date à laquelle les écrivains de cette période – hommes et femmes confondus- qui est le début de ce que l'on a appelé «la décennie noire» en Algérie, a fait que la critique littéraire s'est, dans un premier temps, plus intéressée aux motivations qui les ont amenées à écrire qu'à la valeur et la qualité des œuvres elle-même. Maissa Bey, écrivaine qui a publié son premier roman, *Au commencement était la mer* en 1996 atteste de ce ressenti :

> Au début, quand on m'invitait en France, je devais plus informer les gens sur la situation politique de l'Algérie où je continuais à vivre (…) que leur parler de mes livres. Il fallait que j'explique ce qui se passait en Algérie et c'était pour moi un sentiment de frustration terrible. J'ai souvent eu l'impression qu'on me demandait de venir parce que jetais une Algérienne qui affrontait l'intégrisme, la terreur. Je me disais que je ne les interpellais pas mon écriture, mon parcours, le cheminement de mes personnages…[3].

Il est vrai que le climat d'extrême violence dans lequel les auteures telles que Maissa Bey, Ghania Hammadou ou encore Malika Mokeddem, sont sorties de l'ombre

---

[1] Idem, p. 189.

[2] Nous citerons parmi les romans de Nina Bouraoui : *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Age blessé* (1998) sans oublier ses deux romans à tendance autobiographique : *Le Jour du séisme (1999)* et *Garçon manqué* (2000).

3 BEY, Maissa citée par MOHAMMEDI-TABTI, Bouba. Maissa Bey, L'écriture du silence, Blida : édition Tell, 2007, p. 21.

n'était pas favorable à l'épanouissement des intellectuelles entant qu'écrivaine-femme ; l'écriture pour une femme était, plus que jamais, perçue comme une transgression, après la montée de l'intégrisme et la naissance du terrorisme dont les cibles privilégiées étaient les intellectuelles et la femme.

Il serait faux d'affirmer que seules les femmes ont pris la parole et bravé le danger pendant cette période tragique. Nombreux sont les écrivains hommes[1] qui les ont accompagnés dans leur insurrection donnant, ainsi, naissance à une littérature au nom souvent contesté de «littérature de l'urgence». Il est vrai que ces auteures ont réagi, à travers leurs écrits, a une situation politico-sociale concrète, mais elles n'ont pas, pour autant, écrit que dans l'urgence.

Les femmes étant les gardiennes de la tradition dans la culture arabo-musulmane, ces nouvelles écrivaines ont hésité à bousculer l'ordre préétabli. Il est évident que pour elles, c'est la tradition qui est à l'origine de tous leurs maux, mais«il est rare qu'elles la remettent en cause frontalement : elles la donnent à lire sous un éclairage complice et biaisé, valorisant la résistance interne des femmes et leur sonorité plutôt que dénonçant l'oppression qui les accule a ces ruses»[2]. Nous citerons à titre d'exemple les romans de Fatéma Bakhai[3] : *La Scaléra* (1993) et *La Femme du Caïd* (2003), car elle nous semble le mieux représenter cette relation ambiguë à la tradition. Mais certaines, comme Malika Mokeddem[4] pensent que le temps de l'effacement est révolu. L'écriture de cette nouvelle vague féminine se veut libérée et donc plus virulente à l'égard de la société et du système en place. À cet effet, les propos de Malika Mokeddem sont des plus éloquents :

---

1 Nous citerons à titre d'exemple : Tahar Djaout, Yasmina Khadra, Boualam Sansal.

2 CHAULET-ACHOUR, Christiane. NOUN - Algériennes dans l'écriture, op.cit., p. 30.

3 Fatéma Bakhai est née en 1949 à Oran en 1949. Elle quitte sa terre natale à l'âge de deux ans pour s'installer avec sa famille au Maroc puis en France en 1953. C'est à Saint-Etienne qu'elle a passé toute son enfance et effectué ses études primaires. Rentrée en Algérie après l'indépendance, elle poursuit sa scolarité au lycée français d'Oran jusqu'au baccalauréat obtenu en 1967. Parallèlement à des études de droit à l'université d'Oran, l'auteur a enseigné le français. Entre 1975 et 1981, elle a été magistrate au tribunal d'Oran. Depuis 1981, elle exerce la profession d'avocate.

4 «Moi la tradition, j'ai toujours été contre. Je fais corps avec elle quand elle vibre d'émotion, nourrit l'esprit, enrichit la mémoire. Je l'affronte, la répudie quand elle se fige en interdits, s'érige en prison», MOKEDDEM, Malika. *La Transe des insoumis*, Paris : Grasset, 2003, p.27.

> L'écriture féminine se veut libératrice d'un malaise réel, d'un grave mal-être, de l'humiliation subie sans cesse, elle se veut écriture de la transgression, transgression de l'interdit et du non-dit, du refoulé, de la frustration, de la castration, des tabous. Elle est l'expression de la violence sociale, culturelle et politique schizophrénique et mutilante dans laquelle les femmes sont nées et ont grandi[1].

En effet, Malika Mokeddem représente l'une des voix féminines les plus revendicatrices de l'émancipation de la femme et de son autonomie. Elle est à peu près de la même génération que Mechakra, Djabali, Zinai- Koudil...etc, mais elle n'est arrivée à l'écriture que beaucoup plus tard. Elle est née en 1949 à Kenadsa, dans l'Ouest du désert algérien, dans une famille nomade sédentarisée. Elle fut scolarisée dans son village natal juste avant le déclenchement de la guerre de libération nationale. Elle est la seule fille du village à rejoindre le lycée de Bechar puis l'Université d'Oran, quelques années plus tard. Après des études de médecine, elle émigre en France en 1977 pour se spécialiser en néphrologie.

À travers «des personnages féminins en perpétuelle migration, l'auteure met en exergue la marginalité de ses héroïnes et leur impossibilité à évoluer dans une société où les interdits et les tabous s'érigent en rempart et briment, par conséquent, la femme»[2]. C'est cette non fixation que nous nous proposons d'analyser dans le prochain chapitre, à travers une présentation de la production littéraire de Malika Mokeddem. Ce chapitre intitulé « Malika Mokeddem : itinéraire d'écriture» aura pour objectif de dégager les spécificités de l'écriture mokeddemienne en évoquant, d'abord, les conditions d'écriture et de publication de chacun de ses romans. Ensuite, nous tâcherons de résumer les œuvres les plus significatives afin de faire ressortir les personnages emblématiques qui participent à promouvoir la déterritorialisation.

---

[1]Propos de Malika Mokeddem rapportés par BOUGHERARA Nassima, « Littérature algérienne au féminin », *Cahiers d'études Maghrébines* N°8, 1995, p. 188 cité par BENAYOUN-SZMIDT Yvette, « L'interdite de Malika Mokeddem ou la sur-vie d'une écrivaine en marge de sa société » in REDOUANE Najib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert (dirs.), *Malika Mokeddem*, Paris : L'Harmattan (Coll. Autour des écrivains maghrébins), 2003, pp. 99-119, p. 116.

[2] SOULIMANE, Nadia. «Le regard féminin dans l'œuvre de Malika Mokeddem». *Les Cahiers du CRASC*. N° 20. 2009, pp. 99-103, p. 99.

Chapitre II

Itinéraire d'écriture de Malika Mokeddem

Retracer l'itinéraire d'écriture de Malika Mokeddem, c'est inévitablement pénétrer le désert. Un désert fondateur : il est identité, mémoire, racine mais,surtout il est paradoxe.

S'il est espace de liberté, d'évasion et de tous les fantasmes dans la vision occidentale, il est enfermement, aridité et suffocation chez bien des natifs de la région. Le désert de Malika Mokeddem est tout cela à la fois, car :

> Décrire la trajectoire de Malika Mokkedm implique qu'on la relie a ses origines et en même temps, qu'on les transgresse. Fille du désert et de l'oralité, petite-fille d'une nomade bédouine, héritière du sang noir d'une ancêtre africaine, son identité s'est aussi nourrie de la culture occidentale transmise par les lectures et l'écriture. C'est précisément dans ce métissage, à la fois biologique et culturel, que réside toute la richesse de sa vie et de sa créativité.[1]

C'est de cette marche sur les traces de ses ancêtres, les hommes bleus qui ont sillonné le désert que se nourrissent son désir de liberté et son rejet des balises. Nomade dans l'âme, ses textes sont en perpétuel mouvement à travers des personnages refusant les frontières, «balayant, dépassant la notion d'identité unique (…) privilégiant toujours la marge, la périphérie plutôt que le centre, l'hybridation plutôt qu'une hypothétique pureté»[2], se sentant plus authentiques dans le métissage et la richesse de l'entre-deux.

Faisant partie des écrivains de l'émigration / immigration, Malika Mokeddem se plie à la règle : celle de dire la mouvance et l'entre-deux. Cependant, celle-ci ne se contente pas de décrire l'exil dans une opposition du « Moi » à « l'Autre », dans une

---

[1]HELM, Yolande Aline. *Malika Mokddem : envers et contre tout.* Paris : L'Harmattan, 2000, p. 7.

[2]MOHAMMEDI-TABTI Bouba. Regard sur la littérature féminine algérienne. «Revues plurielles» [en ligne]. p. 110. Disponible sur : http:// www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf. Consulté le 19 octobre 2018.

perspective comparatiste axée sur la différence, mais elle porte une réflexion sur« les espaces culturels non définis, ou non acceptés par la doxa dominante, et qui pourtant font vaciller les définitions identitaires closes »[1].

C'est cette redondance du profil du protagoniste mokeddemien qui a motivé notre démarche quant à la présentation du parcours littéraire de l'auteure, dont le soubassement est puisé dans la sagesse de son aïeule nomade :

> Deux mots me hérissent, «nationalité» et «racines»…Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelle que frontière que ce soit. Ma grand-mère me disait : il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher». J'en ai fait ma devise[2].

1. *Les Hommes qui marchent* et *Le Siècles des sauterelles* : une conteuse ressuscitée :

Le premier roman de Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent* a été publié en 1990. Reconnu par l'auteure elle-même comme contenant une large part autobiographique, elle avoue y raconter l'histoire de sa famille. Plus encore, elle confie que le premier jet du livre était écrit à la première personne, c'est-à-dire avec un «je», et les autres membres de sa famille avaient leurs véritables prénoms[3]. En mettant un point final à son roman, Malika Mokeddem a pris conscience de la nécessité de prendre de la distance par rapport à son texte ; le «je» est alors devenu *Leila* et les autres prénoms furent inventés. Le roman obtient le prix Littré et le prix collectif du Festival du premier roman à Chambéry, en France et le prix de la Fondation Nourredine Aba, en Algérie.

Dans *Les Hommes qui marchent*, Malika Mokeddem raconte l'histoire de la tribu des *Ajalli,* tribu nomade qui a été contrainte de se sédentariser suite à une situation socio-économique précaire. Comme le fait remarquer Armelle Crouzières-Ingenthron,

---

[1]BONN Charles, REDOUANE Najib et BENAYOUN-SZMIDT Yvette (dirs.), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etudes transnationales, francophones et comparées), 2002, p. 16.

[2] Propos de Malika Mokeddem recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane. «Portrait de Malika Mokeddem. Écriture et implication» in *NOUN - Algériennes dans l'écriture*, Op.cit., p. 186.

[3] Nous nous sommes référés au propos de Malika Mokeddem, recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane in HELM, Yolande Aline (dir.), op.cit., p.24.

dans ce roman «trois générations de femmes (re)vivent l'Histoire de l'Algérie pendant trente ans et (re)disent leurs histoires individuelles et leurs destins souvent semblables de femmes enfermées dans la tradition ou l'humiliation»[1]. En tête des générations se place l'aïeule, *Zohra*, grand-mère de *Leila*. La deuxième génération comprend deux types de femmes qui s'opposent : d'un côté *Yamina*, la mère de *Leila*. Celle-ci incarne parfaitement lafemme soumise, gardienne de la tradition – modèle auquel Leila ne veut surtout pas ressembler - ; de l'autre, se trouve les femmes rebelles et marginales tel que *Saadia*, la cousine des *Ajalli*, mise au ban de la société, mais vivement appréciée par la petite *Leila*. En dernier lieu se trouve l'héroïne *Leila* qui n'est autre que le double de l'écrivaine. Pour en revenir à l'aspect autobiographique du roman, les critiques se sont attelés à chercher les similitudes entre les événements relatés et la vie réelle de Malika Mokeddem tout en décryptant les souvenirs et la subjectivité qui jalonnent le texte. Aux questions sur le caractère autobiographique de son roman, la romancière répond : « Les Hommes qui marchent comporte une large part autobiographique. Le nombre d'auteurs qui abordent l'écriture par l'autobiographie montre qu'à l'évidence celle-ci est, parfois, une étape obligée»[2].

Le grand malheur de *Zohra*, «la femme aux tatouages sombres»[3]c'est d'avoir été arrachée à sa vie nomade. «L'immobilité du sédentaire, c'est la mort qui (l´a) saisie par les pieds. Elle (l´a) dépossédée de (sa) quête»[4]. Ne lui restant que le nomadisme des mots, *Zohra* se faisait un point d'honneur de perpétuer son monde, en voie de disparition, à travers ses talents de conteuses. Elle racontait les caravanes de sel, mais ce qu'elle aimait raconter par-dessus tout c'est l'histoire de *Bouhaloufa*, «l'homme au cochon». Cet homme était l'oncle à son mari ; son vrai nom était *Djelloul Ajalli*, garçon qui dès son jeune âge se démarquait de la tribu. Rêveur et solitaire, il fut subjugué par un taleb [5]érudit qui se joignit à la caravane. Le garçon qui n'avait jamais entendu parler

---

[1] CROUZIÈRES-INGENTHRON, Armelle, «Histoire de l'Algérie, destins de femmes : L'écriture du nomadisme dans Les Hommes qui marchent», pp. 141-155, in HELM, Yolande Aline, op.cit., p. 141.

[2] MOKEDDEM, Malika, in «Portrait de Malika Mokeddem – Ecriture et implication», in CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noun – Algériennes dans l'écriture*, op.cit., p. 176.

[3] MOKEDDEM, Malika, *Les Hommes qui marchent*, Paris : Ramsay, 1990, p.88. (Rééd. Grasset, 1997).

[4] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 11.

[5] Maitre, désigne habituellement le maitre d'école coranique.

de l'écriture fut émerveillé par les histoires qu'inventait *Schérazade* dans *Les Mille et Une Nuit* que lui lisait le vieil homme à chaque halte, sous la lumière d'un petit quinquet, sous une kheima[1]plantée en toute hâte pour quelques heures de repos. Un matin, le docte personnage quitta la caravane, emportant avec lui son fabuleux ouvrage et, surtout, la fin de l'histoire.

Le cœur brisé, *Djelloul* se remis à trainer à l'arrière de la caravane, les questions plein la tête :

> Que cherchent-ils ? Le savent-ils au moins ? Tantôt ils disent qu'ils vont troquer leurs marchandises. Tantôt ils prétendent qu'il est essentiel de trouver un pâturage pour les bêtes. Le nécessaire comme le fondamental semblent toujours ailleurs. Qu'espèrent-ils ? Quelque chose qu'ils n'atteindront sans doute jamais[2].

Ne comprenant pas l'intérêt du mode de vie nomade, et sentant ne pas être fait pour ces marches interminables, il devenait, de plus en plus, étranger aux siens. Une décision le fit sortir de sa torpeur : il fallait qu'il apprenne à lire et à écrire. Mais lire et écrire au sein du monde de l'oralité était considérés comme pure extravagance. L'obstination du jeune garçon finit par payer ; le clan céda à sa requête en se convaincant que, finalement, ce ne serait pas une mauvaise chose d'avoir parmi eux un homme sachant lire le Coran. Ainsi, ils plièrent leurs kheimas pour remonter vers le nord.

Les nomades avaient eu vent que les Français avaient remplacé les Turcs. Pour cette raison, ils dressèrent leur campement à Méchéria, sur les hauts plateaux et seuls quelques hommes de la tribu conduiront *Djelloul* plus au nord, plus précisément à Tlemcen.

Tlemcen était considérée comme la cité culturelle de l'Ouest algérien. Le petit garçon fut placé dans une école qui bénéficiait d'une bonne renommée, sous la tutelle d'un taleb. Quand leurs déplacements les ramenaient vers le nord des hauts plateaux, les *Ajalli* envoyaient quelques hommes pour aller chercher *Djelloul* et faire une nouvelle offrande à son maitre. L'enfant venait alors passer quelques jours au sein de sa famille mais, chaque année il se sentait s'éloigner d´eux un peu plus. En effet, dix ans sont

---

[1] Tente de nomades en laine et en poil de chameau.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 15.

passés et *Djelloul* avait pris gout à la vie citadine ce qui déplaisait aux hommes du clan ; s´ils lui avaient permis de s'instruire, c'était dans le but de leur lire le Coran et de leur procurer des talismans censés les protéger du mauvais œil et des maléfices des démons, mais le jeune homme se détournait de cette mission en s'adonnant à la poésie du *Jahili*, poète de l'ère d'avant l'Islam. Leur sentence fut sans appel : il faut éloigner *Djelloul* de cette débauche qui caractérise la vie des gens du Tell.

Djelloul fut immédiatement tiré de l'emprise de son maitre, jugé libertin. Il sanglota tout le long de leur descente vers le sud, mais les hommes qui marchent étaient insensibles à son chagrin. Au deuxième jour de marche, ils butèrent sur un marcassin. Comme à l'habitude, les hommes s'apprêtaient à le tuer et le jeter en pâture aux chacals – étant donné que cette bête est impropre à la consommation et honnie par la religion musulmane - mais ce jour-là *Djelloul* s'interposa entre les hommes et le petit sanglier en le prenant dans ses bras. Ce comportement outrancier gêna les hommes de la tribu, mais ils décidèrent de ne pas rentrer dans un nouveau conflit avec le jeune homme. Savourant sa petite victoire, il fit une place à la petite bête dans sa sacoche en alfa suspendu au dos de son âne, au milieu de ses quelques livres.

La relation entre *Djelloul* et les hommes du clan ne faisait que se détériorer. En attendant de se délivrer du joug de la tribu, il se retirait pour composer ses poèmes luxurieux en pensant «Mille péchés et même la damnation plutôt que la longue agonie qu'était l'existence des siens»[1].

La famille de *Zohra* se délectait à l'écoute de l'histoire de *Bouhaloufa* mais, comme à chaque fois, les mots lui manquaient pour raconter ce qui a causé la rupture définitive entre cet oncle si particulier et la tribu. D'un coup, elle semblait écrasée sous le poids du secret et «esquivait (…) habilement la question. Elle disait seulement : C'était grave, très grave…»[2]. Son auditoire se doutait qu'elle ignorait elle-même le fin mot de l'histoire.

Quoi qu'il en soit, cet événement «grave» placé sous le sceau du secret a eu pour conséquence l'expulsion de *Bouhaloufa* de la tribu. Plusieurs années plus tard, les *Ajalli* apprirent, par des caravaniers venus du Maroc, que *Bouhaloufa* avait longtemps sillonné

[1] Idem, p. 21.

[2] Idem, p. 22.

ce pays. Pour gagner sa vie, les matins il faisait office d'écrivain public assis derrière une meida[1]dans le souk, tandis que le soir, il lisait des poèmes ou des contes chez des riches de la ville qui se le recommandaient.

Portant la meida et les livres sur le dos, son cochon le suivait partout. Aux gens qui semblaient interloqués à leur passage, *Djelloul* racontait que l'animal était un noble cheikh nomade de la tribu des *Ajalli* qui s'appelait *Djelloul* et que la malédiction des siens le transforma en cochon. Il ajoutait à ses affabulations que les soirs de pleine lune, le cochon retrouvait l'usage de la parole et lui contait des contes. Certains passants, apeurés se sauvaient et d'autres, se ruaient sur le cochon pour le caresser. L'animal devint célèbre dans toutes les villes traversées, si bien qu'on l'appelait *Si Hallouf Ajalli*. Sa mort endeuilla *Bouhaloufa* qui décida d'offrir à ce compagnon de bohème une sépulture digne du plus noble des humains. Sans que personne n'en sache rien, il enveloppa le corps de l'animal dans un linceul en soie veillant à ce que la forme extérieure ressemble à celle d'un corps humain. Il obtint l'autorisation de creuser une tombe dans le cimetière des musulmans, y enterra son cochon et fit réciter des versets, le soir même, par une meute de talebs. Ainsi, *Bouhalloufa* vengea «l'animal du tort que le Coran infligeait à sa race»[2].

Désormais seul, *Djelloul* s'en alla vers Bagdad puis arpenta le Moyen-Orient pendant plus de vingt ans. Quand il revint pour s'établir à Oujda, c'était un homme riche mais l'origine de sa fortune restait un mystère. Il acheta une ferme sur la petite route qui débouchait, quelques kilomètres plus loin, sur l'Algérie. Le vieil homme n'arpenta jamais cette route qui allait vers son passé, mais elle était là, se proposant chaque matin à lui.

Djelloul ne s'est marié qu'à ses soixante ans passés. Il eut deux garçons et une fille qui mourut très jeune. Ses fils fréquentèrent à leur tour la medersa. Il leur parlait souvent des gens de sa famille restée là-bas dans le désert en ces mots :

> Des gens droits et généreux, mais si fiers et durs ! Ce sont des hommes qui marchent. Ils marchent tant que la vie marche trop vite en eux. Ils sont, sans doute, à la recherche de quelque chose. Ils ne savent pas quoi et pressentent même qu'ils ne le trouveront jamais. Alors ils

[1] Petite table basse.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit. p., 23.

> se taisent et avancent. Peut-être ont-ils l'intelligence des premiers humains qui comprirent que la survie était dans le déplacement. Celle des derniers hommes qui fuiront les apocalypses des cités. Celle des rebelles de toujours qui jamais n'adhèrent à un système établi. Maintenant je crois que leur marche est une certaine conception de la liberté[1].

Il peut sembler inopportun que l'on s'attarde autant sur un personnage qui n'a aucune incidence sur la diégèse du roman, mais nous avons constaté que *Les Homme qui marchent*, en général, et les personnages de *Zohra* et de l'atypique *Bouhaloufa*, en particulier recelaient la quintessence de l'écriture de Malika Mofeddem. En effet, c'est «de cette marche sur les traces de ces ancêtres, les hommes bleus qui ont sillonné le désert vers des horizons lointains (que) viennent son désir de liberté et son nomadisme qu'elle retrace dans les mots»[2]. C'est ce passé glorifié qui va donner à*Leila*, héroïne des *Hommes qui marchent* et petite-fille de *Zohra*, le courage de résister et ne pas céder aux conventions. Il est vrai que ce point peut sembler paradoxal, dans la mesure où la vie tribale est faite de soumission et de sacrifices mais,*Leila*, et par ricochet, Malika Mokeddem dépassent cet aspect pour ne se focaliser que sur leur besoin vital de liberté.

Zohra fut touchée par une série de malheur ; son mari *Ahmed le sage* est mort sur le chemin du retour de son périple vers La Mecque qui a duré deux ans. Suite à cela, une série d'épidémie s'abattait sur le clan : variole, choléra, typhus. Sans oublier les famines et l'insécurité qui régnaient sur leurs déplacements dont le périmètre rétrécissait au fur et à mesure que la colonisation s'engouffrait dans le pays.

Zohra dit qu'elle est née «l'année de la très grande sécheresse»[3]. Elle qui reproche aux sédentaires de tout mettre en chiffre, même la vie, aura retenu une date ; l'année quarante[4]. Date à laquelle son fils ainé, *Tayeb* du aller combattre pour un pays dont il ignorait, jusqu´alors l'existence.

Comme les romans d'Assia Djebar, *Les Hommes qui marquent*, lui aussi est ancré dans l'Histoire. Il rend compte des événements qui ont marqué la deuxième moitié du

---

[1] Idem, pp. 24 – 25.

[2] REDOUANE, Najib. «À la rencontre de Malika Mokeddem», pp 17-39 in REDOUANE Najib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert (dirs.), op.cit., p. 19.

[3] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 28.

[4] «Puis, il y a eu la grande guerre. Là-bas, en France. L'année quarante. Ah, je la connais, cette date-là !», MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 29.

vingtième siècle en relatant les violences vécues par le clan *Ajalli,* pendant une trentaine d'années, de 1940 à 1970 à peu près ; l'auteure y évoque – comme nous venons de le mentionner- la Deuxième Guerre mondiale ; témoignera de la guerre d'Independence ; puis annoncera la naissance de l'obscurantisme et la montée de la violence intégriste.

Ayant promis à son mari de scolariser son plus jeune fils, *Zohra* décida de rentrer dans le moule de la vie sédentaire en s'installant d'abord à El-Bayad puis à Kénadsa où Tayeb avait dégoté un emploi dans les mines de charbon.

Kénadsa est à une trentaine de kilomètres de Colomb-Béchar, mais c'est plus près des terrils que des dunes, que *Zohra* et sa famille ont élu domicile, plus précisément au «ksar El Djedid»[1]. Construit en dur, il avait de ksar que le nom, car il avait été érigé derrière les deux plus gros terrils, au début de l'exploitation minière. Ce ksar bâti «par le roumi pour son bougnoul»[2] reflétait le mépris avec lequel il avait été conçu.

Même si Mokeddem rend compte de l'injustice de la colonisation, elle n'est pas, pour autant, dans une stigmatisation de l'image du colon. Il est vrai que le roman comporte des scènes qui témoignent du racisme des Français envers les indigènes, comme la réaction de quelques parents d'élèves devant les résultats irréprochables de *Leila* à l'école, mais la position de sa propre mère à l'égard des noirs et des juifs atténue les griefs qu'elle pourrait avoir face à ce genre de comportement :

> Leila ouvrit son cartable et lui tendit ledit cahier. La femme le feuilleta, une crispation marquant de plus en plus ses traits. Dès qu'elle aperçut Gisèle qui sortait de la maison à ce moment, elle roula le cahier et en hurlant la battit avec :
> Te rend-tu compte que la petite Arabe travaille bien, elle, alors que tu ne fiches rien. Ma parole, c'est le monde à l' envers ! Et puis, il me semble t'avoir déjà dit que je ne voulais pas te voir fréquenter des moukères. Si au moins tu prenais exemple sur celle-là !
> (…)
> Hélas ! dilemme de l'enfance de Leila, aucune des trois communautés n'avait le monopole du racisme. Sa mère, Yamina, était aussi virulente que Mme Fernandez dans ce domaine. «Ihoudia, juive[1]» était l'une de ses insultes favorites quand elle voulait blesser Leila. Et elle y parvenait. Non pas que ce terme fut injurieux pour la fillette, non ! C'est qu'il fut considéré comme tel qui la meurtrissait.[3]

[1] Le nouveau ksar.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., pp. 70 – 71.

[3] Idem, pp. 155-156-157.

L'affection que *Leila* porte pour la population juive est née du rapport qu'elle entretenait avec *Sarah*, une amie du mellah et plus particulièrement avec la mère de famille. *Emna BenYatto* était la douceur personnifiée aux yeux de *Leila*. Elle avait l'habitude de se jeter

> contre sa poitrine et enfouissait sa tête au plus chaud de sa gorge opulente. Elle y humait une senteur de musc, de clou de girofle et d'huile d'olive mêlés, tandis que la femme la picorait de doux baisers en susurrant a son oreille : «Ma petite kahloucha, kahlouchti»[1].

Le giron de sa propre mère étant toujours occupé par un gros ventre ou par un nouveau-né, *Leila* avait trouvé une figure maternelle de substitution.

La narratrice rend tout de même compte des rapports harmonieux qu'entretenait sa famille avec quelques pieds noirs du village tels que *la Bernard*, la sage-femme qui a été adoptée par toutes les femmes du village «parce qu'elle était à leur coté à chaque douleur, à chaque joie, à chaque naissance, parce qu'elle avait appris leur langue»[2], ou encore madame *Bensoussan*, l'institutrice. Parfaite représentante de l'école laïque, cette dernière ouvre les chemins du savoir à*Leila* en lui faisant comprendre que « l'école (était) sa seule planche de salut»[3]. Sans oublier *Portalès*, l'ami des *Ajalli* et seul étranger «mâle» qui avait le droit de pénétrer l'enclos familial.

C'est *la Bernard* qui a osé pousser un trille de youyou par une nuit de pleine lune pour annoncer la naissance de *Leila,* tandis que *Zohra* foudroyait du regard sa belle-fille. La déception du premier instant ne dura pas longtemps. La vue du joli minois faisait oublier la dureté du quotidien et occultait la laideur des terrils.

Leila fut l'ainée d'une fratrie de dix enfants – filles et garçons confondus- mais la descendance mâle se fit tout de même attendre. Ce n'est qu'à la troisième grossesse que *Yamina* accoucha d'un garçon ce qui lui procura le droit à la protestation au sein de la famille.

Yamina n'est autre que la petite fille de *Bouhaloufa*. Le défunt mari de *Zohra*, *Ahmed le sage* et son neveu, *Hamza,* le père de *Yamina* avaient fait le pacte de marier

---

[1] Idem, p. 157.

[2] Idem, p. 111.

[3] Idem, p. 125.

leurs enfants. La jeune fille qui avait grandi dans l'aisance, là-bas à Oujda, s'est retrouvée propulsée dans «une existence de misère sous des cieux d'enfer»[1].

L'infortunée *Yamina* trouvait peu grâce aux yeux de sa belle-mère. Pour cette dernière, sa belle-fille avait toutes les tares des citadines ; elle manquait d'endurance ; elle ne savait pas travailler la laine ; et surtout, elle lui reprochait son racisme envers les noirs, car à cette époque-là un antisémitisme et un grand racisme à l'encontre des noirs subsistaient dans toute l'Afrique du Nord.

Ayant une ancêtre de cette «race», *Zohra* avait une position bien tranchée sur la question ; dès qu'elle entendait le mot «abd»[2], dans la bouche de sa belle-fille, elle répliquait sans sourcilier : « Si tu n'aimes pas le noir, tu n'as qu'à l'enlever de tes yeux !»[3]. Grâce à sa grand-mère, *Leila* avait acquis une sensibilité exacerbée à ce phénomène et contrairement à sa mère, l'idée qu'une ancêtre noire signait de son empreinte indélébile les générations d'*Ajalli,* attisait sa jubilation :

> Sa propre peau brune avait toujours chagriné sa mère comme une profanation léguée par ce lointain aïeul dont on ne prononçait jamais le nom. C'était là un reste du pigment de «l'esclave» qu'il avait engrossée. C'était là un don empoisonné du côté de Zohra…Leila aimait ça. Souvent, elle se prenait à penser à cette femme noire, à ce qu'avait été sa vie. Alors maintenant, elle exhibait ses cheveux et sa peau, cette filiation maudite, comme sa mère son gros ventre goguenard. À chacune ses emblèmes et ses fanions. Elle plus sa peau fonçait, plus ses cheveux bouclaient, plus elle se réjouissait. Pour accentuer cet effet, elle paressait longtemps au soleil. Fière revendication de ce trait de négritude qui, même dilué dans les générations successives de nomades, ressortait çà et là. Comme si le fantôme de la lointaine aïeule mortifiée guettait tous les gros ventres de la famille y déposant de temps à autre une goutte de sang. Une goutte d'ébène qui épanouissait la une lippe nègre au milieu d'un visage aux traits de pur maure, coiffait ici une tête d'une crinière crépue au milieu d'autres aux cheveux souples. Leila aimait ça ! [4]

Le métissage, abordé ici sous forme d'une goutte de sang guettant les ventres pour s'y déverser, va devenir dans les écrits antérieurs de Malika Mokeddem, un signe de revendication chez la plupart de ses protagonistes centraux. En effet, on remarquera

---

[1] Idem, p. 38.

[2] Esclave.

[3] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 206.

[4] Ibid.

lors de l'analyse de notre corpus que l'écrivaine réfute toute notion de «racine». En ce sens, elle livre à Christiane Chaulet-Achour, lors d'une interview :

> Il y a deux mots qui me hérissent : 'nationalité' et 'racines'…Ma grand-mère m'avait dit : 'il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, on est des nomades, on a une mémoire et des jambes'. Elle avait raison[1].

Il est important de souligner que *Les Hommes qui marchent* s'ouvre sur un portrait de *Zohra*, cette grand-mère nomade évoquée par Malika Mokeddem «et se termine sur la venue à l'écriture de (Leila), poussée par la mémoire de Zohra»[2] :

> Attention à l'immobilité ! Prends garde à la glu des longues haltes, fussent-elles seulement celles de la mémoire ! Raconte-moi…Raconte-moi. (…) Haletant sous l'emprise de cette obsédante incantation, Leila s'arrêta. Elle prit sa plume. Raconter ? Raconter…Mais par où commencer ? Il y avait tant à dire ! Elle n'eut pas à chercher longtemps. Sa plume se mit à écrire avec fébrilité, comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua ses entrailles et libéra enfin sa mémoire. Elle avait repris sa marche vers Bouhaloufa, vers l'aïeule Zohra, vers Saadia, Emna, Ben Soussan, La Bernard, vers les phares qui balisèrent le rivage houleux de l'erg[3].

Leila vouait un culte à sa grand-mère au détriment de sa relation avec sa mère. Dépassant sa fille ainée que d'une quinzaine d'années, *Yamina* qui a été arrachée jeune à sa famille, voyait en *Leila* l'amie, la sœur voire la mère quelle n'a jamais eue mais son ainée était une rebelle qui refusait que sa mère la façonne à son image. Lors de ses colères, *Leila* vociférait contre sa mère : « Tu n'es qu'une usine d'enfants !», ce qui ne déplaisait pas à Yamina qui« s'était mise à exister grâce à son ventre»,[4] au grand regret de *Leila.* Cette dernière ne comprenait pas pourquoi les parents préféraient-ils les garçons aux filles ; c'est d'ailleurs à la naissance du premier petit frère qu'elle ressentit ses premières rages et rancœurs.

---

[1] MOKEDDEM Malika cité par Chaulet Achour Christiane in BONN Charles (dir.), Place d'une identité migrante en FRANCE : Matériaux pour une recherche. Paris : L'Harmattan (Coll. Etude littéraires maghrébine ; Tome II), 1995. P. 126 . Cité par Mertz-Baumgartner Birgit, « Identité et écriture rhizomique au féminin », pp. 121-135 in REDOUANE Najib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert (dirs.), op.cit., p. 126.

[2] AGAR-MENDOUSSE, Trudy, op.cit., p. 107.

[3] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit.,pp. 320-321.

[4] Idem, p. 116.

Leila avait décidé que «les bercements, biberons, soupes, pipis, défécations multiples, toilettes même sommaires n'étaient pas son affaire», et ne le seraient jamais[1]. La seule vue de sa mère enceinte lui donnait la nausée. Plus elle grandissait, plus *Leila* dérangeait, inquiétait,mais les parents se sentaient impuissants, car ils ne pouvaient corriger la petite teigne sans s'attirer les foudres de *Zohra*.

On disait que *Leila* avait hérité du grain de folie de *Bouhaloufa*. Même *Zohra* dut se rendre à l'évidence. Désemparée, elle se surprenait à implorer l'ancêtre :

> Bouhaloufa, n'appelle pas à ton exemple cette enfant. Ce n'est qu'une fille, Bouhaloufa ! Les chemins qui t'ont sauvé la tueraient. De quoi rêve-t-elle les yeux grands ouverts ? Pourquoi n'a-t-elle pas la sagesse des femmes de ma lignée qui rentrent dans le rang sans rechigner ? Qui rendent fier notre sang cueillent nos bénédictions ? Bouhaloufa, enlève-lui ton grain de l'esprit et je passerai le restant de mes jours à te célébrer.[2]

Leila s'était mise à vivre à l'envers de la famille pour ne pas avoir à les subir ; elle ne s'endormait qu'au petit matin, quand elle entendait *Zohra* et son père se lever pour la prière de l'aube, et ne quittait la pièce où elle avait l'habitude de se cloitrer qu'au moment où la torpeur de la sieste les envahissait. Devenant anorexique, elle ne se nourrissait plus que de livres. La vue des livres qui s'entassaient intriguait *Zohra* mais c'est surtout le pouvoir qu'ils exerçaient sur sa petite-fille qui l'inquiétait : «- Que te raconte-t-il de si beau le mutisme de ces papiers pour te tenir ainsi loin de nous, kebdi ? ». Sans compter sur la vivacité d'esprit de Leila qui connait le point faible de la femme aux tatouages sombres :

> Ils disent la vie et le monde, hanna. Les au-delà des ergs et des océans. Toi, tu dis que l'immobilité du citadin, c'est la mort qui t'a saisie par les pieds. Que tu n'as plus que tes mots et tes contes pour continuer à respirer, à faire revivre ton univers nomade et ne pas te laisser mourir. Pour moi, la mort est dans l'immobilité des esprits. Et pour que mes pensées puissent continuer à avancer, j'ai besoin des mots des autres, de leurs livres. Ici, il règne un tel vide ! Tu dis que les yeux vont toujours plus loin que les pieds, même si ces derniers se mettent à courir. Comme j'aurais aimé qu'ils aillent aussi loin que l'imagination ! Plus loin qu'elle ? Plus loin, toujours plus loin comme tes marches d'antan, hanna. Les livres me délivrent de la permanente oppression qui sévit ici[3].

---

[1] Idem, p. 115.

[2] Idem, p. 276.

[3] Idem, pp. 276-277.

Zohra se sentait en partie responsable du comportement marginal de sa petite-fille, car c'est elle qui a nourri l'imagination de *Leila* avec ses contes et légendes, mais elle se sent, à présent, prise au piège d'un «combat déloyal. (Elle est) seule, ils sont si nombreux et possèdent de surcroît le pouvoir du silence»[1].

Avant d'annoncer l'exil territorial, Malika Mokeddem a abordé, par le biais de l'engouement de *Leila* pour les livres, l'exil intellectuel qui conduit inévitablement à l'exil physique ou territorial. Mais la marginalité de *Leila* est peut-être due à son sentiment d'appartenir à trois mondes à la fois et surtout à son ouverture d'esprit. L'extrait suivant qui relate un repas organisé par les *Ajalli* en l'honneur des hommes bleus qui «avaient fait (un) détour de cent kilomètres pour revoir la cheikha Zohra et lui dire El hamdoulillah, Dieu soit loué, pour el Houria»[2] :

> Leila observait ce rassemblement qui réunissait trois mondes : celui des humanistes roumis incarné par Portalès. Celui des citadins, les Bouhaloufa et ses parents. Celui enfin des hommes bleus et de Zohra. À quel groupe appartenait-elle réellement ? Elle prenait conscience, avec une excitation un peu inquiète, qu'elle portait en elle une part de chacun et pouvait se réclamer de tous. Mais pétrie de pâtes si différentes ne deviendrait-elle pas une métisse qui serait, un jour peut-être, reniée par tous ?[3]

Le deuxième roman de Malika Mokeddem fut publié en 1992, mais elle déclare l'avoir écrit, simultanément, avec *Les Hommes qui marchent* ; mener de front deux projets, un autobiographique, et un autre fictionnel la rassurait « quant aux réserves de (son) écriture débutante»[4]. Le roman a reçu le prix Afrique-Méditerranée-Maghreb de l´Association des Ecrivains de langue française.

Najib Redouane fait remarquer que tout ce que Malika Mokeddem « avait indiqué et présenté dans son premier roman, s'amplifie et s'enrichit dans le second »[5] dans la mesure où les grands espaces désertiques vont encore servir de cadre pour la narration et la période coloniale d'avant la guerre d'Indépendance est toujours sa trame de fond.

---

[1] Idem, p. 278.

[2] Idem, p. 237.

[3]Idem, pp. 237-238.

[4] MOKEDDEM, Malika, citée par CHAULET-ACHOUR, Christiane in HELM, Yolande Aline (dir.), op.cit., p. 24.

[5] REDOUANE, Najib. « À la rencontre de Malika Mokeddem», op.cit., p. 19.

Le siècle des sauterelles relate le destin tragique de *Mahmoud*, le poète errant qui rêvait d'une vie vouée à la poésie et a l'amour, mais les traditions familiales, l'histoire et le hasard ont en voulu autrement. De retour du Caire où il étudiait a El Azhar, *Mahmoud* apprend que sa mère était décédée depuis quelques années. On lui tendit une lettre de son père, *Lakhdar Tidjani*, mort avant sa naissance en 1901 en combattant les soldats du général Lyautey - que la défunte avait gardée toutes ces années- dans laquelle il lui demandait d'exhumer les ossements de sa grand-mère des terres familiales, exproprié par un colon, et de les remettre en terre a Labiod-Sidi Cheikh. Après mûre réflexion, *Mahmoud* prend la décision d'exécuter les recommandations du testament paternel et de rompre, aussitôt cette mission accomplie, avec le clan auquel il reprochait «de toujours sacrifier l'individu aux intérêts du clan»[1]. Toutefois, cette mission s'est avérée périlleuse ; suite au passage de *Mahmoud,* un incendie s'est déclaré dans le domaine des *Sirvant.* Poursuivi par les gendarmes, il s'enfuit, aidé par *El Majnoun*, un personnage machiavélique qui ne lui causera que des malheurs.

Mahmoud se retrouve condamné à l'errance avant d'épouser *Bent El Kalba,* qu'il a rebaptisée *Nedjma* ; une esclave noire qu'il a rencontrée lors de ses chevauchées à travers les ergs. Mais cette dernière va être violée, battue et assassinée par deux brigands, en l'absence de son mari, sous les yeux de sa fille *Yasmine*, qui sous le choc, perdra l'usage de la parole et deviendra muette. Désormais, *Mahmoud* n'a qu'une seule idée en tête : retrouver les meurtriers de sa femme et la venger. Fidèle à son tempérament de lettré, Mahmoud va se vouer à l'instruction de sa fille ; il lui transmettra les récits, poèmes et légendes de son patrimoine, mais surtout, il l'initiera à l'écriture et la littérature arabe. Ainsi Malika Mokeddem a remédié au fossé qui s'était creusé entre *Leila* et *Zohra.*

En croisant l'assassin de sa mère dans un souk, Yasmine retrouve soudain l'usage de la parole. Cet homme n'est autre que*Hassan*, l'énigmatique serviteur d'*ElMajnoun.* Riche de cette information,*Mahmoud* part à la recherche de dernier, mais il mourra sous les balles des forces de l'ordre avant d'atteindre son but.

Mahmoud ne voyait pas en l'écriture que le seul moyen de communiquer avec sa fille, il voulait que cette dernière le suive dans les espaces de l'imaginaire et quelle

[1] MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des sauterelles*. Paris : Ramsay, 1992, p. 24.

entre, comme lui, en poésie, chose qu'elle fera et dépassera même les espérances de son père. Ayant eu pour mère une esclave noire affranchie, Yasmine puise son inspiration des poètes de la négritude tel que Léopard Sédar Senghor tout en faisant un clin d'œil à Kateb Yacine, car sa mère s'appelait *Nedjma*. En se remémorant la figure maternelle, Yasmine écrit : « Elle avait l'ébène des nuits au grain pur, sans éclaboussure. Douce volupté de l'obscurité (…) Elle s'appelait Nedjma, étoile ! Une étoile noire qui luisait le jour»[1]. La poésie de Yasmine a su créer une sorte de passerelle entre deux civilisations sahariennes, le Maghreb et l'Afrique noire.

En poétesse rebelle, *Yasmine* s'inspire de la vie et des écrits d'Isabelle Eberhardt[2] que l'auteure a érigée en légende aux yeux de son héroïne. Cette dernière, contrairement aux femmes autochtones, osait traverser librement les grands espaces du désert, ce que *Yasmine* veut également pouvoir faire, car ayant été élevée par un père vivant en dehors de toute communauté dans le sens où il n'est ni sédentaire ni nomade, elle, ne se sent «ni sédentaire, ni nomade, ni blanche, ni noire»[3] et par conséquent, refuse de se plier aux contraintes imposées aux filles de la tribu.

En effet, *Mahmoud* «était arrivé au monde de l'ultime, de la plus absolue des fuites. Il était au seuil du désert, au seuil du tell, au seuil de l'amour. Il était dans un «nulle part» ou il espérait une place»[4].

À travers le couple de *Mahmoud* et *Nedjma*, Malika Mokeddem aborde explicitement un thème qu'elle avait fait qu'effleurer dans *Les Hommes qui marchent* mais qui lui tenait à cœur. En effet la question du métissage est au centre de l'écriture mokeddemienne ; *Nedjma* pourrait tout à fait être l'aïeule noire dont parle *Zohra* la conteuse à sa descendance dans *Les Hommes qui marchent*.

---

[1]Idem, pp.255-256.

[2] Malika Mokeddem fait référence à Isabelle Eberhardt déjà dans son premier roman, Les Hommes qui marchent en avançant que Lyautey dont l'armée avançait dans la construction de la voie ferrée, avait envoyé Eberhardt a Kénadsa en 1904 pour prendre contact avec la zaouïa du cheikh Sidi M'hamed Ben Bouziane, très influente à l'époque. Elle passa les cinq derniers mois de sa vie dans cette zaouïa et mourut noyée dans la crue de l'Oued de Ain-Séfra quelques après avoir quitté Kénadsa.

[3]MORTIMER, Mildred. « Le désert intérieur et extérieur dans l'œuvre romanesque de Malika Mokeddem» in HELM, Yolande Aline, op.cit., p.87.

[4] MOKEDDEM, *Malika. Le Siècle des sauterelles*, op.cit., p. 137.

Même si Malika Mokeddem discrédite à travers son discours la notion d'origine, elle met en avant les stigmates du corps qui sont, bien sûr, indélébiles. En ce sens, la petite *Yasmine* est qualifiée de «Hartania» :

> - Hartania ! Hartania ! clament les sentences vengeresses.
> Hartania signifie métisse. Hartania est parjure, le nom de l'impure, l'emblème d'une trahison : traitrise au sang noir, affront a l'orgueil des Blancs qu'éclabousse sa souillure[1].

Le vocabulaire qu'utilise Mokeddem pour aborder la question du métissage peut sembler choquant, mais l'auteure se fait un point d'honneur à défendre ses intimes convictions en usant des mots les plus blessants afin de faire ressortir leur infamie.

Il est important de préciser que le métissage n'est pas vécu par les personnages mokeddemiens comme étant problématique. Bien au contraire, dans son troisième roman, *L'Interdite,* publié en 1993, l'écrivaine va explorer toutes les formes de métissage et va rentrer dans une sorte de déclinaison qui peut laisser perplexe quelques-uns, dans le sens où il n'est plus seulement le résultat de l'accouplement de deux personnes de deux races différentes, mais il devient salvateur et bienfaisant suite à une compatibilité tissulaire parfaite entre deux étrangers. En effet, *Vincent*, personnage principal dans *L'Interdite* s'est fait greffé le rein d'une Algérienne et va à la rencontre de la culture de sa donneuse d'organe grâce à laquelle il a intégré une double altérité qui constitue son métissage :

> Mais cette tolérance ne pouvait empêcher l'idée qu'avec cet organe, la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre «race». Et l'enracinement dans mes pensées du sentiment de ce double métissage de ma chair me poussait irrésistiblement vers les femmes et vers cette autre culture, jusqu'alors superbement ignorée[2].

La greffe du rein n'a fait que rajouter «deux germes d'étrangeté» dans l'identité déjà hybride de *Vincent*, car il se dit : « Gascon et chrétien, devenu athée, par (son) père ; juif par (sa) mère, polonaise et pratiquante par solidarité ; maghrébin par (son) greffon et sans frontière, par ''identité tissulaire'' »[3]. Par la métaphore de la greffe du rein, Malika Mokeddem puise dans ce qu'elle maitrise le mieux, en l'occurrence la

---

[1] Idem, p. 155.

[2] MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*. Paris : Grasset. 1993, p. 30.

[3] Idem, p. 62.

néphrologie, pour développer un contre discours sur l'importance démesurée, accordée aux notions d'origines, de racines et de « races ».

2. *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins* : Écrire dans l'urgence

Si les deux premiers romans de Malika Mokeddem sont ceux d'une conteuse, les deux suivants appartiendront à une écriture «d'urgence» dans lesquelles l'auteure va réagir aux événements sanglants qui ont marqué l'Algérie au début des années 90. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'appellation d' «écriture de l'urgence» est souvent contestée par les auteurs ou encore par la critique littéraire et universitaire, mais c'est Malika Mokeddem elle-même qui qualifie ses deux romans comme telle :

> Mes deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon-là. Mes deux derniers livres, *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins*, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire… Maintenant, après mure réflexion, je me dis que je ne laisserai pas cette tragédie m'aliéner plus ! Que continuer à écrire que sur ce thème là, ce serait apporter de l'eau au moulin des médias occidentaux qui ne disent plus de ce pays que la barbarie. Ce serait une injustice supplémentaire infligée à un peuple qui résiste malgré tout et, malgré tout, retrouvera un jour sa joie de vivre[1].

La tragédie que vit l'Algérie va fortement marquer la production littéraire de Malika Mokeddem qui va amorcer, ce que la critique va appeler, sa deuxième période d'écriture. En effet, l'écrivaine va succomber à l'urgence de dire la terreur. Car, «face à ce présent, à l'histoire immédiate, pas de recul possible ; il faut faire vite : écrire, écrire, avant que ne sèche le sang du crime, avant que ne vienne l'oubli. La fiction récupère la réalité, presque sans la retoucher»[2], ce qui donnera naissance à deux romans en l'intervalle de deux ans ; *L'Interdite*, publié en 1993 et *Des Rêves et des assassins,* publié en 1995.

Étant donné que Ramsay, le premier éditeur de Malika Mokeddem a déposé le bilan, l'écrivaine publiera désormais chez Grasset, un éditeur plus connu et se prêtant mieux au succès grandissant de l'auteure.

---

[1] Propos de Malika Mokeddem recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane. «Portrait de Malika Mokeddem, écriture et implication» in *Noun - Algériennes dans l'écriture, o*p.cit., p. 185.

[2] HAMADOU, Ghania. «Réflexion d'une écrivaine» in HELM, Yolande Aline, op.cit., p. 234.

Dans *L'Interdite*, qui fait partie de notre corpus de recherche, *Sultana*, jeune médecin revient à Ain Nekhla, son village natal au Sud algérien après un long exil à Montpellier, pour assister à l'enterrement de son ancien amoureux, *Yacine*. Elle décide d'y rester pour le remplacer à l'hôpital du village où il travaillait, déterminée à affronter les menaces et les attaques des fous de Dieu. Aussi, la relation de *Sultana* avec *Vincent*, un français greffé du rein d'une Algérienne, sera frappée d'interdits, dans une société où le moindre écart est susceptible de terribles représailles. La contestation est le thème récurrent chez tous les personnages ; de *Sultana* à *Salah*, en passant par la petite *Dalila* qui désobéit aux directives de sa famille en s'adonnant aux rêves, à la lecture et au dessin, tout ce qu'on lui a assigné comme interdits.

Dans *L'Interdite,* «Malika Mokeddem puise dans la matière autobiographique mais sans en faire l'essentiel de son récit»[1]. À cet effet, il est intéressant de souligner que le parcours de *Sultana* est similaire au parcours de *Leila* et à celui de Malika Mokeddem ; *Sultana* est originaire d'un petit village dans le sud de l'Algérie, elle fait des études brillantes, suit un cursus universitaire à Oran, devient médecin et s'exile en France. De plus, le prénom de l'héroïne, *Sultana* veut dire «souveraine» en arabe, ce qui rappelle le prénom de l'auteure qui signifie «reine».

Dans un compte rendu effectué sur le roman *L'interdite* de Malika Mokeddem, Charles Bonn fait référence à un

> Jeu de dédoublement fort intéressant et analysable. Dédoublement des lieux comme de la personnalité de l'héroïne. Dédoublement dans la composition en alternance rigoureuse de 9 chapitres dits, l'un par Sultana, l'autre par Vincent(…). Dédoublement des partenaires amoureux témoins d'un drame bien plus profond : Vincent et Salah, représentant également les deux pôles culturels entre lesquels se partagent les personnalités différentes de Sultana[2].

Il est vrai qu'à la lecture de *L'interdite*, nous remarquons la présence constante de deux entités ou deux pôles qui tiraillent l'écriture de l'auteure et par conséquent la mise en scène de la fiction et les choix techniques de la narration. En ce sens, le choix des deux protagonistes centraux est une première manifestation de ce

---

[1]CHAULET-ACHOUR, Christiane. «Portrait de Malika Mokeddem, écriture et implication», op.cit., p. 189.

[2] BONN Charles in Etudes littéraires maghrébines n°8, www.limag.com cité par SOULIMANE, Nadia. «Inter-dit et interculturel dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem». Mémoire de magister. Université d'Oran. 2005, p. 3.

dédoublement : *Sultana*, l'Algérienne, pour qui la France est la terre de l'exil et *Vincent*, le français se considérant « maghrébin » ou plus encore « universel », par son greffon. La juxtaposition des narrateurs *Sultana / Vincent* n'est pas fortuite, elle offre aux lecteurs deux discours différents sur les mêmes événements, deux regards émanant chacun d'un parcours différent, d'une personnalité différente, d'une culture différente, deux cultures diamétralement opposées.

Si on dépasse le premier niveau de lecture, on remarquera qu'au-delà de la dénonciation, la question identitaire est toujours au centre de l'écriture mokeddemienne. « Je ne suis bien qu'à cheval entre ces deux langues, entre ces deux mondes »,[1] a affirmé Malika Mokeddem dans une interview avec Christiane Chaulet-Achour. Cette révélation montre que l'écrivaine, comme son écriture, se situe entre deux mondes, « *dans un lieu que Régine Robin appelle celui de l'entre, de l'entre-deux* »[2]. Cet entre-deux n'est pas seulement ressenti à la lecture du roman, il est exprimé de manière explicite par *Sultana* :

> Une femme d'excès ? Le sentiment du néant serait-il un excès ? Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures. Entre la modestie et le dédain qui lamine mes rébellions. Entre la tension du refus et la dispersion que procurent les libertés. Entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination. Dans un entre-deux qui cherche ses jonctions entre le Sud et le Nord, ses repères dans deux cultures[3].

Des Rêves et des assassins, le quatrième roman de Malika Mokeddem est inspiré d'une histoire réelle. Dans un entretien avec Nacera Benali, Malika Mokeddem raconte comment a germé en elle l'idée de ce roman :

> Je suis partie d'une histoire vraie que m'avait racontée une de mes patientes. C'était une femme âgée qui avait quitté l'Algérie en 1962 en laissant sa fille à Oran. Elle est morte récemment. C'est ce qui m'a poussée à vouloir raconter par l'écriture son histoire et témoigner de sa déchirure qui dépassait les fictions les plus douloureuses. J'en étais restée la mâchoire décrochée. Ce récit de la souffrance d'une mère qui n'a plus revu sa fille, c'est un peu l'histoire du déchirement de tant

---

[1] Malika Mokeddem citée par CHAULET-ACHOUR Christiane in BONN Charles (dir.), *Place d'une identité migrante en France : Matériaux pour une recherche*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etude littéraires maghrébine ; Tome II), 1995, p. 123, cité par MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, « Identité et écriture rhizome au féminin », op.cit., p. 130.

[2] ROBIN Régine, *L'amour du Yiddish : Ecriture juive et sentiment de langue (1830- 1930)*, Paris : Le sorbier, 1984, p. 29, cité par MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, op.cit., p. 130.

[3] MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*, op.cit., p. 47.

> d'Algériens. Et comme c'est plutôt l'Algérie de maintenant qui me préoccupe, j'ai essayé d'imaginer la vie actuelle de cette fille qui était restée là-bas[1].

La fille dont Malika Mokeddem voulait raconter l'histoire deviendra *Kenza*, héroïne*Des Rêves et des assassins*. *Kenza* a grandi dans une Algérie post indépendante, sous la tutelle d'un père obsédé et violent et sous la domination de demi-frères, petits islamistes qui exigent d'elle obéissance et soumission.

La mère de *Kenza* a refusé la polygamie d'un mari obsédé. Ceci lui a couté d'être privée de sa fille jusqu'à son dernier jour, condamnant *Kenza* à vivre entre «deux énormités opposées et sans compensation» : « le manque et l'outrance». Ce sont ces deux sentiments qui l'animent à l'égard de ses parents et qui constitueront le titre de la première partie du roman, annonçant ainsi le caractère pamphlétaire de ce dernier :

> Quelque chose était déjà détraqué dans ma famille, bien avant ma naissance. Mon père, lui, avait déjà sa maladie, le sexe (…). Enfant, je l'ai observé à son insu. Maintes fois. Maintenant il n'est plus qu'une caricature (…). Ma mère, elle, je ne l'ai jamais connue. Ma prime enfance est marquée par son absence autant que par les excès de mon père. Le manque et l'outrance. Deux énormités opposées et sans compensation (…). Quelque chose était détraqué dans le pays, depuis l'Indépendance. Mais je ne le savais pas[2]

À l'image d'une Algérie post indépendante corrompue, *Kenza* achète sa liberté en reversant la totalité de sa bourse d'étudiante à ses demi-frères et savoure son indépendance au sein de la vie estudiantine. Toutefois, elle se voit quittée par son ami *Yacef* qui a préféré épouser une jeune cousine que sa mère lui a choisie[3]. Désespérée, la jeune femme s'envole pour Montpellier sur les traces de sa mère, mais la France lui semble encore trop près de l'Algérie et décide de partir plus loin encore, vers les ailleurs blancs du Canada.

Au cours de ses promenades à Palavas les Flots, *Kenza* fait la rencontre de *Slim*, alias *Slim la glisse* ; c'est un adolescent qui glisse toujours sur son skateboard, et qui se

---

[1] MOKEDDEM, Malika dans une entrevue accordée à Nacera Benali citée par REDOUANE, Najib. «À la rencontre de Malika Mokeddem», op.cit., p. 24.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Des Rêves et des assassins*. Paris : Grasset, 1995, pp. 9-10 et 21.

[3] «*Aucune femme n'est épargné. Pas même les mieux loties d'entre nous, les étudiantes ! Combien sont-elles que leur amoureux quittent pour aller épouser des vierges soumises à la tradition*», MOKEDDEM, Malika. *Des Rêves et des assassins,* op.cit., p. 75.

dit «moitié malien, moitié algérien, moitié français»[1], car son père est Malien ; sa mère algérienne ; il est né et vit en France. Mais le géniteur de *Slim* a quitté sa mère avant sa naissance et «est retourné dans son bled»[2]. À travers le discours de *Slim*, Malika Mokeddem se penche, pour la première fois, sur le problème identitaire des beurs ; quand Kenza demande au jeune garçon si son père lui manque, sa réponse est sans équivoque : «Je ne sais pas ce que c'est d'avoir un père. Alors ça ne me manque pas. D'ailleurs, j'aurais préféré être carrément bâtard »[3].

Nous tenons à faire remarquer que les héroïnes de Malika Mokeddem sont dans la plupart des romans orphelines : que ce soit *Yasmine*, *Sultana*, *Kenza* ou même *Nora*, personnage principal du roman *N'zid*, mais c'est surtout la figure maternelle qui leur fait défaut[4]. Il est clair que le souhait de *Slim* d'être «bâtard» est révélateur d'un processus de dénégation totale qui s'est opéré chez l'auteure. À cet effet, *Nora* se dira dans *N'zid*, «bâtarde de trois terres»[5], car, se sentant tiraillée entre trois terres, trois langues et trois cultures, elle a préféré le déni a l'écartèlement. Aussi *Shamsa*, héroïne de La Désirante, dernier roman de Mokeddem sera «bâtarde» au sens propre du terme.

Comme le précisait Najib Redouane concernant Les *Hommes qui marchent* et *Le Siècle des sauterelles*, l'écriture de Malika Mokeddem a la particularité de puiser la matière première d'un projet romanesque dans ce qu'elle sentait n'avoir fait qu'effleurer dans ses productions antérieures. Si la question de l'origine a déjà été abordée dans les deux premiers romans de Mokeddem, ce n'était que de manière implicite dans le sens oùles romans ont été intelligemment organisés autour de la mémoire collective qui rappelle la saga familiale avec la mise en exergue de personnages réfractaires à l'ordre préétabli, que ce soit celui du clan ou de toute la société. C'est ce non conformisme qui a évolué en marginalité qui a été amplifiée et assumée dans les écrits postérieurs de l'écrivaine.

---

[1] Idem, p. 137.

[2] Ibid.

[3] Idem, p, 138.

[4] Nous préférons ne pas nous attarder sur ce point, car il constitue une des figures de l'absence que nous analyserons dans le premier chapitre de la partie suivante.

[5] MOKEDDEM, Malika. *N'zid*. Paris : du Seuil, 2001, pp. 192-193.

3. *La Nuit de la lézarde* et *N'zid* : un apaisement entre un «nulle part» et un «ailleurs absolu» :

La résolution de Malika Mokeddem de ne plus écrire sous le coup de la colère[1] a commencé à se manifester à travers l'écriture de son cinquième roman *La Nuit de la lézarde*, publié en 1998.

Le roman est lui aussi ancré dans le désert, après que *Nour*, une femme qui n'a jamais fréquenté l'école, mais ressent un besoin vital de liberté, va quitter son mari dans le Nord - qui s'était décidé à prendre une seconde épouse puisqu'elle ne lui donnait pas d'enfant – «pour se lancer dans une longue marche à la poursuite de son destin»[2]. Dans son errance, elle apprend à se découvrir dans ses rapports complexes avec les autres pour enfin atteindre «l'acceptation de son individualité et (une) sérénité érigée en idéal de vie dans un ksar abandonné par ses habitants»[3]. Elle décide d'y vivre en compagnie de *Sassi*, un aveugle «emplissant ses yeux de l'immensité du paysage qui s'ouvre à elle»[4].

3.1 *La nuit de la lézarde* ou une halte dans la marche :

La Nuit de la lézarde est le seul roman de Malika Mokeddem où il n'est pas question de déplacement ; les deux personnages qui font la diégèse du roman ne viennent de «nulle part» et ne vont «nulle part». Ajoutons à cela que la déambulation de *Nour* ne l'a menée qu'à un ksar en ruine où elle décide de cultiver un petit jardin et vendre sa récolte au marché du village le plus proche avec l'aide d'un ami dévoué.

Il est clair que le roman peut sembler minimaliste étant donné la pauvreté des éléments narratifs - surtout que l'auteure a habitué ses lecteurs à plus de profusion dans l'action -, mais Robert Elbaz interprète cet épurement du récit par une sorte de «degré

---

[1] «Pour ce roman, j'avais envie d'écrire quelque chose de serein (…) J'ai décidé de ne plus écrire sous le coup de la colère car au bout d'un moment, ça épuise, et puis D'autre part, on se dit «ils tuent les gens mais moi, il faut que j'écrive, il ne faut pas qu'ils polluent mon écriture»». MOKEDDEM, Malika. «Entretien avec Malika Mokeddem», in HELM, Yolande Aline, op.cit., p. 50.

[2] REDOUANE, Najib. «À la rencontre de Malika Mokeddem», op.cit., p. 27.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

zéro de la littérature»[1]nécessaire à l'écrivaine pour annoncer l'extinction d'un monde, celui des nomades. En d'autres termes, «La Nuit de la lézarde, c'est le bilan désastreux de ce monde des nomades qui n'est plus»[2]. Mais au-delà de ce constat, ce roman, très allégorique, invite le lecteur à réexaminer les priorités de la vie : *Nour* attend le retour d'un amant imaginaire qui n'arrivera pas et passera à côté de l'amour pur et sincère que lui porte *Sassi.* En effet,

> l'action se caractérise par une «attente» qui entrave tout mouvement progressif de l'histoire. Loin d'être simplement anecdotique, cette attente sert de principe poétique qui régit l'action du récit, nous obligeant à reporter notre soif de certitude en nous détachant de toute conviction précoce[3].

Mais l'attente c'est «peut-être des restes de vie nomade»[4]que seul le discours fictionnel peut faire revivre, l'espace d'une lecture.

Toutefois, le manque de mouvement dans le roman est atténué par l'ivresse de la lecture et la faculté des livres à «franchir d'incommensurables immensités»[5], à travers le personnage de *Dounia*, l'adolescente qui lit continuellement, se faisant exilée au sein de sa propre famille, mais attisant l'amour et l'admiration de *Nour* dont l'analphabétisme est ressenti comme une tare, car de ne savoir ni lire ni écrire, *Nour* en meurt.

Le parcours traversé au cours des cinq romans de Malika Mokeddem, Des *Hommes quimarchent* jusqu'à *La Nuit de la lézarde,* est aussi vaste que le désert qu'il retranscrit. L'écrivaine prise dans une sorte de quête ontologique va repousser encore plus, dans *N'zid* - sixième roman de son œuvre littéraire, publié en 2001 - les frontières de l'espace face à un horizon qui ne fera que reculer.

---

[1] ELBAZ, Robert. «La tentation de l'utopie dans La nuit de la lézarde de Malika Mokeddem». pp. 155-170, in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, ELBAZ, Robert, op.cit., p. 168.

[2] Ibid.

[3] STONE MCNEECE, Lucy. «La sirène des sables : le degré zéro de l'écriture chez Malika Mokeddem». pp. 53-67 in HELM, Yolande Aline, op.cit., p.57.

[4] MOKEDDEM, Malika. *La Nuit de la lézarde.* Paris : Grasset, p. 17

[5] Idem, p. 105.

3.2 *N'zid* ou l'exploration d'une nouvelle immensité :

Une jeune femme se réveille amnésique au bord d'un bateau. Elle a le pressentiment vague d'un lien entre ce qui lui arrive et la disparition d'un français en Algérie, rapporté par les médias.

C'est un mot signé par un certain *J* dans lequel il lui intimait de quitter le plus rapidement possibles le lieu du carnage et le livre de bord qui vont lui fournir les premiers indices : elle apprend qu'elle est dans les eaux méditerranéennes, elle navigue entre Péloponnèse et le bas de la botte italienne. Le message griffonné à la hâte l'informait également de la présence de faux papier et d'un fusil dissimulés dans le coffre avant de l'embarcation. C'est évidemment des intégristes algériens qui poursuivent la jeune femme et finiront par assassiner ses deux amis *Jamil* et *Jean Roland* ; même si la tragédie algérienne s'atténuait, elle continue néanmoins à investir l'espace textuel des romans.

L'héroïne va s'inventer plusieurs identités avant de découvrir qu'elle s'appelle *Nora Carson*. Elle est de père Irlandais, de mère algérienne et a toujours vécu en France. Elle découvre également qu'elle a des talents de dessinatrice et c'est, d'ailleurs, par le biais du dessin qu'elle retrouvera les premières bribes de sa mémoire.

Au fur et à mesure de l'avancement du récit, on se rend compte que l'héroïne est, en même temps, de «nulle part et de partout», ayant grandi entre trois langues et trois cultures. Il est important de souligner que *Nora* a acquis la langue arabe grâce à *Zana,* une voisine qui est devenue sa nourrice après que sa mère les ais quittés son père et elle. Il nous semble inopportun de rebondir sur l'absence de la figure maternelle dans les œuvres de l'écrivaine, d'autant plus que l'interprétation que l'on donne à cet état de fait constitue un point important de la deuxième partie de ce travail de recherche.

Dalila Belkacem fait remarquer que le «récit est traversé par l'éclatement : de l'espace, du temps, du personnage/personnalité du protagoniste…à celui de l'identité»[1]. De notre côté, nous préférons parler de «fusion» des personnages, dans le sens où nous

[1] BELKACEM, Dalila. «*N'zid* de Malika Mokeddem : le roman d'une quête identitaire au féminin», pp. 171-182 in DAOUD Mohamed, BENDJELID, Fouzia, DETREZ, Christine (dirs.). *Écriture féminine : réception, discours et représentations.*Oran : Edition CRASC, 2010, p. 173. (Actes du Colloque International du 18 et 19 novembre 2006).

interprétons l'hybridité de cette héroïne qui tend vers l'universalité, comme une combinaison des protagonistes des romans antérieurs de l'écrivaine. En effet, le discours de *Nora* pourrait résumer tous les ressentis déjà exprimés par les personnages mokeddemiens que nous avons déjà évoqués :

> Pour moi, l'exil n'a rien à voir avec aucune terre. Il n'est que dans ce regard-là. Ce regard qui dit : «Tu n'es pas d'ici», qui renvoie toujours vers un ailleurs supposé être le nôtre, unique surtout. Oui unique. Même si l'on est, comme moi, une bâtarde de trois terres. Autant dire une enfant de nulle part. Mais ça, ce n'est pas permis. On est sommé de se déterminer, de pleurer les racines de l'exil ou de montrer du zèle à se planter comme pieu quelque part. Ne pas décliner une appartenance rend suspect, coupable de rejet. Le comble ![1].

Ce «nulle part» est l'espace de prédilection des protagonistes mokeddemiens qui ne peuvent se réaliser que dans le mouvement. Même si leur déploiement est différent, ils sont tous à la recherche de leur «être perdu». Si le «nulle part» de *Mahmoud* dans *Le Siècle des sauterelles* se restreignait aux hauts plateaux[2], frontière du Sud avec le Tell, «le nulle part» de Nora est un espace sans frontière dans lequel elle peut exprimer sa déterritorialisation.

4. Des récits autobiographiques :

Grâce à l'apaisement procuré par l'écriture de *La Nuit de la lézarde* et *N'zid*, Malika Mokeddem a bravé la fiction pour s'atteler à l'écriture de deux récits autobiographiques successifs : *La Transe des insoumis* (2003) et *Mes Hommes* (2005). Narrés à la première personne, les textes reprennent souvent des événements annoncés en bribes dans sa production littéraire antérieure. Ainsi,

> le je éparpillé dans les premiers romans, devient un moi à part entière, assumé jusqu'au bout, et qui figure toujours en présence de deux autres personnages, ceux qui sont entre autres, à l'origine de ses dires et délires, son père et sa mère[3].

---

[1] MOKEDDEM, Malika. *N'zid*, op.cit., pp. 192-193.

[2] «Les plateaux étaient une ouverture, un «nulle part» de vérité. Mahmoud ne se percevait qu'entre le sédentaire et le nomade ; entre l'oralité, la convivialité des contes et l'envoutement solitaire de l'écrit ; entre fuite et révolte, a la jonction des complémentarités, au point de rupture des contraintes…Les entre-deux lui convenaient», MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des sauterelles*, op.cit., p.59.

[3] BELAGHOUEG, Zoubida. « Malika Mokeddem. Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie». PP. 183-192, in DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Fouzia et DETREZ, Christine (dirs.), op.cit., p. 185.

L'éditeur «Grasset» présente *La Transe des insoumis* comme étant «le second volet des *Hommes qui marchent*». Le livre ne comporte pas la mention «Roman» car c'est un récit autobiographique. Le texte s'étale sur quatre chapitres effectuant un va-et-vient incessant entre «ici» et «là-bas» où la narratrice, qui n'est autre que l'auteure elle-même, alterne des épisodes de son passé et de sa vie d'aujourd'hui, mis en corrélation par un fil conducteur : celui de l'insomnie. Ce livre «dit l'intranquillité qui, très tôt, s'est manifestée chez une petite fille qui n'arrivait pas à dormir»,[1]indice d'une rébellion secrétant le gout de la lecture et la naissance du germe de l'insoumission.

Si les épisodes de l'enfance et de l'adolescence de la narratrice sont une sorte de réécriture des *Hommes qui marchent*, dans les parties consacrées à sa vie du moment, elle livre des détails intimes sur sa vie privée. Le récit s'ouvre sur sa rupture avec *Jean-Louis*, un français avec lequel elle a vécu dix-sept ans ; elle y décrit sa maison qu'elle a voulue «à (son) image, arabe et méditerranéenne»[2] ; revient sur les conditions d'écriture des *Hommes qui marchent* et confie les menaces terroristes qui ont pesé sur elle après sa publication ; annonce la rédaction de son quatrième roman, pamphlétaire sur l'Algérie[3] ; justifie son choix d'abandonner la néphrologie pour son consacrer à la médecine générale dans un quartier immigré ; et finit sur ses retrouvailles avec son père qu'elle n'a pas vu pendant vingt-quatre ans. Tout ceci ponctué par des dates référentielles attestant de la véracité des faits.

Ainsi, le texte est l'occasion pour l'auteur de revenir sur les événements qui ont marqué sa vie, d'analyser les choix qui ont jalonné son parcours personnel avec un certain recul : «dans l'obscurité je pense à ma tribu de naissance. Je ne l'ai pas quittée par rejet ou par gout de l'aventure. Je me suis coupée d'elle pour ne pas mourir d'étouffement»[4]. Mais sa véhémence reprend le dessus quand elle évoque la position de la France et le rôle qu'elle a joué dans la guerre du Golfe :

> Apatride cette fois de mon pays d'adoption, la France. Je me suis vomie d'en avoir pris la nationalité. Cette France-là, celle de la

[1] Quatrième de couverture du livre *La Transe des insoumis*. Paris : Grasset, 2003.

[2] Idem, p. 29.

[3] Le roman en question c'est *Des rêves et des assassins*, publié en 1995, car le temps du début de la narration est mentionné dès la troisième page du roman, il correspond au «*début mars 1994*». MOKEDDEM, Malika, *La Transe des insoumis*, op.cit., p. 17.

[4] Idem, p. 26.

> coalition du terrorisme d'État, me donne une furieuse envie de m'effacer de tout ce que comporte ce mot, France. Sauf la langue. À aucun moment la langue. Pourtant, je n'ai jamais considéré la population française comme une entité monolithique. Même pendant la guerre d'Algérie. Surtout pendant les atrocités là-bas. Des affections aussi bien juives que pieds-noirs m'avaient aidée à bannir ces frontières-là dans ma tête. Plus tard et sans rien renier de mes origines, j'ai acquis la conviction que ma véritable communauté c'est celle des idées[1].

Cette communauté des idées c'est celle des personnages de Malika Mokeddem, car tout ce qui a été scandé par ces derniers est finalement assumé par l'auteure et repris à son propre compte dans *La Transe des insoumis*.

Mes Hommes peut être perçu comme étant, à son tour, la suite de *La Transe des insoumis*. En effet, dans ce texte –tout aussi autobiographique que le précédent- le récit est organisé en seize chapitres dont chacun représente une narration autour d'un homme qui a marqué la vie de l'auteure, à commencer par son père auquel elle a dit adieu dans la dernière page du récit précédent avec une tendresse mêlée d'amertume :

> Au moment des adieux, il se met à pleurer : «Je ne sais pas si on se reverra, ma fille, alors *smah*, pardon ma fille. Ma bénédiction t'accompagne». Une petite voix de garce fuse au fond de moi : «On dit toujours ça quand tout est foutu !»
> Terrassée, je m'accroupis un peu plus, prends son visage dans mes mains, embrasse ses larmes aux coins des yeux et me précipite dehors. *Smah*, pardon, ce mot n'a qu'une signification : mon père va bientôt céder à l'ultime sommeil et je ne serai pas là pour lui tenir la main. Pour lui fermer les yeux[2].

Il semblerait que Malika Mokeddem ait eu besoin d'un nouveau texte pour exorciser ses rancœurs et régler ses comptes avec son père. Le premier chapitre intitulé «la première absence» lui est consacré. Dans son réquisitoire, elle lui reproche le traitement de faveur qu'il a toujours manifesté à l'égard de ses fils, au détriment de ses relations avec ses filles, en général, et elle, en particulier[3]. Elle lui reproche également d'avoir toujours refusé de rencontrer son compagnon de vie, *Jean-Louis*, le français qui a partagé dix-sept ans de sa vie. C'est d'ailleurs la position du père à l'égard de son

[1] Idem, p. 98.

[2] Idem, p. 312.

[3] « T'adressant à ma mère, tu disais « Mes fils » quand tu parlais de mes frères « Tes filles » lorsque la conversation nous concernait mes sœurs et moi. Tu prononçais toujours « Mes fils » avec orgueil, Tu avais une pointe une pointe d'impatience d'ironie, de ressentiment, de colère parfois en formulant « Tes filles». MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*. Paris : Grasset, p. 11.

couple mixte qui a été à l'origine de leur séparation qui a duré vingt-quatre ans. Mais la narratrice ne veut duper personne, elle est consciente que le gouffre entre son père et elle était creusé bien avant son départ :

> Le silence entre nous remonte à dix ans avant mon départ de l'Algérie. À mes quinze ans fracassés. J'écris tout contre ce silence, mon père. J'écris pour mettre des mots dans ce gouffre entre nous. Lancer des lettres comme des étoiles filantes dans cette insondable opacité[1].

Il est évident que les quinze ans de la narratrice correspondent à la période de son adolescence. Même si, enfant, elle avait déjà remarqué les injustices infligées aux filles dans une société extrêmement machiste, c'est à l'adolescence qu'elle a réellement réalisé que sa survie devait se faire aux dépens d'une relation harmonieuse avec son père :

> Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. À partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc[2].

Dans *Mes Hommes*, les récits des différents chapitres «sont écrits autour d'une logique thématique, séquentielle et non d'une logique narrative et évènementielle»[3], car les micros séquences narratives sont autonomes les unes des autres, mais c'est l'absence du père qui ouvre et clôture le macro récit donnant l'impression finale que les treize autres hommes n'ont été qu'un prétexte pour analyser sa propre personne et surtout sa relation ambiguë avec son père. Le passage suivant –extrait de la quatrième de couverture-, rédigée par l'auteure elle-même est, en ce sens, éloquent : «J'ai quitté mon père pour apprendre à aimer les hommes. Ce continent encore hostile car inconnu. Et je lui dois aussi de savoir me séparer d'eux. Même quand je les ai dans la peau»[4].

Le texte se referme sur un dernier chapitre intitulé «Le prochain amour» dans lequel la narratrice revient sur l'absence du père en lançant un défi œdipien qui reflète, non pas l'image du père, mais l'absence abyssale du père : « Onze ans déjà que je suis

---

[1] Idem, p. 18.

[2] Idem, p. 5.

[3] MESLOUH, Fouzia. *Images obsédantes et le rapport à l'autre dans Mes Hommes de Malika Mokeddem.* Mémoire de magistère. Constantine : Université Mentouri, 2010-2011, p. 10.

[4] MOKEDDEM, Malika. Quatrième de couverture de *Mes Hommes*, op.cit.,

seule. Vous, l'inconnu qui allez peut- être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père.»[1]

5. Un retour à la fiction :

En 2008, après deux textes autobiographiques, Malika Mokeddem emprunte dans *Je dois tout à ton oubli,* la voie du roman pour explorer un pan douloureux de sa mémoire qui a trait à la relation avec sa mère.

Le roman s'ouvre sur sentiment d'incompréhension et d'impuissance du docteur *Selma Moufid*, cardiologue, suite à la perte de l'une de ses patientes. Cet événement fait remonter en elle un souvenir enfoui dans les limbes de sa mémoire : celui de l'étouffement d'un nouveau-né par sa mère secondée par l'accouchée, la tante de la petite.

Même si ce texte est présenté comme fictionnel, il n'en demeure pas moins que le ton confessionnel des récits qui l'ont précédé perdure. Il est vrai qu'à la lecture du roman, nous pouvons être déstabilisés par sa forme mi-roman, mi-récit, d'autant plus qu'au-delà des événements relatés, le texte est une réflexion sur un rapport mère/fille que tout oppose : mère analphabète, rétrograde, vivant dans le désert algérien et fille médecin, émancipée vivant en France.

À l'instar de *L'Interdite*, *Je dois tout à ton oublie* puise dans la vie de l'auteure sa matière première. Beaucoup de similitudes entre la vie de l'auteure et celle du personnage central peuvent être relevées, sans que le texte soit écrit à la première personne, car le «je» du titre et le ton confessionnal du roman rachètent la distance escomptée par le «elle» de l'énonciation.

Même si le roman a pour thème principal le refoulement d'un souvenir de la prime enfance, celui d'un crime : un infanticide commis par une mère, l'accent n'est pas mis sur l'exploration des méandres de la mémoire ni sur la gravité du geste, mais sur la dénonciation des us et coutumes algériens : les mariages arrangés et l'impact de la tradition sur les libertés individuelles. En effet, nous devinons que le nouveau-né sacrifié était le fruit d'une relation illégitime – ceci sera avoué par la mère devant la sommation de *Selma* de tout lui raconter- mais ce n'est pas la mère qui est mise sur le

[1] Idem, p. 207.

banc des accusés dans le roman, c'est cette tradition qui ne pardonne pas et qui pousse ses maillons à commettre l'irréparable.

Le dernier chapitre du roman est intitulé «Mal de mère». Il relate l'arrivée de *Selma* dans son village du Sud algérien, quelques jours après le décès de sa mère mais c'est l'annonce de la mort évoquée dans le chapitre précédent qui livre avec émotion l'impact de la nouvelle sur la protagoniste centrale :

> Selma met un moment à se rendre compte des larmes qui baignent son visage. Sans bruit. Un trop-plein qui lentement déborde et se répand. Combien de fois Selma avait-elle beuglé : «Je ne verserai pas une larme le jour où elle crèvera»? Pas seulement lorsqu'elle lui avait refusé de la recevoir avec son *roumi*. Pas seulement lorsqu'elle lui avait réclamé, comme un dû, des sommes colossales pour marier ses filles sans se soucier un instant de ce qu'il advenait d'elle. Mais Selma n'en est plus à une contradiction près. Les larmes s'écoulent toutes seules et l'inondent. Selma ignorait qu'elle pouvait ruisseler ainsi, paisibles et douces. Elles sourdent en silence et recouvrent la honte comme la révolte. L'annonce de cette mort libère une peine trop longtemps réprimée parce que infamante[1].

Au cours de la veillée funèbre, les femmes de la famille s'apostrophaient sur l'ironie du sort qui a voulu que la mère soit «morte du cœur»[2]tandis que sa fille est cardiologue en France, mais, quoi qu'il en soit, le mal de la mère l'a emportée laissant derrière lui *Selma* en mal de mère.

C'est à la lecture de *Je dois tout à ton oubli,* un roman qui scrute la mésentente qui a toujours existée entre l'héroïne qui n'est, finalement, autre que Malika Mokeddem elle-même et la mère,que l'absence de la figure maternelle dans les écrits antérieurs de l'auteure trouve son explication. Afin d'étayer ce que nous venons d'annoncer, nous proposons à lire les propos de cette dernière, interrogée sur l'impact de sa langue maternelle sur elle :

> Ma langue maternelle, si elle porte ce mot «maternelle», ne se limitait pas au verbe de ma mère et je crois que le verbe arabe, le verbe flamboyant arabe m'a marquée avant que ne me saisissent les mots français. Et, il y a vraiment une dichotomie pour moi entre le verbe de ma grand-mère – son verbe flamboyant de conteuse nomade, ses récits de ce monde qu'elle sentait en danger, qu'elle sentait menacé, donc elle avait ce verbe de l'urgence- et puis, le verbe, la langue de ma

[1] MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli.* Paris : Grasset, 2008, p. 146.

[2] Idem, p. 169.

> mère ; une langue vraiment, celle qui s'agite dans le palais et qui ne me donnait que des ordres.[1]

À l'heure où nous rédigeons notre thèse de doctorat, le dernier roman de Malika Mokeddem est *La Désirante,* qui a été publié en 2011[2].

La fiction commence par la disparition de Léo en pleine mer. Son voilier est retrouvé à la dérive au sud de la botte italienne. *Shamsa*, sa compagne ne veut pas croire à un accident et part naviguer seule, pour la première fois afin de réunir des indices pouvant la mener à lui.

Ce roman est quelque peu différent des précédents, que ce soit dans la forme ou dans le fond : l'auteure aborde pour la première fois le problème des «harragas» et le roman rejoint l'univers du polar. Cependant la marginalité de l'héroïne reste de mise. En effet, *Shamsa* a été abandonnée à sa naissance, à Ain Dakhla, du côté du Grands Erg occidental et fut recueillie mille kilomètres plus loin, à Misserghine, à côté d'Oran par des religieuses. Une des sœurs, sœur *Blanche*, la comblera de son affection, mais le danger de son métier de journaliste pendant les années 90 la poussera à quitter le pays pour se réfugier en France.

Contrairement aux autres protagonistes de Mokeddem, *Shamsa* n'a pas de famille. Elle était libre de toute attache jusqu'à ce qu'elle rencontre Léo qui l'apprivoisera et l'intègrera dans sa propre famille. C'est justement ce rapport privilégié, mais ambigu – étant donné son passé dépourvu de famille- qui va être une des réflexions majeures sur lesquelles va se pencher la narratrice du roman.

À travers cette présentation de la production littéraire de Malika Mokeddem, nous espérons avoir familiarisé le lecteur de ce travail de recherche avec les fondements sur lesquels repose, selon nous, l'écriture mokedemienne. Le regroupement des romans par deux afin de les présenter n'est pas un choix méthodologique, il s'est imposé à nous comme une évidence, au fur et à mesure, de notre implication dans les œuvres de l'écrivaine. En effet, il semblerait que le double régisse même le parcours littéraire de notre auteure.

---

[1] Propos de Malika Mokeddem in HELM, Yolande Aline. «Entretien avec Malika Mokeddem», op.cit., p. 41.

[2] Comme les précédents, le roman a été publié chez Grasset, mais la version dont nous disposons a été publié chez Casbah édition.

Qu'il s'exprime dans le binaire ou dans la dualité, le double est inéluctablement présent dans les romans de Malika Mokeddem. Pour cette raison, nous avons décidé de nous intéresser, dans le prochain chapitre à la manifestation du double dans le corpus.

Chapitre III

Manifestation du double dans le corpus

Nous voudrions interroger dans ce chapitre le thème du double en mettant en exergue les différentes facettes du dédoublement dans les romans. Qu'il s'exprime à travers les procédés narratifs ou qu'il émane dès le seuil des romans, ce double, peut-être inconscient, se doit d'être révélé. Pour ce faire, nous allons puiser dans la narratologie pour la part descriptive de notre travail, mais notre explication et, surtout, notre interprétation sera fondée, essentiellement, sur la sémiotique narrative de Greimas et de Todorov[1].

1.Le dédoublement dans l'organisation de la narration

1.1 *L'Interdite* : le double «je» de l'instance narrative

Nous savons que la narration prend en charge les choix techniques selon lesquels la fiction est mise en scène. Les questions qui l'entourent sont : par qui la fiction est-elle racontée ? Selon quelle perspective ? Quel ordre ? Suivant quel rythme ? Selon quel mode ? etc

S'intéresser au narrateur équivaut à évacuer la question de l'identité de l'auteur. Le narrateur est «le doublet fictionnel et fonctionnel»[2], dans le sens où il constitue l'instance supposée à partir de laquelle le texte est produit, en même temps que c'est elle qui le produit.

La question des voix narratives, en l'occurrence, qui parle et comment ? renvoie à la relation entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte. Dans *Figure III*, Gérard Genette

[1]Il est évident que le double ne se manifeste pas de la même manière dans les trois romans. Pour cette raison, nous n'étudierons que les composantes de la narration dans lesquelles il est présent et significatif.

[2] BERGEZ, Daniel. *L'explication de texte littéraire*. Paris : Armand Colin (3 ème édition. Col. Lettres Sup), 2014, p. 37.

fait remarquer que «le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique)»,[1] ce qui va lui faire ressortir deux types de récits : l'un avec un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, il est hétérodiégétique. Et le second, présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, il est alors homodiégétique.

Le premier chapitre de *L'Interdite* s'ouvre sur un «je», celui de la protagoniste-narratrice *Sultana*, qui arrive au petit aéroport de Tammar[2]. Elle doit se rendre vingt kilomètres plus loin, au village d'Ain Nekhla pour l'enterrement de son ancien amour *Yacine* dont elle a appris le décès la veille au soir.

Le deuxième chapitre donne la parole à un deuxième «je», celui de *Vincent*, protagoniste-narrateur, à son tour qui est tiré de son sommeil en pleine nuit par l'appel du muezzin. Il justifie sa présence à Tammar par la volonté de découvrir la culture locale suite à une greffe de rein réussie dont la donneuse était une Algérienne – inconnue- avec laquelle il a une totale identité tissulaire.

L'interdite comporte neuf parties éponymes intitulées « *Sultana* », « *Vincent* ». La narration est prise en charge à tour de rôle par ces mêmes personnages. Elle se divise de la manière suivante : *Sultana* ouvre et ferme le récit, elle sera la narratrice des parties I, III,V,VII, IX , tandis que *Vincent* assurera la narration des parties II, IV,VI,VIII.

Dans les quatre premiers chapitres, nous avons deux récits distincts. Le premier dans lequel *Sultana* raconte les conditions de son retour dans son village natal, et le second dans lequel *Vincent* évoque les changements que la greffe du rein a opérés dans son corps et dans sa vie.

Étant donné que les narrateurs sont présents dans la fiction et qu'ils en sont les deux protagonistes centraux, la narration dans *L'interdite* est de type homodiégétique.

Cependant, à la rencontre des deux protagonistes centraux, dans le chapitre IV, la combinaison des séquences narratives va subir un changement, car quelques séquences

---

[1] GENETTE, Gérard cité par REUTER, Yves. *L'analyse des récits.* (3 éme édition) Paris : Armand Colin, 2014, p. 45.

[2]Tammar est en fait Béchar, ville d'Algérie de l'ex département de la Saoura. Situé au Nord-Ouest du Sahara sur le versant ouest du djebel Béchar. Elle se trouve à proximité d'exploitations minières dont Kénadsa, située à 20 kms.

narratives vont être emboîtées. Selon Vladimir Propp, l'emboîtement ou l'enchâssement consiste dans le commencement d'une nouvelle séquence avant que la précédente ne soit terminée : « L'action est interrompue par une séquence épisodique. Après la fin de cet épisode, la première séquence reprend et s'achève »[1].

Dans *L'interdite*, la première séquence est interrompue par le deuxième narrateur, en l'occurrence *Vincent*, et est reprise par ce même narrateur qui ne va pas continuer la narration, mais va relater le même événement en donnant ses propres impressions, sa propre perception de l'événement ou de la situation. L'extrait ci-dessous le montre parfaitement :

Partie « *Sultana* » :

« Je suis montée lentement. J'avais si peur qu'elle (Dalila) ne fuie à mon approche. Perchée sur sa dune, elle a observé sans broncher, ma progression », (L I, p. 90)

Partie « *Vincent* » :

> Dalila est perchée sur sa dune depuis un moment déjà, et je me suis fait violence pour ne pas aller la rejoindre, quand arrive l'insolite voiture rose devant l'hôtel, y entrer pour en ressortir aussitôt et se diriger vers la dune. Mon cœur s'accélère et toque contre mes côtes comme s'il voulait s'échapper de moi et s'élancer vers elle. (L I, p. 102)

Il est vrai que l'extrait ci-dessus dans lequel *Vincent* livre ses sentiments naissant à l'égard de *Sultana* se penche sur ses émotions à lui, mais au fur et à mesure de la progression de la narration, son «je» ne va plus s'exprimer que pour dire «elle». Nous remarquerons dans l'extrait suivant que la narration de *Vincent* comporte autant de «je» que de «elle». Autrement dit, le «je» de *Vincent* va peu à peu s'effacer au profit du «je» de *Sultana* :

> Interdits, nous l'observons, Salah et moi. Puis Salah s'agenouille, la secoue, la frotte, la gifle. Elle ne bronche pas. Je l'écarte d'elle. Il s'effondre à ses côtés. J'enlève ma veste et la lui fait endosser. Elle ne réagit pas. Salah l'enlace et la serre contre lui. Elle ne bouge pas. Je la lui arrache et, l'empoigne, la fais lever. Salah vient à mon aide. Nous la soutenons jusqu'à la voiture, puis jusqu'à la maison. Elle grelotte et

[1] PROPP Vladimir cité par ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Paris : Seuil (Coll. MEMO), 1996, p. 73.

> claque des dents. À la lumière, son visage est marbré et ses yeux dans l'insondable. (L I, pp. 150-151)

1.2 *N'zid* : le double «jeu» de l'instance narrative

N'zid comporte 13 parties non titrées, elles sont numérotée en chiffre romain de I à XIII. La narration est à la troisième personne «elle», prise en charge par un narrateur omniscient.

C'est en pleine mer Méditerranée qu'une jeune femme se réveille au bord d'un voilier. Elle émerge lentement d'un état d'inconscience, une douleur «lui vrille le front, la tire entre deux eaux comme un poisson harponné» (Nz, p.11), un gros hématome dévore la partie droite de son visage, elle se découvre amnésique.

Incapable de se rappeler son nom, elle fouille le bateau à la recherche d'indice, mais en vain. Le mot laissé par un certain «*J*» stipule que les papiers cachés dans le coffre avant du bateau sont faux. Ils sont au nom de «Myriam Dors, née en 54 à Colombes, domiciliée rue Mouffetard à Paris» (Nz, p. 15).

En feuilletant le livre de bord, elle apprend que le bateau a effectué un long périple entre Port-Camargue et Athènes au printemps dernier. C'est à ce moment précis qu'une seconde voix s'exprime dans le récit : «Est-ce que tu étais du voyage ?» (Nz, p. 19), avec un changement de typographie dans le cops du texte.

Nous pouvons interpréter ce surgissement du «tu» comme étant des monologues intérieurs exprimés, non pas avec un «je», mais avec un «tu», car pour Benveniste :

> Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en «langage intérieur», entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur[1].

Le «tu» qui est venu se superposer à la troisième personne «elle» est interprété par Anne-Marie Nahlovsky comme étant «la résurgence de (la) mémoire (de l'héroïne) qui

[1] Akatane Suenaga, « Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe », *Linx* [En ligne], 9 | 1997, mis en ligne le 05 juillet 2012, Disponible sur : http://journals.openedition.org/linx/1011 ; DOI : 10.4000/linx.1011. Consulté le 26 novembre 2018.

se réinstalle en elle, établissant un dialogue entre un moi profond et son moi conscient»[1].

De notre côté, nous validons parfaitement cette interprétation tout en nous permettant de pousser l'analyse en nous basant sur la définition du monologue de Benveniste pour dire que le moi locuteur dans le monologue intérieur du personnage n'ai pas un «je», mais un «tu», représentant la voix de la mémoire qui ressurgit en elle. Le renversement de situation veut que le moi écouteur soit le «je», mais dans la situation présente le «je» est encore «interdit». Donc ce n'est que le «elle» qui peut devenir le moi écouteur. En d'autres termes, le narrateur omniscient qui dit «elle» pourrait être la voix de la protagoniste amnésique qui a perdu son «je» en même temps qu'elle a perdu sa mémoire. L'extrait suivant, écrit en italique et entre deux guillemets – typographie choisie par le scripteur pour faire ressortir la prise de parole du personnage quand elle se parle a elle-même- peut en être la preuve : «''Qu'est-ce que…Cette voix ? Elle court dans la tête. Elle dit «elle» ?''» (Nz, p. 21).

En effet, en mettant en scène une héroïne amnésique, il était quasiment impossible à l'auteure d'opter pour une narration a la première personne. Le glissement du «elle» vers le «tu» n'est qu'une parade censée révéler un «je» amnésique qui refuse de se dire. Voici un extrait qui le prouve : «Elle s'arrête devant un kiosque à journaux, se ravise : «Rien savoir du monde non plus. Qu'il garde ses misères et ses douleurs» » (Nz, p. 42).

Cet extrait est significatif quant à l'impossibilité du personnage de s'exprimer à la première personne : au lieu de dire «je ne veux rien savoir du monde», elle dit : «rien savoir du monde». Cependant, le «je» sera contraint d'apparaitre pour la première fois, à sa rencontre avec *Loïc*, un navigateur-plaisancier qu'elle croisera a sa première escale :

> - Qu'est-ce que vous faites quand vous ne naviguez pas ? Quel est votre métier ?
> - Plutôt une passion qu'un métier… Je…Je…suis peintre.
>
> Elle se sent toute chose d'avoir pu dire «je» et fond sous son regard. (Nz, p. 47)

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre, Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan (Col. Critiques Littéraires), 2010, p. 109.

Le «je» devra refaire surface pendant la visite de l'héroïne chez le médecin auquel elle s'est présentée sous le nom d'*EvaPoulos*. Quand ce dernier lui reproche de ne pas avoir consulté un médecin plus tôt, elle répond :

> Impossible. Des retrouvailles de vacances avec la famille de Grèce, de France, de Tunisie…Tout le bataclan. Et puis, j'avais un bobo au front, c'est tout. Ce n, est qu'hier soir que j'ai commencé à me rendre compte de mes problèmes de mémoire. (Nz, p. 56)

Bien que les affabulations du personnage soient chargées de sens, c'est la prise d'assurance du «je» hésitant face à *Loïc* qui nous intéresse. Le «je» ne s'exprime qu'en cas de nécessité. Se sachant en danger, mais ne sachant pas de qui se méfier, l'héroïne ne veut pas attirer l'attention sur elle. Toutefois, dans l'intimité le «tu» ressurgis inévitablement tout en s'efforçant à arriver au «je» :

> «Tu arrêtes de faire l'intéressante. Heureusement que le chemin du retour descend, que les ports ne se trouvent pas au sommet des collines… Je suis Eva…Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs… Étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos». (Nz, p. 64).

Une fois la mémoire retrouvée et les souvenirs reconstitués, les monologues intérieurs vont disparaitre au profit de passages avec la même typographie, mais s'exprimant avec un «je». Ceci opèrera un changement dans le temps de la narration dans la mesure où la voix qui dit «elle» continuera sa narration simultanée, tandis que la voix qui dit «je» se chargera de raconter le passé qui remonte à la surface par le biais d'une narration ultérieure. Ainsi, l'hypothèse de Nahlovsky quant à l'expression de la mémoire à travers les passages à la deuxième personne et en italique est bel et bien confirmée.

1.3 *La Désirante* : le double comme effet de l'anachronie

1.3.1 L'enchâssement de deux récits

La Désirante comporte dix-sept chapitres. Ce roman a la particularité d'alterner la partie intitulée*Lou* avec les péripéties d'une enquête sur la disparition de *Léo* dont *Lou* est le surnom que lui donne sa fiancée. Les titres des chapitres consacrés à l'avancement de l'enquête sont les suivants : la disparition – l'enquête – la déroute – poing mort – l'implacable attente – Céphalonie – Mahdia – le traquenard.

Au premier chapitre du roman, *Shamsa*, l'héroïne-narratrice largue les amarres pour reconstituer le périple que son bien-aimé devait effectuer, à la recherche du plus petit indice pouvant élucider sa disparition. C'est *Léo* qui l'a initié à la navigation, mais c'est la première fois qu'elle navigue seule, prête à remuer la mer pour le retrouver.

Léo a disparu huit mois auparavant dans les eaux méditerranéennes, au large du golf de Squillace. Mis à part la thèse d'une noyade accidentelle et un corps dévoré par les poissons, les enquêteurs de la police italienne– comme Française- ne trouvaient aucune autre piste. C'est finalement *Shamsa* qui, soutenue par les parents de *Léo*, se lancera à corps perdu dans l'élucidation de cette enquête.

Le récit est donc raconté à la première personne du singulier «je». La voix narrative reste la même tout au long du récit, cependant la structure du roman en plusieurs chapitres alternés– neuf dans lesquels tout en apostrophant l'absent, elle se rend compte de l'intensité de son amour pour lui, et huit dans lesquels elle fait part de l'avancement de son enquête- crée une anachronie narrative qui déstabilise l'ordre de la narration. En effet, dans les chapitres intitulés «*Lou*», la narratrice a recours une anachronie par rétrospection, appelée également analepse ou anaphore pour relater les conditions dans lesquelles *Léo* a disparu. Ce procédé est également l'occasion pour la protagoniste de faire part de sa rencontre avec *Léo* en mettant l'accent sur leur différence : différence d'origines, mais surtout de milieu social car ce dernier est le fils unique d'une famille fortunée, tandis qu'elle, est une orpheline de naissance. En effet, si *Léo* représente l'enfant qui a toujours été choyé par ses parents, *Shamsa* a dû se faire toute seule. Elle revient, d'ailleurs, dans ces chapitres sur les conditions de son abandon, son enfance et adolescence chez les Sœurs blanches et les raisons qui lui ont fait quitter l'Algérie.

À ce sujet, Jean-François Jeandillou affirme que le mécanisme de l'enchâssement «peut remplir des fonctions très différentes : simple matrice pour générer de multiples histoires, digression ou révélation fondamentale, brouillage des changements de niveaux…etc.»[1]

L'opposition entre récit et discours se base sur l'intervention ou pas du narrateur dans le texte. Entendue au sens linguistique, le récit «désigne une narration marquée par

[1] JEANDILLOU, Jean-François. *L'analyse textuelle*, Paris : Armand Colin, 1997, p. 157.

l'objectivité et l'absence de toute référence au narrateur»[1], tandis que le discours renvoie à une narration subjective, régie par la présence, explicite ou non, d'un «je». Dans le premier cas de figure, «personne ne parle (…) ; les événements semblent se raconter d'eux- même»[2] ; dans le second la narration est «dépendante d'une conscience qui réorganise les événements, et éventuellement les apprécie»[3]. Il est évident qu'un texte ne peut être qu'un ensemble de récits ou de discours ; c'est d'ailleurs le rôle de l'explication de mettre en évidence le passage de l'un à l'autre et d'en déduire le mode de fonctionnement du texte ou plus encore, l'intention du narrateur.

La deuxième distinction linguistique qui recouvre l'analyse des interventions du narrateur est celle qui joue entre énoncé et énonciation. Si l'énoncé est un produit fini, sans référence à son contexte de production, l'énonciation prend en charge l'ensemble des éléments du contexte – qu'il soit spatio-temporel, psychologique ou relationnel- dans lequel l'énoncé a été produit.

Précédemment, nous avons mentionné que *La Désirante* comportait deux récits enchâssés, mais en approfondissant l'analyse, nous avons remarqué que chaque récit n'était que le résultat de l'énonciation d'une seule et même narratrice-personnage. Le «je» explicite et la subjectivité qui ressort du texte sont les garants de cette énonciation, et finalement de ce discours.

Nous avons également remarqué que les deux parties relatées s'ouvraient sur des repères spatio-temporels précis :

Début de la partie «*Lou*» :

> Je m'ébroue, installe le pilote automatique, rentre dans le bateau, ouvre le livre de bord. Je dois me faire violence pour ne pas relire, une fois de plus, tes dernières annotations. Sur la page encore vierge leur faisant face, j'écris : vendredi 5 juin 2009. Sortie de Port Camargue à 5 heures du matin. 15 nœuds à l'anémomètre. 10 au loch. Compas sur 114 degrés. Mer peu agitée. (L D, p. 12)

Début de la partie consacrée à l'enquête : chapitre «La disparitions» :

> Octobre dernier, je suis en train de porter les ultimes corrections à un article avant de l'envoyer au quotidien algérien auquel je collabore, lorsque le téléphone sonne (…). Ce matin, j'avais réservé un billet

[1] BERGEZ, Daniel, op.cit., p. 37.

[2] BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale.* Cité par BERGEZ, Daniel, op.cit., p. 37.

[3] Ibid.

> d'avion pour Reggio de Calabre demain 27 octobre. J'étais impatiente de l'annoncer à Léo lorsqu'il m'aurait téléphoné cette nuit. Son arrivée au port de Reggio était prévue entre 22 et 23 heures. (L D, pp. 16- 24)

La présence de ces repères spatio-temporels dès le début des récits superpose les deux notions – énoncé et énonciation- étant donné qu'ils sont considérés comme des indications d'énonciation, mais y sont fictifs et participent, par conséquent, à l'énoncé.

Le coup de téléphone du mois d'octobre– dans le deuxième extrait - est celui de l'annonce de la disparition de *Léo*. La mise en corrélation de cette date avec celle du premier extrait confirme au lecteur le décalage temporel entre le début des deux récits qui est de huit mois, information que la narratrice avait précisée avant même d'annoncer la date de la disparition de Léo: «Cette acuité recouvrée est ma première victoire sur la tristesse de ces huit derniers mois.» (L D, p. 12).

Tzvetan Todorov présente la séquence comme «l'existence de deux situations distinctes dont chacune se laisse décrire à l'aide d'un petit nombre de propositions : entre au moins une proposition de chaque situation, il doit exister un rapport de transformation»[1]. La composition de *La Désirante* en chapitres distincts, alternant les péripéties de l'enquête avec les confessions de la narratrice nous épargne la recherche de ces transformations censées indiquées le début et la fin de chaque séquence.

À ce sujet, la sémiotique narrative parle d'«inversion des contenus» en stipulant que «le récit achevé peut se lire comme la transformation d'un état donné en son contraire»[2], et c'est la prévisibilité de ce parcours binaire qui définit la cohérence du récit.

2. *L'Interdite, N'zid, La Désirante* : romans à double quête

Tout récit suppose une quête qui est entreprise par un ou plusieurs personnages. Le schéma actantiel de Greimas propose de réunir ces personnages «dans des catégories communes de forces agissantes (les actants), nécessaires à toute intrigue»[3]. Pour

---

[1] TODOROV, Tzvetan. *Les transformations narratives*, cité par ADAM, Jean-Michel et REVAZ, Françoise, op.cit., p.53.

[2] Idem, p. 54.

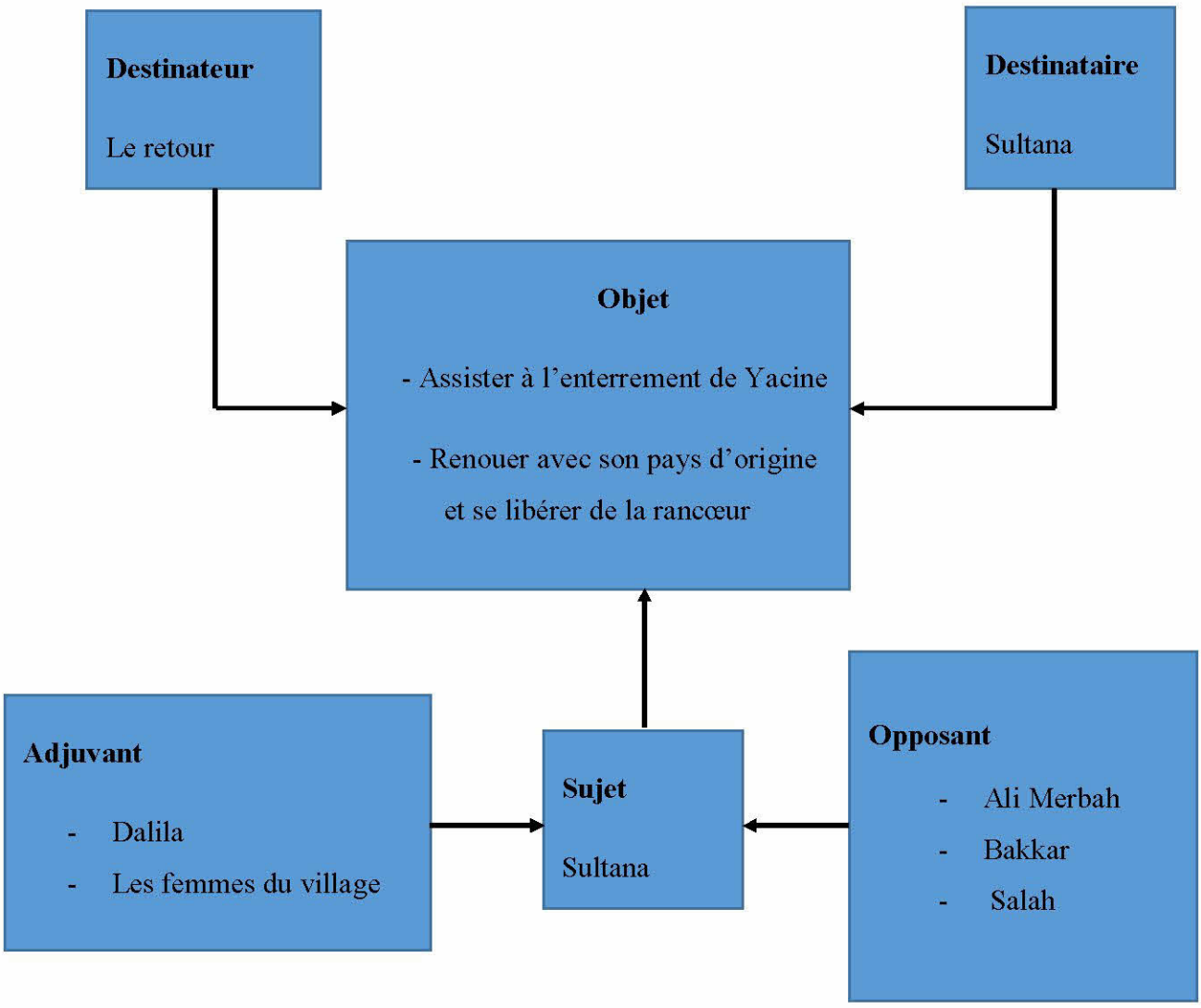
[3]REUTER, Yves, op.cit., p. 44.

résumer, le Sujet cherche l'Objet, cet axe est appelé celui du «désir» ou encore du «vouloir». L'Adjuvant et l'Opposant aident le Sujet ou s'opposent - selon leur appartenance à l'une ou l'autre des catégories – à la réalisation de son désir, on parle alors de l'axe du pouvoir. Tandis que le Destinateur et le Destinataire qui s'inscrivent sur l'axe du savoir, font agir le Sujet en le chargeant de sa quête.

Ceci pour dire que, hormis le fait de préciser la nature de la quête, le schéma actantiel a également pour objet de présenter les fonctions des personnages dont la relation inter-fonctions (inter-personnages) fait progresser le récit. C'est dans ces deux perspectives que nous avons choisi de l'appliquer aux trois romans qui constituent notre corpus.

2.1 Les schémas actantiels

2.1.1 *L'Interdite*



Commentaire :

Si notre schéma comporte deux objets quant à la quête entreprise par *Sultana* c'est parce que cette dernière ne connait pas la raison qui l'a menée à Ain Nekhla après plus de quinze années d'exil : «Que suis-je venue chercher ici?» (L I, p. 25). La formulation de ces deux objets de la quête est guidée par les hypothétiques raisons que le Sujet (*Sultana*) trouve à son retour.C'est apparemment ce retour qui constitue le nœud du récit : «À vrai dire, j'ignore encore la ou les raisons exactes de mon retour. Tout est si imbriqué, confus dans ma tête». (L I, p. 123)

Nous avons remarqué que l'intrigue était déstabilisée à chaque fois que *Sultana* remettait son retour en question. En effet, en fonction de la progression des événements, l'héroïne entre dans des monologues intérieurs qui reflètent la profondeur de son mal être et l'emprise de ce retour sur sa personne :

> Comme si la prise de conscience de l'impossibilité d'un véritable retour avait consumé mes autres envies, m'avait désincarnée(…) Insidieuse, cette sensation d'impossible retour, malgré le retour. L'incapacité de retrouver cet « espace perdu », vous expulse du présent et de vous-même. (L I, p. 133).

Ainsi, l'axe du savoir et l'axe du vouloir se trouvent enchevêtrés dans le récit dans le sens oùle retour constitue un Destinateur dans le schéma actantiel et ce sont ces raisons qui représentent l'objet de la quête. Concernant les actants se distinguant entre Adjuvant et Opposant, il est nécessaire de les présenter brièvement afin de comprendre leur position.

Du côté des Adjuvants nous avons *Dalila* et les femmes du village. *Dalila* était une amie de Yacine. C'est une petite fille d'environ neuf ans qui malgré son jeune âge a une grande clairvoyance quand il s'agit de pointer du doigt les maux qui rongent la société algérienne. Elle est sans cesse à la recherche de mots qui font référence à l'espace. Pour ce, elle a recours au pays des rêves et aux contes merveilleux. Pour fuir la tyrannie de ses frères, *Dalila* se réfugie chez *Ouarda*, une voisine institutrice qui lui inculque un enseignement différent de celui de l'école : « Ouarda, elle dit que l'école, elle est plus l'espace où on apprend. Elle dit que maintenant, c'est qu'une fabrique d'abrutis et de petits islamistes. Des petits islamistes abrutis, comme mes frères. » (L I, pp. 90- 91)

Dalila occupe la place d'Adjuvant dans la quête de *Sultana* car celle-ci s'est reconnue dans le tempérament rebelle de la fillette. Le discours de cette dernière fait entrevoir à *Sultana* l'existence d'une minorité qui va à contrecourant de la langue de bois du régime en vigueur. C'est cette lueur d'espoir qui constitue une motivation pour un éventuel retour : « Je voudrais revenir pour les Dalila et les Alilou, pour la quête des yeux d'enfants qu'il ne faut pas abandonner à la détresse ou à la contamination. » (L I, p. 162).

Les femmes du village, quant à elles, *Sultana* a appris à les connaitre durant son remplacement à l'hôpital d'Ain Nekhla. Cette expérience lui a servi à se familiariser avec leurs maux qui ne sont pas toujours d'ordre médical, mais surtout la conséquence d'une mal-vie. Ces femmes sont restées trop longtemps dans l'ombre. Elles ont été témoins de la maltraitance de *Sultana,* mais elles se sentaient impuissantes face au jugement sans appel qui la désignait comme «interdite»[1].

Dans l'épilogue du roman, les femmes se sont rassemblées dans l'hôpital du village pour annoncer à *Sultana* que, désormais, elles connaissaient son identité. Bien décidées à ne pas refaire la même erreur, elles lui ont témoigné leur soutien indéfectible :

> *Nous savons qui tu es, ma fille. Nous sommes contentes que Sultana Medjahed soit devenue une belle femme, docteur de surcroit. Il ne faut pas céder à ces tyrans ! Nous les femmes, on a besoin de toi. Jusqu'à présent, il n'y a eu que des médecins hommes, ici. Toi, tu es des nôtres. Toi tu peux nous comprendre. L'institutrice et la sage-femme sont venues, tout à l'heure, juste pour te soutenir. Elles ne pouvaient pas rester plus longtemps, à cause de leur travail. Mais elles nous ont demandé de te le dire. Trente années à supporter ceux du Parti suffisent à notre peine. Nous ne voulons pas retomber sous un joug encore plus impitoyable, celui des intégristes. Que croient-ils ces faussaires de la foi ? Seraient-ils tous des prophètes d'un nouvel Allah que nous aurions ignoré jusqu'à présent ? Des hérétiques, voilà ce qu'Ils sont. Leurs propos et leur existence même sont des insultes à la mémoire de nos aïeux, à notre religion et à notre histoire. C'est une ancienne du maquis qui te parle. Une femme qui ne comprend pas par quelle perversion l'indépendance du pays nous a déchues de nos dignités et de nos droits alors que nous avons combattu pour elle. (L I, p. 166)*

[1] «Je pensais que ma condamnation était unanime. Je pensais que j'étais interdite au village» (L I, p. 171)

Concernant les Opposants, nous sommes confrontés dans ce schéma à deux types d'Opposants : d'un côté, Ali Merbah et Bakkar, le premier est le maire du village et le second est son acolyte. De l'autre côté, nous avons Salah, ami intime de Yacine. Il est médecin à Alger.

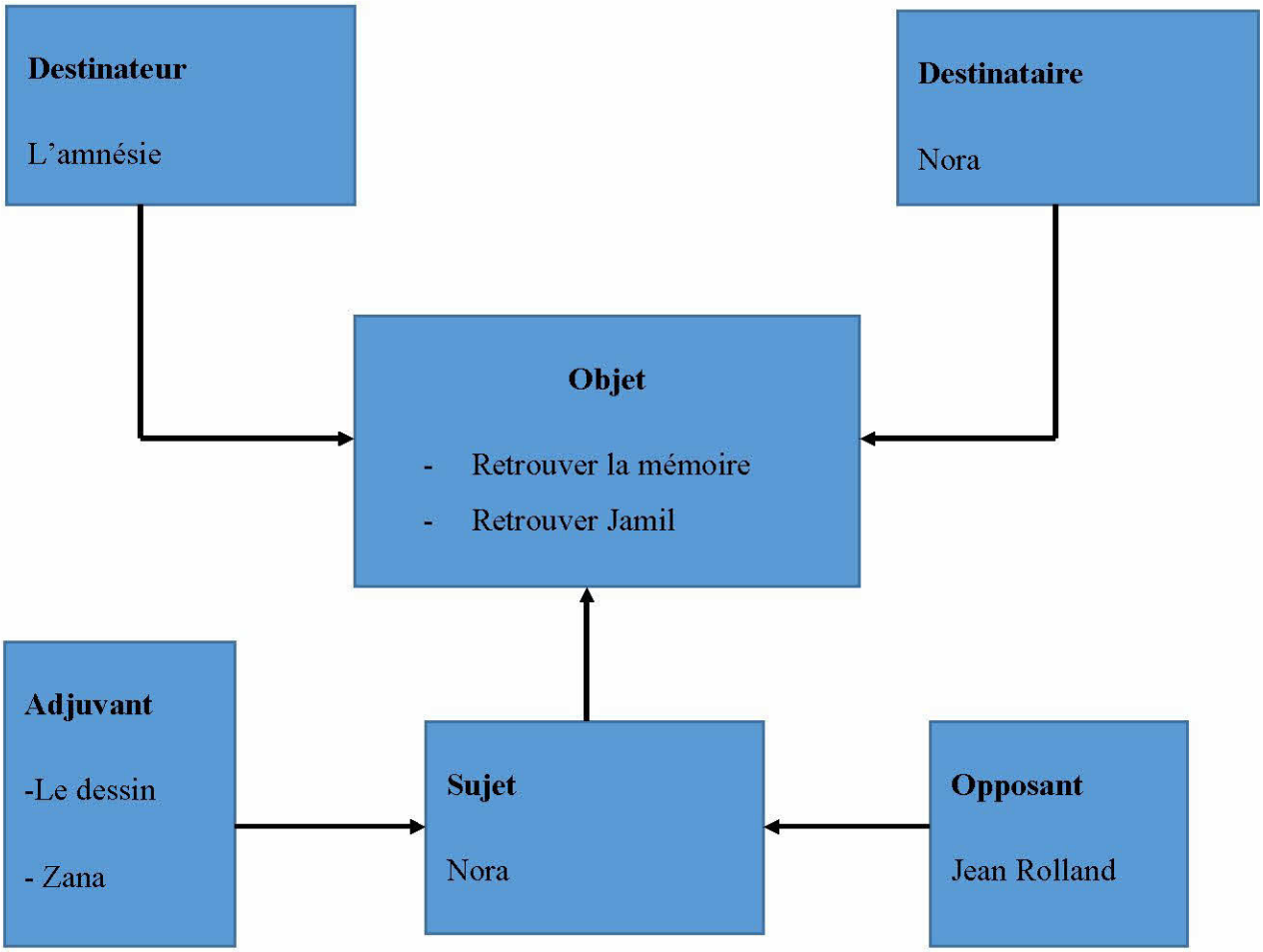
Même si ces trois personnages occupent la même mission dans le schéma, leur force agissante n'a pas la même motivation. Usant de tous les moyens d'intimidation, Ali Merbah et Bakkar n'ont cessé de persécuter Sultana dès son arrivée au village, car sa façon d'être est perçue comme une provocation dans leur système de valeur régi par les repères du FIS. Salah, quant à lui, s'oppose à l'établissement de Sultana à Ain Nekhla à cause du danger qu'elle encoure en se mêlant à une société qui lui est incompatible :

> *Viens avec moi à Alger ou pars à Oran, si tu préfères. Tu y trouveras rapidement un poste. Là-bas, rien ne te distingue de la grande masse des femmes actives. Ne reste pas ici. Un village comme celui-ci est un piège qui risque de se refermer sur toi. (L I, p. 133).*

Devant l'entêtement de Sultana, Salah s'est mis, lui aussi, à se poser des questions sur les raisons qui ont poussé cette dernière à revenir : «Je commence à me dire que Yacine et même sa mort n'ont été que des prétextes. Qu'es-tu venue chercher ici ? Tu ne veux pas me révéler quel contentieux tu as ave ce village ?» (L I, P. 133).

Ce n'est que l'épilogue du roman qui va confirmer la nature de la quête du Sujet tout en admettant l'échec de cette dernière : «Mon retour ici m'aura servi au moins à cela, à détruire mes dernières illusions d'ancrage». (L I, P. 161)

2.1.2 *N'zid*



Commentaire :

Tout comme le précédent, ce schéma comporte deux quêtes. *Nora* qui émerge d'un état d'inconscience constate qu'elle ne se souvient plus de rien : l'amnésie représente donc le Destinateur qui a fait réagir *Nora* (le Sujet) dont la quête initiale a été de retrouver la mémoire.

Jean Rolland est un ami de *Nora*. Amateur de peinture, il possède une galerie d'art dans le Marais. C'est un français dont on apprend la disparition en Algérie dès les premières pages du roman. Si nous l'avons classé comme Opposant dans la quête du Sujet c'est parce que c'est lui qui a dissimulé les papiers d'identité de *Nora* ainsi que ceux du bateau les remplaçant par des faux. Même si l'intention de cet actant était de protéger *Nora*d'un réseau islamiste duquel il était proche et dans lequel il œuvrait, il n'en demeure pas moins que son geste a joué en la défaveur de *Nora*, qui amnésique,

s'est retrouvée dépourvue de documents pouvant l'aider à se remémorer sa véritable identité.

C'est le dessin qui a constitué le premier Adjuvant dans la réalisation de la quête. En effet, *Nora* est dessinatrice de BD – chose qu'elle ignore au moment de son amnésie -, mais ses doigts rentrent en transe à chaque fois qu'elle s'empare des crayons, gouaches et carnets retrouvés sur le bateau. Le premier portrait qui émerge d'un dessin quasi inconscient est celui de son père, tandis que le second est celui de *Zana*, une ancienne voisine algérienne qui l'a élevée après le départ de sa mère. *Nora* se rappelle avoir vu ce nom mentionné sur un calepin retrouvé au fond de son sac à main. Sans avouer sa mésaventure à *Zana*, les conversations téléphoniques avec cette dernière ont aiguillé *Nora* dans la reconstitution de sa mémoire. L'extrait suivant dans lequel *Nora* s'adresse à *Loïc* atteste de ce que nous avançons : «- Depuis deux jours, je commence à retrouver des fragments de vie, des images, des visages, le prénom d'une femme (Zana), celle que j'essaie de joindre au téléphone. Elle seule peut m'aider.» (Nz, p. 108)

Loïc est un navigateur plaisancier que *Nora* a rencontré lors de sa première escale. Ayant remarqué l'hématome sur le visage de la jeune femme, il s'est discrètement intéressé a son histoire. Faisant mine de la rencontrer par hasard à chaque escale, c'est lui qui la renseigne sur son véritable patronyme et sur sa profession :

> Je sais depuis hier que tu t'appelles Nora Carson (…). Les consonances étrangères de ton nom et de ton prénom, tes identités changeantes, la visite des flics aujourd'hui, tout ça m'obsédait. Cet après-midi, en naviguant, j'ai repensé a la facilité de ton coup de crayon hier soir, à tes histoires de peintre. J'ai téléphoné à un copain journaliste, rubrique culture. En lui donnant ton nom, il m'a appris que tu es un auteur de BD. (Nz, pp. 108-109).

Afin de stimuler sa mémoire, *Nora* a usé de plusieurs stratagèmes : elle a d'abord pensé à prononcer le prénom mentionné sur ses faux papiers d'identité : *Myriam*, juste pour entendre et réapprendre le son de sa voix. Hormis le fait que ce prénom ne lui évoque rien, son désarroi est accentué par le caractère universel de cette appellation : «Il est comme un passe. Il pourrait lui ouvrir n'importe laquelle des identités des deux rives. Il pourrait la rattacher à tant de pays qu'il confine à la négation.» (Nz, p. 16).

Il lui reste l'indice de la langue, celle de la lettre retrouvée sur le bateau, celle des faux papiers, des cartes de navigation et des livres de la bibliothèque : le français.

Cependant, une question vient la tarauder : «Par quel lien la tient celle-là ? Celui du sang ? D'une guerre ? D'une dissidence ? Du métissage d'un exil?» (Nz, p. 16).

Vainement, Nora se retourne vers la carte globale de la Méditerranée. Elle «scrute les noms des pays. Certains lui sont plus chers que d'autres. Elle ignore pourquoi» (Nz, p. 21). Même si elle est saisie par des intuitions fugaces ou troublantes à la lecture du nom de certains pays, elle se rend compte du caractère rocambolesque de sa démarche. La petite voix dans sa tête lui rappelle : «Tu es en mer. Pas au marché. Tu ne peux pas acheter un pays à sa mine sur une carte. Tu ne peux pas.» (Nz, p. 21).

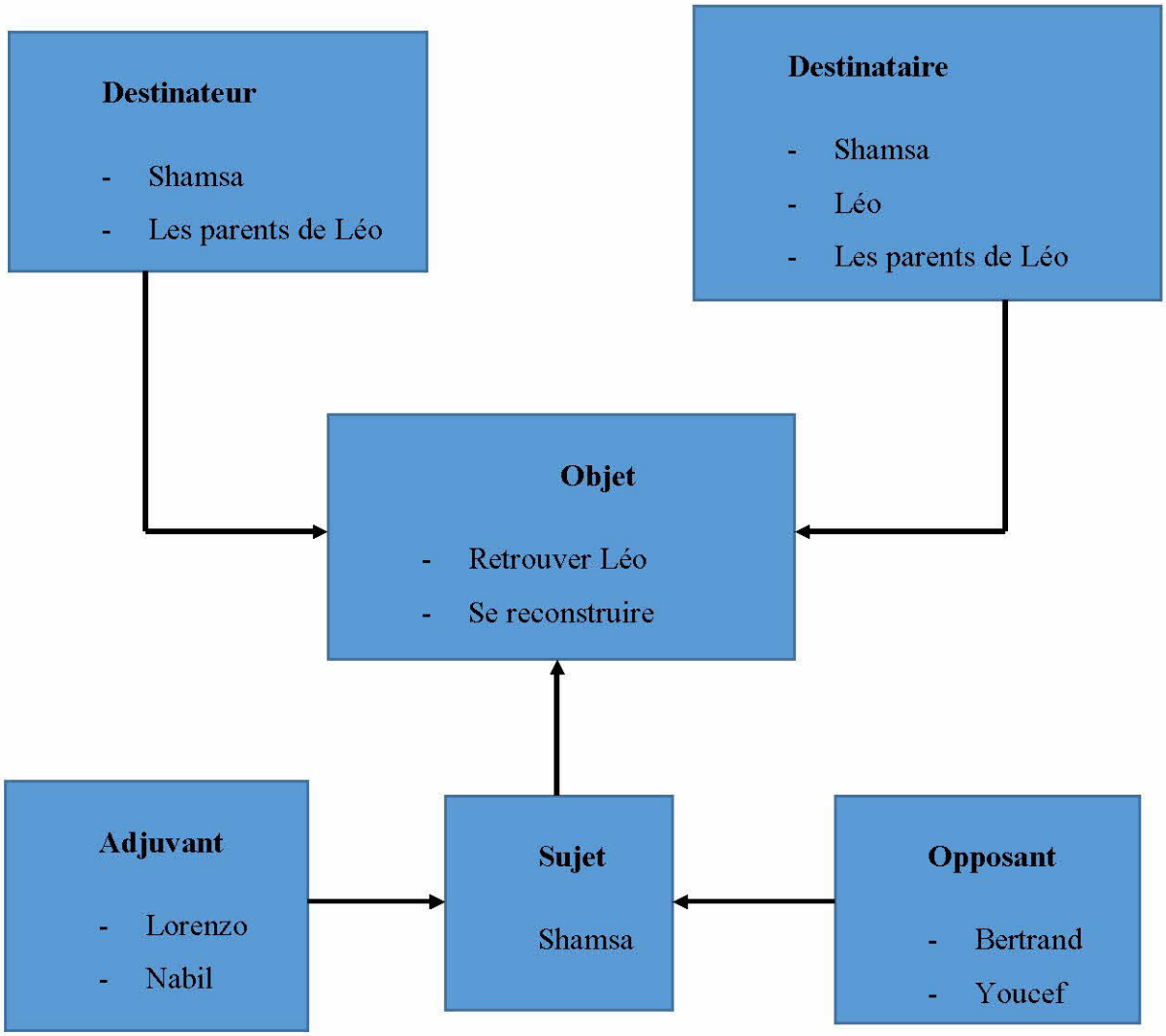
Au cours des événements du récit, *Nora* s'est inventée plusieurs identités avant de recouvrir la mémoire : en premier lieu elle s'est présentée à *Loïc* comme étant *Ghoula* en avouant que c'est un surnom d'enfance qui veut dire «ogresse» en arabe et qu'elle l'a, d'abord, adopté pour la peinture, puis il a remplacé ses nom et prénom. En second lieu, *Nora* s'est présentée chez le médecin à Syracuse où elle a effectué sa première escale comme étant *Eva Poulos*. Pour justifier l'absence d'accent dans son français, elle s'invente, en plus d'une identité grecque, des origines française, tunisienne et juive :

« ''… Je suis Eva…Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs… Étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos.''» (Nz, p. 64).

Il semblerait que le métissage et l'hybridé soit innés chez l'héroïne, car en retrouvant sa mémoire, elle découvrira qu'elle est de père irlandais et de mère algérienne. Tous deux ont quitté leurs pays d'origine suite à des conditions politico-sociales difficiles et se sont rencontrés lors de leurs exils en France. *Nora* a été le fruit d'une relation puissante, mais bâtie sur un manque encore plus grand. Cette déchirure qu'est l'exil a finalement eu raison de l'amour de *Samuel Carson* et *Aicha*.

En retrouvant la mémoire, *Nora* se souvient de sa relation amoureuse avec *Jamil,* un luthiste d'origine algérienne. Elle se rappelle également qu'ils avaient convenu de se retrouver dans une villa qu'ils avaient l'habitude de louer à Cadaqués. À partir de là, une nouvelle quête s'érige : retrouver *Jamil*.

2.1.3 *La Désirante*



Commentaire :

Nous remarquons que *Shamsa* assume trois fonctions dans le schéma ci-dessus : elle est Sujet, Destinateur et Destinataire, car elle a décidé de son propre chef d'aller enquêter sur la disparition de *Léo*. Elle se retrouve, à ce titre, Destinateur. Étant donné que c'est elle qui accomplit l'action, elle en est le Sujet, et deviendra le Destinataire, une fois *Léo* retrouvé.

Les parents de *Léo* sont Destinateurs, car ils encouragent *Shamsa* dans la mission dans laquelle elle s'est engagée, mais c'est également leur chagrin profond, suite à la disparition de leur fils, qui l'a poussé à entreprendre cette quête. Ils deviendront, bien entendu, à leur tour Destinataire suite à la réapparition de *Léo*.

Lorenzo est un capitaine de la gendarmerie italienne qui était chargé d'enquêter sur la disparition de *Léo*. À ce titre il est Adjuvant. *Nabil* quant à lui est un marin-pêcheur tunisien, ami du couple qui a fourni des informations capitales à *Shamsa*. C'est grâce à ces renseignements que cette dernière a pu retrouver la trace de son fiancé.

Du côté des Opposants, nous avons *Bertrand* et *Youcef*. Ces deux personnages sont des connaissances, pour ne pas dire des amis à *Shamsa*, étant donné que celle-ci ne les portait pas dans son cœur. Si c'est deux personnages étaient présentés comme peu sympathiques au cours de la narration, ce n'est que l'épilogue du roman qui va permettre de les considérer comme Opposants. En effet, quelques mois avant sa disparition, *Léo* avait prêté *Vent de sable* à *Bertrand*. Celui-ci– invoquant une crise d'appendicite - a abandonné le voilier au port de Fiscardo, en Grèce. À l'approche de la date à laquelle le couple comptait entreprendre un tour du monde en bateau, *Léo* a dû se rendre à l'ile de Céphalonie afin de récupérer son bateau ; c'est au cours de cette croisière qu'il a disparu.

Shamsa découvre que *Bertrand* avait trempé dans une affaire de trafic d'armes en Méditerranée ; celui d'un réseau islamiste libyen, dont *Youcef*, le deuxième Opposant à la quête de *Shamsa*, était le vis-à-vis. L'opération d'urgence pour une ablation de l'appendice n'était qu'une mise en scène, orchestrée par *Bertrand*, censée faire en sorte que ce soit *Léo*, à son insu, qui ramène le voilier chargé d'armes en France.

Le dénouement de l'intrigue révèle que *Léo* a découvert les armes à bord de *Vent de sable* et que pris de panique, il a décidé de les jeter à la mer. Cependant, les Libyens qui escortaient le bateau, pour être sure que leur marchandise arrive à bon port, ont dû réagir devant la réaction de *Léo*. Ainsi, ce dernier a été attaqué en pleine mer puis séquestré des mois durant dans le désert algérien.

2.2 Le double aspect de la quête

Après la lecture des trois romans qui constituent notre corpus, nous nous sommes rendue compte que c'était la quête initiale du Sujet qui était l'élément déclencheur d'une seconde quête. Cette deuxième quête représente la quintessence de l'écriture mokedemienne. Autrement dit, il semblerait que l'intrigue de chaque roman ne soit que le «prétexte / pré-texte», grâce auquel l'œuvre de Malika Mokeddem trouve sa cohérence. De ce fait, nous nous proposons de reconsidérer le parcours des héroïnes de

notre corpus en nous intéressant aux épilogues des trois romans, qui selon nous se caractérisent par la non-clôture des textes.

2.2.1 La non-clôture des textes

L'Interdite, N'zid et *La Désirante*, à l'instar des autres romans de Malika Mokeddem, ont la particularité de proposer des fins ouvertes, amenant le lecteur à supposer le devenir des protagonistes centrales. En effet, même si le dernier chapitre de *L'Interdite* témoigne de la décision de *Sultana* de quitter Ain Nekhla, suite aux intimidations des islamistes, il n'en demeure pas moins que le roman comporte des passages dans lesquels l'héroïne insinue l'éventualité d'un retour :

> Montpellier : revenir ou non ? Pour un voyage ou pour un remplacement ? Salah ou Vincent ? Lorsqu'on a toujours agi sous la contrainte ou dans l'urgence, avoir subitement le choix est un effroi, un luxe piégé que l'on fixe à reculons. (L I, pp. 160-161).

La fin de *N'zid* quant à elle, annonce l'assassinat de *Jean Rolland* et de *Jamil*. Ce dernier est le fiancé de *Nora*. C'est un musicien algérien, originaire du Sud, qui mène une carrière internationale. C'est dans cette perspective qu'il s'est rendu en Algérie, mais il a été tué par les islamistes au cours d'une embuscade sur la corniche oranaise.

Rappelons que la mère de *Nora* était algérienne, sa nourrice *Zana* l'est également, mais celles-ci ne lui ont pas transmis l'Algérie, car *Aicha* s'est séparée de sa fille, la laissant encore enfant, tandis que la seconde, étant femme de harki, vit elle-même un quiproquo avec son pays d'origine. C'est *Jamil* qui constitue le point de jonction entre *Nora* et l'Algérie. C'est lui qui a attisé son intérêt pour ce pays.

Le personnage de *Jamil* est dans le sillage de *Bouhaloufa*[1] et de *Mahmoud*[2]. D'origine nomade et incompris par les siens, partir a été pour lui une nécessité, car :

> Longtemps le désert a été pour (lui) le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification a une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée. Même (son) luth en était muet (…) Maintenant, des terres étrangères le rendent à lui-même, au corps vivant de son luth, à ses cordes où se perd la mer, aux rets des

[1] Personnage évoqué dans *Les Hommes qui marchent*. Nous l'avons présenté dans le chapitre précèdent (confer p. 47).

[2] Personnage principal du *Siècle des sauterelles*. Nous l'avons présenté dans le chapitre précédent (confer p. 58).

> sables où il aime à présent s'attarder. Maintenant, le bleu de guerre du ciel du déserta fondu en eau. Maintenant, les soifs s'étanchent, le feu des yeux gagne les aires du plaisir. Maintenant le ressac de la mer le ramène au désert. Surpris, il le redécouvre en elle, tel qu'il ne l'avait jamais perçu. Enfin délivré de la vermine des yeux des autres et des censures. Maintenant, il sait que ses sables sont une traversée dont on a tenté de l'exclure. Maintenant, il l'entreprend chaque jour, des quatre coins du globe. Bercé par la mer, il retrouve ses espaces, recompose toutes leurs sonorités, leurs sensualités. Maintenant la mer est son autre désert. (Nz, pp. 162- 163)

C'est au premier jour de leur rencontre et de but en blanc que *Jamil* a livré à *Nora* la perplexité des sentiments qui l'animaient à l'égard de son désert natal. Sa perception de l'exil et sa clairvoyance ont arraché *Nora* à l'absence et à l'errance. Mais *Jamil* est un artiste, ce qui l'amène à disparaitre des semaines, voire des mois sans donner de nouvelles. L'instabilité de cette relation inquiétait *Zana* qui maugréait souvent : « cet homme, il t'a volé la tite[1]» (Nz, p. 163). Nora est intimement convaincue que *Jamil* ne lui a rien volé :

> Bien au contraire, il l'a aidée à conquérir sa part manquante, l'Algérie, même si elle n'y a encore jamais mis les pieds. Son verbe lui en a forgé une perception plus complexe, moins fantasmagorique et réductrice que les seuls récits de ruptures et de violences. Plus généreuse aussi. Il a rendu l'autre bord de la mer concret, désirable. Un jour, elle pourra peut-être y accoster. Elle l'aborde déjà par la volupté du luth, par la langue flamboyante de désert, espace jumeau de la mer. (Nz, pp. 163-164)

Dans le roman, *Jamil* représente l'Algérie. Une Algérie insoumise aux différents dictats : que ce soit celui de la tribu ou de l'intégrisme sanguinaire.

Comme nous l'avons déjà précisé dans le chapitre précédent, après l'écriture de *L'Interdite* et *Des rêves et des assassins*, Malika Mokeddem n'a plus voulu faire de la tragédie algérienne la matière première de son écriture, mais il semblerait qu'il lui a été impossible de ne pas y faire allusion. En effet, par le biais du personnage de *Jamil*, l'écrivaine a abordé la détermination des intellectuelles et des artistes algériens à ne pas abdiquer devant l'indigence intellectuelle qui régnait pendant la décennie noire.

Même si *N'zid* se referme sur la mort de *Jamil*, ce n'est pas pour autant que celle-ci clôt le récit. Bien au contraire, la fin du roman annonce un nouveau départ, voire de nouveaux départs. La réponse de *Nora* à la question de *Loïc*qui lui demandait si elle

[1] La manière de *Zana* de prononcer le mot « tête».

voulait se rendre en Algérie en apprenant le décès de *Jamil* est à ce titre éloquente : «Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser. Je veux emmener Tramontane dans le Gulf Stream, à Galway. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là». (Nz, p. 214)

En faisant référence à la non-clôture des textes mokeddemiens, Nacer Benamara parle de «suspensions narratives» qui, selon lui, sont des «modalités mises en place (par l'auteure) pour ouvrir le texte sur d'autres espaces, sur plusieurs possibilités»[1]. À notre sens, ces suspensions narratives sont une sorte de passerelle que l'auteure érige entre ses textes achevés et ceux à venir.

Nous pensons que le choix de Malika Mokeddem de s'inscrire dans un «projet narratif en suspens»[2]est une caractéristique de l'écriture migratoire qui circule dans l'espace, dans les langues, dans les existences et dans l'Histoire. Mais au-delà de cet aspect, nous avons remarqué que le déploiement des protagonistes mokeddemiennes n'était que le cheminement logique censé aboutir à un accomplissement du sujet.

3. Le paratexte comme indice de l'accomplissement de la protagoniste mokeddemienne

3.1.La titrologie[3]

Le titre est l'élément le plus important de l'ensemble que Gérard Genette appelle le «paratexte». Il joue un rôle primordial dans la relation du lecteur avec le texte dans le sens où il peut être déterminant dans le choix de ses lectures.

Dans un premier temps, nous avons remarqué que les titres des trois romans sur lesquels se base notre réflexion étaient régis, eux aussi, par un double. Ce double est, sans contexte, le fruit d'un néologisme.

---

[1] BENAMARA, Nacer. «Poétique du Divers et identité en devenir chez Malika Mokeddem» in *inter Francophonies* n° 3, «Figures de l'étranger dans la littérature francophone» disponible sur : http : //www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-3/benamara-2011.pdf. Consulté le 13 janvier 2019.

[2] Idem.

[3] Ce terme a été introduit par Claude Duchet dans «Eléments de titrologie romanesque» cité par BOUCHEFFA, Souheila «Variations sur le lexème «interdit» dans l'interdite de Malika Mokeddem» disponible sur : http://www.revue.umc.edu.dz/index.php/h/article/download/1432/1542. Consulté le 16 janvier 2019.

Aussi, les titres «*L'Interdite*» et «*La Désirante*» sont des néologismes : le premier est le résultat d'un adjectif nominalisé, tandis que le second est un amalgame entre la formation d'un participe présent et d'un adjectif verbal.

En effet, *L'interdite*, comme titre, est un :

> Adjectif nominalisé au féminin soumis à deux déterminants : le genre et la nature menant ici à une comparaison avec l'usage fréquent du masculin « interdit » qui réfère à une catégorie générale de comportement et d'actes relevant d'une pratique sociale. Mokeddem transgresse l'usage même du masculin et en fait une confrontation catégorielle différente dans le sens où elle crée une configuration tout à fait nouvelle du concept.[1]

Le fait de transgresser l'usage du masculin semble être la marque de fabrique de Malika Mokeddem : le titre «*La Désirante*» est lui aussi fondé sur un non-respect de la grammaire. En effet, l'auteure a mis au féminin le participe passé du verbe «désirer». Sachant qu'un participe passé est toujours invariable, nous avons pensé à classer le titre entant qu'adjectif verbal, qui lui, peut s'accorder en genre et en nombre. Toutefois, cette classe grammaticale du verbe «désirer» n'existe pas dans la langue française.

Nous pensons que le sens du titre «*La Désirante*» se trouve dans la valeur du participe présent et à celle de l'adjectif verbal : si le participe passé exprime une action en cours de déroulement, l'adjectif verbal a le rôle d'un adjectif qualificatif marquant l'état. Ainsi, Malika Mokeddem a mis en corrélation une action et l'état d'esprit se son héroïne à travers le néologisme «désirante».

Il va sans dire que l'adjectif du verbe «désirer» est «désireux» pour le masculin singulier, et «désireuse» pour le féminin. Cependant, le dictionnaire de français Larousse révèle l'existence de l'adjectif «désirante», dans le domaine de la psychanalyse. Celui-ci exprime tout ce qui est de l'ordre du désir.

---

[1]BÉNAYOUN-SZMIDT, YVETTE. «L'Interdite de Malika Mokeddem ou sur-vie d'une écrivaine en marge de sa société» in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ, Robert, op.cit., p. 104.

À notre niveau, nous percevons dans le terme «désirante» une autre forme de néologisme ; nous pensons que ce vocable est constitué du radical du verbe «désirer» avec la suffixation de l'adjectif «vivante» : désir + ante = désirante.

Par contre, «N'zid» est un verbe en arabe qui peut signifier deux actions : celle de continuer et celle de naitre, toutes deux exprimées à la première personne du singulier. Le récit fourmille de cet énoncé jusqu'à ce que la narratrice se charge de l'expliquer :

> -N'zid ?
> «N'zid ?» : «Je continue ?», et aussi : «Je nais». Elle aime la sonorité de ce mot, n'zid. Elle aime l'ambivalence qui l'inscrit entre commencement et poursuite. Elle aime cette dissonance, essence-même de son identité. N'zid, elle aime la voix qui la reconnait de cette langue, elle qui croyait que son physique n'était de nulle part. (Nz, pp. 160-161)

Le double est également présent dans ce titre grâce à l'ambivalence du terme «N'zid». Nous réservons l'analyse de cet énoncé au prochain point de ce chapitre qui aura pour but de révéler l'accomplissement du sujet mokeddemien. Pour l'heure, nous voudrions relever un dernier aspect du double : celui d'un rapport de dualité entre le titre du roman *L'Interdite* et le prénom de son héroïne.

3.1.1. Expression du double et de la dualité à travers l'onomastique

Nous savons qu'une identité est constituée d'un patronyme, d'un prénom et parfois même d'un sobriquet censés représenter la singularité de chacun. Le recours à l'un ou à l'autre de ces signifiants est dicté par les circonstances et les conditions de la situation de communications, néanmoins, qu'ils soient employés simultanément ou séparément, ils ont le pouvoir d'informer sur l'origine et, parfois même, sur la classe d'âge ou encore le niveau social du sujet. Ceci nous amène à déduire que la représentation onomastique est structurée par des clichés conditionnés par l'imaginaire culturel.

En littérature, le nom est l'un des premiers contacts que le lecteur prend avec la fonction référentielle, après le titre.

Dans le domaine de l'onomastique, la dichotomie signifié/signifiant est légèrement déstabilisée dans le sens oùle signifié désigne le sujet, mais renvoie également au symbole dissimulé derrière le signifiant. À ce titre, Roland Barthes stipule

dans son étude sur les noms proustiens que le Nom[1] est : «est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme»[2].

Étant donné que dans un roman les prénoms ne sont jamais distribués par hasard et qu'ils «contribuent à tisser les réseaux sémantiques des romans»,[3] nous proposons de nous arrêter un instant sur les prénoms des trois protagonistes mokeddemiennes : *Sultana, Nora* et *Shamsa*, afin de cerner la singularité de l'identité de chaque héroïne à travers le choix de la dénomination.

Nous avons relevé dans la signification de ces prénoms un double à deux niveaux : le premier est celui qui est le plus facilement repérable, en l'occurrence, l'appartenance du prénom de *Nora* et de *Shamsa* au même champ lexical de « la lumière» ; tandis que le second relèverait d'une dualité qui met l'accent sur le paradoxe entre la signification du prénom de *Sultana*, qui veut dire «souveraine» en arabe et le titre «*L'Interdite*» qui exprime le refus pour un sujet féminin.

En effet, *Sultana* est interdite et le lecteur comprend très vite que : «dans son village natal, désormais aux mains des intégristes, une femme évoluée, moderne, instruite, et de surcroit médecin, comme Sultana, est «interdite» de séjour, «interdite» d'amour, «interdite» de compassion et «interdite» de profession»[4]. Cependant, cette sentence ne va pas perdurer, car l'héroïne mokeddemienne va s'affranchir de tout ce qui peut entraver sa liberté et son épanouissement.

Contrairement aux prénoms des héroïnes de *L'Interdite* et de *N'zid*, le choix de celui de la protagoniste de La Désirante a été reporté dans une analepse dans laquelle la narratrice revient sur les conditions dans lesquelles elle a été recueillie par les Sœurs blanches de Misserghine :

---

[1] Désignation du nom propre par Roland Barthes dans son analyse des noms proustiens dans «Proust et les nom».

[2] BARTHES, Roland cité par ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida : Editions Tell, 2002, p. 80.

[3] REUTER, Yves, op.cit., p.149.

[4] BÉNAYOUN-SZMIDT, YVETTE. «L'Interdite de Malika Mokeddem ou sur-vie d'une écrivaine en marge de sa société», op.cit., p. 104.

> La simplette Marie s'écria : «On dirait le soleil quand il sort du sable dans le désert avant la lumière» (…) l'une des plus agrées de la congrégation, avait décrété : «Le soleil avant la lumière…On va l'appeler Shamse, Soleil, comme ça sa vie va se lever aussi et Incha'Allah, la lumière lui viendra» (…) Rectifiant un quelque peu la proposition de sœur Anne, Blanche suggéra à son tour : «plutôt Shamsa que Shamse, oui, Soleil et au féminin, n'en déplaise à tout ce qui a motivé qu'elle soit expédiée aux antipodes de ses origines un jour noir de vent de sable. Un jour de soleil exilé».
> (…)
> «…Ma foi, lorsque je vois le beau brin de fille que tu deviens, je remercie le Seigneur d'avoir exaucé nos prières. Ce prénom te va si bien. Pas Shamse, Shamsa, oui, Dieu me le pardonnera, j'ai osé mettre Son emblème au féminin». (L D, pp. 58-60)

Le fait que la narratrice insiste sur la volonté de *sœur Blanche* de modifier l'emblème qu'est le soleil au féminin n'est pas fortuit. C'est ici une manière de revaloriser et de réhabiliter la femme en l'élevant au rang d'un astre céleste. Ainsi, Malika Mokeddem se distingue par son «marquage de la condition féminine (…) visant à guider le lecteur dans son décodage du texte qui suit»[1].

3.2. Les premières de couverture

Hormis le titre, la première de couverture est l'espace où se déploie, souvent, une image. Cependant, nous avons remarqué que cetteimage changeait en fonction des rééditions ou du format sous lequel le roman se présentait. En effet, il existe deux formats adaptés aux romans : le premier, appelé «broché» est le format initial sous lequel le livre parait, ce n'est qu'une fois que le roman fait ses preuves auprès des lecteurs qu'il est réédité en formant appelé «poche»[2].

Nous savons que le choix de la photo de couverture d'un roman est du ressort de la maison d'édition. Celle-ci fait appel à des spécialistes du graphisme ou de la photo pour choisir au mieux une icône en adéquation avec le titre ou le contenu du roman.

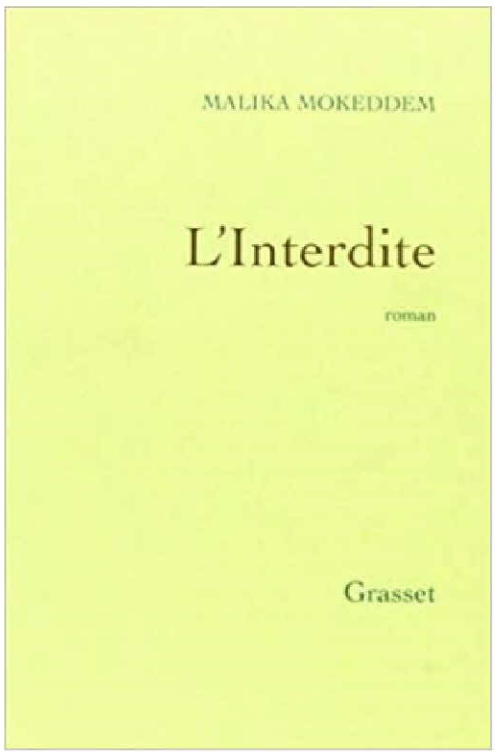
L'Interdite marque l'arrivée de Malika Mokeddem chez un grand éditeur[3] : Grasset. Cet éditeur se démarque par la sobriété d'une première édition : livre avec une couverture jaune et ne comportant aucune illustration :

---

[1]Ibid.

[2]*L'Interdite* en livre de Poche a été publié en 1995, soit deux ans après la première publication.

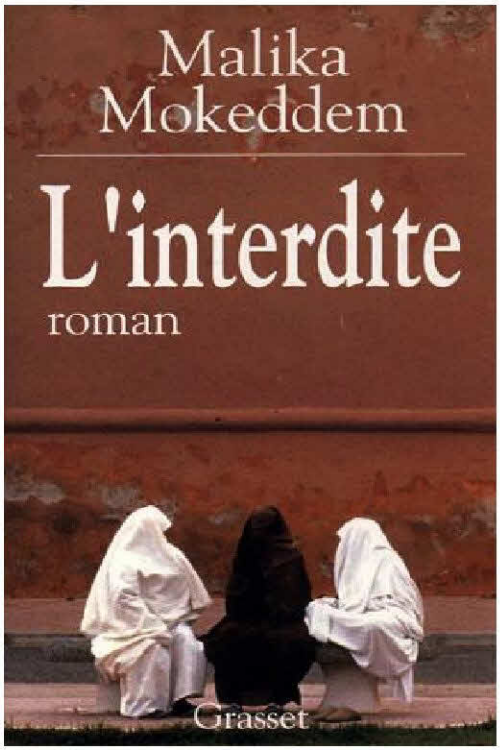
[3] Les deux premiers romans de Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent* et *Le Siècle des sauterelles* ont été édité chez Ramsay. Dans son récit autobiographique, *La Transe des*

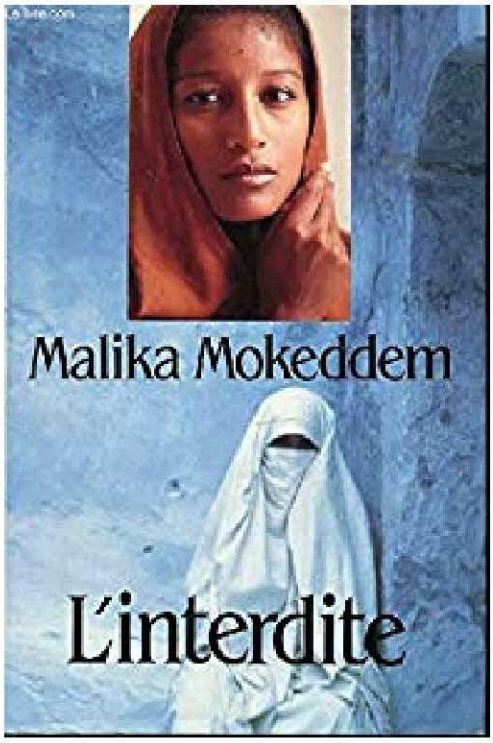


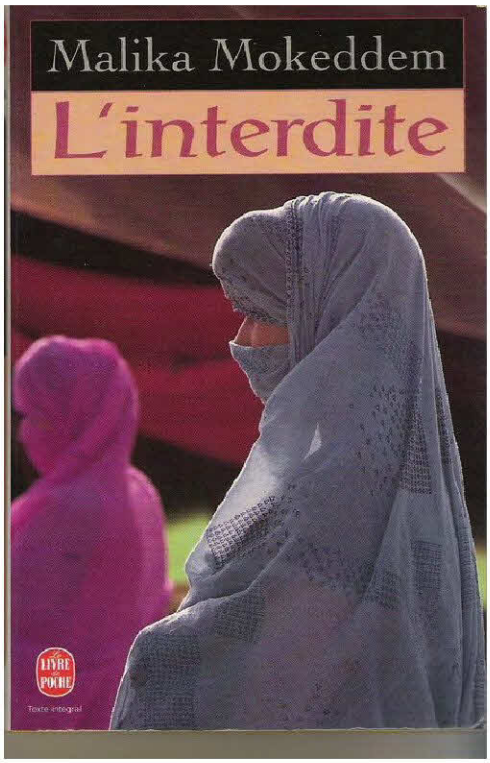
Toutefois, les rééditions et les publications du format «Poche» exposent plusieurs images dont l'analyse nous a semblé indispensable.

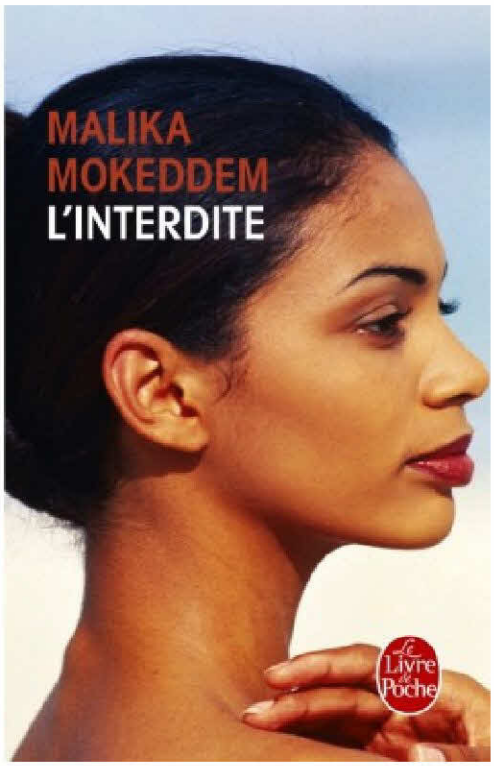
Nous avons récolté les quatre illustrations de la première de couverture sous lesquelles le roman *L'Interdite* est paru, les voici :

insoumis, l'auteure confie n'avoir rien touché sur la vente de ces deux premiers romans car son éditeur était en dépôt de bilan.


Malika
Mokeddem
L'interdite
roman
Grasset


Malika Mokeddem
L'interdite


Malika Mokeddem
L'interdite
LIVRE DE POCHE


MALIKA
MOKEDDEM
L'INTERDITE
Le Livre de Poche

Nous remarquons que sur les quatre images présentées ci-dessus, trois représentent le portrait de femmes voilées par une burqa, un haïk ou un simple foulard. Ces images tissent une relation d'ambiguïté entre le titre «*L'Interdite*» et l'image que ces femmes renvoient par le port du voile. Une question peut venir à l'esprit du lecteur potentiel : pour quelle raison une de ces femmes pourrait être interdite, alors que celles-ci reflètent la tradition et la soumission ?

La dernière image représente le profil d'une femme, non voilée ; nuque et épaules dénudées. Celle-ci pourrait représenter l'héroïne, *Sultana*. De plus, la description de celle-ci faite par *Vincent* correspond parfaitement : «Mince, teint chocolat, cheveux café et frisés (…) avec dans les yeux un mystère ardent.» (L I, p. 65).

En effet, le physique décrit et celui de l'image représentent les traits d'une femme originaire du Sud algérien, mais hormis les stigmates relatifs à l'origine, ce qui a également retenu notre attention, c'est le regard de la jeune femme. Ce «regard ailleurs, d'ailleurs» (L I, p.65) a été relevé dans la description de *Vincent*.

L'éditeur a donc choisi deux manières différentes d'illustrer le roman, ce qui donne un double sens au titre *L'Interdite* : un sens propre et un autre figuré.

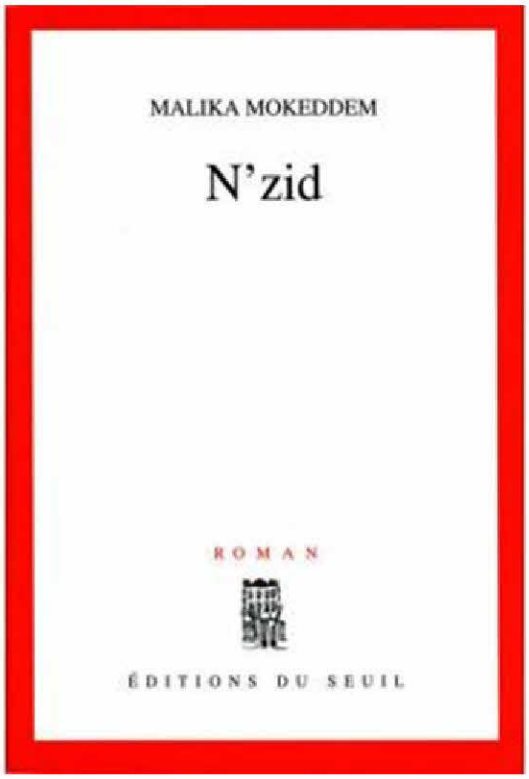
Associé à l'image représentant la femme non voilée que nous avons supposé être Sultana, le vocable «l'interdite» peut se comprendre aisément. En effet, c'est son apparence en contradiction avec son espace d'origine qui la désigne comme interdite. La suite de la description de *Vincent* vient corroborer nos affirmations : «Elle, elle est si loin dans l'insolite et le différent, si seule dans le manque. Elle est un défi». (L I, p. 66)

Par contre, la relation entre le titre «*L'Interdite*» et les différentes photos de couvertures représentant des femmes voilées est implicite, car même si ces photos sont en adéquation avec ce que la société algérienne patriarcale conçoit comme étant la norme, ces femmes sont en marge de la société dans la mesure où elles n'ont droit ni à l'acte, ni à la parole. C'est la confiscation des droits les plus élémentaires de la femme qui la rend interdite. Le passage ci-dessus dans lequel une femme du village d'Ain Nekhla dresse un réquisitoire qui met le doigt sur les failles d'un système dont la victime est, inévitablement, la femme :

> Ma fille, une main seule ne peut applaudir. Avant la veuve et la répudiée étaient reprises par leur tribu. Elles y étaient nourries et protégées. Si elles n'avaient aucune liberté, du moins n'avaient-elles le souci de rien. Autrefois, la vieille femme trônait sur une large famille. Elle avait la force de ses fils devenus des hommes. Elle était riche du capital de leur respect. Elle jouissait enfin de toutes les joies, de tous les honneurs gagnés et épargnés durant les rudes années de sa jeune vie.
> (…)
> Maintenant, les tribus sont éclatées, qui dans le Tell, qui a l'étranger. Maintenant, les maisons de la modernité ont peut-être le confort, mais elles sont dépourvues de générosité. La modernité ? Elle nous déballe ses vanités aux yeux et ferme ses portes sur un tout petit nombre de gens. Réduisant la famille à un homme, sa femme et leurs enfants, elle signifie aux autres membres de la tribu leur exclusion. Maintenant, la durée de l'éloignement a achevé les liens distendus, anéanti la solidarité. Maintenant, la veuve et la répudiée se retrouvent à la rue avec une ribambelle d'enfants. Personne ne peut plus les nourrir, ni les protéger. Personne. On a toujours appris aux femmes que la rue n'était pas leur territoire, qu'elles n'avaient à s'occuper que de leur intérieur et voilà qu'un nombre, chaque jour grandissant, d'entre elles doivent, la serpillière à la main, asservies à des arrogances démultipliées, affronter les ordures de toutes les administrations, de toutes les institutions et des lois qui les injurient. Maintenant une femme ne retire rien du travail, des vexations et des brimades subies. Toute la volonté et l'abnégation qu'elle peut donner à la jeunesse des jours, ne lui servent plus à rien. Lorsqu'elle devient vieille, ses belles-filles ne la veulent pas, ses enfants sont dispersés. Elle se serre contre le plus clément de ses enfants, s'il en est un. Quelle tristesse de réaliser que sa vie n'a été qu'esclavage et humiliations, dans l'impuissance continue ! Alors comment transmettre une tradition que plus personne ne respecte ? Comment perpétuer un mode de vie qui ne nous reconnait plus aucune considération, à aucun moment de la vie ? (L I, pp. 167-168)

Contrairement aux autres romans de Malika Mokeddem, *N'zid* a été publié aux éditions Du Seuil. L'éditeur est connu pour le sérieux de ses pages de couverture. La philosophie de la maison est simple : cadre rouge sur fond blanc pour la littérature française et cadre vert pour la littérature étrangère. La couverture présente également une «petite vignette représentant la façade légendaire de la maison de la rue Jacob»[1] :

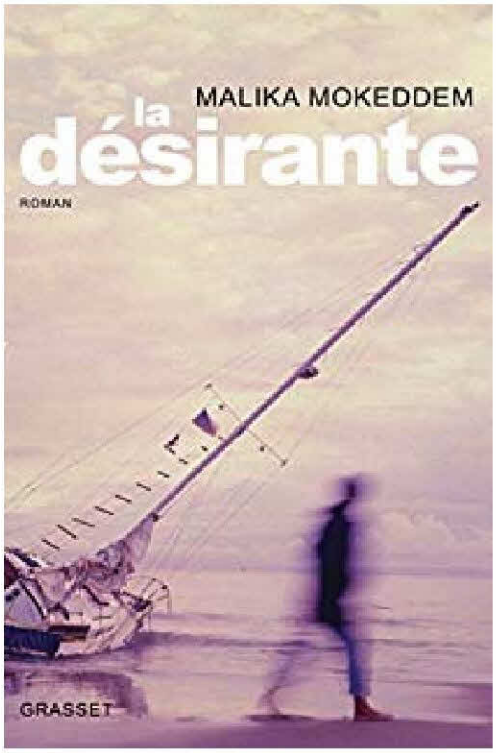
[1] «Les couleurs du succès» inspirée du magazine d'actualité français *Le Nouvel Observateur* du 20 décembre 2007. Disponible sur : http://bibliobs.nouvelob.com. Consulté le 21 janvier 2019.

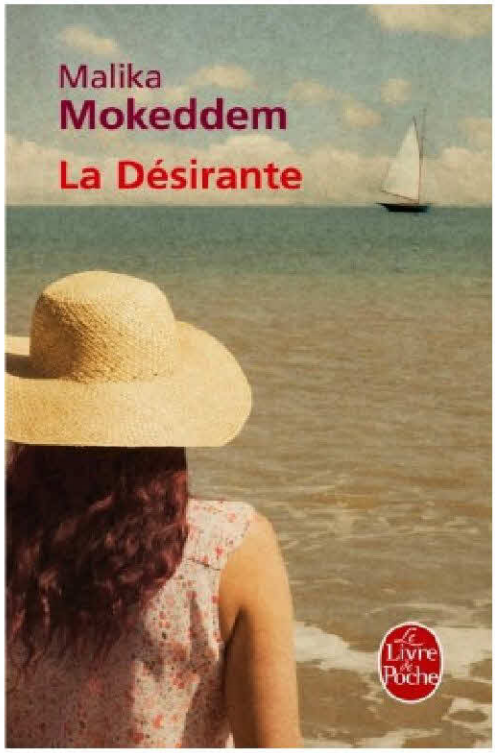


L'éthique de la maison d'édition Seuil est donc de ne pas illustrer les ouvrages qu'elle publie. Dans le cas de *N'zid*, ce choix vient renforcer le caractère énigmatique du titre. En effet, même si le graphisme des couvertures ne dévoile pas complètement le contenu des romans, il suscite tout de même l'intelligence interprétative du lecteur. Cette association entre les indices fournis par l'image de la couverture et la capacité d'interprétation du lecteur peut aiguiller ce dernier sur le contenu du roman.

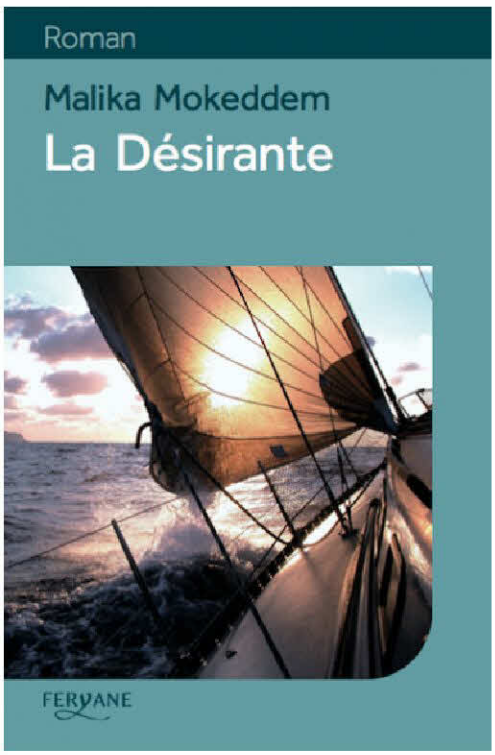
Cependant, *N'zid* est un voyage au pays de l'oubli, une sorte de demi-mort pour renaitre à nouveau. Quoi de plus significatif qu'une page blanche pour illustrer l'effacement de tout ce qui est prérequis, préjugés… tout ce qui conditionne l'homme et l'enchaine ?

Pour ce qui est de la couverture de *La Désirante*, le roman se présente sous deux couvertures différentes, une pour le livre «Broché» et une autre pour le livre «Poche», les voici :





Il existe également une troisième édition, mais celle-ci a paru chez les éditions Feryane. Cette maison d'édition est spécialisée dans la réédition, en gros caractères, des livres destinés à un public qui a des difficultés de lecture :



Nous remarquons que les mêmes éléments reviennent sur les trois images, en l'occurrence, la mer et un voilier.

Selon le dictionnaire des symboles[1], la mer représente la dynamique de la vie. Elle incarne également un état transitoire entre les possibilités encore informelles et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. C'est pour cette raison que la mer est, à la fois, l'image de la vie et de la mort. Mais, étant donné que la mer est calme sur les trois images, nous préférons retenir l'hypothèse de la mer génitrice de vie. Par contre les deux voiliers sont représentés à la dérive, et la première image suggère la silhouette d'un homme. Cette ombre furtive, car la deuxième jambe de l'individu est quasi invisible, représente le personnage disparu, *Léo*.

La deuxième image de couverture, celle représentant une jeune femme, de dos, contemplant la mer, est moins significatrice que la première, mais est plus en adéquation avec le titre. En effet, le fait de regarder une mer avec un voilier au large peut refléter l'envie, le désir d'un départ.

Il est évident qu'en rompant avec le ksar, le désert et par conséquent, l'Algérie– entant que cadre pour sa fiction - Malika Mokeddem voulait explorer d'autres horizons. Cependant, même si ces nouveaux horizons sont aussi vastes que le désert, elles sont en totale contradiction avec sa symbolique de l'enfermement. À ce titre, L'analyse des différentes images de couverture témoigne de cet affranchissement.

3.3. Les épigraphes et les dédicaces

Une épigraphe est une citation en prose ou en vers placée en tête d'un ouvrage pour en annoncer le contenu. Son choix n'est jamais anodin, car «il renvoie aux fondements textuels et idéologiques du discours citant»[2].

Étant donné qu'«épigrapher c'est toujours un geste muet (mais) dont l'interprétation reste à la charge du lecteur»[1], nous proposons de nous intéresser de plus

[1] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1996.

[2] MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris : Hachette Université, 1986, p. 127.

près aux épigraphes et à leurs auteurs. À ce sujet, Malika Mokeddem convoque successivement Fernando Pessoa, Adonis et Saint-John Perse pour illustrer ses romans *L'Interdite, N'zid* et *La Désirante*[2].

L'épigraphe de *L'Interdite* est un extrait du *Livre de l'intranquillité* de l'écrivain portugais Fernando Pessoa[3] :

> Il y a des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement…
> Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projette, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique – ce corps paisible de quelqu'un qui écrit…

Pessoa veut dire «personne» en portugais. Personnage énigmatique, incompris de son vivant, il a tenté de séparer l'œuvre du Moi en usant de plusieurs hétéronymes[4]. Aussi,le livre de l'intranquillité est le journal que Pessoa a tenu pendant presque toute sa vie, en l'attribuant à un modeste employé de bureau de Lisbonne, Bernardo Soares.

«Fernando Pessoa a toujours souffert de ne pas se sentir être. Pour lui, ce n'est pas seulement la vraie vie qui est absente, mais toute vie est absence. Il faut donc rendre visible, sensible, cette absence ontologique»[5]. C'est, justement, ce à quoi Malika Mokeddem va s'atteler dans son roman *L'Interdite*, qui sera l'expression de toutes les formes d'absences[6].

Le titre de l'ouvrage dont Malika Mokeddem a tiré l'épigraphe de son roman est à l'image de la période qui a vu naitre ce dernier, en l'occurrence, la décennie noire algérienne. Cependant, au-delà du titre, ce livre pourrait être celui de la tranquillité dans

---

[1] GENETTE, Gérard. Seuils, Paris: Seuil, 1987, p. 159.

[2] Les trois épigraphes sont des épigraphes allographes, c'est-à-dire, qu'elles ont été empruntées à d'autres auteurs.

[3] Le vrai nom de Pessoa est Fernando Antonio Nogueira.

[4]En littérature, unhétéronyme est un pseudonyme utilisé par un écrivain pour incarner un auteur fictif, possédant une vie propre imaginaire et un style littéraire particulier.

[5] Le Revue des Ressources. «Les double de Monsieur Personne – Fernando Pessoa». Disponible sur : http://www.larevuedesressources.org/les-doubles-de-monsieur-personne-fernando-pessoa. Consulté le 24 janvier 2019.

[6] Ce point fera l'objet d'un chapitre dans la deuxième partie de notre travail et sera, par conséquent, plus amplement analysé.

le sens ou Pessoa y dépasse son intranquillité ; il pousse son esprit à aller à l'extrémité de lui-même, jusqu'à arriver à la plénitude, et ce, grâce à l'art.

Malika Mokeddem épouse cet état d'esprit. Bien que son roman ait été écrit en dix mois, ce n'est pas pour autant qu'il ne s'inscrit que dans une optique de dénonciation. Le thème de l'étrangeté et de l'altérité y sont également abordés avec beaucoup de subtilité. Ainsi, c'est dans le paradoxe entre le titre «*Le livre de l'intranquillité*» et l'énoncé «ce corps paisible de quelqu'un qui écrit» que s'inscrit la réflexion portée dans *L'Interdite.*

L'épigraphe de *N'zid* a été empruntée à Adonis, pseudonyme d'Ali Ahmed Said Esber. D'origine syrienne, cet homme n'est autre que le plus grand écrivain et poète contemporain du monde arabe. Cependant, dans l'épigraphe en question, il n'est pas question d'Adonis mais de Georges Shéhadé. C'est un hommage qui est rendu à ce dernier dans ces termes :

> Poète – tu écris ni le monde ni le moi
> tu écris l'isthme
> entre les deux.

En effet, dans cette citation Adonis salue Georges Shéhadé, un poète libanais et figure emblématique de la francophonie dont la poésie puise de manière récurrente dans les souvenirs de l'enfance, le pays natal et l'image de la mère. Ainsi, pour comprendre le rapport qu'entretient cette épigraphe avec le roman *N'zid*, le lecteur doit faire un parallèle non pas avec les écrits d'Adonis, mais avec ceux de Shéhadé.

Ce deuxième choix de l'épigraphe constitue une continuité dans la réflexion de Malika Mokeddem par rapport à sa manière d'appréhender l'écriture. Si dans l'épigraphe de *L'Interdite* elle a mis l'accent sur «l'être plusieurs» à travers des énoncés tels que : «des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être», ou encore «tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres», dans l'épigraphe de *N'zid*, elle introduit un thème des plus récurrent dans son écriture, celui de l'entre-deux. En effet, nous remarquons la présence de deux vocables précédés par la répétition de la conjonction de coordination «ni» : «tu écris ni le monde ni le moi», servant à comprendre qu'Adonis déduis que :

> la principale préoccupation du poète c'est bien la terre natale. Les termes « le monde » et « le moi » sont le miroir du pays d'origine parce qu'étant exilé, le poète est déchiré entre deux mondes, pour cette raison il préfère son entre-deux, ce refuge tant adulé[1].

Les conclusions auxquelles est arrivée Faiza Baiche dans son article «La poéticité de l'épigraphe dans trois romans de Malika Mokeddem», dans lequel elle analyse l'épigraphe de *N'zid*, parmi celles de *La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli* nous semblent des plus pertinentes étant donné qu'elle la met en corrélation avec le titre du roman. Elle en parle en ces termes : «Malika Mokeddem et Georges Schéhadé renaissent au fur et à mesure qu'ils continuent d'écrire la terre. Tous deux écrivent leur mère, leurs rêves et leurs souvenirs d'enfant et de jeunesse pour dire le pays»[2].

L'épigraphe de *La Désirante* est un ensemble de vers extraits du poème *Vents* de Saint-John Perse :

> C'étaient de très grands vents
> sur toute face de ce monde,
> De très grands vents en liesse par le monde, qui n'avaient d'aires ni de gite,
> Qui n'avaient garde ni mesure, et nous laissaient, homme de paille,
> En l'an de paille sur erre…

Saint-John Perse[3] est un poète et diplomate français[4]. De son vrai nom, Alexis Léger, il est né et a grandi en Guadeloupe dans un compliqué mélange et croisement de races et de langues ; par son ascendance maternelle, il est issu d'une riche famille de Blancs créoles implantée aux Antilles de très longue date, alors que son père est d'une famille de juristes installée en Guadeloupe depuis 1815. Après une enfance idyllique, passée dans une nature luxuriante, le jeune créole vit en 1899 l'événement qui marquera à jamais sa psyché de créateur : le départ de toute sa famille vers la France, tournant ressenti fondamentalement comme un exil.

---

[1]BAICHE, Faiza. «La poéticité de l'épigraphe dans trois romans de Malika Mokeddem», pp. 59-70 in *Synergies Algérie* n°21, 2014, p. 64.

[2] Idem, p. 65.

[3] Saint-John Perse (1887-1979).

[4]Alexis Léger a été relevé de ses fonctions de Secrétaire général du Quai d'Orsay en 1940, par Paul Reynaud. Celui-ci voulait marquer une rupture avec la politique de passivité vis-à-vis du Reich depuis sept ans. Etant l'objet d'un fort ressentiment général, il est même soupçonné d'avoir brulé les archives diplomatiques, dont la version française des accords de Munich de 1938. Le régime de Vichy le déchoit de sa nationalité française, qu'il retrouvera à la Libération.

Saint John Perse est connu pour sa passion des voyages et son intérêt pour la faune et la flore. C'est d'ailleurs, pendant l'été 1945, alors qu'il séjournait sur la petite ile du Maine[1] (Etats -Unis) qu'il a composé *Vents*. Ce volume représente la production américaine de Perse, car, hormis, l'inspiration de la nature sauvage et revigorante de l'ile privée de Béatrice Chanler - qui est devenue le lieu de prédilection du poète-, c'est surtout la découverte de l'Arizona (le Grand Canyon), du Texas et du Colorado qui a marqué son esprit. C'est le gigantisme et la force des éléments géologiques qu'il a vu se déployer sous ses yeux qui ont fait la quintessence de son poème, *Vents*.

Cerner la visée illocutoire de *Vents* n'est pas chose facile étant donné la densité thématique du texte, toutefois, les thèmes essentiels y sont repérables, tels que : la quête, le renouvellement et le mouvement de l'être. Tous ces éléments sont combinés et représentés à l'échelle de la démesure. C'est certainement ce qui a séduit Malika Mokeddem et a orienté son choix de l'épigraphe.

Dans les vers choisis par Mokeddem, l'accent est mis sur la difficulté de l'homme à faire face aux forces naturelles. Mais, aussi périlleuse que parait cette tâche, l'homme accompli la quête à laquelle les vents l'ont sommé, et la substance de cet acharnement n'est autre que le poème lui-même. Ainsi, «le poète demeure le vecteur d'un accomplissement ancré dans l'expérience vécue»[2], dans lequel le lecteur peut, aisément, se projeter.

Le vent a une importance cruciale dans *La Désirante*. Il pourrait être considéré comme un actant dans quelques micro-récits du roman, car il est souvent la force déstabilisante de la diégèse. La narratrice a repris la citation de l'épigraphe dans son récit, afin de comparer la violence des grands vents avec la violence de la mer Méditerranée à l'égard des harragas :

> La Méditerranée, elle, est comme toutes les mères. Elle porte ceux qui ont ses faveurs dans la joie et la sérénité et noie, de mille manières, les indésirables. Ceux-là avaient pourtant traversé bien des frontières. Parfois de déserts. Tant d'indifférence, de misère, de violence. De grands vents sans liesse, sans clémence sur toutes faces de ce monde,

[1] Seven Hundred Acre Island, ile privée de Béatrice Chanler qui était une ancienne connaissance de Perse.

[2] Saint-John Perse «Le poète aux masques», disponible sur : http://www.sjperse.org/vents.commentaire.html. Consulté le 27 janvier 2019.

sur toutes faces de vivants, hommes de paille en l'an de paille sur leur erre. (L D, pp. 154 – 155)

Si on avait à chercher une cohérence dans le choix des textes qui constituent les épigraphes que nous venons d'analyser, il résiderait sans contexte dans le rapport qu'entretiennent leurs auteurs avec l'exil[1], car, comme le stipule Genette : «souvent, l'essentiel d'une épigraphe, n'est pas son contenu, mais l'identité de son auteur»[2].

Malika Mokeddem dit avoir été une lectrice insatiable[3] ; si Pessoa - cet auteur qui est personne et tant d'êtres à la fois – l'a inspiré dans sa «redéfinition de la notion d'identité en renouvelant l'idée de métissage et de syncrétisme»[4], à travers ses différents personnages, c'est l'expérience de l'exil d'Adonis, Shéhadé et de Perse qui ont forgé sa quête des ailleurs.

Du côté des dédicaces, c'est d'abord à Tahar Djaout que Malika Mokeddem a dédié son roman L'Interdite :

À Tahar Djaout,
Interdit de vie à cause de ses écrits

Tahar Djaout est un grand écrivain algérien d'expression française longtemps menacé, à cause de ses idées, par les islamistes pendant la décennie noire qu'a connue l'Algérie. Il a été abattu en Mai 1993, quelques mois avant la publication de *L'Interdite*.

En dédiant son roman à Tahar Djaout, Malika Mokeddem affirme son soutien pour la cause et les idéaux de ce dernier, tout en mettant l'accent sur le fait que ça soit ses écrits qui lui ont couté la vie. La mise en exergue de cet énoncé, au début d'un roman est porteuse de sens, il semble dire : «Tahar Djaout est mort parce qu'il a refusé

[1] À l'exception de Pessoa, Adonis, Shéhadé et Perse, pour des raisons diverses, ont tous vécu l'exil et le déracinement.

[2] GENETTE, Gérard. *Seuil*, op.cit., p. 147.

[3]« *L'épigraphe est à elle seule un signal de culture, un mot de passe d'intellectualité (...) elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au panthéon* ». GENETTE, Gérard. *Seuil*, op.cit., p. 14.

[4]BENAMARA, Nasser. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90, cas de Malika Mokeddem*, Université Abderahmane Mira : thèse de doctorat, Bejaia, 2010.

de se taire. Moi non plus je ne suis pas prête à me taire»[1]. Ainsi, l'écrivaine a fait du combat de Tahar Djaout le sien.

Malika Mokeddem a également dédié son roman au groupe AICHA :

> Au groupe AICHA,
> Ces amies algériennes qui refusent les interdits

Le groupe AICHA est un groupe de femmes intellectuelles qui organisaient des rencontres culturelles, à la fin des années 90. Ces femmes se mobilisaient pour les questions relatives aux droits de la femme, luttant ainsi contre la discrimination d'où «Ces amies algériennes qui refusent les interdits».

Partant de l'Idée que l'insertion d'une dédicace est un signe de subjectivité ; «comme si (l'auteur) utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit»[2], nous jugeons les dédicaces figurant sur le roman *L'Interdite*, des plus explicites. Néanmoins, nous remarquons une discordance entre (titre / dédicace) et épigraphe dans le sensoùl'accent est mis sur le caractère engagé du roman dans les premiers, et sur l'identité mixte, voire plurielle dans le second.

La dédicace de *N'zid* et de *La Désirante* sont moins formelles, elles se démarquent, d'abord, par leur emplacement dans le roman[3] : elles viennent après l'épigraphe, juste avant le corps du texte et ont été rédigées comme suit :

N'zid :

> Pour ma tribu préférée :
> Julienne, Marjorie et Jérémie Brabet
> Lina, Alice et Vincent Steinebach
> Raymonde et Joseph Adonajlo
> Phyllis, Harvey et Matisse Baumann

---

[1] Tahar Djaout est l'auteur de la célèbre phrase : «Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs !»

[2] FOUET, Jeanne. *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraibi*. Université de Besançon : Thèse de doctorat soutenue en 1997, p. 102.

[3] Selon Gérard Genette, l'épigraphe se place «généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a». GENETTE, Gérard, *Seuils*, p. 146.

La Désirante :

Pour Rachel Kahn

En ce qui concerne *N'zid*, nous remarquons que les dédicataires sont, pour la plupart, des personnes de la même famille. Nous devinons qu'ils font partie de l'entourage direct de Malika Mokeddem, étant donné qu'elle les qualifie de «ma tribu préférée». Rachel Kahn quant à elle, est une personnalité publique : athlète, juriste, actrice et, nouvellement, écrivaine, elle a également été conseillère à la culture au cabinet de Jean-Paul Huchon en 2009.

Rachel Kahn est née en 1976, d'un père gambien et d'une mère française, d'origine juive polonaise. Son premier roman *Adieu Béchar*[1], publié en 2000, est suivi, six ans plus tard, par un second d'inspiration autobiographique intitulé *Les grandes et les petites choses*[2]. Elle a également participé, en 2018, à la rédaction de l'ouvrage collectif *Noir n'est pas mon métier* qui dénonce le racisme et les stéréotypes dont sont victimes les actrices noires et métisses.

Si la dédicace de *N'zid* est motivée par l'affectif, celle de *La Désirante* s'inscrit dans une relation de réciprocité, voire de complicité ; d'une part, le fait que la sortie du premier roman de la dédicataire coïncide avec celle de *La Désirante*, peut nous faire envisager la dédicace qui y figure comme l'encouragement d'une auteure chevronnée et confirmée à l'égard d'une nouvelle plume. De plus, à travers le titre du roman[3], nous comprenons qu'il y est question de Béchar, région d'origine de Mokeddem. D'autre part, les thèmes abordés dans *Les grandes et les petites choses* sont en adéquation avec les idées promulguées par Mokeddem dans sa production littéraire, en l'occurrence : la marginalité, l'entre-deux, l'hybridé...etc.

Nous interprétons ce passage de dédicaces formelles et engagées à des dédicaces intimes et personnelles comme le premier signe qui confirme la résolution de Malika

---

[1] KAHN, Rachel. *Adieu Béchar*. Paris : Flammarion, 2000.

[2] Héritière de deux histoires, de deux mémoires, dans ce roman, Nina Gary (double littéraire de Rachel Kahn) raconte l'histoire de sa famille : «*Je suis issue de deux histoires qui sont dans les livres. Celle d'un peuple que l'on a voulu éradiquer, et celle d'un autre que l'on a voulu soumettre*». KAHN, Rachel. *Les grandes et les petites choses*. Paris : Flammarion, 2016.

[3] Dans *Adieu Béchar*, il est question des juifs de Colomb-Béchar qui ont été contraints de quitter leur ville à l'Indépendance.

Mokeddem de ne plus s'inscrire dans une écriture dite «de l'urgence». Cette décision a été motivée par le refus d'«exister comme seule représentation de la barbarie ou comme sujet générateur de peine et de douleur»[1]. Ainsi, le choix de dédier *N'zid* et de *La Désirante* à des personnes proches ou partageant les mêmes valeurs qu'elle, est annonciateur du travail que l'auteure a exercé sur elle-même pour dépasser sa colère contre une Algérie qu'elle juge de plus en plus arriérée et rétrograde.

[1] REDOUANE, Najib. « À la rencontre de Malika Mokeddem», op.cit., p. 26.

Synthèse

Dans cette grande partie introductive, nous avons tenté de montrer l'évolution de la littérature algérienne féminine, en partant de ses pionnière jusqu'à Malika Mokeddem. Ceci nous a permis de faire ressortir les spécificités des écritures à travers les générations qui se sont succédées.

Dans le sillage du précédent, le deuxième chapitre s'est chargé de présenter la globalité de l'œuvre littéraire de Malika Mokeddem. Nous y avons ressorti les figures et les thèmes récurrents permettant de mieux appréhender l'écriture de l'auteure. Nous y avons, également, abordé la mise en jeu, quasi constante, de deux entités binaires ou duelles qui sous-tendent la fiction.

À ce titre, nous avons consacré le dernier chapitre de cette partie aux différentes manifestations du double dans nos trois romans. Ainsi, notre démarche a été d'étudier les procédés narratifs dans lesquels nous avons décelé un dédoublement, mais c'est surtout les schémas actantiel qui se sont révélés significatifs. En effet, ces derniers ont démontré un double aspect de la quête dans chacun des romans. En nous interrogeant sur l'aboutissement des deux quêtes – la quête initiale et celle en devenir -, nous nous sommes rendue compte que celles-ci se réalisaient en crescendo, dans le sens où *L'Interdite* et *N'zid* sont des textes où la première quête réussit, mais la deuxième échoue, inéluctablement. Ce n'est que *La Désirante* qui sera le lieu de toutes les victoires.

Nous avons interprété la non-clôture des textes comme un procédé permettant le dialogue intratextuel. Autrement dit, le fait que les romans de Malika Mokeddem proposent des fins en suspens nous a conduit à ne pas considérer nos textes comme un espace clos, mais comme des textes ouverts les uns sur les autres. De de là nous avons formulé une hypothèse quant à l'accomplissement de l'héroïne mokeddemienne. L'étude du paratexte, en général et la titrologie, en particulier nous ont aidé à confirmer notre hypothèse. Pour conclure, nous tenons à préciser que les éléments analysés dans le dernier chapitre de cette partie seront repris, tout au long de ce travail de recherche, dans des perspectives différentes.

Partie II

Du parcours figuratif aux manifestations du sens

Introduction partielle

Le concept d'isotopie a été introduit de manière opératoire[1] par A.J Greimas dans sa *Sémantique structurale*[2] . Il y décrit l'isotopie comme fondamentale pour la construction du sens. La première définition qu'il donne de l'isotopie est la suivante : «Un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncées et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique»[3].

La cohérence du discours a été donc fondée sur la répétition d'éléments semblables ou compatibles. C'est cet ensemble de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit.

S'inspirant des travaux de Greimas, l'étude des textes littéraires a cherché à trouver dans ce concept les principes qui favoriseraient la cohérence d'un parcours de lecture, mais c'est avec François Rastier et Michel Arrivé que le concept d'isotopie a connu une extension sémantique, dans le sens où, pour le premier l'isotopie serait «toute itération d'une unité linguistique»[4]qui conduirait à la récurrence d'un même trait sémantique. Pour le second, «l'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu»[5]. De ce fait, le concept d'isotopie a été élargi dans le sens où il ne désignait plus que «l'itérativité de classèmes (mais aussi) la récurrence de catégories sémiques, que celle-ci soient thématiques ou figuratives»[6].

---

[1] Greimas a emprunté le terme d'isotopie au domaine de la physique-chimie et l'a transféré dans l'analyse sémantique d'où le terme «opératoire».

[2]GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale*, 1966.

[3]GREIMAS, A.J. *Du sens*, Paris : Seuil, 1971, p. 188. Cité par [3] LALAOUI-CHIALI, Fatéma-Zohra. *Guide de sémiotique appliquée*. Oran : Office des Publications Universitaires, 2008, p. 107.

[4] RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris : Hachette U, 1989. Cité par LALAOUI-CHIALI, Fatéma-Zohra, op.cit., p. 107.

[5] Ibid.

[6] GREIMAS, A.J et Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1993.

Étant donné que le texte «construit son sens à partir d'un réseau complexe de relations mouvantes dans lesquelles les phénomènes itératifs jouent un rôle déterminant»[1], le repérage des répétitions se révèle nécessaire pour accéder à la polysémie du texte. Cependant, le problème de la fiabilité du repérage des isotopies peut être soulevé, si celui-ci ne se base pas sur l'intelligence artificielle des logiciels. Comme réponse à cette réticence, Rastier semble accorder toute sa confiance à la thématique intuitive qui, selon lui, «a mis en évidence maint fonctionnement intéressant des textes»[2]. Autrement dit, la sémantique interprétative de Rastier ne réfute pas l'idée de la construction des isotopies sur la base «de la compétence interprétative»[3].

Afin de déceler les isotopies, le lecteur doit utiliser ses connaissances encyclopédiques et les mettre en corrélation avec les différents sèmes d'une phrase, d'un paragraphe ou d'un texte. Ces sèmes sont censés entretenir, entre eux, un rapport d'homogénéité et de continuité, mais des figures de style telles que la métaphore ou la métonymie peuvent introduire des signes hétérogènes qui perturbent le référent. Cette rupture de la progression du sens peut être évitée grâce à la récupération des signes ressentis comme hétérogènes, sur un plan paradigmatique. En ce sens, les recherches sur la progression thématique, notamment celle de l'école de Prague, ont démontré que la progression du sens est régie par des liens à la fois syntagmatiques et paradigmatiques, car un énoncé se doit d'assurer sa progression et sa cohérence simultanément.

C'est la cohérence textuelle régie par les quatre règles déterminées par Michel Charolles[4]– et qui sont : répétition, progression, non-contradiction et relation - qui peut aider le lecteur dans le repérage des isotopies.

Les textes contiennent généralement une multitude de traces itératives qui donnent naissance à des isotopies à divers niveaux tels que : une organisation de la narration identique, une même stratégie énonciative ou encore l'emploi d'épisodes thématiques

---

[1] LALAOUI-CHIALI, Fatéma-Zohra, op.cit., p. 120.

[2] RASTIER, François. «L'isotopie sémantique, du mot au texte». Disponible sur : http://www.persee.fr>doc>igram_0222-9838_1985_num_27_1_2168. Consulté le 18 novembre 2018.

[3] Idem.

[4]LALAOUI-CHIALI, Fatéma-Zohra, op.cit., p. 109.

proche ou systémique...etc. Le lecteur «doit être capable de traquer le sens de ces répétitions, le rôle qu'elles y jouent»[1], dans le but de découvrir le discours caché derrière ces isotopies.

Il est important de préciser que notre repérage isotopique n'a pris en considération que les isotopies fondées sur une dualité, car, nous pensons que le parcours de sens révélé par celles-ci résiderait dans cette dualité même.

De ce fait, à la lecture de notre corpus, nous avons remarqué la redondance de deux isotopies antinomiques, à savoir : **Absence vs Présence** et **Mer vs Désert** que nous nous proposons d'analyser dans cette partie. Ceci nous permettra de révéler le sens caché derrière ces isotopies.

Pour ce faire, nous prévoyons d'étudier, dans le premier chapitre, l'isotopie Absence vs Présence en nous basant sur une analyse figurative/thématique, dans le but d'identifier les figures de l'absence, puis, nous dirons quelle est la présence qui leur est opposée. Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous nous proposons d'examiner la dimension spatiale en nous penchant sur la seconde isotopie : Mer vs Désert. La sémiotique spatiale nous permettra de nous interroger, d'abord, sur la représentation de chaque espace, pour ensuite analyser la mise en corrélation de ces deux espaces que tout oppose.

[1]Idem, p. 111.

Chapitre I

Absence vs Présence comme revendication de l'Altérité

La sémantique linguistique de Greimas est fondée sur le sème et c'est la répétition de ce dernier qui constitue une isotopie. Sur un plan discursif, les isotopies se classent comme figuratives, thématiques et/ou axiologiques.

Dans une analyse figurative/thématique, le thème se définit en opposition à la figure : le figuratif relève de tout ce qui peut être perçu par l'un des cinq sens traditionnels (la vue, l'ouïe, l'odorat, le gout et le toucher), tandis que le thématique, lui, «se caractérise par son aspect proprement conceptuel»[1]. Pour illustrer ce rapport, nous pouvons citer à titre d'exemple le thème de «l'amour» dont les différentes manifestations constituent des figures : «les fleurs», «les baisers», etc.

L'analyse axiologique de Greimas et Courtés a été rebaptisée par Louis Hébert sous le nom d'analyse thymique. Il explique sa démarche de la sorte :

> Pour Greimas et Courtés (1979 : 26-27), l'axiologie est une relation d'homologation établie entre la catégorie (c'est-à-dire l'opposition) euphorie/dysphorie, dite catégorie thymique (« thymique » est un terme d'origine psychologique relatif à ce qui concerne l'humeur en général), et une autre opposition quelconque (par exemple, l'euphorique sera au dysphorique ce que la vie sera à la mort). Quant à nous, nous parlerons d'analyse thymique, pour éviter la confusion possible avec l'axiologie comme branche de la philosophie, et nous ne limiterons pas l'inventaire des relations axiologiques à l'homologation

[1] COURTÉS, Joseph cité par HÉBERT, Louis (2006), «L'analyse figurative, thématique et axiologique», in Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec). Disponible sur : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp. Consulté le 5 mars 2019.

> (la théorie doit prévoir des cas où, par exemple, vie et mort se rapportent tous deux à la seule dysphorie ou à la seule euphorie)[1].

L'axiologie s'intéresse donc aux évaluations de type euphorique/dysphorique ou, en termes moins techniques, positif/négatif ou plaisir/déplaisir. Néanmoins, pour Hébert, cette analyse ne serait intéressante que si, au-delà des modalités elles-mêmes, elle prenait en considération l'intensité thymique de la modalité et le temps d'évaluation.

Nous allons nous intéresser dans ce chapitre au parcours figuratif généré par le vocable*Absence* que nous avons remarqué redondant dans notre corpus. Pour ce faire, nous soumettrons nos textes à une analyse figurative/thématique afin de cerner les figures de l'absence dans nos trois romans.

1. Articulation de l'isotopie *Absence vs Présence* dans les romans de Malika Mokeddem

1.1. La dualité *Absence vs Présence* à travers les protagonistes de *L'Interdite*

1.1.1 L'absence de soi chez *Sultana*

Dans *L'Interdite* c'est l'histoire, à première vue banale, d'une jeune femme qui revient dans son village natal après plusieurs années d'absence. Très vite, le lecteur peut cerner la complexité psychologique de l'héroïne et deviner que cette dernière vit un contentieux avec son pays d'origine :

> Je n'aurais jamais cru pouvoir revenir dans cette région. Et pourtant, je n'en suis jamais vraiment partie. J'ai seulement incorporé le désert et l'inconsolable dans mon corps déplacé. Ils m'ont scindée (…). Ensuite, de fuites en ruptures, d'**absences** en exil, le temps se fracasse. Ce qu'il en reste ? Un chapelet de peurs, bagages inévitables de toute errance. Cependant, distance conjuguée au temps, on apprend à dompter les pires angoisses. Elles nous apprivoisent. De sorte qu'on finit par cohabiter la même peau, sans trop de tiraillements. Par instant, on parvient même à s'en délester. Pas n'importe où, non. Au plus chaud de la culpabilité. Au plus secret du regret. Un coin privilégié de l'exil. (L I, pp. 11-12).

[1] HÉBERT, Louis(2006), « L'analyse thymique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec). Disponible sur : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-thymique.asp. Consulté le 5 mars 2019.

Cependant, le lecteur est longtemps tenu en haleine. Ce n'est que vers la fin du roman que celui-ci découvre la nature du litige qui oppose *Sultana* à sa terre d'origine et comprend ses rancœurs à l'égard de l'Algérie, en général, et son village natal, en particulier.

Sultana est née et a grandi a Ain Nekhla, mais y a vécu orpheline après que son père ait, accidentellement, tué sa mère lors d'une dispute conjugale dont la cause était des commérages liés à une hypothétique infidélité de son épouse. Suite à ce drame familial, le père de *Sultana* a disparu et celle-ci est devenue aux yeux des villageois la «Maudite fille de putain, (la) maudite fille des maudits.» (L I, pp. 154-155)

C'est finalement le médecin du village – un français qui est arrivé au village au moment de son adolescence - qui a pris *Sultana* sous son aile. «C'est alors que le mot ''putain'', hypertrophié par des fausses rumeurs (…) à couvert le mot ''maudite''», et *Sultana* est devenu «la putain du roumi», (L I, p. 155). C'est évidemment ce jugement sans appel qui l'a poussé à quitter Ain Nekhla pour suivre des études de médecine à Oran, oùd'ailleurs, elle a rencontré *Yacine*, puis elle s'en est allée à Paris, pour enfin s'installer à Montpellier.

Malgré ses sentiments envers *Yacine, Sultana* a quand même mis terme à leur relation en immigrant en France. Son retour est l'occasion de se remémorer le caractère salvateur de cet amour :

> Avant Yacine, je regardais sans voir. Mes yeux couverts d'une pruine tenace de mélancolie, je les avais mis au rebut, dans le grenier de mes rejets (…) un jour, je les ai retrouvés au fond de ceux de Yacine. Immergés dans les siens, ils s'y sont frottés, décrottés de l'abstinence, de **l'aveugle absence**, **l'absence** de ce qui est comme un trou dans le néant. (L I, p. 46)

Il est évident que l'absence à laquelle *Sultana* fait référence est celle des parents. C'est, d'ailleurs, ce manque qui est à l'origine du conflit intérieur qu'elle vit :

> Mes Sultana, antagonistes, s'en trouvent disjointes, disloquées. Celle du vouloir est repartie là-bas, sur le lieu de ses chantiers. L'envie blanchie, repliée, elle lézarde au soleil, un livre inutile dans les mains. L'autre, ici, guette comme un chat une petite douleur ou une joie à se mettre sous la dent. Mais rien ne s'aventure à proximité de ses griffes acérées. Le temps qui passe se noue et décharge ailleurs. Il lui arrive en tracé plat et son attente sombre en léthargie. Mes deux composantes se nourrissaient l'une de l'autre. Séparées, elles sont

> l'une et l'autre désactivées, désamorcées. Et moi qui vivais dans leur jonction étroite, tumultueuse et tiraillée, je me retrouve, de par leur scission, en dérive sur un calme détaché de tout, glacé. Village natal, pèlerinage fatal. (L I, pp. 82-83)

La manière dont *Sultana* a de se décrire peut laisser perplexe, mais son «étrangeté» est intimement liés à un thème sous-jacent dans le roman et qui est celui de «l'étranger». Pour mieux expliquer ce phénomène, il est nécessaire de faire un petit rappel historique qui fera la lumière sur les origines du conflit entre notre héroïne et son village.

À l'époque de la colonisation le Sud algérien était divisé en deux parties, la Saoura et les Oasis[1]. Après l'indépendance, cette division a changé et le Sud algérien est devenu un ensemble de wilayas.

Cette configuration spatiale se double d'une configuration ethnique. Le Sud algérien est composé de trois grands ensembles tribaux : les Doui-Minii, les Ouled Gerrir et les Chaambas.

Les Doui-Minii, originaires de l'Arabie Saoudite, se sont d'abord installés sur les plaines du Maroc pour progresser ensuite vers le Sud Est algérien, jusqu'à s'installer aux abords de Oued Guir[2]. Les habitants de cette région vivent grâce à l'élevage et au pillage, d'où les problèmes de palmeraies avec la tribu des Ouled Gerrir. Quant à la troisième, celle des Chaambas, ils sont issus du Sud Est, du côté des Hauts Plateaux de Méchéria. Réputés pour être de preux cavaliers, ils ont résisté à la colonisation[3]. Néanmoins, ils sont considérés par les autres tribus comme des étrangers.

Cette configuration ethnique est importante à souligner, car ce point a constitué dans *L'interdite* un élément déclencheur de jalousie, de rumeurs et de commérages. En effet, la mère de Sultana issue des Doui-Minii a refusé Bakkar, un notable du village issu des Ouled Gerrir – qui deviendra, au retour de Sultana, maire du village et la

---

[1] La Saoura correspond au sud-ouest, de Béchar à Tamanrasset et les Oasis au sud-est, tout ce qui est en dessous de Constantine.

[2] Actuellement, la capitale des Doui-Minii est Abadla, on appelle même ses habitants « les gens du Guir ».

[3] Si le sud algérien est une région aussi conservatrice, c'est peut-être parce qu'elle n'a pas été touchée par la colonisation. Cette dernière n'est arrivée au sud qu'en 1903, soit plus de soixante-dix ans après le débarquement de Sidi Ferruch.

chassera une seconde fois -, pour se marier avec le père de *Sultana*, un Chaambi. Ce point nous renseigne déjà sur les mentalités et les coutumes qui régissent le Sud algérien. Ajoutons à cela la distinction entre les « m'rabtines » et les « harratines »[1].

«L'étrangeté»[2] de *Sultana* remonte donc à son père. C'est cette étrangeté qui la bride au rang «d'interdite». Ses années d'exil n'arrangeant en rien son statut d'étrangère, son moi intérieur s'est vu disloqué, éparpillé au gré des départs et des exils jusqu'à admettre qu' «être étranger n'est pas un drame. C'est une richesse tourmentée. C'est un arrachement grisé par la découverte et la liberté et qui ne peut s'empêcher de cultiver ses pertes.» (L I, p. 173)

En psychiatrie, le sentiment d'étrangeté est défini comme un «trouble mental dans lequel le malade perd le sentiment de sa réalité personnelle, reconnait mal le monde environnant»[3]. Loin de nous l'idée de psychanalyser notre protagoniste, mais il est néanmoins intéressant de comprendre ce qui lui a fait perdre la cohésion de sa personnalité.

Dans *L'Interdite*, il semblerait que pour oublier le traumatisme de son enfance, *Sultana* ait opté pour une « fuite dans la dispersion » *(L I, p105),* son esprit abrite« plusieurs êtres entrecroisés. » (L I, p.105).

Le sentiment d'adversité qui ressort des composantes de *Sultana* n'est rien d'autre que la manifestation d'une altérité problématique ressentie dans une personnalité ambiguë. En effet, « certains fantasmes relatifs à l'origine peuvent affecter la représentation de l'Autre »[4] donc de l'altérité. *Sultana* qui évacue toute idée d'appartenance et qui met un discrédit sur toute notion d'origines se retrouve envahie

---

[1] Les premiers sont des « chorfas » (représentant la noblesse) et les seconds des esclaves affranchis au cœur de l'Afrique. Harratine signifie « Har - Tani » et qui veut dire libre en deuxième position.

[2]Nous insinuons par ce mot le fait que *Sultana* soit considérée comme étrangère aux yeux des villageois.

[3] JANET, Pierre. *Les obsessions et la psychasthénie : Analyse des symptômes* (1903), Paris : L'Harmattan (Tome I, Volume I), 2005, p. 42.

[4]BARUS-MICHEL, Jacqueline, ENRIQUEZ, Eugène et LEVY, André (dirs.), *Vocabulaire de psychosociologie : Références et positions*, Romonville Sainte Agne : Erès, 2002, p. 53.

par des personnalités qui constituent ses différentes facettes au point de l'exclure d'elle-même. Nous pouvons considérer que ces personnalités qui la submergent sont sa conception de l'altérité[1], qui se manifeste dans le désir d'être un Autre, d'être celui qui « possède le monopole d'un pouvoir, de menaces de destruction »[2]. L'extrait ci-dessus est en ce sens éloquent :

> Je m'enroule avec prudence sur mes Sultana dissidentes, différentes. L'une n'est qu'émotions, sensualité hypertrophiée. Elle a la volupté douloureuse, et des salves de sanglots lézardent son rire. Tragédienne ayant usé du chagrin, qu'il se déchire aux premiers assauts du désir. Désir inassouvi. Envie impuissante. Si je lui laissais libre cours, elle m'anéantirait. Pour l'heure, elle s'adonne à son occupation favorite : l'ambiguïté. Elle joue au balancier entre peine et plaisir.
> L'autre Sultana n'est que volonté. Une volonté démoniaque. Un curieux mélange de folie et de raison, avec un zeste de dérision et de fer de la provocation en permanence dressé. Une furie qui exploite tout, sournoisement ou avec ostentation, à com*m*encer par les faiblesses de l'autre. Elle ne me réjouit, parfois, que pour me terrifier davantage. Raide de vigilance, elle scrute froidement le paysage et, de son aiguillon, me tient en respect. (L I, pp.14-15)

1.1.2 La présence en soi chez *Vincent*

Le thème de l'étrangeté et de l'être-plusieurs est repris dans le roman par le protagoniste mâle *Vincent*. Celui-ci s'est fait greffer du rein d'une jeune femme algérienne morte, mais vivante en lui et est parti à la découverte de la culture de sa donneuse.

La partie consacrée à *Vincent* dans le roman s'ouvre sur les sentiments qui l'ont envahi à son réveil de l'intervention chirurgicale. Celui-ci se les remémore durant une nuit d'insomnie à l'hôtel de Tammar : « Mais l'Autre fut là, dès les premiers

---

[1] L'extrait suivant où *Sultana* s'adresse à elle-même en se tutoyant conforte cette hypothèse : « Ma métamorphose, ce matin, est donc ton œuvre ? En tout cas, le signe de ton retour. J'aurais dû m'en douter ! Qu'est-ce qui t'a fait changer d'avis ? Ces libérations de larmes, ivresse jusqu'alors inconnue ? L'émoi dû à la présence de deux hommes à aimer, les remuements du désir et mon infirmité qui ne sait jamais choisir que la fuite ? Là, tu jubiles, je sais ! La peur de mourir d'ennui ou d'inanition loin de moi ? Le projet du retour vers Montpellier ? Serais-tu seulement l'Occidentale en moi ? Non, je ne crois pas. Tu es la dualité même et ne te préoccupes jamais de la provenance de ce qui t'assouvit dans l'instant (…) Une fleur de dédain piquée à son sourire et le regard en coin, elle me dévisage, m'envisage en pièces éparses sur l'échiquier de sa volonté.» (L I, p.160)

[2] BARUS-MICHEL Jacqueline, ENRIQUEZ Eugène et LEVY André, Vocabulaire de psychosociologie : Références et positions, Romonville Sainte Agne : Erès, 2002, p. 53.

frémissements de conscience, au réveil de l'intervention chirurgicale. Là, cousu à mon corps par la douleur, par la blessure de ma peau. » (L I, p.29).

Pour pouvoir vivre en harmonie avec son greffon, *Vincent* ne voit d'autre solution que de céder à cet écho qui va le mener jusqu'en Algérie : « Et de voguer vers l'Algérie au rythme des faibles vents automnaux, au rythme de la traversée de sa chair par mon sang, me rendait heureux. » (L I, p. 32).

Une fois en Algérie, *Vincent* croit retrouver une origine, une complicité avec « ce corps à jamais inconnu » (L I, p 31), mais ce n'est qu'une illusion :

> Parfois, nous vivons ensemble, la durée de quelques songes du sommeil. Qu'y vivons-nous exactement ? Une douceur floue, des jeux d'enfants inaccessibles aux adultérations de la réalité. À mon réveil, j'essayais de lui redonner un visage, un corps. Mais elle s'esquivait. Elle me résistait comme des significations dissimulées sous le sens premier des mots. (L I, pp. 31- 32).

En tombant amoureux de *Sultana, Vincent* croit être parvenu à trouver l'équilibre grâce à elle :

> Une femme, un amour, me délivrent de moi-même, me soignent de ma greffe et du sentiment paradoxal du remède par la mutilation. Je n'étais que **présence-absence**, soulagement-sensation d'avoir contracté une dette irréversible, impossible à honorer, angoisse de la mort-désir de vivre, soudés en un interminable corps à corps, une convalescence sans fin (…) L'amour est ma guérison. (L I, p. 138).

Cependant c'est sa rencontre avec elle qui va le mener d'échec en échec dans le sens où si *Vincent* s'est raccroché à *Sultana* c'est à cause de son amour pour elle, mais également à cause de son origine. Pour *Vincent*, conquérir *Sultana* c'était conquérir la donneuse d'organe en lui attribuant le visage et le corps de sa bien-aimée. Cependant, étant donné que cette dernière a déjà perdu son espace d'origine, elle lui fera perdre de vue l'objet de sa quête.

En effet, une fois l'altérité intégrée, *Vincent* se met en quête de «l'Autre» (L I, p. 29). Cependant, c'est une quête abstraite, vouée à l'échec. Le lexique utilisé l'exprime parfaitement : « Couché dans le noir, quand je ne peux pas me voir, il m'arrive souvent d'ouvrir les bras pour l'accueillir, de **les refermer sur son manque**. **J'enlace son absence, j'étreins le vide de sa présence** », (L I, p.31)

Nous remarquons dans l'extrait ci-dessus que la fonction des verbes utilisés est annulée par des mots du néant : «manque et absence». Ce sentiment du néant est renforcé par l'emploi de « vide » avec « présence ». À la fin de cet extrait, l'expression « une survie et une mort siamoises » recrée le sentiment de fusion entre *Vincent* et sa « jumelle algérienne ».

Un peu plus loin, l'Autre va toujours garder l'image de l'absente, idée récurrente dans l'extrait précédent pour devenir « **mon absente en moi**, mon double arlequin, mon identité arc-en-ciel », (L I, p.31). À son tour, l'idée de l'absence est atténuée, doublement, cette fois-ci par l'emploi du pronom possessif « mon » et le pronom personnel « moi ». La quête de « l'Autre » pour *Vincent* s'est opérée à double niveau ; ce dernier ne s'est pas contenté d'essayer de saisir « cette absence greffé », (L I, p.108) en lui, mais il a décidé d'aller découvrir les Algériennes dans leur pays d'origine, c'est-à-dire en Algérie. Aller « découvrir » les Algériennes, groupe d'appartenance de la donneuse d'organe, était l'ultime solution pour *Vincent* afin de remplacer l'empreinte du rein par un visage, une voix, des gestes et lui donner un semblant d'existence :

> **Elle ne me laissait que le relief de son rein, que le sens de son absence**. Je la caressais dans ce rein. Je l'apprivoisais dans tous les sens du rien (…) J'allais la deviner, la découvrir, la construire, à travers les voix, les gestes, les façons d'être de milliers, de millions d'Algériennes. (L I, p.32).

La « jumelle algérienne » va encore se rapprocher de *Vincent*, il la surnommera « **ma siamoise présence-absence** » (L I, p.79). L'expression « unesurvie et une mort siamoises », p.31 est reformulée dans le sens où « survie » est remplacée par « présence » et « mort » est remplacée par « absence ». Le trait d'union entre « présence » et « absence » donne au terme qui les précède « ma siamoise » plus de profondeur dans son sens. En effet, ce trait d'union peut refléter l'image de sœurs siamoises liées par un membre. Le « point de jonction » (L I, p.103) entre *Vincent* et sa « siamoise » est le rein. En effet lors d'une discussion avec *Sultana* qui demande à *Vincent* comment il vit l'organe de quelqu'un d'autre dans son corps, ce dernier qualifiera son greffon de point de jonction :

> Comme…quelqu'un de semblable et de différent, soudé à moi, je n'arriverai jamais à considérer que je n'ai de l'autre qu'un organe, à concevoir un humain en pièces détachées au bazar de la transplantation. Ce rein n'est que notre point de jonction. (L I, p.103).

Une fois en Algérie, *Vincent* est déçu en constatant l'absence de la gente féminine dans les rues du Sud algérien. Il se rend compte qu'aller à la rencontre d'Algériennes ne sera pas chose facile. Cette quasi absence de femmes dans les espaces extérieurs procure à *Vincent* le sentiment de s'éloigner encore plus de sa donneuse d'organe :

> **Une absence** qui renforce la sienne. Qui l'exclut davantage de ce pays. Qui me prive, moi, de l'immersion dans cette féminité dont je porte un éclat ? Ici par moment, c'est comme si je n'étais qu'un lambeau d'elle resté après sa mort. Désastreuse impression. (L I, p.31).

L'espace d'un instant, *Vincent* s'efface pour ne laisser place qu'à « l'Autre ». Il se met en arrière-plan en lui cédant son corps et sa personne. Volontairement, ce dernier devient insignifiant, allant jusqu'à se qualifier de « lambeau d'elle ». Le terme de lambeau selon le dictionnaire *Petit Robert* signifie « un morceau d'étoffe déchirée ». L'élément qui pourrait correspondre à cette description ou définition est le rein greffé. La métaphore du lambeau laisse supposer que *Vincent* alterne son corps avec celui de la donneuse d'organe, ou du moins ce qu'il en reste, c'est-à-dire le rein, dans le but de se confondre et d'arriver peut être à un état fusionnel, dans le sens où lui devient le rein et elle, par effet d'irradiation le submerge au point de le reléguer au second plan.

Par la métaphore de la greffe du rein, Malika Mokeddem développe un contre discours sur l'importance démesurée, accordée aux notions d'origines, de racines et de « races ».

Usant de ce qu'elle connaît le mieux, c'est-à-dire la néphrologie,[1] l'auteure veut casser les idées fossiles incarnées dans les mentalités concernant le souci de « la race » : « Quelle émotion de savoir que j'ai la même identité tissulaire qu'une femme et une femme d'ailleurs, de surcroît ! Ceux qui tiennent des propos mensongers sur les races feraient bien de jeter un œil à la génétique », (L I, p.109).

Même si l'absence est donnée comme problématique chez les deux protagonistes, elle est vécue de deux manières différentes. Cette divergence est pointée du doigt par *Sultana* au cours d'une conversation avec *Vincent* :

[1] Nous tenons à rappeler que Malika Mokeddem est médecin-néphrologue de formation.

> C'est drôle, dit-elle avec un petit rire nerveux, vous, **vous intégrez un absent. Moi je me désintègre. Je m'absente de moi-même**. Mais, **y a-t-il une différence entre vous et moi ? Entre l'absence en soi et l'absence de soi ?** Je ne sais pas. Je ne sais pas », (L I, p. 103).

L'utilisation des deux antonymes ; « intégrer » et « désintégrer » exprime parfaitement la dualité des deux protagonistes quant à leur manière de vivre l'absence. Si l'absence est ressentie par *Vincent* comme un vide à combler, ce n'est que la manifestation d'un processus d'intégration de l'altérité. En outre, *Sultana* semble être l'altérité même, au point que son moi profond se soit perdu au fil des déplacements et des exils.

Pour conclure ce point, on dira que *Vincent* ne se sent en harmonie dans son corps qu'en revendiquant la présence d'une « absente » en lui, tandis que Sultana se sent étrangère a elle-même du fait de l'exil qui l'a propulsé, malgré elle, dans « l'aire de l'insaisissable, de l'indifférence réfractaire, du regard en déshérence », (L I, p. 17).

1.2 Les méandres des absences dans *N'zid*

L'absence dans *N'zid* est également un thème prépondérant, mais il est abordé avec une certaine subtilité. Rappelons que la protagoniste émerge d'un état d'absence, au bord d'un voilier : l'absence à laquelle nous faisons allusion, ici, est un symptôme médical identifié par les spécialistes du domaine comme étant un trouble de la vigilance correspondant à une perte de conscience de courte durée.

Quoi qu'il en soit, à l'issue de ce bref état comateux, l'héroïne se découvre amnésique. Ne sachant plus qui elle est, elle s'absente métaphoriquement d'elle-même : «Elle, elle a été effacée. Elle est comme un fantôme qui aurait oublié de déterrer son histoire» (Nz, p. 17). Ainsi, nous remarquons que l'absence va en crescendo dans le récit.

Déboussolée, la jeunefemme ne met pourtant pas longtemps à retrouver ses réflexes de marin :

> Le livre de bord lui apprend qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne. Coup d'œil au cadran de la montre. Le dernier relevé date d'un peu plus d'une heure seulement. L'aiguille de l'anémomètre est collée à cinq nœuds. Celle du loch entre un et deux.

> Le baromètre est au beau. Le compas indique plein ouest. Le pilote automatique couine de loin en loin sans forcer. (Nz, pp. 13-14)

Même si l'héroïne enregistre ces renseignements sur la position de sa navigation, elle reste tout de même «égarée à elle-même» (Nz, p. 14). Cependant, la lettre d'un certain *J* posée en évidence sur la table à cartes la guide vers une cachette oùsont dissimulés des faux papiers au nom de *Myriam Dors*. Hormis le fait que la photo sur les papiers d'identité coïncide avec le visage qu'elle a eu la présence d'esprit d'aller découvrir dans un miroir, le nom comme le prénom ne lui évoquent absolument rien :

> Elle sort une chemise et un short de la penderie, s'habille, les yeux rivés au miroir et dit :
> - Myriam. Myriam. Myriam…
> Juste pour entendre, réapprendre le son de sa voix. Cr le prénom ne lui évoque rien. Il est comme un passe. Il pourrait lui ouvrir n'importe laquelle des identités des deux rives. Il pourrait la rattacher à tant de pays qu'il confine à la négation. (Nz, p. 16)

Dépourvue de mémoire et refusant de se projeter dans une identité dont elle ignore tout de l'ordonnateur et des motivations qui l'animent, la protagoniste ne voit pas d'autre solution que de s'inventer d'autres fausses identités.

En effet, comme nous l'avons déjà précisé dans le dernier chapitre de notre première partie, notre protagoniste se présente à *Loïc* comme étant *Ghoula*, une peintre d'origine libanaise. Puis elle se rebaptise *Eva Poulos* pendant sa consultation chez le médecin de Syracuse, auquel elle n'avoue, pourtant, pas son amnésie.

Afin de ne pas éveiller les soupçons du médecin, la jeune femme se dit grecque avec des origines françaises et tunisiennes, mais même si «lesjeux du ''je''» (Nz, p 57) semblent l'amuser, l'ironie du monologue intérieur suivant témoigne de sa lucidité quant au caractère insolite de la situation dans laquelle elle se trouve : « ''… Je suis Eva…Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs… Étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos''». (Nz, p. 64).

Retrouvant progressivement la mémoire, *Nora* finit par abandonner les jeux de rôle pour se concentrer sur la réappropriation de son identité déjà hybride : elle est de mère algérienne, de père irlandais, et a grandi en France :

> Ma mère était algérienne. Quand je suis née, ils ont essayé de trouver un prénom qui convienne à tous. Il parait que la recherche a été très longue, cause de disputes homériques. Bien sûr, la concorde sur un mot n'a pas empêché le reste. Je n'ai jamais compris comment ces deux-là avaient pu vivre ensemble. Les guerres et les exils provoquent parfois de ces passions…Il venait des brumes et des pluies du Nord, de la langue gaélique. Elle arrivait du Sud, du soleil et de l'arabe. Ils fracassent ensemble le français. Il était grand et roux, elle, fluette et brune. Ils se sont jetés l'un sur l'autre comme des affamés. Enfant, je les ai toujours vus l'un contre l'autre. Ils s'aimaient et se déchiraient avec la même violence. (Nz, p. 111).

Dès l'incipit du roman, Malika Mokeddem a su poser, d'emblée, le problème du métissage ; d'abord, grâce au choix du prénom d'origine hébraïque figurant sur les faux papiers : *Myriam*[1], tout en mettant l'accent sur son caractère universel. Ensuite, par le biais des origines multiples octroyées aux identités qu'elle s'est elle-même inventées. De ce fait, il semblerait que le métissage soit inné chez *Nora*, car, même amnésique, elle n'a pu le renier.

Il est clair que le métissage est un thème qui tient à cœur à Malika Mokeddem. Qu'il soit réel (*Nora*) ou vécu comme tel (*Vincent*), sa mise en exergue sert à rejeter l'idée d'une racine unique au profit de ce qu'Édouard Glissant appelle «l'identité-rizhome»[2]. Celle-ci est concrétisée à travers le sentiment de mixité et d'étrangeté présent que nous avons constaté chez *Vincent* et *Sultana*, mais également chez *Nora* :

> D'autres souvenirs assiègent Nora. Elle tressaille, revoit sa rencontre avec Jamil à Cadaqués. Des bribes de leur discussion se bousculent en elle. Elles évoquent le pays et l'exil. Nora explique qu'il faut d'abord être de quelque part pour se sentir étrangère ailleurs. **Dans le mot étrangère, il y a une ère en trop**. Un espace-temps ou s'entend une aire, une terre. Nora, elle, se croit seulement étrange. L'époque comme le sol lui semblent une déclinaison d'une même **absence**. En dehors du dessin, de la peinture, seule la mer l'arrache au vide, car, vide magnifié, elle comble tous ses riens. (Nz, p. 161).

Il est important de préciser que l'exil auquel il est fait allusion dans l'extrait ci-dessus est celui vécu par Jamil, l'artiste d'origine nomade, tiraillé entre son amour pour l'Algérie et son besoin vital de liberté. Ce micro-récit dans lequel le narrateur cède la

---

[1] Il est intéressant de souligner que le prénom Myriam serait le résultat de deux termes hébraïques : *mar* et *yam* qui signifient «goutte de mer».

[2] GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Montréal : PUM, 1995, cité par MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit. «Identité et écriture rhizomes dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem», op.cit., p. 123.

parole à *Jamil* est l'occasion pour l'auteure d'affirmer, une fois de plus, sa position tranchée contre tout ce qui peut entraver sa liberté :

> Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification a une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée. Même mon luth en restait muet. **Chez moi, avant, les nomades disaient qu'Ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin de racines, qu'eux ils avaient des «jambes pour marcher et une immense mémoire» !** Ils disaient qu'ils devaient quitter, partir, trahir pour pouvoir revenir, pour pouvoir aimer…Ils disaient que les déserts étaient «de grands larges au bord desquels l'immobilité était une hérésie.» (Nz, p. 162).

Nous reconnaissons parfaitement dans l'énoncé mis en exergue la doctrine mokeddemienne[1] scandée par l'auteure et héritée de sa grand-mère nomade :

> Deux mots me hérissent, «nationalité» et «racines»…Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelle que frontière que ce soit. **Ma grand-mère me disait : «il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher»**. J'en ai fait ma devise.[2]

Il est également important de faire remarquer que les deux phrases mises entre guillemets dans la page 162 du roman ont également été annotées, ceci dans le but de préciser leur source qui est le premier roman de Malika Mokeddem : *Les Hommes qui marchent*, mais aussi pour amener le lecteur à s'attarder sur l'énoncé et lui donner, ainsi, plus d'ampleur.

Comme nous l'avons déjà précisé, aux yeux de *Nora* comme pour l'auteure, *Jamil* représente l'Algérie ; une Algérie fougueuse et indomptable. Il a redonné une once d'humanité a une contrée qui ne représentait que douleur et privation dans l'imaginaire de *Nora*.

En effet, avant sa rencontre avec *Jamil*, pour *Nora* l'Algérie était le pays qui l'a privée de sa mère, car, rappelons-le, en 1952 *Aicha* qui était d'origine algérienne a

---

[1] Nous retrouverons encore une fois, cette phrase dans La Désirante, cette-fois-ci, dans la bouche de Shamsa : «*C'était ça l'image de mes origines, un mirage. Juste un mirage. Ici, seuls les palmiers possèdent des racines.*» (L D, p. 95)

[2] Propos de Malika Mokeddem recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane. «Portrait de Malika Mokeddem. Écriture et implication» in *NOUN - Algériennes dans l'écriture*, op.cit., p. 186.

transgressé les interdits pour vivre avec un étranger. Suite à la naissance non désirée de *Nora, Aicha* découvre le militantisme et tombe dans le piège du leurre du nationalisme naissant. Elle finit par succomber aux pressions qui lui sont infligées par ses compatriotes militants : accusations, remontrances et chantage. La vision d'horreur des corps précipités dans la Seine lors des manifestations du 17 octobre 1961 fait craquer la jeune femme qui décide de retourner dans son pays après son indépendance. Une fois en Algérie, *Aicha* a été séquestrée par sa famille et mariée de force a un inconnu dont le but était de l'engrosser. Mais après cinq ou six ans de cette vie-là et plusieurs fausses couches, la malheureuse est devenue folle et muette. Son mari la rapportée chez ses parents qui n'avaient même plus besoin de l'enfermer, car elle ne bougeait plus. *Aicha* a passé trente-cinq ans dans un mutisme total, mais avant de mourir elle a crié pendant des heures : «Nora ! Samuel ! Nora ! Samuel ! Nora !» (Nz, p. 145).

En se souvenant du jour où sa mère les a quittés, *Nora* évoque une sensation de chute interminable : «*Sans peur. Sans paroles. Sans pleurs. Seulement ce vide. Vide et silence blancs. Une chute dans la chute*» (Nz, p. 122). Elle se rappelle également comment *Zana*–la voisine femme de harki qui deviendra une mère de substitution pour elle[1]- a accouru pour soutenir *Samuel* et sa fille face à leur désarroi. Elle s'est adressée à eux dans ces termes :

> « Elle a dit que tu pouvais pas aller avec elle en Algirie, pas possible, sinon, on va la tuer. Elle a dit que si elle prenne la pitite, c'est toi qui meurs. Elle a dit que la gosse est trop comme toi, bien avec toi. Elle a dit que l'Algirie pas pour elle aussi». (Puis en se retournant vers Nora) : «Elle a dit que toi, tu es forte, très forte, que même dans son ventre tu t'accrochais très fort. Elle a dit, toi, fille de ton père, lui le bateau, toi le dessin.» (Nz, p. 121).

Cet extrait répond à un passage qui a retenu notre attention à la page 117, séquence dans laquelle *Nora* se débat avec des bribes de sa mémoire qui remontent à la surface :

> «*Toi, tu es forte. Très forte. Nora, quel enfoiré t'a déjà dit ça ? Un ? Une ? Plusieurs, je crois. Toi, tu avais envie de fondre. Te dissoudre. Tellement, tellement tu te sentais faible. Justement. Nora pourquoi ce mot, forte, te fend le cœur ? Un adjectif déguisé en objectif ? C'est ça. Une traitrise feutrée pour dire : je te quitte ? Je pars loin de toi ? Forte, tu peux rester seule. Toute seule. Le monde s'en fout. Toi, tu te*

[1] Ce point sera plus amplement abordé dans la partie suivante.

> *vides tellement tu es forte.* ***Tellement les manques te crèvent****. Tellement personne. Tellement perdue. Tellement ça dure. Tellement c'est dur. Mais Nora, ta mer, ton dessin, c'est la nique à la mort...*» (Nz, p. 117)

Si nous avons jugé l'extrait ci-dessus important c'est parce que le lexème*absence* y a été remplacé par le lexème *manques*, qui sachons le, marque une absence beaucoup plus pénible et laisse, par conséquent, entendre que celui à qui la chose ou la personne manque en est affecté. De plus, le mot en question est au pluriel et précédé par l'adverbe d'intensité «tellement».

Il est clair que *Nora* est une jeune femme avec des blessures profondes. Sa vie a été un enchainement de tragédies : abandon de la mère, mort du père quelques années plus tard et l'assassinat de *Jamil* à la fin du récit. Cependant, de par la fugacité des séquences narratives qui relatent ces disparitions, le lecteur se rend compte que le discours véhiculé dans le roman n'est pas dans les événements en eux-mêmes, mais dans l'imbrication des différents parcours. Autrement dit, en mettant en scène une héroïne issue du mariage mixte de deux exilés, Malika Mokeddem a opté pour l'imbrication de deux phénomènes qui remettent inéluctablement en question la perception de l'identité, à savoir : l'exil et le métissage.

En effet, *Nora* est le fruit de deux Histoires et de deux mémoires. Son père, d'origine irlandaise lui a souvent raconté la grande famine qui a touché l'Irlande entre 1845 et 1849 ; sa famille faisait partie des flux migratoires qui ont voulu rejoindre l'Amérique :

> «*Je vois papa dans le hangar. Je vois ses cheveux en bataille. Je vois ses mains dans la résine. Comme toujours. Il raconte comme toujours. J'entends une histoire de fuite collective de la misère. Même plus de patates en Irlande. Mildiou, typhus et choléra (...) Plein de barques en pleine mer. Plein de morts décharnés dedans. Des barques cercueils. Jamais ne verront une rive sans faim. Plein de gens de la famille de mon père dans cette galère*» (Nz, pp. 147-148)

En voulant fuir l'Irlande sur une barcasse qui prenait l'eau, *Samuel Carson* s'est dirigé vers la France pour ne pas «prendre la même direction que les barques cercueils» (Nz, p. 148) ; il a choisi «une terre hors de l'anglais» (Nz, p. 148), pour contrecarrer l'histoire de son peuple.

Il semblerait que la multitude des terres, des langues et des cultures aient égaré *Nora* qui a dûopter pour deux espaces interstitiels qui sont le dessin et la mer pour pouvoir exister. L'extrait ci-dessous évoque ce choix délibéré :

> Je n'aime pas les mots. Surtout dans ma voix. Ils m'écrasent et m'étouffent. Je préféré la légèreté du dessin. Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues…Ou peut-être de les fondre toutes hors des mots, dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement. Ensuite, j'ai mis une voix d'eau entre les langues. Pour les terrifier ou pour les lier ? Je n'en sais trop rien. (Nz, p. 113)

Malika Mokeddem a encore une fois eu recours à un cas clinique pour dissocier deux notions souvent imbriqués : identité et territoire. En effet, c'est l'amnésie et les pérégrinations identitaires qu'elle a engendrées, qui ont permis à l'auteure de présenter sa perception de l'identité qui fait abstraction des terres, des langues et des cultures. Ainsi, ce roman qui se présente comme «une crise identitaire (est finalement) celui de la quête d'une nouvelle identité»[1].

1.3 Le déni de l'absence dans *La Désirante*

Dans *La Désirante* nous sommes confrontée à une absence réelle. Rappelons que *Léo* a disparu en mer et qu'après huit mois sans nouvelles de lui, *Shamsa* a décidé de larguer les amarres, à son tour, dans le but de le chercher :

> Les amarres arrière dans les mains, je repousse le quai du talon, en écarte le bateau, remonte les défenses, exécute en automate tous ces gestes auxquels tu m'avais initiée et m'apprête, pour la première fois, à prendre la mer **sans toi**.
> **La douleur de ton absence ne vient pas me terrasser**. Je ne sais ce qui m'en préserve. Un calme de somnambule m'accorde à la lente percée de l'aube. À ses lueurs qui froissent la nuit et finissent par infiltrer la mer. (L D, p. 11)

Cependant, à la lecture de ces premières lignes du roman, le lecteur ignore toujours la disparition de *Léo* en mer, ce qui le pousse à entrer dans des suppositions quant à la nature de la disparition et l'objectif du voyage entrepris. Ce n'est qu'au dernier paragraphe de ce premier chapitre que le lecteur comprend que l'héroïne s'engage dans une quête concrète, celle de retrouver physiquement son bien-aimé :

---

[1] BELKACEM, Dalila. «N'zid de Malika Mokeddem : le roman d'une quête identitaire au féminin» in DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia et DETREZ, Christine, op.cit., p. 172.

> Lou, j'installe ton portrait, agrandi, au-dessus de la table à cartes. Placé là, je peux te voir du coin-cuisine. De notre couchette. De tout le côté gauche du cockpit même quand je suis à la barre. Couronné de la mousse de tes cheveux blonds, le bleu intense de tes yeux a ce pétillement mi- tendre mi- narquois que j'aime tant. Tu me couves et sembles me mettre au défi de résoudre l'énigme dont tu as pris soin d'emporter tous les indices avec toi. (L D, p. 15)

Même si *Léo* a disparu, *Shamsa* use de tous les stratagèmes pour le garder auprès d'elle[1]. Hormis le fait de l'apostropher dans les chapitres intitulés «*Lou*», l'héroïne puise sa force dans l'auto-persuasion, refusant ainsi de se complaire dans la peau de la veuve éplorée :

> «Mer calme», as-tu noté sur le livre de bord juste avant de **disparaitre**. Je prends le large et je te parle. Je te parle parce qu'à mon tour, je dois te convaincre que **tu ne peux pas disparaitre** en Méditerranée sans que je sois capable de te retrouver. Je te parle parce que **ton absence m'enchaine** à ce bateau plus solidement qu'aucun harnais. **Je te parle parce que pour la première fois le manque à un corps, le tien**. Je te parle pour que la mer te rende à moi. Je te parle parce que je te veux vivant. Je te parle de Vent de sable, ce grand vent qui de nouveau m'emporte. Avec ma propre détermination cette fois. (L D, p. 33)

Vent de sable est, non seulement, le nom qu'a donné *Léo* à son Voilier, mais c'est surtout la force déstabilisante de la diégèse du roman. En effet, le vent de sable a le rôle d'un actant dans *La Désirante* car il semble tirer les ficelles du destin des personnages dans le sens où avec chacune de ses apparitions coïncide un événement significatif du récit :

C'est par un jour de vent de sable que deux voyageurs qui devaient se rendre d'Ain Dakhla vers Oran, ont découvert à l'arrière de leur camion, un nouveau-né dissimulé au milieu des denrées alimentaires. Stupéfaits à la vision du petit couffin qui ressemblait à une petite tombe, duquelémergeait le visage d'une petite fille, ils décidèrent de la mener jusqu'aux sœurs blanches de Misserghine.

Que le nourrisson ait survécu «ainsi transporté par un jour de grand vent à travers le désert, les steppes des Hauts Plateaux et les flancs abrupts de l'Atlas» (L D, p. 57) était un miracle devant lequel s'extasiaient les religieuses à chaque fois qu'elles évoquaient les conditions dans lesquelles *Shamsa* leur a été confiée :

---

[1] «J'appréhende et j'attends, tout à la fois, le moment où je vais aborder les eaux dans lesquelles tu as disparu. Tu y seras si intensément.» (L D, p. 139)

> Les femmes de foi avaient toutes accouru et étaient restées longtemps ébahis, elles aussi, devant l'étrange apparition. Les plus ferventes s'étaient mises à prier quand, fixant mon visage, la simplette Marie s'écria : «On dirait le soleil quand il sort du sable dans le désert avant la lumière. Je l'ai vu, tu te rappelles sœur Anne ? » (…) «Mais pour l'instant, ne restez pas là à bêtifier, remuez-vous. Cette petite est déshydratée ! Elle a les narines pleines de sable. Je me demande bien comment elle parvient encore à respirer !» (…) Blanche finissait toujours ainsi son récit : «Tu as beaucoup toussé enfant. Beaucoup. Beaucoup. Les médecins disaient allergie. Les sœurs répétaient que c'était le sable. Tu devais en avoir jusqu'au fond des poumons. Et pour la vie…» (L D, pp. 58-59)

Léo avait également sa mésaventure avec le vent de sable. Un jour, pendant qu'il empruntait une piste du Tanezrouft, sa voiture s'était renversée à cause du piège des barkhanes[1]. Les deux jambes brisées, il a passé plusieurs jours entre pertes de connaissance et accès de lucidité, ou pendant l'une d'elles, il comprit qu'une tempête de sable allait déferler. Résolu à mourir, grande fut sa stupéfaction quand il s'est vu secouru par des caravaniers qui avaient aperçu la carcasse de la voiture juste avant que la tourmente n'efface tout. *Léo* aimait se répéter que, au lieu de l'achever, le vent de sable lui avait sauvé la vie.

Dans *La Désirante*, la mise en parallèle semble être la logique du récit. En effet, dans son discours, la narratrice personnage met en corrélation la détresse qu'elle ressent devant l'absence de *Léo* avec le regard des orphelins d'antan qui «trahissait un manque sans nom. Sans fond» (L D, p. 84). Ce manque que la narratrice souligne, sans pour autant se l'octroyer, fait apparaitre ladeuxième figure de l'absence régie, elle aussi, par la dichotomie Absence vs Présence dans le sensoù l'absence de la cellule familiale en général, et celle de la mère en particulier a toujours été comblée par une figure représentant l'altérité[2].

C'est justement son gout pour l'altérité qui lui a fait choisir *Léo*. En évoquant leur relation, la narratrice met l'accent sur leurs différences. Différence physique, sociale et culturelle qui ne constitue aucunement un inconvénient à l'épanouissement de leur couple :

> **Tu étais l'Autre**, différent et si proche. C'était cette différence qui m'accueillait, m'apaisait et me permettait de m'aimer un peu. Suffisamment pour te céder une place dans mon existence. Le fait que

[1] Petites dunes en forme de croissant qui se déplacent au gré des vents.

[2]Ce point sera plus amplement analysé dans la partie suivante.

> tu sois absolument étranger à ce que j'avais vécu jusque-là m'a enfin déliée, délivrée de me inhibitions et de ma déshérence. J'ai pu m'abandonner et abandonner cette terra incognita, l'amour. Un amour décuplé par tous ceux que je n'ai jamais vécus. Ceux que j'ai négligés ou rejetés. (L D, pp. 102-103)

Si l'absence de la cellule familiale semble être vécue sereinement par la protagoniste, sa relation avec *Léo* est venue déstabiliser la donne dans le sens où elle s'est surprise à redouter une hypothétique disparition de sa part[1]. D'un côté, ce constat amène *Shamsa* à reconsidérer son rapport à l'absence et, d'un autre côté, il la fait se sentir vulnérable, elle qui se croyait intouchable dans l'Algérie sanglante des années 90 du fait qu'elle n'avait «pas de mari. Pas de frère. Pas de fils. Pas de fille. Personne à enlever, à torturer, à tuer. Pas de frère. Pas de fils. Pas de fille. Pas de mari. Des dénégations édifiées en barrage contre le déferlement du désespoir» (L D, p. 18). Et voilà que l'amour la soustrait à ses convictions les plus intimes, la forçant à reconnaitre les traces indélébiles du traumatisme de l'enfance :

> Te souviens-tu de mon angoisse lors de mes premières traversées avec toi ? Il m'était impossible d'envisager de m'en dormir, ne fût-ce qu'un moment, sans te voir endosser un harnais. J'avais si peur qu'à mon réveil tu ne sois plus sur le bateau. Tu essayais de me raisonner. Tu avais toujours navigué en solitaire jusque-là. Et quand bien même une météo tranquille te prêtait un ultime argument : par ce temps, si tu perdais l'équilibre et que tu tombais, tu crierais. J'ai le sommeil léger. Tu n'aurais pas touché l'eau que je serais déjà sur le pont. Et les manœuvres pour récupérer un homme à la mer n'avaient plus de secret pour moi. Tu y avais œuvré en priorité.
> Je n'en démordais pas. Plus tu ergotais, plus ma panique devenait abyssale. Tu n'avais pas tardé à comprendre la complexité de cette appréhension. J'avais été abandonnée à ma naissance dans une Algérie violente. La vie m'avait rompue à la bataille, acculée à une lucidité à double tranchant. Et voilà que soudain, je me trouvais aux prises avec la hantise de te perdre, toi, et sa double signification : la réalité de l'amour qui avait enfin pris corps avec cette intensité-là et la menace qu'il me fut arraché. (L D, pp. 31-32)

Cependant, l'auto persuasion prend toujours le dessus dans le discours de *Shamsa*. Les moments de doute sont nécessairement suivis par une intime conviction : celle d'avoir trouvé en *Léo*, et par ricochet, dans l'altérité l'aboutissement d'une quête identitaire jusqu'alors insoupçonnée.

---

[1]«Je t'ai aimé et je t'aime plus que tout. C'est pourquoi je ne puis envisager un instant que ton absence ne soit qu'une forme camouflée de l'abandon.» (L D, p. 116).

2. La double figure de l'absence

L'analyse de l'isotopie *Absence* dans nos trois romans nous a permis de déceler une seconde isotopie : *Présence*. Ceci nous amène à considérer la catégorie *Absence vs Présence* comme la structure sémantique élémentaire de notre corpus. Pour l'heure, il s'agit pour nous de dire qu'elles sont les figures de l'absence auxquelles il est fait référence dans les textes et quelle est la présence qui leur est opposée ?

2.1. Absence de l'identité

La question de l'identité a toujours suscité l'attention des philosophes. Aristote et Kant, par exemple, se sont longtemps attelés à une tentative de définition, mais n'ont fait que susciter d'autres questionnements. C'est finalement l'apport des sciences humaines qui a libéré «la représentation de l'identité (de ce qu'elle avait) de plus fixiste et substantialiste»[1], en réintroduisant le sujet. Delà l'identité a pris une apparence plus ouverte et dynamique.

Paul Ricœur a joué un rôle primordial dans l'établissement de cette nouvelle représentation dynamique en soulignant que la narration de soi, à travers la mise en intrigue, «engendre une dialectique de la mêmeté et de l'ipséité[2]»[3], ce qui résout la question qui taraudait la philosophie : comment peut-on continuellement changer tout en restant identique ?

En effet, en réconciliant deux catégories que Locke[4] tenait pour contraire : l'identité et la diversité, Ricœur soutient que l'opération narrative dévoile une identité dynamique en opérant un glissement qui évacue l'idée de la fixité au profit d'une logique changeante. Cette conception de l'identité s'adapte parfaitement à «l'individu moderne, construisant sa nécessaire unité non pas par une totalisation et une fixation impossibles, mais de l'intérieur et de façon évolutive»[5].

---

[1] KAUFMANN, Jean-Claude. *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 151.

[2] «Ipséité» veut dire soi-même.

[3] RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p.168.

[4] John Locke est un philosophe anglais du 17 ème siècle. Il est considéré comme le fondateur de l'empirisme moderne et l'initiateur de la psychologie expérimentale.

[5] KAUFMANN, Jean-Claude, op.cit., p. 152.

Si nous avons opté pour ce petit préambule c'est pour montrer que l'identité n'est pas une donnée immuable et qu'elle peut être sujette à une remise en question, un rejet ou encore un déni. En ce sens, l'écriture de Malika Mokeddem s'inscrit inlassablement dans la redéfinition de l'identité en peignant plusieurs formes d'exil et de métissage dans ses récits.

2.1.1 Migration, exil et métissage des personnages

Même si la conception de l'exil a changé au cours des époques en fonction des régimes et des situations politico-sociales, il n'en demeure pas moins qu'il reste une expérience humaine des plus marquantes. La définition la plus ou moins universelle que nous pouvons en donner est la suivante : l'exil est un déplacement ou plutôt une distance qui sépare le sujet d'un référent appelé *origine*. Ce référent peut être un état, une terre, un pays, une nation, un peuple, une religion, une langue. Cependant, pour pouvoir parler d'exil au sens plein du terme, le déplacement doit être accompagné d'un sentiment de perte et de nostalgie lié à cette distance.

Chez les écrivains maghrébins, l'exil est un thème répétitif, lié à l'existence de l'émigration. Généralement, il se «nourri(t) d'une réflexion sur la brisure identitaire, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés, (comme il peut) se dédramatise(r) en voyage»[1].

À l'instar des écrivains issus de l'émigration-immigration Malika Mokeddem n'a cessé de mettre en lisière l'exil et sa complexité, en mettant en scène des personnages féminins qui ont opté pour une rupture avec leur lieu d'origine. Toutefois, bien que délibéré, leur exil n'en est pas moins problématique à travers les tiraillements psychologiques qu'il suscite.

a- De la migration à l'exil

Rappelons que dans *L'Interdite*, l'enterrement de *Yacine* n'a été pour *Sultana* qu'un prétexte pour une première tentative de renouer avec l'Algérie et trouver le répit loin de la douleur de l'exil. Cependant, une fois sur place, celle-ci s'aperçoit que le

[1] ARNAUD, Jacqueline «Exil, errance, voyage dans *L'exil et le désarroi* de Nabil Farès, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* de Mohamed Khair Eddine et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb», p. 55 in MOUNIER, Jacques (dir.), *Exil et littérature* : Université des langues et des lettres de Grenoble ELLUG, 1986.

retour aux sources ne lui procure pas le bien-être escompté, car il s'est avéré indissociable d'une reconstruction d'un passé douloureux. En effet, «le retour aux sources de l'enfance et de la mémoire (lui ont valu) une épineuse errance dans les sinuosités du Moi pour affronter le vrai drame d'une identité féminine écrasée sous le poids de traditions séculaires»[1]. Même le désert qu'elle languissait lui semble méconnaissable et flétri :

> Je voudrais revenir pour le désert. Mais à quoi bon, le désert ? L'ai-je seulement vraiment admiré depuis mon retour ? Si je me sens une ombre loin de lui, il n'est qu'un fantôme poussiéreux, aux confins de la blessure de mes yeux, lorsque je suis ici. On croit revenir et c'est une étrangère en nous qui découvre et s'étonne. On ne se retrouve même pas dans ce qu'elle voit. (L I, p. 162)

En fin de compte, ce retour aura permis à *Sultana* «de détruire (ses) dernières illusions d'ancrage» (L I, p. 161) et d'accepter sa «peau d'étrangère» (L I, p. 132), ou, mieux encore, de s'y complaire : «Non, ce n'est pas un drame d'être étranger, non ! C'est une richesse tourmentée. C'est un arrachement grisé par la découverte de la Liberté et qui ne peut s'empêcher de cultiver ses pertes». (L I, p. 173)

Sultana a quitté une Algérie postcoloniale qui annonçait des signes d'obscurantisme. *Shamsa*, quant à elle, a quitté l'Algérie sanglante des années 90[2]. Les tueries qu'elle recensait au quotidien, de par son métier de journaliste, l'ont fait fuir de l'autre côté de la Méditerranée. C'est au quatrième chapitre de la partie intitulée «*Lou*» que la narratrice-personnage revient brièvement sur les raisons qui lui ont fait quitter l'Algérie :

> Mon départ d'Algérie relevait d'un autre ordre. Les raisons qui m'y avaient forcée participaient de ces exodes qui déplacent les populations entières. Le pays était devenu inquisiteur, sanguinaire. Et même si les intégristes avaient une prédilection pour les journalistes et les écrivains (''ceux qui prêchent par la plume, périront par le sabre''), ils étaient tellement plus nombreux les croyants, les miséreux, adultes et enfants, à périr sous cette folie meurtrière. Les femmes n'avaient plus aucun chic, aucun chien. De méchants foulards les encagoulaient. Ainsi fagotées, elles ressemblaient à des macchabées en attente d'inhumation. Il n'y avait plus aucune sœur

[1] BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette. « L'Interdite de Malika Mokeddem ou sur-vie d'une écrivaine en marge de sa société», op.cit., p. 101

[2] C'est cette même Algérie que *Sultana* quittera, une seconde fois, dans l'épilogue de *L'Interdite*.

> blanche à Misserghine. ''Ils'' avaient assassiné l'évêque d'Oran, Monseigneur Claverie, et les moines de Tibehrine, tentant de ruiner aux yeux des survivants le moindre reliquat de diversité ou d'altérité. (L D, pp. 75-76)

Comme nous l'avons déjà précisé, la partie «*Lou*» sert, non seulement, à apostropher l'absent, mais permet également à la narratrice de reconstituer son passé en relatant les moments et les personnes qui ont marqué sa vie et son parcours. À ce titre, c'est dans cette même partie que Shamsa évoque ses premières années d'exil en les mettant en corrélation avec ses premières réticences quant à entreprendre une relation durable avec *Léo* et ce, à cause de sa prospérité qu'elle voyait comme un obstacle. L'extrait suivant en témoigne :

> Plongée à mon corps défendant dans le luxe de ta vie, je le subissais comme un vice qui ne pouvait manquer de corrompre notre relation. Je venais de passer plus de deux ans en France, à vivre d'expédients. C'est le lot de toutes les diasporas. Je m'en étais accommodée, soulagée d'avoir trouvé refuge loin de la terreur et des tueries algériennes. J'avais juste besoin de calme. Besoin de me retrouver. L'amour m'avait saisie par effraction, replongée dans un autre tumulte. (L D, p. 79)

Pour fuir *Léo* et les sentiments naissant à son égard, *Shamsa* s'est rapproché d'un groupe de la diaspora algérienne. Elle écoutait leurs jérémiades et leurs difficultés et en rendait compte dans la presse. C'était là sa seule manière de s'impliquer dans une douleur qu'elle ne partageait pas. Une fois encore, la logique des parallèles refait surface dans le discours de *Shamsa*, mais cette fois-ci dans un état d'esprit de surenchère :

> Parce que ces êtres jetés par la terreur sur une autre rive, m'étaient tout à coup plus proche que là-bas. Nous formions une horde d'expatriés sans tribu, de solitudes déplacées, livrées à la même précarité. Ceux-là connaissaient leur premier exil, **alors que, moi, j'étais venue au monde exilée.** De sorte que je ne saurai jamais si l'arrachement tient du handicap ou du salut. (L D, p. 81)

Si nous avons choisi cet énoncé, c'est pour montrer que la notion d'exil peut être multidimensionnelle chez les protagonistes mokkedemiens. L'exil «congénital» auquel *Shamsa* fait référence en évoquant les prémices de sa vie est, bien évidemment, le trajet de mille kilomètres qu'on lui a assigné au premier jour de son existence. Celui-ci a fait jaillir en elle un exil intérieur ; celui de l'enfant abandonnée. En évoquant cet épisode

de sa vie, la narratrice fait une analogie avec la quête qu'elle est en train d'entreprendre, celle de retrouver *Léo* :

> Et l'analogie s'établit alors entre ces deux sortes de rites initiatiques. Lors du trajet à travers le désert, on m'a expédiée au plus loin, de façon à me priver de toute chance de retrouver, un jour, quelque renseignement que ce soit sur mes géniteurs. Tandis que ta perte ne me laisse d'autre choix que de coller à tes traces, de fouiller les eaux. De retourner la mer, s'il le fallait. De vaincre ce silence, cette ignorance où me tient ta disparition. (L D, p 75)

Bien que l'énoncé ci-dessus exprime une souffrance intense, il n'en demeure pas moins que cette dernière concrétise la force du lien qui unit la narratrice à son bien-aimé, en dépit de l'absence. L'emploi de l'hyperbole « fouiller les eaux» et «retourner la mer» entant que figure de style, exprime, bien entendu, l'exagération, mais surtout, une grande détermination. La disparition de *Léo* aura permis à *Shamsa* de mesurer l'ampleur de son attachement à son amant, si bien que les neuf chapitres de la partie intitulée «*Lou*» pourraient être considérés comme un hymne à l'amour[1].

À ce sujet, vers la fin du roman, à la page 217, la narratrice émet une hypothèse qui pourrait semer le doute dans l'esprit du lecteur quant à la nature de la quête entreprise pas le sujet, et forcerait ce dernier à une réinterprétation du texte :

> Lou, loin de tes parents, seule en mer, dans un autre départ encore une fois incertain, un doute m'a assaillie à deux reprises : tu n'as pas disparu, tu n'existes pas. Tu n'as jamais existé. Tu n'es qu'une invention de mon désir vital de compter pour quelqu'un. Quelqu'un d'Autre pour une autre rive. Un étranger, forcément. Un grand blond diamétralement différent des moricauds de ma terre natale, ancré ailleurs, dans d'autres valeurs. Ce déplacement m'accordait, de surcroit, l'avantage de pouvoir fouler aux pieds toutes mes préventions contre les ''chimères ordinaires''. Qu'ai-je donc fait de ma liberté enfin à l'abri des représailles et des interdits algériens ? Je me suis inventé une fiction pour aborder la plus grande altérité, pour moi, l'amour. (L D, p. 217)

Cet extrait vient jeter le discrédit sur un critère fondamental du roman, celui de la vraisemblance ; d'abord, de par la forme déclarative et non interrogative ou même exclamative de l'énoncé : «tu n'as pas disparu, tu n'existes pas. Tu n'as jamais existé.

[1]«Qu'importe les départs, les exils, seul l'amour à ce pouvoir de nous dessiller les yeux sur la beauté, où que nous soyons dans le monde.» (L D, p. 87)

Tu n'es qu'une invention de mon désir vital de compter pour quelqu'un». Ensuite, par la présence et la mise en exergue de l'énoncé «chimères ordinaires». Il va sans dire que les chimères auxquelles la narratrice fait référence sont, non pas, les monstres imaginaires disparates, mais bel et bien, les idées vaines qui ne sont que le produit de l'imagination. Cet extrait vient corroborer le passage suivant de la page 78 :

> …Lou, tes parents et moi sommes devenus comme des romanciers encore écartelés par différentes versions d'une même fiction. Ils les déclinent l'une après l'autre jusqu'à ce qu'advienne cette voix dont ils reconnaissent aussitôt l'adéquation. Celle qui les met au diapason de leur univers, imprègne l'écriture et creuse son authenticité mot après mot (…). Nous te mettons en récit, en demeure d'exister. (L D, p. 78)

Cette thèse est facile à admettre, d'autant plus que *Léo* ne remplit pas le rôle de personnage dans le déroulement de la diégèse, il n'en est que figurant, et par conséquent son authenticité peut, aisément, être remise en question. Ce que nous voulons faire toucher du doigt, c'est que *Léo* est le stéréotype de l'homme occidental (grand blond aux yeux bleus), et c'est ce critère qui est mis en avant au début du roman et tout au long du récit :

> Lou, j'installe ton portrait, agrandi, au-dessus de la table a carte. Placé là, je peux te voir du coin-cuisine. De notre couchette. De tout le côté gauche du cockpit même quand je suis à la barre. Couronné de la mousse de tes cheveux blonds, le bleu intense de tes yeux a ce pétillement mi-tendre mi-narquois que j'aime tant. Tu me couvres et sembles me mettre au défi de résoudre l'énigme dont tu as pris soin d'emporter tous les indices avec toi. (L D, p. 15)

Ou encore, en relatant leur rencontre :

«*Je me retournais et je te vis, grand, blond, avec tes yeux de saphir éclatant*» (L D, p. 54).

La redondance de cette description physique prend son sens combinée à une phrase de l'extrait de la page 217 que nous avons exposé plus haut : «Un grand blond diamétralement différent des moricauds de ma terre natale». En effet, l'emploi d'un terme péjoratif tel que «moricaud» pour désigner une personne de couleur, ou au teint assez foncé, peut choquer plus d'un[1]. Cependant, la narratrice et Malika Mokeddem, par

[1] Dans le même ordre d'idée, dans *N'zid,* nous avons remarqué l'emploi du terme «basané» en décrivant le physique d'un homme sur une photo qui s'avérera être Jamil à la fin du roman : «

ricochet s'arrogent le droit de l'utiliser pour, justement, amplifier la différence, tout en la dépassant. Voici un extrait qui vient étayer ce que nous avançons :

> Tu étais l'Autre, différent et si proche. C'était cette différence qui m'accueillait, m'apaisait et me permettait de m'aimer un peu. Suffisamment pour te céder une place dans mon existence. Le fait que tu sois étranger à ce que j'avais vécu jusque-là m'a enfin déliée, délivrée de mes inhibitions et de ma déshérence. J'ai pu m'abandonner et aborder cette *terra incognita*, l'amour. (L D, pp. 102-103).

Christiane Chaulet Achour fait remarquer dans son ouvrage consacré à l'œuvre de Malika Mokeddem qu'à l'instar des écrivains francophones, chez cette dernière « il y a toujours en partie assimilation, en partie différenciation et, au bout des parcours véritablement créatifs, forme de métissage c'est-à-dire affirmation de son apport par et dans sa différence»[1].

Tout en mettant en exergue leur différence, les protagonistes mokeddemiens reconnaissent leur besoin de l'altérité. Une altérité qui apparait, dans leur discours, comme vitale pour l'épanouissement de tout un chacun.

Afin de corroborer sa vision des choses, l'écrivaine traite d'un deuxième thème qu'elle affectionne particulièrement : le métissage et qui est souvent la résultante de l'exil. Cependant le métissage est double chez Malika Mokeddem dans le sens où il peut être biologique, mais également le résultat d'un syncrétisme culturel.

b- Entre métissage et hybridité :

Dans son étude intitulée *Les écrivaines francophones en liberté*[2] dans laquelle elle traite de l'hybridité identitaire, Martine Fernandes fait une nette distinction entre hybridité et métissage. Pour celle-ci, bien que le métissage désigne un mélange des fibres qui constituent un tissu et est marqué par l'histoire coloniale, il n'empêche qu'il occulte toute idéologie raciale. Le terme hybridité quant à lui, renvoie, inéluctablement à cette idéologie. Pour appuyer ses dires, Fernandes se réfère à la réflexion d'Homi K.

Une photo : un homme et une femme. La femme ! C'est celle du miroir, hématome en moins. L'homme est basané, presque noir.» (Nz, p. 14).

[1] CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem : Métissages*, Blida : Editions du Tell (Col. Auteurs d'hier et d'aujourd'hui), 2007, p.53.

[2]FERNANDES, MARTINE. Les écrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixte Beyala. Paris : L'Harmattan (Col. Critique Littéraire), 2007.

Bhabha – une des figures les plus célèbres et les plus controversées de la théorie postcoloniale- sur le sujet postcolonial, que ce soit dans le rapport colonisateur/colonisé ou entant que figures déplacée, migrante, réfugiée ou exilée.

Il semblerait que dans ces deux variantes, la subjectivité des liens qui découleraient de cette interaction ne peut qu'aboutir au concept d'hybridité qui permet «de penser l'identité culturelle comme une catégorie non fixe et en constante construction dans un processus d'interaction»[1]. Ainsi, contrairement au métissage qui est considérée comme une donnée immuable, l'hybridité est en constante formation, elle est le lieu d'une négociation ou plutôt d'une créolisation[2].

Appliquée à notre corpus, cette créolisation émane sans conteste du thème de la mixité, concrétisé dans *L'Interdite* par le protagoniste mâle *Vincent* qui suite à une greffe de rein parfaitement réussie, essaie de se réapproprier un corps qu'il perçoit comme métissé par la chirurgie :

> Mais cette tolérance ne pouvait empêcher l'idée qu'avec cet organe, la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre «race». Et l'enracinement dans mes pensées du sentiment de ce double métissage de ma chair me poussait irrésistiblement vers les femmes et vers cette autre culture, jusqu'alors superbement ignorée. (L I, p. 30)

Le premier qualificatif que *Vincent* attribue à sa donneuse d'organe est « l'Autre » avec un « A » majuscule : «Mais l'Autre fut là, dès les premiers frémissements de conscience, au réveil de l'intervention chirurgicale» (L D, p. 29). L'emploi de « Autre » exprime l'altérité que Vincent porte dorénavant, en lui, grâce à une empreinte physique indélébile qui l'obnubile : «Alors je me surprends, comme toujours à mon réveil, à caresser mon greffon avec la nostalgie, dans l'âme et dans les doigts, de ce corps à jamais inconnu, de cette étrangère de même identité, de ma jumelle algérienne ». (L I, p. 31)

Nous remarquons que, progressivement «l'Autre» est devenue « cette étrangère », mais « cette étrangère » a une particularité : elle est « de même identité » ce qui ne fait

---

[1] Idem, p. 57

[2] Terme issu de la théorie d'Édouard Glissant. Sommairement, il désigne «l'imprévisible» né de la mise en contact de plusieurs cultures.

plus d'elle une étrangère, mais son alter ego. Ainsi, dans l'esprit de *Vincent*, « l'altérité n'a plus pour attributs principaux la domination et l'asservissement »[1]mais la réciprocité et des possibilités d'égalité.

Aussi, suite à la greffe du rein, *Vincent* vit une double altérité : algérienne et féminine, qui va occuper une place dans l'identité déjà hybride de Vincent : « Gascon et chrétien, devenu athée, par mon père ; juif par ma mère, polonaise et pratiquante par solidarité ; maghrébin par mon greffon et sans frontière, par ''identité tissulaire'' » (L I, p.62).À ce propos, Birgit Mertz-Baumgartner fait remarquer qu'avec « l'utilisation fréquente du pronom ''nous'' pour dire ''je'', Vincent devient l'incarnation d'une identité plurielle, d'une interpénétration, d'un croisement de deux sexes et de deux cultures, se sentant à l'aise dans son corps métissé, féminisé »[2] : « je suis unéclectique, un arlequin dirait Michel Serres », (L I, p.62). La métaphore de l'arlequin révèle un jeu d'intertextualité subtil avec l'œuvre de Michel Serres intitulée *Le tiers-instruit*[3]. Cette comparaison avec un empereur de la lune, « *tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis* »[4]confirme le sentiment d'androgynie et de métissage présents chez *Vincent.*

Le métissage de l'héroïne de *N'zid* est un métissage réel car elle est le fruit du mariage mixte de deux exilés : un Irlandais et d'une Algérienne et est née et a toujours vécu en France. *Nora* est, par conséquent, un être hybride, composé à l'origine des cultures et des langues de trois pays : l'Irlande, l'Algérie et la France. Cependant, ces trois pays ne sont, à aucun moment, perçus comme des patries étant donné que *Nora* se positionne à cheval entre ces trois espaces, trouvant sa véritable patrie dans l'immensité de la Méditerranée.

Le refus de l'ancrage dans une espace délimité se double du refus de s'enfermer dans une seule identité. En effet, à travers les différents noms et les différentes identités qu'elle s'est inventés, *Nora* semble ne concevoir son existence que dans l'hybridité. Nous voyons-la un procédé que l'auteure a utilisé pour remettre en question la fiabilité

---

[1] BARUS-MICHEL Jacqueline, ENRIQUEZ Eugène et LEVY André (dirs.), op.cit., p.55.

[2] MERTZ-BAUMGARTNER Birgit, « Identité et écriture rhizomique au féminin », op.cit., p.128.

[3] SERRES Michel, *Le tiers-instruit*, Paris : François Bourin, 1991.

[4] Idem, p.16.

des origines. Si nous combinons à cela le sentiment d'étrangeté qui découle de cet état de fait, ainsi que la remise en question de l'identité que nous avons évoquée plus haut, nous comprenons que ceux-ci ne sont présents dans l'œuvre de Malika Mokeddem que pour développer un discours qui prône la diversité et la tolérance.

Nous nous proposons de faire la lumière sur cet aspect de l'écriture mokeddemienne dans le point suivant. Pour ce faire, nous avons décidé d'emprunter la notion «d'identité rhizome» au philosophe martiniquais Édouard Glissant.

2.1.2 Du deuil de l'origine à l'identité rhizome

Bien que les protagonistes mokkedemiens refusent l'idée d'une quelconque appartenance, il n'en demeure pas moins que leur appartenance est souvent multiple à cause de l'exil et/ou du métissage. Leur expérience est l'acte symbolique d'une identité migrante, d'une identité, qu'on qualifiera de rhizome, étant donné qu'elle s'exprime grâce au déplacement, à la non-fixation et surtout grâce à l'exil comme le démontrent les propos suivants de *Sultana* : « Comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration ? » (L I, p. 161).

Si *Sultana* vit un exil positivé et salvateur, *Nora*, elle, a reçu l'exil en «héritage» dans le sensoùce sont les empreintes du métissage, autrement dit, les stigmates du corps qui la désignent comme étrangère. Le passage ci-dessus, dans lequel elle remet en cause le bienfondé de la fameuse question «d'où êtes-vous originaires ?» (N z, p. 192) atteste de cet état de fait :

> Je suis si habituée à cette question que souvent je la lis dans les yeux sans même qu'elle soit formulée. Pour moi, l'exil n'a rien à voir avec aucune terre. Il n'est que dans ce regard-là. Ce regard qui dit :''Tu n'es pas d'ici'', qui renvoie toujours vers un ailleurs supposé être le nôtre, unique surtout. Oui unique. Même si l'on est, comme moi, une bâtarde de trois terres. Autant dire une enfant de nulle part. Mais ça, ce n'est pas permis. On est sommé de se déterminer, de pleurer les racines de l'exil ou de montrer du zèle à se planter comme pieu quelque part. Ne pas décliner une appartenance rend suspect, coupable de rejet. Le comble ! (Nz, pp. 192-193).

Le thème de l'exil est tout de même abordé dans *N'zid* à travers le parcours des parents de *Nora*, mais surtout à travers

> le pitre tragique qu'était Zana (…). Zana et son impossible deuil de «l'Algirie», Zana et ses griefs contre «Lafronce», ses empoignades avec la tracasserie de la bureaucratie et le mépris, ses façons de bricoler l'arabe et le français pour s'inventer un langage approprié à sa situation, aussi de traviole et pittoresque» (Nz, p. 124).

Même si *Zana* était femme de harki, elle «restait une bougnoule pour les officiels français.» (Nz, p. 176), ce qui lui a valu le refus de la garde de *Nora* après le décès du père. Ce point nous amène à penser que, même si Malika Mokeddem est parfaitement intégrée dans la société occidentale, de par son statut social, celle-ci n'est pas dupe ; elle est consciente de l'exclusion sociale et le racisme latent dont souffrent les immigrés et en rend, occasionnellement, compte dans ses récits[1].

Interrogée sur l'exil et son impact sur la création littéraire au cours d'une interview avec Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbaz, –retranscrite dans leur ouvrage collectif consacré à Malika Mokeddem -, l'auteure a, non seulement, repris à son compte les propos tenus par la protagoniste de *N'zid* en pages 192 et 193 (voir ci-dessus), mais a également confirmé que la vision de l'exil de *Sultana* était, sans conteste, la sienne :

> On m'avait invitée – il y a quelques années déjà – à l'Institut Goethe qui organisait un colloque sur l'exil. Moi je leur avais envoyé un texte que j'avais intitulé : *''L'Exil ? Une délivrance''*. Parce que les gens qui se lamentent sur l'exil m'ennuient profondément. (…)
> Pour moi l'exil n'est pas un territoire géographique (…) Je ne me suis jamais sentie exilée. C'est le regard de l'autre. C'est ce que je fais dire dans N'zid. C'est le regard de l'autre qui t'envoie de l'autre côté (…) Est-ce que c'est parce que je suis une fille de nomades, même si je suis née dans un moment de vie sédentaire de mes parents ? Mais la relation à ma grand-mère a fait que je me suis sentie nomade. Je crois que ce n'est pas pour rien que la distance pour moi ça n'est rien.[2]

Pour comprendre l'esprit nomade dont Mokeddem se revendique, il faut prendre en considération la distinction qu'établit Trudy Agar-Mendousse – dans son étude

---

[1] Après avoir exercé la médecine dans le secteur public, Malika Mokeddem s'est installé à son propre compte dans un quartier d'immigrés à Montpellier. C'est dans son récit autobiographique La Transe des insoumis que l'auteure se penche réellement sur la condition des immigrés en France. Elle leur a même consacrés un chapitre qu'elle a intitulé «Corps de lit corps de délit». MOKEDDEM, Malika. *La Transe des insoumis*, op.cit.,

[2] Entretient avec Malika Mokeddem, «Genèse d'une œuvre» in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ, Robert, op.cit., pp. 294-295.

intitulée *Devenir-Nomade : Malika Mokeddem aux frontières de la déterritorialisation*[1]- entre le nomadisme culturel et le nomadisme éthique. Pour celle-ci, si le premier relève de la simple hérédité et donc de la descendance, le second est de l'ordre de l'alliance et du «devenir», pour reprendre un concept deleuzien.

Il important de préciser que chez Mokeddem, il n'est pas nécessaire d'être nomade pour épouser le nomadisme éthique, car celui-ci est un état d'esprit. À ce titre, l'écrivaine distingue sa culture nomade d'origine de sa philosophie nomade au moyen des critiques qu'elle fait de cette culture. En effet, les nomades ethniques sont souvent décrits comme intolérants vis-à-vis de ceux qui ne partagent pas leur mode de vie (les sédentaires par exemple), ou à l'égard de leurs congénères qui manifestent une certaine singularité par rapport au clan[2]. Ceci pour dire que la marche des nomades ne suffit pas, à elle seule, à ouvrir aux nomades la porte de la liberté de l'esprit.

Le mode de vie nomade est toujours évoqué par Mokeddem dans une sorte de célébration, mais celle-ci est mêlée de regrets. Les propos de *Jamil*, personnage qui combine le nomadisme culturel et le nomadisme éthique, témoignent de cette amertume :

> Un jour, ils (les nomades) se sont arrêtés de partir, de marcher et leurs mémoires se sont atrophiées. Chez nous, l'identité est devenue une camisole. Pour un nomade, c'est ça l'exil, les siens devenus herméneutiques, les proches, étrangers…Fuir, gagner les ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. (Nz, p. 162)

Au-delà du fait que nous distinguions parfaitement dans ces propos le titre de l'article qu'a proposé Malika Mokeddem pour le colloque sur l'exil : *L'Exil ? Une délivrance*, nous remarquons que les personnages mokeddemiens, comme leur créatrice célèbrent le mouvement.

---

[1]AGAR-MENDOUSSE, Trudy, op.cit., pp. 105-186.

[2] Pour étayer ce point relatif à l'intolérance dont les nomades éthiques peuvent faire preuve nous pouvons citer l'ancêtre légendaire dans *Les Hommes qui marchent*, *Bouhaloufa*, qui a été expulsé du clan à cause de sa différence. Sans oublier *Mahmoud*, personnage principal dans *Le Siècle des sauterelles* qui a fait le choix de se libérer du clan auquel il reprochait de toujours sacrifier l'individu au profit de ses propres intérêts.

Même si ce mouvement est altéré, ce n'est pas pour autant que la pensée devient immobile ; nous citerons à titre d'exemple la sédentarisation de *Zohra* dans *Les Hommes qui marchent* qui même en ayant arrêté de marcher, n'a pas cessé pour autant d'être éthiquement nomade, et ce, grâce à ses contes et son imagination. En ce sens, l'éthiquenomade de Mokeddem se calque sur la nomadologie de Deleuze qui «cherche à libérer la pensée de sa position fixe, a lui donner libre cours pour se déplacer au-delà des territoires familiers, des lieux commun»[1].

Il va sans dire que cette pensée vagabonde va violenter les structures fixes, secouer les modèles préétablis et refuser les clichés qui pèsent sur la pensée. En ce sens, Malika Mokeddem s'attaque à un sujet épineux : la fiabilité des origines et ce en mettant en scène des personnages hybrides qui se nourrissent de leur appartenance multiple (suite à un exil ou un métissage) tout en suivant une ligne de fuite. En effet, l'auteure use, non seulement, de cette ambigüité, mais également de l'indifférence en apparence de ses personnages en marge pour faire passer son message. Voici trois énoncés tirés dans l'ordre de L'Interdite, N'zid et La Désirante, que nous avons jugés des plus significatifs :

> Nous, les vrais Algériens, on mélange toujours les mots. (…)
> - Je dis ''nous les vrais'' mais je ne sais pas si je suis vraie, moi. Ma mère, elle dit que nous et beaucoup de gens du désert, les grands-pères, grands-pères de nos grands-pères…
> - On dit nos aïeux !
> - Elle dit que nos aïeux étaient tous des Noirs qui venaient de l'autre cité du désert. Yacine, lui, il dit que le grand-père, non, que ses aïeux, c'étaient peut-être des Juifs, que beaucoup de Kabyles sont somme ça. Est-ce que tu crois qu'il y a des gens qui sont des vrais fils de vrais ?
> - Je pense qu'il y a de vrai que le mélange. Tout le reste n'est qu'hypocrisie ou ignorance. (L I, p. 94)

Aussi :

«Inutile de chercher l'erreur dans un pays où tout est truqué à l' origine, surtout l'origine». (N z, p. 206)

[1] AGAR-MENDOUSSE, Trudy, op.cit., p. 164.

Ou encore :

> La pensée qu'être algérienne pouvait représenter un écueil de plus m'avait à peine effleuré l'esprit. Lorsqu'On vient d'un pays refermé sur lui-même ou le racisme et la xénophobie sont notoires, on est d'abord frappé par l'ouverture d'esprit des citoyens de la rive nord de la Méditerranée. Ma lucidité acérée ne pouvait laisser aucune emprise au nationalisme. Et je ne suis pas dupe de la notion d'arabité tant revendiquée ici et là. Ils étaient si peu nombreux à parvenir jusqu'au Maghreb, les *djihadistes* venus d'Arabie, soulevant des hordes fanatisées en chemin. Juifs, chrétiens ou animistes, tous les habitants de ces contrées étaient des Berbères. Avec des franges de métissage dues aux invasions successives…Berbères, donc, n'en déplaise aux faussaires de l'histoire et des identités. Puis athée, bâtarde de naissance et de foi. Mais la différence m'est trop nécessaire pour que cette revendication soit motif de gloire ou de honte. (LD, pp. 131-132)

La question sur la fiabilité des origines dans le premier extrait a été formulée par *Dalila*. Cette petite fille de neuf est un personnage important dans *L'Interdite* dans la mesure où elle permet à l'auteure d'aborder des sujets délicats tels que : le problème de l'arabisation, l'intégrisme ou encore le métissage avec une certaine espièglerie. Toutefois, cela n'empêche pas la protagoniste centrale, *Sultana*, de clamer sa profonde conviction quant à l'indéfectibilité du métissage. Le discours de *Nora* et de *Shamsa*, dans les deux extraits suivants, vient corroborer cette vision des choses. À ce titre, il nous semble assez judicieux d'évoquer la notion de racine et de rhizome.

C'est, encore une fois, Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont critiqué la notion de racine unique en lui opposant le rhizome qui est une racine démultipliée ; contrairement à la racine unique qui s'enfonce profondément sous la terre, le rhizome est un ensemble de petites racines qui se créent juste sous la surface de la terre. « La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire »[1].

Édouard Glissant a appliqué cette distinction pour aborder la question de l'identité. Son principe de l'identité-rhizome s'oppose à l'identité-racine recluse géographiquement et historiquement. L'identité-rhizome admet la multiplicité, car elle n'est pas héritée, elle est le résultat de relations qui se tissent au présent.

[1] GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Alençon : Gallimard, 1990, p.23.

Cette conception de l'identité se fonde donc sur la diversité, grâce à la rencontre d'éléments culturels multiples, venus d'horizons divers qui vont s'imbriquer et se confondre l'un dans l'autre pour engendrer quelque chose d'absolument nouveau[1] : cela pour dire que toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.

Il est évident que Malika Mokeddem partage «cette vision de l'identité mixte, voire plurielle (qui lui) permet d'explorer autrement la redéfinition de la notion d'identité en renouvelant l'idée de métissage et de syncrétisme»[2].

En effet, les protagonistes mokeddemiens revendiquent « une identité de l'interstitiel, (une) identité liée à la déterritorialisation »[3]. Leur discours va à contrecourant de toutes les « positions qui durcissent les différences et les rendent si contrastées qu'elles en deviennent manichéennes »[4]. Dans leur cas, ce n'est plus une « altérité problématique et douloureuse »[5]qui est ressentie, mais bien au contraire, c'est un désir de l'unité au-delà du multiple et du différent.

2.2. Absence de la mère

Les romans de Malika Mokeddem sont des romans où la mère déroge inéluctablement. Que ce soit par son absence réelle ou ressentie comme telle, celle-ci ne semble pas trouver grâce aux yeux de l'écrivaine.

En effet, dès son premier roman, *Les Hommes qui marchent*, Malika Mokeddem a rendu compte de la mésentente qui régnait entre elle et sa mère. Mais, c'est dans ses récits autobiographiques *La Transe des insoumis* et *Mes Hommes* que l'auteure dresse

---

[1] Cette idée a été développée par Glissant Edouard in *Introduction à une poétique du divers*, Montréal : PUM, 1995, cité par Mertz-Baumgartner Birgit, « Identité et écriture rhizomique au féminin », op.cit., p.123.

[2] BENAMARA, Nasser, « Malika Mokeddem : la greffe biologique métaphore d'une interculturalité Nord-Sud », *Babel* [En ligne], 36 | 2017, mis en ligne le 07 février 2018, consulté le 27 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/babel/5034 ; DOI : 10.4000/babel.5034. Consulté le 27 avril 2019.

[3] AURBAKKEN Kristine, « De L'interdite à the forbidden woman de Malika Mokeddem : paroles déplacées, lectures croisées » in BONN Charles (dir.), *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etudes transnationales, francophone et comparées), 2004, p. 277.

[4] MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris : Sindbad (Coll. Hommes et sociétés) ,1983 p. 127.

[5] Ibid.

une sorte de réquisitoire contre une mère dont elle n'a reçu que reproches et remontrances.

Il est clair que ce ressenti se reflète dans les fictions de l'écrivaine ; sur huit romans[1], nous avons compté cinq où la mère était soit parti, soit décédée, en sachant que le départ se finit également par un décès. Ceci nous amène à nous poser la question suivante : Malika Mokeddem a-t-elle tué la mère ? Si oui, quel est le sens caché de ce matricide ?

2.2.1 La figure maternelle de substitution : une figure de l'altérité

Dans notre corpus, nos trois héroïnes ont grandi sans leurs mères. Rappelons que la mère de *Sultana* a été, accidentellement, tuée par son mari lors d'une dispute conjugale, ce qui a placé *Sultana* au rang d'orpheline. *Nora*, quant à elle, a été abandonnée par sa mère qui est repartie, délibérément, en Algérie après l'Indépendance, laissant derrière elle son mari et sa fille. Concernant *La Désirante*, nous ne parlerons pas de mère, mais de génitrice, car *Shamsa* a été abandonnée à sa naissance et ne connait, par conséquent, pas ses parents.

Nos héroïnes sont donc une orphelines, une enfant abandonnée et une bâtarde[2]mais les trois protagonistes ne semblent pas avoir souffert, dans leur enfance, du manque maternel grâce la constante présence d'une figure comblant ce vide ; en effet, que ce soit grâce à *Emna, Zana* ou *sœur Blanche*, *Sultana, Nora* et *Shamsa* ont, chacune, eu une mère de substitution. Nous nous proposons de présenter ces dernières afin d'analyser le rapport qui a été tissé entre elles et nos héroïnes pendant l'enfance.

a- Emna la juive[3]

Emna est une femme qui faisait partie de la communauté juive du village d'Ain Nekhla. Elle est décrite comme étant une personne d'une grande bonté. Après que

---

[1] Malika Mokeddem a dix œuvres littéraires à son actif, mais nous n'avons pas pris en compte les récits autobiographiques car ceux-ci témoignent de la vie réelle de l'auteure.

[2] Nous tenons à préciser que c'est *Shamsa* qui se qualifie comme tel : «Puis athée, bâtarde de naissance et de foi…» (L D, p. 132).

[3] Il est intéressant de faire remarquer que cette *Emna* rappelle, que ce soit sur le plan de l'onomastique, de l'origine, de la description physique ou celui du rôle incarné, un personnage déjà évoqué dans Les Hommes qui marchent : *Emna Ben Yatto* (confer le deuxième chapitre de la première partie, p. 53)

Sultana ait été rejetée par les gens de son village, *Emna* l'a prise son aile ; elle a été la seule tendresse que la petite orpheline ait connue après la mort de sa mère et la disparition de son père. Voici un extrait dans lequel la protagoniste se remémore le bienfait de cette relation :

> L'émotion me revient, me redessine un corps tout en frissons et oppresse mes poumons. Je revois cette femme. Elle s'appelait Emna (…)Emna me serrait contre sa poitrine en murmurant : «Mon oisillon, mon petit, petit moineau». La douceur convaincante de cette répétition, «petit, petit», me restituait un peu de l'enfance emportée par ma mère. Une large, très large poitrine, une robe noire, un foulard rutilant et son visage si beau de bonté ; le creux accueillant de ses seins ou je venais fourrer mes yeux, mon nez et mon visage tout entier. Lovée là, je humais sa peau et m'y reconnaissais : couleur sable d'ombre, odeur d'ambre. Je ne bougeais plus. Elle riait d'attendrissement. Je levais un œil et admirais le lisse de ses joues, leur brun ocré de sable au coucher. Ses yeux m'inondaient, coulaient le velouté de leur nuit sur les brulures de mes jours. Quand elle travaillait, je demeurais près d'elle. Je ne faisais pas de bruit. Je la regardais. Dans sa maison l'arôme du poivron grillé sur les braises, les senteurs de basilic et le chant andalou enivraient le matin. À chevaucher, chaque jour, mes propres frontières pour aller la rejoindre, je les ai rognées, cassées et dépassées. Son affection a été le meilleur antidote aux rejets croisés, pieds-noirs, juifs et arabes, qui sévissaient dans le village. (L I, pp. 84-85).

Hormis le fait que cet extrait témoigne de la grande affection qu'avait *Sultana* pour «sa mère d'adoption», nous remarquons que la description que fait la narratrice de cette figure maternelle met l'accent sur les points communs entre les deux communautés, juive et arabe, que ce soit sur le plan physique, vestimentaire ou même culinaire. En effet, le portrait d'*Emna* peut être celui de n'importe quelle femme algérienne, et celle-ci se sentait, d'ailleurs, comme telle. Voici un extrait qui vient étayer cette affirmation : «Un beau jour, son mari décréta, papier officiel en mains, que dorénavant elle se prénommerait Sarah. Elle haussa les épaules. Israël, le gouvernement français, s'était si loin d'elle, bien trop loin de son désert.» (L I, p. 84).

Cependant, à l'Indépendance de l'Algérie, *Emna* a dû quitter «son désert» et, par conséquent, *Sultana* qui, suite à cette séparation a « perdu les derniers lambeaux de l'enfance. Elle (l)'a faite orpheline une seconde fois.» (L I, p. 85).

Sultana a vécu un profond traumatisme dans son enfance, si bien qu'elle parle d'enfant «morte en (elle)» (L I, p. 105) et de sentiments paradoxaux qui l'envahissent :

> Après la mort de ma mère, mon oncle avait loué la maison. Cela m'avait semblé une violation. Je la voulais intacte et fermée sur son drame, pour toujours. Parfois, je passais par ici à l'heure de la sieste. Je m'immobilisais craintivement, persuadée que ma mère, ma sœur et l'enfant en moi, morte avec elles, me fixaient à travers les interstices des planches de la porte. J'étais alors submergée par un sentiment ambigu : le désir de foncer vers elles, de les rejoindre totalement, et la fuite effrénée à travers les venelles vides du ksar. J'ignorais encore, alors, la pire des ambiguïtés, la nostalgie, la pire des violations, l'inexorable marche du temps qui vous égrène et vous disperse, repères vivants d'un Petit Poucet cynique, tyrannique, qui ne revient jamais sur ses pas. (L I, p. 121)

Sultana qui, rappelons-le, ne cesse de se demander les raisons qui l'ont poussée à revenir, finit par se dire que son retour lui a permis de reconstituer un passé émietté, de redonner une once d'humanité aux gens de son village, en les découvrant dans leurs souffrances, grâce à sa vocation de médecin. D'ailleurs, quand les femmes du village se solidarisent avec elle dans l'épilogue du roman, *Sultana* comprend que celles-ci ne cautionnaient pas l'acharnement dont elle a été victime, et lorsqu'elles lui parlent de la beauté et du tempérament joyeux de sa défunte mère, elle est submergée par une grande émotion :

> Et ma mère remonte en moi, aussi. Elle déborde mon cœur et mes yeux, me baigne toute. Je flotte en elle. Ma mère, rivière de larmes, aux méandres de mon tréfonds, frémissement inaudible de mes hésitations. Ma mère, crue du vide, cruel silence qui noie la stridence des jours. (L I, p. 176).

b. Zana, la femme de harki

Nous avons déjà évoqué le personnage de *Zana* précédemment. Cette femme, au destin tragique, est devenue la nourrice de *Nora* après que sa mère soit repartie en Algérie.

Femme de harki, *Zana* a pâti des agissements de son mari et s'est retrouvée dans un pays dont elle ne maitrisait ni la langue ni le système. Voici un extrait dans lequel elle revient sur les conditions de son départ et la machination dont elle a été victime :

> Moi, j'ai jamais voulu quitter l'Algirie. On m'a kidnappée. Quand les harkis ont coummencé à partir, j'ai dit à mon mari : «Moi, je reste ici avec mes zenfants. J'ai pas d'autre pays moi». Y m'a dit : «D'accord, d'accord. Alors, viens a la caserne pour signer comme quoi tu pars pas». Il avait déjà tout machiné. Je suis partie et j'ai signé comme un âne qui sait pas lire. Quand je suis sortie du bourreau, y avait un

> camion avec d'autres femmes dedans. On m'a poussé : «Allez, allez, montez, montez, vite». Vite, c'était direct le bateau. J'ai pleuré. J'ai dit non, non ! on m'a encore poussée comme un âne dans le troupeau. Quand j'ai quitté la maison, le mari, lui, il a ramassé les zenfants et les bijoux. C'est tout. Ils étaient tous là, dans le bateau. Alors j'ai compris que c'était la fin. J'ai même pas embrassé ma famille, rien ! Comme une voleuse. Je suis partie dans ma robe. (Nz, pp. 143-144).

Zana représente une catégorie sociale doublement marginalisée ; immigrée et femme de harki, de surcroit, elle est condamnée – à l'instar de toutes les familles de harki- à être rejetée par les deux communautés, française et algérienne. Cependant *Zana* a très vite rencontré *Aicha*, la mère de *Nora* avec laquelle elle s'est liée d'amitié. Même cette dernière était une patriote engagée, elle a dépassé ses préjugés et a été d'un soutien indéfectible envers une *Zana* éplorée. En s'occupant de *Nora*, *Zana* a donné un sens à sa vie. Voici, d'ailleurs, un extrait dans lequel elle avoue son amour a Nora, laquelle elle surnomme, affectueusement, *Ghoula*[1] :

> Ghoula, tu sais que toi, je t'ai eue tout'suite dans le cœur. Depuis petite et jusqu'à maintenant, tu m'as rendu le cœur grand, et le ciel dans mes yeux. J'ai jamais pu dire ça…Ta mère c'est un peu de mort dans mon corps. Quelque chose toujours là, dans mon ventre. Toujours plus lourde des morts de l'Algirie de chaque jour. (Nz, p. 142)

Si *Aicha* est décrite par *Zana* comme étant d'une grande sensibilité envers son prochain[2], le peu de souvenirs que *Nora* a gardé la restituent comme froide et autoritaire. Ainsi en évoquant sa nourrice, la jeune femme stipule qu'elle vivait avec elle «sans les remontrances et les interdits de la mère» (Nz, pp. 124-125).

Face à l'absence de la mère, *Nora* se surprenait à se focaliser sur les aspects positifs de cet abandon :

> Mais à présent son père est entièrement à elle, plein d'attentions. Le pouce toujours dans son palais, elle caressait, de l'autre main, son visage et sa crinière, le consolait. Les jours suivants avaient été écrasés par la culpabilité que lui donnait le sentiment de soulagement, par la honte du manque de souffrance, pire, d'anesthésie. Froid sur la ville et dans les os. Par la suite, l'importance dont elle s'est trouvée,

---

[1] *Ghoula* veut dire ogresse en arabe. Spectre féminin légendaire, *Ghoula* est également appelée *Targou* dans les contes populaires algériens.

[2] «Heureusement, j'ai connu très vite *Aicha*. Elle, elle me comprenait. Très, très gentille. Elle pleurait même avec moi, mesquina. Elle me donnait des robes, des jupes, surtout du courage.» (Nz, p. 144).

> peu à peu, investie, la douceur de la connivence avec son père, l'avaient aidée à occulter toutes les indignités. Elle se prenait même à savourer sa revanche sur la traitresse. (Nz, p. 122)

Contrairement à la mère, le père est décrit – dans ce passage et tout au long du récit- comme étant tendre, aimant, mais surtout complice, car c'est lui qui lui a inculqué l'amour de la navigation et des ailleurs.

Le sentiment de soulagement, le manque de souffrance ou encore, l'impression d'être anesthésiée suite au départ de la mère ont, certes, provoqué une certaine culpabilité chez la fillette, mais le sentiment de trahison, encore plus grand, a, finalement, eu raison du premier ressenti. La présence de *Zana* n'est pas étrangère à cette mutation des affects, car *Nora* a, très tôt, opéré un transfert sur celle qu'elle s'est choisie comme mère :

> Autre vengeance, l'amour de Zana dont la prodigieuse capacité à faire front, avec une bouffonnerie inégalable, aux mesquineries des administrations françaises, aux difficultés et aux douleurs d'une transplantation qu'elle n'avait pas voulue, émerveillait Nora. Avec le cynisme salutaire dont sont capables les enfants meurtris, elle avait entrepris de se convaincre que la mère perdue ne valait pas un millième de celle qu'elle s'était choisie, qu'elle avait gagné au change. (Nz, pp. 122-123).

c – Sœur Blanche

Shamsa, «la fille du soleil»[1] – comme elle aimait s'entendre appeler par Régis, le père de Léo- n'a jamais connu ses parents, elle se fait un point d'honneur à préciser qu'elle n'a jamais ressenti ni manque ni absence. Pour expliquer sa position, elle tient un discours des plus convaincants :

> **J'ignorais tout de cette solitude du manque**. Auparavant, la mienne reposait, certes, sur des gouffres. Mais sans ce sentiment d'être amputée. En vérité, cela m'offrait une grande liberté. Petite, j'avais en horreur les compassions larmoyantes qui me parvenaient à me souffrir qu'en ''malheureuse orpheline''. Je ne me sentais ni triste ni abandonnée, n'en déplaise au chœur des pleureuses. J'ai mis du temps à comprendre que chacun n'appréhendait jamais **le manque** qu'à l'aune de sa propre existence. Pour moi, la famille, les parents, incarnaient la vie des autres. Les membres de cette famille érigée en normalité et qui m'était totalement étrangère. **Comment ressentir le manque d'une famille sans avoir jamais joui de sa présence**, de son

[1] «Il (Régis) m'a toujours appelée ainsi, la fille du soleil. Cela me convient (…) Je n'y entends qu'une manière élégante de désigner une fille sans famille.» (L D, p. 14).

> affection ? Comment l'éprouver en pure abstraction ? (L D, pp. 112-113)

Shamsa conçoit qu'une enfance sans parents soit inéluctablement et normalement habitée par un manque. Curieusement, elle, se démarque de la majorité des orphelins en percevant dans cette absence de famille une forme de liberté absolue. Elle dit d'ailleurs à ce sujet : «Dans Poil de carotte, Jules Renard écrit : ''Tout le monde n'a pas la chance de naitre orphelin''. J'en ai fait ma devise» (L D, p. 115). Nous reconnaissons parfaitement dans ce discours les fondements de la pensée des protagonistes mokeddemiens qui se rebellent contre toute forme de système préétabli, ne se sentant exister que dans la marge.

Si *Shamsa* refuse le statut de «malheureuse orpheline» c'est peut-être parce qu'elle ne s'est jamais sentie comme telle, grâce à l'amour et l'intérêt que lui a prodigué la *sœur Blanche*, un amour qui a pallié tous les manques :

> Blanche était mon ange gardien, qui mettait tant de vigilance à ce que mon enfance dans l'orphelinat ne soit ni trop démunie ni plus cruelle que celles des autres enfants, dans leurs familles. (L D, p. 60).

Ou encore :

> Je n'ai manqué ni de tendresse ni d'attention. Blanche s'y était admirablement employée. J'en avais une conscience exquise. De sorte que ce capital d'amour et de bienfaits m'avait détourneé d'une aride quête de parenté. (L D, p. 113)

Nous percevons dans la relation entre *Shamsa* et *Blanche* qu'un procédé dont l'auteure a usé pour revendiquer, une fois de plus, son besoin d'altérité. En ce sens, la narratrice-personnage met en évidence les différences qui étaient censées la séparer elle et sa bienfaitrice pour ne donner que plus d'ampleur aux rapports humains non cloitrés dans une visions manichéenne du monde :

> Blanche était «une sœur». Mais pas la mienne. Elle n'était pas ma mère non plus. Cela n'en rendait que plus inestimable notre relation sans me mettre à la merci des bondieuseries de la congrégation. Tout au contraire, **la présence de Blanche** me protégeait des velléités de la communauté dont j'étais censée faire partie. Au confluent de mondes que seules rapprochaient deux entités suprêmes, la famille et Dieu, je grandissais auprès de femmes qui avaient sacrifié l'une à l'Autre. (…) Les appels du muezzin un peu plus loin, les cloches de l'église et les cantiques des sœurs s'élevaient tour à tour, rythmant notre vie, réunissant nos différences. (L D, p. 114)

Avant de mourir, *Blanche* a légué un modeste héritage à *Shamsa*, ce qui lui a permis de poursuivre ses études universitaires sans souci d'agent. Hormis l'héritage matériel, cette dernière se sent plus redevable du «gout de l'effort et de l'altérité» (L D, P. 115) que la religieuse lui a transmis. Elle dit à ce sujet : «J'avais fini par préférer le mot ''autrui'' au mot ''semblable''. Si j'avais conscience de ma différence, je m'en gardais bien de faire étalage. Les tares de l'orpheline, de la fille sans origine qu'on m'assignait, suffisait à mon lot.» (L D, p. 113).

À la lumière de ce que nous venons de présenter, nous pouvons déduire que, dans les romans de Malika Mokeddem, la mère semble subir la négation que lui inflige l'imaginaire qui sous-tend la fiction. En effet, nous avons pu voir que cette négation se manifestait à travers deux situations (mort accidentelle, abandon volontaire) dont l'issue est la même : une absence inévitable de la mère[1].

Nous avons également pu constater que la défaillance de la mère était, inéluctablement, comblée par une figure représentant une altérité par rapport au sujet. Déjà dans *Les Hommes qui marchent*, Malika Mokeddem avait abordé ce phénomène ; en effet, bien que *Yamina*, la mère de *Leila* était présente, il n'en demeure pas moins qu'elle était défaillante sur le plan affectif :

> De la bouche de cette mère, Leila ne recevait que des ordres…jusqu'à cet adjectif, *Kahloucha*, noiraude, qui dit par elle, devenait une insulte comme *Ihoudia*, juive. ''*Kahlouchti*, ma noiraude'', la voix d'Emna roucoulait a son oreille. Et Leila en frétillait de bonheur. Ce bonheur arraché aux interdits, le même que celui éprouvé auprès de Mme Bensousan et de la Bernard, triomphe de l'affection sur la bêtise, la délivrera à jamais des peurs et des enfermements[2]

Il est évident que notre ambition n'est pas de psychanalyser notre auteure. Nous ne voyons, dans le choix de l'écrivaine de sacrifier la mère et d'attribuer son rôle à une figure de l'altérité, qu'un procédé implicite pour appuyer un discours promulguant son ouverture d'esprit et sa tolérance. À ce sujet, Malika Mokeddem fait dire à la narratrice-personnage de L'Interdite : «Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les tourmentés et les Juifs errants comme moi. Et ceux-ci n'ont jamais eu pour patrie qu'un rêve introuvable ou tôt perdu» (L I, p. 82)

---

[1]«La mère est absente, forcément. Aucune esquisse, aucune allusion.» (Nz, pp. 172-173)

[2] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 156.

Dans son article intitulé *Malika Mokeddem : la greffe biologique métaphore d'une interculturalité Nord-Sud*, Nasser Benamara explique la propension de l'auteure au métissage, à l'hybridité et au syncrétisme culturel en se référant à son parcours de vie. Il écrit à ce sujet :

> Malika Mokeddem, (…) a commencé sa vie dans le désert – espace du possible où se forgent des alliances entre Berbères, Juifs, Arabes et Français – et (…) vit actuellement à Montpellier, dans une région méditerranéenne qui reste un espace hybride et métissé, lieu de rencontre de cultures diverses, du Nord au Sud[1].

Au-delà de la dénonciation ou de l'aspect engagé des récits, les romans de Malika Mokeddem disent l'amour de la vie et des Hommes en faisant abstraction de la «race» et des origines.

Les deux images de l'absence que nous avons relevées : «absence de l'identité» et «absence de la mère» appartiennent à des structures narratives figuratives, étant donné que nous les avons identifiées. Le discours qui en découle étant le même, à savoir une présence bénéfique de l'altérité, nous amène à considérer ce dernier comme un programme de réparation. Toutefois, en approfondissant la réflexion, nous pourrions nous rendre compte que le discours véhiculé à travers ces carences est plus profond[2].

Pour l'heure, nous proposons de passer à notre deuxième isotopie Mer vs Désert qui, elle, est construite sur un discours figuratif. En effet, cette isotopie convoque deux espaces référentiels dont la signification renvoie à des éléments du monde naturel, et donc du monde perçu. Toutefois, ce qui nous intéresse dans notre réflexion c'est le sens qui peut jaillir de l'association de ces deux figures.

---

[1] BENAMARA, Nasser. «Malika Mokeddem : la greffe biologique métaphore d'une interculturalité Nord-Sud», op.cit.,

[2] Nous réservons la réinterprétation des figures de l'absence à la troisième et dernière partie de notre travail.

Chapitre II

Mer vs Désert deux espaces en écho

Dans Figure II, Gérard Genette stipule qu'il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature, pourtant cela s'avère nécessaire, car, au-delà du fait que la littérature nous livre des lieux, des demeures et des paysages qui peuvent nous transporter en imagination, les lieux du récit peuvent receler un réseau de signification surprenant.

Le critique fait remarquer qu'il existe des auteurs tels que Proust qui font preuve - plus que d'autres- d'«une certaine sensibilité de l'espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu»[1]. Prenant comme exemple les œuvres picturales et architecturales, il touche du doigt le fait que c'est l'espace qui parle en elles et non pas elles qui font parler l'espace. Ceci pour dire que Genette propose une manière analogue pour appréhender l'espace dans les œuvres littéraires. À cet effet, il parle d'«une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée»[2].

Même si la narratologie a soulevé des questions pertinentes quant au rôle de l'espace dans le texte littéraire, il n'en demeure pas moins que c'est la sémiotique spatiale qui a su démontrer à quel point l'espace pouvait avoir une importance déterminante dans la production de la signification.

Il est clair que l'espace est une composante essentielle dans les récits de Malika Mokeddem – que ce soit sur le plan narratif ou thématique -, étant donné que les personnages sont en perpétuel déplacement. Toutefois, nous avons remarqué que les

[1] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : du Seuil, 1969, p. 44.

[2] Ibid.

mêmes espaces abritaient les différentes diégèses, à savoir : le désert, Oran, Montpellier et la mer méditerranée.

Notre présente réflexion ne prendra en considération que le premier et le dernier espace cité ci-dessus, car ceux-ci sont souvent convoqués simultanément. Pour cette raison, nous parlerons d'isotopie Mer vs Désert dans notre corpus.

Même si Malika Mokeddem a toujours fait allusion à la mer dans ses premiers romans, ce n'est que dans son sixième roman, *N'zid*, qu'elle se décide à délaisser son désert natal au profit de la grande bleue. Il est évident que c'est la volonté de changement qu'elle a, d'ailleurs, exprimée dans différentes déclarations qui est à l'origine de cette mutation :

> Mais, maintenant, je crois que je suis en train de retrouver vraiment une sérénité parce que j'ai envie d'écrire quelque chose de diamétralement différent, de ne pas me laisser dévorer par la contestation, d'être la romancière que j'ai envie d'être et non pas seulement quelqu'un aux prises avec l'actualité (…). J'ai envie d'écrire quelque chose de tranquille[1].

En effet, quoi de plus diamétralement opposé au désert que la mer ? Toutefois, avant de nous interroger sur le sens tacite de ce rapprochement, nous proposons, d'abord, une lecture de ces deux étendues en tant qu'espaces sémiotiques, et ce en nous basant sur la sémiotique des espaces.

1. La sémiotique spatiale : de Roland Barthes à Denis Bertrand

La sémiotique spatiale de Manar Hammad trouve son origine dans les travaux de l'urbaniste américain Kevin Lynch, qui dès 1959 propose une «lecture» du milieu urbain. L'hypothèse de Lynch ainsi que l'approche sémiologique de l'urbanisme de Roland Barthes – encore récente, à l'époque-«ont alimenté la réflexion deFrançoise Choay[2] qui revendique à son tour ''l'expérience de la ville''»[1]dans son ouvrage intitulé *L'urbanisme, utopies et réalités* (1965).

---

[1] MOKEDDEM, Malika in *Algérie Littérature / Action* n° 22-23, p. 225.

[2] Françoise Choay est philosophe et historienne des théories et des formes urbaines et architecturale.

En intellectuel sensible aux tendances de la contemporanéité, Barthes donnait en 1967 une conférence à l'Institut d'histoire et d'architecture de l'Université de Naples. Intitulée *Sémiologie et urbanisme*, cette conférence secondait, non seulement, les propos de Choay,mais avait l'ambition d'effectuer un passage entre la cité et le discours et envisager ce même discours comme langage. Il déclarait à ce sujet : «La cité est un discours, et ce discours est véritablement une langue : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville oùnous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant»[2].

Voulant dépasser la vision étroite de la sémiotique de l'architecture, l'architecte-sémioticien Hammada proposé dès 1971 une sémiotique de l'espace. Cette désignation neuve a surpris les sémioticiens, notamment A.J Greimas qui ne voyait encore en l'espace qu'un «circonstant de l'action»[3]. Néanmoins, l'approche sémiotique de l'espace a fini par s'imposer en invoquant l'intérêt même de la science des signes. À ce sujet Hammad déclare que : «pour qu'un système quelconque puisse être considéré comme une sémiotique, il faut qu'en moins il ''parle'' d'autre chose que de lui-même. En d'autres termes, qu'il renvoie à autre chose qu'à lui-même»[4].

Considérant l'espace comme une sémiotique, ses travaux sur la question s'inscrivent, donc, dans une nouvelle optique ; ce qui l'intéresse ce n'est pas «ce que l'homme fait dans l'espace, mais ce qu'il fait de l'espace»[5]. Pour illustrer ses propos, il cite pour exemple le militaire pour qui les territoires sont des espaces à conquérir ou à défendre. À ce titre, ce dernier ne considère pas «le territoire pour y faire quelque chose,

---

[1] ROELENS, Nathalie, « Sémiotique urbaine et géocritique », *Signata* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2016. Disponible sur : http://journals.openedition.org/signata/485 ; DOI : 10.4000/signata.485. Consulté le 28 septembre 2019.

[2] BARTHES, Roland. *Sémiologie et urbanisme*, cité par ROELENS, Nathalie, op.cit.,

[3] HAMMAD, Manar « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 116, 2013. Disponible sur : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2807. Consulté le 27/09/2019.

[4] HAMMAD, Manar. *Lire l'espace, Comprendre l'architecture* (Essais sémiotiques), Paris : Presses de l'Université de Limoges, 2006, p. 3.

[5] HAMMAD, Manar « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire », op.cit.,

mais pour en faire quelque chose : soit le conserver sous contrôle, soit en prendre le contrôle»[1].

L'intérêt de la sémiotique pour l'espace a été relayé par Denis Bertrand. Dans *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola,*[2]le théoricien a exploré «les figures de la spatialité dans les textes littéraires, pour en dégager un imaginaire topologique»[3] ; en abandonnant la spécificité du lieu urbain pour s'intéresser à la configuration de la spatialité dans un texte littéraire, Bertrand a effectué un passage de la sémiologie urbaine à la sémiotique spatiale.

L'apport du sémioticien à la théorie de la sémiotique des espaces consiste dans la prise en considération du lien qui pourrait se former entre «topique est esthésie»[4] ; les lieux seraient des «topoï» qui, progressivement, deviendraient «des figures de rhétorique incarnées, investies passionnellement.»[5]Ainsi, Bertrand rejoint l'approche bachelardienne qui se focalise sur la rhétorique figurative aux dépens de la rhétorique persuasive. En effet, tous les sémioticiens semblent «s'éloigner d'un espace logique ou géométrique (…) pour sonder l'espace vécu, empirique, axiologisé, intime et recoupant souvent la topo-analyse bachelardienne.»[6]

En invoquant le caractère invasif de la spatialité, Bertrand envisage un continuum sémiotique de la topique à l'esthésie, que ce soit dans un sens ou dans l'autre. Pour cela il sollicite deux traits aspectuels régis par le concept d'instance : «la proximité spatiale» et «l'imminence temporelle». Cette démarche implique, donc, l'espace et son advenue à la fois. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'aborder notre corpus.

---

[1] Idem.

[2] BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola.* Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins, 1985.

[3] ROELENS, Nathalie, op.cit.,

[4] «La topique, dans ses premiers emplois, est un terme technique et abstrait. C'est l'instrument qui fonde les conditions du partage raisonné des arguments dans l'échange interlocutif (…) esthésie renvoie à l'expérience sensible du monde naturel ; la topique relève de la dimension cognitive, l'esthésie de la dimension sensible, à la fois sensorielle et pathémique ». BERTRAND, Denis. « De la topique à la figuration spatiale », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 112, 2009. Disponible sur : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2532. Consulté le 30/09/2019.

[5] ROELENS, Nathalie. Op.cit.,

[6] Idem.

2. La configuration de la mer

2.1 Mer vs Mère

Comme nous l'avons déjà précisé, dans *N'zid*, c'est la mer qui remplace le désert. Dès les premières lignes du roman, la mer envahit l'univers fictionnel ; lorsque *Nora* parvient à s'extirper de son état comateux, elle jette, aussitôt, un regard par-dessus bord et voit la mer. C'est le livre de bord qui lui apprendra qu'elle navigue entre Péloponnèse et le bas de la botte italienne, donc en Méditerranée.

Malgré son amnésie, tels des automatismes, les gestes de la navigation lui reviennent. La mer ne l'inquiète point ; bien au contraire, elle la rassure et lui procure du réconfort comme le stipule l'extrait suivant :

> …elle ouvre les yeux sur le calme des eaux. D'une main lasse, elle palpe son front et dit à la mer :
> - Heureusement tu es là, toi. (Nz, p. 18)

En effet, *Nora*semble faire communion avec la mer. «Elle se sent au diapason d'un univers intimement lié à sa personne, à son moi profond ; elle ressent une vie intérieure en corrélation avec les frémissements de ce monde aquatique»[1]. Voici un extrait qui témoigne de cet état de parfaite symbiose :

> La vue de **la mer** l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. **Elle est un immense cœur au rythme duquel bat le sien**. En la regardant, elle rêve encore d'elle. **Elle fait partie d'elle. Partie matrice**. Flux des exils, Sang bleu du globe entre ses terres d'exode. (Nz, p. 25)

Ce passage n'est pas sans rappeler, le bien-être de la gestation fœtale, ce lieu d'asileoùl'eau sert de rempart aux agressions extérieures et où l'être est une page blanche dénuée de toute mémoire.Ainsi, la mère, source de vie, et la mer, source du monde s'imbriquent dans une métaphore de la régénérescence ;*Nora*se surprend même à adopter des postures qui miment le doux repliement dans le cocon maternel. Toutefois, la voix que nous avons, précédemment, identifiée comme étant celle de la résurgence de la mémoire de l'héroïne[2] réapparait pour contrecarrer ce rapprochement :

---

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre, Les écrivaines algériennes de langue française*, op.cit., p. 104.

[2]Confer p. 80.

> La joue posée contre le rebord du cockpit, elle se laisse envahir par les remous du sang se mêlant dans son oreille è ceux de l'eau contre la coque. Les deux bruissements fusionnent, l'habitent, l'enveloppent. Leurs flux et reflux la remplissent, distendent les limites de sa peau, la vident. Leurs tourbillons l'étourdissent. Elle fait corps avec le bateau, éprouve avec réconfort la dureté de sa coque contre le cartilage de son oreille, contre les os de sa mâchoire, de son épaule et de sa hanche. Elle perçoit la tension des voiles, les vibrations des haubans comme des prolongements d'elle-même, se pelotonne dans cette sensation. Où
>
> a-t-elle entendu l'absurde analogie entre ce sentiment et celui de l'embryon dans son liquide amniotique.
> ***«Niaiserie. Il n'y a pas plus suspect que cette idée de bien-être fœtal»*** (Nz, pp. 28-29)

Un tantinet moins poétique, le rapprochement mer/mère est également présent dans *La Désirante* ; celui-ci apparait dans unsubtil jeu de mots que la narratrice-personnages glisse quand elle fait allusion à la figure maternelle du roman, à savoir *Caroline*, la mère de *Léo* : «Ta mère s'est agrippée à moi :'' **Comme j'aurais aimé ne pas avoir lemal de mer** et partir avec toi !'' (…) **Elle reste à terre avec son mal de mère**. Je pars seule sur tes traces. Loin d'eux». (L D, p. 15)

Le même jeu de mots refait surface quand *Shamsa* se remémore l'exclamation d'un *Léo* agréablement surpris du fait que sa compagne puisse partager sa passion de la navigation sans désagrément aucun :

> Lou, te souviens-tu de ton exclamation lors de notre toute première traversée ? «**Quelle chance que tu n'aies pas le mal de mer !**»**Non, je n'ai jamais eu le mal de meret, au fil des ans, j'ai pu mesurer à quel point c'était une veine inouïe**. Mais du mal de toi ni la terre ni la mer ne sauraient me guérir. (L D, p. 103)

Il est clair que le «mal de mer» auquel fait référence *Shamsa* n'est pas celui dû aux troubles ressentis lors du déplacement à bord d'un moyen de locomotion (la cinétose), mais la douleur censée être éprouvée face à l'absence d'une mère. Ainsi, par le biais du calembour[1], la narratrice-personnage crée une équivoque qui ne peut trouver son interprétation qu'en se référant à l'une des figures de l'absence identifiée précédemment. En effet, dans le premier chapitre de la présente partie[2], nous avons démontré que la figure de la mère était, inlassablement, absente dans les romans de Malika Mokeddem ; l'extrait illustré ci-dessus vient révéler, explicitement, le ressenti

[1] Le calembour est un jeu de mot ou un jeu d'esprit fondé sur l'homophonie et la polysémie.

[2] Confer p. 156.

des protagonistes mokeddemienne devant cet état de fait : «…je n'ai jamais eu le mal de mer / une veine inouïe».

Même si les personnages de Mokeddem semblent dépasser cette absence de la mère, il n'en demeure pas moins que les textes font allusion aux failles de celle-ci, toujours,en la mettant en corrélation avec la mer. Voici deux extraits qui illustrent ce que nous avançons :

Dans *N'zid*, en parlant de la mer :

«Je ne l'aime pas trop belle. **Elle t'écrase et t'exclut comme une mère indigne**. Je la préfère tranquille ou déchainée. **Quand elle te laisse exister**.» (Nz, p. 84)

Dans *La Désirante*, en évoquant la Méditerranée :

«**La Méditerranée, elle, est comme toutes les mères**. Elle porte ceux qui ont ses faveurs dans la joie et la sérénité et noie, de mille manières, les indésirables.»(L D, pp. 154-155)

Considérés simultanément, les passages ci-dessus expriment lesgriefs contre la mère ; en effet, la locution «mère indigne» est employée dans le premier extrait, tandis que c'est le deuxième extrait qui décrit l'attitude qui mériterait cette expression invective.À en croire ces deux extraits, «la mère indigne» serait celle qui «écrase, exclut et noie» ; celle qui, sous son air calme et paisible, empêche l'individu de s'épanouir comme le montre cet extrait de *Mes Hommes,* dans lequel l'auteure s'insurge contre les mères qui briment leurs filles :

> Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge : «Il faut que tu aies honte. Ne lève pas tes yeux sur les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout. Ne te détourne pas. Si je te parle de honte, c'est que tu manques de pudeur…». À cette époque dans le désert, les filles s'inclinent, se ferment, se recroquevillent. La pudeur ?Qu'est-ce que la pudeur ? L'effacement, l'abdication du corps, de l'être disqualifié ? La honte, moi je ne peux pas.[1]

Malika Mokeddem n'était prête ni à s'effacer, ni à abdiquer. En fervente défenseuse des libertés individuelles, cette dernière a fini par conclure que la figure

[1] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit., p. 18.

maternelle constituait un obstacle à l'expression de celles-ci. Inconsciemment, elle a «diabolisé» la mère en lui faisant endosser le rôle de celle qui abandonne sa progéniture, toutefois, le sujet abandonné *(Nora* et *Shamsa* dans notre corpus) continue de l'avant et exploite ce manque pour cultiver son individualité et sa singularité. Aussi, la mer est lelieu privilégié pour errer[1]et s'abandonner à la sensualité d'une expérience sensorielle que nous proposons, d'ailleurs, d'examiner dans le point suivant.

1.2 La mer : lieu de sensualité

Plusieurs études sur la production littéraire de Malika Mokeddem –surtout les œuvres à facture autobiographique - ont montré que la mer permettait à l'auteure, comme à ses héroïnes d'explorer leur féminité.

Si la plage est décrite comme le lieu des amourettes dans l'œuvre de Mokeddem, la mer quant à elle est cet havre de paix où les relations les plus profondes arrivent à atteindre la plénitude. En effet, dans *N'zid*, comme dans *La Désirante*, c'est en mer que les héroïnes cultivent le plaisir des sens, que celui-ci soit acoustique, gustatif ou bien charnel comme le stipule l'extrait suivant de *La Désirante* :

> **Lors de nos traversées, ces célébrations dionysiaques nous tenaient en haleine. Peau contre peau**. Seule la fraicheur du soir nous ramenait à l'obligation de nous couvrir. **Ce n'est que vers minuit, une heure du matin, que nous parvenions à nous arracher l'un à l'autre**. Le moins fatigué prenait en charge la navigation et demeurait là, à sonder la nuit en vigile. Nous convenions des quarts, de deux heures chacun, afin de nous reposer tour à tour. Moi qui ai horreur de me lever tôt, je réclamais toujours celui de l'aurore. **L'autre moment sublime en pleine mer. Tu me le concédais mais ne te privais jamais de me rejoindre. Enlacés, nous admirions encore ce spectacle digne d'un songe**. (L D, p. 50)

Même en l'absence de l'amant, la mer reste le lieu de la sensualité ;dans la perception de *Nora*, elle est sa sensualité même comme le stipule l'extrait suivant :

> Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde, entre elle et elle. **Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages,** son sortilège quand elle hante

[1]«Maintenant la mer est son errance somnambulique. Maintenant des horizons ronds la calfeutrent et font ronronner toutes les gammes de son ciel.» (Nz, p. 125)

> les yeux des guetteurs. Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue, dans ses orgies et ses fugues, sa colère quand elle explose et s'éclate contre les mémoires fossiles des terres, remplissant d'épouvante les rochers reculés et les cris des cormorans. Elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte, Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bas de terre, à la traverse des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants. (Nz, pp. 68-69)

La personnification de la mer dans le passage ci-dessus passe par à une volupté lexicale qui ne peut pas laisser indifférent. En effet,le vocabulaire choisi pour décrire la fusion entre Nora et la Méditerranée relève de deux champs lexicaux : celui de la magie « la mer est son incantation (…) son sortilège», et celui de la luxure «Elle (la mer) est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages (…) Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue, dans ses orgies et ses fugues (…). Elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte (…) et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle».

Anne Aubry voit dans ce «chant d'union»[1]la manifestation d'un processus de déterritorialisation[2]qui se déploie dans l'abolition des frontières, pour elle, mais également pour les autres. La citation d'une phrase du célèbre sociologue et politologue français, Bruno Étienne, dans le texte de *La Désirante* confirme la volonté de Malika Mokeddem de bannir les frontières entre les peuples : «La Méditerranée est un continent liquide, aux frontières solides et aux habitants mobiles.» (L D, p. 111)

La citation ci-dessus a, bien évidemment, été utilisée pour prendre position dans un phénomène d'actualité : celui des harragas.

Si *N'zid* fait, subtilement, allusion aux harragas : «Elle est (la mer) le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les

[1] AUBRY, Anne. «Malika Mokeddem, ou la recherche d'Un espace oùdevenir soi-même», pp. 15-23 in *Synergies Chili* n° 12, 2016, p. 19.

[2] Nous réservons la définition de ce concept pour le prochain chapitre dans lequel nous analyserons sa manifestation à travers l'imaginaire de notre auteure.

fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants» (Nz, p. 69), *La Désirante* est le roman qui aborde ouvertement ce problème. Quoique la poéticité du texte a perduré, le ton a, manifestement, changé pour ne plus exprimer que le pathétique, mais, également, le tragique.

Toutefois, même si le côté sombre de la Méditerranée est évoqué, il n'en demeure pas moins que ce qui prévaut c'est son côté bénéfique. En effet, tantôt, paradigme matriciel, tantôt, nomade sensuelle, l'étreinte méditerranéenne semble procurer aux héroïnes mokeddemiennes un bien-être incommensurable.

2. La configuration du désert

3.1 Le désert comme espace d'enfermement

L'Interdite s'ouvre sur le débarquement de *Sultana* à Tammar, dans le Sud algérien, après vingt-quatre années d'absence. Dès son arrivée, la jeune femme est confrontée à la rudesse des mentalités des hommes de la région comme le stipule l'extrait suivant dans lequel le chauffeur de taxi qui la conduit vers Ain Nekhla s'enquiert de son identité en la harcelant de questions indiscrètes :

> - Peux-tu m'emmener à Ain Nekhla, s'il te plait ?
> Tu es la fille de qui ? (…)
> De personne.
> (…)
> Alors tu vas chez qui à Ain Nekhla ?
> Chez personne.
> Il n'y a pas d'hôtel à Ain Nekhla. Comment peux-tu n'aller chez personne ? Ici, même un homme ne peut aller ''chez personne'' !
> Personne ça n'existe pas chez nous !
> Personne ça n'existe pas ! Et il n'y a pas d'hôtel ! (L I, pp. 13-14)

Face à ce regard inhibant et castrateur Sultana pense :

> Je n'ai rien oublié. Ni cette ingérence qui cingle. Ni cette ingérence qui s'arroge tous les droits. Quand l'inquisition est érigée en civilité, les questions sont des sommations et se taire devient un aveu d'infamie. (L I, p. 14)

L'expression «je n'ai rien oublié» dans l'extrait ci-dessus sous-entend que le comportement déplacé dont a fait preuve le chauffeur de taxi est monnaie courante dans la région, et ce, avant même le départ de *Sultana*. En outre, hormis les mentalités qui

n'ont pas évoluées, la protagoniste constate avec amertume la dégradation et la décadence dont son village a été victime :

> Arrivé dans Tammar, le chauffeur immobilise son tacot devant un marchand de légumes. Il descend sans dire un mot. Je regarde **la rue**, effarée. Elle **grouille** encore plus que dans mes cauchemars. Elle inflige, sans vergogne, son masculin pluriel et son **apartheid féminin**. Elle est grosse de toutes les **frustrations**, travaillée par toutes les **folies, souillée par toutes les misères. Soudée dans sa laideur** par un soleil blanc de rage, **elle exhibe ses vergetures, ses rides, et barbote dans les égouts avec tous les marmots**. (L I, p. 15)

Dans cet incipit, nous sommes, manifestement, bien loin du désert espace de ressourcement, car comme le stipule *Sultana* : « (…) le désert liberté, évasion, retrouvailles avec soi-même…ce sont là des bagages de touriste.» (L I, p. 123).

Vincent– qui, notons-le, est arrivé jusqu'à Oran en voilier- a décidé de visiter le Sud pour s'enfoncer davantage dans l'Algérie profonde, toutefois, lui aussi est déçu de «l'ennui colossal qui sourd des cités surpeuplées (…et) de la quasi-totale absence de femmes dans les rues.» (L I, p. 31)

Ainsi, nous remarquons que, même dans la vision occidentale, le désert est présenté comme décevant et dépourvu d'intérêt. Néanmoins, au cours de la trame narrative, ce dernier va, progressivement sortir de sa léthargieet renaitre de ses cendres.

C'est le vent de sable qui ressuscite l'esprit désert dans la trame du récit ; sentant une fraicheur incisiveet voyant un nuage marron s'élever au Sud, *Sultana* pressent le déferlement d'une tempête de sable. Au lieu de se mettre à l'abri, la jeune femme prend la petite Renault 4 de service et fonce vers le Sud. Le spectacle qui s'offre à elle est décrit en ces termes :

> Collé à la vitre, **le désert me darde, me nargue, son néant.Désert intégriste, macabre, qui fait le mort et attend l'orgasme rouge du vent.La dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. La dune catin** offerte et dont l'immobilité aspire le vent. **Dune fleur d'un désir aride**. Les pierres, larmes des regs, désespoirs solides qui s'incrustent dans le moindre empan de terre. Les pierres roulent et coulent sur le morne déploiement de l'éternité. (L I, pp. 134-135)

Comme pour la mer, la description du désert, dans l'extrait ci-dessus,fait appel à un vocabulaire sensuel[1], toutefois, contrairement à la première celui-ci n'exprime pas le plaisir, mais l'insatisfaction (Désert qui attend l'orgasme, désir aride).

Le pouvoir du désert va aller en crescendo ; en effet, deux paragraphes plus loin, les vents de la tempête de sable sont illustrés par ceux d'Éole, dieu des vents dans la mythologie grecque. Voici l'extrait en question :

> **Les gens ne sont que des poux qui parasitent le désert. Il se lave d'eux dans les transes d'Éole. Dans ce souffle céleste, le désert est une folie sublime à vivre, une mort joyeuse** qui chevauche le monde. Gloire à ses rousses cavalcades. (L I, p. 135)

Les dires et délires de *Sultana* voudraient que le vent de sable chasse les personnes et les mentalités qui flétrissent son désert, mais le recours à deux oxymores dans le même énoncé : «folie sublime» et «mort joyeuse» renforce l'utopie de ses propos. Ainsi, progressivement, le désert «intégriste» et «macabre» s'est mué en un espace dont la consonance est plus en adéquation avec les œuvres qui témoignent d'une «expérience du désert (qui) signale une transformation profonde de l'individu.»[2]

3.2. Le désert comme lieu de refuge

Dans *L'Interdite*, c'est le personnage de la petite *Dalila*[3]qui renvoie à cette conception du désert, car pour fuir la médiocrité ambiante, celle-ci a pour habitude de se réfugier en haut de la dune. En effet, les aspirations de *Dalila* sont en totale contradiction avec les valeurs que sa famille et l'école veulent lui inculquer ; servitude, soumission et abdication sont des sentences que son tempérament rebelle rejette et la

---

[1]Comme le fait remarquer Michelle Bacholle, dans la conception de Malika Mokeddem le désert est protéiforme, mais demeure un espace féminin. Dans *L'Interdite*, la dune peut prendre la forme de «la poitrine d'une très très grosse maman, des fois comme son ventre, là comme ses fesses ou un dos qui prient» (L I, p. 71). Dans La Nuit de la lézarde, «les rondeurs (de la dune) se cambrent différemment aux étreintes du couchant (…) Aujourd'hui, deux de ses mamelons brulent comme ceux d'une femme aux caresses de l'aimé», (p. 16). BACHOLLE, Michelle. «Écrits sur le sable : Le désert chez Malika Mokeddem» in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ, Robert, op.cit., p. 75.

[2] MORTIMER, Mildred. «Le désert intérieur et extérieur dans l'œuvre romanesque de Malika Mokeddem», op.cit., p. 81.

[3] Fillette d'une dizaine d'année et identifiée par plusieurs études comme le double enfantin de *Sultana*.

vastitude du Grand Erg Occidental permet à son esprit de s'évader dans de profondes rêveries.

Une des rêveries de *Dalila* fait se «soude(r) les qualités lumineuses du sable et ses dimensions diaboliques»[1]comme en témoigne l'extrait suivant :

> D'abord le sable, c'est pas de la terre. Le sable, y a du soleil dedans. Moi, je me dis que le sable, il est tombé du soleil. Il est pas de la terre. Le sable, il fait de la lumière et des étincelles. La terre, elle, elle fait que de la boue ou de la poussière. (…) Et aussi le sable, il bouge, il va partout même dans ta bouche et dans tes yeux fermés. La dune, elle se déplace. Elle change de forme. Des fois, elle est comme la poitrine d'une très très grosse maman, des fois comme son ventre. (…) **Et puis il vole, le sable. Dans le vent, il va jusqu'au ciel. Il éteint le ciel.Dans le vent, il voyage, il crie, il pleure, il danse, il chante comme Bliss.** (L I, p. 71)

À en croire Thérèse Michel-Mansour, dans les traditions monothéistes, le désert comporte deux symboliques : «dans la tradition judéo-chrétienne le désert est terre aride, isolée, sans habitant, (il) signifie pour l'homme le monde éloigné de Dieu. Il est peuplé de démons ; il est le lieu du châtiment d'Israël et de la tentation de Jésus»[2]. Tandis que dans la tradition musulmane, en général, et dans l'ésotérisme ismaélien en particulier, le désert est le lieu de la quête spirituelle.

Ainsi, dans l'extrait ci-dessus, la petite *Dalila* fait coïncider les deux codes dans sa perception de désert : le judéo-chrétien et l'ismaélien. Effectivement, les qualités féériques du sable allient destruction et quête de l'Essence : «le sable. Dans le vent, il va jusqu'au ciel. Il éteint le ciel. Dans le vent, il voyage, il crie, il pleure, il danse, il chante comme Bliss». En outre, le caractère le plus destructif du sable est celui d'incarner Ibliss[3]. Ce rapprochement peut sous-entendre «que lutter contre le sable c'est lutter contre Ibliss»[4]. Néanmoins, malgré son pouvoir destructeur, le vent de sable se montre, généralement, clément avec les protagonistes mokeddemiens comme en témoigne un

---

[1] MICHEL-MANSOUR, Thérèse. «Symbolique du désert dans les œuvres de Malika Mokeddem», pp. 171-183, in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ, Robert, op.cit., p. 180.

[2] Idem, p. 173.

[3] *Ibliss* ou *Shaytan* est *Satan* dans les traditions chrétiennes. *Dalila* explique à *Sultana* qui s'interroge devant cette appellation : «Oui, Bliss c'est le diable d'ici.» (L I, p. 71)

[4] MICHEL-MANSOUR, Thérèse, op.cit., p. 181.

micro récit de *La Désirante* dans lequel *Shamsa* relate l'incroyable mésaventure qui a failli couter la vie à son bien-aimé en plein désert.

Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent,*Léo* est un amoureux du désert ; un jour, au cours d'une expédition, ne voyant pas «le piège des barkhanes, ces petites dunes en forme de croissant qui se déplacent au gré des vents» (L D, p. 55), sa voiture s'était envolée,après trois tonneaux. Avec les deux jambes brisées et bon nombre de contusions, il est resté là des jours durant à espérer que d'autres fous du désert ou des méharistes se hasardent parmi les regs, les ergs et les hamadas.

*Léo*qui scrutait désespérément l'horizon, a compris– à la vue de l'obscurité du quatrième ou cinquième lever du jour -, qu'une tempête de sable allait déferler. Il finit par se résigner à l'idée de mourir, lui qui «aimai(t) tellement la vie et le vent de sable, (son) délire fiévreux se mua en consolation : c'est-ce vent-là qui emporterait (son) dernier souffle. Son sable (lui) fermerait les yeux sur ces solitudes qu' (il) chérissai(t) tant.» (L D, p. 55)

Contre toute attente, ce fut dans les plus fortes rafales de la tempête que *Léo* sentit les mains expertes de caravaniers lui prodiguer les premiers soins ; ceux-ci avaient aperçu la carcasse de la voiture, juste avant que la tempête n'efface tout, et s'étaient précipités dans la direction du jeune homme. Aussi, *Léo* aimait penser que qu'«au lieu de (l)'achever, le vent de sable (l)'avait secouru.» (L D, p. 56)

Quand *Léo* rendait compte à *Shamsa* de son amour pour le désert, «en dépit de l'accident qui avait failli (lui) couter la vie, d'autres voix se superposaient à la (sienne)» (L D, p. 54). Celles-ci lui «rappelaient une autre histoire de voyage, de désert, de sable et de vent» (L D, p. 54).

En effet, véritable agent catalyseur, le vent a également un rôle protecteur dans l'histoire de *Shamsa*. Au petit matin d'un jour de grand vent, des bras inconnus ont déposé à l'arrière d'un camion, un petit couffin dans lequel se trouvait un bébé de quelques heures. Bien caléparmi les victuailles, le bébé – qui n'est autre que *Shamsa*- n'a été découvert par le chauffeur et son acolyte qu'à leur premier arrêt, au sortir de l'aire du vent de sable. «Complètement recouvert de sable, le couffin ressemblait au

tumulus d'une petite tombe de laquelle seul émergeait (le) visage (du nouveau-né).» (L D, p. 57)

Confiée aux sœurs blanches de Misserghine, près d'Oran, *Shamsa* a été nommée comme tel par sœur Blanche qui devint son ange gardien au sein de l'orphelinat.

Blanche avait l'habitude d'emmener *Shamsa* à la plage. Un jour, pendant ce rituel, la bonne sœur a couvert le corps de la fillette de sable et lui a confié : «C'est comme ça que tu nous es parvenue dans ton couffin.» (L D, p.61) La fillette, qui n'avait jamais entendu parler du désert objecta : «Mais il n'y avait pas la mer !» (L D, p. 61). Et *Blanche* opposa : «Il y avait un espace bien plus grand. Un espace de silence, de sable, et ce vent démoniaque pour t'accompagner. Tu as parcouru mille kilomètres en un jour. Au premier jour de ta vie. Tu es une fille des grands espaces» (L D, p. 61). Bien que la fillette ne saisissait ni le bienfondé ni la portée des propos de la bonne sœur, elle jetait un regard inquisiteur «vers les horizons marins, essayant de deviner l'immensité de ce désert qui (l)'avait vue encore innommée et déjà partie.» (L D, p. 61)

Ce n'est que plusieurs années plus tard et pour les besoins d'une enquête dans le cadre de son travail que le destin a voulu que *Shamsa*se rende dans son village natal. La rencontre de la jeune femme avec les grands espaces sahariens n'était dénuée ni d'émotion, ni d'imagination, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Dès quenous abordâmes les Hauts Plateaux, je n'eus plus aucune crainte. **J'étais prise à la gorge par la beauté des steppes**. Je dévorais des yeux leur course sans limite vers des cieux soudain si proches et profonds. **Je m'imaginais des ancêtres nomades élevant les plus belles races de chevaux. Je voyais les fantasias, les cavalcades, des coursiers, leur morgue**. Je respirais la poudre des cartouches tirées en l'air. (L D, p. 91)

Les questionnements de *Shamsa* au sujet de ses origines nous amènent à aborder une dernière configuration du désert dans le point ci-après.

3.3. Un désert géniteur

En évoquant son origine,*Shamsa* fait une déclaration des plus surprenantes. Elle affirme :«**Je suis née d'une tombe de sable**.» (L D, p. 74) La tombe de sable est, bien évidemment, la métaphore du landau plein de sable dans lequel, nourrisson, elle a été retrouvée, mais c'est surtoutla marque d'un déni de filiation.

En effet, dans le chapitre précédent il nous a été permis de constater que *Shamsa* refusait de reconnaitre le manque censé être ressenti devant l'absence des parents. L'énoncé ci-dessus vient, d'une part, corroborer notre hypothèse, et d'autre part, tisser une relation d'intimité avec le désert en général et le sable en particulier, qui tel un liquide amniotique, a enveloppé *Shamsa*, bébé, au cours de son périple de plus de mille kilomètres. À cet effet, nous citons un extrait de *La Désirante* dans lequel *Shamsa* fait part de ses impressions lors de sa rencontre, plusieurs années plus tard, avec le Grand Erg Occidental :

> **C'est le sable de ces dunes qui m'avait accompagnée dans l'exil, étreinte, enveloppée jusqu'à presque m'étouffer**. Les yeux levés vers lui, j'avais frémi. Puis, je m'étais élancée. J'avais couru, couru vers ce rendez-vous inespéré. **J'avais escaladé les dunes, m'y étais lovée, m'abandonnant au seul bienfait de Ain Dakhla. Je m'étais roulée dans ce sable-là avec une joie mêlée de désespoir.Puis mon regard s'était porté sur l'infini des regs**. Sur leurs pierrailles pareilles à des ossements rongés par les vents. À ma droite, les tables rocheuses des Hamadas parsemaient les horizons d'une myriade de mirages. **C'était ça l'image de mes origines, un mirage. Juste un mirage. Ici, seuls les palmiers possèdent des racines**. (L D, pp. 94-95)

*Shamsa*se dit être «venue au monde exilée» (L D, p. 81). L'exil auquel elle fait référence est son expédition loin du lieu où elle a vu le jour, et ce, juste quelques heures après sa naissance. Le sable a été, non seulement le vecteur, mais également la preuve indélébile du lieu d'origine[1]de la jeune femme, si bien qu'il se substitue aux géniteurs dans la représentation mentale de cette dernière.

En effet, le texte comporte plusieurs énoncés qui renvoient au déni de filiation que nous avons décelé chez notre héroïne ; en évoquant «la femme qui (l)'a mise au monde» (L D, p. 92), *Shamsa*ne dit jamais «ma mère», mais «Elle». À *Lorenzo*, le gendarme italien qui s'enorgueilli d'être fils d'émigrés, *Shamsa* s'abstient de lui livrer le fond de sa pensée, mais son monologue intérieur est des plus révélateur : «Je ne lui rappelle pas que je ne suis ni fille d'immigrés ni fille de personne. Et tant que je n'aurai pas élucidé ta disparition, je resterai une nomade des mers.» (L D, p. 147)

---

[1]«Blanche finissait toujours ainsi son récit : ''Tu as beaucoup toussé enfant. Beaucoup. Beaucoup. Les médecins disaient allergie. Les sœurs répétaient que c'était le sable. Tu devais en avoir jusqu'au fond des poumons. Et pour la vie…''» (L D, p. 59)

La fille de personne a, tout de même, été baptisée par *Régis*, le père de *Léo*, «la fille du désert» (L D, p. 14), quandce dernier ne se sert pas de la traduction littérale de son prénom, pour obtenir l'appellation qu'elle affectionne tout particulièrement : «la fille du soleil»[1](L D, p. 14). Toutefois, à en croire la petite *Dalila*, sable et soleil font partie d'une même entité : «**Le sable, y a du soleil dedans**. Moi, je me dis que **le sable, il est tombé du soleil**. Il est pas de la terre. Le sable, il fait de la lumière et des étincelles.» (L I, p. 71)

En effet, sable et soleil sont souvent mis en corrélation dans les récits de Malika Mokeddem ; comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse onomastique des héroïnes[2], la découverte d'un couffin comportant un nouveau-né enseveli dans du sable a suscité chez les sœurs blanches de la confrérie de Misserghine spiritualité et imagination, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Les femmes de foi avaient toutes accouru et étaient restées longtemps ébahies, elles aussi, devant l'étrange apparition. Les plus ferventes s'étaient mises à prier, quand, fixant mon visage, la simplette Marie s'écria : «**On dirait le soleil quand il sort du sable dans le désert avant la lumière**. Je l'ai vu, tu te rappelles sœur Anne» C'était le soir et sœur Anne, l'une des plus agrées de la congrégation, avait décrété : «Le soleil avant la lumière…On va l'appeler Shamse, Soleil, comme ça sa vie va se lever aussi et Incha'Allah, la lumière lui viendra» (…) Rectifiant un quelque peu la proposition de sœur Anne, Blanche suggéra à son tour : «**plutôt Shamsa que Shamse, oui, Soleil et au féminin, n'en déplaise à tout ce qui a motivé qu'elle soit expédiée aux antipodes de ses origines un jour noir de vent de sable. Un jour de soleil exilé**.» (L D, pp. 58-59)

Encore une fois, il est fait abstraction de la mère ; *Shamsa* est perçue et décrite comme étant sortie, non pas du ventre d'une femme, mais des entrailles du désert. Même la décision de son expédition a été soustraite à cette dernière et attribuée au vent de sable dans les propos de la narratrice :

> **Un vent de sable m'a arrachée d'ici au premier jour de ma vie pour me livrer à un tout autre monde**. Ma vie n'a pas été plus cruelle que ça. De déplacement en déplacement, **je demeure nomade dans l'âme et garde en moi ce quelque chose qui fait que les grands espaces me dévastent**. (L D, p. 93)

[1] «Il m'a toujours appelée ainsi, la fille du soleil. Cela me convient. Son enthousiasme répudie la part ténébreuse, indissociablement liée à l'aveuglante lumière algérienne. Je n'y entends qu'une manière élégante de désigner une fille sans famille.» (L D, p. 14)

[2]Confer, p. 99.

À l'instar des protagonistes mokeddemiens, le deuxième grand espace qui remue Shamsa est la mer. Ce sentiment a commencé à être, explicitement, dévoilé à partir du quatrième roman de l'auteure, à savoir *Des rêves et des assassins*, comme le stipule l'extrait suivant qui a retenu notre attention :«Mer et désert je m'y perds. Les fonds et les confonds en une même image, la blessure lumineuse de ma liberté.»[1]

C'est, d'ailleurs, ce rapprochement que nous nous proposons d'analyser dans le prochain point de ce travail de recherche.

4. Mer vs Désert dans les romans*N'zid* et *La Désirante*

Les deux espaces mis en corrélation dans notre corpus sont des espaces ouverts, caractérisés par leur infinitude ; deux étendues illimitées sans bornes ni mesures et qui ont une emprise certaine sur nos protagonistes. En effet, les différentes configurations de la mer et du désert que nous avons présenté précédemment nous ont permis de dépasser l'aspect référentiel des lieux, pour nous intéresser à la dimension du vécu. Ainsi, les représentations répertoriées, qu'elles soient mentales ou émotionnelles (topique et esthésie), ont démontré un désert ambivalent ; parfois lieu de claustration ; parfois refuge ; il peut également être l'espace qui permet aux protagonistes de déployer leur intimité. La mer, quant à elle, elle est perpétuellement bienfaisante :

> L'auteur y voit un espace d'union, un lieu de convergence où disparaissent les conflits et où s'apaise l'angoisse. La Méditerranée est pour elle une véritable alternative créative à l'enfermement du désert, dans la plupart des cas, un espace de réconciliation.[2]

La mise en relation de la mer et du désert dégorge de sens. Pour cette raison, nous nous proposons d'analyser la portée significative de ce rapprochement.

4.1. La mer : l'autre désert

C'est dans son deuxième roman, *Le Siècle des sauterelles*, que Malika Mokeddem a commencé à faire allusion à «la plus clémente jumelle du désert, la mer»[3]. Toutefois,

---

[1] MOKEDDEM, Malika. *Des rêves et des assassins*, op.cit., p. 90.

[2] AUBRY, Anne. «Malika Mokeddem, ou la recherche d'un espaceoùdevenir soi-même», op.cit., p. 19.

[3] MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle de sauterelle*, op.cit., p. 58.

c'est dans*L'Interdite*et à travers les propos de différents protagonistesque le rapprochement des deux espaces commence à se faire redondant comme en témoignent les extraits suivant :

Dans les propos de *Dalila* :

> Samia, elle m'a dit que **la mer c'est un erg d'eau** qui, des fois, efface ses vagues. Alors elle devient plate comme un reg. Je l'ai vue sur des photos et sur des livres, la mer. La mer, c'est la mère des poissons et aussi des marins. Et les marins qui sont dessus, ils voient pas toujours les poissons qui sont au fond de l'eau. Ils voient pas le sel aussi. **L'erg, c'est la mer d'ici**. Et dans le sable, sur le sable, y a les gens des rêves qui vont au ciel et redescendent, qui font la lumière et qui meurent jamais. (L I, pp. 71-72)

Dans les propos de *Vincent* et de *Sultana*:

> Je reviens à l'hôtel. Je reste sur la terrasse, **face à la houle de sable. Il y a en moi un halètement de mer**, inquiet, des eaux sourdes qui attendent le souffle du vent. Je suis un marin sans bateau, un frémissement de mirage entre ciel et sable» (L I, p. 79)

Rappelons que *Vincent* est arrivé en Algérie sur un voilier et qu'il comptait regagner la mer après son séjour dans le désert. *Sultana* à laquelle il faisait part de la suite de son voyage, interrogeait : « **En pleine mer, on doit éprouver les mêmes sensations que dans le désert**, non ? » (L I, p. 110)

Aussi *Vincent* rebondit sur ce rapprochement qui semble séduire *Sultana* : «Je t'emmènerai aux iles Kerkennah. **Tu verras, c'est un bout de désert dans la mer**, un nénuphar orange qui danse sur les eaux.» (L I, p. 157)

*N'zid*est, sans conteste, le roman qui a le plus exploité le rapprochement mer vs désert, et ce, grâce aux récits qui rendent compte des pérégrinationsphysiques, mentales et identitaires de *Jamil.*

Jamil représente l'homme nomade par excellence. Que ce soit dans l'aspect physique[1] ou dans sa philosophie de la vie. Toutefois, il a dû quitter son désert qui devenait étouffant au quotidien et «Quand le besoin du pays, du désert surtout, se fait

[1] «L'homme est basané, presque noir, grand.» (Nz, p. 14)

cruel, Jamil reprend l'avion. Souvent. Il dit qu'il ne risque rien dans le désert. Il ne l'a jamais autant sillonné.» (Nz, p. 166)

Rappelons que *Jamil* est un artiste ; joueur de luth, «il ne peut composer sa musique qu'en mer dans la rumeur et les humeurs de l'eau» (Nz, p. 165). Cette nécessité est peut-être due au fait que son maitre lui ait offert un luth hérité de la civilisation andalouse en le sommant de lui donner une nouvelle vie, plus digne de sa valeur :

> Regarde. Il est à toi. Prends-en soin, il appartenait à mon grand-père, qui lui-même le tenait de son maitre, l'illustre Hammadou. Il parait qu'il est andalou. Il a fait le voyage de la mer, celui de plusieurs vies pour venir jusqu'ici, dans cet endroit perdu du désert. Il ne mérite pas ça (…) C'est à toi de le faire revivre à présent. Ici, il ne pouvait mieux tomber. (Nz, p. 202)

Dans une de ses réminiscences *Nora*voit le corps de *Jamil* «courbé par l'étreinte du luth, vibrant à sa plainte. Il joue au bord de la mer comme dans son désert. Il joue le regard au loin mais ses yeux ne semblent rien voir» (Nz, p. 161). La mer semble être «une étendue nécessaire aux variations de son luth.» (Nz, p. 161)

À travers la mer, c'est le désert qui est perçu, toutefois, celui-ci n'apparait plus comme répulsif, mais désirant et c'est les sonorités du luth bédouin composées en pleine mer qui permettent à *Jamil*de jouir de retrouvailles avec un espace longtemps honni. Voici un extrait dans lequel l'adverbe «maintenant» agit comme un embrayeur annonceur de cette transformation:

> **Maintenant, Jamil arbore la couleur de sa peau, ses métaphores et les roulades de son luth** en derniers refuges contre toutes les dislocations et les déshérences de l'identité. **Maintenant, il sillonne le monde pour les besoins de la musique. Maintenant, des terres étrangères le rendent à lui-même, au corps vivant de son luth, à ses cordes où se prend la mer, aux rets des sables** où il aime à présent s'attarder. **Maintenant, le bleu de guerre du ciel du désert a fondu en eau.** Maintenant, les soifs s'étanchent, le feu des yeux gagne les aires du plaisir. **Maintenant, le ressac de la mer le ramène au désert. Surpris, il le redécouvre en elle, tel qu'il ne l'avait jamais perçu.** Enfin délivré de la vermine des yeux des autres et des censures. **Maintenant**, il sait que ses sables sont une traversée dont on a tenté de l'exclure. **Maintenant, il l'entreprend chaque jour, des quatre coins du globe. Bercé par la mer, il retrouve ses espaces, recompose toutes leurs sonorités, leurs sensualités. Maintenant la mer est son autre désert.**(Nz, pp. 162-163)

En se rappelant de *Jamil, Nora* ressent, immédiatement, le besoin d'écouter sa musique ; elle s'engouffre dans le rouf du bateau et met un CD dont les morceaux sont intitulés «*N'zid*». À la narration du luth la jeune femme sent ses oreilles bourdonner et son sang cogner, car : «Elle raconte des trahisons, des départs, des désespoirs, les tremblements des retours, la face noire de la joie» (N z, p. 165). À l'écoute de la plainte du luth, «la mer et le ciel ont pris (pour elle) la couleur du désert.» (N z, p. 165)

Anne-Marie Nahlovsky voit dans l'art du luth la restitution d'une identité nomade qui permet «de fixer par la musique et le chant une mémoire de l'oralité»[1]. Toutefois, en mentionnant la provenance du luth dont*Jamil*a hérité (l'Andalousie),l'auteure dépasse sa filiation nomade pour récupérer «les racines d'une histoire voyageuse, qui traverse la mer, passera par l'Espagne de Cordoue, pour retourner aux sources musicales indo-persanes»[2]. Il va sans dire que le nomadisme n'aurait pu trouver plus belle façon de se déployer et c'est, justement, ce point que nous nous proposons d'aborder dans ce qui va suivre.

4.2.La recherche de l'esprit nomade

La confusion Mer vs Désert n'est pas propre qu'à *Jamil*, car, même l'art de *Nora* combine ces deux entités. En effet, lorsque les pinceaux de cette dernière poursuivent leur Odyssée :

> **Ils mélangent mer et désert, racontent l'onde et la dune, l'écume des lames et les rimes de l'erg, la gomme des brumes et les mirages du reg** quand la lumière les a bus jusqu'au tannin. **La violence des couleurs**, les explosions de leurs tourbillons **tracent le brame de la tourmente dans le tumulte des eaux, dans les éructations des sables. Ils disent les fulgurancesdu vent lorsque, le temps d'une folie, il déchire sable et eau**, suce une giclée de poudrin, une pincée de poussière, s'élance, se vrille au ciel pour donner à l'étoile le baiser de l'algue, la fleur de sel de la sebkha. (Nz, pp. 98-99)

Comme le prouve l'extrait ci-dessus, la superposition de ces deux espaces (mer et désert) crée une poétique originale dont, seule, Malika Mokeddem a le secret. Ses

---

[1]NAHLOVSKY, Anne-Marie. «Le mythe d'une renaissance ou la renaissance d'un mythe : N'zid de Malika Mokeddem», pp. 99-124 in CHIKHI, Beida (dir.). *Destinées voyageuses : La Patrie, la France, le Monde*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 123.

[2] Ibid.

origines nomades semblent reprendre le dessus pour se réincarner dans l'esprit de la mer. Toutefois, à l'image de l'auteure, elle-même, ce n'est qu'en quittant leur désert natal que les protagonistes mokeddemiens peuvent faire communion avec le mode de vie de leurs ancêtres nomades.

Refusant la reterritorialisations, les personnages de Mokeddem sont, souvent, des«nomade(s) des eaux» (Nz, p. 184) qui sillonnent la Méditerranée dans le but de fuir «les mémoires fossiles de la terre» (Nz, p. 69). En outre, l'expérience de la navigation n'est pas, seulement, du ressort des protagonistes mokeddemiens, l'auteure elle-même pratique cette passion à laquelle elle a été initiée par son ex-mari, Jean Louis. Voici un extrait de *Mes Hommes* dans lequel Mokeddem met en corrélation navigation et nomadisme en évoquant «L'homme des traversées»[1]:

> **Nous sommes devenus des gens du voyage. Ce mode de vie en voilier, je l'assimile au nomadisme de mes ancêtres**. Ils avaient leurs pistes. J'ai un sillage que la mer efface aussitôt. À mon grand ravissement. J'aimerais faire durer la traversée. Savourer jusqu'à l'extase ces odyssées de bleus qui me bercent, me portent, me murmurent les rêves de la terre. Je suis Bleue en pleine mer. Je suis Dieu dans ce désert liquide. Ce cœur battant entre les deux rives de ma sensibilité. Je suis cette dérive.[2]

Cette citation de l'auteure confirme que l'analyse de l'isotopie Mer vs Désert dans les textes mokeddemiens permet une «compréhension du sens affectant, en tout, les enjeux liés au dispositif (de ces deux) lieux, voire leur axiologisation immédiate»[3]. La mise en discours finale de ce qui relèvede ces deux espaces n'est plus du ressort de la géographie du décor, promulguant ainsi à la figuration spatiale une fonction centrale et décisive au sein du discours romanesque.

Même si l'isotopie Mer vs Désert fait partie de l'univers figuratif, il n'en demeure pas moins que, grâce au parcours et la conception que les différents protagonistes se font de ces deux espaces, leur représentation de la spatialité est non figurative.

---

[1] «L'homme des traversées» est l'intitulé de l'un des chapitres du récit autobiographique *Mes Hommes*. Comme nous l'avons déjà précisé, *Mes Hommes* est un texte dans lequel Malika Mokeddem a décidé de consacrer une chapitre à tous les hommes qui ont marqué sa vie, à commencer par son père.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes,* op.cit., p. 119.

[3] BERTRAND. Denis. *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola,* op.cit., p. 57.

Autrement dit, la mise en corrélation de la mer et du désert dépasse les lieux en eux-mêmes pour refléter un état d'esprit.

Il est donc approprié de parler d'errance maritime, car les protagonistes mokeddemiens sont bel et bien dans cet esprit-là ; leur rejet des frontières exhorte le lecteur à envisager«une dimension existentielle a-territoriale et a-géographique où les doutes de la mobilité perpétuelle remplacent les certitudes de la sédentarité.»[1]

C'est, justement, cette sortie des balises que nous nous proposons d'analyser dans le premier chapitre de la partie suivante. Toutefois, nous dépasserons la déterritorialisation physique pour nous intéresser à la déterritorialisation à travers l'imaginaire mokeddemien.

[1]MANSUETO, Claudia. « Entre le désert et la mer : *L'Interdite* (1993) et *N'Zid* (2001) de Malika Mokeddem », *Babel* [En ligne], 30 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015. Disponible sur : http://journals.openedition.org/babel/3917 ; DOI : 10.4000/babel.3917. Consulté le 13 octobre 2019.

Synthèse

Cette deuxième partie de notre travail de recherche a été consacrée à la présentation et à l'analyse des isotopies sur lesquelles notre question centrale repose, à savoir : Absence vs Présence et Mer vs Désert.

L'organisation de cette partie a été régie par ces mêmes isotopies étant donné quenous avons consacré deux chapitres distincts à chaque dichotomie.

La première isotopie Absence vs Présence a nécessité une analyse figurative/ thématique. Celle-ci nous a permis, d'une part, d'identifier deux figures de l'absence : absence de l'identité et absence de la mère, et d'autre part de cerner le discours sous-jacent à ces deux formes de défaillance. Ainsi, nous avons pu démontrer que les deux figures de l'absence se rejoignaient pour revendiquer un besoin quasi vital de l'altérité.

Le deuxième chapitre, quant à lui a nécessité la démarche contraire ; nous sommes allée d'un discours figuratif – étant donné que mer et désert sont deux espaces référentiels –afin de cerner les enjeux liés à la mise en corrélation de ces deux étendues.

Les différentes configurations de la mer et du désert que nous avons exposées ont démontré que si le premier espace jouissait d'une connotation constante, à savoir, une mer amie, consolatrice et confidente, la configuration du deuxième espace s'est révélée, quant à elle, problématique. En effet, nous avons remarqué que le désert pouvait incarner l'enfermement comme la liberté ; le refuge comme le danger ; les origines comme les envies d'ailleurs. Ce dédoublement dans la perception a été révélateur d'un conflit profond avec l'espace en question, mais son rapprochement avec la mer, cet espace tant vénéré, est, indéniablement, annonciateur d'un désir de réconciliation.

Partie III

De l'imaginaire à la paratopie créatrice

Introduction partielle

Dans cette dernière partie de notre travail de recherche, nous allons d'abord nous intéresser au concept de déterritorialisation créé par Deleuze et Guattari, non pour évoquer l'affranchissement physique ou territorial, mais pour voir commentles protagonistes mokeddemiens poursuivent leur déterritorialisation, et cegrâce à leur imagination. En effet, les conclusions auxquelles nous sommes arrivée, grâce à la sémiotique spatiale, dans le dernier chapitre de la partie précédente, ont démontré que les personnages de Malika Mokeddem transforment la réalité géographique avec leur perception de la mer et du désert. Cette transformation n'a pu s'effectuer que grâce à l'imagination de ces mêmes personnages. Toutefois, celle-ci est révélatrice de l'imaginaire de l'auteure que nous nous proposons, d'ailleurs, d'investir dans le premier chapitre.

Le deuxième chapitre, quant à lui, sera consacré à l'interprétation, ou plutôt, la réinterprétation des résultats auxquels nous sommes arrivée dans la partie précédente, consacrée à l'analyse des isotopies : Présence vs Absence et Mer vs Désert. Pour ce faire, nous commencerons par nous interroger sur le sens caché derrière l'absence de l'amant, que nous avons remarqué redondante dans les trois textes. Ensuite, nous aurons recours au désir triangulaire de René Girard afin de cerner la véritable figure du désir. À partir de là, nous considèrerons nos trois textes comme une seule et même entité. Pour cette raison, nous parlerons de dialogue des textes.Pour conclure, nous nous interrogerons sur l'aboutissement ou ce que nous appellerons l'accomplissement du désir chez les héroïnes et chez l'auteur, par ricochet. C'est la paratopie de Maingueneau qui a pour objectif de faire la lumière sur les discours constituants qui nous servira à effectuer ce passage.

Chapitre I

La déterritorialisation dans l'imaginaire mokeddemien

Ce chapitre a pour objectif de déceler les micro récits dans lesquels mythes et contes sont convoqués, et ce dans le but de dire dans quelle mesure les textes pris comme objet d'analyse, révèlent le système interne de la culture dans laquelle l'auteure s'est documentée et formée.

Appliquée au mythe, cette démarche, a été appelée par Rudolf Bultman dans sa conférence de 1941 *Neues Testament und Mythologie*[1], la «démythologisation». Elle voit dans celui-ci «une compréhension globale de l'existence humaine et du monde dans la mise en évidence de leur fondement et de leurs limites»[2]. Dans cette perspective, nous dirons, en premier lieu, quels sont les mythes qui fondent les textes qui constituent notre corpus tout en se focalisant sur la portée significative de leur revisite.

En second lieu, nous nous intéresserons à la dimension interculturelle du conte, car nous avons remarqué que Malika Mokeddem avait confondu, dans *L'Interdite*, les contes populaires traditionnels connus pour leur oralité et les contes philosophiques universels pour en constituer des contes ou des textes nouveaux, et surtout, atypiques.

---

[1] BULTMAN, Rudolf. Jésus, Mythologie et démythologisation. Paris, 1968.

[2] GERFAUD, Jean-Pierre, TOURREL, Jean-Paul. La littérature au pluriel : Enjeux et méthodes d'une lecture anthropologique. Paris : De Boeck Université, 2004, p.88.

Pour ces raisons, nous avons choisi de parler de déterritorialisation, un concept créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans Mille Plateaux,[1] publié en 1980. La déterritorialisation y est définie, par Valéry Orlondo, comme une «rupture asignifiante qui assure une cassure avec les anciens repères et une liberté vis-à-vis des origines»[2]. Cette rupture a pour conséquence «une re-création du sujet à travers l'adoption de nouvelles bases»[3]. Ainsi, le sujet déterritorialisé ne connait pas de limites de perceptions et jouit d'une liberté dans l'exploration de nouvelles possibilités.

1. Expression de la déterritorialisation à travers les mythes fondateurs

Les mythes fondateurs présents dans notre corpus ont tous les deux un rapport étroit avec la mer. Il s'agit du mythe d'*Ulysse* et celui de *Méduse*.

Pierre Brunel précise dans son Dictionnaire des mythes littéraires qu'il n'y a de repérage mythique que si l'auteur fait, explicitement, référence à un élément mythique dans son texte[4] :

> L'allusion claire est le seul indice qui autorise le repérage d'une intertextualité mythique dans l'imaginaire d'un écrivain : citation d'un héros (Ulysse) ou d'un lieu (la forêt des Erinyes), évocation d'un exploit célèbre (la quête de la toison d'or) ou d'une situation archétypale (le paradis perdu).[5]

Notre corpus répond parfaitement à ce critère dans le sens où les deux mythes que nous avons cités précédemment sont explicitement nommés dans deux de nos romans, à savoir, *N'zid* et *La Désirante*. Toutefois, il s'agit pour nous, d'abord, de retrouver les similitudes entre la version originale des mythes et la version revisitée par notre auteure. Ensuite, nous tâcherons d'interpréter le sens des transmutations apportées.

Notre postulat de départ est que la transtextualité avec les deux mythes en question ne servent pas à confirmer les vérités données comme immuables depuis

---

[1]Cet ouvrage est le second volume de DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions De Minuit, 1972.

[2] ORLONDO, Valérie. «Écriture d'un autre lieu : la déterritorialisation des nouveaux rôles féminins dans *L'Interdite*» in HELM, Yolande Aline, op.cit., p. 105.

[3] Ibid.

[4] Dans *Mythocritique* (1997), Brunel revient sur sa position en admettant que le mythe peut être sou jacent dans un texte.

[5] BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1988.

l'Antiquité, mais bien au contraire, à donner une relecture et une réinterprétation de ces derniers.

Pour ce faire, nous aurons recours à la mythocritique de Gilbert Durand dont la visée est, non seulement, de révéler les mythes directeurs dans les œuvres littéraires, mais également, de faire la lumière sur leurs transformations sous-jacentes.

1.1. Les différents types de transcendances textuelles selon Genette

La transtextualité est une notion que Gérard Genette a développée dans son ouvrage *Palimpsestes.* Il y répertorie cinq types de relations transtextuelles[1] déjà évoquées dans *Introduction à l'architexte* (1979) : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextalité et l'architextualité.

L'intertextualité est, sans conteste, le type de transcendance textuelle le plus facilement repérable. Explorée par Julia Kristeva[2], celle-ci fait référence à «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes»[3]. Elle peut se manifester sous sa forme la plus littérale et donc la plus explicite, c'est la pratique de la citation (présence des guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite mais tout aussi littérale, celle du plagiat qui est un emprunt non déclaré ; ou encore sous une forme implicite et donc moins littérale, celle de l'allusion dont l'intelligence de son énoncé consiste dans la perception d'un rapport entre lui et le texte auquel il renvoie.

Si la paratextualité met en relation le texte avec ses éléments périphériques, autrement dit, son paratexte : titre, préface, postface, avant-propos…etc, l'architextualité prend en considération les types de discours, les modes d'énonciation, les genres littéraires…etc.

La métatextualité et l'hypertextualité, quant à elle, peuvent facilement être confondues ; si la première fait la lumière sur la relation dite de «commentaire», qui met en corrélation un texte avec un autre texte dont il parle, sans nécessairement le convoquer, voire même, sans le nommer, la seconde met en évidence la relation

---

[1] Par ce terme, Genette désigne les transcendances textuelles du texte. Autrement dit, tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.

[2] *Sèméiotikè*, Seuil, 1969.

[3] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes.* Paris : du Seuil, 1982, p. 8.

unissant un texte ''B'' (hypertexte) à un texte ''A'' qui lui est antérieur (hypotexte) sur lequel il vient se greffer, mais d'une manière différente de celle du commentaire. Dans ce cas, l'hypertexte serait donc le «dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation»[1].

1.2. Le mythe d'*Ulysse* comme intertexte

Les grands mythes sont connus pour être un fond culturel inscrit dans la mémoire collective et ont, par conséquent, une valeur universelle de par leur faculté «à expliquer le monde et comprendre les hommes»[2]. Ils sont connus pour mettre en scène des personnages d'exceptions : des dieux et des héros. Les premiers sont dotés de pouvoirs surnaturels, tandis que les seconds se caractérisent par une force physique ou mentale extraordinaire. *Ulysse* est le personnage mythique qui allie ces deux facultés ; doté d'une plasticité remarquable et d'une intelligence hors pair, il est la figure emblématique de *L'Odyssée* d'Homère. Fils d'*Articlée* et de *Laërte*, roi d'Ithaque, Ulysse épousa sa cousine, la sage *Pénélope*, dont il eut un fils, *Télémaque*. Ayant été l'un des prétendants d'*Hélènede Sparte*, il participe à la guerre de Troie, déclarée après la fuite de cette dernière avec *Pâris*, un prince troyen.

Ulysse est connu pour sa métis[3] dont la manifestation la plus célèbre est, sans conteste, la ruse qui a mené les Troyens, eux-mêmes, à introduire au cœur de leur cité, un cheval en bois rempli de guerriers grecs. Si la guerre de Troie a duré dix ans, le retour d'*Ulysse* vers Ithaque aura duré tout autant, car les dieux se sont acharnés sur eux, et ce, à cause de leur comportement, jugé irrespectueux à leur égard. En effet, lorsque les Grecs mirent la ville de Troie à sac, *Cassandre* (prophétesse et fille du roi troyen Priam) se trouvait dans le temple d'*Athéna* (déesse de la sagesse, de la guerre et de la défense des cités). Les Grecs l'y trouvèrent et osèrent porter la main sur elle, la trainant ainsi hors du sanctuaire. La colère de la déesse fut immense et elle demanda à

---

[1]«Les relations transtextuelles selon G. Genette». Disponible sur : www.fabula.org/atelier.php?Les relations _transtextuelles_selon_G%2E_Genette. Consulté le 29 juillet 2019.

[2] LAZREG HAOUES, Zohra Kheira. *Étude des structures sémiotiques dans les romans : Les Agneaux du seigneur, À quoi rêvent les loups et l'Attentat de Yasmina Khadra*. Thèse de doctorat : Université Oran 2, 2011, p. 184.

[3] Les Grecs appelaient métis une forme d'intelligence particulière caractérisée par la ruse.

Poséidon (dieu de la mer) de la venger[1]. Ce dernier n'a pas tardé à satisfaire sa doléance : l'immense tempête qui a assailli la flotte grecque a failli faire perdre à *Agamemnon* (roi de Mycènes) tous ses vaisseaux ; *Ménélas* (son frère, roi de Sparte) fut entraîné jusqu'en Égypte ; *Ajax* (non le grand Ajax[2], mais le capitaine qui s'en est pris à Cassandre) périt en mer. Toutefois, même si *Ulysse* eut été le plus épargné dans cette tornade, c'est celui qui fut le plus longuement éprouvé en errant dix longues années en mer et en affrontant de multiples dangers avant de retrouver son foyer.

Gérard Genette fait remarquer que *L'Odyssée* est la cible favorite de l'écriture hypertextuelle[3] et Malika Mokeddem ne déroge pas à la coutume. Au-delà du fait qu'à l'image du voyage d'*Ulysse*, *N'zid* et *La Désirante* soient des romans où il est question d'un périple en mer, c'est la référence explicite et récurrente au personnage le plus emblématique de *L'Odyssée* d'Homère qui a retenu notre attention.

En effet dans *N'zid, Loic*, dubitatif, compare *Nora* à *Ulysse* :

> Je ne voudrais pas vous accabler. Mais quand même. Vous portez la tragédie dans l'œil et jusque dans la racine des cheveux. Comme beaucoup de femmes en Méditerranée. C'est l'une des raisons pour lesquelles les hommes ont toujours pris la mer : fuir les Mater dolorosa. Le reste n'est souvent qu'un prétexte. On est en train de perdre cette dernière paix. **Maintenant on peut rencontrer en plein mer des Ulysse tout en crinière, en croupe, en poitrailet le noir fiché dans l'œil et au front**. C'est foutu ! (Nz, p. 77)

C'est pour faire allusion à l'hématome qu'elle a au visage que *Loïc* dit à *Nora* qu'elle porte la tragédie dans l'œil et jusque dans la racine des cheveux. Le parallèle qu'il effectue entre ce signe de maltraitance et le sort des femmes en Méditerranée, qu'il

---

[1]« Aide-moi à me venger », lui dit-elle. « Fais en sorte que le retour des Grecs dans leurs foyers se passe dans l'amertume. Par des vents sauvages, agite tes eaux lorsqu'ils mettront à la voile. Permets que des cadavres engorgent les rades et jonchent grèves et récits. » Extrait de *L'Odyssée* cité par HAMILTON, Edith. *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*. Belgique : Marabout, 1940, p. 228.

[2] Le grand *Ajax* est le roi de Salamine. Il est appelé ainsi pour le différencier de son homonyme *Ajax*, fil d'*Oilée*.

[3] Dans Palimpsestes, Gérard Genette stipule qu'il «appelle hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte». GENETTE, Gérard. *Palimpsestes,* op.cit., p. 16.

qualifie tout de suite après de «Mater dolorosa»[1], autrement «mère de douleur» montre qu'il connait les souffrances endurées par les femmes, mais sans pour autant montrer un quelconque signe de compassion. En effet, c'est la formule «C'est foutu !» après l'affirmation «Maintenant on peut rencontrer en plein mer des Ulysse tout en crinière, en croupe, en poitrail et le noir fiché dans l'œil et au front» qui nous conforte dans ce que nous avançons. Toutefois, par la dévotion dont *Loïc* fera preuve à l'égard de notre héroïne, le lecteur pourra se rendre compte que les propos ci-dessus étaient à prendre au second degré.

La comparaison avec *Ulysse* dans l'extrait ci-dessus se fait à un double niveau : en effet, ce qui est visé en premier, c'est son caractère de navigateur et en second, c'est l'embarras dans lequel le locuteur soupçonne que son interlocutrice se trouve. En ce sens, *Nora* sait qu'elle intrigue *Loïc Le Moine*. Voici un monologue intérieur où elle ironise sur son sort : «Une voix qui te raconte. Un moine navigateur qui te prend pour **Satan déguisé en Ulysse**. Des inconnus qui te courent après pour ?...Qu'est-ce que tu as fait ? Mais qu'est-ce que tu as fait. ?!» (Nz, p. 89)

Bien qu'*Ulysse* soit explicitement cité dans les deux extraits que nous avons relevés, on ne peut considérer cette marque d'intertextualité que comme une allusion, car, hormis le nom en lui-même, aucune autre information n'est fournie, misant ainsi sur le savoir encyclopédique du lecteur et lui laissant la liberté d'interpréter le parallèle entre l'héroïne et le voyageur mythique.

La Désirante également présente des traces d'intertextualité avec le mythe d'*Ulysse*, mais à la différence de *N'zid*, le roman fait référence à des épisodes précis de *L'Odyssée*, qui d'ailleurs est citée textuellement : «Comme à chaque passage avec toi, **j'ai bien sûr repensé aux histoires d'Ulysse. Dans L'Odyssée**…» (L D, p. 148). Nous avons remarqué que ces événements n'étaient pas seulement relatés par la narratrice-personnage, mais commentés par elle, comme le montrent les deux extraits suivants :

> Mû par l'instinct de survie, Léo aurait tout de même regagné la côte à la nage. Peut-être a-t-il pu s'accrocher a quelque objet insubmersible. La Méditerranée en charrie tellement. **Ulysse a bien dérivé neuf**

[1] Dans le domaine des arts, la Mater dolorosa est une peinture qui représente soit la vierge au pied de la croix ou soutenant son fils mort. Au sens figuré, cette formule désigne une femme mélancolique.

> **jours et neuf nuits accroché à une épave avant d'aborder l'ile de Calypso**. (L D, p. 126)

Ou encore :

> **Dans L'Odyssée, Circé prédit à Ulysse qu'il perdra tout son équipage en passant près de Charybde et «seulement six de ses marins» s'il emprunte la voie de Scylla.**
> Charybde et Scylla existent bel et bien. Le fort courant du détroit génère souvent des tourbillons de surface plus importants à l'approche de la côte sicilienne. Etaient-ils si périlleux dans l'Antiquité qu'ils mettaient en danger les bateaux qui s'en approchaient ? C'est là l'origine de la légende de Charybde. Quant à celle de Scylla, elle se rattache aux récifs de la rive calabraise lui faisant face. Les bateaux qui fuyaient Charybde pouvaient drosser contre ces rochers- là et s'y fracasser.
> L'entrée de la passe lorsqu'on l'aborde depuis la mer Éolienne est, certes, le goulot le plus étroit du détroit. Sa largeur est tout de même de mille cinq cents mètres. Et la taille des bateaux de l'Antiquité n'excédait guère les trente mètres. Un navire qui prenait soin de passer bien au milieu, naviguait à vue et était assuré d'éviter et Charybde et Scylla. Il est vrai que les embarcations étaient beaucoup plus lourdes et de manœuvre moins aisée que les bateaux d'aujourd'hui. (L D, pp. 148-149)

Il est intéressant de souligner que les deux extraits qui ont retenu notre attention mentionnent quatre figures féminines de la mythologie grecque auxquelles *Ulysse* a dû être confronté au cours de son périple en mer et qui sont : *Calypso, Circé, Charybde* et *Scylla*.

Calypso est une nymphe de la mer. En grec ancien, son nom signifie «celle qui scelle ou celle qui enveloppe». Elle a recueilli *Ulysse* après que ses navires ont été foudroyés par *Zeus*[1] à la demande du *Soleil*[2].

Comme le précise le premier extrait, suite à ce naufrage, *Ulysse* s'est agrippé à une épave pendant neuf jours et neuf nuits et c'est *Calypso*, reine de l'ile d'Ogygie qui l'a sauvé. Elle en tomba éperdument amoureuse et usa, par conséquent, de tout son charme et de tous ses pouvoirs pour le retenir auprès d'elle. Malgré les efforts déployés

---

[1] *Zeus* est le dieu suprême de la mythologie grecque. Marié à sa sœur *Héra*, il a engendré avec celle-ci et avec d'autres déesses plusieurs dieux et déesse, et avec les mortelles, de nombreux héros.

[2] C'est en s'en sortant d'une énième mésaventure qu'*Ulysse* et ses compagnons abordent l'ile du soleil où passaient les vaches sacrées du *Soleil*. La faim fit perdre la tête aux hommes d'*Ulysse* qui, dès qu'il eut le dos tourné, égorgèrent et firent rôtir quelques bœufs. Le *Soleil* implora la vengeance de *Zeus* qui les foudroya dès qu'ils ont repris la mer. *Ulysse* fut le seul survivant.

par la nymphe pour satisfaire son bien aimé, celui-ci était malheureux et n'aspirait qu'à revoir sa femme, son fils et sa patrie. Les dieux ont fini par avoir pitié de lui ; par le biais d'*Hermès*, *Zeus* ordonna à *Calypso,* non seulement, de le laisser partir, mais également de l'assister dans ses préparatifs de départ.

Bien qu'à contre-cœur *Calypso* s'exécute. Elle donna tous les moyens à *Ulysse* pour construire le plus solide des radeaux, elle y entassa les vivres en abondance et à l'aube du cinquième jour après la visite d'*Hermès*, *Ulysse* mettait son radeau à la mer sous un vent favorable et sur des eaux sereines.

La mésaventure d'*Ulysse* avec *Circé* est antérieure à celle avec *Calypso*. C'est une magicienne très puissante, décrite par Homère comme étant experte en de multiples drogues et poisons dont l'intérêt est de métamorphoser ceux qui les ingurgitent.

C'est après avoir échappé au *Cyclope*[1] qu'*Ulysse* et ses compagnons échouent sur l'ile d'Éea. En explorant cette dernière, les hommes d'*Ulysse* arrivent dans une vallée où se trouve la demeure de *Circé*. Celle-ci les accueille chaleureusement en leur offrant du fromage, de la farine et du vin de Pramnos dans lequel elle avait dissout une drogue. Après avoir bu la boisson, tous se transformèrent en cochons sous l'effet de la baguette de la magicienne. *Euryloque*, seul à se douter de la supercherie, avait refusé de rentrer et a observé la scène de l'extérieur. Il court prévenir *Ulysse* qui décide d'aller voir *Circé* afin qu'elle libère ses amis. À ce moment précis apparait *Hermès* (messager des dieux) et donne à *Ulysse* un contre-filtre appelé *moly* qui a le pouvoir de contrecarrer la magie de *Circé*. Fort de cet antidote, le jeune homme se présente chez la magicienne qui l'accueille avec le même rituel. Ayant mélangé moly au breuvage qui lui a été offert, *Ulysse* reste insensible à l'envoutement, tire son épée et menace *Circé* de la tuer si elle ne redonne pas à ses amis leur apparence humaine. *Circé* s'exécute et les rivaux finissent par s'unir. Les versions se contredisent quant à la durée de cette idylle ; certains disent un mois, d'autres disent un an. Quoi qu'il en soit, avant de se quitter,

[1] Dans la mythologie grecque, les cyclopes sont une sorte de créatures fantastiques. Ce sont des monstres géants avec un seul œil au milieu de front. Le cyclope *Polyphème* est le plus connu de son espèce : fils de *Poséidon* (le dieu de la mer), il a enfermé *Ulysse* et ses compagnons dans sa caverne dans le but de les manger. À l'aide d'une ruse, *Ulysse* réussit à percer l'unique œil de Polyphème. Ce geste a causé la colère de *Poséidon* qui, pour se venger, condamna *Ulysse* à errer plusieurs longues années à travers les mers, en l'exposant à d'innombrables dangers.

Circé a fait part à *Ulysse* de ses prédilections pour l'aider à mener à bien son voyage. La première recommandation concernait le charme des sirènes [1]; elle exhorte l'équipage de se boucher les oreilles avec de la cire molle et ne permet qu'à *Ulysse* de gouter au délice de ces chants, à la seule condition d'attacher ses mains et ses pieds au mat du navire. La deuxième recommandation de *Circé* était celle annoncée par *Shamsa* dans le premier paragraphe du second extrait. La consigne était précise, elle leur demandait d'emprunter la voie de *Scylla* au lieu de *Charybde* afin que les pertes humaines, inévitables, soient amoindries.

Charybde était la fille de *Poséidon* et de *Gaia*[2]. Étant tout le temps affamée, elle dévora le bétail d'*Héraclès*,[3]le fils de *Zeus*. Pour la punir, celui-ci l'exila au fond d'un détroit et la condamna à engloutir l'eau de la mer et la recracher trois fois par jour, détruisant ainsi tous les bateaux qui s'y risquent.

Scylla, un deuxième monstre marin faisait face à *Charybde*. À l'origine, *Scylla* était une nymphe dont *Glaucos*[4] était amoureux. Constatant que cet amour n'était pas réciproque, il demanda à la magicienne *Circé* de lui concocter un philtre d'amour pour conquérir*Scylla*. Jalouse de cette dernière, et étant, elle-même, amoureuse de *Glaucos*, *Circé* profita de l'occasion pour changer la nymphe en monstre redoutable.

Charybde et *Scylla* sont donc deux monstres marins situés de part et d'autre d'un détroit. Celui-ci a, plus tard, été identifié comme étant le détroit de Messine séparant l'Italie de la Sicile.

Si la référence à *Ulysse* dans le premier passage que nous avons illustré précédemment sert à *Shamsa* à se donner des raisons pour ne pas perdre espoir et continuer à chercher son bien-aimé, le deuxième extrait lui sert à se remémorer ses croisières avec *Léo*. Mais, hormis le fait que la narratrice rende compte d'un épisode

---

[1]Les Sirènes habitaient une île de la mer. Elles avaient des voix mélodieuses et leur chant, en attirant et abusant les marins, les menait à leur perte. On ne savait rien de leur apparence, car aucun de ceux qui les avaient aperçues n'était jamais revenu.

[2] Dans la mythologie grecque, *Gaia* est la déesse primordiale, identifiée à la «Terre-Mère». Elle est considérée comme l'ancêtre maternelle des divinités.

[3]*Héraclès* est un héros célèbre de la mythologie grecque. Il est l'équivalent d'Hercule de la mythologie romaine.

[4] Pêcheur qui est devenu un dieu marin.

connu du périple effectué par *Ulysse*, son monologue – fait de questions et de réponse- fournit des informations précises sur la topographie de *Charybde* et de *Scylla*, tout en y incluant ses propres convictions.

À la page 154 de *La Désirante*, la référence à *Charybde* et *Scylla* va permettre à la narratrice de s'impliquer encore plus, et ce, en prenant position dans un problème d'actualité : celui des harragas :

> En ces temps prétendus modernes, Charybde et Scylla ont déserté l'entrée du détroit de Messine – où plus aucun navire ne risque rien – pour des rivages bien plus vastes. Charybde étend son empire à toutes les côtes du sud où le despotisme et la férocité des régimes briment, affament, dans tous les sens du terme, des populations entières et **jettent à la merdes flots de fuyards**.
> Les gouvernements du Nord adoptent les pratiques de Scylla. Ils ponctionnent et **rançonnent à leur gré ces vagues de migrants.** (L D, p. 154)

Il semblerait que la valeur performative[1] du mythe n'ait pas suffi à la narratrice-personnage ; en outrepassant cette valeur, la narratrice s'arroge le droit de «démythification». En effet, tout en gardant le caractère féroce des deux monstres marins, *Shamsa* les a «démythifiés» en promulguant leur réincarnation dans «ces temps prétendus modernes» ; si *Charybde* lui sert à caricaturer les agissements des gouvernements du Sud de la Méditerranée, *Scylla* lui permet de même, mais pour s'attaquer à ceux du Nord.

Ainsi, dans sa diatribe, la narratrice incrimine les dirigeants des pays méditerranéens[2] en pointant du doigt leur part de responsabilité dans un phénomène qu'ils considèrent comme un fléau, mais que, elle, perçoit comme un crime contre l'humanité. La sincérité des passages consacrés à «ces bruleurs de papiers et de frontières» (L D, p. 109) atteste de l'engagement de la narratrice pour cette cause :

> La Méditerranée, elle, est comme toutes les mères. Elle porte ceux qui ont ses faveurs dans la joie et la sérénité et noie, de mille manières, les

[1] La faculté qu'à un signe linguistique de réaliser, lui-même, ce qu'il énonce. Autrement dit, sa seule énonciation fait advenir une réalité.

[2] «Mais aujourd'hui, c'est contre ceux-là, ces migrateurs empêchés et massés dans le désespoir et l'incertitude, que tous les Etats se liguent. Aujourd'hui, on refuse aux humains cette liberté élémentaire que possèdent les volatiles : fuir les éléments hostiles de leur terre natale.» (L D, p. 153).

> indésirables. Ceux-là avaient pourtant traversé bien des frontières. Parfois des déserts. Tant d'indifférence, de misère, de violence. De grands vents sans ***liesse***, sans clémence***sur toutes faces de ce monde, sur toutes faces de vivants, hommes de paille en l'an de paille sur leur erre***. Ils avaient pourtant brulé leur identité. Mais la mer les a reconnus. À leurs rêves avortés. Seule l'humiliation des camps d'immigrés leur sera épargnée. Ils auront déjà dans les yeux les eaux épaisses de la tristesse sans fond des orphelins. (L D, p. 155)

Nous reconnaissons dans cet extrait, l'incursion d'une partie de l'épigraphe du roman sous forme de citation. Sans guillemets ni références, celle-ci est, néanmoins, annoncée par un changement typographique. Ces vers que nous avons déjà identifiés comme appartenant au poème *Vents* de Saint John Perse, attestent de la faiblesse de l'homme faces aux pouvoirs de la nature.

En effet, comme le souligne l'extrait ci-dessus, la nature peut se montrer impitoyable. *Shamsa* l'a appris à ses dépens ; la mer Méditerranée lui a confisqué *Léo* et la fait se confronter à la dure réalité des harragas qu'elle aperçoit, ici et là, pendant son périple en mer. En découvrant le côté sombre de la Méditerranée, la narratrice pense :

> Sur cette Méditerranée où la beauté est plus tragique encore que dans les temps anciens, j'apprends le sens de la disparition (…) Ulysse, quand les cris de milliers de naufragés remplacent le chant des sirènes. Tu n'es nulle part. **Vais-je aller de Charybde en Scylla ?** (L D, p. 155).

Dans cet extrait, la beauté de la Méditerranée est vue comme tragique. Cet oxymore est renforcé par le mythème[1] « le chant des sirènes» auquel la narratrice a eu recours ; en effet, la tentation destructrice du doux chant envouteur est évoquée pour faire référence au sort dramatique des harragas.

Le ton pathétique qu'arbore la narratrice-personnage dans ce passage est accentué par l'interrogation : «vais-je aller de Charybde en Scylla ?». Ceci est une reformulation du proverbe : « tomber de Charybde en Scylla»[2] qui signifie «aller de mal en pis». Ainsi, l'héroïne, tout en gardant le caractère épique de sa traversée, exprime son appréhension par rapport à l'aboutissement de la quête qu'elle a entrepris.

---

[1] Néologisme crée par Lévi-Strauss. Il désigne un énoncé élémentaire constitutif d'un mythe.

[2] Rappelons que *Charybde* et *Scylla* sont deux monstres marins de la mythologie grecque, placé de part et d'autre dans détroit. Plus tard, le danger que constituait le passage entre ces deux écueils a donné naissance à ce proverbe.

1.2.1. Le mythe d'*Ulysse* : une errance au féminin

Ulysse est, sans conteste, le mythe qui se prête le mieux à la problématique de l'errance, mais pas seulement. Pierre Brunel fait remarquer dans son *Dictionnaire des mythes littéraires* qu'à l'image du mythe, la figure d'Ulysse est ambiguë et sans cesse changeante. *Ulysse* est donc l'homme aux formes multiples ; « il est roi et mendiant, fou et lucide, fidèle et traître à la fois»[1]. Dans cette perspective, nous nous sommes posé les questions suivantes : *Ulysse* pourrait-il être une femme ? Si oui, quelle est la symbolique émanant de cette métamorphose ?

Dans un entretien avec Malika Mokeddem, Nassim Ameur a mis en corrélation *Shamsa* et *Pénélope*, le refus de l'écrivaine était des plus catégoriques :

> Shamsa est tout le contraire de Pénélope. Elle est Ulysse,au féminin. Mais Ulysse sans Ithaque et qui ne peut pas, ne veut pas se résoudre à la perte. Shamsa ne sait pas qui sont ses parents. Elle a été obligée de quitter son pays dans des circonstances difficiles. Mais par amour, elle se sent capable de retourner la mer pour retrouver son homme.[2]

Pénélope était l'épouse d'*Ulysse*. Ne le voyant pas revenir, les prétendants avaient envahi le palais de ce dernier à Ithaque afin de courtiser sa femme. En attendant que *Pénélope* choisisse un parmi eux, ceux-ci passer leur temps à festoyer à ses frais. *Pénélope* était intimement convaincue que son mari lui reviendrait, ainsi, pour faire patienter ses prétendants et gagner du temps, elle a imaginé un stratagème : elle a dressé son grand métier à tisser et a annoncé qu'elle se lançait dans la confection d'un immense tissu de lin qui servirait à ensevelir son beau-père, le seigneur *Laërte*, après sa mort. Ce n'est qu'une fois cet ouvrage achevé qu'elle choisirait son futur époux. Cependant, pendant plus de trois ans, la jeune femme venait, aux torches, la nuit, défaire ce qu'elle avait tissé la journée. Sa patience et sa témérité finirent par payer, car, après dix ans d'absence, *Ulysse* revient chez lui, déguisé en mendiant. Grâce à l'aide d'*Athéna* et de son fils *Télémaque* il réussit à se venger des prétendants de son épouse en les exécutant, reconquérant ainsi sa femme et son royaume.

---

[1] LAZREG HAOUES, Zohra Kheira, op.cit., p. 204.

[2] MOKEDDEM, Malika. Entretien : «La mer est mon autre désert, un désert assouvi, celui-là», paru dans *El Moudjahid* du 4 novembre 2011. Disponible sur : http//www.elmoudjahid.com/fr/mobile/detail-article/id/16344. Consulté le 10 aout 2019.

Il est vrai que *Pénélope* n'a jamais perdu espoir et est restée fidèle à *Ulysse*, mais contrairement à elle, *Shamsa* a refusé d'attendre sagement et est parti, contre vents et marées, à la recherche de *Léo*. À ce sujet, Nassim Ameur fait remarquer que *Shamsa* fait fusionner la figure des deux époux (*Ulysse* et *Penelope*) en « devenant ''une Ulysse''[1].Elle n'est plus patiente, elle devient désirante», opérant ainsi un «renversement de L'Odyssée d'Ulysse»[2]. Il important de préciser que ce renversement a, déjà, été perpétré dans *N'zid*. D'ailleurs, la quatrième de couverture du roman, que voici, en fait état :

> Supposons qu'**Ulysse** soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. Algérienne. Elle s'appelle Nora et vient de se réveiller sur un voilier à la dérive, seule au milieu de la Méditerranée. Elle est amnésique et blessée au visage. Pourtant, une évidence s'impose d'emblée : la mer est son élément. Ses mains savent tout de ce bateau, de la navigation. Perdue entre deux rives, survivantes d'un malheur qu'elle ignore, Nora cherche passionnément sa patrie qui avait jadis les contours d'un désert de sable. Et si, derrière les vagues, elle écoute le pincement d'un luth bédouin, celui de Jamil, rien ne prouve qu'ils se rejoindront, car Malika Mokeddem, dépassant la force du simple témoignage, a peut-être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une **Odyssée** sans **Ithaque** (…).

Ce passage nous permet d'affirmer que les traces de transcendances textuelles émanent également du paratexte. En effet, la paratextualité nous permet de constater que dans *N'zid* le rapprochement entre *Nora* et Ulysse est annoncé dès la quatrième de couverture. Ce texte – que l'on attribue, bien évidemment, à la maison d'édition Du Seuil et non pas à l'auteure-, tout en préservant l'intrigue du roman, met la lumière sur ses subtilités, et ce, en se servant de la charge culturelle qui découle du rapprochement entre *Ulysse* et Ithaque. Ainsi, si *Nora* est *Ulysse*, Ithaque est inévitablement l'Algérie. L'exipit du roman en question vient confirmer cette hypothèse :

> - Qu'est-ce que tu veux faire ?
> - N'zid.
> - Tu ?...**Tu veux aller en Algérie ?**
> - **Pas tout de suite**. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser. Je veux emmener *Tramontane* dans le Gulf Stream, à Galway. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. **Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là**. (Nz, p. 214)

[1] Idem.

[2] Idem.

Bien qu'implicitement, le passage ci-dessus révèle des homologies avec le personnage le plus emblématique de *L'Odyssée* et son destin voué à l'errance. En effet, *Ulysse* «apparait comme le héros d'une épopée de l'absence, de la perte (mais surtout) du retour qui ne cesse d'être repoussé»[1]. Mais, contrairement à *Ulysse*, c'est sciemment que *Nora* repousse sa «confrontation» avec l'Algérie. Ne voulant pas encore s'arrêter, elle aspire à continuer son errance ; la concordance du titre du roman avec la réponse qu'elle donne à *Loïc*–qui lui demande ce qu'elle veut faire après avoir appris le décès de *Jamil*- résume cet état d'esprit : «N'zid» (je continue).

La locution «une Odyssée sans Ithaque», sur laquelle se referme la quatrième de couverture de *N'zid*, réapparait, quasi littéralement, dans *La Désirante*. Toutefois, Ithaque semble avoir changé, depuis, il ne désigne plus l'Algérie, mais *Léo*[2] : «Mes traversées sont celles d'un Ulysse sans Ithaque.» (L D, p. 155)

Les traces d'intertextualité avec le mythe d'*Ulysse* que nous avons relevées précédemment nous ont permis de constater que Malika Mokeddem n'a fait référence qu'à des épisodes de *L'Odyssée* où le destin d'*Ulysse* dépendait du bon vouloir des femmes. Nous voyons ici une sorte d'engagement pour la cause féminine à travers un rehaussement de l'image de la femme. Effectivement, en citant les deux figures féminines qui ont jeté leur dévolu sur *Ulysse* (*Calypso* et *Circé*) et deux autres qui ont failli le faire périr (*Charybde* et *Scylla*), sans oublier le chant des sirènes, l'écrivaine s'est servie de la mythologie pour discréditer la supériorité de l'homme sur la femme. Ainsi, cette dernière n'est plus l'être inférieur et soumis, mais celle qui détient le pouvoir de gérer son destin. *Shamsa* est, sans conteste, celle qui illustre le mieux cet état d'esprit. Sa témérité et sa résolution à ne pas se complaire dans la peau de la «veuve éplorée» suite à la disparition de son bien-aimé sont, en ce sens, éloquentes.

N'zid et *La Désirante* sont, donc, des romans qui s'inscrivent dans le sillage du voyage antique d'*Ulysse* tout en se plaçant à contre-courant de ses significations, et ce, à travers la récurrence d'un rôle où la femme est «l'héroïne d'un voyage solitaire,

---

[1] «Le voyage d'Ulysse et ses interprétations». Disponible sur : www.classe.bnf.fr/rendezvour/pdf/Homere4.pdf. Consulté le 29 juillet 2019.

[2] Dans son entretien sur El Moudjahed du 4 novembre 2011 cité précédemment, Malika Mokeddem, elle-même, fait le lien entre Ithaque et Léo : «Shamsa (…) est Ulysse, au féminin. Mais Ulysse sans Ithaque et qui ne peut pas, ne veut pas se résoudre à la perte».

bravant la tradition largement établie d'un *Ulysse* masculin, seul habilité à tenter une expérience hors du commun»[1]. Le renversement du mythe au féminin n'est plus ici une métaphore, mais une résistance contre les partis pris qui diabolisent la femme lorsque celle-ci veut se faire l'égale de l'homme en s'affranchissant vis-à-vis des conventions.

1.3. Métatextualité avec le mythe de Méduse

Genette précise qu'«il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproque. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives».[2]Ainsi, nous avons remarqué qu'au-delà des traces d'intertextualité avec le mythe d'*Ulysse*, nos textes recelaient des marques de métatextualité avec le mythe de *Méduse*. En revanche, si la référence au mythe d'*Ulysse* est explicite, la référence à celui de *Méduse* est plus de l'ordre de l'allusion.

Dans *N'zid*, Méduse est l'espèce marine dont *Nora* se revendique. À *Loïc* qui la compare à une seiche à cause de son hématome à l'œil, elle rétorque :

> - Vous savez, avec ce bleu qui vous dévore le visage, on dirait que vous avez craché votre encre comme une seiche pour vous planquer derrière. Pour vous défendre de quel danger ?
> - Je ne sais pas si je dois me sentir vexée. Mais tant qu'à appartenir à une quelconque espèce marine, j'ai déjà opté pour la méduse, si vous n'y voyez pas d'inconvénient.
> - Une méduse ?
> - Oui, méduse. J'en dessine beaucoup…Je n'aime pas l'opacité et le côté ''regardez-moi, regardez toute la noirceur derrière laquelle je me cache'' de votre seiche. (Nz, p. 78)

En effet, la méduse semble inspirer les dessins de *Nora*, qui, suite à son amnésie et pour ne pas céder à la panique, invente une histoire de méduse tombée amoureuse d'un oursin :

> Puis, elle abandonne ses doigts à la transe des couleurs et peint l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin. Un sédentaire des plus barricadés qui ne la regarde même pas. Vissé à son rocher, au milieu d'une tribu hérissée, il ignore totalement la subtilité des reflets de sa peau diaphane. Il s'en est fallu de peu que son ballet de séduction autour de lui, ne tourne en danse macabre. Elle a failli se

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre, Les écrivaines algériennes de langue française,* op.cit., p. 137.

[2] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes,* op.cit., p. 16.

> déchiqueter sur les piques de la communauté. Elle s'éloigne à regret. Dans sa fuite éperdue, elle rencontre une baleine à qui elle raconte ses déboires. «Tu comprends, je suis trop transparente ! Il ne pouvait pas me voir. Je n'existe pas pour lui», conclut la pauvresse. «Je te vois bien, moi, qui suis un poids lourd. Pauvre cloche, tu es tombée sur un chardon. Un de ces demeurés d'immobiles seulement préoccupés à se momifier les racines. Ces espèces-là prolifèrent en ce moment. Ils s'abêtissent par bans à force de se fixer les crampons. Je préfère ceux qui baladent leur mémoire et vont se frotter la nageoire à tous les courants. Arrête de coller à mon œil comme une larme. Monte donc sur mon dos. Je veux te montrer les nomades des surfaces et des profondeurs. Ça va t'ouvrir les horizons.» (Nz, pp. 34-35)

Au-delà de l'aspect ludique et divertissant de ce micro-récit, nous percevons dans cette démarche un message qui caricature parfaitement des choix de vie que Malika Mokeddem condamne par-dessus tout, à savoir le mode de vie tribal et la sédentarité, autrement dit, tout ce qui peut entraver la liberté de tout un chacun. En outre, les péripéties de la méduse avec son oursin présentent des similitudes avec des expériences que l'auteure, elle-même a vécues avec des hommes et qu'elle a relatées dans son récit autobiographique *Mes Hommes*. Dans ce texte, Malika Mokeddem analyse, dans deux chapitres distincts, sa relation avec deux jeunes hommes, *Said* et *Nourrine* dont les familles respectives étaient d'origine kabyle et refusaient, par conséquent, que leurs fils s'unissent à une personne étrangère à leur communauté. Voici deux extraits des dialogues intérieurs de la narratrice de *Mes Hommes* dans lesquels Malika Mokeddem assume pleinement le discours antérieurement camouflé derrière les péripéties amoureuses de la méduse :

> «Que de batailles t'a-t-il fallu pour arracher le droit de te passer de l'autorisation de tes parents ? Combien en reste-t-il à livrer aux instances du pays pour imposer enfin une non-ingérence dans ce qui n'engage que la vie d'un individu ? D'une femme surtout ? **As-tu mis tant d'années à t'extraire des griffe de ta propre tribu pour aller te fourrer sous le joug d'une autre**, d'une poigne surement plus implacable par le pouvoir de l'argent ?»[1]

> «Pourquoi fonces-tu comme ça, tête baissée dans les mêmes impasses ?! Ça va être le même scénario que le précédent. Tu le sais. **Tu aimes un homme et tu te retrouves avec une tribu sur le dos qui ne voudra pas de toi.** Parce que tu n'es pas des leurs. Tu ne satisfais à aucune de leurs normes. Lui, finalement, il ne compte pas non plus. Ou si peu. Il représente juste ce que tu ne peux pas leur prendre…»[2]

[1] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit., p. 58.

[2] Idem, pp. 108-109.

Ainsi, les croquis d'animaux marins que *Nora* réalise ne sont pas sans but ; «ils brisent le masque et lèvent le voile sur l'importance des problèmes posés qui concernent précisément le cheminement personnel»[1] de l'auteure elle-même. En outre, l'insistance répétée sur la présence de la méduse dans le roman n'est pas sans rappeler la figure mythologique de *Médusa* dont le personnage propose une palette de significations que nous proposons de passer en revue.

Le mythe de *Méduse* est plus globalement connu sous le nom du mythe des *Gorgones*. C'est de l'union de deux divinités marines, *Phorcys* et *Céto* que naquirent les trois Gorgones : *Sthéno*, *Euryale* et *Méduse*. *Sthéno* et *Euryale* étaient immortelles, tandis que *Méduse* était mortelle.

Les trois gorgones étaient d'une beauté éblouissante, en particulier *Méduse* qui se distinguait par une chevelure exceptionnelle, si bien que *Poséidon* s'éprit d'elle et s'unit à elle dans le temple d'*Athéna*. Offensée, cette dernière transforma les gorgones en monstres repoussants : leur chevelure fut métamorphosée en un grouillement de serpents, leur bouche fut dotée de défenses de sanglier, leurs doigts furent remplacés par des griffes de bronze et des ailes aux écailles d'or leur poussèrent dans le dos. Mais ce qui les rendait redoutables c'est surtout leur regard pétrifiant qui changeait en statue de sel quiconque le croisait.

Méduse apparait chez la plupart des mythographes en contexte guerrier ; dans *L'Iliade* d'Homère, son masque est représenté sur l'égide d'*Athéna* et sur le bouclier d'*Agamemnon*, Hésiode[2], quant à lui, le transpose dans sa *Théogonie* sur celui d'*Héraclès*. Dans ce même ouvrage, comme dans *L'Odyssée* d'Homère, *Méduse* est gardienne des lieux terrifiants ; soit des confins nocturnes du monde, soit des Enfers.

Aux yeux des mythologues, cette figure de la peur n'a connu cette postérité que parce qu'elle est venue trouver place dans le célèbre mythe de *Persée* qui a été traité par

---

[1] BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette. «Pour un bestiaire marin de Malika Mokeddem dans N'zid», pp. 205-219) in DESBLACHE, Lucile (dir.). *Écrire l'animal aujourd'hui*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 209.

[2] Comme Homère, Hésiode est un poète grec du VIII ème siècle av. J-C. Il est connu pour sa réécriture des mythes dans *Théogonie* dans laquelle il relate la création de l'univers et des généalogies divines.

bon nombre de mythographes (Hésiode, Pindare[1], Ovide[2], etc…). En outre, ce mythe n'a cessé d'intriguer historiens, anthropologues et psychanalystes, lesquelles se sont déployé à chercher une signification au célèbre geste de décapitation de *Méduse* par Persée. Toutefois, avant de nous intéresser à cet épisode qui relie le mythe de *Méduse* à celui de *Persée*, nous proposons de nous arrêter un instant sur l'histoire de ce dernier.

Persée est le fils de *Danaé*[3]et le petit fils du roi d'Argos, *Acrisios*. Ce dernier emprisonna sa fille dans une tour d'airain lorsqu'un oracle lui prédit qu'il sera tué par son petit-fils. Cependant, *Zeus* parvint à entrer dans la tour sous l'apparence d'une pluie d'or et féconda la princesse ; ce cette union naquit *Persée*. En apprenant cette naissance, *Acrisios* mit sa fille et son nouveau-né dans un coffre qu'il jeta à la dérive. Ceux-ci furent, néanmoins, recueillis à Sérifos par le roi *Polydecte*[4] qui s'éprend de *Danaé* et tente de la forcer à l'épouser. Considérant que *Persée* constituait un obstacle à son mariage avec *Danaé*, *Polydecte* envoya le jeune homme combattre la Gorgone *Méduse* dans le seul but de se débarrasser de lui.

Au-delà du fait que l'évocation de la méduse dans le dispositif narratif du roman *N'zid* illustre une dialectique récurrente dans l'œuvre de Malika Mokeddem, celle du rapport entre sédentarité et nomadisme, nous y décelons des traces de métatextualité avec le mythe grec de *Méduse*. Rappelons que la métatextualité, selon Genette, est la relation de commentaire entre un texte et un autre dont il parle et cela, sans impérativement le citer.

En effet, le texte de *N'zid* ne fournit aucune information sur le mythe de *Méduse*. Le lecteur n'est orienté vers cette figure que par le biais de quelques passages ironiques, toujours annoncés par le navigateur *Loïc*, comme celui-ci où il fait allusion aux yeux pétrifiants de *Méduse* : « - (…) De toute façon, je ne suis pas prêt à succomber fut-ce à la plus foudroyante beauté…» (Nz, p. 78)

---

[1] Un des plus célèbres poètes lyriques Grecs né en 518 av. J-C.

[2] Poète latin né en 43 av. J-C. Dans son œuvre majeure *Les Métamorphoses*, il a repris des mythes grecs et romains, en particulier ceux relatant une métamorphose. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage qu'il décrit *Méduse* comme étant, à l'origine, une belle jeune-fille.

[3] Princesse d'Argos.

[4] Roi de l'ile de Sérifos.

Cet énoncé met en exergue le pouvoir destructeur des femmes ; *Méduse* a, manifestement été de celles-ci. Selon Brunel, en littérature «l''association de la femme à Méduse évoque son aspect à la fois fascinant et dangereux»[1]. Il rajoute que le regard pétrifiant n'est souvent qu'une métaphore du coup de foudre amoureux. Ainsi, nous pouvons avancer que *Méduse* est implicitement convoquée ; l'enchainement de *Nora* qui dit préférer se revendiquer de cette espèce ne peut que corroborer ce que nous affirmons. Par ailleurs, les allusions de *Loïc* vont devenir de plus en plus précises ; en effet, à la page 114 par exemple, il se fait un point d'honneur à souligner le côté mortifère de la méduse :

> - (…) Je me suis effacé la tête. **Je fais la méduse** pour ne pas me laisser gagner par la panique ou le désespoir…
> Hum…**J'espère que tu ne vas pas te complaire trop longtemps dans ta peau de méduse. C'est un peu trop mortifère**. (Nz, p. 114)

Il continue :

> - (…) Tu vas trouver que je la ramène avec ma frime savante. J'ai tout simplement un peu potassé **la symbolique de la méduse**, hier soir, après ton départ de L'Inutile. Dans la mythologie, **Méduse et ses deux sœurs, Euryalé et Sthéno représentent justement les déformations monstrueuses de la psyché**. Et tiens-toi bien, **Méduse, elle, elle est le reflet d'une culpabilité, d'une faute, transformées en exaltation vaniteuse et narcissique**. En fait, une exagération, une succession d'images falsifiées de soi qui empêchent l'objectivité, la réparation, donc la guérison…Je t'assomme, peut-être. N'empêche, cette histoire de Gorgones m'a intéressé. (Nz, p. 115).

La symbolique de *Méduse* (si on s'en tient à ce mythe) ou encore de la tête de *Méduse* (si on l'analyse à partir du mythe de *Persée*) a évolué selon les époques, toutefois, même si les versions se contredisent sur certains détails, il n'en demeure pas moins qu'elles se rejoignent sur la permanence de la symbolique de l'ambigüité dans ce mythe. En effet, *Méduse* représente la dualité même ; elle incarne l'horreur et la beauté, l'humain et le bestial comme elle peut être coupable ou victime, selon les versions. Le reflet et le miroir sont également des termes qui reviennent quand il est question de ce mythe d'où la persistance du double.

[1] BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit.,

La symbolique de la méduse présentée par *Loïc* rend, parfaitement, compte de ce double fascinant ; l'évocation du narcissisme[1] psychanalytique remet la question de l'image au centre de la problématique tout en la mettant en corrélation avec le sentiment de culpabilité. Dans son ouvrage *La Mort dans les yeux*[2], le célèbre historien et anthropologue français, Jean-Pierre Vernant clarifie ce rapprochement. Selon lui, la face de *Méduse* «c'est l'Autre de nous-même, notre double, une image qui nous happerait parce que, au lieu de nous renvoyer l'apparence de notre propre figure, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale à laquelle nous allons nous identifier en devenant pierre».[3]

Il est intéressant de souligner que cette lecture de la figure de *Méduse* apparait dès la deuxième page de *N'zid*, au moment où *Nora* se découvre dans le miroir, avant même que la méduse iconographique ne soit mentionnée :

> Le miroir de la cabine de bain l'arrête. Pris dans la résille du halo filtrant à travers le hublot, **un visage tuméfié flotte comme dans une flaque d'eau. Un énorme hématome semblable à un champignon vineux dévore la moitié droite du front et de la joue. L'horreur la visse à cette vision. Les yeux ne cillent pas.** (Nz, p. 12)

Le dictionnaire des symboles, quant à lui, analyse la symbolique des Gorgones en ces termes :

> Trois sœurs, trois monstres, la tête auréolée de serpents en colère, des défenses de sanglier saillant des lèvres, des mains de bronze, des ailes d'or : Méduse, Euryale, Sthéno. Elles symbolisent l'ennemi à combattre. Les déformations monstrueuses de la psyché sont dues aux forces perverties des trois pulsions : sociabilité, sexualité, spiritualité. Euryale serait la perversion sexuelle, Sthéno la perversion sociale, Méduse symboliserait la principale de ces pulsions : la pulsion spirituelle et évolutive, mais pervertie en stagnation vaniteuse (…) Qui voyait la tête de la Méduse en restait pétrifié. N'est-ce pas parce qu'elle reflétait l'image d'une culpabilité personnelle ? Mais la reconnaissance de la faute, dans une juste connaissance de soi, peut

[1]Le narcissisme désigne l'amour de soi en référence au mythe grec de *Narcisse* tombé amoureux de sa propre image.

[2] VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne.* Paris : Fayard, 1985.

[3] LE RUN, Jean-Louis. *D'UN MILLÉNAIRE À L'AUTRE, Méduse.* Disponible sur : http://www.cain.inforevue-enfances-et-psy-2005-1-page-43.htm. Consulté le 6 septembre 2019.

> elle-même se pervertir en exaspération maladive, en conscience scrupuleuse et paralysante.[1]

Les spécialistes tendent donc à penser que *Méduse* est le reflet de l'image d'une culpabilité. Toujours en initiateur du rapprochement entre *Nora* et *Méduse*, *Loïc* qui se réjouit d'avoir trouvé l'équivalent des Gorgones après que *Nora* lui ait raconté qu'elle était rattachée à trois pays, essaie vainement d'identifier la part de culpabilité dans ce trio. Il ironise : «Trois Gorgones : l'Irlande, l'Algérie et la France. Il ne reste plus qu'à trouver la faute.» (Nz, p. 115)

Par «faute» il est bien évidemment question de «culpabilité», cette allégorie peut faire allusion à deux réalités dans la trame narrative du roman : elle peut représenter la part de responsabilité de *Nora* dans son travestissement identitaire. Elle peut aussi désigner le choix non assumé et cher payé d'*Aicha* (la mère de *Nora*) de quitter son pays et d'épouser un étranger. Nous penchons plus pour notre deuxième hypothèse, car le parti pris avec lequel Mokeddem – sous couvert de la voix de Nora-réfute les propos de celui qu'elle qualifie de «psy raseur» (Nz, p. 115) nous laisse entrevoir une grande implication dans les propos :

> - Je te répète que je me moque des mots et de leur étroitesse. **C'est quoi ta symbolique ? Un délire ressassé par des tribus de perroquets depuis l'Antiquité. De pérorant qui essayent de tout uniformiser, même les imaginaires.** Rien d'autre. **Ma méduse, à moi, n'a rien de ta Gorgone qui s'est laissé bouffer la tête par des serpents** et momifier dès **les premiers parchemins puant le moisi.** (Nz, p. 115)

Il semblerait que le parcours d'*Aicha* soit similaire à celui de l'auteure ; en effet, toutes deux, guidées par des idéaux, ont quitté l'Algérie ; elles ont fait le choix d'épouser des étrangers, ce qui a eu pour conséquence une rupture avec leurs familles. Néanmoins, refusant de la laisser prendre le dessus, Malika Mokeddem est consciente que la culpabilité ressentie est le prix à payer pour cette liberté du corps et de l'esprit dont elle ne peut se passer.

Dans *N'zid*, les traces de métatextualité avec le mythe semblent se manifester par le biais de la contestation ; en effet, à travers son discours, *Nora* jette le discrédit sur le bienfondé des mythes et de leurs interprétations. Ainsi, la protagoniste adopte un

[1] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, op.cit., p. 482.

comportement défensif dans le but de revendiquer le droit de se singulariser et d'affirmer son individualité. Cependant, tout en réfutant cet amalgame, *Nora*, sarcastique, rebondit sur le caractère mortifère de *Méduse* en en évoquant une «Gorgone qui s'est laissée bouffer le tête par des serpents». Or, parler de la tête de *Méduse* dans la mythologie grecque c'est inéluctablement aborder sa décapitation par *Persée*. Ceci nous amène à nous poser les questions suivantes : pourquoi cet épisode symbolisant la défaite de *Méduse* at-il été passé sous silence ? Quel est l'intérêt de la démythification de ce mythe ?

1.3.1. La démythification comme manifestation de la déterritorialisation

Considérée séparément, la figure de *Méduse* serait la représentation de l'Autre dans sa différence absolue et terrifiante, mais son association au mythe de *Persée* lui fournit moult autres significations. La psychanalyse, par exemple – Freud en particulier- voit dans l'effroi que provoque la tête hérissée de la *Gorgone* celui de la castration[1], car selon lui, décapiter équivaut à castrer. Dès lors, *Méduse* est devenue la femme «castratrice» qui a été vaincue par *Persée*. D'un autre côté, dans *Les Mythes grecs*[2], Robert Grave présente une lecture de ce mythe sur laquelle nous voudrions nous appuyer ; adoptant une démarche axée sur l'historisation du mythe, l'anthropologue voit dans le geste de *Persée* décapitant Méduse «une réécriture des conflits archaïques entre les hommes et les femmes, et plus précisément des luttes inhérentes à la transition d'une société matriarcale à une société patriarcale»[3]. Pour corroborer ses dires, Robert Grave fait rappeler que les Orphiques[4]appelaient la pleine lune «tête de Gorgone», et que le masque de *Gorgô* avait pour fonction d'éloigner les hommes des cérémonies sacrées et

---

[1] Dans son texte *Das Medusenhaupt* (*La tête de Méduse*) écrit en 1922, Freud s'est servi de la tête de Méduse pour développer un propos clinique, celui de l'angoisse de la castration maternelle. La tête de Méduse y est présenté comme «le fétiche par excellence offrant l'image de la castration (associée pour l'enfant à la découverte du sexe maternel) et de son déni : les serpents sont autant de phallus multipliés, la pétrification signifie l'érection consolatrice». BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Op.cit.,

[2] GRAVE, Robert. *Les Mythes grecs* (1958). Réédité traduit en français par Mounir Hafez, Fayard, 2002.

[3]*Méduse : Mythe Et Symbolique.* Disponible sur : http://www.latogeetleglaive.blogspot.com/2014/07/meduse-mythe-et-symbolique-partie-2-html. Consulté le 9 septembre 2019.

[4]L'Orphisme est un mouvement sectaire qui se rattache à *Orphée* et qui surgit dans la Grèce du VI[e] siècle avant notre ère. Il se caractérise par sa contestation de l'ordre social solidaire du système politico-religieux organisé autour des Olympiens.

des mystères réservés aux femmes lors de la célébration de la triple déesse *Lune*. Ce masque était également porté par les jeunes filles vierges pour éloigner la convoitise des hommes. Ainsi, l'«épisode de la victoire de *Persée* sur *Méduse* évoquerait la fin de l'hégémonie des femmes et la prise de possession des temples par les hommes, devenus maitres du divin que leur cachait la tête de Méduse.»[1]

Notre préoccupation du moment est de comprendre la raison pour laquelle le roman *N'zid* ne s'arrête qu'au premier châtiment infligé à *Méduse*, passant ainsi sous silence sa fin encore plus tragique.

Rappelons que c'est *Athéna* qui a été à l'origine de la métamorphose de *Méduse* ; selon les versions, certains avancent que *Méduse* a été violée par *Poséidon* au sein du temple de la déesse de la guerre et de la cité, celle censée représenter la justice et que, étrangement, celle-ci a préféré punir la victime. D'autres font état d'une rivalité plus personnelle ; ils stipulent que *Méduse* s'était vantée d'être plus belle qu'*Athéna* et que c'est son arrogance qui lui aurait valu sa transformation en monstre. Quoi qu'il en soit, nous pensons que les deux versions ne présentent pas de contradiction et qu'elles pourraient même se compléter.

Il est vrai qu'à aucun moment la figure d'*Athéna* n'est mentionnée dans *N'zid*, toutefois, en désignant *Méduse* comme celle «qui s'est laissé bouffer la tête par des serpents» l'auteure, sous couvert de la voix de *Nora* fait, inéluctablement, référence au pouvoir de la déesse[2].

Si Malika Mokeddem reconnait la puissance d'*Athéna* – laquelle a aidé *Persée* à vaincre *Méduse* en le munissant d'un bouclier en bronze poli dont il s'est servi comme miroir pour repérer la *Gorgone* sans avoir à affronter ses yeux pétrifiants -, il n'en est pas de même quand il s'agit de *Persée*. Pour être plus explicite, nous pensons que le fait que l'auteure ait fait abstraction de la victoire de ce dernier sur *Méduse* c'est parce qu'inconsciemment elle refuse l'idée d'une quelconque domination masculine.

---

[1]BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit.,

[2]La référence à *Athéna* est toujours très implicite dans les romans de Malika Mokeddem. Nous reviendrons à cette conclusion dans le dernier chapitre de notre travail.

Rappelons que *N'zid*, de par son contenu et son titre, est le roman de la renaissance (je continue et je nais). C'est l'amnésie au cœur de l'intrigue qui a engendré cette renaissance. Elle aura permis à la protagoniste de transformer une quête identitaire en une quête ontologique où l' «être» dépasse le «paraitre». En effet, *Nora* amnésique ne peut que puiser son histoire dans les racines de l'inconscient. L'art graphique en général et les dessins de la méduse en particulier seront le mode d'expression de son inconscient. Cet aspect est, d'ailleurs, relevé dans le roman par *Loïc* :

> Quoi que tu en penses, cette amnésie est peut-être un électrochoc salutaire. Tu vas te refaire avec lucidité et dessiner de superbes albums ou l'Algérie, l'Irlande et la France auront des figures humaines. Pas des masques de monstres…Tu pourrais emmener une héroïne boire une Guinness à Galway et manger un couscous à Oran, en profiter pour lui fouiller le ventre à chaque occasion. Parfois lui filer un coup de trique à la tripe. **C'est le meilleur moyen de faire cracher l'inconscient. C'est pour ça que j'aime les romans. J'ai dit la tripe, pas le nombri.** (Nz, p. 116)

Ne dérogeant pas à son tempérament plaisantin, et opérant un glissement entre le dessin et l'écriture, le navigateur touche du doigt la faculté que détient le roman de «faire cracher l'inconscient». En outre, toujours par le biais d'un *Loïc* ironique, Mokeddem se défend de ceux qui la jugent égocentrique à travers sa production romanesque. En effet, un clin d'œil est lancé à ceux qui, selon elle, confondent entre «parler avec ses tripes» et «se prendre pour le nombril du monde». Il n'échappe à personne que Malika Mokeddem est une passionnée qui puise dans ses expériences et son vécu pour rester authentique. Elle clame haut et fort ses convictions et crée souvent ses propres réalités. Comme preuve de cette déterritorialisation, elle propose, dans *N'zid*, en contrepartie de la symbolique occidentale de la *Méduse* qu'elle récuse, une «méduse nomade» (Nz, p. 67). Celle-ci, tout en préservant l'archétype de la femme fatale, est inoffensive, elle ne pétrifie pas et n'aspire qu'à voguer au gré des courants, fuyant ainsi «les murs des maisons. Les yeux des gens. Les certitudes de la terre.» (Nz, pp. 67-68)

En refusant la symbolique de la méduse, quelle qu'elle soit, et en remettant en question le bienfondé du mythe en général, Malika Mokeddem procède à la démythification de ce dernier. Sa méduse lui aura, en effet, permis de revisiter les imaginaires momifiés et incrustés dans les traditions antiques, mais pas seulement. Cette

figure de l'ambigüité va également lui servir à marquer sa déterritorialisation, et ce, à travers un second genre exprimant un imaginaire collectif : le conte.

2. Le conte comme expression de la déterritorialisation

Le conte est connu pour être un merveilleux outil interculturel, car il a la faculté d'exprimer un esprit collectif inhérent à toutes les sociétés ; « avec leurs ressemblances structurelles et leurs différences plus circonstancielles et culturelles, un dialogue culturel peut être établi »[1].

Le conte peut avoir plusieurs fonctions ; la première est incontestablement ludique, la seconde est une fonction représentative à valeur didactique, tandis que la dernière –et qui n'en est pas des moindres- est identitaire. *L'Interdite* et *N'zid* sont des textes qui allient ces trois fonctions à la fois, néanmoins, le mode d'expression du conte et la vision du monde véhiculée par lui ne sont pas en adéquation avec l'imaginaire collectif, mais reflètent la déterritorialisation de l'auteure.

2.1.La double subversion du conte

L'Interdite et *N'zid* sont des romans où le conte se manifeste à travers des micros récits éparpillés dans la trame narrative des textes. Cependant, si dans *L'Interdite* des personnages appartenant à des contes occidentaux et à des contes populaires algériens sont, explicitement mentionnés, dans *N'zid*, les marques contiques sont plus implicites.

Par subversions du conte nous entendons, bien évidemment, les changements apportés à ce dernier, que ce soit dans le fond ou dans la forme. Si nous avons décidé de traiter ces deux types de remaniement séparément, c'est pour mieux démontrer l'amplitude de la déterritorialisation chez Mokeddem.

2.1.1 Subversion dans la forme

Nombreuses sont les études universitaires qui se sont intéressées à l'introduction du conte dans le roman mokeddemien. Elles ont analysé cet amalgame dans une optique bien précise, celle de l'hybridité. À ce sujet, Dalila Belkacem parle d'«amalgame

[1]DECOURT Nadine et LOUALI-RAYNAL Naima, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Condé-sur-Noireau : Karthala (Coll. Hommes et Société), 1995, p.7.

genrologique»[1]en faisant référence à l'imbrication du conte, du récit de vie et du récit auto-fictionnel dans les romans de Malika Mokeddem. Nous ne réfutons en aucun cas la thèse avancée, mais nous pensons que réexaminer cette piste serait inintéressant, car nous tomberons, forcément, dans la redite. Pour cette raison, la «subversion dans la forme» à laquelle nous faisons allusion se focalisera sur un procédé bien précis dont l'auteure a usé pour introduire la matière contique dans son roman *N'zid*.

Pour étayer ce point, nous aurons une fois de plus recours à la méduse. Toutefois, nous dépasserons son côté mythique pour nous focaliser sur le procédé auquel elle a servi pour se glisser dans l'univers du conte.

Il peut sembler inapproprié de parler de conte concernant l'histoire de la méduse, car celle-ci se déploie sous forme de bande dessinée, mais la prononciation spontanée et récurrente de l'expression «Hagitec-magitec» avant chaque dessin nous oblige à exploiter cette piste. En effet, avant d'entamer un dessin, *Nora* prononce «Hagitec-magitec !». Le point d'exclamation qui suit cette expression n'est pas sans intérêt ; en plus de renforcer le caractère quasi involontaire de la formulation de cet énoncé, il suppose l'incompréhension de ce dernier comme c'est, d'ailleurs, précisé dans le texte :

> **- Hagitec-magitec !**
> Sa main reste en suspens. Ces paroles ont éclaté dans sa bouche comme des bulles sans que son esprit en saisisse la signification. Elle hausse les épaules avant de se pencher de nouveau sur le blanc du papier :
> - « Zid ! Zid ! continue ! continue !» (Nz, p. 31)

Si le premier dessin de *Nora* est une reproduction de la mer qui l'entoure, son second dessin est une bande dessinée dont l'héroïne est une méduse qui a eu le malheur de tomber amoureuse d'un oursin. Tout en l'ignorant, en «traçant» cette histoire, *Nora* rentre dans un processus de remémoration ; elle se rappellera plus tard que *Zana*, la nourrice qui a pris soin d'elle après le départ de sa mère, utilisait la fameuse formule «Hagitec-magitec» pour débuter ses récits venus d'Algérie. En effet, tout de suite après s'être souvenue de l'image d'un homme à la stature massive, à la crinière et la moustache d'un blond-roux et au visage anguleux, qui n'est autre que son père, *Nora*

[1]BELKACEM, Dalila. «Écriture du métissage et métissage de l'écriture chez Malika Mokeddem», pp. 75-90, in *Insaniyat. Vécus, représentations et culturalité,* n° 37, 2007.

revoie les moments de pures douceurs qu'elle vivait grâce à l'affection prodiguée par *Zana* :

> Jusqu'au silence. Jusqu'au calme d'un autre temps, d'une autre voix. Celle de Zana sourd doucement dans l'obscurité. Blottie contre elle, elle se sent merveilleusement petite entre ses gros seins. Elle a planté son minois dans la chaleur de leur creux. Ils l'enveloppent. La main de Zana lui caresse le dos. Le temps s'arrête sur une musique lente. C'est un vieux chant andalou. Sa mélodie l'emporte. **Zana lui chuchote à l'oreille : «Hagitec-magitec».** (Nz, p. 102)

Ainsi, la signification de «Hagitec-magitec» lui revient :

> Elle ouvre les yeux :
> ***«Hagitec-magitec !»…Zana, tu prononces toujours cette formule avant tes contes d'Algérie. Des histoires de Djaha, de Targou, de Ghoul et de Ghoula***. *Moi, je dis ''Hagie-magie''. Ça te fait rire…«Hagitec-magitec»,* ***maintenant, je me souviens de leur signification : Je te conte sans te venir ? Je te donne mon conte sans me livrer ? Tu vas avoir mon conte, mais tu ne m'auras pas ?*** *Quelque chose de ce gout- là !*» (Nz, pp. 102-103)

«Hagitec-magitec» est, effectivement, une formule d'ouverture, adressée à un auditoire en vue de l'appâter avant d'entamer un récit, car le conte est, d'abord, un art oratoire. La manière de raconter y est tout aussi importante que ce qui est narré ; le conteur captive son public avec les différentes tonalités de sa voix, ses gestes, les expressions de son visage (ses mimiques) et ses silences volontaires. Cet aspect de l'art oratoire a été abordé par Malika Mokeddem dès son premier roman, *Les Hommes qui marchent,* à travers les talents de conteuse de *Zohra*, la nomade se sentant «exilée» dans la sédentarité et qui n'est autre que la grand-mère de l'auteure :

> Mais ce ne sont pas les caravanes du sel que **Zohra racontait avec le plus de délectation.** Non. **C'est dans l'histoire de djelloul Ajalli, surnommé Bouhaloufa, «l'homme au cochon», queson art de conteuse prenait ses plus belles envolées.** Combien de fois a-t-elle répété ce récit-là ? Connaissant son dédain pour toute sorte de comptabilité, personne ne se risquait à la taquiner sur le sujet. Du reste, là aussi, qu'importaient les chiffres. **Elle y mettait tant de cœur. Et les prouesses de sa narration faisaient qu'au seul nom de Bouhaloufa, son auditoire jubilait et se laissait déjà emporter par le même envoutement que lors de la première fois.**[1]

[1] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., p. 13.

Il est clair que l'écriture de Malika mokeddem a toujours porté les traces d'une oralité puisée dans ses origines nomades. À ceux qui qualifient ses romans – surtout les deux premiers - de «romans-contes», elle répond :

> Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans «l'immobilité» des sédentaires et ne cessait de me conter son monde (…) Mon enfance, c'est ce monde-là, le désert.»[1]

Mokeddem, elle-même reconnait que « (ses) premiers romans sont ceux d'une conteuse»[2]. Elle précise, également, que c'est la tragédie qu'a connue l'Algérie dans les années 90 qui a fait se libérer son écriture de l'emprise du conte. Néanmoins, Christiane Achour fait remarquer, à juste titre, que «le conter est toujours présent (sauf qu)'il est travaillé autrement»[3]. Elle rajoute que le «merveilleux narratif»[4] n'a fait que se subvertir en un élément générateur de la structure romanesque. Toutefois, l'écriture de *N'zid* a outrepassé ce procédé dans le sens où l'oralité du conte jaillit par le biais, non pas, d'une voix, mais d'un dessin comme le démontre l'extrait suivant :

> Méduse boit la mer en cherchant, manque d'exploser de trop-plein d'eau. À bout de souffle, elle s'écrase en surface, siphonnée, regarde tout ce bleu de malheur qui monte, tombe et l'étrangle.
> Agacées, les vagues se mettent à gronder ; « Toi, la goutte, tes coups de cœur pour le les piques, pour tous les exotiques sont pure folie, pire, un suicide. Tu manques trop de consistance pour te frotter à ceux-là. Va te faire déshydrater la frustration. Il y a, parait-il, un poisson-lune, venu des eaux froides, qui est passé maitre en la matière». Son amie la baleine lui répète encore : «Hé, la minuscule, la presque invisible, tu me fatigues avec des excentricités et des excès que moi, l'énormité, je n'oserai jamais ! Arrête de faire le plastique flottant. La mer déteste ça. Elle risque de se fâcher et d'aller te vomir, toute mazoutée, à la gueule de la terre. Viens donc dans ma bouche. Je vais te projeter si haut dans les airs que tu en verras mille arcs-en-ciel. Ça te déchargera peut-être les démangeaisons».

---

[1]Propos de Malika Mokeddem recueillis par CHAULET-ACHOUR, Christiane. «Portrait de Malika Mokeddem, écriture et implication» in *Noun- Algériennes dans l'écriture*, op.cit., pp. 182-183.

[2] Idem, p. 185.

[3] CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem, Métissages*, op.cit., p. 98.

[4] Christiane Achour emprunte la notion de «merveilleux narratif» à la littérature haïtienne tout en la détournant, un peu ; elle y distingue une forme d'écriture particulière dont la particularité serait de négocier l'oralité dans l'écriture moderne.

> Écœurée, Méduse s'enfuit, file les milles marins en se demandant sur quelle rive elle a entendu cette maxime qui lui frise la phosphorescence : «Gardez-moi de mes amis. Mes ennemis, je m'en charge». Évitant toutes les embuches, elle parvient éreintée au détroit de Gibraltar. Elle veut attendre là, à la croisée des eaux et des vents, entre leurs étreintes et leurs déchirements, entre les espoirs écartelés des terres, dans l'appel d'une autre traversée. «Ici, j'entends mieux toutes les musiques. Ici je sens tous les déserts. Il va venir, le luth des sables, zapper les rivages et les courants. Sinon, tant pis pour lui. Ils sont nombreux à passer par ici ceux que l'enfance garde dans son chant, ceux qui perçoivent les prismes et les tangentes des détroits. Il s'en trouvera bien un, des plus sensibles, pour venir admirer de plus près mes diffractions» (Nz, pp. 180-181)

Associé au passage que nous avons illustré précédemment (page 34 et 35 de *N'zid*)[1], qui relate le début de l'histoire d'une méduse tombée amoureuse d'un oursin, l'extrait ci-dessus reproduirait les constantes de, ce que Jamel-Eddine Bencheikh appelle dans son étude des *Mille et Une Nuit*, un conte à «schéma générateur» et qu'il définit comme suit :

> Nous appelons schéma générateur le système général qui assemble, dispose et coordonne tous les éléments du texte narratif. Les éléments de ce système : formule anecdotique choisie, récit décomposable en unités opérationnelles, opérateurs agissant exclusivement pour le compte d'un projet anecdotique et dans les limites assignées, structure d'accueil, mode de fonctionnement et de cheminement, sont pris dans une stratégie qui génère le conte.[2]

Étant donné que le conte met en scène une machinerie extrêmement complexe qui régit un récit dont l'itinéraire évènementiel est guidé par un projet arrêté à l'avance, Bencheikh pense que ce sont, ce qu'il a appelé «des opérateurs», et le rapport qu'ils entretiennent entre eux qui marquent le fonctionnement du conte. Ainsi, au cours de celui-ci, on rencontrera des opérateurs-adjuvants, ceux-ci seront au service du projet ; tandis que les opérateurs-opposants le contrecarreront ; sans oublier les opérateurs-neutres qui sont de simples agents de transmission d'une étape du processus à une autre. Nous reconnaissons, bien-entendu, les règles universelles du conte, telles que Vladimir Propp les a dégagées dans *Morphologie du conte*[3], mais surtout leurréorganisation par

---

[1] Confer p. 205.

[2] BENCHEIKH, Jamel-Eddine. *Les Mille et Une Nuit ou la parole prisonnière*, Paris : Galimard, 1988, p. 54.

[3] PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.

A.J Greimas autour des trois axes : celui du désir (Sujet/Objet), celui de la communication (Destinateur/Destinataire) et celui du pouvoir (Adjuvant/Opposant).

Le micro-récit de la méduse se soumet aux contraintes préétablies du conte, toutefois, c'est l'axe du désir qui semble prédominer dans la structure de celui-ci. En effet, en mettant en scène un axe du pouvoir instable, représenté par des actants qui peuvent basculer du rôle d'adjuvant à celui d'opposant (la baleine et les vagues), nous pouvons déduire que l'intérêt du conte réside plus dans le rapport Sujet/Objet et donc dans la quête de la méduse.

Comme dans Les *Mille et Une Nuit*, dans l'histoire de la méduse il n'est pas question «de personnages, d'anecdotes, d'aventures personnelles, mais de la mise en scène des significations essentielles de l'existence»[1]. L'épilogue du récit de la méduse confirme le rapprochement que nous effectuons :

> **Elle veut attendre là, à la croisée des eaux et des vents, entre leurs étreintes et leurs déchirements, entre les espoirs écartelés des terres, dans l'appel d'une autre traversée.** '' Ici, j'entends mieux toutes les musiques. Ici je sens tous les déserts. Il va venir, le luth des sables, zapper les rivages et les courants. (Nz, p. 181)

Ainsi, ces contes ne se contentent pas de raconter, ils «établissent une communication avec le désir»,[2] d'où l'insistance sur les aspirations et les «excentricités» de la méduse dans la narration du «conte» en question.

Dans son ouvrage intitulé *L'écriture-femme*, Béatrice Didier fait remarquer que le conte a toujours été un outil de transgression :

> Il s'agit non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société phallocratique. De le transgresser aussi peut-être par rapport à une sorte de vocation de la voix, du chant, de la tradition orale qui a été assumée par les femmes.[3]

Avec le «conte de la méduse», Malika Mokeddem a, certes, poussé plus loin cette transgression en subvertissant le mode même d'expression du conte. Ainsi, l'art

---

[1] BENCHEIKH, Jamel-Eddine, op.cit., p. 9.

[2] Ibid.

[3] DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1973, p. 17.

graphique a supplanté l'art oratoire, non pas pour le dénigrer, mais pour se substituer à lui. L'explication de cette démarche se trouve dans les révélations que l'auteure elle-même a faites concernant le rapport qu'elle entretient avec le dessin. En effet, dans *Mes Hommes*, Malika Mokeddem avoue que la peinture est une passion à laquelle elle s'est essayée. Elle l'évoque en la mettant en parallèle avec sa passion la plus forte, l'écriture :

> Un autre mode de création dans le bastion de l'écriture. Une forme de gémellité qui viendrait s'offrir en miroir. Les yeux, l'expression d'une autre sensibilité comme une percée dans le silence des mots.[1]

Elle continue :

> L'amant dans *L'Interdite* était médecin et peintre. C'est dire l'ancienneté de cette aspiration. Ce que l'on nomme le hasard n'est que le fruit, parfois masqué, inconscient, de nos aspirations.[2]

Nous remarquons que l'auteure est consciente de l'emprise qu'a le dessin sur sa création littéraire. Cette passion, refoulée, a trouvé le moyen de s'exprimer même si ce n'est qu'en arrière-plan d'uneautre expression artistique qu'est l'écriture.

2.2.2 Subversion dans le fond

La production romanesque de Malika Mokeddem est connue par l'insertion du conte oral algérien dans les récits.

Dès l'incipit de son premier roman,*Les Hommes qui marchent*, l'auteure a glissé, par le biais de la voix de la narratrice-conteuse Zohra une sorte «d'avertissement» à ses lecteurs pour leur annoncer son projet de puiser dans son patrimoine culturel :

> Asseyez-vous donc. Détendez-vous. Dégustez un verre de thé à la menthe. Et surtout, ne me demandez plus mon âge. J'ai à présent celui de mes contes. J'ai la tête lestée de mots. Pris dans des tourmentes d'images, les mots peuvent devenir acre, rances, un vertige, une danse, ou un trille dans nos têtes pareil à l'envol d'une multitude de youyous séraphins. D'autres sont violents. Comme habités en permanence par un terrible vent de sable. Ils tourbillonnent en nous et cinglent nos mémoires. Je voudrais vous dire leurs joies et leurs peines. Je voudrais me décharger avant le dernier sommeil. **Cependant, sachez qu'un conteur est un être fantasque. Il se joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la façonne entre ses rêves et les perditions de la réalité. Il n'existe que dans**

[1] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes,* op.cit., p. 200.

[2] Idem, pp. 200-201.

> **cet entre-deux. Un ''entre'' sans cesse déplacé. Toujours réinventé.** Sachez aussi que vos médisances ne font que l'amuser. Ou lui offrir matière à d'autres récits.
> **Je vous aurai avertis !**[1]

Si dans *N'zid, Djaha*[2], *Targou*[3], *Ghoul*[4] et *Ghoula*[5]ne sont qu'évoqués par *Nora* dans un processus de remémoration, dans *L'Interdite*, c'est le personnage attachant de la petite *Dalila* qui les fait revivre par le biais de son imagination débordante.

Comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie précédente, *Dalila* a une vie intérieure très riche, car pour échapper à l'ennui et la médiocrité qui l'entourent, elle s'est inventé un univers imaginaire où elle se réfugie. Voici un extrait dans lequel elle confie son mode à Sultana : « …sur le sable, y a les gens des rêves qui vont au ciel et redescendent, qui font la lumière et qui meurent jamais. Les gens de la vie, ils savent pas toujours les voir. Moi, je les vois, je leur parle. » (L I, p.72)

Dalila d'un tempérament solitaire[6], affiche une attitude contestataire à l'égard de son entourage et en particulier, de ses frères. Face à l'immensité du désert, seul endroit qu'elle connaît, elle pénètre le pays des rêves. Ce monde a tout de même une particularité ; il est constitué de personnages appartenant à des légendes maghrébines : *Djaha* et *Targou*, et de deux autres personnages tirés de deux œuvres occidentales : *le Petit Prince*[7] d'Antoine de Saint Exupéry et *Le Tambour*[8] de Günter Grass :

> - Bon, bon…qui vois-tu d'autres au pays des rêves ?
> - Quand j'étais petite, **ma sœur Samia, elle lisait le Bendir et elle me racontait.**
> - Le Bendir ? Qu'est-ce que c'est ?
> - **Ah non, dans Lafrance on l'appelle le Tambour**. Il a aussi un autre nom qui ressemble à Omar.

---

[1] MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent*, op.cit., pp. 11-12.

[2] Personnage algérien de légende, réputé pour sa grande malice.

[3] Spectre féminin légendaire.

[4] Spectre masculin légendaire : ogre

[5] Féminin de l'ogre : ogresse.

[6] « …c'est ainsi que dans ses solitudes, dès qu'il est maître de ses rêveries, l'enfant connaît le bonheur de rêver… », BACHELARD Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris : Presse Universitaire de France (Coll. Quadrige), 1984, p.84.

[7] De Saint Exupéry Antoine (1940), *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, 1946.

[8] GRASSGünter (1960), *Le Tambour*, (sl) : du Seuil, Jean Amsler, 1961.

> - Oscar, Oscar le Tambour. Samia t'a raconté cette histoire ? C'est un très beau livre[1]. Il a été tourné en film[2]. As-tu vu le film ? (…)
> - J'étais petite et je pensais que le ciel était un plafond en verre bleu. Le Tambour venait me voir sur la dune. Toujours, je lui demandais de casser le ciel comme il casse les ampoules et les vitres de chez lui. J'avais envie de voir ce qu'il y avait derrière, tellement envie que parfois j'avais des colères. Des très grandes colères qui me faisaient pleurer. Le Tambour criait, criait, le pauvre ! Mais il arrivait pas à casser le ciel. Il me disait : ''je peux pas parce que le ciel, c'est pas comme une ampoule ou une vitre. Le ciel c'est trop grand, c'est trop dur pour moi. Si j'étais grand, avec un grand cri, je le casserai peut-être''. Mais s'il était grand, il aurait pas eu un cri qui casse. (L I, pp. 72-73)

Il est important de souligner que le monde imaginaire de *Dalila* n'appartient pas au rêve, mais à la rêverie. En effet, Bachelard fait bien la distinction entre ces deux éléments en avançant que les rêves, contrairement aux rêveries, appartiennent à la vie nocturne. Selon lui, « La rêverie est un phénomène spirituel trop naturel, trop utile aussi à l'équilibre psychique »[3]. C'est aussi la conscience, présente dans la rêverie qui constitue un signe décisif dans la différence entre cette dernière et le rêve. Le dictionnaire *le Petit Robert*[4], quant à lui, associe la rêverie au délire, à la méditation et à l'imagination. C'est par rapport à ces définitions que nous pensons que ce que Dalila appelle « rêves » n'est rien d'autre que des rêveries. Le passage de l'un à l'autre est clairement expliqué par Sari Mohammed Leila dans sa thèse de doctorat consacrée aux contes et aux récits du Maghreb :

> Ainsi, la découverte de la symbolique, était connue depuis longtemps dans d'autres domaines (conte, légende, mythe) et jouait un rôle très important dans le dialecte du rêve. D'emblée, nous remarquons que l'imaginaire individuel se nourrit des rêves, l'être humain se trouve toujours en lutte avec la réalité. Pour satisfaire ses désirs, il doit aller à l'encontre de la réalité qui l'oblige à rester adapté à l'ordre social, cet état de frustration le conduit à assouvir ses besoins dans un monde imaginaire où il peut rêver la vie qu'il est incapable de vivre. Les productions de l'imaginaire deviennent des arrangements passés avec

[1] Il est vrai que Le tambour de Günter Grass n'est pas un conte, mais un roman. Toutefois, l'aspect fantasmagorique de l'œuvre (Oscar qui à partir de l'âge de 3 ans ne grandit plus et sa voix qui a le pouvoir de briser le verre) nous permet de le considérer comme un conte. De plus, le jeu de miroir dans lequel vérité et mensonges se confondent contrarie le critère de vraisemblance auquel le roman doit répondre.

[2] En effet, Le Tambour de Günter Grass a été porté à l'écran par Volker Schlöndorff en 1979.

[3] BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses Universitaires de France (Coll. Quadrige), 1984, p. 10.

[4] *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1983.

> la réalité pour satisfaire les pulsions inconscientes, et elles se font tant dans le rêve que dans la rêverie[1].

Dalila arrive même à vouloir faire coïncider le monde réel et son univers fictif dans ses rêveries. Ainsi, pour rendre *Yacine* éternel, *Dalila* veut le « mettre dans un livre » (L I, p.75). De cette façon, ce dernier rejoindra « les gens des rêves » de Dalila[2], et viendra lui rendre visite, chaque fois qu'elle en aura envie. La seconde obsession de *Dalila* est de casser le ciel. Pour ce, elle a aussi eu recours au *Tambour* et au Petit Prince en leur demandant d'essayer de casser le ciel pour elle :

> **Le Petit Sultan. Dans Lafrance on l'appelle le Petit Prince**. Lui aussi, c'est un chercheur d'espace pour sa fleur. **Je lui ai demandé de dire à son ami de casser le ciel avec son avion**. D'abord il voulait pas à cause de son étoile qui est si petite avec sa fleur dessus. **Et aussi son ami, il peut plus voler parce qu'il est tombé dans la mer avec son avion.** (L I, p.73)

Dalila tente de trouver sa place dans une société dépourvue de tous moyens d'épanouissement. Pour échapper à l'ennui, elle « tente de fuir voire de subvertir (la réalité) à l'aide d'un monde imaginaire, fictif. Mais réalité qui se mêle au merveilleux pour fonder un ''entre-deux monde'' »[3]qui lui procure une libération psychologique unique :

> Tu sais, les gens ici, ils sont tellement pauvres qu'ils gardent jamais trois sous pour les plaisirs. Ils les gardent rien que pour les enterrements et les catastrophes. Les filles, elles font pareil avec les rêves et les mensonges. C'est rien que pour réparer les trous de la vie. (L I, p. 178)

L'épilogue de *L'Interdite* nous apprendra que *Dalila* n'a pas de sœur,*Samia* est le fruit de son imagination : « Non ! Non ! Fais pas ça ! Samia…elle n'existe pas (…) Samia c'est qu'une sœur zyeutée dans mes rêves.» (L I, p. 178)

---

[1] SARI MOHAMMED, Leila. *Contes et récits du Maghreb : Territoires de l'imaginaire et enjeux socioculturels*. Thèse de doctorat : Université Abou Bakr Belkaid, Tlemcen, 2015-2016, p. 99.

[2] « *Si j'étais grande, j'aurais emmené Yacine tout là-haut et je l'aurais lâché dans l'air. Comme ça, il aurait volé tout le temps avec les étoiles et le Petit Prince et sa fleur, dans un bleu propre.* » (L I, p.74).

[3] GOYON Carine, « L'Infante maure, ou l'entre-dire francophone » in BONN Charles (dir.), *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la FRANCE, dans les littératures des deux rives*, Paris : L'Harmattan (Coll.Etudes transnationales, francophones et comparées), 2004, pp.167-177, p.169.

À partir de cette révélation le doute vient se greffer et remettre en question l'ancrage réaliste du récit, offrant ainsi une multitude de lectures possibles.

À l'image du *Tambour* de Günter Grass–dans lequel le narrateur fait part de ses délires depuis un asile psychiatrique-, *L'Interdite* entremêle, également, vérités et mensonges pour recréer la fictivité avouée du conte.

2.2 Le croisement des imaginaires

Nous remarquons que dans ses rêveries, *Dalila* mêle des personnages de récits populaires algériens (*Djaha* et *Targou*) avec des personnages de contes occidentaux à tendance philosophique (*Le Petit Prince* et *Le Tambour*) tout en faisant la distinction entre ce qui appartient à son patrimoine culturel et ce qui n'en fait pas parti :

> - Avec qui d'autre parles-tu dans tes rêves ?
> - Aussi avec **Jaha et Targou. Eux, ils sont de chez nous**. Targou est une morte qui n'est pas vraiment morte, qui se couche jamais, qui se repose jamais. Tout le monde dit qu'elle est méchante comme le diable. C'est pas vrai ! Elle s'ennuie toute seule, dans un temps qui passe pas, alors elle fait des blagues aux gens, pour rire. (L I,p.74)

Le tempérament curieux des bédouins et leurs regards qui « zyeutent » (L I, p.99) dérangent profondément *Dalila*. Ici aussi, le rêve va lui servir d'exutoire pour surmonter la haine qui l'anime vis-à-vis des hommes et de leur misogynie :

> **J'ai rêvé que j'étais le Tambour, le Tambour en fille. Je marchais dans les rues de Tammar et je frappais sur le bendir. Je frappais, je frappais. Dans les rues, les hommes et les garçons me regardaient. Et tous les yeux qui collaient, je leur criais fort, très fort. Ça faisait éclater les yeux comme du verre qui casse.** Les figures étaient drôles, avec des trous rouges à la place des yeux. Et moi je riais. Et mon cri fusillait encore et encore d'autres yeux. **Tac ! Tac ! Tac ! Comme quand les femmes jettent du sel dans le feu pour brûler le mauvais œil.** Ça pète, ça pète, ça pète. (L I, p. 144)

En mimant le Tambour d'*Oscar*, *Dalila* occulte son origine allemande et l'intègre à sa propre culture. En effet, elle commence par ne plus l'appeler Tambour, mais bendir[1], puis elle compare son bruit à une pratique purement maghrébine qui consiste à jeter du sel dans le feu pour éloigner le mauvais œil. Il en est de même pour *le Petit Prince* que *Dalila* préfère appeler le « Petit Sultan ». Le compte d'Antoine de Saint

[1] En arabe on appelle leTambour, bendir

Exupéry a été totalement transformé dans l'imaginaire de *Dalila*. La version qu'elle donne est différente du conte original ; l'ami du *Petit Prince*, ne peut pas casser le ciel avec son avion parce qu'il est tombé dans la mer, hors la version originale du conte n'a jamais mentionné cet événement. Aussi, l'image de *Targou*, qui est réputée pour sa méchanceté légendaire est subvertie grâce à la conception que *Dalila* se fait d'elle. Ceci pour dire que *Dalila*, tout comme *Sultana* est une personne en marge de sa société. Malgré son jeune âge, celle-ci préfère se faire son propre jugement des choses et des personnes et refuse de prendre pour argent comptant ce qu'on lui raconte. Nous retrouvons ici toute la morale présente dans l'œuvre du *Petit Prince*.

Il est important de souligner que d'après le dictionnaire des symboles[1], le Tambour symbolise l'arme psychologique, dans la plupart des cultures. Il a pour fonction de défaire de l'intérieur toute résistance ; il est considéré comme sacré, ou comme le siège d'une force sacrée parce qu'il gronde comme la foudre. Le tambour est comme une barque spirituelle, faisant passer du monde visible à l'invisible. Il se rattache aux symboles de la médiation entre le ciel et la terre. C'est peut-être pour ces particularités que *Dalila* a choisi, dans ses rêves, le tambour comme arme pour se rebeller et crier au monde son rejet des conventions.

Les transformations que Dalila apporte aux contes sont parfois même incohérentes. Mais Gaston Bachelard pense que « la rêverie ne raconte pas. Ou, du moins, il est des rêveries si profondes en nous (…) qu'elles nous débarrassent de notre histoire »[2], sans pour autant qu'elles soient cohérentes.

Dalila jongle ainsi avec ses deux mondes. Elle passe de la réalité à la fiction en un tour de main et explore le pays fantastique des rêves en rajoutant d'autres artifices, fruits de son imagination débordante. Elle passe du réalisme au fantastique en utilisant un langage poétique qui fait rêver, malgré quelques aberrations de langue et grâce à une certaine musicalité :

> Des fois dans mes rêves, les palmiers sont rouges et y a plein, plein de jolis nuages dans le ciel : des blancs, des gris clairs et foncés, beaucoup de violets et même des noirs. Ça fait de l'ombre sur toute la

[1] CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, op.cit.,

[2] BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, op.cit., p.84.

> terre. Y a de l'eau qui dort dans l'oued. De l'eau qui dort. Un rêve transparent. On voit son dedans et son dehors. On voit des galets brillants comme des étoiles mouillées au fond et aussi on voit les nuages qui nagent dans l'eau et des palmiers qui dansent couchés. Y a de l'herbe et des fleurs et des papillons. **Y a les Kheimas des nomades et leurs chameaux. Y a beaucoup de grand-mères qui racontent les voyages. Le Petit Sultan se baigne dans l'oued et regarde son étoile. Le Bendir joue son tam-tam et casse les grappes de dattes.** Les enfants courent manger les dattes et crient de joie. **Djaha s'amuse. Il a une gandoura en nuages blanc. Son âne a les yeux bleus et un ruban rose au cou. Targou fait ses farces, juste pour faire rire les femmes. El les femmes disent pas des méchancetés sur elle. Elles ont pas peur d'elle, non. Elles rient ensemble.** Moi, je vois tout de ma cachette en haut d'un palmier.(L I, pp.98-99)

Lecaractère insolite et hétéroclite du micro-récit ci-dessus dans lequel *Dalila* relate un de ses rêves réside, d'abord, dans la convocation, dans un seul et même récit, de personnages appartenant à des contes distincts : *le Petit Sultan* (*Le petit Prince*), le *Bendir* (*le Tambour*), *Djaha* et *Targou*. Ensuite, dans des descriptions surréalistes telles que: le tam-tam qui casse les régimes de dattes, la gandoura de *Djaha* en nuage blanc, un âne aux yeux bleus avec un ruban rose autour du cou. Et pour finir, l'octroi aux personnages empruntés aux contes de rôles en totale contradiction avec la symbolique qu'ils incarnent dans l'imaginaire collectif ; l'exemple le plus pertinent étant *Targou* qui ne suscite plus la hantise, mais la sympathie.

Cette fresque imaginaire est agrémentée par la présence d'un campement de nomades ; en effet, il aurait été inconcevable pour Malika Mokeddem de ne pas évoquer ceux, qui dans les propos de Deleuze et Guattari, font le désert non moins qu'il est fait par eux.Dans le traité de nomadologie[1], les philosophes voient le nomade comme «vecteur de déterritorialisation»[2]. À l'image de ce dernier, le conteur jouit «d'une autonomie de déplacement : le nomade ne se fixe à aucun espace même s'il se déplace d'un point à un autre, le point devient lui-même lieu de départ et ne constitue qu'un

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. «Traité de nomadologie : la machine de guerre» in *Mille Plateaux*, op.cit.,

[2] Idem, p. 473.

relais, un entre-deux»[1]. Il en est de même pour l'imaginaire mokeddemien qui refuse l'enracinement dans un seul imaginaire et jette des ponts entre les cultures.

Le recours au conte aura permis à l'auteure, d'une part, de participer « à la préservation d'un patrimoine fragilisé »[2]. D'autre part, le personnage de *Dalila*invite le lecteur au voyage en lui faisant pénétrer le monde merveilleux de l'enfance. Néanmoins, derrière l'attitude espièglement contestataire de cette dernière, Malika Mokeddemdissimule ses propres déviations qui font d'elle un sujet «déterritorialisé».

En effet, la tendance qu'à Mokeddem de revisiter les récits qui font partie de la mémoire collective (les mythes et les contes), nous a permis de déceler, chez elle une rupture avec l'imaginaire collectif ; celle-ci réfute la sublimation des imaginaires qui conduit à l'ordonnancement des conduites. Ainsi, en créant ses propres repères, l'auteure peut cultiver sa déterritorialisation et «négocier son être au monde.»[3]

[1] BENAMARA, Nacer. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90, cas de Malika Mokeddem,* op.cit., p. 230.

[2] ACHOUR Christiane et ALI-BENALI Zineb, *Contes algériens*, Paris : L'Harmattan (Coll. La légende des mondes), 1989, p.5.

[3] CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem, Métissages*, op.cit., p. 102.

Chapitre II

Figure du désir et accomplissement à travers le dialogue des textes

La difficulté à parler de soi, de se livrer pose le problème de la représentation et de l'irreprésentable. Dans l'expression artistique, les angoisses et les douleurs vont «s'illustrer dans le jeu des images dont le rôle sera de servir d'intermédiaire entre les concepts et les choses»[1].

Jean-Jacques Wunenburger –philosophe spécialiste de l'image et du sacré- approfondit la réflexion sur la fonction de l'image, dans *Philosophie des images*[2], en comparant l'art figuratif à l'art abstrait ; il estime que les images véhiculées dans le premier restent impuissantes à nous transcrire l'expérience de l'Être, tandis que le second se révèle apte à nous faire éprouver la vie. C'est donc le vide et le sens qu'il véhicule qui est soulevé dans l'expression artistique, «estimant que les indices de l'absence exacerbent notre perception de l'invisible et nous donne plus à voir que les indices de présence»[3].

Concernant la littérature, en général et les textes maghrébins, en particulier, Beida Chikhi parle d'une «fictionnalisation» de l'univers psychopathologique à travers des discours infiniment dédoublés et des textes pleins de trous dont l'indicible cache «la parole trouble du désir et de ses entraves, allant jusqu'à la confusion du réel et du fantasme»[4]. Selon elle, la littérature «ne peut plus se concevoir en dehors de cette zone

---

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre*, op.cit., p. 198.

[2] WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. Réédité en 2001.

[3] NAHLOVSKY, Anne-Marie, op.cit., p. 199.

[4] Ibid.

de risqueoù ce qui a été muet ou contraint au mutisme prend soudain la parole»[1]. Cette écriture paradoxale cherche à dire autant qu'à cacher et c'est la mission du lecteur de décrypter la symbolisation de ce double sens, car comme le stipule Paul Ricœur : «Là où un homme rêve, poétise ou prophétise, un autre se lève pour interpréter»[2]. C'est dans cette optique que nous nous proposons de réinterpréter les images ou les figures de l'absence que nous avons repérées précédemment : celles de l'identité et de la mère.

1. Les figures de l'absence : stratagème d'un discours allégorique

Pour comprendre l'intérêt de notre présente réflexion, il faut se focaliser sur l'absence de l'objet du désir dans nos trois romans. Nous avons remarqué que la quête prenait forme, dans les trois récits, avec en arrière-plan une figure réelle de l'absent, qui est indissociable de l'objet du désir.

En effet, que ce soit suite à un décès (mort de *Yacine*), une perte de mémoire (*Nora* de se souvient plus de *Jamil*, mais au moment où elle se réapproprie sa mémoire, elle apprend l'assassinat de ce dernier), ou une disparition (*Léo*), les amants des héroïnes mokeddemiennes sont, inéluctablement, absents. Cependant, au-delà de l'absence de ce que l'on a appelé «la figure du désir» c'est, à notre sens, dans le point en commun entre ces trois figures que la figure du désir résiderait. Celle-ci ne peut être divulguée que par l'expérience de l'anima, c'est-à-dire l'inconscient dont les résultats pourraient nous forcer à une réinterprétation de nos textes.

Nous avons remarqué que le désert constituait le point de jonction entre les trois figures du désir, mais nous voudrions démontrer que c'est ce dernier qui est la véritable figure du désir et ce grâce au dialogue des textes.

Jamil représente l'homme nomade par excellence. Que ce soit dans l'aspect physique[3] ou dans sa philosophie de la vie. Toutefois, il a dû quitter son désert qui devenait étouffant au quotidien et «Quand le besoin du pays, du désert surtout, se fait

---

[1] CHIKHI, Beida. «La psychopathologie et ses fictions. Discours théorique et mise en œuvre littéraire» in *Etudes littéraires maghrébines n° 1. Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb.* Citée par NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre,* op.cit., p. 199.

[2] RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Seuil, 1969, p. 27.

[3] «L'homme est basané, presque noir, grand.» (Nz, p. 14)

cruel, Jamil reprend l'avion. Souvent. Il dit qu'il ne risque rien dans le désert. Il ne l'a jamais autant sillonné.» (Nz, p. 166).

Yacine et *Léo,* quant à eux, sont étrangers au désert ; le premier a choisi d'y exercer la médecine et de le peindre, pendant son temps libre. Tandis que le second est décrit comme un «fou du désert».

Dans *L'Interdite*, le choix de *Yacine* de s'installer à Ain Nekhla est sujet à polémique. Le discours que tient *Ali Merbah*, le chauffeur de taxi qui a conduit *Sultana* de l'aéroport vers son village natal en est la preuve :

> Pourquoi il est venu ici, ce Kabyle ? Même les enfants du Sahara, quand ils deviennent médecins ou ingénieurs, ils vont dans le Nord ou à l'étranger. Les gens ne viennent ici que dans les prisons ou par mesure disciplinaire ! Nous du Sud, on est une punition, un cachot ou une poubelle pour tous les nababs du Tell. Ils ne nous envoient que la racaille du pays ! La preuve, il est au RCD[1], le tabib. (L I, p. 18).

Cet extrait est censé refléter un point de vue endogame concernant le désert. La sévérité du vocabulaire utilisé exprime une double intransigeance ; d'abord vis-à-vis du désert, ensuite, à l'égard des étrangers, en général, et des Kabyles en particulier.

Nous pouvons, aisément, comprendre le choix de l'écrivaine de laisser exprimer un tel point de vue, car *L'Interdite* est un roman des plus réalistes, qui colle à l'actualité de l'époque et témoigne, par conséquent, des mentalités qui y régnaient. En effet, la situation d'extrême violence dans laquelle se trouvait l'Algérie à cette période-là ne laissait aucune place au fantasme que peut prodiguer cet espace. D'ailleurs la protagoniste de *L'Interdite* le dit explicitement en s'adressant à *Vincent* : «…le désert liberté, évasion, retrouvailles avec soi-même…ce sont là des bagages de touristes. J'en ai d'autres. Hélas bien différents et qui risquent de te décevoir.» (L I, p. 123).

Nous retrouvons cette sobriété quant à la perception du désert chez l'héroïne de *La Désirante* dont les propos sont, moins hargneux, mais similaires à ceux d'*AliMerbah* :

> Nous évoquions souvent ces otages tellement emblématiques du Sahel. Tu fixais la carte du désert, derrière ton bureau, m'obligeant à

[1] Rassemblement pour la culture et la démocratie : parti politique algérien dont les dirigeants sont, pour la plupart, d'origine Kabyle.

> me tourner vers elle. Avant toi, je ne pouvais pas regarder ces illustrations. Leur grand vide me happait le cœur. Au reste, le Sahara n'était qu'un néant pour toute la population algérienne qui n'y vivait pas et ne s'y rendait jamais. Des gens du Nord, seuls quelques malchanceux ou parias y étaient mutés par mesure disciplinaire. En prison ou en pénitence. Il a fallu qu'adviennent les années 90 et leur bain de sang pour que les *chichis* (les bobos), n'ayant pas obtenu de visas pour fuir vers l'étranger, aillent y trouver refuge loin des massacres.
> Longtemps le désert n'a été une destination suprême que pour les fêlés de ton genre. (L D, p 211)

Si l'évocation du désert coute tant à *Shamsa* c'est parce que c'est l'espace qui l'a vue naitre et dont elle a été chassée dans les heures qui ont suivies. Elle n'y est retournée qu'une seule fois, dans le cadre de son travail, pour enquêter sur la disparition d'un terroriste dont le chagrin de la mère l'avait touché. En relatant cet événement *Shamsa* pointe du doigt l'ironie du sort qui a voulu que ça soit, elle, qui ignore tout de «l'inconnue qui (l)'a mise au monde» (L D, p. 97), qui soit chargée de cette mission : «…j'aurais aimé que Blanche soi encore en vie, que je puisse lui dire : je suis allée jusqu'à cette arcade que tu as marquée d'une croix sur ta carte postale. J'ai retrouvé le fils d'une inconnue dans mon village natal.» (L D, p. 98).

Comme nous l'avons déjà précisé, avant même sa rencontre avec *Shamsa, Léo* était un inconditionnel du désert. À cet effet, il arrivait à *Régis* qui surnommait *Shamsa,* «la fille du soleil», de se délecter du lien entre son origine et l'amour de son fils pour le Sahara en la rebaptisant «la fille du désert». Ainsi sa boutade était : «la fille du désert et le fou du désert.» (L D, p. 14).

Si le premier surnom plait à *Shamsa*, le second la «heurte par sa pertinence cruelle» (L D, p. 14) et la ramène à des blessures profondes dont le désert est le responsable, faute de figure parentale à incriminer. À ce sujet, en apprenant la probabilité de la détention de *Léo* dans le désert, *Shamsa* songe :

> Lou, serais-tu dans le désert ? Toi, prisonnier des infinis que tu chéris par-dessus tout ? Comment aurais-je pu y penser après ta disparition en mer ? Pour une fois, j'avais oublié que tout ce qui fait mal ne peut venir que de-là. (L D, p.210).

Toutefois, l'amour que porte *Léo* pour le désert a fini par déteindre sur *Shamsa* et panser ses blessures. Une fois de plus, chez Mokkedem, l'Altérité réconcilie le sujet avec l'objet de la faille. Voici deux extraits qui viennent étayer ce que nous avançons :

> Je n'ai jamais autant parlé du désert qu'avec toi. D'ailleurs, c'est plutôt toi qui le racontes, le décris. Je te suis comme si nous le parcourions ensemble. J'aime t'écouter. Je t'écoute et du sable succède à la pierre. Je t'écoute et des douleurs de ma région s'élève un chant antique qui m'enivre. Et j'ai commencé d'aimer le désert dans le grain de ta voix. Dans l'amour que tu as pour lui, pour moi.
> Tes mots sur mes abimes m'ont hissée au plus haut sommet de plénitude. (L D, p. 212).

Ou encore :

> Pour l'instant, et pour longtemps peut-être, ce pays, je préfère le rêver au son de ta voix. (L D, p. 213)

Le pays dont parle *Shamsa* est, bien évidemment, l'Algérie. C'est cette même Algérie qui tourmente *Nora* depuis la disparition de sa mère. En racontant cet épisode de sa vie à *Loïc*, la jeune femme se sent déboussolée car la seule «prononciation de ce nom, l'Algérie, la laisse sans voix.» (N z, p. 112).

Devant cet état de fait, *Loïc* murmure : «J'aurais dû me douter qu'il y avait une histoire de mère derrière ça. Il y a toujours une histoire de mère dans les têtes cabossées.» (Nz, p. 112).

Nous jugeons cet énoncé important dans la mesure où il peut répondre à une question que nous avons, sciemment, laissée en suspens dans le point précédent : Malika Mokeddem a-t-elle tué la mère ?

1.1.*Aicha*, l'allégorie d'une Algérie meurtrie

Avant de répondre à l'interrogation ci-dessus, nous nous proposons de nous pencher sur le prénom des mères dans nos trois récits. Si nous parlons de prénom au singulier c'est parce que celui-ci est toujours le même, à savoir *Aicha*. En effet, la mère de *Sultana* ainsi que celle de *Nora* se prénommaient *Aicha*. Voici les extraits dans lesquels leur nom est mentionné :

Dans *L'Interdite* :

> Il s'est jeté sur elle. Ils se sont battus. Coups de poing, griffes, vociférations…Tout à coup, ma mère est tombée, la tête sur la meule en pierre. Elle ne bougeait plus. Il s'est abattu sur elle : «**Aicha ! Aicha ! Aicha !**'» (L I, p. 152)

Dans *N'zid* :

> **Aicha, Aicha, Aicha**…Ce prénom. Dans la bouche de son père…Un chant. Un vent. Souvent avec des déchirures dedans. Après, un cri. À l'infini. (Nz, p. 138).

Scandé par trois fois et associé à un champ lexical exprimant la violence dans les deux extraits (poings, griffes, vociférations/ déchirures, cri), ce prénom semble incarner la tragédie dans l'imaginaire de l'auteure. Il est intéressant de souligner que la malheureuse inconnue – dans *La Désirante*- dont le fils a disparu, et dont *Shamsa* se charge de retrouver, se prénomme également *Aicha* :

> Un jour, je découvris que le fils d'**Aicha**, l'une de ces «femmes frappées par une disparition» qui m'avait le plus touchée et qui continuait à m'obséder, était emprisonné a Ain Dakhla, mon village natal, situé à mille kilomètres au sud-ouest d'Oran. (L D, p. 89).

Dans un entretien avec Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbaz, Malika Mokeddem a reconnu que l'écriture avait un peu la même fonction que la psychanalyse. Elle dit : « il y a des mots qui te hantent. Je le dis souvent on écrit avec une petite part consciente et une grande part d'inconscient (…) Mais c'est le regard des autres, des gens, des critiques…comme vous, qui parfois pointe des choses ressassées»[1].

Dans notre travail, ce n'est pas tant «les choses ressassées» que leur interprétation qui nous intéresse. C'est pour cette raison que nous avons choisi de parler d'allégorie.

Partant du principe que «l'allégorie consiste en une image développée sous la forme d'un récit ou d'un tableau, en recourant à une succession cohérente de tropes[2]»[3], et qu'elle «repose souvent sur une personnification, (laquelle) suppose une métaphore dont le comparant est un être animé»[4], permettant ainsi une double lecture d'un texte, nous considérons que la redondance du prénom «*Aicha*» pour qualifier tout personnage incarnant la mère, dans notre corpus, est une métaphore pour désigner l'Algérie.

---

[1] Malika Mokeddem, «Genèse d'une œuvre» in REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, ELBAZ, Robert, op.cit., p. 300-302.

[2] Figure de rhétorique destinée à embellir un texte ou à le rendre plus vivant en employant un mot ou une expression dans un sens détourné de son sens propre.

[3]«La métaphore et l'allégorie» disponible sur :theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part… Consulté le 14 mai 2019.

[4]Idem.

Le destin des différentes *Aicha* est similaire à celui de l'Algérie, dans différentes périodes de son Histoire : en effet, à l'image de l'Algérie révolutionnaire, *Aicha*, la mère de *Nora* est décrite par *Zana* comme étant « très belle, déchirée et digne malgré les insultes» (Nz, p. 140). Même si celle-ci «possède l'intelligence et l'acuité de perception qui lui ont forgé ce caractère rebelle» (Nz, p.139), il n'en demeure pas moins qu'elle a été victime de manipulation, car :

> Ses compatriotes militants l'enfoncent d'avantage encore dans ses tiraillements. Accusations, remontrances et chantages leur servent à lui fourguer les plus sales besognes. Diktat et leurre du nationalisme naissant. Et toujours l'esclavage, la misogynie. Patriotisme de démunie. Même le combat pour la liberté se fait dans l'humiliation (…) Indépendance ou pas. Nationalisme, pervers. Il ne berne les individus avec des rêves de liberté que pour mieux les aliéner. (Nz, pp. 139-140).

Comme le stipule l'extrait ci-dessus, *Aicha*, tout comme l'Algérie, ne s'est libérée d'un joug que pour tomber sous l'emprise d'un autre. Si le premier était le produit d'un ennemi connu, le second n'en est que plus sournois, car il a su détourner les idéaux.

C'est *Aicha*, la mère de *Sultana* qui représente le destin tragique de cette Algérie post indépendante ; elle est décrite dans l'épilogue de *L'Interdite* comme étant «belle et gaie», autrement dit, pleine de vie et c'est cette attitude qui a causé sa perte comme le stipule clairement une vieille femme du village à *Sultana* :

> - Je me souviens de ta mère ! Elle était si belle, beaucoup plus belle que toi (…) Elle était belle et gaie. C'est pour ça qu'elle est morte jeune. La vie, ici, ne supporte pas la gaieté, surtout chez une femme (…). Et elle savait qu'elle était belle. Elle aimait se regarder. Elle aimait se faire encore plus belle, chez nous, c'est déjà La Faute. (L I, p. 172).

Aicha représente une Algérie prometteuse qui a été stoppée dans son élan. C'est cette Algérie que Malika Mokeddem a fini par quitter et qu'elle dénonce à travers le discours de ses personnages. Voici un extrait dans lequel *Salah*, l'ami de *Yacine* reconnait, avec amertume, la responsabilité des gens de sa génération dans ce qui est advenu de son pays :

> Nous avons cessé de tuer l'Algérie à petit feu, femme par femme. Les étudiants mâles de ma génération, les élites *zaama*, ont participé au carnage. Nous nous sommes d'abord fourvoyés dans le mensonge et l'imposture. Faux, nos vêtements Mao et nos gargarismes révolutionnaires ! Nos études terminées, nous les avons remisés, jetés

> aux mites avec nos légendes de chiffon. Nous avons abandonné celles qui avaient eu l'imprudence, le malheur de nous aimer à l'université. Qu'étaient-elles venues chercher à l'université, celles-là ? La débauche du savoir. À la fin de nos études, nous, jeunes hommes de «grandes tentes», virilité auréolée du désespoir des abandonnées, nous endossions le burnous de la tradition pour gouter aux pucelles incultes que nous choisissaient nos familles. Mais dès que les tambourins de la fête se taisaient, nos jeunes épouses nous paraissaient insipides et niaises. Alors nous fuyions nos maisons. Nous hantions les bars, la lâcheté et même, du moins pour certains, les recoins les plus infâmes de nos âmes. Nous nous sommes installés dans la magouille et la schizophrénie. Nous avons tout fait dans le désamour, même nos enfants. Ensuite, ceux d'entre nous qui n'ont plus supporté cette vie-là, ont tous fui vers l'étranger. La belle affaire ! (L I, pp. 51-52).

Dans *La Désirante, Shamsa* est bâtarde et ne connait, par conséquent, pas sa mère. Toutefois, la seule figure maternelle algérienne évoquée dans le roman est affublée du prénom *Aicha.* Selon nous, cette *Aicha* représente l'Algérie de la décennie noire ; une Algérie meurtrie, inquiète pour ses enfants et son avenir. En effet, *Ahmed*, le fils d'*Aicha* est l'un des plus dangereux activistes d'un réseau terroriste, mais pendant son bref entretien avec *Shamsa* dans le parloir de la prison, celui-ci semble regretter le chagrin qu'il a infligé à sa mère :

> - Mais qui es-tu ?
> Je lui réponds que le chagrin de sa mère m'avait tellement ébranlée que j'avais enquêté sur son parcours de prison en prison (…) Il hocha la tête, partagé entre la colère et la peine avant de fondre en larme :
> Comment va ma mère ?
> Je lui réponds qu'elle ira beaucoup mieux de te savoir en vie (…)
> Il bredouilla :
> - Dis-lui que je l'aime.
> Puis dans un chuchotement mais en ponctuant ses mots d'un ton consterné, il avoua :
> -Je n'ai jamais dit à ma mère combien je l'aime. (L D, p. 96)

Le fait qu'«un terroriste (ait) chargée (*Shamsa*) de transmettre son adoration à sa mère» (L D, p. 98) est chargé de sens dans la mesure où il représente, non seulement, le repenti d'un jeune homme qui s'est égaré, mais également la déclaration d'amour d'un terroristeà sa mère-patrie.

Ainsi, dans nos textes, la locution «mère patrie » prend tout son sens ; d'abord – et à un premier niveau -, par la constante appartenance de la mère à l'Algérie en tant que pays d'origine. Ensuite, dans un niveau plus profond, grâce à l'appartenance de ces deux notions au même thème archétypal. Autrement dit, le pays d'origine et la mère

symbolisent l'identité d'un sujet. Toutefois, la diégèse des romans nous peint un pays inlassablement quitté, et une mère fatalement sacrifiée, car la déconstruction identitaire ne semble pouvoir se faire qu'en faisant abstraction de la mère et du pays d'origine.

Cependant, même si Malika Mokeddem essaie de renier tout ce qui est susceptible de l'enchainer –elle et ses protagonistes-, il n'en demeure pas moins qu'elle glisse des discours qui témoignent de son amour pour l'Algérie. En ce sens, voici un extrait de *N'zid* que nous avons jugé des plus significatif :

> Celle que tu crois endormie en toi est au contraire ta part la plus irréductible, ton noyau dur. Celle qui s'obstine et s'arroge le droit à la volupté quelles que soient les absences, les disparitions et autres blessures. Celle qui te sauve, te lave, te guérit et te réinvente par le dessin. Qu'importe l'appartenance et le nom, Myriam, Ghoula, Eva ou Nora. Ta blanchisseuse est toujours la même, fidèle à l'œuvre, a sa progression, **vivante** quoi !
> **Vivante ? Aicha ?**
> Pourquoi Aicha ?
> **En arabe, Aicha veut dire vivante**.
> Ah bon !? Et qu'est-ce…
> Et le reste, tout ce qui fait une identité ne serait que des enveloppes de ce que tu appelles «le noyau dur» ? (Nz, p. 155)

Dans ces propos dans lesquels *Loïc* expose son point de vue quant au peu d'importance du patronyme au profit de ce qu'il appelle «le noyau dur», Nora rebondit sur le participe présent «vivante»[1]. Il semblerait, qu'inconsciemment, l'auteure ait voulu attirer l'attention sur le prénom qu'elle octroie, inlassablement, à la figure de la mère en procédant à sa traduction. En effet, en arabe «Aicha» signifie «vivante» ; donc, le prénom de la «*Aicha*» au destin tragique connoterait, d'un côté, la vie par-delà le drame. D'un autre côté, il symboliserait la pérennité de l'Algérie dans l'esprit et dans le cœur de l'écrivaine, malgré les déceptions, l'éloignement et les ruptures[2].

---

[1] Ici, le participe présent est employé comme adjectif verbal, car il est mis au féminin et donc variable.

[2] Hormis le fait que le prénom «*Aicha*» soit répandu dans les pays de l'Afrique du nord, il semblerait qu'il soit devenu une sorte de topos (sujet littéraire qui revient souvent, jusqu'à constituer un thème récurrent et attendu en littérature) de la littérature maghrébine d'expression française. En ce sens, dans sa thèse de doctorat Benaissa Boukri Khalida est arrivée à la même interprétation du prénom «Aicha» dans le roman Un Oued pour la mémoire de Fatima Bakhai. Elle écrit : «Aicha, «la vivante» est la digue impavide, résistante contre le déferlement colonial ; Aicha qui malgré l'handicape de l'ignorance, elle réussit quand même à transmettre le flambeau de la continuité. L'histoire orale de son pays à elle et à sa petite fille Mounia, est devenue un histoire transcrite que nul ne pourra désormais, effacer ou détruire». BENAISSA BOUKRI

2. Le désir triangulaire de René Girard

Lemodèle du désir triangulaire a été proposé par René Girard dans*Mensonge romantique et vérité romanesque*[1].Dans cet ouvrage, le philosophe s'est basé sur des chefs-d'œuvre de la littérature tels que *Don Quichotte*,*Madame Bovary* ou encore *Le rouge et le noir*–pour n'en citer que ceux-là - comme support à sa démonstration, dans laquelleil dépasse l'interaction coutumière sujet/objet, dans une relation de désir, et ce, en incluant un troisième agent qu'il a appelé «le médiateur du désir»[2].

Cette médiation est jalonnée par un mimétisme considéré comme le «moteur central, rarement avoué, du désir humain»[3]. Néanmoins, une nette distinction est opérée entre médiation externe et médiation interne du désir. Dans le premier cas de figure, le personnage se distingue par une imitation du désir ou des actes d'un modèle qui n'appartient pas à son univers diégétique ; pour illustrer cette hypothèse, Girard cite pour exemple *Don Quichotte* de Cervantès dans lequel les désirs du protagoniste et les actionsqui en découlent n'arrivent pas à rivaliser avec les exploits des héros des romans de chevalerie qu'il a l'habitude de lire. Le deuxième cas de figure suppose «une compétition violente entre le sujet et le médiateur»[4]qu'on ne retrouve pas dans la médiation externe,dans laquelle le rapport du sujet au médiateur «ne génère pas de rivalité directe entre eux (car) le conflit (y) est plutôt intériorisé»[5].

Pour en revenir à la médiation interne, celle-ci est générée par la proximité des désirs et les rivalités que cette dernière peut entrainer. Ainsi le désir rentrera en contact avec d'autres désirs, créant ce que Girard nommera dans *Des choses cachées depuis la*

Khalida. *Écritures et représentations de la ville d'Oran dans la peste d'Albert Camus, Jeunes saison d'Emmanuel Roblès et Un oued pour la mémoire de Fatima Bakhai.* Thèse de doctorat : Université Oran 2, 2018-2019, p. 214.

[1] GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité* romanesque. Paris : Grasset & Fasquelle, 1961. (Réédition Hachette Littérature, 2006).

[2] Idem, p. 16.

[3] EL KHOURY, Toufic. « René Girard, *Don Quichotte* et la comédie », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 12 | 2018, mis en ligne le 19 janvier 2018, consulté le 18 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/carnets/2427 ; DOI : 10.4000/carnets.2427

[4] Idem.

[5] Idem.

fondation du monde[1], publié quelques années plus tard, «le désir mimétique».C'est cette seconde forme de désir que nous retrouvons dans notre corpus et que nous proposons de schématiser dans ce qui va suivre.Mais avant cela, nous avons jugé important d'aborder la réification du personnage masculin (objet du désir) que nous avons remarqué redondante dans nos trois textes.

2.1. La réification de la figure du désir

Au début de ce chapitre, nous avons dépassé les figures de l'absence que nous avons identifiées dans la partie précédente pour nous intéresser à une toute autre absence que nous avons, également, remarquée redondante.

Que ce soit dans *L'Interdite*, dans *N'zid* ou dans *La Désirante*, l'héroïne mokedemienne est toujours en quête de son bien-aimé ; même si cette quête n'est pas annoncée clairement (*L'Interdite*) ou dévoilée que très tardivement dans le cours de la narration (*N'zid*). Ce constat nous oblige à nous arrêter, un instant, sur un procédé assez répandu en littérature, mais dont la portée significative peut se révéler très intéressante. En effet, en littérature la réification est un procédé par lequel l'auteur déshumanise un personnage afin de le transformer en objet.

Le fait que *Yacine*, *Jamil* est *Léo* soient des personnages qui ne prennent jamais la parole –du fait qu'ils soient, soit morts, soit portés disparus- nous amène à nous interroger sur la fiabilité de leur existence. En outre, des trois figures cités, celui qui fait le plus soulever cette question est, sans conteste, *Léo*.

Effectivement, comme nous l'avons déjà précisé dans la deuxième partie de notre travail, *La Désirante* comporte certains passages qui sèment le doute dans l'esprit du lecteur quant à l'existence de *Léo*. Voici l'extrait que nous avons jugé le plus révélateur :

> Lou, loin de tes parents, seule en mer, dans un autre départ encore une fois incertain, **un doute m'a assaillie à deux reprises : tu n'as pas disparu, tu n'existes pas. Tu n'as jamais existé. Tu n'es qu'une invention de mon désir vital de compter pour quelqu'un** (…)**Je me suis inventé une fiction pour aborder la plus grande altérité, pour moi, l'amour.** (L D, p. 217)

[1] GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde.* Paris : Grasset, 1978.

Il serait intéressant de préciser que, dans un des chapitres intitulés «*Lou*», dans lesquels la narratrice-personnage apostrophe l'absent, cette dernière compare les hypothèses qu'elle imagine quant à ce qui serait advenu de *Léo*, au tiraillement que subissent les romanciers qui hésitent concernant la tournure qu'ils pourraient faire prendre à leurs fictions. Voici le passage en question :

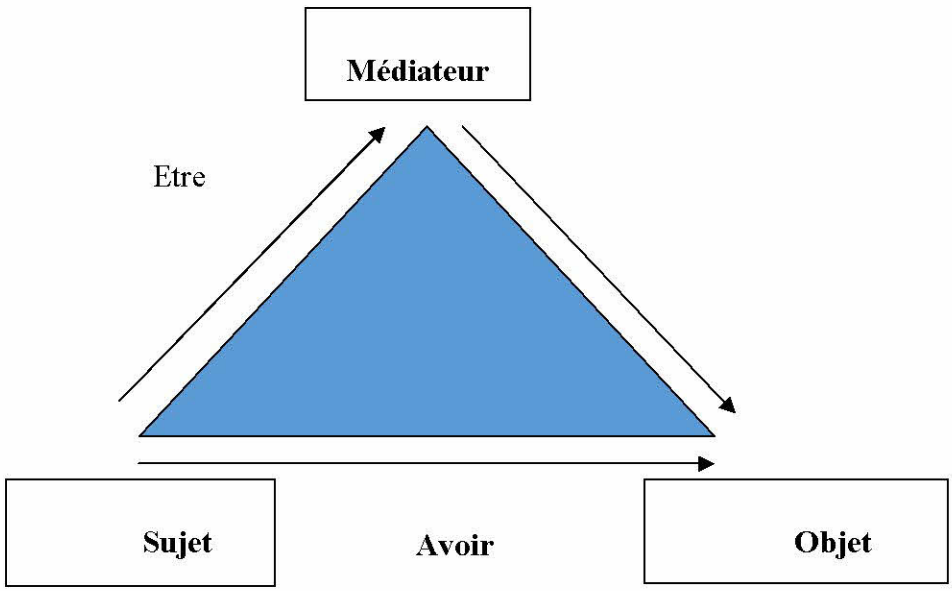
> …**Lou, tes parents et moi sommes devenus comme des romanciers encore écartelés par différentes versions d'une même fiction. Ils les déclinent l'une après l'autre jusqu'à ce qu'advienne cette voix dont ils reconnaissent aussitôt l'adéquation**. Celle qui les met au diapason de leur univers, imprègne l'écriture et creuse son authenticité mot après mot (…). **Nous te mettons en récit, en demeure d'exister**. (L D, p. 78)

Ainsi, la combinaison des deux extraits (celui en page 78 et celui en page 217 de *La Désirante*) impose la prise en considération de la dichotomie réel vs irréel. En effet, la recevabilité de *Léo* en tant que personnage est amoindrie au profit d'une image allégorique incarnant l'altérité[1].

2.2 Schématisation du désir triangulaire

Voici le schéma du désir triangulaire tel qu'il a été pensé par René Girard :

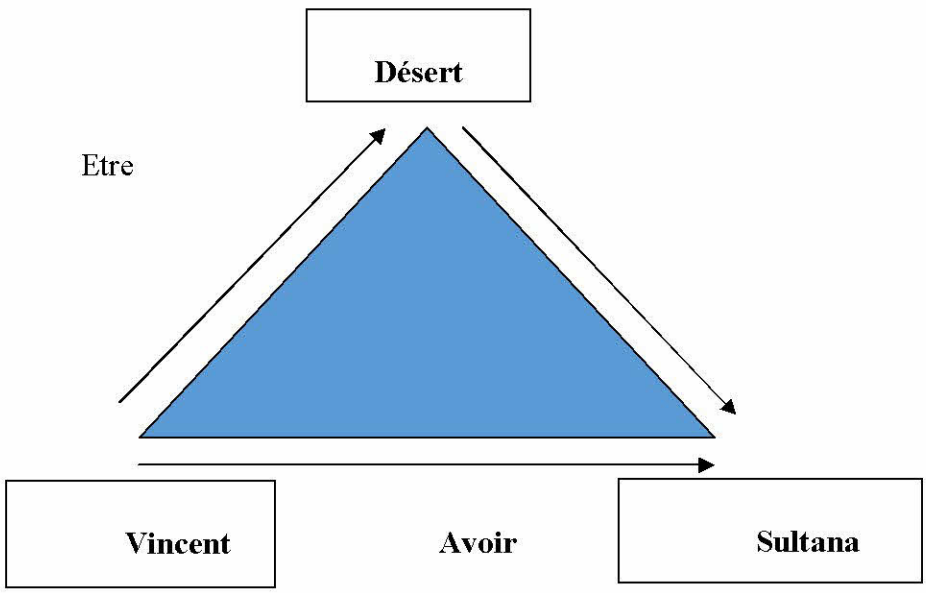
[1] Ce point sera plus amplement abordé dans l'accomplissement du désir.



Nous remarquons que le triptyque sur lequel repose le désir triangulaire repose sur trois axes :

- Sujet / Objet : appelé axe de l'Avoir (le sujet désir l'objet par imitation)
- Sujet / Médiateur : appelé axe de l'Être (le sujet admire ou tout simplement veut imiter le médiateur)
- Médiateur / Objet : ce que désire le médiateur, mais, aux yeux du sujet. Ici le paramètre conscient / inconscient rentre en jeu, selon les cas de figure.
-

2.1.1. Appliqué à *L'Interdite*



Commentaire :

Nous remarquons que dans le schéma-ci-dessus, le sujet du désir n'est pas *Sultana*, mais*Vincent* pour la simple raison que le triangle du désir n'est pas applicable sur elle[1]. En effet, le ou les désirs de *Sultana* ne sont pas exprimés au cours de la diégèse, toutefois, le lecteur arrive à cerner que c'est son retour dans son village natal qui constitue le nœud du récit.

À défaut, le désir du protagoniste mâle, *Vincent*, compense le dénuement du désir chez *Sultana*. Chez ce dernier, le désir est exprimé dès l'ouverture du premier chapitre qui lui est consacré,comme en témoigne le passage suivant, dans lequel le français fait part des motivations et des attentes qui l'ont poussé à entreprendre son voyage vers l'Algérie :

> **Je rêvais d'elle**, mon absente en moi, mon double Arlequin, mon identité arc-en-ciel. Parfois, nous vivions ensemble, la durée de quelque songe du sommeil. Qu'y vivions-nous exactement ? Une douceur floue, des jeux d'enfants inaccessibles aux adultérations de la réalité. À mon réveil, **J'essayais de lui redonner un visage, un corps. Mais elle s'esquivait**. Elle me restait comme ces significations dissimulées sous le sens premier des mots. Elle ne me laissait que le relief de son rein, que le sens de son absence. **Je la caressais dans ce rein**. Je l'apprivoisais dans tous les sens du rien. Et de voguer vers l'Algérie au rythme des faibles vents automnaux, au rythme de la traversée de sa chair par mon sang, me rendait heureux. **J'allais la deviner, la découvrir, la construire à travers les voix, les gestes, les façons d'être de milliers, de millions d'Algériennes**. (L I, pp. 31-32)

Le désir de *Vincent* est, manifestement, des plus ardents ; il désire sa donneuse d'organe d'origine algérienne et a le projet de lui redonner vie à travers «les voix, les gestes et les façons d'être de milliers, ou encore plus, de millions d'Algériennes». Mais *Vincent* va, très vite, déchanter en constatant l'inaccessibilité des femmes dans la société algérienne, en général et dans le désert algérien, en particulier. Sa rencontre avec *Sultana* sera une chance inouïe ; étant la seule femme du village à s'exposer dans les lieux «réservés aux hommes», tel que l'hôtel de la Sonatour, celle-ci a remplacé la donneuse d'organe convoitée et est, par conséquent, devenue l'objet du désir.

---

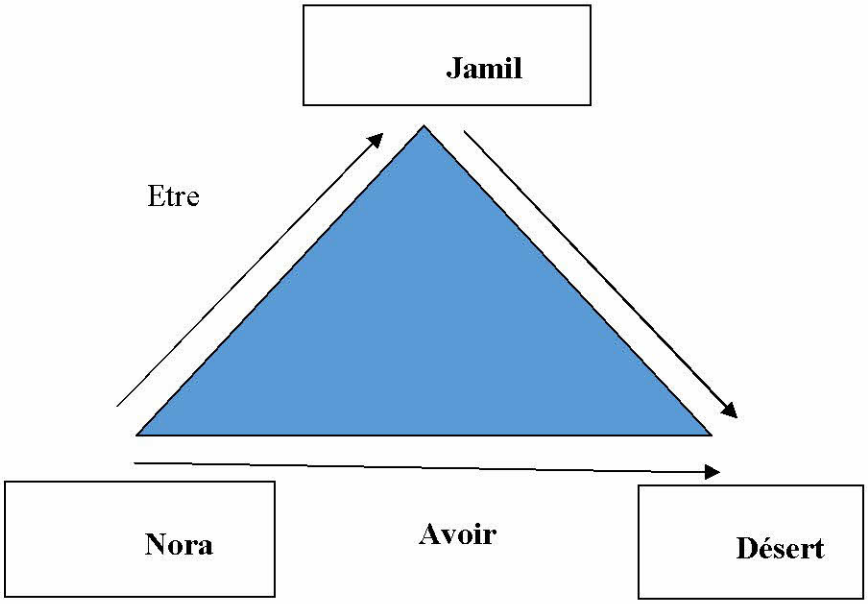
[1]Le schéma actantiel que nous avons appliqué sur *L'Interdite* et son commentaire en page 86 et 87 du présent travail peut corroborer ce que nous avançons.

Si nous avons présenté le désert comme un médiateur du désir, c'est parce que c'est lui qui fait apparaitre *Sultana* comme désirable aux yeux de *Vincent*. En effet, dans ce lieu où l'«apartheid féminin» (L I, p. 15) est de rigueur, *Sultana* se démarque ; d'abord en n'étant pas voilée, mais surtout par son attitude contestataire envers l'ordre préétabli. C'est, d'ailleurs, cette différence détectée au premier regard qui a séduit *Vincent* comme le démontre l'extrait suivant :

> Elle, elle est la seule femme. Mince, teint chocolat, cheveux café et frisés comme ceux de Dalila, avec dans les yeux un mystère ardent. **Regard ailleurs, d'ailleurs qui jette des éclats sans rien saisir ; qui me fait frémir**. Dans quelle profonde énigme pourrais-je le traquer ?**Sa moue désenchantée m'a arrêté et figé sur place. Je me fais violence pour parvenir à détacher mes yeux d'elle.** J'observe autour de moi. Les hommes la regardent aussi, ne regardent qu'elle, Peut-il en être autrement ? Dans les yeux des hommes, l'effarement, la condamnation, l'admiration, la convoitise, les interrogations se croisent et pèsent sur l'atmosphère, sur leurs voix qui ne sont que chuchotements intermittents.**Elle, elle est si loin dans l'insolite et le différent**, si seule dans le manque. **Elle est un défi**. (L I, pp. 65-66)

Si *Sultana* suscite tant les regards, dans le passage ci-dessus, c'est parce qu'elle sirote une bière, accompagnée d'un homme (*Salah*), attablée à l'hôtel de la Sonatour. Si cette attitude est perçue par les hommes présents comme outrageante, *Vincent* y voit un acte de bravoure comme en témoignent ses propos : «Pour la première fois, je réalise que l'acte le plus banal d'une femme en Algérie se charge d'emblée de symboles et d'héroïsme tant l'animosité est grande, maladive» (L I, p. 66). Ainsi, aux yeux de *Vincent,Sultana* s'érige comme la femme orientale, dépaysante, tout en gardant l'émancipation de la femme occidentale.

2.1.2. Appliqué à *N'zid*



Commentaire :

Nous remarquons que dans le schéma ci-dessus, *Nora* est sujet du désir, *Jamil* en est le médiateur, tandis que le désert est l'objet du désir. Cette répartition peut laisser perplexe, car, une première lecture du texte pourrait laisser penser que c'est *Jamil* l'objet du désir, toutefois, nous tacherons de démontrer que *Jamil* n'est pas l'objet du désir de *Nora* et qu'il en est que le médiateur.

Dans *N'zid*, dès que*Nora* se rappelle l'existence de *Jamil,* sa «tête tatouée le réclame» (N z, p. 190), mais la recherche de ce dernier semble indissociable de celle du désert comme le stipule l'extrait suivant : «Personne ne sait lui dire où trouver son nomade, ni le bord du désert.» (N z, p. 180).

Jamil est, comme nous l'avons déjà précisé, d'origine nomade. Il a dû quitter son désert qui devenait étouffant afin de perpétuer le mode de vie de ses ancêtres amenés à la sédentarité. Voici un extrait dans lequel *Nora* se souvient, en bribes, de sa rencontre avec *Jamil* ; il est, justement, question du rapport ambigu qu'entretient, ce dernier, avec son désert natal :

> Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de

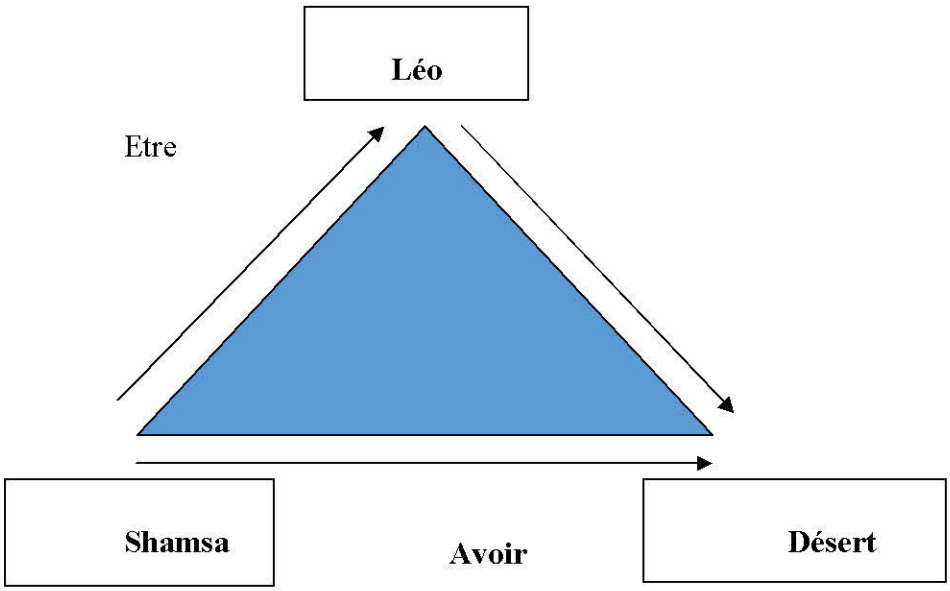
> mouvement. Celle du corps et de la pensée. Même mon luth en était muet. Chez moi, avant les nomades disaient qu'ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin de racines, qu'eux ils avaient des «jambes pour marcher et une immense mémoire» ! Ils disaient qu'ils devaient quitter, partir, trahir pour pouvoir revenir, pour pouvoir aimer…Ils disaient que les déserts étaient «de grands larges au bord desquels l'immobilité était une hérésie». Un jour, ils se sont arrêtés de partir, de marcher et leurs mémoires se sont atrophiées. Chez nous, l'Identité est devenue une camisole. Pour un nomade, c'est cas l'exil, les siens devenus hermétiques, les proches, étrangers… Fuir, gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. (Nz, p. 162)

Dans *N'zid* l'accent est plus mis sur les origines de *Jamil* que sur sa relation concrète avec *Nora*. Les récits de ses pérégrinations sont une sorte de célébration du mode de vie nomade dont *Nora* admire la liberté de mouvement combinée à un attachement viscéral au lieu d'origine. Voici un extrait qui témoigne de cette admiration, teintée de jalousie :

> **Jamil a beau soutenir que le pays d'un artiste c'est sa musique. Il a beau dire que le pays de naissance n'est que ça, une naissance, qu'ensuite il y a la vie. Il a beau développer le leitmotiv de son maitre : «Zid !»**, déployer après l'expulsion de la naissance, toutes les ruptures qui perpétuent l'identité et la vie, **il ne peut empêcher sa voix de prendre ce roulement tumultueux. Comme si le désert reprenait soudain ses droits sur l'un de ses instruments de mémoire** qu'est cette voix et que ses mots hantés revenaient en nuées en tourmenter les cordes vocales. Nora aime ce remuement en lui et toute la force qui pousse derrière. **Elle aime les écarts et les retours de Jamil. Elle aime sa liberté sans concession qui grandit ses attachements. Elle l'aime comme ça.**
>
> Combien de fois Jamil lui a ressassé qu'issue de trois terres, elle. Elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs et de la création ? Malgré la détermination qu'il met et l'en persuader, **elle reste jalouse de cet amour de la patrie**. (Nz, pp. 206-207)

Dans l'extrait ci-dessus, il est fait part du regard d'un médiateur admiré, porté sur l'objet de son désir. Par mimésis, l'objet en question est devenu l'objet du désir du sujet admirateur. Dans notre corpus, *Jamil* qui semblait, au départ, être l'objet du désir, s'érige finalement comme son médiateur.

2.1.3. Appliqué à *La désirante*



Commentaire :

Le fonctionnement du désir triangulaire dans *La Désirante* est identique à son fonctionnement dans *N'zid* dans le sens oùle désert demeure l'objet du désir, la narratrice-personnage en est, toujours, le sujet, tandis que celui qui semblait, au préalable, être l'objet du désir en est finalement le médiateur.

En effet, le récit de *La Désirante* s'ouvre sur le désir incandescent de *Shamsa*de retrouver *Léo*, toutefois, la réification du personnage que nous avons abordé précédemment, nous laisse penser que *Léo* n'est qu'un prétexte pour dissimuler le vrai objet du désir, qui n'est autre que la réconciliation avec le désert, cet espace qui l'a chassée à sa naissance.

Pour en revenir à la médiation du désir par le biais de *Léo*,rappelons que celui-ci est présenté comme un inconditionnel du désert et de la navigation. Pour allier ses deux passions, il a baptisé son voilier, *Vent de sable*[1].

[1] Dans Mes Hommes, Malika Mokeddem mentionne le nom du voilier qu'elle possédait avec son ex-mari Jean-Louis : «Même notre voilier, Vent de sable, en arbore (les livres) des rayonnages pleins à craquer». MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit., p. 131.

C'est, d'ailleurs, cette appellation qui a fait s'arrêter *Shamsa*, devant l'embarcation amarrée au port Camargue. S'en suit sa rencontre avec *Léo*, dont le caractère insolite de la relation n'a pas manqué d'être relevé par la narratrice-personnage dans un monologue intérieur :

> «Traverser ton désert avait été fatal à tes dernières illusions. L'Algérie qui se faisait hara-kiri avait fini par te rejeter. Et que fais-tu sitôt l'autre rive atteinte ? Tu tombes amoureuse d'un fou du désert dont le bateau s'appelle Vent de sable ? Ce leurre !» (L D, 82)

Comme dans *N'zid*, le désert est convoité à travers le regard qu'un médiateur admiré porte sur l'espace en question. Autrement dit, *Shamsa* désire le désert, non pas dans l'absolu, maisdans la vision que celui-ci porte sur cet espace. Voici un extrait de *La Désirante*qui peut corroborer ce que nous avançons :

> **Je n'ai jamais autant parlé du désert qu'avec toi. D'ailleurs, c'est plutôt toi qui le racontes, le décris. Je te suis comme si nous le parcourions ensemble. J'aime t'écouter**. Je t'écoute et du sable succède à la pierre. Je t'écoute et des douleurs de ma région s'élève un chant antique qui m'enivre. **Et j'ai commencé d'aimer le désert dans le grain de ta voix. Dans l'amour que tu as pour lui, pour moi.**
> Tes mots sur mes abimes m'ont hissée au plus haut sommet de plénitude (…)
> **Pour l'instant, et pour longtemps peut-être, ce pays, je préfère le rêver au son de ta voix** (L D, pp. 212- 213)

Même si Léo a pansé les blessures de *Shamsa*, ce n'est pour autant que celle-ci est réconciliée avec son pays d'origine, toutefois, l'épilogue du roman – dont nous réservons l'interprétation – va opérer un renversement de situation dont la signification confirmerait le bienfondé des isotopies que nous avons relevées et analysées dans la partie précédente.

3. L'accomplissement du désir

Le désir triangulaire a pour but d'analyser le désir dans une triple relation. Il est important de préciser que le triangle en question n'est ni unique, ni immuable au sein d'une diégèse dans le sens où celui-ci peut être sujet à des transformations au cours de la trame narrative. Ce point aura, justement, comme objectif de repérer la ou les transformations auxquelles les triangles du désir, présentés précédemment, seront

assujettis, mais notre préoccupation du moment est plus tournée vers l'aboutissement du désir.

Il est vrai que le triangle du désir a omis de s'intéresser à l'accomplissement du désir, néanmoins, nous pensons que la prise en considération de ce paramètre peut se révéler très intéressante. Pour ce faire, il est impératif de passer en revue les triangles du désir que nous avons élaborés dans le point précédent, et ce, dans une optique bien précise : le sujet a-t-il pu atteindre son désir ?

Étant donné que ce chapitre se focalise sur le dialogue des textes, nous considèrerons nos trois textes comme étant trois micro récits formant un seul et même macro récit.

3.1.Les signes de l'accomplissement

Pour commencer notre analyse, nous proposons de nous focaliser sur le point en commun que présentent les trois triangles du désir, à savoir, le désert. En effet, le désert qui était médiateur du désir dans le premier texte est devenu objet du désir, dans les textes suivants. Nous interprétons ce glissement comme les prémisses d'une transformation que nous annoncerons prochainement.

Le fait qu'il n'ait pas été possible d'appliquer le désir triangulaire sur le personnage de *Sultana* n'est pas anodin ; comme nous l'avons déjà précisé, celle-ci ne connait pas son désire, mais s'il fallait lui en octroyer un ce serait, sans conteste, d'acquérir une liberté absolue. Toutefois, ce désir n'est exprimé que par les attitudes transgressives qui inscrivent la protagoniste, de plus en plus, en marge de sa société d'origine. Ceci n'empêche pas *Sultana* d'être l'objet d'un désir ; en effet, *Vincent* désire *Sultana*, il émet même le souhait de découvrir le désert profond en sa compagnie, mais celle-ci ne donnera pas suite à leur relation et optera pour le retour à Montpellier, faisant ainsi échouer le désir du sujet.

Concernant *N'zid*, nous avons pu prouver que *Nora* désirait le désert, et ce, par l'intermédiaire de *Jamil*, sauf que celui-ci vit une relation ambiguë avec l'espace en question dans la mesure oùil est, toujours, décrit comme tiraillé entreamour et rancœur quand il s'agit de l'Algérie. Ce sentiment est en adéquation avec celui de l'auteure elle-

même ; en effet, nous avons conclu le premier point de ce chapitre en démontrant que le matricide dans les textes mokeddemiens était le signe d'une volonté, inconsciente et désespérée de l'auteure de tuer l'Algérie dans son cœur et dans son esprit… mais, en vain. Voici un extrait qui pourrait confirmer la relation que nous établissons entre *Jamil* et notre auteure :

> **Jamil ne peut regarder la mer ici sans penser à l'autre bord.** Quand, fourbu par les tournées, **tracassé par les affres du déracinement et meurtri par le drame de son pays, il revient se régénérer ici** (à Cadaqués), **il se précipite toujours vers le bout de la baie.** Sautant de rocher en rocher au bord de l'eau, **il finit toujours par tendre un bras vers le large. Deux doigts pointés en canon de fusil et, l'œil à demi fermé du tireur, il imite de la bouche une salve de balles. Dans cette charge imaginaire visant l'autre rive, il y a tout le désarroi et la rancœur d'un amour désemparé.** (Nz, p. 207)

Bien que vivant un conflit avec son pays d'origine, *Jamil* reste représentatif de ce dernier dans le sens où «il a rendu l'autre bord de la mer concret, désirable» (Nz, p. 164), aux yeux de *Nora*. Cependant, *Jamil* meurt assassiné en Algérie lors d'une embuscade terroriste, avant même de pouvoir réconcilier la jeune femme avec cet espace secrètement désiré. Ainsi, l'Algérie en général et le désert en particulier, restent redoutés et le retour vers eux est, encore une fois, relégué à plus tard comme le stipule cette phrase de *Nora* en dernière page de *N'zid* : «Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là.» (Nz, p. 214)

Ce n'est que dans *La Désirante* que le désir semble, enfin, se concrétiser ; *Léo* est retrouvé vivant, mais c'est le lieu où il a été retrouvé et les conditions dans lesquelles *Shamsa* a appris la nouvelle de sa survie qui sont chargés de sens.

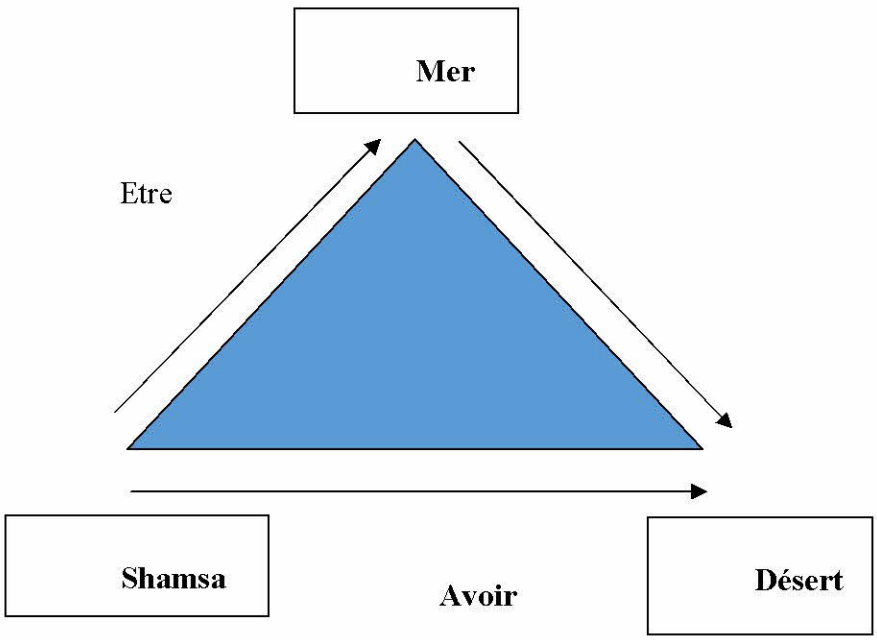
Au fur et à mesure de l'avancement de l'enquête menée par la narratrice-personnage, celle-ci commence à envisager que son bien-aimé pourrait se trouver dans le désert comme le stipule l'extrait suivant :

«**Lou, serais-tu dans le désert?** Toi, prisonnier des infinis que tu chéris par-dessus tout ? Comment aurais-je pu y penser après ta disparition en mer ?**Pour une fois, j'avais oublié que tout ce qui fait mal ne peut provenir que de là**.» (L D, p. 210)

Effectivement, l'épilogue du roman confirmera l'hypothèse de *Shamsa* ; après avoir été kidnappé par des trafiquants d'armes, membres d'Al Qaïda, *Léo* aurait séjourné plus de six mois entre le désert libyen et le désert algérien. En apprenant la nouvelle, *Shamsa* pense : « Lou, la mer retournée et c'est le désert qui me revient» (L D, p. 231). Mais cette ironie du sort aura un effet cathartique sur notre protagoniste, qui en pleine mer reçoit des mots d'amours provenant du désert comme en témoigne la dernière page de *La Désirante* :

> 00213…Je reconnais l'indicatif de l'Algérie, tourne le visage au large sous la charge de l'anxiété, décroche. C'est toi, Lou, qui me dis précipitamment : «Shamsa, je vais bien, rassure-toi. L'armée vient de me récupérer. Où es-tu ?» Je crie, je hurle : «Lou ! Lou !» et je saute sur le pont. Tu soupires : « comme je suis heureux de t'entendre !» Tu ris d'un rire brisé mais radieux. Je ris dans la fièvre du désir de serrer ton corps, de m'y incruster (…) **Tu murmures des paroles éperdues, si longtemps contenues qu'elles sont empreintes de vertige. La Méditerranée tout entière s'engouffre dans mes yeux au timbre de ta voix. Soufflés du désert, tes mots d'amour rallument les bleus de la mer et ma joie. Le regard encore aimanté par les limbes du Sud je vois, sans surprise, s'y profiler l'ombre immémoriales d'un vent de sable.**» (L D, p. 238)

Ainsi, la clausule de *La Désirante*confirme un désir triangulaire pressenti tout au long du déroulement de la diégèse et qu'on pourrait illustrer de la manière suivante :



Ce triangle du désir apparait, non pas après transformation du désir, mais après qu'il ait été reconnu et avoué par le sujet, en l'occurrence *Shamsa*. On remarque que la mer y a remplacé *Léo*, que nous avions identifié, précédemment, comme la figure du désir. Ainsi, nous pouvons avancer que ce jeu de présence/absence de l'amant (ce que nous avons abordé sous le titre de la réification de la figure du désir) servait à dissimuler la relation étroite entre la mer, médiateur du désir et le désert, objet du désir.

La transformation annoncée (mer/désert) est celle vécue par l'auteure elle-même. Dans son récit autobiographique *Mes Hommes*, Malika Mokeddem reconnait, ouvertement, que la mer est, pour elle, une alternative au désert :

> **Combien de caresses, de traversées pour parvenir à prendre conscience que la nécessité de l'espace de la Méditerranée à ma respiration me vient précisément du désert ?Imperceptiblement, je me suis mise à le rechercher à travers les sensations qu'elle me procure**. J'ai beau me railler en douce : Ah non, tu ne vas pas t'y mettre toi aussi à la nostalgie ! **Ce serait un comble si ce fichu désert, emblème de tous les manques et terreurs devenaient maintenant ce qui te manque le plus**. Rien n'y fait. Quoi que je fasse : barrer, tirer sur les écoutes des voiles…**je regarde la mer, scrute la ligne où elle joint le ciel et ne peux empêcher le désert de se substituer à elle**.[1]

Les différents triangles du désir que nous avions analysé ont permis de confirmer la conclusion à laquelle nous étions arrivée en appliquant le schéma actantiel de Greimas sur nos trois romans. En effet, dans le dernier chapitre de la première partie,[2]les différents schémas actantiels avaient démontré que nos trois textes présentaient, toujours, deux quêtes auxquelles nous avions donné le nom de «quête initiale« et «quête en devenir». Nous étions arrivée à la conclusion quesi la première quête réussissait, la deuxième échouait, inévitablement. Ce n'est que *La Désirante* qui affiche deux quêtes réussies. Ce que nous avions, déjà, choisi d'appeler «accomplissement» est l'interprétation que nous avions faite du rapport qu'entretenait le sujet avec sa quête initiale et celle en devenir. En outre, nous avons remarqué que les titres des trois romans reflétaient, à eux seuls, le chemin parcouru par l'héroïne mokeddemienne pour arriver à son épanouissement. C'est ce point précis que nous proposons d'aborder dans ce qui va suivre.

---

[1] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit., p. 122.

[2]Confer de p. 86-94

3.2.L'héroïne mokedemienne d'interdite à désirante

Il est vrai que les trois romans choisis dans le cadre de ce travail mettent en scène trois héroïnes-personnages, chacune son histoire et chacune sa quête. Néanmoins, nous pouvons aisément confondre ces protagonistes afin de les considérer comme une seule et même héroïne étant donné que leur parcours semble se compléter. En effet, l'itinéraire, les questionnements et, surtout, le cheminement de nos trois héroïnes peuvent signifier les différentes phases nécessaires à la prise en possession d'un destin de femme.

Les romans de Malika Mokeddem sont connus pour être le lieu de l'expression des désirs ; celui du corps et de la liberté, et c'est justement ces désirs condamnés par la société qui sont à l'origine de la marginalisation de l'héroïne mokeddemienne.

Dès son arrivée à Ain Nekhla, Sultana n'a cessé de bousculer les villageois dans leurs valeurs, dans leur foi et dans leurs traditions, d'abord en accompagnant la dépouille de son ami *Yacine* jusqu'au cimetière, défiant ainsi le maire du village :

> - La illaha ill'Allah, Mohamed rassoul Allah!
> L'unicité d'Allah, scandée, donne le signal du départ. Le cortège s'ébranle. Nous suivons. Khaled, Salah et moi. Dans le groupe de tête, un homme se retourne plusieurs fois. Le feu de ses yeux est sans équivoque. Il finit par rebrousser chemin et venir vers moi.
> C'est le maire, me souffle Khaled.
> - Madame, tu peux pas venir ! C'est interdit !
> Salah me prend le bras :
> - Interdit ? Interdit pas qui ?
> - Elle peut pas venir ! Allah, il veut pas !
> -Eh ben figure-toi qu'Allah lui a dit qu'elle pouvait ! Elle est venue de très loin pour ça !
> - Tu blasphèmes !
> - Pas plus que toi !
> Et me tirant par le bras, Salah m'entraine avec lui. L'homme en reste coi. Nous le dépassons. Se ressaisissant, il nous emboite aussitôt le pas en hurlant la chahada comme une imprécation vengeresse, un appel pressant à la colère divine que nous encourons. (L I, p. 24)

C'est ce premier «faux-pas» qui va attiser l'animosité des intégristes à l'égard de la jeune femme. Décidée à ne pas se laisser dicter sa conduite, *Sultana* va continuer dans sa violation des interdits ; en s'affichant, ouvertement, au bar de l'hôtel de la Sonatour de Tammar, en compagnie de *Salah* ou de *Vincent* ; et en recevant ces derniers dans le logement de fonction mis à la disposition du médecin du village. À ce titre,

l'extrait ci-dessus témoigne de la véhémence du maire à l'encontre de Sultana en constatant qu'elle avait passé la nuit sous le même toit que deux hommes :

> On veut plus que tu restes chez nous ! Ain Nekhla, c'est pas un bordel ! Toi, tu couches même avec les étrangers ! Deux hommes en même temps ! On te connait ! Tu es toujours un danger pour les filles, un péché dans le village, braille-t-il, perdant sa chiche en postillons fétides, dès qu'il m'aperçoit. (L I, p. 162)

Sultana, à l'instar de *Leila*, de *Nour* et de *Kenza*[1], est décrite à travers le duel entre son désir et la charge des interdits qui pèsent sur elle. Toutefois, étant donné que les héroïnes mokeddemiennes accordent une importance majeure à leur épanouissement, c'est toujours le désir qui l'emporte. Cependant, nous avons remarqué que la nature du désir des protagonistes va subir une transformation dans le sens où il va passer d'un désir/transgression à un désir/épanouissement.

Cette évolution de la nature du désir est le signe d'une maturité de la protagoniste mokeddemienne dont les prémices passent par l'expérience amnésique de *N'zid*. En effet, la perte de mémoire, bien que déstabilisante, dans un premier temps, est ensuite ressentie comme un oubli salvateur.

Ce texte que nous avons classé dans l'écriture de l'apaisement dans notre présentation de la production littéraire de Mokeddem représente un tournant dans l'écriture de l'auteure, marqué par deux changements décisifs : le déplacement d'un espace romanesque vers un autre ; et le passage du réel vers l'imaginaire, créant ainsi un «*glissement dans la fiction entre l'histoire d'une vie et celle d'une écriture-création*»[2]. Autrement dit, *N'zid* est le premier roman dans lequel Malika Mokeddem se détache de sa vie personnelle. L'auteure ne s'est jamais cachée de puiser dans sa vie intime pour écrire, bien au contraire, elle le clame haut et fort comme le prouve cette phrase, extraite de son récit autobiographique *Mes hommes* : «Ma vie est ma première œuvre. Et l'écriture, son souffle sans cesse délivré»[3].

---

[1] Héroïnes *Des Hommes qui marchent, Le Siècle des sauterelles* et *Des Rêves et des assassins.*

[2] BELAGHOUEG. Zoubida. «Malika Mokeddem. Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie», op.cit., p. 183.

[3] MOKEDDEM, Malika. *Mes hommes*, op.cit., p. 14.

Il semblerait qu'en n'optant pas pour l'Algérie comme cadre pour sa fiction, l'héroïne de Malika Mokeddem ait pris de l'assurance. Le recul par rapport à l'actualité n'est pas étranger à cet état de fait comme le confie l'auteure elle-même :

> Mais, maintenant, je crois que je suis en train de retrouver vraiment une sérénité parce que j'ai envie d'écrire quelque chose de diamétralement différent, de ne pas me laisser dévorer par la contestation, d'être la romancière que j'ai envie d'être et non pas seulement quelqu'un aux prises avec l'actualité (…). J'ai envie d'écrire quelque chose de tranquille[1].

Ce que Malika Mokeddem qualifie de «quelque chose de tranquille» n'est autre que l'exploration plus en profondeur de thèmes qu'elle a déjà abordé dans ses écrits antérieurs tels que l'identité, les racines, la langue...etc. Ces questions, qui ont toujours interpellé l'auteure, sont traitées dans *N'zid* dans une perspective universelle. Ce roman publié à l'aube du XXI éme siècle, s'inscrit dans la quête de l'universalité en franchissant, ouvertement, toutes les frontières, les balises et les repères. À ce titre, l'amnésie de l'héroïne l'incite à s'approprier plusieurs identités différentes et lui procure un bien-être dans un espace sans frontières qu'est la Méditerranée :

> Ça suffit. Ne me dis pas le reste. Ne me dis pas ta mémoire malade. Je ne veux plus de tes ghettos. Aucun. Je ne veux pas que tu m'enfermes encore dans tes humiliations et tes abandons. Je suis une nomade sans tribu. Redonne-moi la mer, le bleu de son oubli, sa lumière des voyages solitaires, réfractaires… (Nz, pp. 167-177)

Dans *N'zid*, la mer est associée à une sorte de catalyseur de l'oubli, elle gomme les identités et les origines, aussi bien qu'elle dissout le passé et les souvenirs. Ainsi *Nora* :

> Se revendique de la communauté des épaves, jetées à l'eau par le confluent de l'absence et du désarroi. Elle les observe toujours avec ravissement. La mer les porte sans plus rien leur demander. Sans rien leur demander, elle les saoule, les racle, les décape de tout. Plus de passé. Plus de terre. Même plus de nostalgie. Os ou bois flottés délavés. Comme une indéfinissable dérive de la détresse à l'abandon. Avant le plein flot de l'oubli. (Nz, p. 22)

Mais la mer symbolise surtout la dynamique du monde. Elle est l'allégorie de la dynamique de la vie ; lieu des naissances, des transformations et des renaissances, car

[1] MOKEDDEM, Malika citée par Melissa Marcus in *Algérie Littérature / Action* n° 22 – 23, Marsa : juin 1998, p. 225.

tout sort de la mer et y retourne. De ce fait, *Nora* est en parfaite symbiose avec la mer : hormis le fait qu'elle l'apaise, «Elle est un immense cœur au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle. Partie matrice. Flux des exils. Sang bleu du globe entre ses terres d'exode» (Nz, p. 25).

L'oubli mène l'héroïne, anonyme au départ, à porter des interrogations sur soi, mais aussi sur le monde : «partie du néant, elle va fouiller la mer de sa mémoire pour remplir la page blanche et renaitreà la vie»[1]. Le titre du roman est lui-même porteur d'une symbolique de régénérescence : *N'zid* est, comme nous l'avons déjà précisé, un mot arabe qui signifie «je continue» et aussi «je renais». Il est sans conteste question de renaissance dans ce roman ; renaitre, pas pour recommencer, mais pour pouvoir continuer. Ce n'est que cette renaissance qui va procurer au sujet une réconciliation avec lui-même. En effet, l'errance à travers la mer dans *N'zid*, comme dans *La Désirante*, prend tantôt l'allure d'un exil, tantôt l'allure d'un voyage initiatique qui guérit l'âme de tous ses dualismes.

Cet apaisement de la protagoniste mokeddemienne se fait encore plus ressentir dans *La Désirante* où l'héroïne transforme la perte de ses repères après la disparition de son amant en une tentative de reconstruction de soi. Les nombreux monologues de la partie intitulée *Lou* témoignent de cette détermination :

> Je crois pouvoir t'avouer, sans te blesser, combien je suis heureuse d'avoir connu les doutes, les douleurs de ton absence joints à l'espérance de l'attente, chaque jour recommencés. J'ai appris la nécessité de l'amour qui nous fait aimer encore et encore. Envers et contre tout. (L D, pp. 232-233)

Mokeddem attribue une grande force à son personnage *Shamsa*. Celle-ci est présentée comme étant une jeune femme avec un mental d'acier qui puise sa force de sa liberté :

> J'ai enfin une réponse au leitmotiv de Blanche – longtemps énigmatique pour moi : «Tu es une fille des grands espaces». C'est la liberté mon grand espace. Elle seule a pu m'insuffler l'acuité sans laquelle les splendeurs de la nature n'auraient eu aucune résonance en moi. Sans elle, je serais restée en retrait, en marge de la vie. Mais c'est ton amour, Lou, qui a été l'étincelle de cette conscience. (L D, p. 210)

[1] NAHLOVSKY. Anne-Marie. *La femme au livre : Les écrivaines algériennes de langue française,* op.cit., p. 110.

Il semblerait que pour créer une héroïne véritablement affranchie, Malika Mokeddem a dû faire le sacrifice de la famille. En effet, *Shamsa* est libre de toute attache ; elle ne connait pas ses géniteurs ; ignore ses origines et refuse toute appartenance religieuse. C'est grâce à ce nihilisme total que l'auteur a, enfin pu, ériger une protagoniste accomplie qui concrétisera ses désirs en allant jusqu'au bout de ses deux quêtes.

Rappelons que pour pouvoir parler d'accomplissement de l'héroïne mokeddemienne, il nous faut considérer les trois textes de notre corpus comme une seule et même fiction. Pour ce, il est nécessaire d'ignorer les microstructures narratives au profit de la macrostructure appelée également «séquence élémentaire» par Claude Brémond. Pour celui-ci, «la séquence élémentaire est constituée par un groupement de trois fonctions, triade obligées de tout processus : État de départ / Processus / Résultat»[1]. Il les explique comme suit :

> a- Une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'événement à prévoir ;
>
> b- Une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'événement en acte ;
>
> c- Une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint[2].

Cependant, à chacune de ces étapes, le narrateur détient le monopole d'une décision : donner suite ou bifurquer. En effet, étant donné que la fiction est une «virtualité» - avec, au bout, un but à atteindre – soit il y a actualisation, soit non-actualisation. Dans le deuxième cas, deux autres éventualités s'offrent encore : ou le but est atteint (succès de la quête) ou le but est manqué (échec de la quête). Autrement dit même s'il y a actualisation, les péripéties du récit peuvent mener vers un processus d'amélioration ou de dégradation.

Nous avons remarqué que *L'Interdite→N'zid→La Désirante* pourraient être, dans l'ordre, la manifestation de la triade État de départ → Processus → Résultat. Ce cheminement ne s'inscrit que dans un processus d'amélioration dans la mesure où la

---

[1] ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op.cit., p. 44.

[2] BREMOND, Claude. «La logique des possibles narratifs» in Communications 8. Paris : Editions du Seuil, 1966, p. 60.

protagoniste mokeddemienne, «interdite» au départ, devient «désirante», au final. Ce passage d'un extrême à un autre n'a pu s'effectuer que grâce au processus de renaissance prodigué par l'expérience amnésique de *N'zid*.

4. Paratopie et concrétisation du désir

Parler de paratopie suppose, inéluctablement, de prendre en considération le processus créateur. En élaborant ce concept, Dominique Maingueneau visait à se démarquer des analyses littéraires qui ont fondé leurs théories sur la double influence entre auteur et société. En effet,pour contrecarrer ces analyses, qu'il juge assez réductrices,la paratopie de Maingueneau «vise à tisser des liens entre les phases de création et les événements de la vie»[1]. Ainsi, le critique propose de«revisiter les frontières entre le moi créateur et le moi social.»[2]Aussi, la paratopie est révélatrice d'un double conflit dont Maingueneau rend, d'ailleurs, compte :

> Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe donc le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : créer, c'est à la fois produire une œuvre et construire par la même les conditions qui permettent de la produire. Structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit ; elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, dans le mouvement créateur.[3]

Pour Maingueneau, le discours littéraire ne peut pas être considéré comme étant isolé ; tout en ayant ses spécificités, celui-ci est marqué par ce qu'il a appelé les «discours constituants»[4]dont l'analyse permettrait «de mieux appréhender les relations

---

[1] LAZREG HAOUAS, Zohra Kheira, op.cit., p. 228.

[2] Ibid.

[3] Dominique Maingueneau « Quelques implications d'une démarches d'analyse du discours littéraire » Contextes [En ligne], n°1 ? 2006 , mis en ligne le 15 septembre 2006. Disponible sur : http//contextes.revues.org/index93.htlm. Consulté le 17 février 2019.

[4] Cette notion a été introduite par Maingueneau et Cossutta en 1995 dans un article paru dans le numéro thématique «Les analyses de discours en France». Confer MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric «L'analyse des discours constituants» in *Langages* n° 117, pp. 112-125, 1995.

entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science.»[1]

Les discours constituants sont présentés comme étant en charge de «l'*archéion* d'une collectivité»[2]. Le recours à ce terme grec (étymon du latin *archivum*) a été choisi, par Maingueneau, pour la polysémie qu'il contient ; en effet, lié à l'*archè*, qui veut dire «source» ou «principe», ce terme a fini par connoter le «commandement» et le «pouvoir». Ainsi, l'*archéion* est le siège de l'autorité. La légitimité de cette autorité est dueà l'auto-proclamation des discours constituants «comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même.»[3]

Pour conclure notre travail, nous avons décidé de nous interroger sur les discours constituants qui jalonnent notre corpus. De par ce qui a précédé, il est évident que ceux-ci s'inscrivent dans deux des relations énumérées précédemment, à savoir littérature et mythe, ainsi que littérature et philosophie.

4.1.Mythe d'Orphée et conatus spinoziste : deux discours constituants

Nous avons consacré le premier chapitre de cette partie à relever, dans notre corpus, les traces de transcendance textuelle avec le mythe et à les réinterpréter.

Les deux mythes identifiés, celui d'*Ulysse* et celui de *Méduse* ont été facilement repérables, et ce, grâce aux nombreux passages explicites dans lesquels il était fait allusion à ces deux figures de la mythologie grecque. En outre, nous proposons, à présent de nous replonger dans le mythe, non pas pour le considérer comme discours «fondateur», mais pour révéler le discours «constituant» dont les conditions de sa propre émergence dépendent de sa transcendance avec le discours qui lui est en amont. Autrement dit, nous prévoyons de reconvoquer le mythe en le considérant comme discours constituant du processus créateur.

Le mythe qui semble se prêter à cette démarche est, incontestablement, celui d'*Orphée* étant donné qu'il n'est, absolument, pas mentionné dans notre corpus, mais

---

[1] MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation.*Paris : Armand Colin, 2004, p. 47.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

quelques indices textuels que nous nous proposons de passer en revue le désignent comme tel :

a- Une «matrice narrative»déterminée à partir d'un mythe fondateur, en l'occurrence celui d'*Orphée* :

C'est dans son ouvrage *Semiotics of Poetry*[1] que Riffaterre développe l'essentiel d'une méthode qu'il avait déjà annoncée en 1966 dans «Le poème comme un tout». Il y expose sa théorie de la «rétrolecture» selon laquelle «la connaissance de tous les faits et de la fin agit rétroactivement pour modifier notre perception originelle du texte.»[2] Cette matrice n'est autre qu'une «proposition sous-jacente génératrice de plusieurs images apparaissant sur la surface textuelle»[3]. Il est du ressort du lecteur de reconstruire la structure propositionnelle connue ou reconnue à cette matrice, après, bien entendu, une comparaison approfondie des images de la surface.

Appliquée à notre corpus, la perte/recherche de l'amant pourrait, tout à fait, être la matrice narrative de nos trois textes ; en effet, bienque *Sultana*soit revenue pour l'enterrement de*Yacine*, il n'en demeure pas moins qu'elle cherche à le retrouver lors de plusieurs épisodes hallucinatoires comme en témoignent les deux extraits suivant :

> Je ferme la porte. Allongé à plat ventre dans le lit, le buste relevé sur l'appui des coudes, Yacine me sourit. Une couverture pliée est posée au pied du lit. Je ferme les yeux. Je m'avance vers elle, me baisse et l'attrape. Je la déroule à côté du lit et m'y allonge. Je garde les yeux fermés. Aussitôt, les mains de Yacine, sa bouche, son corps, s'emparent des miens. (L I, p. 55)

Ou encore :

> - Qui es-tu ? Que me veux-tu, toi aussi ?
> La voiture tremble. Le vent éructe et me hante. Le vent m'emmène. Le vent s'embrouille. Amant insaisissable qui m'enivre de sa jouissance.
> - Es-tu Yacine ? (L I, p. 136)

---

[1] RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*.Indiana University Press, 1978.

[2] HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005. Disponible sur : http://journals.openedition.org/narratologie/37 ; DOI : 10.4000/narratologie.37. Consulté le 02 novembre 2019.

[3] Idem.

L'Interdite semble annoncer l'intérêt du texte mokeddemien pour l'univers des morts. Il en va de même pour*N'zid* qui se referme sur la mort de *Jamil*et *La Désirante*qui laisse planer, jusqu'au bout le décès éventuel de *Léo.*

Dans le mythe d'Orphée, il est question de sauver l'être aimé. En effet, l'amour d'*Orphée* pour *Eurydice* le pousse à aller la chercher dans les enfers, mettant ainsi en péril sa propre vie. Dans *La Désirante Shamsa* reproduit le même schéma ; ne sachant pas ce qui advenu de son bien-aimé, elle part, à l'aventure, dans le but de le retrouver et de le ramener.Notons juste qu'un renversement du modèle masculin actif et féminin passif a été opéré.

Dans ses «Définitions du mythe»[1], André Siganos fait remarquer qu'il existe des mythes dont la matrice narrative est plus facilement repérable. Ainsi, les mythes héroïques tels que celui d'*Orphée*sont aisément identifiable, grâce au caractère épique de leurs aventures. Néanmoins, il est important de préciser que ces mêmes figures mythiques peuvent se charger «de connotations positives ou négatives selon les tempéraments d'écrivains et les fluctuations de l'histoire des mentalités»[2].

a- Le chant du luth:

Dans *N'zid*, la mélodie d'un luth envahit, à plusieurs reprises, la mémoire effacée de la protagoniste. Voici un extrait dans lequel *Nora* en est happée pour la première fois :

> La régularité du bruit de l'eau sur la coque lui revient dans **le solo d'un luth. Des gammes errantes, appels d'un luth esseulé, hantent sa tête**. Soudain une voix d'homme, une voix rauque, étouffée par la rumeur de la mer, demande :
> - N'zid?
> Elle répond d'un signe de la tête que l'imploration des yeux transforme en supplique muette. **Les roulades du luth reprennent, vibrent dans le bateau, le transforment en luth plaqué sur le ventre de la mer**. IL joue sur ses fibres et tourmente son sang. Le

[1] SIGANOS, André. «Définitions du mythes», pp. 85-100, in CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (dirs.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire.* Paris : IMAGO, 2005.

[2] WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. «Mythe, création et lecture littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire», pp. 25-47, in FAIVRE D'ACIER, Éléonore, MADOU, Jean-Pol, VAN EYNDE, Laurent (dirs.). *Mythe et création : théorie, figures.* Bruxelles : Publications des Faculté Universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 37-38.

> ballottement de sa tête s'accroit avec l'effort de concentration, couvre tous les sons. Elle se crispe, prie :
> - Zid ! Zid ! Zid ! Continue ! Continue ! Continue !
> Mais le luth s'est tu. Elle balbutie :
> - N'zid ? C'était qui ? (Nz, p. 30)

Le chant du luth associé au vocable arabe «N'zid?» ou «Zid !» (forme interrogative ou forme exclamative) semble résonner «comme un leitmotiv inscrit dans l'imaginaire musical d'une conscience populaire imprégnée des rythmes de la grande tradition lyrique arabe»[1].

En empoignant la croix du Sud qu'elle avait retrouvée en fouillant son sac, la jeune femme amnésique est, encore une fois, submergée par les notes musicales du même luth amoureux, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Elle rebrousse chemin, saisit en passant la crois du Sud, referme les mains sur elle, s'allonge sur l'une des banquettes du carré. **Des notes de luth creusent le ventre du rouf, tendent les amarres, les haubans, l'emportent sur-le-champ**. (Nz, p. 39)

Nora sent que le chant du luth qui hante sa tête est la réminiscence d'un passé englouti, car «Les notes tombent en elle comme des pierres dans l'eau» (Nz, p. 66), mais en retrouvant la mémoire tout s'élucide. Le luth est le mode d'expression de *Jamil*, «son nomade» (Nz, p. 180),qui a «troqué» sont désert contre la mer et qui fait renaitre l'esprit du désert dans celui de la mer comme le stipule l'extrait ci-dessous :

> **Nora se recroqueville, tend l'oreille. Ce luth, rondo de la mer qui la poursuit partout et la bouleverse ? Il surgit des clameurs comme du calme des eaux**. Il monte d'un vertige sevré, fouille les entrailles, s'abreuve du souffle. Nora saute à l'intérieur du rouf, cherche parmi les CD, trouve des improvisations de luth. Sur la pochette est écrit «Jamil» en grosses lettres rouges…Nora tourne le bouton du volume à fond. Recueillie dans le cockpit, elle appelle toutes ses forces ce remuement qui enfle encore en elle au tempo du luth. **Les notes s'égrènent, se gorgent de lumière, ricochent sur les ondes, gagnent la mer entière et la transportent.** (Nz, pp. 159-160)

Dans *L'Interdite* il est également question d'un son de flute qui accompagne, par intermittence,la narratrice-personnage*Sultana*, comme en témoignent les différents énoncés que nous présentons ci-dessous par ordre d'apparition :

---

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. «Le mythe d'une renaissance ou la renaissance d'un mythe : N'zid de Malika Mokeddem», op.cit., p. 122.

> **Un son de flute, à peine audible, coule en moi**. J'ai mis du temps à le percevoir, à l'entendre. Ses reptations me gagnent, me prennent toute. Je ne sais pas ce qu'il me dit (…) **Je colle mon ouïe à cette flute ténue au fond de moi** (…) **J'en perds le son de cette flute**, tout è l'heure irraisonnée et impudique dans mon tréfonds, avant d'en avoir reconnu la mélodie. (L I, pp. 16-18)

Aussi :

> **Je n'arrive pas à imaginer le Ksar mort. Je ne sais pas si je vais avoir le courage de m'y rendre**. Nous continuons notre chemin en silence. **La flute de nouveau.** Je la sens plus que je ne l'entends. Elle est comme dans un autre temps, dans un mi encore inaccessible. (L I, p. 26)

La flute est peu appréciée par les mythes grecs à cause de sa connotation macabre. Il est intéressant de souligner que le chant des sirènes était une mélodie de lyres et de flutes qui faisait perdre le sens de l'orientation aux navigateurs, dont les bateaux se fracassaient sur les récifs. Dans *L'Interdite*, le son de flute apparait dès que *Sultana* franchit Ain Nekhla. De plus, l'extrait de la page 26 le fait réapparaitre quand cette dernière repense avec amertume à la mort du Ksar. Ceci confirme la relation indissociable entre flute et malheur.

Selon la mythologie grecque, c'est *Athéna* qui est à l'origine de la conception de la flute. Appelée *aulos* dans l'Antiquité, la déesse aurait inventé l'instrument en question en entendant les plaintes lancinantes des deux Gorgones après la mort de leur sœur. Nous voyons dans le recours à ce mythème, dans *L'Interdite*, une connotation funéraire en adéquation avec le climat des années 90 en Algérie, celui qui a été à l'origine de l'écriture du roman. Toutefois,dans les dernières pages de *L'Interdite*, après que les femmes du village se soient solidarisées avec *Sultana*, le son de la flute a, diamétralement, changé de connotation annonçant les prémisses d'un apaisement dont le chant du luth confirmera le déploiement :«Les visages s'attendrissent. **En moi monte un son de flute radieux**. Une joie qui ondoie et gagne tous mes coins silencieux (…) Ma voix tremble. Mes doigts tremblent. **Je suis une flute ivre de vent**.» (L I, p. 173)

Dans la mythologie grecque, la lyre n'est autre que le luth. Contrairement à la flute cet instrument a été réhabilité d'une connotation positive grâce au mythe d'*Orphée*. En effet, c'est la lyre d'*Orphée* qui lui a permis de charmer le *Cerbère*, le

chien monstrueux à trois têtes qu'*Hadès* a chargé de garder l'entrée des Enfers afin que les vivants ne puissent pas récupérer leurs morts.

Le luth de *Jamil*, dans *N'zid*, récupère toute la symbolique du chant de la lyre vainquant la férocité. Ainsi, le chant du luth permet à *Jamil* comme à *Nora* de franchir des espaces, non pas interdits, mais diamétralement opposés tout en les juxtaposant. Ces espaces sont, bien évidemment, la mer et le désert.

Nous voyons dans le passage d'un chant de flute à un chant de luth comme arrière-plan textuel une volonté, peut-être inconsciente, de l'auteure de faire promouvoir l'Éros sur le Thanatos dans ses textes.

Le mythe d'*Orphée* illustre le pouvoir du chant, mais également celui du lyrisme. En effet, en plus d'être musicien, *Orphée* est poète. Il est même à l'origine du lyrisme littéraire, genre qui met l'accent sur l'expression personnelle des sentiments. À cet effet, il nous a été permis de constater au cours de l'analyse de différents extraits de *La Désirante* que les chapitres intitulés «*Lou*» étaient débordants de lyrisme. Mais, au-delà du lyrisme c'est l'accomplissement de la protagoniste mokeddemienne qui ressort à la fin du texte comme peut en témoigner l'extrait suivant :

> Lou, suis-je encore éveillée ou en train de rêver ? **J'écoute la mer, j'entends le vent de sable**. Pour la première fois ce soir, mon espérance que tu sois en vie se charge en conviction. Pour la première fois, je prends conscience de ce que je comble en te cherchant. En te retrouvant surtout. **Cette sorte de revanche que m'offre le désert était totalement inespérée.** J'ai vaincu mille obstacles, opéré mille détours, le dernier par **la mer, sœur jumelle du désert, plus clémente, mais tout aussi imprévisible, pour triompher de ses silences**, à lui, et de ses disparitions. Je ne suis plus condamnée à la perte à perpétuité. **J'écoute la mer, j'entends le vent de sable. J'avais si peur d'en arriver à détester la Méditerranée si je ne te récupérais pas. Comme longtemps j'avais honni mon désert natal.** J'écoute la mer. Je te vois. Je te vois foulant les frissons arrêtés des dunes. Je te vois dans cette jalouse lumière. Je te veux ainsi (…)
>
> **J'écoute la mer, j'entends le vent de sable**. Je sens la montée du désir que j'ai de toi. Ce besoin ardent de ta peau, de ton corps. **Je viens dans le vent de sable. Il me porte et chante pour moi : «Tu es vivant et j'ai envie de toi, envie de toi, vivant». Continument.** (L D, pp. 218-219)

«L'accomplissement»auquel nous faisons allusion n'a pu être atteint que grâce à la concrétisation du désir ; désir qui gomme les absences ; qui réconcilie le sujet avec le

lieu de l'origine ; mais surtout un désir qui augmente la puissance d'exister. En outre, l'accomplissement de l'héroïne mokeddemienne est indissociable d'une détermination profonde ou de ce que Spinoza[1]appelle le *conatus* :

> Lou, la mer retournée et c'est le désert qui me revient. Ma peur pour toi remet au gout du jour mes défiances envers lui. J'ai le sentiment qu'il t'utilise pour me rattraper. Pour me frapper une fois de plus. **Pourquoi persiste-t-il à me persécuter si loin des origines ? Ne lui suffit-il donc pas de m'avoir à jamais amputée des amours de la naissance? Faut-il qu'il vienne encore me disputer celles conquises hors de ses frontières ?** Je colle mon visage vers les trombes d'eau et de sable et je le défie, le fuis. Je pars avec le vent comme à mon premier jour. **Mais cette fois, ma fugue est le contraire du bannissement et du renoncement. Toi, je ne te laisserai pas derrière moi.** (L D, pp. 231-232)

Il est important de préciser que nous n'ambitionnons pas de soumettre notre corpus à l'Éthique[2] spinoziste, car la tâche s'avèrerait laborieuse étant donné le caractère protéiforme de l'œuvre, toutefois, la conception de Malika Mokeddem de la liberté individuelle et celle du désir –en partie-nous a semblé refléterles grandes lignes de la pensée du philosophe.

Si nous avons tenu à préciser que la conception du désir de Mokeddem n'est qu'en partie en adéquation avec la conception du désir chez Spinoza, c'est parce que ce dernier réfute «la définition platonicienne du désir comme manque, (celle qui) s'inscrit dans cette tradition philosophique pour laquelle le désir est marqué de négativité»[3]. En effet, le désir chez Spinoza est marqué par une positivité absolue, car il est indissociable d'une volonté de puissance qui se manifeste à travers le conatus.

Le conatus est un concept fondamental de l'Éthique de Spinoza. Il le présente en rapport avec deux affects : joie et tristesse. Selon le philosophe, les facteurs qui favorisent notre conatus conservent, ou même augmentent notre puissance d'être,

---

[1]Philosophe hollandais (1632-1677). Considéré par les historiens de la philosophie comme disciple de Descartes (un cartésien).

[2] Œuvre la plus célèbre de Spinoza ; rédigée en latin entre 1661 et 1675, mais publiée qu'après la mort de son auteur. Partant d'un raisonnement mathématique, le philosophe a couvert divers domaines : anthropologie, ontologie, métaphysique et théologie, partant du postulat que le bonheur provient d'une libération vis-à-vis des passions.

[3] DUMOULIÉ, Camille. «Désir et mythes» pp. 101-110), in CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (dirs.), op.cit., p. 106.

provoquant, par conséquent un affect de joie, tandis que les facteurs qui réduisent notre puissance d'exister, provoquent, inévitablement en nous la tristesse.

Tout en adhérant àl'idée spinoziste selon laquelle « le désir est l'essence même de l'homme»[1], Mokeddem semble être convaincue que le désir est le résultat d'une tension née d'un manque. À ce sujet, elle écrit dans Mes Hommes :

> J'ai beau me railler en douce : Ah non, tu ne vas pas t'y mettre toi aussi à la nostalgie ! **Ce serait un comble si ce fichu désert, emblème de tous les manques et terreurs devenaient maintenant ce qui te manque le plus**. Rien n'y fait. Quoi que je fasse : barrer, tirer sur les écoutes des voiles…je regarde la mer, scrute la ligne ou elle joint le ciel et ne peux empêcher le désert de se substituer à elle.[2]

Dans ce même texte, Malika Mokeddem fait remonter le temps pour se rappeler à quel moment elle s'est avouée à elle-même que le désert lui manquait. C'est *Bellal* le photographe de son village rencontré, plusieurs années plus tard, à l'hôpital dans lequel elle exerçait à Montpellier, qui lui a posé la question juste avant de rentrer au bloc opératoire pour subir une greffe rénale :

> À son retour, j'accompagne son chariot jusqu'au bloc, il me fixe avec anxiété et interroge : **«Est-ce-que la Barga te manque?»**. La Barga est la dune de mon enfance et de mon adolescence. Il a posé cette question du ton des demandes essentielles. Celles qui s'imposent dans les moments critiques. **«Oui, terriblement. C'était le tremplin de mes rêves». C'est la première fois que je reconnais ce manque.**[3]

Ainsi, Malika Mokeddem a reconnu le manque, et «reconnaître le manque, c'est aussi apprivoiser le désir qui n'a pas été comblé»[4]. Par conséquent, la fiction devient salutaire et indispensable pour pallier ce manque et accroitre son être à travers l'utopiede l'écriture grâce à laquelle le désert est devenu«l'espace du désir assumé, transformé et abouti.»[5]

---

[1]SPINOZA, de Baruch. « Définition des affections », *Éthique* (1677), Paris, Flammarion, 1964, p. 196.

[2] MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, op.cit. p. 122.

[3] Idem, p. 102.

[4] AUBRY, Anne. « La Mer Méditerranée. Lieu et non-lieu dans *N'zid* et *Mes Hommes* de Malika Mokeddem ».*Carnets* [En ligne], Première Série - 1 | 2009, mis en ligne le 13 juin 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/carnets/2760 ; DOI : 10.4000/carnets.2760. Consulté le 06 novembre 2019.

[5] Idem.

Synthèse

Nous avons organisé la troisième et dernière partie de notre thèse autour de deux chapitres ; un premier chapitre dont l'objectif a été d'approfondir la réflexion sur la notion de déterritorialisation qui est ressortie de l'analyse de l'isotopie Mer vs Désert, et un second chapitre consacré au réinvestissement et à la réinterprétation des résultats obtenus grâce au parcours figuratif que nous avons exposé dans la partie précédente.

En nous penchant sur l'imagination des protagonistes mokeddemiens, nous avons démontré, dans le premier chapitre, que la déterritorialisation de ces derniers outrepassait la dimension physique ou territoriale. Cette déterritorialisation n'a pu être décelée qu'en appréhendant l'imaginaire de notre auteure afin d'y découvrir les nouvelles bases sur lesquelles cette dernière a construit cet imaginaire.

Nous avons démontré que Malika Mokeddem a réinvesti, non seulement l'imaginaire occidental, en procédant à la démythification de deux grands mythes, à savoir celui de d'*Ulysse* et de *Méduse*, et l'imaginaire maghrébin, en se faisant conteuse, à sa manière.En effet, les traces de transtextualité que nous avons relevées et le recours à la mythocritique ont démontré que Mokeddem a travesti, à sa guise, les mythes en question dans le but d'affranchir et de promouvoir le statut de la femme.

Le conte, quant à lui, est connu pour être un outil de transgression, néanmoins l'auteure a poussé encore plus loin la transgression, et ce, en lui faisant subir une double subversion : dans la forme, et dans le fond. Si le premier procédé a consisté à introduire la locution «Hagitec-magitec» avant chaque dessin relatant l'histoire de la méduse, le second procédé s'est manifesté dans le croisement de deux imaginaires (maghrébin et occidental) dans des micro récits où sont convoqués personnages populaires algériens et personnages appartenant à des contes occidentaux.

Le deuxième chapitre nous a servi à clore notre travail de recherche. Nous l'avons voulu exhaustif, car nous voulions y reprendre toutes les questions restées, sciemment, en suspens dans les chapitres précédents.

En effet, en nous intéressant, de plus près, à la figure des amants absents, nous nous sommes aperçue que ceux-ci, hormis leur absence, présentaient un deuxième point

en commun, à savoir leur désir du désert. Toutefois, le désir triangulaire de René Girad a démontré que ces derniers ne sont que des médiateurs du désir et que ce désir est, en fait, celui des deux protagonistes : *Nora* et *Shamsa*.

En considérant nos trois textes comme un seul et même texte, nous nous sommes interrogée sur l'accomplissement de ce désir chez nos trois protagonistes : *Sultana, Nora* et *Shamsa*. Nous nous sommes rendue compte que les titres des trois romans résumaient, à eux seuls, le parcours de la protagoniste mokeddemienne, qui d'interdite devient désirante, en passant par la perte/retrouvailles de soi dans *N'zid*.

Nous avons voulu conclure notre travail en juxtaposant l'accomplissement du désir de la protagoniste avec celui de l'auteure elle-même. C'est la paratopie de Maingueneau qui nous a permis d'opérer ce glissement ; en effet, les discours constituants décelés et qui sont le mythe d'*Orphée* et le concept de conatus de Spinoza ont démontré un apaisement, certain, chez notre auteure.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il n'échappe à personne que l'écriture romanesque est le lieu intime de l'affirmation de la subjectivité de ses auteurs. Bien que la fiction donne la possibilité, à ses derniers, de se dissimuler derrière leurs personnages, il n'en demeure pas moins que des indices scripturaux permettent aux lecteurs de déceler «une histoire personnelle, secrète et indicible, la transmutant en parole impérissable[1]» ; c'est à cette parole éternelle, mais tacite que notre travail de recherche voulait arriver.

Notre travail de recherche a, continuellement, été guidé par une double intuition : celles qu'**ilexisterait un sens caché derrière les isotopies que nous avons relevées, à savoir *Absence vs Présence* et *Mer vs Désert*, et que le ce sens ne résiderait que dans l'articulation de ces mêmes isotopies.**

Nous avons amorcé notre recherche par une analyse des procédés narratifs qui nous ont semblé régis par un double : le dédoublement des instances narratives et l'anachronie comme génératrice de ce double. Nous avons, ensuite, appliqué le schéma actantiel de Greimas à chacun de nosromans ; celui-ci a, également, démontré que les trois romans présentaient une double quête.En effet, nous nous sommes rendue compte que la quête initiale du Sujet déclenchait, inévitablement, une seconde quête. Toutefois, en approfondissant, un peu plus, l'analyse et en nous nous interrogeant sur ce double aspect de la quête, nous nous sommes aperçue que l'intrigue de chaque roman n'était que le «prétexte / pré-texte», grâce auquel la production romanesque de Malika Mokeddem trouvait sa cohérence. À partir de là, nous nous sommes intéressée à la non-clôture des textes mokeddemiens que nous avons remarquée redondante. En effet, les épilogues de *L'Interdite* et de *N'zid* proposent des fins en suspens. À ce sujet, Nacer Benamara, avait déjà fait référence, dans sa thèse de doctorat, aux «suspensions narratives»[2]dont les textes de Malika Mokeddem se caractérisent. Toutefois, si notre collègue les interprète comme des modalités mises en place par l'auteure pour ouvrir ses textes sur plusieurs possibilités, de notre côté, nous avons choisi d'envisager ce procédé sous l'angle suivant : **le déploiement des protagonistes mokeddemiens n'est que le cheminement logique censé aboutir à un accomplissement du sujet (protagonistes et auteure, par ricochet).**

---

[1] NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre*, op.cit., p. 347.

[2] BENAMARA, Nacer. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90, cas de Malika Mokeddem*, op.cit.,

Afin de confirmer cette seconde hypothèse, nous nous sommes, d'abord, tournée vers les indices paratextuels (titres, premières de couvertures, épigraphes et dédicaces) qui ont, certes, appuyé ce que nous avancions. Mais, étant donné que notre travail se focalise sur les isotopies que nous avons annoncées précédemment, et qu'il s'inscrit en sémiotique, nous nous devions, d'abord, de vérifier cette hypothèse par le biais de l'approche en question, et de la mettre, ensuite, en corrélation avec notre première hypothèse.

Lasémiotique «pose la lecture comme acte de production de sens et s'interroge sur la manière dont le lecteur tire du sens du texte, dont il construit la signification»[1]. Dans cette optique, nous avons soumis notre première isotopie*Absence vs Présence* à une analyse figurative / thématique, dont le but était d'identifier les figures de l'absence dans nos trois textes et de voir quelle est la présence qui leur est opposées?

L'analyse du lexème *Absence,* dans nos trois textes, a révélé une double figure de l'absence : celle de l'identité et celle de la mère. C'est en mettant en scène des protagonistes déplacés et/ou métissés, voire même hybrides que les textes mokeddemiens discréditent le bienfondé de la notion d'identité, au profit de «l'identité rhizome» qui prône le syncrétisme culturel. La deuxième figure de l'absence s'inscrit dans la même optique que la première ; en sacrifiant la mère et en attribuant son rôle à une figure de l'altérité, Malika Mokeddem ne fait qu'appuyer son discours sur l'ouverture d'esprit et la tolérance.Ainsi, les résultats de l'analyse de l'articulation de l'isotopie *Absence vs Présence*a révélé un seul et même discours, à savoir : une présence bénéfique de l'Altérité.

L'analyse de notre seconde isotopie *Mer vs Désert* a nécessité la démarche contraire ; en effet, si nous sommes allée, dans l'analyse de l'isotopie Absence vs Présence, de l'abstrait vers le concret, dans l'étude de l'isotopie Mer vs Désert, nous sommes allée du concret vers l'abstrait. La sémiotique spatiale nous a, ainsi, permis de découvrir les différentes configurations de la mer et du désert dans notre corpus.

[1] SORIN, Noelle. (1996). De la lisibilité linguistique à une lisibilité sémiotique. Revue québécoise de linguistique, 25, (1), 61–97. Disponible sur : https://doi.org/10.7202/603127ar. Consulté le 27 avril 2019.

Si la mer s'est révélée avec des représentations positives, car connotant soit le bien-être fœtal, soit un lieu de sensualité et de liberté absolue, le désert, lui, ne jouit pas de la même constance. Effectivement, le désert se caractérise par une grande ambivalence dans nos trois textes ; il peut incarner le refuge comme le danger, la liberté comme l'enfermement, suscitant, ainsi, l'envie comme le dégout.

Nous avons interprété ce dédoublement dans la perception comme révélateur d'un conflit profond avec l'espace en question. Néanmoins sa mise en corrélation avec un espace sans cesse célébré, en l'occurrence la mer, est, sans conteste, annonciateur d'un désir de réconciliation. En effet, nous sommes arrivée à la conclusion qu'à travers l'errance maritime de ses protagonistes, Malika Mokeddem célèbre le mode de vie de ses ancêtres nomades. Toutefois, à l'image de l'auteure, elle-même, ce n'est qu'en quittant leur désert natal que les personnages mokeddemiens peuvent faire communion avec le monde en question.

Cette juxtaposition de deux espaces que tout oppose nous a menée à évoquer la notion de «déterritorialisation» que nous avons investie dans le but de cerner l'imaginaire de notre auteure, à travers deux modes d'expression : le mythe et le conte.

L'étude des traces d'intertextualité avec le mythe d'*Ulysse* et des traces de métatextualité avec le mythe de *Méduse* nous a permis de faire la lumière sur les remaniements apportés aux deux mythes en question.

Nous avons interprété le renversement du mythe d'*Ulysse* au féminin, ainsi que l'évocation d'épisodes du périple de ce dernier, où sa survie ne dépendait que du bon vouloir de figures féminines (*Calypso, Circé, Charybde* et *Scylla*) comme une volonté de l'auteure de discréditer le système préétabli ; celui qui prône la suprématie de l'homme sur la femme.

Le constat de la démythification du mythe de *Méduse* nous a confortée dans ce que nous avancions ; en effet, nous pensons que la non évocation de la fin tragique de *Méduse*, à savoir sa décapitation par *Persée*, confirme le refus de l'auteure de l'idée d'une quelconque domination masculine. En outre, la démythification du mythe en question ne se limite pas à une fin passée sous silence ; c'est toute la symbolique

occidentale de la *Méduse* qui est réfutée, au profit d'une *Méduse* nomade, inoffensive, qui ne pétrifie pas et qui n'aspire qu'à voguer au gré des courants.

Afin de mieux confirmer l'expression de la déterritorialisation à travers l'imaginaire mokeddemien, nous nous sommes intéressée, dans un second temps, à la manifestation de la matière contique dans les récits. Cette démarche a démontré une double subversion du conte : dans le fond comme dans la forme.

Le conte de la méduse que Nora raconte par le biais du dessin, en veillant à prononcer, à chaque fois, la formule «Hagitec-magitec», nous a permis de déceler une supplantation de l'art oratoire par l'art graphique. Toutefois, ce procédé n'alterne en rien les fonctions du conte – que nous avons, d'ailleurs, pu retrouver dans les micro récits de la méduse -, mais bien au contraire, il appuie la valeur transgressive de ce dernier. La subversion qu'a subi le conte, dans le fond, a consisté dans le croisement de deux imaginaires : algérien/maghrébin et occidental. En convoquant *Djaha, Targou, le Petit Prince* et le *Tambour* dans un seul et même récit, l'auteure a jeté des ponts entre les langues, les cultures, mais aussi entre les générations. En effet, le personnage de la petite *Dalila* invite le lecteur au voyage, el lui faisant pénétrer le monde merveilleux du conte et de l'enfance. Néanmoins, cette démarche n'est pas anodine ; elle permet à l'auteure de dissimuler ses propres déviations derrière l'attitude, espièglement contestataire, de *Dalila*. Nous sommes, également, arrivée à la conclusion que Malika Mokeddem refusait la sublimation des imaginaires qui conduit à l'ordonnancement des conduites, d'où sa revisite des mythes et des contes.

Nous avons choisi de finir notre recherche en nous intéressant à une troisième figure de l'absence que nous avons, sciemment, ignorée lors de la partie consacrée à l'analyse des isotopies, et qui est celle de l'amant. En effet, en nous penchant sur l'absence des amants que nous avons, momentanément, appelés la «figure du désir», nous nous sommes aperçue que ces derniers ne servaient que de «prétexte» pour dissimuler l'objet réel du désir. C'est le désir triangulaire de René Girard qui nous a permis d'effectuer ce glissement ; d'un côté, il a révélé que les amants n'étaient que des médiateurs du désir, et que le désert en était l'objet. D'un autre côté, en nous interrogeant sur l'aboutissement de ce désir, nous sommes arrivée à ériger un quatrième triangle du désir, dans lequel la mer remplaçait les amants dans leur rôle de médiateurdu

désir. Ainsi, nous avons pu conforter la pertinence de notre seconde isotopie *Mer vs Désert.*

Nous nous devions de conclure notre travail en confirmant ou en infirmant la deuxième hypothèse sur laquelle nous avions fondé notre recherche ; celle relative à l'accomplissement des protagonistes mokeddemiennes et de leur auteure.

Pour ce faire, nous étions dans l'obligation de considérer nos trois textes comme un seul et même texte ; de la sorte nous avons pu démontrer que l'héroïne mokeddemienne et passée d'un désir / transgression àun désir / épanouissement. La seule lecture des trois titres (*L'Interdite – N'zid–La Désirante*) est déjà, annonciatrice de cette transformation. Autrement dit, la protagoniste mokeddemienne, «interdite» au départ, devient «désirante», au final ; ce passage, d'un extrême à un autre, n'a pu s'effectuer que grâce à la «renaissance» prodiguée par l'expérience amnésique dans *N'zid.*

Afin de transposer accomplissement des protagonistes et accomplissement de l'auteure, nous nous sommes tournée vers la notion de paratopie de Maingueneau ; ce sont les discours constituants que nous avons décelés, à savoir : mythe d'*Orphée* et *conatus* spinoziste qui ont confirmé l'accomplissement de Malika Mokeddem à travers la création littéraire. En effet, la matrice narrative de nos trois textes, ainsi que le passage d'un son de flute à un chant de luth comme arrière-plan textuel ont, non seulement, démontré une adéquation avec le mythe d'*Orphée*, mais surtout une victoire de l'Éros sur le Thanatos dans les textes de notre auteure. Ainsi, le conatus sur lequel se fonde l'Éthique de Spinoza ne peut qu'être convoqué, dans la mesure où celui-ci augmente la puissance d'exister et aboutit, par conséquent, à l'accomplissement du sujet.

Depuis la parution de son dernier roman[1],*La Désirante*, Malika Mokeddem n'a plus fait parlé d'elle sur la scène littéraire : Ne serait-ce pas là la plus grande preuve de son accomplissement à travers la création ?

[1]Plus de huit années se sont écoulées depuis la parution de *La Désirante*(2011).

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'analyse

- MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite*, Paris : Grasset, 1993.

- MOKEDDEM, Malika. *N'zid*, Paris : Seuil, 2001.

- MOKEDDEM, Malika. *La Désirante*, Paris : Grasset, 2011.

II. Œuvres de Malika Mokeddem

-MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent,* Paris : Ramsay, 1990 ; rééd. Grasset, 1997.

-MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des Sauterelles,* Paris : Ramsay, 1992.

-MOKEDDEM, Malika. *Des rêves et des assassins*, Paris : Grasset, 1995.

-MOKEDDEM, Malika. *La Nuit de la lézarde,* Paris : Grasset, 1998.

-MOKEDDEM, Malika. *La Transe des insoumis*, Paris : Grasset, 2003.

-MOKEDDEM, Malika. *Mes Hommes*, Paris : Grasset, 2005.

MOKEDDEM, Malika. *Je Dois tout à ton oubli*, Paris : Grasset, 2008.

III. Autres romans cités :

- AIT MANSOUR AMROUCHE. Fadhma. *Histoire de ma vie.* Paris : Maspero, 1968.
- De SAINT EXUPÉRY, Antoine.*Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, 1946.
- GRASSGUNTER.*Le Tambour* (sl) : du Seuil, Jean Amsler, 1961.
- KAHN, Rachel.*Les grandes et les petites choses.* Paris : Flammarion, 2016.
- MECHAKRA, Yamina. *La Grotte éclatée.* Alger : SNED, 1979.
- SERRES Michel, *Le tiers-instruit.* Paris : François Bourin, 1991.

IV. Études critiques sur Malika Mokeddem :

1. Ouvrage :

- AGAR-MENDOUSSE, Trudy. *VIOLENCE ET CRÉATIVITÉ : de l'écriture algérienne au féminin.* Paris : L'Harmattan (Coll. Critiques Littéraires). 2006.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Malika Mokeddem : Métissages*, Blida : Editions du Tell (Col. Auteurs d'hier et d'aujourd'hui), 2007.
- CHIKHI, Beida (dir.). *Destinées voyageuses : La Patrie, la France, le Monde*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.
- HELM, Yolande Aline (dir.). *Malika Mokeddemenvers et contre tout.* Paris : L'Harmattan. 2000.
- NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre, Les écrivaines algériennes de langue française.* Paris : L'Harmattan (Coll. Critiques Littéraires). 2010.
- REDOUANE Najib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette et ELBAZ Robert (dirs.). *Malika Mokeddem*, Paris : L'Harmattan, 2003.

2. Articles :

- DESBLACHE, Lucile (dir.). *Écrire l'animal aujourd'hui.* Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

V. Études sur la littérature algérienne :

- AHNOUCH, Fatima, *Littérature francophone du Maghreb, Imaginaire et représentation socioculturelles*, (Col. Espaces Littéraire).Paris : L'Harmattan, 2014.
- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain.* Paris : KARTHALA. 2005.
- BONN Charles, REDOUANE Najib et BENAYOUN-SZMIDT Yvette (dirs.), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etudes transnationales, francophones et comparées), 2002.
- BONN, Charles (dir.), *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etudes transnationales, francophone et comparées), 2004.
- BONN, Charles (dir.), *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la FRANCE, dans les littératures des deux rives*, Paris : L'Harmattan (Coll. Etudes transnationales, francophones et comparées), 2004.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Diwan d'inquiétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française.* Reghaia: ENAG, 1991.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noun – Algériennes dans l'écriture* (Coll. Les Colonnes d'Hercule). Paris : Séguier. 1999.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djebar : Écrire, Transgresser, Résister*. Paris : L'Harmattan. 1997.
- DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Fouzia, DETREZ, Christine (dirs.). *Ecriture féminine : réception, discours et représentations.* Oran : Edition CRASC, 2010. (Actes du Colloque International du 18 et 19 novembre 2006).
- DÉJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : KARTHALA. 1994.
- LARONDE, Michel (dir.). *Leila Sebbar*. Paris : L'Harmattan (Coll. Autours des Écrivains Maghrébins). 2003.
- Le cercle des amis d'Assia Djebar, *Lire Assia Djebar*. Ciboure : *plein champ* (Col. La Cheminante), 2012.
- MOHAMMEDI-TABTI, Bouba. Maissa Bey, *L'écriture du silence*. Blida : édition Tell, 2007.
- SADIQI Fatima, NOWAIRA Amira, EL KHOLY Azza et ENNAJI Moha (dir.). *Des femmes écrivent l'Afrique : l'Afrique du Nord* (traduit de l'anglais par Christiane Owusu-sarpong). Paris : KARTHALA. 2013.

VI. Ouvrages théoriques et généraux : narratologie, sémiotique, mythocritique, anthropologie

- ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida : Editions Tell, 2002.
- ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise.*L'analyse des récits*, Paris : Seuil (Coll. MEMO), 1996.
- BACHELARD Gaston (1960).*La poétique de la rêverie*, Paris : Presse universitaire de France (Coll. Quadrige), 1984.
- BENCHEIKH, Jamel-Eddine. *Les Mille et Une Nuit ou la parole prisonnière*, Paris : Galimard, 1988.
- BERGEZ, Daniel. *L'explication de texte littéraire*. Paris : Armand Colin (3 ème édition. Col. Lettres Sup), 2014.
- BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zole.* Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins, 1985.

- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- BULTMAN, Rudolf. *Jésus, Mythologie et démythologisation*. Paris, 1968.
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (dirs.).*Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : IMAGO, 2005.
- CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire : Des archétypes a la poétique du sujet*, Paris : Nathan, 2000.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature*, Paris : Presse Universitaire de France, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figure II*. Paris : du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : du seuil, 1982
- GENETTE, Gérard. Seuils, Paris: du Seuil, 1987.
- GERFAUD, Jean-Pierre, TOURREL, Jean-Paul. *La littérature au pluriel : Enjeux et méthodes d'une lecture anthropologique*. Paris : De Boeck Université, 2004.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1961. (Réédition Hachette Littérature, 2006).
- GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978.
- GROUPE D'ENTREVERNES.*Analyse sémiotique des textes*, Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1984.
- FAIVRE D'ACIER, Éléonore, MADOU, Jean-Pol, VAN EYNDE, Laurent (dirs.). *Mythe et création : théorie, figures*. Bruxelles : Publications des Faculté Universitaires Saint-Louis, 2005.
- HAMMAD, Manar. *Lire l'espace, Comprendre l'architecture* (Essais sémiotiques), Paris : Presses de l'Université de Limoges, 2006.
- JEANDILLOU, Jean-François. *L'analyse textuelle*, Paris : Armand Colin, 1997
- MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris : Sindbad (Coll. Hommes et sociétés) ,1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris : Hachette Université, 1986.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Lediscours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation.* Paris : Armand Colin, 2004.
- MOUNIER, Jacques (dir.), *Exil et littérature* : Université des langues et des lettres de Grenoble ELLUG, 1986.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman.* Paris : Armand Colin (Col. Lettres Sup. 3ème édition), 2009.
- REUTER, Yves. *L'analyse du récit.* Paris : Armand Colin (3 éme édition), 2014.
- RICOEUR, Paul. Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique. Paris : Seuil, 1969, p. 27.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre.* Paris : Seuil, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne.* Paris : Fayard, 1985.

VII. Autres ouvrages :

- ACHOUR Christiane et ALI-BENALI Zineb, *Contes algériens*, Paris : L'Harmattan (Coll. La légende des mondes), 1989.
- DECOURT Nadine et LOUALI-RAYNAL Naima, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Condé-sur-Noireau :Karthala (Coll. Hommes et Société), 1995.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme.* Paris : Presses Universitaires de France, 1973.
- FERNANDES, MARTINE. *Les écrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixte Beyala.* Paris : L'Harmattan (Col. Critique Littéraire), 2007.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Alençon : Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal : PUM, 1995.
- JANET, Pierre. *Les obsessions et la psychasthénie : Analyse des symptômes* (1903), Paris : L'Harmattan (Tome I, Volume I), 2005.
- KAUFMANN, Jean-Claude. *L'invention de soi : Une théorie de l'identité.* Paris : Armand Colin, 2004.

- SPINOZA, de Baruch. « Définition des affections », *Éthique* (1677), Paris, Flammarion, 1964.

VIII. Articles de revues

- ARNOLD, Barbara. « Algérie au féminin. Spécial Malika Mokeddem », *Cahier d'études maghrébines*, 12, 1999.
- *Algérie Littérature / Action* n° 22-23.
- AUBRY, Anne. «Malika Mokeddem, ou la recherche d'Un espace où devenir soi-même», pp. 15-23 in *Synergies Chili* n ° 12, 2016.
- BAICHE, Faiza. «La poéticité de l'épigraphe dans trois romans de Malika Mokeddem», pp. 59-70 in *Synergies Algérie* n°21, 2014.
- BELKACEM, Dalila. «Écriture du métissage et métissage de l'écriture chez Malika Mokeddem», pp. 75-90, in *Insaniyat. Vécus, représentations et culturalité* n°37, 2007.
- BONN, Charles. *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Paris : L'Harmattan (Col. Itinéraires & Contacts de Cultures, volume 27, 1°semestre, 1999).
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs » in*communication* n°8, Paris : Ed du Seuil, 1966.
- COBB-WITTROCH, Mary. «Le rire de la méduse : le dessin dans N'zid de Malika Mokeddem» in *The French Review*, Vol 85, n ° 4, march 2012.
- DÉJEUX, Jean. «La littérature féminine de langue française au Maghreb» in *Itinéraires et contacts de cultures*. Paris : Université Paris 13, n ° 10, semestre 1, L´Harmattan. 1990.
- DUCHET, Claude. «Eléments de titrologie romanesque», in *Littérature* n° 12, décembre1973.
- GAUVIN, Lise in « L'écrivain et ses langues, Territoire des langues» revue *Littérature* n° 101, février 1996, pp 73-87
- GUERROUM, Mervette. « La représentation de l'Histoire algérienne au féminin dans l'œuvre de Yamina Mechakra, La Grotte éclatée» in *Langues& Usages* n° 1. 2017. Pp. 161 – 173.

- KASSOUL Aicha. «Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950», pp 67-72. in *Insaniyat. Maghreb : culture, altérité*. N° 9, Septembre – Décembre, 1999 (Vol.III, 3).
- MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric «L'analyse des discours constituants» in *Langages* n° 117, pp. 112-125, 1995.
- SOULIMANE, Nadia. «Le regard féminin dans l'œuvre de Malika Mokeddem». *Les Cahiers du CRASC*. N° 20. 2009.

IX. Thèses et mémoires

- BEDJAOUI, Fedia. *Sujet et écriture dans la trilogie nordique de Mohammed Dib*. Thèse de doctorat. Université Oran 2, 2016-2017.
- BELKACEM, Dalila. *Ecriture de l'éclatement et / ou éclatement de l'écriture du Roman de Malika Mokeddem.* Thèse de doctorat. Université Oran 2, 2010-2011.
- BENAMARA, Nasser. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90, cas de Malika Mokeddem*, thése de doctorat, Université Abderahmane Miri, Bejaia, 2010.
- BENAISSA BOUKRI Khalida. *Écritures et représentations de la ville d'Oran dans la peste d'Albert Camus, Jeunes saison d'Emmanuel Roblès et Un oued pour la mémoire de Fatima Bakhai.* Thèse de doctorat : Université Oran 2, 2018-2019.
- FOUET, Jeanne. *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraibi.* Thèse de doctorat. Université de Besançon, 1997.
- LAZREG HAOUES, Zohra Kheira.*Étude des structures sémiotiques dans les romans : Les Agneaux du seigneur, À quoi rêvent les loups et l'Attentat de Yasmina Khadra.* Thèse de doctorat : Université Oran 2, 2011.
- MESLOUH, Fouzia. *Images obsédantes et le rapport à l'autre dans Mes Hommes de Malika Mokeddem.* Mémoire de magistère. Constantine : Université Mentouri, 2010-2011.
- SARI MOHAMMED, Leila. *Contes et récits du Maghreb : Territoires de l'imaginaire et enjeux socioculturels*. Thèse de doctorat : Université Abou Bakr Belkaid, Tlemcen, 2015-2016.

- SOULIMANE, Nadia. «Inter-dit et interculturel dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem». Mémoire de magister. Université d'Oran. 2005.

X. Dictionnaires

- BARUS-MICHEL Jacqueline, ENRIQUEZ Eugène et LEVY André (dirs.), *Vocabulaire de psychosociologie : Références et positions*, Romonville Sainte Agne : Erès, 2002.
- BRUNEL, Pierre. Dictionnaire des mythes littéraires. Éditions du Rocher, 1988.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Laffont/Jupiter, 1996.
- GREIMAS, A.J et Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1993.
- *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1983.

VIII. Sites Internet

- Akatane Suenaga. « Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe », *Linx* [En ligne], 9 | 1997, mis en ligne le 05 juillet 2012. Disponible sur : http://journals.openedition.org/linx/1011 ; DOI : 10.4000/linx.1011. Consulté le 26 novembre 2018

- AUBRY, Anne. « La Mer Méditerranée. Lieu et non-lieu dans N'zid et Mes Hommes de Malika Mokeddem ». Carnets [En ligne], Première Série - 1 | 2009, mis en ligne le 13 juin 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/carnets/2760 ; DOI : 10.4000/carnets.2760. Consulté le 06 novembre 2019.

- BENAMARA, Nacer. «Poétique du Divers et identité en devenir chez Malika Mokeddem» in *inter Francophonies* n° 3, «Figures de l'étranger dans la littérature francophone» disponible sur : http : //www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-3/benamara-2011.pdf. Consulté le 13 janvier 2019.

- BENAMARA, Nasser, « Malika Mokeddem : la greffe biologique métaphore d'une interculturalité Nord-Sud », *Babel* [En ligne], 36 | 2017, mis en ligne le 07

février 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/babel/5034 ; DOI : 10.4000/babel.5034. Consulté le 27 avril 2019.

- BERTRAND, Denis. « De la topique à la figuration spatiale », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 112, 2009. Disponible sur : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2532. Consulté le 30/09/2019.

- BONN, Charles. «Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine en France et en Belgique» in *Ecarts d'identité* (l'interculturalité au féminin) n°105, 2004, pp. 30-36, p. 30. Disponible sur : http://www.revues-plurielles.org>_uploads>pdf. Consulté le 1 novembre 2018.

- BOUCHEFFA, Souheila «Variations sur le lexème «interdit» dans l'interdite de Malika Mokeddem». Disponible sur : http://www.revue.umc.edu.dz/index.php/h/article/download/1432/1542.Consulté le 16 janvier 2019.

- CHAIB CHÉRIF-KRÉCHIEM, Aicha. Parole de femmes : l'écriture féminine. Synergies Algérie[en ligne]. 2012, n°17, pp. 171-182, p. 176. Disponible sur : https://gerflint.fr/Base/Algerie17/cherif.pdf. Consulté le 10 novembre 2018.

- CHALET-ACHOUR, Christiane, «Place d'une littérature migrante en France : Matériaux pour une recherche». Disponible sur : http://www.limag.com>textes>collimmigrations2. Consulté le 12 octobre 2019.

- HAMMAD, Manar « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 116, 2013. Disponible sur : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2807. Consulté le 27/09/2019.

- La Revue des Ressources. «Les double de Monsieur Personne – Fernando Pessoa». Disponible sur : http://www.larevuedesressources.org/les-doubles-de-monsieur-personne-fernando-pessoa. Consulté le 24 janvier 2019.

- HÉBERT, Louis (2006), «L'analyse figurative, thématique et axiologique» dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec). Disponible sur : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp. Consulté le 5 mars 2019.

- HÉBERT, Louis (2006), « L'analyse thymique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec). Disponible sur : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-thymique.asp. Consulté le 5 mars 2019.
- HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », Cahiers de Narratologie [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005. Disponible sur : http://journals.openedition.org/narratologie/37 ; DOI : 10.4000/narratologie.37. Consulté le 02 novembre 2019.
- EL KHOURY, Toufic. « René Girard, *Don Quichotte* et la comédie », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 12 | 2018, mis en ligne le 19 janvier 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/carnets/2427 ; DOI : 10.4000/carnets.2427. Consulté le 18 octobre 2019.
- GHARBI Farah Aicha, «Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture», in Revue *Etudes françaises* vol 40 n° 1, 2004. Disponible sur : http://www.erudit.org>journals>etudfr>1900-v1-n1etudfr728. Consulté le 18 octobre 2018.
- LAKHDAR MAOUGAL, Mohaled, « Assia Djebar, l'iconoclaste itinéraire d'une Juste» in *Le Soir d'Algérie* du mercredi 4 mars 2015. Disponible sur : http://umc.edu.dz>component>item>701-I-iconoclaste-itineraire-d-une-juste. Consulté le 20 octobre 2018.
- LE RUN, Jean-Louis. D'UN MILLÉNAIRE À L'AUTRE, Méduse. Disponible sur : http://www.cain.inforevue-enfances-et-psy-2005-1-page-43.htm. Consulté le 6 septembre 2019.
- LOUVIOT, Myriam. La littérature migrante en France. Disponible sur : www.mondesenvf.fr › Ateliers › Fiche_synthese_litterature_migrante_France. Consulté le 2 septembre 2019.
- Claudia Mansueto, « Entre le désert et la mer : *L'Interdite* (1993) et *N'Zid* (2001) de Malika Mokeddem », *Babel* [En ligne], 30 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015. Disponible sur :

http://journals.openedition.org/babel/3917 ; DOI : 10.4000/babel.3917. Consulté le 13 octobre 2019.

- *«Méduse : Mythe Et Symbolique».* Disponible sur : http://www.latogeetleglaive.blogspot.com/2014/07/meduse-mythe-et-symbolique-partie-2-html. Consulté le 9 septembre 2019.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Quelques implications d'une démarches d'analyse du discours littéraire » Contextes [En ligne], n°1 ? 2006 , mis en ligne le 15 septembre 2006. Disponible sur :http//contextes.revues.org/index93.htlm.Consulté le 17 février 2019.
- MOHAMMEDI-TABTI Bouba. Regard sur la littérature féminine algérienne. Revues plurielles [en ligne]. p. 110. Disponible sur : http:// www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf. Consulté le 19 octobre 2018.
- RASTIER, François. «L'isotopie sémantique, du mot au texte». Disponible sur : http://www.persee.fr>doc>igram_0222-9838_1985_num_27_1_2168. Consulté le 18 novembre 2018.
- REGAIEG Najiba, in «*Lamour, la fantasia d'Assia Djebar : de l'autobiographie a la fiction*» Revue Itinéraires et contacts de cultures, Paris Université Paris 13, L'Harmattan, n°27, 1 er semestre n 27, 1999. Disponible sur : www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Regaieg.htm. Consulté le 18 octobre 2018.
- ROELENS, Nathalie, « Sémiotique urbaine et géocritique », *Signata* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2016. Disponible sur : http://journals.openedition.org/signata/485 ; DOI : 10.4000/signata.485. Consulté le 28 septembre 2019.
- Saint-John Perse «Le poète aux masques». Disponible sur : http://www.sjperse.org/vents.commentaire.html. Consulté le 27 janvier 2019.
- SEGARA Marta, «Le roman féminin en Algérie». Disponible sur: https://www.openstarts.units.it › bitstream › Segarra_LF_2002_2. Consulté le 22 octobre 2018.

- «Le voyage d'Ulysse et ses interprétations». Disponible sur : www.classe.bnf.fr/rendezvour/pdf/Homere4.pdf. Consulté le 29 juillet 2019.
- «La métaphore et l'allégorie». Disponible sur : theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part… Consulté le 14 mai 2019.
- «Les relations transtextuelles selon G. Genette». Disponible sur : www.fabula.org/atelier.php?Lesrelations _transtextuelles_selon_G%2E_Genette. Consulté le 29 juillet 2019.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....5

Partie I

De la spécificité d'une écriture à la spécificité du corpus

Introduction partielle.....13

Chapitre I : L'écriture au féminin : des pionnières à Malika Mokeddem

1. Les pionnières : une écriture «première ébauche»..... 16
2. La deuxième génération : une écriture au service de l'Histoire..... 24
   2.1. Assia Djebar, de l'écriture autobiographique à l'écriture historique 25
   2.2. Assia Djebar ou l'ambigüité du rapport à la langue française.....30
3. La troisième génération : une écriture confirmée.....33
4. La quatrième génération : des écritures migrantes.....39

Chapitre II : Itinéraire d'écriture de Malika Mokeddem

1. *Les Hommes qui marchent* et *Le Siècle des sauterelles* : une conteuse ressuscitée.....46
2. *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins* : écrire dans l'urgence.....61
3. *La Nuit de la lézarde* et *N'zid :* un apaisement entre un «nulle part» et un «ailleurs absolu».....66
   3.1.*La Nuit de la lézarde* ou une halte dans la marche.....66
   3.2.*N'zid* ou l'exploration d'une nouvelle immensité.....68
4. Des récits autobiographiques.....69
5. Un retour à la fiction.....73

Chapitre III : Manifestation du double dans le corpus

1. Le dédoublement dans l'Organisation de la narration.....77
   1.1.*L'Interdite* : le double «je» de l'instance narrative.....77
   1.2.*N'zid* : le double «jeu» de l'instance narrative.....80
   1.3.*La Désirante* : le double comme effet de l'anachronie.....82
      1.3.1. L'enchâssement de deux récits.....82
2. *L'Interdite, N'zid, La Désirante* : romans à double quête.....85
   2.1. Les schémas actantiels.....86
      2.1.1. *L'Interdite*.....86
      2.1.2. *N'zid*.....90

2.1.3. *La Désirante*.....93
2.2. Le double aspect de la quête.....94
2.2.1. La non clôture des textes.....95
3. Le paratexte comme indice de l'accomplissement de la protagoniste mokeddemienne.....97
3.1. La titrologie.....97
3.1.1. Expression du double et de la dualité à travers l'onomastique.....99
3.2. Les premières de couverture.....101
3.3. Les épigraphes et lesdédicaces.....108
Synthèse.....117

Partie II

Du parcours figuratif aux manifestations du sens

Introduction partielle.....119

Chapitre I : *Absence vs Présence* comme revendication de l'altérité

1. Articulation de l'isotopie *Absence vs Présence* dans les romans de Malika Mokeddem.....123
1.1.La dualité *Absence vs Présence* à travers les protagonistes de *L'Interdite*.123
1.1.1. L'absence de soi chez *Sultana*.....123
1.1.2. L'absence en soi chez *Vincent*.....127
1.2. Les méandres des absences dans *N'zid*.....131
1.3. Le déni de l'absence dans *La Désirante*.....137
2. La double figure de l'absence.....141
2.1. Absence de l'identité..... 141
2.1.1. Migration, exil et métissage des personnages.....142
a- De la migration à l'exil.....142
b- Entre métissage et hybridité.....147
2.1.2. Du deuil de l'Origine à l'identité rhizome.....150
2.2. Absence de la mère.....155
2.2.1. La figure maternelle de substitution : une figure de l'altérité.....156
a- *Emnala juive*.....156
b- *Zanala femme de harki*.....158

c- *Sœur Blanche*.....160

Chapitre II : *Mer vs Désert* deux espaces en écho

1. La sémiotique spatiale : de Roland Barthes à Denis Bertrand.....165
2. La configuration de la mer.....167
   2.1. Mer vs Mère.....167
   2.2. La mer : lieu de sensualité.....171
3. La configuration du désert.....173
   3.1. Le désert comme espace d'enfermement.....173
   3.2. Le désert comme lieu de refuge.....175
   3.3. Un désert géniteur.....178
4. Mer vs Désert dans les romans *N'zid* et *La Désirante*.....181
   4.1. La mer : l'autre désert.....181
   4.2. La recherche de l'esprit nomade.....184

Synthèse.....187

Partie III

De l'imaginaire à la paratopie créatrice

Introduction partielle.....189

Chapitre I : La déterritorialisation dans l'imaginaire mokeddemien

1. Expression de la déterritorialisation à travers les mythes fondateurs.....191
   1.1. Les différents types de transcendances textuelles selon Genette.....192
   1.2. Le mythe d'*Ulysse* comme intertexte.....193
      1.2.1. Le mythe d'*Ulysse* : une errance au féminin.....201
   1.3. Métatextualité avec le mythe de *Méduse*.....204
      1.3.1. La démythification comme manifestation de la déterritorialisation.....211
2. Le conte comme expression de la déterritorialisation.....214
   2.1. La double subversion du conte.....214
      2.1.1. Subversion dans la forme.....214
      2.1.2. Subversion dans le fond.....220
   2.2. Le croisement des imaginaires.....224

Chapitre II : Figure du désir et accomplissement à travers le dialogue des textes

1. Les figures de l'absence : stratagème d'un discours allégorique……...229
   1.1.*Aicha*, l'allégorie d'une Algérie meurtrie……...…232
2. Le désir triangulaire de René Girard……237
   2.1.Réification du personnage masculin……238
   2.2.Shématisation du désir triangulaire……...……...239
      2.2.1. Appliqué à *L'Interdite*……...……...240
      2.2.2. Appliqué à *N'zid*……...……243
      2.2.3. Appliqué à *La Désirante*……...……245
3. L'accomplissement du désir……...246
   3.1.Les signes de l'accomplissement……247
   3.2.L'héroïne mokeddemienne d'interdite à désirante……...251
4. Paratopie et concrétisation du désir……...256
   4.1.Mythe d'Orphée et conatus spinoziste : deux discours constituants……...257

Synthèse……...266

CONCLUSION GÉNÉRALE……...268

Bibliographie……...274

Table des matières……286

« Les isotopies du double dans trois romans de Malika Mokeddem : *L'Interdite*, *N'zid* et *La Désirante* »

Résumé :

La présente recherche a pour objectif de se pencher sur les manifestations du sens dans trois romans de Malika Mokeddem : *L'Interdite*, *N'zid* et *La Désirante*. Nous proposons d'appréhender ce sens à travers deux isotopies antinomiques que nous avons remarqué redondantes dans notre corpus, à savoir : *Absence vs Présence* et *Mer vs Désert*.

Notre ambition est de démontrer, à travers deux analyses distinctes de nos deux dichotomies, que celles-ci convergent vers un seul et même sens latent : un désir du désert. Pour ce faire, nous appliquons uneanalyse figurative/thématique à l'isotopie *Absence vs Présence*, dans le but d'identifier les figures de l'absence, et de voir quelle est la présence qui leur est opposé. Tandis que l'isotopie *Mer vs Désert*, construite sur deux espaces réels et référentiels, nécessite un recours à la sémiotique spatiale afin de présenter les différentes configurations de chaque espace, pour ensuite, s'interroger sur le sens tacite de leur rapprochement.

Nous voulons également démontrer que le désir en question et son accomplissement chez les protagonistes mokeddemiens n'est autre que le reflet du désir de l'auteure elle-même, et ce n'est que la création littéraire qui peut rendre possible son accomplissement.

Mots clés : isotopies, double, mythe, conte, déterritorialisation, désir, accomplissement.

« The isotopias of the double in three novels of Malika Mokeddem :*L'Interdite*, *N'zid* and *La Desirante*»

Abstract:

The present research aims to focus on the manifestations of meaning in three novels by Malika Mokeddem: The Forbidden, N'zid and The Desiring. We propose to apprehend this meaning through two antithetical isotopes that we have noticed redundant in our corpus, namely: *Absence vs. Presence* and *Sea vs. Desert*.

In the first place, our ambition is to demonstrate, through two distinct analyzes of our two dichotomies, that these converge towards one and the same latent meaning: a desire for the desert. To do this, we apply a figurative / thematic analysis to the isotopy Absence vs. Presence, in order to identify the figures of absence, and to see what is the presence opposite to them. While the Mer vs Desert isotopy, built on two real and referential spaces, requires a recourse to spatial semiotics in order to present the different configurations of each space, then to question the tacit meaning of their approximation.

Secondly, we want to show that the desire and its fulfillment among the Mokhtarian protagonists is nothing other than the reflection of the author's own desire, and it is only the literary creation that can make its fulfillment possible.

Key words:isotopias, double, myth, tale, deterritorialisation, desire, fulfillment.

" نظائر المضاعفة في ثلاث روايات من مليكة مقدّم: المحرمة ونزيد والرغبة "

الملخص:

يهدف البحث الحالي إلى التركيز على مظاهر المعنى في ثلاث روايات لمليكة مقدم: المحرمة ونزيد والرغبة. نقترح أن نفهم هذا المعنى من خلال نظيرتين متناقضتين لاحظنا أنهما لا لزوم لهما في جسمنا ، وهما: الغياب مقابل الوجود والبحر مقابل الصحراء.

في المقام الأول ، يتمثل طموحنا في أن نوضح ، من خلال تحليلين متميزين لاثنين من الانقسامات لدينا ، أن هذه تتلاقى نحو واحد ونفس المعنى الكامنة: الرغبة في الصحراء. للقيام بذلك ، نحن نطبق تحليلًا تصويريًا / مواضيعيًا على نظير الغياب مقابل الوجود ، من أجل تحديد شخصيات الغياب، ومعرفة ما هو الوجود المقابل له. في حين أن نظير البحر مقابل الصحراء ، المبني على فضاءين حقيقيين ومرجعيين ، يتطلب اللجوء إلى الدلالات المكانية من أجل تقديم التكوينات المختلفة لكل فضاء ، ثم السؤال عن المعنى الضمني لتقريبهما.

ثانياً ، نريد أن نبيّن أن الرغبة في تحقيقها بين الأبطال المختاريين وإنجازها ليست سوى انعكاس لرغبة المؤلف الخاصة ، وهي فقط الخلقالأدبي الذي يمكن أن يجعل تحقيقها ممكنًا.

مفتاحيةكلمات : إيزوتوبي – مزدوجة – الأسطورة - الحكاية - ديتيريتوريايزاسيون- الرغبة – الإزدهار الشخصي -