



République Algérienne démocratique et populaire
Université Abdelhamid Ibn Badis -Mostaganem-
Faculté des lettres et des arts



Thèse de Doctorat

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Poétique de l'écriture de la nature dans les romans de Malika Mokeddem

Présentée par :

Mme. AOUNALLAH Soumia

Sous la direction de :

Dr. ROUBAI-CHORFI Mohamed El Amine

Jury

Président:	Pr BECHLAGHEM Samira	Université de Mostaganem
Rapporteur:	Dr ROUBAI-CHORFI Mohamed El Amine	Université de Mostaganem
Examineur:	Dr TIRENIFI Mohamed El Badr	Université de Mostaganem
Examineur:	Pr BOUANANE Kahina	Université d'Oran
Examineur:	Pr SARI Latifa	Université de Tlemcen
Examineur:	Dr FATMI Saadedine	ENS Oran

Mostaganem 2017-2018

Remerciements

Au terme de cette recherche, mes remerciements vont vers les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont rendu possible sa réalisation.

Je remercie énormément mon directeur de recherche pour ses lectures, ses orientations et ses conseils.

J'exprime mes remerciements pour les membres de jury qui ont bien voulu accepter d'examiner et d'évaluer ce travail.

Je remercie aussi tous les employés de la bibliothèque Jacques Berque de Frenda et ceux de la bibliothèque des sciences humaines Diderot, Lyon 2.

Liste des abréviations

Voici les sigles des romans étudiés. Ils sont placés entre parenthèses dans le texte, puis suivis du numéro de la page. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie, à la fin de la thèse.

H.M. : Les Hommes qui marchent

S.S. : Le Siècle des sauterelles

I. : L'Interdite

R.S. : Des Rêves et des Assassins

N.L. : La Nuit de la lézarde

N. : N'zid

T.I. : La Transe des insoumis

M.H. : Mes Hommes

J.D.T.T.O. : Je dois tout à ton oubli

D. : La Désirante

Table des matières

Remerciements

Introduction générale	6
------------------------------------	---

Chapitre I

Paysage du roman algérien d'expression française au féminin

I.1 -L'écriture féminine en Algérie	16
I.2 -Panorama historique du roman algérien écrit par des femmes	21
I.2.1 -Du silence au cri (1947- années 70)	21
I.2.2 -Vers l'affirmation d'une parole artistique (Fin des années 70, les années 80) ..	36
I.2.3 -La plume féminine contre l'arme de l'intégriste (la décennie noire)	43

Chapitre II

L'écriture de Malika Mokeddem

II.1-La production romanesque de Malika Mokeddem	50
II.1.1-Les romans du premier jet créateur (le cycle de l'écriture contique)	52
II.1.2-Les romans de l'urgence (le cycle du désastre)	57
II.1.3-Les romans de l'apaisement (le retour à l'autobiographie)	64
II.2-Une écriture de femme sur la femme	75
II.2.1- La question du corps féminin	75
II.2.2- La question de l'esprit féminin	86
II.3- L'écriture de la nature	92
II.3.1-La représentation de la nature dans le texte littéraire	92
II.3.2-La représentation de la nature chez Mokeddem	101

Chapitre III

Poétique du désert

III.1- Le désert dans les textes de Mokeddem	107
III.1.1- Désert ou déserts	107
III 1.2- Les paradoxes du désert	113
III.1.3- Des héroïnes à l'image du désert	117
III.2- Les différentes perceptions du désert	118
III.2.1- Espace des origines et de meurtrissures de l'âme	119
III.2.2- Espace de désagrégation et d'émiettement de l'être	123
III.2.3- Espace de réconciliation avec soi et avec son passé	128
III.3- L'emprise du désert sur l'écriture de Mokeddem	133
III.3.1- Une écriture de paradoxes	133
III.3.2- La narration cyclique	136
III.3.3- L'oralité ou l'écriture contique	143
III.3.4- L'algérienisation de la langue d'écriture	155

Chapitre IV

Poétique de l'élément maritime

IV.1- L'élément maritime dans les romans de Mokeddem.....	162
IV.2- L'élément maritime et la maternité	165
IV.2.1- La maternité de la mer ou la mer mère	165
IV.2.2- La maternité dans l'œuvre de Mokeddem	169
IV.2.3- La mer comme mère de substitution	177
IV.3- L'élément maritime et la question identitaire.....	182
IV.3.1- L'identité rhizomique et la dilution de la racine unique	185
IV.3.2- La mouvance	186
IV.3.3- Le métissage.....	201

Chapitre V

Poétique du bestiaire

V.1- Le bestiaire marin	217
V.1.1- Méduse et féminité.....	219
V.1.2- L'oursin symbole de persécution masculine.....	224
V.1.2.1- Le mâle persécuteur à l'intérieur de la maison	224
V.1.2.2- Le mâle persécuteur à l'extérieur de la maison	227
V.1.3- La seiche/Bernard l'Hermitte ou le mâle en tant qu'allié	231
V.1.3.1- Les humanistes français ; Docteur Schalle	232
V.1.3.2- L'oncle paternel	233
V.1.3.3- Les amours	235
V.1.4- Baleine et renaissance	239
V.2- Le bestiaire du désert	246
V.2.1- Les sauterelles.....	246
V.2.1.1- Symbolique des sauterelles.....	252
V.2.1.2- Les sauterelles du désert contre celles de la mer	254
V.2.1.3- Les sauterelles de Mokeddem contre celle de Daudet.....	257
V.2.2- Le chameau	263
V.2.2.1- Le chameau animal de bât	264
V.2.2.2- Le chameau animal de selle.....	265
V.2.2.3- Le chameau compagnon de nomades	267
V.2.3- Le lézard	268

Chapitre VI

Poétique du végétal

VI.1- L'arbre et sa symbolique	274
VI.2- La poétique des arbres dans les textes de Mokeddem.....	277
VI.2.1- Le palmier : Icône de résistance au désert.....	278
VI.2.2- L'olivier : L'arbre indéracinable, passeur de générations	283
VI.2.3- L'arbre du Ténéré : Un mythe de survie au désert.....	288
VI.2.4- Le tamari rempart végétal contre l'envahissement des sables	292

Chapitre VII

Poétique du minéral : Le sable

VII.1- Le sable comme image poétique.....	297
VII.2- La mer des sables, un erg de rêves	298
VII.3- Des héroïnes à l'âme de sable	301
VII.4- Des héroïnes à la mémoire de sable.....	307
VII.5- Des traces du sable dans l'écriture.....	311
Conclusion générale	323

Références bibliographiques

Annexes

« La nature est le meilleur ami de la femme. Si vous avez des problèmes, il suffit de plonger dans une rivière, de s'étendre dans un champ de fleurs, ou de regarder les étoiles. Voilà comment une femme guérit de ses peurs. »

Fatima Mernissi, *Rêves de femmes, Une enfance au harem*, Rabat, le Fennec, 1997, p.72

Introduction générale

Introduction

Le champ de la littérature algérienne s'est enrichi, dès les années quarante du siècle passé, par de nouvelles voix féminines qui ont su incruster leurs noms dans le panthéon des lettres algériennes. Ces auteures qui investissent pour la première fois, publiquement, la sphère littéraire ne sont pas, faudrait-il le rappeler, les premières femmes à produire de la littérature en Algérie. Avant elles, d'autres femmes avaient le don des mots, l'ingéniosité de l'imagination, l'aisance de l'éloquence et l'agilité des prouesses narratives.

La littérature féminine algérienne, comme toute littérature se construit d'antériorités : les Algériennes ont créé dans l'oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde. Elles ont modelé les formes avant même de modeler les mots. Elles ont tissé le coton, la laine et la soie avant de fabriquer la trame de la narration et d'entremêler les fils de leurs poèmes. Cette antériorité ancestrale est constituée de poèmes dits et chantés, de contes et de proverbes transmis d'une génération à l'autre, d'improvisations rituelles, de légendes et de chroniques.¹

Ces femmes, qui tout en léguant à la postérité un riche patrimoine, fait de littérature orale, n'ont pas réussi à sortir de l'anonymat car leur dire littéraire ne dépassait jamais le cercle restreint de la famille. A leur différence, la génération d'auteures des années 40 a le mérite de dévoiler sur la scène littéraire, des plumes féminines osant se dire au-delà des frontières traditionnelles limitant leur parole artistique. Ces dernières ont aussi le mérite de produire pour la première fois de leur histoire, dans la langue du colonisateur. Cette langue à laquelle elles s'efforcent d'imprimer leurs sensibilités algériennes², leur permettra de se faire entendre tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.

En plus d'investir et de faire la leur la langue de l'Autre, les écrivaines algériennes ont su se distinguer par leur créativité. Leurs écritures qui portent à la fois des traits communs³

¹- Chaulet-Achour Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Paris, 1998, pp.22-23

²-Déjeux évoque le rapport des écrivaines algériennes à la langue française. Il affirme en citant Assia Djébar que pour l'auteure, la nature de la langue dans laquelle on écrit est moins importante que ce qu'on lui fait véhiculer « *La romancière disait qu'elle cherchait à arabiser le français en passant par la beauté, c'est-à-dire par la poésie. Elle voulait disait-elle alors en 1968, en passant de l'arabe parlé en français, retrouver une fluidité, une intimité profonde. Pour elle, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a pris un rapport évident avec une sensibilité qualifiée de 'maghrébine'* » Déjeux, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994, p.198

³- Dans sa thèse de doctorat Azzouz Esma parvient à dégager des traits communs pour l'écriture de femmes algériennes. Elle affirme que parmi les traits marquants de cette écriture est qu'elle soit une « intra-écriture » c'est-à-dire une écriture qui privilégie les espaces internes pour évoquer la claustration des femmes. Elle est également une « écriture sensorielle » marquée par une hypersensibilité aux odeurs et aux sons. « *L'intra-écriture et l'écriture sensorielle constituent les principales spécificités de l'écriture féminine algérienne. Malgré la diversité du mode d'expression et la diversité dans l'écriture, ces deux composantes finissent toujours par*

Introduction

sont ponctuées de marques personnelles qui font que la production de chacune soit unique dans son genre et qu'elle ait ses propres canons esthétiques, ce qui constitue une manne précieuse pour critiques et chercheurs.

Parmi les plumes excellentes qui ont su se distinguer dans le champ de la littérature algérienne contemporaine, figure le nom de Malika Mokeddem⁴. Cette romancière prolifique qui débarque dans le monde du roman par effraction, réussit en un peu de temps à captiver l'attention de beaucoup de critiques. Néphrologue convertie en écrivaine, elle produit des textes d'une haute qualité esthétique qui leur vaut d'être couronnés par plusieurs Prix littéraires⁵. Sa production porte aussi des marques d'originalité qui expliquent le nombre important d'études qui lui sont consacrées.

Dès la publication de son premier roman *Les Hommes qui marchent* en 1991, Mokeddem a pu se frayer un chemin dans le monde des lettres algériennes. Les critiques saluent la venue à l'écriture d'une fille du désert qui raconte pour la première fois, ce continent de sable de son for intérieur. Les lecteurs découvrent subjugués, cet espace qu'ils pensaient connaître, sous un nouvel œil. Ils comprennent que le désert que cette romancière leur donne à lire, est tout à fait différent de ce qu'ils ont l'habitude de lire sous la plume des autres auteurs. En effet, à la différence de ces écrivains urbains, issus de la ville et parlants essentiellement de la ville dans leurs fictions, Mokeddem n'offre pas de regard exotique sur son désert mais bien au contraire, entraîne le lecteur dans ses dédales et ses coulisses pour lui dévoiler ses facettes cachées et ses secrets comme seuls ses habitants puissent connaître.

Ce désert mokeddemien a fait couler beaucoup d'encre. Chercheurs et critiques se sont empressés à décortiquer ce leitmotiv qui revient sans cesse dans tous les romans de cette auteure. Ils ont tenté de démontrer l'originalité de ce désert dénudé de ses apparats de perceptions exotiques. D'intercepter ses significations et de comprendre le type de rapport qui

resurgir et par imprégner l'écriture féminine algérienne et lui donner une empreinte et un tampon caractéristique. » Azouz Esmâ Lamia, *Ecritures féminines algériennes de langue française (1980-1997). Mémoires, voix resurgies, narrations spécifiques*. Thèse de Doctorat. Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p.390

⁴ Malika Mokeddem est née le 05 octobre 1949 à Kénadsa, Béchar. Elle est issue d'une tribu d'anciens nomades forcés à la sédentarité sous l'occupation française. Elle fréquente l'école française dans son petit village puis poursuit des études de médecine à Oran, avant de parachever sa formation à Paris. Elle devient néphrologue et s'installe à Montpellier en 1979. Elle arrête l'exercice de sa profession en 1985 pour se consacrer à la littérature.

⁵ - Prix Litté, prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, et prix algérien de la fondation Nourredine Aba pour son premier roman publié *Les Hommes qui marchent* 1990; Prix Afrique -Méditerranée de l'ADELF en 1992, pour son second roman *Le Siècle des sauterelles* et Prix Méditerranée de Perpignan pour *L'Interdite*, en 1994

Introduction

relie la romancière à cet espace des origines. Ils ont essayé d'étudier également les retentissements esthétiques de cet élément sur l'ensemble de l'écriture de l'auteure.

Mais dans leur engouement, les analystes ont perdus de vue que le désert ne fonctionne pas seul dans les univers fictionnels de Mokeddem. Il est plutôt intégré à un ensemble naturel plus vaste où il côtoie un autre espace : la Méditerranée et où aussi et surtout, il n'est pas amputé de ses autres éléments constitutifs qui sont ses composantes végétales, animale et minérale. Bien qu'il soit l'espace de prédilection dans les textes de Mokeddem, le désert n'est donc qu'une partie d'un environnement naturel plus vaste choisi par l'auteure, comme cadre pour ses fictions.

En effet, quiconque lit les romans de cette écrivaine découvre qu'à la différence de ses consœurs, celle-ci ne privilégie pas les espaces de dedans considérés par les critiques comme étant typiquement féminins⁶. Mais place au contraire ses intrigues dans des espaces de dehors qui n'est pas le dehors urbain (la rue ou la ville) -qu'on risque de retrouver marginalement dans les écritures féminines algériennes- mais un dehors naturel⁷ marqué par la prédominance des paysages désertiques et maritimes, avec tous ce qu'ils englobent de flore, de faune et de minéraux. C'est ce constat qui a attisé notre curiosité de chercheur et nous a poussée à se lancer dans l'exploration de cette écriture qui s'annonce d'ores et déjà comme une écriture singulière, qui rompt avec les pratiques déjà connues aux femmes écrivant.

Tout en inscrivant notre recherche dans le cadre des travaux consacrés aux écritures de femmes, nous nous efforçons de nous éloigner d'une tendance quasi commune à ces études, qui consiste à proposer des analyses comparatistes, aboutissant la plupart du temps à des conclusions, rapprochant les styles et les poétiques des femmes, comme pour définir une esthétique propre à leur sexe. Nous nous méfions de cette tendance unificatrice car nous estimons d'une part, que le talent et la création n'ont pas de sexe et d'autre part, qu'un regard pareil risque d'annihiler les différences et de condamner l'originalité et les particularités des textes. Le point que nous avons soulevé plus haut, démontre qu'une femme peut se démarquer

⁶-Béatrice Dédier qualifie l'écriture féminine d' « *écriture de dedans* », idée reprise par Marta Segarra qui affirme que le paysage dominant dans les œuvres des écrivaines maghrébines est celui de l'intérieur, représenté généralement par la maison, le hammam et à un moindre degré par la ville. « *La première constatation qui s'impose est que le paysage dominant dans ces œuvres est l'intérieur. L'espace n'est pas décrit pour lui-même mais en rapport avec les personnages, et surtout avec leur intérieur, c'est-à-dire leur état d'âme, leur passion, leur quête d'identité[...]* La nature par exemple est rarement évoquée. » Segarra Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2000 p.111

⁷ Il faut reconnaître qu'on retrouve dans certains textes d'écrivaines algériennes des dehors naturels tel la mer chez Maïssa Bey ou la montagne chez Hawa Djabali mais ces espaces restent secondaires. En plus de n'apparaître qu'à travers un seul texte : *Au commencement était la mer* pour M. Bey et *Glaise rouge* pour H. Djabali, ils sont dominés par les espaces de l'intérieur.

Introduction

par des pratiques scripturales qui lui sont propres et qui prouvent qu'en dépit de tous les interdits qui pèsent sur sa parole artistique, celle-ci peut produire autrement, pour expérimenter de nouvelles voies de création.

Cette recherche est consacrée donc à étudier les particularités de l'écriture de Mokeddem telles qu'elles s'expriment à travers le substrat nature⁸. Notre problématique tourne autour de son choix de mettre la nature en texte, ses motivations et ses implications poétiques. Pourquoi Mokeddem choisi-t-elle d'écrire la nature ? Instaure-t-elle pour une nouvelle façon de mettre le féminin en texte ou tente-t-elle de pousser le dévoilement par l'écriture à son paroxysme pour obtenir plus d'empans de liberté à son sexe ? La nature est-elle une simple toile de fond dans ses fictions ou fonctionne-t-elle comme une donnée textuelle enfermant un potentiel poétique ?

Pour répondre à ces questions nous avançons les hypothèses suivantes :

Fille de grands espaces (le désert et la mer), Mokeddem chercherait via la fictionnalisation de la nature , à épuiser les possibilités expressives du langage pour dire ses préoccupations féminines. Plus qu'une simple toile de fond pour ses récits, la nature serait sa voie et sa voix pour exprimer l'indicible de la condition des femmes dans son pays. Son choix de placer ses intrigues dans des dehors ouverts et sans fin, témoignerait de son refus de se fixer des limites qui l'empêcheraient d'aller jusqu'au bout dans son combat contre l'aliénation du sujet féminin. Enfin, son instrumentalisation poétique de la nature aurait un certain nombre d'implications sur son écriture. Cette dernière serait une écriture de l'éclatement et du dépassement des frontières. Elle serait aussi une écriture à la subversion édifiante qui ébranle un ordre préétabli pour proposer une nouvelle vision du monde. L'être féminin que cette écriture mettrait en scène serait alors, un sujet expansif et élané.

Pour examiner ces suppositions, nous envisageons la nature chez Mokeddem, comme un ensemble d'images poétiques, soigneusement sélectionnées pour servir les tonalités cachées

⁸- Nous utilisons le terme « nature » dans cette recherche comme synonyme de l'univers s'opposant au monde urbain, avec toutes ses composantes : spatiale, animale, végétale et minérale. « *Employé comme un concept de 'configuration' ou de 'surface', comme il l'est à peu près tous les jours, dans les discours théoriques et littéraires, 'nature' est utilisé en référence à des caractéristiques du monde ordinairement observables : le naturel comme opposé à l'environnement urbain ou industriel (paysage, désert, campagne, ruralité), les animaux domestiques et sauvages, le corps physique dans l'espace et les matières premières. C'est la nature de l'expérience immédiate et de l'appréciation esthétique.* » Soper Kate, *What is Nature ? Culture, Politics and the no-Human*, Blackwell, 1995, p.155. Citation originelle "Employed as a 'lay' or 'surface' concept, as it is much everyday, literary and theoretical discours, 'nature' is used in reference to ordinarily observable features of the world: the 'natural' as opposed to the urban or industrial environment ('landscape', 'wilderness', 'countryside', 'rurality'), animals domestic and wild, the physical body in space and raw materials. This is the nature of immediate experience and aesthetic appreciation."

Introduction

de l'écriture. Notre objectif serait d'explorer les significations de ces images qui comme l'affirme Gilbert Durant sont toujours porteuses de sens

Il est capital de remarquer que dans le langage, si le choix du signe est insignifiant parce que ce dernier est arbitraire, il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination où l'image-aussi dégradée qu'on puisse la concevoir-est en elle-même porteuse de sens qui n'a pas à être recherché en dehors de la signification imaginaire. C'est finalement le sens figuré qui seul est significatif.⁹

Afin d'éviter de parvenir à des conclusions partielles ou incertaines, nous proposons d'étudier la nature à travers tous les éléments qui la forment dans les textes de notre auteure. Notre corpus ne pourra donc pas être sélectif, c'est-à-dire que nous n'avons pas le droit de privilégier certains romans à d'autres mais que nous devons analyser la production de l'auteure dans son ensemble. Notre corpus inclut donc la totalité des romans que nous connaissons à l'auteure jusqu'ici et qui sont au nombre de dix. Nous les énumérons comme suit, selon l'ordre chronologique de leur apparition :

-*Les Hommes qui marchent* 1990

-*Le Siècle des sauterelles* 1992

-*L'Interdite* 1993

-*Des rêves et des assassins* 1995

-*La Nuit de la lézarde* 1998

-*N'zid* 2001

-*La Transe des insoumis* 2002

-*Mes Hommes* 2006

-*Je dois tout à ton oubli* 2008

-*La Désirante* 2011

Pour ce corpus, nous proposons de faire une lecture plurielle qui ne réduit pas la richesse des écrits de Mokeddem à l'unicité d'une signification ou à l'univocité d'une interprétation. Nous pratiquons donc des lectures croisées pour explorer les replis de l'œuvre à la recherche de significations cachées, pouvant servir nos objectifs de recherche.

Nous ne privilégions pas exclusivement une approche théorique à d'autres car nous estimons qu'une seule méthode ne peut rendre compte de la totalité d'un texte et nous

⁹- Durant Gilbert, *Structure anthropologique de l'imaginaire*, 1984, Paris, Dunod, p.24

Introduction

pensons que les théories sont plus efficaces lorsqu'elles se combinent et se complètent. Nous rejoignons en cela l'avis de Abdellatif Laâbi qui : «[J']estime qu'une œuvre littéraire appelle toute sorte d'approches qui apportent un éclairage significatif et pertinent sur elle. Je ne vois pas pourquoi on se priverait de n'importe quelle méthode qui a pu démontrer son efficacité ailleurs »¹⁰

Nous n'avons pas défini au préalable nos outils d'analyse ou déterminé un type particulier d'approche mais nous avons préféré effectuer d'abord, une entrée dans les textes sans aucun appareillage méthodologique pour scruter d'abord, leurs particularités et inventorier les données qui y sont présentes et qui se rapportent directement à notre thème de recherche. Ce cheminement nous a permis de découvrir la théorie qui sied le mieux à nos objectifs de recherche et qui est celle de l'imaginaire telle que développée par Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Bien qu'elle ne soit pas l'unique théorie à laquelle nous nous référons dans notre recherche, la théorie de l'imaginaire demeure celle qui nous indique le mieux les meilleures pistes pour mener notre réflexion de façon cohérente.

Les travaux de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand s'avèrent donc des références incontournables à notre recherche. Dans leurs écrits ces deux théoriciens s'intéressent à étudier les images poétiques, leur genèse et leur fonctionnement tels qu'ils se manifestent dans l'activité créatrice. Ces images naissent souvent du rapport qui s'établit entre l'âme rêveuse et l'univers naturel qu'elle contemple, emmagasine puis reproduit sous forme d'images. Dans ses essais, Bachelard explore les deux versants de l'esprit, celui de l'abstraction scientifique et celui de l'image poétique. Dans *Poétique de l'espace*, *Poétique de la rêverie*, *L'eau et les rêves*, *La Terre et les rêveries de volonté*, *La Terre et les rêveries du repos*, *L'air et les songes*, il démontre comment la force des rêves active les profondeurs inconscientes de l'Ego pour les mettre en consonance avec la nature et le cosmos. L'imagination créatrice est selon lui, une activité de transformation symbolique des déterminations existentielles afin de faire participer le sujet à la totalité des matières, formes et mouvements de la nature. La pensée bachelardienne nous est d'une grande utilité car elle nous permet de comprendre l'interaction s'établissant entre l'esprit et les éléments de la nature et la genèse des images poétiques résultantes d'une telle interaction. *Structure Anthropologique de L'imaginaire* est l'autre titre inéluctable à notre travail. Durand continue dans le même sillage des théories bachelardiennes, mais toute en élargissant le champ des

¹⁰- Laâbi Abdellatif, *La brûlure des interrogations*, entretien réalisé par Jacques Alessandra, cité par Gageatu-Ionicescu Aline dans *Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat en littérature française, Université européenne de Bretagne, 2009

Introduction

symboles étudiés (entre autres naturels) pour inclure les différentes significations qui leur sont données dans différentes cultures.

En plus de la théorie de l'imaginaire, nous étions amenée à différents stade de notre recherche à puiser dans la critique structuraliste pour effectuer nos analyses narratologiques des textes. Nous nous sommes servie également de la sociocritique qui permet de comprendre la réciprocité s'établissant entre les textes et le contexte dans lequel ils naissent. Etant donné que l'écriture de Mokeddem se présente comme une écriture de femme centrée sur le sujet de la femme, nous n'avons pas opté pour une théorie sociocritique bien précise mais nous nous sommes basée sur des ouvrages sociologiques traitant de la condition des femmes au Maghreb. Ainsi, nous étions conduite à lire et à exploiter les écrits de certains spécialistes de la question féminine en générale et de la condition des femmes maghrébines en particulier tels que : Nawel El Saadaoui, Malek Chebel, Abd El-Wahab Bouhdiba et Camille-Lacoste Dujardin.

Afin d'assurer une certaine originalité à notre recherche, nous avons préféré de commencer par effectuer nos propres lectures du corpus avant de consulter les autres travaux critiques consacrés aux écrits de Malika Mokeddem. Cette façon de procéder nous a permis d'arriver à des conclusions personnelles que nous avons confrontées par la suite, aux résultats obtenus par les autres chercheurs. Cette démarche s'est avérée fructueuse car en plus de nous permettre de corroborer certaines de nos interprétations, elle nous a conduite à projeter de la lumière sur des éléments passés sous silence dans les autres recherches et à creuser plus profondément pour découvrir de nouvelles significations non-dévoilées auparavant.

Parmi les ouvrages parus sur l'écriture de Mokeddem, grâce auxquels nous avons pu comparer nos résultats à ceux d'autres chercheurs, figurent deux collectifs réservés exclusivement à la production de l'auteure. Le premier est dirigé par Yoland Aline Helm titré : *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*. Ce collectif traite de l'ensemble des romans que Mokeddem a publiés de 1991 à 1998. Il réunit quatorze essais, dont six sont consacrés à la thématique du désert et qui tentent de cerner le champ d'expression de l'écriture saharienne de Mokeddem. Les autres abordent les questions de : l'exil, la déterritorialisation, l'enfance, le rôle de la mémoire, le métissage et la subversion des tabous et des interdits. L'ouvrage comporte également un portrait de l'auteure tracé par Christiane Chaulet Achour et Lalia Kerfa ainsi qu'un entretien réalisé avec la romancière par Yoland Aline Helm.

Introduction

Le second collectif s'intitule *Malika Mokeddem*, il est codirigé par Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbaz. Ils comportent des études consacrées à quatre textes de l'auteure. Ils s'intéressent principalement à analyser l'oralité de l'écriture chez Mokeddem, la représentation de la violence et du silence ainsi que l'évolution des trajectoires des personnages créés par la romancière.

D'autres ouvrages incluant parmi des études consacrées à plusieurs romancières algériennes ou maghrébines, des travaux sur les textes de Mokeddem, ont été également utilisés dans cette thèse tels : *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin* de Trudy-Mendoussa et *Témoignages fictionnels au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne* de Névine El Nossery. Sans oublier bien sûr les ouvrages clés consacrés à l'écriture féminine dans le contexte maghrébin tels ceux de Jean Déjeux, de Christiane Chaulet-Achour et de Marta Segarra.

Notre thèse est structurée en sept chapitres dont les deux premiers sont théoriques et ont pour objectif de baliser le chemin pour notre réflexion. Dans le premier chapitre nous proposons un panorama historique du roman féminin algérien de langue française. Cette première étape nous a semblé importante dans la mesure où elle nous permet d'inscrire la production de notre auteure dans son champ de création littéraire. Cela nous permet d'une part, de comprendre les traits qu'elle a en commun avec les autres écritures féminines algériennes et de détecter d'autre part, les caractéristiques qui la distinguent et qui font d'elle une écriture à part.

Le deuxième chapitre retrace le parcours littéraire de l'écrivaine à travers trois cycles par lesquels est passée son écriture à savoir : l'écriture contique, l'écriture de l'urgence puis l'écriture de l'apaisement. Le chapitre présente également les thématiques essentielles de son écriture pour s'attarder à la fin à l'écriture de la nature chez cette romancière.

Les cinq autres chapitres sont consacrés à étudier la poétique de la nature chez Mokeddem. Nous avons jugé utile de réserver un chapitre pour chacun des éléments constitutifs de cette nature. Ainsi nos troisième et quatrième chapitres se chargent d'analyser les deux topos formant le paysage naturel des fictions étudiées et qui sont le désert et la mer. Les trois derniers chapitres abordent chacun un des trois règnes de la nature à savoir le règne animal, le règne végétal et le règne minéral.

Chapitre - I-

Paysage du roman algérien d'expression française
au féminin

« L'écrit des femmes en littérature maghrébine : une naissance, une fuite ou une échappée souvent, un défi parfois, une mémoire sauvée qui brûle et pousse en avant...L'écrit des femmes qui soudain affleure ? Cris étouffés enfin fixés. Paroles et silence ensemble fécondés. »

Assia Djabar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, éd. Albin Michel, 1999, p.88.

Dans ce premier chapitre, nous proposons un regard d'ensemble sur la production romanesque des femmes algériennes. Nous remontons à sa genèse, nous évoquons les écueils auxquels a été confrontée la parole féminine dès ses premiers balbutiements et nous suivons son évolution historique jusqu'à la période contemporaine. Cette première ébauche nous permettra de définir le contexte dans lequel s'inscrit l'écriture de Malika Mokeddem, les traits communs qu'elle partage avec les autres écrits féminins et les spécificités qui l'en distinguent sur le plan créatif.

Paysage du roman algérien d'expression française au féminin

L'écriture féminine en Algérie

Bien que les Algériennes aient produit dans tous les genres : poésie, théâtre, nouvelle, essai...ce chapitre ne tiendra compte que du roman pour deux raisons. D'une part, cette recherche est focalisée sur un corpus formé exclusivement de romans et d'autre part, parce que le roman constitue selon l'expression de Chaulet Achour « *un genre vedette* » privilégié par les plumes féminines algériennes. Selon cette critique le roman « *demeure, encore aujourd'hui pour les écrivaines, la voie royale de consécration. C'est également dans les gammes très diversifiées de ce système générique que chacune parvient à imposer sa voix singulière et son style.* »¹¹

Il ne sera aussi question que des romancières algériennes. Nous rappelons que la littérature algérienne a connu dans son volet féminin le même cheminement que dans son volet masculin. C'était d'abord des Françaises¹² qui ont mis l'Algérie en texte puis des écrivaines juives¹³ leur ont emboité le pas avant que des auteures issues du milieu arabo-berbère ne prennent la relève dès les années quarante, pour donner leur propre regard, un regard du terroir sur la réalité de leur pays en général et sur la condition des femmes en particulier. On reprochait à la production de cette première génération d'écrivaines, sa fragilité de départ tant sur le plan quantitatif que qualitatif mais on oublie qu'à cette époque, tout se jouait contre la femme.

¹¹ - Chaulet-Achour, Christiane, Chaulet-Achour, Christiane, *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) : conformités et innovation*, in revue Palabres : *Ecriture femme en Afrique et aux Antilles*, volume 03, num01. Juin 2000: www.revuepalabres.org/pdf/palabres2000femmesetcreations.pdf (consulté le 10-08-2017)

¹²- Déjeux cite les noms des romancières suivantes : Mlle Barbaroux, Berthe Durand Thiriot, Rosalia Bentami, Isabelle Eberhardt, Angel Maraval-Berthoiné, Magali Boinsard, Geneviève Bailac, Jeanine Soriano...

¹³- Nous citons quelques noms d'auteures juives pour lesquelles l'identité algérienne est contestée : Elissa Rhais hélèn, Sadia Lévy, Jules Tordjman, Myriam Ben, Hélène Cixous...

La voie vers la littérature a toujours été jalonnée d'embûches pour le sujet féminin. Ces femmes qui veulent écrire pour évoquer leur être et sortir de l'anonymat, ont toujours été confrontées aux préceptes phalocrates de leur société, leur imposant silence et invisibilité. Deux dictats justifiés différemment à travers les époques. Durant la période coloniale, ils visaient dit-on, à soustraire la femme au regard de l'étranger occidental, car comme l'a observé Jacques Berque, la femme représentait le dernier bastion de résistance contre les tentatives d'infiltration de l'occupant. Seules les impures oseront se dévoiler pour constituer « le harem colonial. »¹⁴ Celles qui tiennent à l'honneur de leur famille resteront à l'ombre, invisible et inaudible. Après l'indépendance, même celles qui ont pu investir le dehors pour servir la cause nationale sont rappelées à l'ordre. Elles sont sommées de réintégrer leurs maisons. Zineb Ali-Benali¹⁵ rapporte une anecdote racontée par Hocine Ait Ahmed dans ses mémoires, concernant une femme chef de zone durant la révolution, qui donnait au nom du FLN leur autorisation de circulation aux hommes. Au lendemain de l'indépendance, un de ces hommes la rencontrant au marché, lui intima l'ordre de regagner sa maison. Dans cette Algérie indépendante, les femmes ne devaient plus se montrer dehors, elles devaient revenir derrière les murs car les rôles impartis aux sexes dans la construction du pays ont été déjà désignés : les hommes dehors, les femmes à l'intérieur. Cette injustice infligée à des femmes qui ont tout donné au nom de la liberté et qui se voient drôlement refuser cette même liberté, est rapportée dans les écrits de beaucoup de femmes

La plupart des filles nées comme moi à l'indépendance, furent prénommées Houria : Liberté, Nacira : Victoire, Djamila : la Belle, référence à Djamila, héroïne de la guerre...Moi, on m'appella KENZA : Trésor. Quelle ironie. Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection de l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux libertés entravées, aux victoires asservies et aux héroïnes bafouées. (R.A. :)

Durant la décennie noire, l'effacement de la femme continue à être de mise. Il est avancé comme un argument religieux permettant de prémunir la société contre sa fitna¹⁶. La

¹⁴ - *Le Harem colonial* est le titre d'un recueil de Malek Alloula. Il comporte des photos et des cartes postales de femmes arabes faites par des voyageurs européens, datant de la première moitié du vingtième siècle. Celles-ci dévoilent le fantasme de l'homme européen vis-à-vis de l'univers féminin qui lui est inconnu et inaccessible. Sur ces photos ; les femmes apparaissaient à moitié dénudées et dans des poses lascives. Ces portraits tendent à « prostitutionnaliser » la femme musulmane.

¹⁵ - Ali-Benali Zineb, *Les femmes d'Algérie : invisibles, inaudibles ou déjà en devenir ?* in revue Palabres : Ecriture femme en Afrique et aux Antilles, volume03, num01.Juin 2000: www.Revuepalabres.org/pdf/palabres2000_femmes_et_creations.pdf (consulté le 10-08-2017)

¹⁶ - Marta Segarra parle de la réclusion des femmes comme moyen de se protéger contre la séduction qui émane de leur corps « *Ce monde féminin est une menace permanente pour la pureté masculine ; l'homme doit se*

femme est vue par les fanatiques comme un être diabolique dont les charmes ne sont qu'une incitation à la perversion :

Il reste que chez les islamistes, la femme est l'objet d'une fixation obsessionnelle, comme le juif pour Hitler. Elle est la source de tous les tourments. L'inadmissible est qu'elle ait un corps, objet des désirs et fantasmes masculins. Sa beauté devient une circonstance aggravante. Tout apprêt ou parure prend la forme d'une incitation intolérable. Chaque male voudrait les posséder toutes à lui. Il se préoccupera donc de la surveiller et de multiplier les règles et les interdits afin de contrôler sa sexualité.¹⁷

Les femmes ont dû donc franchir tant d'obstacles avant d'arriver au parler des lettres et faire entendre leur voix. Une voix qu'on considérait longtemps comme *awra*¹⁸ et dont le dévoilement est interprété comme acte d'indécence et d'exhibitionnisme. On n'admettait pas qu'une femme se donne à lire dans ses textes, qu'elle se désigne à travers un « Je » et qu'elle évoque son intimité car cela équivaut à « se mettre à nu »¹⁹ devant l'étranger. Les femmes qui écrivent font donc de « la subversion ». Elles défient un ordre établi et bafouent une tradition ancestrale de silence. Elles s'engagent dans une aventure périlleuse et s'exposent au rejet et aux critiques acerbes de leur entourage.

On se faisant éditer, nos écrivaines font irruption dans le champ social autant que dans le champ littéraire. Si le geste est beaucoup mieux admis aujourd'hui, cette acceptation est un phénomène relativement récent et non encore intégré dans les structures profondes de la société algérienne. Quel que soit le degré d'acceptation de l'édition d'œuvres féminines, celle qui s'y lance le paye encore d'une certaine exclusion [...] et toujours d'une solitude.²⁰

protéger de cet être malfaisant, apparemment faible mais capable de l'entraîner vers la rébellion contre la volonté divine, moyennant la fitna dont les femmes sont porteuses, qui est à la fois séduction et sédition, le charme et la révolte. L'arme principale pour combattre ce pouvoir est l'occultation du corps féminin grâce à la réclusion » Segarra Marta, Leur pesant de poudre : romancière algériennes, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 58

¹⁷ -Mimouni Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Belfond- Le Pré aux clercs, 1992, pp. 29,30

¹⁸ - Le mot *awra* s'utilise en arabe pour désigner les parties intimes du corps. L'anthropologue tunisien Bouhdiba Abdelwahab écrit dans *La sexualité en Islam* « La voix de la femme musulmane est 'awra'...Lorsqu'on frappe à la porte d'une maison et qu'il n'y a ni homme, ni petit garçon, ni fillette pour répondre qui est là, une femme ne doit jamais parler : elle se contentera de claquer des mains. » Bouhdiba Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Coll. Quadrillage ; PUF. Paris, 2001, p. 176

¹⁹ - Djebar Assia écrit dans *L'Amour, la fantasia* « l'écriture est dévoilement en public devant des voyeurs qui ricanent » Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, J.C. Lattès, Paris, 1985, p.200

²⁰ - Chaulet-Achour, Christiane, *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) : conformités et innovation*, Op.cit., (consulté le 10-08-2017)

Pour éviter de se retrouver dans cette situation d'inconfort, beaucoup de romancières font recours à certaines stratégies de dissimulation comme le choix d'un pseudonyme²¹ ou l'usage du je masculin²² ou encore le récit à la troisième personne.

Malgré leur diversité, les productions féminines semblent donc subir un certain nombre de pressions sociales avec lesquelles elles doivent compter si elles veulent se faire entendre [...] Le procédé le plus courant est l'usage des pseudonymes [...] Il semble, en règle générale, que le pseudonyme protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. Autre jeu de masque : un décentrement s'opère fréquemment dans une partie du récit ou dans sa totalité, le personnage principal racontant l'aventure d'autrui.²³

L'accueil critique réservé aux premières œuvres féminines était lui aussi décevant des deux côtés de la méditerranée. Sur la rive nord on ne voyait dans ses écrits que leur contenu ethnographique. On les considérait comme simples témoignages pour leur ôter toute valeur esthétique « *L'importance du témoignage ou de l'autobiographie a été aussi signalée comme un trait commun de l'écriture des Maghrébines, souvent pour la dévaloriser [...], en tant que symptôme de leur immaturité littéraire supposée.* »²⁴ Ce trait formel s'explique selon Segarra par l'ambition plus idéologique que littéraire des romancières. Ces dernières mettaient leur voix au service des femmes « muettes » et nourrissaient l'espoir de pouvoir un jour changer leur vécu. Elles étaient donc plus soucieuses de leur engagement que des innovations esthétiques. Du côté maghrébin, on voyait de mauvais œil l'émancipation des femmes à laquelle appellent les écrivaines et on accusait ses dernières de « *trahison à la culture d'origine* » et d'« *assimilation passive des valeurs occidentales.* »²⁵

Tant de désagréments incommodaient la production des auteures algériennes mais celles-ci ne découragent pas et continuent à écrire pour prouver que leur art n'est pas le fruit éphémère d'une conjoncture historique mais la révélation d'un esprit créateur longtemps confiné dans le silence.

²¹- Assia Djébar, Aïcha Lemsine, Safia Ketou, Hakima Tsabel, Hawa Djabali et Bediya Bachir sont tous des pseudonymes d'auteures qui ne veulent pas publier sous leur véritable identité.

²²- Déjeux donne l'exemple des *Alouettes naïves* de Assia Djébar et *Agave* de Hawa Djabali.

²³- Chaulet-Achour, Christiane, *Diwane d'inquiétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne d'expression française*, Alger, ENAG, 1991, pp. 9-10

²⁴- Segarra Marta, *Le roman féminin en Algérie*, en ligne : www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/.../1/Segarra_LF_2002_2 (consulté le 20-07-2017)

²⁵ Ibid.

Chapitre -I- Paysage du roman algérien d'expression française au féminin

Il n'est pas étonnant donc que la littérature de femmes algérienne ait connu des débuts timides puis des années de tâtonnement avant d'atteindre une certaine vitesse de croisière. Ce panorama retrace le cheminement de cette littérature dès son apparition jusqu'à nos jours.

Nous évoquons dans ce qui suit, selon un ordre chronologique, les périodes par lesquelles est passée cette littérature, leurs caractéristiques chacune et les grands noms qui les ont marquées.

Panorama historique du roman algérien d'expression française écrit par des auteurs femmes

Du silence au cri (1947- années 70)

Cette première étape peut être considérée comme une période de gestation car elle était porteuse de signes d'une naissance imminente d'une littérature algérienne prolifique au féminin. Des plumes émergent et inaugurent l'entrée des femmes dans le monde des lettres, des conditions favorables à la prise de parole féminine apparaissent et se développent ; les filles accèdent à l'école et acquièrent la langue qui leur permettra plus tard, de faire entendre leur voix à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. La création d'associations féminines contribue à rendre les femmes conscientes de leurs droits. Celles-ci comprennent qu'elles doivent prendre leur destin en main et qu'elles doivent œuvrer pour changer et améliorer leur réalité.

Cette première étape est composée de deux sous-périodes : une avant l'indépendance, l'autre après l'indépendance. La première est marquée par les noms des pionnières qui en dépit de leur nombre qui n'excède pas trois, ont eu le mérite d'amorcer le mouvement littéraire féminin et de servir de modèles aux générations suivantes. Le tout premier nom est celui de Taos Amrouche ou de Marie Louise Amrouche que les critiques considèrent comme la première romancière algérienne de langue française.

Taos Marie-Louise Amrouche

Taos Amrouche, fille de Ftatma Ait Mansour et sœur de Jean Amrouche signe en 1947 l'acte de naissance du roman algérien au féminin, à travers la publication de *Jacinthe noire* où elle raconte l'histoire d'une jeune fille berbère christianisée, tiraillée entre sa culture d'origine et la culture française dans laquelle elle a été éduquée. Reine débarque à Paris pour y faire des études supérieures mais ne parvient pas à s'intégrer au groupe des jeunes étudiantes de la pension où elle séjourne et entre en conflit avec la directrice de l'internat Mlle Anatole dès le début de son séjour. Reine qui ne peut se lier d'amitié avec les autres, demeure à jamais étrangère au groupe car trop différente. Elle décide alors d'abandonner ses études parisiennes et de rentrer en Tunisie.

Même si l'autobiographie est inavouée dans *Jacinthe noire*, ce roman constitue la mise en œuvre romanesque d'un des épisodes de la vie de Taos Amrouche rapporté par sa mère Fadhma dans *Histoire de ma vie*

Au mois d'octobre, Marie-louise-Taos fut reçue au brevet supérieur et nous demandâmes à la Compagnie un emprunt pour l'envoyer en France continuer ses études ; nous avons même retenu pour elle une chambre à Paris, dans une maison d'étudiantes. Mais elle ne put s'adapter et revint à Radès au bout de deux mois (191)

Jean Déjeux souligne la ressemblance qui rapproche l'héroïne de son auteure et affirme que la romancière se sert de ce personnage pour exprimer son propre déchirement identitaire et son mal être.

Reine qui se connaît bien et pour cause puisqu'il s'agit de l'auteur même, exhale sans cesse sa solitude et sa marginalité [...] Elle vit dans un monde clos, plein d'étrangeté, dans une « solitude amère ». Elle s'exalte dans la démesure et tranche superbement. Elle est comme « surgie » et elle n'a d'autres passion, dit-elle, qu'elle-même [...] Elle voudrait être comprise et aimée, mais elle ne peut s'évader de sa prison, comme barricadée en elle-même, car sa sensibilité est « presque malade » et son cœur « hermétiquement clos ». ²⁶

Après ce premier roman, Taos Amrouche publie en 1960, *Rue des Tambourins* où elle raconte l'enfance puis l'adolescence d'une jeune femme kabyle qui comme l'auteur a deux noms un français Marie- Corail et l'autre algérien Kouka. L'héroïne de ce roman est exilée avec sa famille à Tunis. Comme dans son premier roman, l'auteur nous met en présence d'un personnage en proie aux conflits intérieurs. Kouka est comme Reine tiraillée entre la culture berbère de sa naissance et la culture française de son éducation. Dans la maison parentale, elle vit au milieu d'un étrange mélange culturel : sa mère parle en français, mène une vie à l'occidentale et refuse de côtoyer les Arabes, son père est un catholique fervent ; c'est lui qui introduit ses enfants au christianisme, sa grand-mère quant à elle, est une musulmane pratiquante. Cette femme traditionnelle est très attachée à ses origines et c'est par son biais que ses petits enfants font connaissance de la langue berbère. Kouka et ses frères grandissent en tentant de réconcilier toutes ces composantes identitaires mais le texte laisse entendre que tous leurs efforts se soldent par un échec d'où le sentiment de marginalisation et de frustration qu'éprouvent les personnages de ce roman.

Le troisième roman *L'amant imaginaire* apparaîtra après l'indépendance en 1975. Il se présente sous forme d'un journal. La narratrice Amina raconte une histoire d'amour qui la relie à l'écrivain Marcel Arrens . Elle raconte aussi ses ambitions littéraires et tous les

²⁶- Déjeux Jean, *la littérature féminine de langue française au Maghreb*, éd. Karthala, Paris, 1994, p.73

obstacles qui se dressent sur son chemin et l'empêche de se réaliser dans la sphère littéraire. Amina raconte son quotidien de femme tenue d'entretenir le foyer conjugal et toutes les tâches ménagères qui accaparent son temps et la privent de se consacrer à sa vocation littéraire. A cela s'ajoutent les conflits qui l'opposent à son frère lui aussi écrivain mais qui n'approuve pas les aspirations littéraires de sa sœur.

Solitude ma mère est le quatrième et dernier roman de Taos Amrouche. Annoncé par l'éditeur François Maspéro en 1972, il ne sera publié que près de vingt ans après la mort de l'auteure. en 1995. Dans ce texte, la narratrice porte un regard rétrospectif sur son existence et fait le bilan de sa vie dès l'âge de 18ans jusqu'à la quarantaine. Elle raconte ses aventures sentimentales et ses déceptions successives. Elle décrit l'échec de ses relations d'amour. Elle énumère tous les hommes qui l'ont fait vibrer et qui l'ont tous trahie, lâchée, abandonnée, la laissant seule et sans ressources. C'est le parcours d'une femme incapable d'établir avec l'autre sexe la relation qu'elle désire. Réalité et fiction se mêlent aussi dans ce roman de façon inextricable. Taos raconte ce que fut sa vie mais en l'attribuant à un autre personnage « Aména ».

Cette romancière puise donc dans sa vie la matière de ses récits. Elle analyse son déracinement, l'exil, la solitude et exprime le besoin d'émancipation des femmes étouffées par la tradition. Cela explique la raison pour laquelle le « je » dans ses textes est extrêmement individuel comme le remarque Déjeux « *Que je me trouve au milieu de compagnes musulmanes ou françaises, j'étais seule de mon espèce. Aussi loin que je remonte dans le souvenir, je découvre cette douleur inconsolable de ne pouvoir m'intégrer aux autres, d'être toujours en marge.* »²⁷

²⁷- Taos Amrouche citée par Déjeux (1994). Op.cit. p.74

Djamila Debèche

La même année de la publication de *Jacinthe noire* apparaît un autre roman d'une autre femme algérienne, de profession journalistique, du nom de Djamila Debèche. Cette pionnière de la presse algérienne menait déjà en son milieu professionnel un combat pour la promotion de la femme algérienne. Elle fonda et dirigea une revue féminine titrée « L'Action » dont le premier numéro paraissait le 25 septembre 1947 avec le sous-titre « revue sociale féminine littéraire et artistique ». Elle participa au congrès féminin international à Paris du 28 septembre au 1^{er} octobre 1947. Elle donnait systématiquement des conférences centrées sur le sujet de la femme algérienne Zineb Ali-Benali²⁸ inventorie ses conférences données entre 1946 et 1951 :

- *La femme musulmane dans la société*, texte d'une conférence prononcée à Alger, repris dans la revue *Contacts en terre d'Afrique*.

- *Les musulmans algériens et la scolarisation* .conférence faite à Alger le 15 janvier 1950 sous l'égide du comité de scolarisation et de lutte contre l'analphabétisme (créé en 1947 par le SNI) publiée par la librairie Charras.

- *L'enseignement de la langue arabe en Algérie et le droit de vote aux algériennes*. conférence faite à Alger le 8 juin 1951. Publiée en brochure par la librairie Charras

Dans ses romans, Debèche reste fidèle à son combat féministe et tente par le biais de la littérature d'évoquer autrement la question de la femme. Dans ses textes, elle se révolte contre la situation paradoxale des Algériens qui se battent contre l'injustice mais qui font subir cette même injustice à leurs compatriotes du sexe féminin. Elle représente la femme algérienne comme « la colonisée des colonisés. ».

Dans *Leila, jeune fille d'Algérie*, la romancière met en scène une jeune fille musulmane instruite et évoluée qui se heurte à l'incompréhension des siens. Son entourage prend mal son désir d'être libre, son choix de ne pas se marier jeune et de n'épouser que l'homme que son cœur élira. Leila qui a reçu une éducation française tout en étant élevée dans une société musulmane traditionnelle, tente de réconcilier émancipation et enracinement. Son souci est de se soustraire à la domination patriarcale et à toutes les valeurs négatives maintenues dans son milieu, sans tomber pour autant dans l'acculturation. Elle exprime comme le souligne Segara le douloureux dilemme de l'Algérienne éduquée à l'occidentale qui

²⁸- Ali-Benali Zineb, *Le discours de l'essai de langue française en Algérie, mises en crise et possibles devenir* (1833-1962), Thèse de doctorat en lettres, soutenue en 1998 à Aix Marseille 1, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

« *consiste à trouver la manière de conjuguer cette indépendance personnelle avec l'enracinement et le respect de sa propre culture.* »²⁹

Dans son deuxième roman publié en 1955, Debèche présente une héroïne du nom de Aziza. Cette jeune algérienne est une journaliste qui travaille dans une agence de presse et qui est mariée à un avocat. Tous deux forment un couple émancipé totalement affranchi de la tradition et des coutumes ancestrales et qui devait connaître le bonheur. Mais malheureusement l'homme est peu à peu repris par le milieu et en dépit de son instruction retombe dans la logique patriarcale de la société. Le conflit s'installe entre les époux et Aziza se sent de plus en plus aliénée dans sa position de femme intellectuelle opprimée.

Après ces deux romans, Debèche oriente son attention vers l'activité sociale et se consacre à militer pour la cause féminine à travers l'action concrète sur le terrain.

²⁹- Segara Marta, *Le roman féminin en Algérie*, Op.cit.

Assia Djebbar

Dix ans après *Jacinthe noire* et *Leila, jeune fille d'Algérie* apparaît un roman d'une jeune auteure qui sera longtemps après, l'icône mondiale de la littérature féminine algérienne. Ce roman est *La Soif* de Assia Djebbar nom de plume de Fatma-Zohra Imalhayène.

La Soif raconte l'histoire de Nadia, « jeune fille algérienne occidentalisée ». L'héroïne est dépeinte comme femme narcissique et mondaine. Préoccupée de son image, elle cherche toujours à séduire les hommes qui l'entourent. Elle sort avec Hassen mais s'ennuie rapidement de leur relation. Elle décide de séduire Ali, le mari de son amie, Jedla qui est malheureuse parce qu'elle pense qu'elle est incapable d'avoir un enfant. Jedla pousse Nadia vers Ali pour mettre à l'épreuve la fidélité de son époux. Entre temps, Jedla découvre qu'Ali, a eu un enfant avec une autre femme, avant leur mariage. Jedla tombe enceinte mais décide d'avorter pour pouvoir divorcer après de son mari infidèle. Pendant l'opération, Jedla meure. Nadia dévorée par les remords, renonce à son amour pour Ali et épouse Hassien.

La publication de ce premier roman a fait sensation des deux côtés de la méditerranée. Au Nord, les chroniqueurs parisiens surnomment la jeune auteure « la Françoise Sagan de l'Algérie musulmane » car ils voient dans *La Soif* la réécriture de *Bonjour tristesse*.

Au sud, le texte provoque l'ire des nationalistes qui reprochent à l'auteure son insensibilité vis-à-vis de ce qui se produit à cette époque en son pays. Ils ne parviennent pas à comprendre comment une consœur puisse écrire un texte en dehors de l'actualité du conflit armé franco-algérien

Comment une femme algérienne peut-elle être indifférente à la transformation du destin de son pays qui s'inscrit dans le sang et dans le deuil ? Le temps n'était pas du tout approprié à l'étalage des émotions fortes mais à une prise de position déclarée et engagée dans la lutte nationale par des écrits à connotation militantiste.³⁰

En effet, alors que l'Algérie est à feu et à sang et que la bataille d'Alger battait son plein, Djebbar choisit d'adopter une position non-engagée et de se placer en dehors de la conjoncture historique de l'époque. Interviewée sur le sujet, l'auteure tente de se justifier en disant que ce n'était pour elle qu'un « exercice de style » et qu'elle n'avait pris « ce roman au

³⁰- Najib , Redouane ; Bénayoun Szmidt Yvette, *Parole plurielle d'Assia Djebbar sur son œuvre*, in Assia Djebbar, coll. Autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, Paris, 2008, p.22

sérieux ». Il s'agissait pour elle juste de faire un portrait caricatural « de la jeune fille algérienne occidentalisée ».

Djebar déclare même que son vrai premier roman était un écrit engagé que les éditeurs n'ont pas voulu publier

Toutefois, mon vrai premier roman était un récit que j'avais écrit avant *La Soif* en fantasmant sur la vie des maquisards algériens. Je m'étais basée sur les informations qui avaient alors commencé à filtrer sur les maquis et je m'étais mise dans la peau d'un maquisard au grand cœur. Le livre n'était pas très bon, mais je l'avais quand même envoyé aux éditions du Seuil, qui venaient de publier Nedjma, de Kateb Yacine. On m'avait répondu que je savais écrire mais que l'histoire n'était pas très convaincante !³¹

Plus tard, quand le poids des critiques se fait moins lourd, Djebar revient sur ses déclarations pour qualifier son écrit d' « air de flûte » : « *La Soif est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui vois pas une ride. Vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain, un air de flûte à tous vos tambours !* »³²

« *Il me semble que la Soif est un livre qui n'a pas vieilli ; il se voulait hors actualité. J'ai eu l'occasion de le relire un peu comme une fugue musicale. L'important, il me semble, était la concision, la sobriété du style, la rapidité.* »³³

Dans son second roman *Les Impatients*, publié une année après *La Soif*, l'écrivaine continue à tourner le dos à la réalité de la guerre et à produire une fiction centrée exclusivement sur la femme, sa découverte de l'amour et de la sensualité. Le lecteur découvre une histoire similaire à celle de la Soif. Dalila l'héroïne est amoureuse de Salim mais celui-ci est désiré par Lella, la rivale. Au retour d'un voyage à Paris, où Salim est allé rejoindre Dalila, il est tué avec Lella par son mari jaloux. Le seul trait distinctif relevé par les critiques entre ces deux romans est le changement de l'espace. Dans *Les Impatients*, l'action ne se déroule pas dans un espace ouvert mais à l'intérieur d'une grande maison traditionnelle « L'intérieur c'est la maison, espace féminin par excellence, préservé, caché avec sa paix et sa chaleur. »

La guerre ne se voit s'octroyer une place dans l'œuvre d'Assia Djebar que dès le troisième roman *Les Enfants du nouveau monde* publié en 1962, quelques mois avant

³¹- Djebar Assia, propos recueillis par Hamid Barrada et Tirthankar Chanda, Jeune Afrique 30mars 2008

³²- Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Éd. Albin Michel, Paris, 1999, p.87

³³- Mildred Mortimer « Entretien avec Assia Djebar, écrivaine algérienne », *Research in African Literatures*, vol.19, n2, Austin, Texas, 1988, p.198

l'indépendance. Dans ce roman le lecteur découvre différentes figures de la femme algérienne. Il est mis en présence de plusieurs catégories de femmes allant de la femme musulmane soumise et attachée aux traditions (Cherifa et Amna) à la femme affranchie et émancipée (Lila et Touma) jusqu'à la maquisarde engagée dans la lutte pour la libération de son pays (Salima et Hassiba). Toutes ses femmes sont directement touchées par la guerre ce qui n'était pas le cas dans les précédents romans où les héroïnes évoluent dans un monde protégé.

Cherifa incarne le modèle de la femme algérienne traditionnelle, âgée de vingt-neuf ans, elle est mariée à Youssef activiste nationaliste. Quand ce dernier est en risque de tomber dans les mains de l'ennemi, elle décide de braver tous les interdits et sors seule pour aller avertir son mari.

Amna voisine et amie de Cherifa, est elle aussi une femme analphabète et soumise à son mari Hakim. Mais quand elle apprend les intentions sournoises et antinationaliste de son mari, elle décide de prendre le camp des patriotes en mentant à Hakim et en informant Cherifa des soupçons qui pèsent sur Youssef.

Salima est une institutrice militante pour la cause nationale. Son engagement est surtout d'ordre intellectuel. Elle est consciente que le combat d'idées et du savoir est aussi important que celui des armes. Démasquée pour ses activités nationalistes par les services de renseignements français, elle sera arrêtée et torturée. Malgré l'inhumanité des interrogatoires qu'elle subit en prison, la jeune femme ne fournit aucune information quant au lieu où se trouvent ses compagnons maquisards.

Hassiba dont le nom rappelle celui d'une grande dame de la résistance algérienne Ben Bouali est elle aussi une femme qui rallie les rangs du FLN pour participer à la lutte pour la libération du pays. Son engagement n'est pas le fruit d'une conviction idéologique comme c'était le cas pour Salima car Hassiba n'a pas eu l'occasion de faire des études poussées comme Salima. Quand Youssef l'interroge sur les motivations qui la poussent à prendre une telle décision, l'adolescente se justifie en répétant les arguments de propagande utilisée par le FLN afin de convaincre les citoyens algériens d'adhérer au mouvement de libération. Hassiba rejoint le maquis et réussit des activités traditionnellement réservées aux hommes.

Touma est l'exemple de la jeune fille occidentalisation dévergondée. Elle rompt avec sa famille, rejette toutes les valeurs de sa société et porte atteinte au code de l'honneur en vigueur à cette époque. Elle travaille comme secrétaire dans une société d'assurance ; elle

s'habille à la mode et fréquente Martinez, inspecteur de la police française qui traque les militants nationalistes. La conduite de Touma est jugée comme une forme de trahison à la cause nationale. Elle sera assassinée par son frère Tawfik.

Lila petite bourgeoise libérée, âgée de vingt-quatre ans. Elle fait partie des femmes instruites et insoumises. Répudiée par son mari Ali, elle décide de commencer une nouvelle vie sans aucune présence masculine. Vivre seule dans l'Algérie des années cinquante, alors qu'on est femme était inconcevable mais à travers ce personnage Djébar exprime le désir de la femme de mener l'existence d'un individu libre et autonome.

Suzanne, un autre personnage important des *Enfants du nouveau monde* est une Française de vingt-quatre ans qui fait sienne l'Algérie. Elle épouse un Algérien, Omar avec qui elle va avoir une fille et refuse de quitter l'Algérie, la nouvelle patrie qu'elle adopte.

Le dernier roman qui boucle ce premier cycle de l'écriture djabarienne qualifié par certains critiques du cycle « saganien » est *Les Alouettes naïves* publié en 1967. C'est le deuxième ouvrage qui a pour toile de fond la guerre de libération algérienne. Le récit a pour héroïne une maquisarde Nfissa.

Nfissa est une jeune femme lettrée. Elle était lycéenne dans un établissement français. Elle s'engage par la suite dans la résistance contre l'occupant français. Le texte relate son séjour au maquis avec son fiancé Karim puis son emprisonnement et enfin son retour auprès de sa famille. Le récit mêle le combat de la jeune femme à sa découverte de l'amour et de la sensualité. L'originalité de ce personnage est qu'il représente à la fois l'enracinement dans la culture et les valeurs de la société algérienne et l'ouverture aux acquis de la vie moderne découverte grâce à l'instruction.

Après ce quatrième roman, Assia Djébar mettra des années avant de revenir au roman pour entamer une nouvelle étape dans son écriture.

A la voix de ces trois pionnières du roman algérien au féminin se joignent de nouvelles voix qui se feront entendre dès l'indépendance du pays. Parmi elles, il y a celles qui vont s'exprimer à travers un seul roman³⁴ avant de se taire à jamais et il y a celles plus féconde qui vont accoucher de plusieurs titres.

³⁴ - Bediya Bachir et Zoulika boukourt ne publie chacune qu'un seul roman.

Aïcha Lemsine

Cette écrivaine signe ses romans de ce pseudonyme pour ne pas contrarier les fonctions de son mari Ali Laidi ,wali puis ambassadeur. Elle s'exprime à propos de ce nom de plume

J'aime ce nom de Aïcha -le nom de ma grand-mère – qui résonne en moi si fort et surtout Lemsine, Lem-sin, avec son côté ésotérique, deux lettres de l'alphabet qui forment un nom, deux lettres mystérieuses qui ouvrent le livre comme elles ouvrent la plupart des sourates du Coran. Ce Coran à qui les hommes ont fait tout dire et qui cette fois-ci, cité par Lemsine en exergue de son livre, nous prévient que (Certains corrompent le sens des Ecritures et veulent nous faire croire que c'est la parole véritable... Merveilleux ce Coran, peut-être devrais-je le lire puisque les hommes l'ont si mal lu [...]).³⁵

Le premier roman publié par Aïcha Lemsine est *La Chrysalide, chroniques algériennes* 1976. A travers l'histoire d'une famille de villageois, l'auteure retrace le lent cheminement de la prise de conscience et de l'émancipation des femmes algériennes. Elle illustre le parcours menant la femme d'une vie recluse dénuée de tout droit à une nouvelle vie de liberté et de dignité dans un pays ayant acquis son indépendance. Le titre du roman est lui-même annonciateur de ce changement. Il renvoie à la métamorphose et la transformation de l'Algérienne qui en sortant de son cocon, s'affranchi de son ancien vécu pour naître à une nouvelle vie lui assurant plus de droits et moins de marginalisation.

Le récit est en fait un assemblage de deux récits ayant chacun pour héroïne une femme algérienne (Kadidja/ Faïza) qui se bat contre les coutumes rétrogrades de sa société et qui aspire à une existence plus décente et plus juste et ce à deux époques différentes de l'histoire de l'Algérie : une avant et l'autre après l'indépendance.

Khadidja qui représente la première génération de femmes est la première épouse de Si Mokrane et la marâtre de Faïza qui naît d'un second mariage de son père. Khadidja est rebelle. Elle se révolte contre les traditions opprimantes et les pratiques avilissantes des femmes en particulier la polygamie érigée en droit incontestable de l'homme. Elle s'oppose farouchement au désir de son mari de multiplier les mariages pour accroître sa descendance mâle. Elle crie, jure et menace. Elle use de tous les moyens pour interdire la pratique de la polygamie dans son foyer. Par cette attitude, Khadidja ne s'oppose pas uniquement à son

³⁵ -Aïcha Lemsine, Compte rendu *La Chrysalide, Chroniques algériennes* : www.persée.fr/doc/grif_0770-6081_1977_num_16_1_1173_t1_0097_0000_2 (consulté le 15/08/2017)

époux mais à toute la structure sociale de l'époque. Le combat de Khadija ne s'arrête pas là car elle insuffle sa révolte à son fils Mouloud et à Faiza.

Faiza qui représente la génération de l'indépendance est inspirée par l'esprit réfractaire de Khadidja. Elle suit son modèle. Elle refuse d'avoir le même destin réservé aux femmes de sa société à savoir : le mariage, la maternité puis la mort. Elle se bat pour continuer ses études de médecine dans l'espoir de devenir une femme libre. Elle est soutenue dans son projet par Khadidja et son frère Mouloud. Elle quitte le village et s'installe dans la capitale. Faiza tombe amoureuse d'un jeune homme Fayçal mais les rêves de la jeune fille virent vite aux cauchemars. Fayçal est assassiné pour venger l'honneur de la famille, Faiza revient brisée au village, on la surnomme « la fiancée du mort ». Sa vie se résume dorénavant à son travail à l'hôpital et à l'éducation de son petit Fayçal.

Le deuxième roman de Aïcha Lemsine s'intitule *Ciel de porphyre* publié en 1978. Il retrace l'éveil à la vie patriotique d'un jeune adolescent « Ali » durant la période coloniale, période où le jeune homme s'exprime par l'intermédiaire d'un journal intime et confie sa candeur enfantine, entouré de ses amis arabes (Rachid, Slimane, Abbas et Abdi) et son ami juif (Alain). Il raconte aussi ses aventures dans des maisons de plaisir et ses débuts de révoltes auprès de Si Tahar, Si Salah et M. Kimper. Le journal recouvre la période allant de Aout 1953 à Janvier 1959. La fin du journal correspond à la fin de la période initiatique au terme de laquelle, le héros devient Fidai de l'ombre. Le référent historique est fragmenté en trois périodes : avant l'engagement (de 1953 à 1957), l'engagement dans la lutte (de 1957 à 1959), après l'indépendance de (1962 à 1974).

Ciel de porphyre rapporte en détail, le combat d'un jeune Algérien « Ali » qui s'est engagé dès l'âge de dix-sept ans dans la lutte pour la libération du pays. Après l'indépendance, Ali vit dans un amas de désillusion, il se sent amputé de la plus grande espérance, celle d'un jour plus lumineux pour l'Algérie. Il vit dans une ambiance de méfiance. Il a cru que l'indépendance l'amènera au pays fabuleux de ses rêves enfantins mais il déchanté peu à peu pour atterrir sur le sol froid de la réalité.

Déjeux met en exergue l'originalité de ce roman à travers les propos suivant

Par rapport à bien d'autres romans sur la guerre, celui-ci [*Ciel de porphyre*] n'est pas manichéen. Il n'y a pas les méchants d'un côté et les bons de l'autre. Dans ce roman, un certain Kimper, professeur de musique, symboliserait même Maurice Audin ou d'autres Français ayant pris partie pour le combat algérien. C'est un combattant qui est mis en

lumière, quelque peu romantique d'ailleurs, et non une Algérienne. C'est la réaction des hommes qui intéressait Aicha Lemsine.³⁶

Le troisième livre que Aicha Lemsine publie est un essai intitulé *Ordalie des voix, les femmes arabes parlent* paru en 1989.

Zoulika Boukortt

Nous ne disposons pas de beaucoup d'informations concernant cette auteure qui n'a publié qu'un seul roman en 1977 intitulé *Le Corps en pièces*. Déjeux nous apprend qu'elle est née en France en 1952, qu'elle a opté pour la nationalité française à sa majorité et qu'elle est devenue, après des études scientifiques, fonctionnaire au ministère de la Recherche.

Déjeux trouve beaucoup de mérite à son texte qui aborde lui aussi le corps féminin tout en mettant l'accent sur ses meurtrissures et ses déchirements qui le fragmentent en bribes. « Assia Djébar dès *La Soif* avait dévoilé le corps, mais ici il se fait très parlant ; la femme n'a pas honte de son corps, elle le revendique et le porte à bout de bras ou plutôt montre combien il a été mis en miette dans son combat. »³⁷

Yamina Mechakra

Yamina Mechakra se fait connaître par son excellent roman *La Grotte éclatée* publié en 1979. Le récit est centré sur le personnage d'une jeune orpheline, abandonnée par ses parents car enfant illégitime. Elevée dans un couvent catholique et sans repères identitaires, elle vit en marge de la société. Ce n'est donc pas avec difficulté qu'elle s'arrache à cette existence de fantôme pour rejoindre le maquis dans les montagnes des Aurès. La grotte qui sera sa nouvelle demeure, lui permet de se réaliser et d'acquérir un certain poids, à travers les actions qu'elle effectue pour servir la cause nationale. Alors qu'elle n'était qu'une ombre sans nom, sans famille, sans passé, l'héroïne devient, dans la grotte, l'infirmière qui sauve la vie des blessés de la guerre. C'est aussi dans la grotte qu'elle fait la connaissance de Arris, le maquisard qui sera son mari et plus tard le père de son fils. Vers la fin du roman, la grotte sera détruite lors d'un bombardement au napalm. Les combattants qui s'y trouvent meurent tous. Seule l'héroïne et son fils survivent à l'explosion et sortent blessés mais vivants de la grotte. La grotte est donc à la fois un lieu de transformation et de naissance. Elle est :

[...] un lieu géniteur, un endroit de naissance et un utérus mythique. Symboliquement cet utérus non-humain, mais quand même naturel, ne peut ne pas être remarqué par le

³⁶- Déjeux, Jean (1994) Op.cit. p.160

³⁷- Ibid., p.26

lecteur[...] en tant que symbole de l'utérus, la grotte joue un rôle particulier. On y connaît la mort ainsi que la naissance. [...] Non seulement la grotte est à l'origine de la vie, mais c'est un lieu où elle[l'héroïne] trouve et son essence féminine (comme mère), un héritage de famille (en faisant un enfant à qui elle va donner son nom) et sa place dans la nouvelle communauté nationale[...] Symboliquement, la grotte génère des paramètres nouveaux, marquant l'éveil d'une Algérie nouvelle. En relevant ce symbole Mechakra veut prédire non seulement une nouvelle existence pour l'héroïne mais aussi pour son pays.³⁸

Ce roman clé de la littérature féminine algérienne, préfacé par le monstre Kateb Yacine est considéré par celui-ci comme « *un long poème en prose qui peut se lire comme un roman* ». Une estimation reprise par Déjeux qui voit que :

La Grotte éclatée(1979) de Yamina Mechakra est un des romans les plus lyriques consacrés à la guerre que, pourtant, l'auteure n'a pas vécu étant adulte puisqu'elle n'avait que dix ans lors de l'indépendance en 1962. Mais l'intériorisation y est poussée à l'extrême, si bien que ce texte paraît avant tout comme un poème, un chant de douleur, d'exaltation amoureuse et de foi.³⁹

Christiane Chaulet Achour considère que ce roman est le récit le plus fort sur une combattante de la guerre de libération nationale et sur le statut de la femme et pense que le choix d'une enfant illégitime n'est pas dénué de sens

La romancière choisit une bâtarde née et grandi dans la marginalité, écartelée d'orphelinat en orphelinat entre les religions, changeant de nom au gré de sa foi du moment. L'aspiration à la liberté et à habiter son identité de femme plus que son nom, subrepticement entrevue dans le Journal, est ici une ligne mélodique forte du récit. Habiter son identité pour cette « bâtarde » n'est plus combat individuel mais immersion dans la lutte collective.⁴⁰

Le deuxième roman de Mechakra paraîtra après un très long silence en 1999. Inspiré de son expérience de psychiatre, ce texte traite de la quête identitaire et de l'importance des racines. Le récit est centré sur le personnage de Arris qui est un garçon à la recherche de sa véritable identité. Séparé enfant de sa mère, arraché à sa terre natale, adopté par une famille

³⁸- Valérie Orlando, *Voix dissidentes dans La Grotte éclatée de Yamina Mechakra : Symbole utopiques ou outil de propagande [féministe] dans le langage postcolonial ?*:

www.limag.com/Textes/colLyon2003/Orlando.htm (consulté le 16/08/2017)

³⁹- Déjeux Jean(1994) Op.cit. p161

⁴⁰- Christiane Chaulet Achour, *Ecrits d'Algériennes et guerre d'indépendance, Témoignages et créations. In Confluences méditerranéennes*, num 81, vol.2, 2012 : www.cairn.info/revue-confluence-mediterranee-2012-2-page-189.htm (consulté le 16/08/2017)

anglaise et vivant sur une terre loin de celle de ses ancêtres, il décide une fois la vérité apprise de se lancer dans la quête de son passé, à la recherche de son enfance égarée. Grâce à son métier, Arris étant navigateurs, il parcourt les mers du monde et tente d'apprendre qui il est vraiment. Mais puisqu'il ne parvient pas à rétablir la vérité sur lui, il devient l'éternel déraciné sans passé ni identité pour se définir.

Yamina Mechakra ne publie que ces deux romans mais s'impose grâce à sa veine créatrice et grâce à son style parrainé par Kateb Yacine, comme un nom incontournable de la littérature féminine algérienne.

Bedyia Bachir

Badyia Bachir, pseudonyme de Baya El Aouchiche publie la même année de la parution de *La Grotte éclatée* (1979) un roman titré *L'Oued en crue*. C'est un récit poignant et douloureux sur les souffrances du peuple algérien durant la colonisation. La crue de l'oued représente la montée progressive de la révolte des Algériens qui débouchera sur le déluge de la guerre. La romancière raconte l'histoire tragique d'une famille algérienne : les Zerrouk sur une période allant de 1940 à 1960. Les drames dus à la présence coloniale se succèdent et s'abattent sur le foyer de Houria, la mère de la famille. Son fils aîné Ahmed est tué en 1940, son époux Muhamed trouve la mort dans les répressions suivant les événements du 08 mai 1945. Mouloud son second fils qui part travailler en France pour subvenir aux besoins de la famille meurt sous la torture des soldats français lors de son retour en Algérie, en pleine guerre.

L'Oued en crue campe des figures féminines frappantes et, en particulier, la mère de la famille Zerrouk, femme de ménage dans le quartier européen. Sorte de mère courage qui, de décès en injustice arrive, en décembre 1960, aux premières lignes des manifestations populaires des Algériens à Alger[...] Ainsi au-delà des désarrois et des dénuements individuels, le récit s'affirme comme le triomphe d'une collectivité.⁴¹

Cette littérature féminine des années soixante-dix, en dépit de son originalité et de son innovation sur plusieurs plans de la création littéraire, reste dominée par une littérature masculine de grand renom faite par des noms illustres tel Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni...

Ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt que les écrivaines algériennes parviennent à s'imposer grâce à des écritures nouvelles, plus importantes quantitativement comme qualitativement.

⁴¹- Christiane-Chaulet Achour, Op.cit.

Vers l'affirmation d'une parole artistique (A partir des années 80...)

Cette deuxième période est très féconde pour la littérature algérienne féminine ; le nombre d'auteurs s'accroît, les publications se multiplient et l'aspect esthétique des œuvres est plus perceptible. La productivité des voix féminines durant cette époque, s'explique par la naissance d'un certain climat favorable à la prise de parole féminine. Les associations féministes s'activent pour rehausser le statut de la femme en s'appuyant sur les Droits de l'Homme et non sur la chari'a. Les périodiques (revues, journaux, magazines) consacrés aux femmes⁴² foisonnent et œuvrent pour l'émancipation de ces dernières. De nouvelles maisons d'édition apparaissent en Algérie, offrant plus de chance aux écrivaines à se faire publier dans leur pays d'origine.

La fin des années quatre-vingt s'annonçait assez prometteuse car les conditions semblaient remplies pour qu'émerge une littérature qui, partant de son sol, se diffuse dans d'autres pays : remise en cause du monopole d'état en matière d'édition et de diffusion et apparition d'éditions privées plus offensives culturellement ; multiplication d'instances de diffusion (radio, TV, revues, rencontres) entrée plus conséquente des œuvres dans les programmes des classes de langue, réédition d'œuvres qui avaient dû être éditées à l'étranger faute de structure d'accueil au pays.⁴³

Les femmes n'ont plus peur de se lancer dans l'aventure romanesque. Fortes de l'antécédent littéraire que leur ont légué les pionnières, elles décident de poursuivre le chemin de leurs prédécesseurs et d'apporter leur pierre à l'édifice du roman algérien au féminin. Ainsi de nouvelles plumes apparaissent et d'autres, anciennes, continuent à produire. Assia Djebar après ses réalisations cinématographiques : *Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), revient au roman et entame une nouvelle étape de son écriture à travers la publication de *L'Amour, la fantasia* (1980), *ombre Sultane* (1987).

Le champ littéraire féminin des années 80 se distingue aussi par l'émergence de nouvelles voix qui évoquent l'Algérie à partir de sols étrangers. Des écrivaines exilées ou nées ailleurs, produisent des textes fidèles à l'espace des origines. Leurs écritures sont profondément marquées par cet éloignement de la terre natale. Les personnages qu'ils mettent en scène sont des êtres déchirés à la recherche de leur identité à l'image de Chafia dans *Les Jardins de Cristal* de Nadia Ghalem qui a « Un 'je' affolé, sans repères, cherchant jusqu'à la

⁴²- Déjeux (1994) cite quelque 'unes de ces publications : *Ounoutha, Nyssa, Hawa, Cahiers de femmes, Présence de femmes, La femme et la culture...*

⁴³- Chaulet-Achour, Christiane, *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes 1947-1999* . Op.cit.

fin le moyen de se réintégrer et de s'affirmer dans sa totalité recouvrée 'Je suis moi-même-non identifiée' »⁴⁴

Nadia Ghalem

Cette écrivaine algérienne, née à Oran et vivant au Québec, publie en 1981 son premier roman *Jardin de Cristal*. Dans ce roman, Chafia, une Québécoise d'origine algérienne, est une femme Schizophrène. Elle s'adresse à sa mère habitant en France, à travers une longue lettre où elle raconte sa détresse psychique et sa souffrance mentale. La narratrice à travers la multitude de sujets qu'elle évoque, place le lecteur dans un univers où se mêlent le réel et l'imaginaire, le souvenir et les hallucinations, la lucidité et la folie. Elle parle de tout et de rien : de la guerre en Algérie, de la soumission des femmes et la perfidie des hommes, de ses relations amoureuses, de ses psychiatres, de ses cauchemars et de sa déception et sa révolte contre l'effacement de sa mère. Elle accuse cette dernière d'être la cause de sa maladie car pour échapper à son présent malheureux auquel sa mère a beaucoup participé, la protagoniste décide de se réfugier dans un lieu plus réconfortant : la folie.

Bien que les deux personnages principaux de ce roman (la fille et sa mère) vivent au Canada et en France, l'Algérie demeure l'espace fictionnel le plus important dans le récit car elle constitue le trait d'union qui relie les personnages et le passé qui éclaire les conflits présents, opposant Chafia à sa génitrice.

Avec ce roman, Nadia Ghalem apporte une touche originale à l'écriture féminine algérienne

La parution de *Jardins de cristal*, marque bien un nouveau tournant dans les écrits féminins. La structure fragmentée du texte, les multiples niveaux de narration, la scission entre un dedans et un dehors, puis la fracture enregistrée au sein même du dedans, de même que les différents registres de langue enregistrés, donnent au texte des Jardins de cristal une perspective audacieuse et le dotent d'une nouvelle parole, avec laquelle il faudra désormais compter.⁴⁵

Dans son deuxième roman *La Villa Désir*(1988) le lecteur découvre des personnages multiethniques, de nationalités différentes, en continuel déplacement mais qui partagent un dénominateur commun : L'Algérie. L'auteure y raconte l'histoire d'une femme d'origine algérienne, Selma de passage à Rome. Elle s'apprête à jouer un rôle important dans un film intitulé *La Cité interdite*. C'est son amie Nora qui se charge du synopsis du film et qui lui

⁴⁴- Déjeux, Jean(1994) Op.cit. p.86

⁴⁵- Azzouz Esma Lamia, Op.cit. p.61

propose le personnage de Martha. Selma vit une histoire d'amour avec Hans qui inspire beaucoup Nora pour son scénario. Le tournage du film devra se faire entre Rome, Alger et Montréal.

Le deuxième texte de Nadia Ghalem, s'inscrit donc dans la continuité du premier [...] Ce sont spécialement les multiples points de vue et les vacillements spatio-temporels qui ont donné au texte de *La Villa Désir* une originalité et une richesse de l'écriture qui s'avère différente de l'écriture adoptée dans le texte des *Jardins de cristal*. Ce simple constat prouve qu'il ne s'agit pas seulement de continuité, mais de diversité et de maturité.⁴⁶

⁴⁶- Azzouz Esma Lamia, Op.cit.p.97

Hawa Djabali

Hawa Djabali, déjà connue du public algérien comme productrice et animatrice de plusieurs émissions à la radio algérienne chaîne III, sera connue des lecteurs par son premier roman, *Agave*, paru en 1983. *Agave* est le premier roman à ne pas consacrer une seule ligne à la guerre de libération et à aborder les problèmes du couple en Algérie, à travers une optique entièrement masculine. Le narrateur dans ce roman est un ingénieur agronome innomé, marié à une jeune médecin Farida, issue d'une famille de riches commerçants citadins. Les époux réussissent à avoir un enfant mais leur foyer est loin d'être un nid d'amour. L'homme et la femme, malgré l'absence de conflit direct, semblent ne plus s'entendre. Le silence et le vide s'installe entre les conjoints et conduit le couple au bord de la rupture. Le mariage ne sera sauvé que grâce à l'intervention de Aïcha, la conteuse de la montagne. Les contes qui sortent de la bouche de cette dame instruisent le narrateur et l'éclairent. Riches en enseignement, ils agissent comme un remède pour les maux du couple. Progressivement les distances séparant l'homme et la femme diminuent et le mutisme cède la place au dialogue et à l'intercompréhension « *A la fin, les, les deux époux se découvrent vraiment au point de se nommer par leur prénom respectif. Il s'agissait de s'avouer l'un à l'autre, dans le don d'amour.* »⁴⁷

Le narrateur de ce roman, ne se défait de l'anonymat que lui impose l'auteure qu'une fois entrée en harmonie avec son autre moitié : la femme. Le « il » cesse d'être une fonction dans le texte et devient un véritable personnage quand Farida daigne enfin de l'appeler pour la première fois par son prénom. Djabali semble transmettre un message disant qu'aux yeux de la femme, un homme ne devient que tel que lorsqu'il reconnaît la femme comme une vraie partenaire et non comme une esclave. « *'il' la 'découvre soudain proche', elle, Farida, comme une autre lui-même qui le complète.* »⁴⁸

Glaise rouge : boléro pour un pays meurtri est le deuxième roman de Djabali, publié quinze ans après *Agave*, soit en 1998. Il raconte le parcours d'une jeune fille, habitant la capitale, que sa grand-mère Nedjma vient chercher pour l'emmener avec elle sur la montagne où elle vit. D'un appartement exigü dans une ville surpeuplée et étouffante, la jeune fille se retrouve dans une maison ancestrale spacieuse trônant seule sur les hauteurs d'une colline. Peu à peu, l'héroïne se défait des artifices de la citadine qu'elle est pour faire son entrée dans

⁴⁷ - Déjeux Jean (1994) Op.cit. p.87

⁴⁸ - Ibid. p.88

Chapitre -I- Paysage du roman algérien d'expression française au féminin

l'univers de ses ancêtres, un univers fait de pureté et d'authenticité à l'image de la nature qui l'entoure. Après cette immersion dans le monde de l'aïeule, la jeune fille revient à Alger forte des enseignements qu'elle a pu tirer de cette expérience. Ce roman qui apparaît durant la décennie noire, n'omet de consacrer une place aux événements tragiques saccageant la quiétude du pays à cette époque.

Leila Sebar

Leila Sebar naît pendant la colonisation dans un foyer franco-algérien. Elle publie en 1981 son premier roman *Fatima ou les Algériennes au square*. L'intrigue est placée au début des années 80 dans une banlieue parisienne : La Courneuve. Fatima et ses amies algériennes se retrouvent au square pour converser et échanger afin de mieux supporter leur quotidien d'exilées. Elles se ressemblent toutes. Elles sont traumatisées par leur arrachement à leur terre d'origine, elles ignorent le français, ne quittent guère la cité, si ce n'est pour accompagner leurs maris à Barbès ou aux puces de Montreuil récupérer à bas prix les produits de première nécessité. A la précarité économique s'ajoute le silence dans les appartements exigus : les époux ne parlent guère, les gestes tendres restent rares, même avec les enfants. Les femmes s'efforcent de les élever pour qu'ils restent Algériens tout en s'intégrant dans la société française. Indulgentes avec leurs fils adolescents, elles font preuve d'une grande sévérité vis-à-vis de leurs filles pubères qui doivent rester chastes et vierges. La plus part de celles-ci sont forcées de se marier avec des cousins et revenir au bled. Adolescente, Dalila l'héroïne comprend des conversations des femmes au square que l'avenir qui l'attend n'est pas celui qu'elle désire. Maltraitée par son père elle décide de s'enfuir pour vivre comme toutes les jeunes filles françaises de son âge.

Son deuxième roman *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) est le début d'une trilogie comportant *Les carnets de Shérazade* (1985) et *Le fou de Shérazade* (1990). *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts* raconte la fugue d'une jeune adolescente d'origine algérienne à Paris. La jeune femme quitte le milieu familial inadapté à son désir de liberté et d'émancipation, pour errer, sans but précis, dans la capitale française... De la domination masculine à la maison parentale, Shérazade plonge dans la liberté absolue de la rue et perd tout repère. Pour s'assumer économiquement, la fugueuse sans diplôme, ni travail, s'adonne à des actes de délinquance : elle vole, fait des casses, côtoie le monde de la drogue et de la prostitution... Sebar se sert aussi du personnage de Shérazade pour évoquer le regard stéréotypé que l'homme occidental continue à porter sur les jeunes issues de l'émigration. Julien subjugué par les charmes de l'héroïne, la considère comme la réincarnation de l'Odalisque⁴⁹ et tente de se la réapproprier par le biais de la photographie, comme l'ont fait auparavant les orientalistes à travers la peinture.

⁴⁹ -Wafae Karzazi, *L'écriture du corps chez Leila Sebar*, in Loxia, num22, 15septembre2008 : www.revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2458 (consulté 19-08-2017)

Ce texte comme le précédent est centré sur les problèmes que rencontre la jeune beure face à deux appartenances qui se la disputent ; celle de la famille et de ses exigences relatives aux valeurs ancestrales et celle de la société d'accueil et son regard toujours stéréotypé sur la femme orientale. Sebbar exprime à travers les personnages de Dalila et Shérazade le désir de toute une génération de s'affranchir des contraintes parentales et sociales ainsi que leurs refus de reproduire le modèle maternel de la femme soumise et respectueuse des traditions patriarcales.

Les deux autres tomes de la trilogie sont la suite de l'histoire de Shérazade. Ses aventures se poursuivent dans *Les Carnets de Shérazade* où elle trace à travers la France sa propre géographie lyrique et invente au fil de ses cahiers, une terre nouvelle à la croisée de l'Occident et de l'Orient. *Le Fou de Shérazade* mettra enfin, fin à ses errances.

La plume féminine contre l'arme de l'intégriste (la décennie noire)

La percée des écritures féminines, constatée dans les années 80 prendra de l'ampleur dans la période des années 90, marquée par l'éclatement de la guerre civile en Algérie. Face à l'horreur, des plumes déjà confirmées s'insurgent par le biais de leur écriture contre le drame de leur peuple⁵⁰ tandis que d'autres, émergent pour la première fois pour produire des textes fortement ancrés dans la réalité tragique du pays.

La provision des textes durant cette décennie est un fait incontestable. Dans *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Christiane Chaulet Achour inventorie soixante-dix œuvres féminines dans la période allant de 1990 à 1998 alors que de 1947 à 1990, on ne compte que cent vingt textes tous genres confondus.⁵¹ L'historien Benjamin Stora souligne lui aussi la productivité des femmes durant cette époque en affirmant que « *De 1992 à 1999, trente-cinq femmes algériennes ont fait paraître quarante ouvrages, en langue française, à propos des années infernales.* »⁵²

Durant cette période, la littérature devient de nature contestataire. Elle est centrée sur l'actualité sanglante du pays et les auteurs qu'ils soient hommes ou femmes, prennent la plume pour dénoncer la sauvagerie de l'idéologie terroriste. Le projet d'écriture de tout écrivain devient celui de dire « NON » à la folie meurtrière qui fait rage partout dans le pays. L'écriture est désormais une riposte, une forme de lutte, une manière courageuse par laquelle la plume du poète s'oppose au couteau de l'assassin.

Côtoyant de plus près les événements et réagissant sur le chaud, cette écriture a été désignée comme une écriture d'urgence « *La notion d'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture, autrement dit l'exigence est de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction.* »⁵³

Les écrivains se pressent donc de témoigner dans l'immédiat. Ils tiennent à dire l'indicible pour incriminer les atrocités commises, avant que le sang ne s'assèche, avant que l'horreur ne s'atténue et avant que l'oubli ne débarque. Mais cette appellation a l'inconvénient de faire croire que cette littérature est celle d'une commande, elle serait par conséquent,

⁵⁰- Segarra trouve que « *Les années 90 ont été la décennie la plus féconde d'Assia Djebar.* » Segarra, Marta, *le roman féminin en Algérie*, Op.cit.

⁵¹- Le bilan chiffré des œuvres entre 1947 à 1991 proposé par Déjeux en 1994 comporte 52 romans et 11 recueils de nouvelles et 62 œuvres de fiction narrative.

⁵²- Benjamin Stora, *La guerre invisible Algérie, années 90*. Presses de Science Po, coll. La bibliothèque du citoyen, Paris, 2001. p. 100

⁵³- Bonne, Charles & Boualit, Farida (dir.), in *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoigner d'une tragédie, Etudes littéraires maghrébines*, n°14, Paris, l'Harmattan, 1999, p.35

bâclée et non réfléchie ce que dément Christiane Achour « *Le terme urgence demande une précision de sens. Il ne s'agit pas d'écriture bâclée, élaborée dans la superficialité. Urgence c'est l'obligation où se trouve l'écrivain[e] algérien[ne] de dire et de témoigner.* »⁵⁴ Boualite souligne le poids et l'importance de cette écriture dans laquelle « *se dessine une stratégie scripturaire qui plaide pour le souci de la responsabilité morale : l'écriture a pour finalité de conjurer la mort en sauvant la mémoire* »⁵⁵

Cibles privilégiée par leur statut d'intellectuels, les écrivains savent que le temps des silences est à jamais révolu. Se taire dans ce contexte de violence, équivaut à devenir complice du crime, alors, même si ce sont leurs vies qui sont en jeux, les auteurs crient fort leur indignation et accusent de toutes les ignominies les artisans de la tragédie.

Les auteurs écrivent car la parole est le dernier rempart de la raison dans cette Algérie livrée à des barbares écervelés. S'exprimer est aussi une forme d'engagement à continuer le combat de ceux qui sont tombés sous les balles et dont le seul délit était d'avoir dit la vérité. Dans leur esprit, est à jamais gravé le message du défunt Tahar Djaout « *Si tu parles tu meurs, si tu te tais tu meurs, alors parle et meurs.* »

Si tous les écrits de cette époque avaient pour dénominateur commun de dire l'Algérie en urgence, les écrits de femmes ont été sensibles plus particulièrement à la condition désastreuse des femmes durant cette décennie. Leur objectif est de donner la voix à celles qui sont sans voix.

Les écrivaines pour qui l'écriture était jusqu'ici un choix comprennent que désormais, prendre la parole devient un devoir. Un devoir vis-à-vis de la patrie mais aussi et surtout vis-à-vis des autres femmes murées dans le silence. Ces dernières ont plus que jamais besoin qu'on dise leur drame, qu'on mette leurs maux en mots parce que cette époque était la plus noire de toute leur histoire.

Jamais les femmes n'ont été autant malmenées, autant violentée qu'elles ne l'étaient durant cette décennie rouge. Leur drame ne s'arrête pas à la dislocation de leurs familles qui se trouvent à jamais amputées d'un ou de plusieurs de ses membres mais leur malheur est plus profond.

⁵⁴- Chaulet-Achour, Christiane, *Ecriture féminine algérienne entre urgence et création*, in Algérie des femmes, Quo Vadis Romania ? Institut fur Romanistik Universität Wien, num 11, 1998, p.9

⁵⁵- Bonne, Charles & Boualite, Farida (dir.), in Paysage littéraire algérien des années90 : Témoigner d'une tragédie, *Etudes littérairesmaghrébines*, n°14, Paris, l'Harmattan, 1999, p., p.36

Dans le discours intégriste, la femme est présentée comme un être diabolique responsable de tous les dysfonctionnements de la société. Les pas qu'elle a pu réaliser dans sa voie d'émancipation comme le droit au travail et à l'instruction, sont contestés et pointés d'un doigt accusateur car dans l'idéologie intégriste, le démon féminin n'a de place que dans la prison de la maison

La femme a quitté son domicile et abandonné l'éducation de ses enfants ; elle a concurrencé l'homme au travail et dans tous les domaines ; elle a refusé d'être entretenue par lui et s'est libérée de toutes ses caractéristiques féminines. Les maisons ressemblent à des déserts ou à de vieille ruine ; les enfants sont devenus comme des orphelins. La société est ébranlée et tout se débride [...] Et la vérité indubitable est que l'autorisation de la mixité dans les sociétés musulmanes est le premier pas sur la voie de ce que sont devenues les sociétés occidentales actuelle, en matière de débauche et de dévergondage.⁵⁶

Ainsi présentée, les malédictions qui s'abattront sur elle semble être déjà justifiées. Mais ce ne sont pas que les travailleuses et les étudiantes qui payeront le prix de la haine aveugle des terroristes. Les agressions visent toute femme, voilée ou sans foulard, lettrée ou illettrée, chez elle ou dehors.

La panoplie des violences dont les femmes seront victimes est très diversifiée : enlèvement, séquestration, viol, meurtre, mutilation...

Face à ce vécu chaotique, les auteurs femmes ne peuvent rester de marbre. Elles feront de leur fiction, un espace où se déploie le drame féminin, dans toute son ampleur.

Le viol, l'une des plus pénibles expériences traumatisantes pour la femme, est souvent abordé et dénoncé par les romancières. Celles-ci osent évoquer et traiter ce tabou sexuel car elles savent pertinemment que plus qu'aucune autre agression, c'est le viol qui condamne le plus la femme au silence

Non seulement il[le viol] est dégradant, mais il déshumanise la femme et porte atteinte à son identité propre. Il provoque par ailleurs une souffrance individuelle sans pareil, un dommage physique et psychologique irrévocable, d'autant qu'il a souvent des répercussions au niveau social et morale.⁵⁷

⁵⁶- Madani, A. (Leader du FIS), extrait d'El-Mounquid, publication du FIS, cité par Al-Ahnaf M., Botiveau B. et Frégosi, F., *L'Algérie par ses Islamistes*, Karthala, 1991, p.245

⁵⁷- El Nossery, Névine, *Témoignages fictionnels au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012.p.139

La femme au lieu de porter plainte, avale seule son amertume car elle connaît déjà le type de regard que la société porte sur une fille non vierge. Doublement victime de son violeur et de sa société, la femme ne trouve d'allié que dans la personne de l'écrivaine qui ouvre l'espace de la fiction à la confession douloureuse. L'expression littéraire devient un moyen pour briser les silences qui entourent cette réalité oh, combien frustrante ! En témoignent les titres qui convergent vers le même sens, celui de mettre fin au mutisme des femmes sur ce qu'elles ont enduré. *Nos Silences* de Wahiba Khiari, *Sans Voix* de Hafsa Zinai Koudil, *Corps indicible* de Meissa Bey illustrent cet engagement contre le silence. Les auteurs femmes ne dénoncent pas que le viol mais toute forme de persécution dont ont été victimes les femmes.

Tout en s'inscrivant dans la réalité tragique de l'instant historique que vit l'Algérie, les écrivaines tentent de mettre leur plume au service de la femme, le maillon faible dans la chaîne des victimes de la tragédie nationale. Elles évoquent les sévices et les persécutions qu'elles ont subies pour leur restituer un peu de leur dignité bafouée. Les romancières ne sont plus qu'artisans de lettres mais aussi justicières, témoins et historiennes

Ainsi ces femmes sont à la fois romancières, témoins et historiennes. Paradoxe flagrant de cette écriture cherchant d'une part à créer un monde imagé, des personnages fictifs, de pures inventions de l'écrivaines, et ce à travers l'écriture romanesque et d'autre part à témoigner, c'est-à-dire certifier ou attester des événements dont elles ont été témoins. Face à la violence inouïe des années quatre-vingt-dix, les romancières tenteront de recréer une histoire complexe et ambiguë.⁵⁸

Dans leur hâte de témoigner, les romancières n'ont pas oublié qu'elles sont en train de produire de la littérature avant tout.

Leurs romans ne se distinguent donc pas seulement par leur authenticité en tant que riposte immédiate aux événements qui se déroulent dans leur pays mais aussi par leur créativité sur le plan de l'écriture. Les écrivaines ne sombrent pas dans le témoignage dépouillé de toute poéticité mais instrumentalisent la violence, qui les percute de plein fouet, de façon à donner avant tout une œuvre littéraire à lire

De nombreuses femmes algériennes se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays. Leur apport singulier dans l'organisation et la perception de cette guerre si particulière, se perçoit par la construction d'un imaginaire du déracinement

⁵⁸ - Ibid., p.41

et de l'exil, de l'engagement/participation politique et humanitaire Leur récit offre par le biais de l'autobiographie ou du roman, les moyens de pénétrer plus avant dans la tragédie.⁵⁹

Parmi les noms qui caractérisent la scène littéraire de cette époque nous citons Nina Bouraoui, Meyssa Bey, Malika Mokeddem, Leila Merouane

⁵⁹- Stora, Benjamin, (2001), Op.cit. p.99

Nina Bouraoui

Les romans que publie cette auteure franco-algérienne sont à l'image de cette Algérie de fin de siècle, imprégnés de malaise, de violence et d'instabilité.

Son premier roman, *La Voyeuse interdite* publié en 1991 et récompensé par le prix Inter, fournit une critique directe à l'aveuglement religieux qui s'empare progressivement de l'esprit des gens. C'est ce même extrémisme dont les femmes seront les premières victimes qui débordera par la suite, pour engloutir le peuple, sans discrimination de sexe, dans un bain de sang.

Le roman raconte l'histoire de Fikria, jeune fille algérienne vivant à Alger dans les années 70, au sein d'une famille musulmane très rétrograde, gouvernée par un père misogyne et brutal. Sous sa tutelle, vivent une mère soumise et abattue car elle n'enfante que des filles et trois sœurs dont l'existence est plus proche du calvaire que de la vie. Fikria vit cloîtrée à la maison, elle n'a pas le droit de sortir sauf accompagnée et sous un tas de vêtements qui la couvrent entièrement. Ses sœurs vivent une situation similaire d'oppression. Son aînée Zohr a déjà jeté l'éponge car elle se comporte comme si elle était déjà morte, elle est anorexique et vit dans la négation de son corps et de son sexe. Sa cadette Leyla, miraculée de l'homicide que ses parents ont voulu commettre sur elle en la jetant de par la fenêtre, est muette et handicapée physiquement.

La vie de Fikria a chaviré dans l'affliction depuis qu'elle est devenue pubère. Son père ne lui adresse plus la parole car elle est devenue impure, souillée par les règles de la menstruation et sur sa décision, elle devient la prisonnière de sa chambre. Dans cette pièce, le seul exutoire qui permet à la jeune fille de respirer et de s'accrocher à la réalité est sa fenêtre ouverte sur le monde dehors. La claustration de Fikria dans sa chambre symbolise semble-t-il l'emprisonnement et la souffrance de la femme algérienne des sévices de la mentalité rétrograde de sa société. Cet état n'est que le prélude du supplice collectif qui s'abattra sur le peuple, des années après et qui aura pour nom : terrorisme islamiste.

Poing mort(1992) est le deuxième roman où s'exprime le malaise de l'auteure. A travers une thématique exclusivement centrée sur l'idée de la mort avec un personnage central « gardienne de cimetière », elle-même autrefois meurtrière et qui finira par mourir. On est dans un monde similaire à celui que vivent les Algériens, un monde fait de morts et de meurtriers. Un monde où tout semble se construire sur l'idée de la négation de la vie.

C'est ainsi qu'il faut parcourir ce roman macabre, à mi-chemin entre la poésie au noir, l'ironie de rire, le nihilisme sans doute encore, avec un malin plaisir faut-il ajouter. Luxuriance de vocabulaire, jouissance dans l'accumulation des images parfois morbides, pour parler des corps morts, sous terre, écriture délirante pour dire le commerce avec 'la femme en habit d'os' et pour danser sa 'Danse macabre', comme si elle rejoignait Saint Saëns, écriture carnavalesque au milieu de la purification et de la décomposition.⁶⁰

Le jour du séisme 1999 est un autre roman qui renvoie implicitement à la situation tragique de l'Algérie durant ces années. La romancière remonte par ses souvenirs au 10 octobre 1980, le jour où la terre a tremblé à El Asnam pour accoucher d'un état chaotique de choses. Le lecteur ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre ce séisme raconté et le tremblement politique qui a secoué violemment l'Algérie et l'a plongé dans une impasse historique faite de sang, de douleurs et d'atrocités innommables. Il suffit d'une date, d'une secousse pour qu'il y ait un état d'avant et un d'après pour les événements. L'Algérie d'après le 11 janvier 1992 est méconnaissable, défigurée, disloquée, effondrée comme si elle venait de vivre le pire de tous les séismes possibles, l'allégorie dans ce roman est claire.

Même si les romans de Bouaroui n'évoquent pas directement les événements de la décennie noire marqués par les assassinats, la terreur et le chaos il n'en demeure pas moins qu'ils portent en eux les traces profondes de cette angoisse qui arrive à atteindre les Algériens en dépit de distances les séparant du théâtre des événements.

Bouaroui publie également *Le bal des murènes*(1996), *L'Age blessé*(1998), *Garçon manqué*(2000), *La vie heureuse*(2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées*(2005), *Avant les hommes*(2007), *Appelez-moi par mon prénom*(2008)...*Beaux rivages*(2016)

⁶⁰- Déjeux Jean, *Poigne mort de Nina Bouaroui*(compte-rendu), in *Hommes et Migrations*, vol. 1159, num1, 1992: www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1159_1_6075_t1_0055_0000_1 (consulté le 21/08/2017)

Leila Marouane

Après un premier roman intitulé *La Fille de la casbah* (1996), Leila Marouane publie *Ravisseur* en 1998. Bien que ce roman soit profondément ancré dans la réalité tragique du pays, il se démarque des autres écrits évoquant cette décennie par « *ses stratégies de détour* »⁶¹. En effet, à la différence des autres romancières, Marouane ne peint pas un tableau franc et direct du drame algérien mais préfère se servir de l'allusif et du suggestif. L'auteure verse dans l'imprécis pour témoigner à sa manière, sans avoir à transmettre l'horreur telle qu'elle est. La réalité concrète est supplantée par une fiction fidèle au référent mais maquillée de sorte à ne pas choquer. Pour contourner le réel, Marouane raconte l'abject à travers le burlesque. Le *Nouvel Observateur* voit dans *Ravisseur* « [...] *une espèce de fantaisie qui démarre dans le cocasse, se poursuit dans le burlesque, jusqu'au bouquet final qui, lui, tient franchement du glauque, voire du macabre.* »⁶²

Ravisseur raconte un autre abus dont ont été victimes les femmes algériennes durant la guerre civile : le viol. Samira, le personnage central du récit, a été violée par un groupe d'intégristes islamistes. Le viol physique s'ajoute et accentue un viol moins perceptible, déjà perpétré sur la personne de la jeune fille, la privant de sa liberté et de ses droits. Le premier viol est commis par la famille et la société qui considère que le simple fait d'être une fille est en lui-même un délit passible de maltraitance d'humiliation et de désaveu. Le souvenir du viol ne refait surface que quand Samira est sauvagement agressée par son père. Par son acte le père viole l'amour-propre de sa fille juste pour se défouler. Une blessure en appelle une autre. Mais le ton du texte est loin d'être tragique et émouvant car la narratrice elle-même se sert du sarcasme pour raconter les événements qui ont entouré l'épisode de son enlèvement et de son viol. Le lecteur découvre progressivement l'histoire de sa famille. Un jour, son père, sous l'effet de l'alcool, répudie sa mère, car cette dernière a bafoué son autorité en sortant sans son autorisation. Il ne peut la reprendre que si elle se marie avec un autre homme et que ce dernier la répudie aussi. Alors après concertation avec l'imam de la mosquée, il décide de donner sa femme en mariage blanc à son voisin Youssef Allouchi qui est censé la lui rendre après une semaine. Contre toute attente, la mère et le voisin prennent la fuite le lendemain. La rage du père est tournée contre ses filles surtout Samira parce que cette dernière est considérée comme celle qui a souillé l'honneur de la famille alors qu'elle n'était que la victime des terroristes et qu'elle n'était pour rien dans sa perte de virginité. Ne pouvant plus supporter les sévices des

⁶¹- El Nossery, (2012), Op.cit., p.151

⁶²- Y.B, *Ils succèdent à Mimouni, Boudjedre, Djaout...Algérie : Le nouveau roman*, in *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1998

hommes, Samira sombre progressivement dans la folie. En dépit de cette thématique douloureuse, l'humour reste le trait définitoire du texte.

Pour ne pas banaliser l'horreur sévissant dans son pays, Marouane s'éloigne donc du témoignage direct et fidèle pour adopter la posture de la critique dérisoire des événements superposant dans son texte humour et douleur, comique et tragique, rire et pleur.

Le deuxième roman de Marouane, *Ravisser*, publié en 1998 explore de manière allégorique et allusive les aspects troublants et la perversité de la guerre civile en Algérie, surtout ses retentissements dévastateurs et ses effets psychologiques, tant à l'échelle collective que personnelle. Pour ce faire, il dresse un portrait déchirant d'une famille algérienne en pleine crise. Sur un niveau plus subtil, le roman montre les souffrances que peut subir une femme condamnée à l'assujettissement et au silence. L'entrelacement d'une histoire familiale et d'une catastrophe naturelle qui s'abat sur le pays contribue à mettre en évidence la portée démesurée de l'intégrisme.⁶³

Leila Marouane publie également *Les Châtiments des hypocrites* (2001), *La Jeune Fille et la Mère* (2005), *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris* (2007).

⁶³ El Nossery, (2012), Op.cit., p.152

Maissa Bey

Maissa Bey est une autre plume qui a émergé durant les années 90. De son vrai nom Samia Benameur, elle est née en 1950 à Ksar-el-Boukhari au sud d'Alger. Elle justifie le choix de ce pseudonyme comme suit

C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance[...] Et l'une de nos grands-mères maternelles portait le nom de Bey[...] C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue.⁶⁴

Bey a publié un premier roman *Au Commencement était la mer*, en 1996. Ce roman est fortement ancré dans la réalité brûlante de l'instant historique que vit le pays. On est à Alger durant les années quatre-vingt-dix. Le terrorisme fait rage et le pays n'en finit pas d'enterrer ses morts. Nadia, dix-huit ans, étudiante à l'université de Ben Aknoun, vit avec sa mère, ses deux frères et sa petite sœur. Son père a trouvé la mort il y a quelques années. Intégriste jusqu'au bout des ongles, son frère Djamel s'érige en gardien de l'éthique au sein de sa famille. Il n'a qu'un seul projet pour sa sœur : la voir cloîtrée chez elle et l'obliger à mettre le foulard. Mais Nadia est éprise de liberté. Elle veut vivre pleinement les promesses de sa jeunesse. Consciente que c'est seulement en s'instruisant qu'elle peut affronter cet univers intolérant, elle s'accroche à ses études et à la lecture.

Puis comme un beau songe, l'amour frappe à sa porte. Lors de vacances en bord de mer, elle rencontre un bel homme Karim. Au premier regard, les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Leur histoire commence, leur amour est intense comme s'il se connaissant depuis très longtemps. Malheureusement, le prince charmant se révèle un lâche quand il s'agit d'assumer ses actes car Nadia tombe enceinte. Il finit par l'abandonner sous la pression d'une mère qui la juge légère et indigne à intégrer leur famille. La jeune étudiante se retrouve dans de beaux draps. Elle a le cœur brisé et le fruit de sa liaison avec Karim est déjà dans son ventre. Nadia avorte et meurt assassiné par son frère Djamel. Nadia dans ce roman est le symbole d'une Algérie meurtrie, trahie et abandonnée de tous.

Le premier roman de Bey marque le commencement d'un parcours jalonné d'écrits appartenant à des genres différents mais où la nouvelle occupe une place importante car en plus de *Cette fille-là* (2001), *Entendez-vous dans les montagnes* (2002), *Surtout ne te retourne pas* (2005), *Bleu, blanc, Vert* (2007), *Pierre, sang, papier ou cendre* (2008), elle publie également *Les Nouvelles d'Algérie*(1998), *Sous le jasmin la nuit* (2004) ainsi que des pièces

⁶⁴ www.arabesque-editions.com/fr/articles/136411/html (consulté le 23/04/2017)

de théâtre telles *Tu vois c'que j'veux dire ?* (2013), *On dirait qu'elle danse* (2014) et *Chaque pas que fait le soleil* (2015).

Son dernier roman est intitulé *Hizya*. Il est publié en 2015 aux éditions Barzakh..

L'écriture est pour Bey le moyen d'évacuer l'angoisse qui l'habite et la bouée de sauvetage pour ne pas sombrer dans l'aliénation

Lorsque la réalité autour de soi échappe à toute logique, qu'elle devient insupportable, trouver les mots, construire avec ces mots des phrases, créer un monde imaginaire mais proche, si proche du monde réel, avoir le pouvoir de le structurer, s'attacher à la cohérence et pas seulement à la cohérence narrative, mais aussi à celle qui n'existe plus autour de soi, c'est se sauver, et je pense que je dois mon salut, je parle ici du salut mental, à la mise en mots de toutes mes angoisses, de toutes les interrogations qui ne cessent de me tourmenter.⁶⁵

⁶⁵- Maïssa Bey, *Les chemins de l'écriture*. Entretien avec Martine Marzloff, in : Maïssa Bey, *A contre-silence*, Paroles d'aube, 1997, pp.35.36

Malika Mokeddem

Parmi cette nouvelle génération d'écrivaines, Malika Mokeddem réussit à s'imposer comme un nom incontournable de la littérature algérienne contemporaine. Auteure prolifique, elle se démarque aussi par ses origines nomades qui donnent à ses textes toute leur originalité. Le désert, lieu de naissance de l'auteure, s'avère une source d'inspiration intarissable pour elle. Mokeddem offre à ses lecteurs l'avantage de découvrir le désert pour la première fois, de l'intérieur, de le voir comme ils ne l'ont jamais vu auparavant, avec les yeux d'une fille qui connaît tous ses secrets. Le désert obsède l'écriture de Mokeddem et retient la romancière, malgré son exil, attachée à son pays natal

Source d'inspiration et de bien de tourments, ce Sahara a été le déclic et le détonateur pour Malika. Nourrie par ce terreau, c'est le point de départ de la grande aventure qu'est l'écriture. Prison et refuge à la fois, comme par osmose, ce désert a façonné cette enfant rebelle en une dame lucide pour qui l'acte d'écriture est une manière de prouver son existence et sa liberté.⁶⁶

A l'instar des autres romancières, Mokeddem se veut la porte-parole de ces femmes algériennes silencieuses qui vivent dans l'ombre, opprimées par des traditions séculaires de patriarcat et de misogynie. Mais à leur différence, elle choisit de mettre en scène, non pas des anti-héroïnes effondrée, vaincues, qui évoluent vers un destin tragique comme Samira dans *Ravisneur*, Fikria dans *La Voyeuse interdite* ou Nadia dans *Au Commencement était la mer*. Elle opte plutôt pour des héroïnes, fortes de caractères qui réussissent à faire face au machisme ambiant et à se défaire de toute tutelle et de toute autorité masculine. Mokeddem s'inspire de son vécu et de son combat personnel qui lui a permis de s'affranchir et de devenir médecin. Ses protagonistes, lui ressemblent. Elle les confronte aux mêmes problèmes auxquels elle a dû faire face depuis qu'elle était petite. Puis elle les fait emprunter le même parcours que le sien pour dire que le changement est possible. Il suffit aux femmes de s'armer d'une volonté de fer comme la sienne et celle de ses personnages pour sortir de la misère et marcher vers la liberté.

L'écriture de Malika Mokeddem ne s'arrête pas à évoquer le vécu des femmes algériennes mais elle est de portée universelle car elle aborde aussi, à un niveau plus haut, des

⁶⁶- Sid Larbi Attouche, Kheira, *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*, ENAG, 2001, p.81

thématiques sans frontières. Par le biais de ses textes, elle s'élève contre l'antisémitisme, la ségrégation raciale, l'asservissement des hommes, l'assujettissement des femmes...

L'autre trait distinctif des écrits de Mokeddem est la tentative qu'ils entreprennent pour donner une nouvelle définition à l'identité, marquée par la pluralité et la mouvance comme nous allons avoir l'occasion de l'expliquer plus loin. Mokeddem est contre tout enfermement, contre tout immobilisme car ces deux tendances sont les vrais réacteurs de toute bêtise humaine.

L'écriture de Mokeddem se démarque aussi par une fonctionnalisation du réel qui passe par une poétisation de la nature. Les éléments naturels figurant dans ses textes, comme nous allons le montrer dans les chapitres qui suivent, sont instrumentalisés de façon à évoquer de nouvelles significations que leur sens premier.

Avant d'aller vers l'analyse des textes de cette auteure, une ballade dans ses romans s'impose pour se construire une idée sur le cheminement de ses fictions ainsi que sur l'évolution de ses stratégies d'écriture.

Chapitre -II-

L'écriture de Malika Mokeddem

« Véritable volcan de sentiments, d'émotions, Malika en déborde, par intermittence, et aboutit à un archipel de mots, à une île d'allégories. A l'écoute de ce musée à ciel ouvert, Malika se forgea une personnalité, à l'image de cette nature tendre et rude à la fois. Son imagination l'introduit dans des espaces autres, tranchant catégoriquement avec ses dunes, ces ergs, ces oasis. »

Sid Labter Attouche Kheira, *Paroles de femmes*, ENAG, 2001

Dans ce chapitre, nous présentons l'ensemble des romans écrits par Malika Mokeddem entre 1990 et 2011. Nous nous intéressons à l'évolution de son écriture qui a connu plusieurs étapes, suivant les évènements qui ont marqué l'histoire de son pays. Nous définissons aussi ses thématiques essentielles pour arriver enfin à la question de la représentation de la nature dans ses fictions. Cet ordre des choses est important car comme nous le verrons plus loin, la nature représentée par Mokeddem ne s'offre pas au lecteur en bloque mais se présente comme un tableau dont l'image finale n'est perceptible qu'à travers les morceaux qui d'un texte à l'autre, dessinent ses contours.

La production romanesque de Malika Mokeddem

L'œuvre de Malika Mokeddem est constituée de dix romans publiés entre 1990 et 2011. Ce qui est à signaler à propos de ces textes c'est la présence d'une certaine organisation cyclique qui semble les orchestrer. En effet, les critiques et l'auteure elle-même procèdent à un classement qui regroupe ensemble certains textes, qui se rattachent par leurs caractéristiques communes, à une des phases par lesquelles est passée l'écriture de cette romancière. Ces phases sont à la fois, en rapport avec la vie de l'écrivaine et avec la réalité sociopolitique de son pays. Parmi ses dix romans, il y a donc ceux du premier jet de la création artistique et du lancement de l'aventure littéraire, qui évoquent le passé d'une tribu et d'un pays colonisé puis sa libération et la vie qui s'y déroule, après son indépendance. Leur succèdent des romans consacrés au présent sanguinaire et la tragédie nationale, d'une Algérie meurtrie par le terrorisme. Le ton contestataire de ces romans s'adoucit progressivement avec les textes suivants, qui forment les romans de l'apaisement.

[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 non plus ! Que continuer à n'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. Cela ne veut pas dire que nous devons passer sous silence cette tragédie, non ! Du reste, comment le pourrions-nous ? Mais trouver d'autres formes que l'écriture de l'urgence et...retrouver l'écriture plaisir aussi. C'est notre liberté.⁶⁷

⁶⁷ -Entretien d'Algérie littérature /Action avec Malika Mokeddem, in Helm, Yoland, (Dir.), *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.31

Mokeddem qualifie ses deux premiers textes *Les Hommes qui Marchent* 1990 et *Le Siècle des Sauterelles* 1992 de « romans d'une conteuse » car ils sont imprégnés par l'oralité d'une tradition nomade qui refuse de s'éteindre, d'abord à travers la voix de l'aïeule Zohra dans *Les Hommes qui marchent*, puis à travers celle de la fille Yasmine qui reprend le flambeau pour perpétuer l'histoire des siens dans *Le Siècle des Sauterelles*.

Quand la tragédie éclate, la romancière ne peut que mettre sa plume et sa vaine créatrice au service de la cause nationale. Avec ses deux romans *L'Interdite* et *Des Rêves et des Assassins* publiés respectivement en 1993 et 1995, Mokeddem entame la phase de l'écriture de l'urgence qui ne finira qu'avec *La Nuit de La Lézarde* 1998. Ce roman évoque lui aussi la décennie noire mais autrement, à travers une écriture plus réfléchie, plus poétique, qui a le mérite d'empêcher la banalisation de l'horreur et qui vise à rendre justice au peuple, martyrisé de l'intérieur par la gangrène terroriste et de l'extérieur par l'image que lui dessinent les médias occidentaux.

Le retour au calme dans le pays amène une certaine sérénité au niveau de l'écriture de Mokeddem qui verse de nouveau dans les souvenirs d'enfance avec *La Transe des Insoumis* 2003, *Mes Hommes* 2005 et *Je dois tout à ton oubli* 2008. Parmi les romans des années 2000, deux textes se démarquent de tous ce qui a été déjà produit par l'auteure. Il s'agit de *N'zid* 2001 et de *La Désirante* 2011 qui sont à la différence de tous les autres textes, des romans de la mer. A travers ces deux romans, Mokeddem tente d'écrire quelque chose de différent pour échapper au piège du confinement dans le désert « *Mes éditeurs auraient tant aimé que mon écriture ne s'écarte pas du désert [...] Qu'on veuille me confiner dans le désert, mué en ghetto littéraire, m'était un comble ! Je me suis jetée dans l'écriture de N'zid, un roman de mer pour prendre le large...* »⁶⁸

Nous présentons dans ce qui suit, les romans de Mokeddem dans cet ordre des choses. Nous abordons en premier lieu les romans du lancement de l'aventure littéraire puis ceux de l'urgence avant de présenter ceux de l'apaisement.

⁶⁸ - Labter, Lazhari, *Malika Mokeddem à part entière*, Ed. Sedia, 2007, p.25

Les romans du premier jet créateur (le cycle de l'écriture contigue)

Les Hommes qui marchent

L'aventure littéraire de Mokeddem commence avec *Les Hommes qui marchent*, roman salué par les critiques et couronné par le prix du premier roman à Chambéry et le prix Littré en France et celui de la fondation Nourredine Aba en Algérie. La romancière évoque dans ses entretiens avec fierté les circonstances de la publication de son manuscrit. Elle raconte les appréciations et les remarques que lui ont faites les éditeurs. Dans *Mes Hommes*, elle raconte ce que lui a dit Maurice Nadeau « *C'est les mille et une nuits ! C'est fort. Mais vous avez le défaut de ceux qui ont tant à dire et qui se jettent pour la première fois en écriture. Vous savez, c'est comme une bouteille de champagne secouée. Le bouchon saute et tout vient [...]* » (M.H. : 158). Si ce dernier lui demande de retravailler son texte, Jean-Claude Fasquelle, qu'elle cite dans son entretien avec Lazhari Labter, l'exhorte à le garder tel qu'il est « *Surtout n'y touchez pas, ne changez rien !* »⁶⁹.

Le mérite de ce livre réside dans le fait que c'est un texte qui raconte le désert de l'intérieur, c'est une fille du désert et non un voyageur de passage qui raconte ces immensités et la vie qui s'y déroule « *Je pense que c'est moins mon origine maghrébine que le fait que je sois une fille du désert qui m'a valu l'engouement des lecteurs[...] mes lecteurs me disent que dans mes livres, le désert est différent ('vrai', 'vu d'en dedans') de la façon dont le décrivent les auditeurs occidentaux.* »⁷⁰

Les Hommes qui marchent raconte l'histoire des Ajalli, la famille dont est issue Leila l'héroïne du roman. La voix de l'aïeule Zohra, la dernière nomade de la tribu se charge de ressusciter ce temps lointain afin de sauver de l'oubli le passé glorieux des hommes bleus. Face à un auditoire subjugué par ses prouesses narratives, La vieille conteuse raconte à sa jeune descendance, née dans la sédentarité, le monde de leurs ancêtres nomades.

Elle raconte l'histoire de « *Djelloul Ajalli, surnommé Bouhaloufa 'l'homme au cochon'* » (H.M. :13), figure réfractaire qui s'oppose à toute la tribu, avant de quitter définitivement ses rangs. Jeune garçon, Bouhaloufa découvre le monde merveilleux des contes qui lui racontent des cités, des châteaux et des personnages dont la vie est pleine d'aventures. Il compare ce monde de rêve à la réalité des siens qui marchent leur vie

⁶⁹ - Labter, Lazhari, (2007), Op.cit., p.34

⁷⁰ - Ibid., p.28

durant, sans jamais atteindre une destination finale « *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.* » (H.M. :15) Djelloul ne voulait pas d'une vie pareille. Une vie rythmée par une marche interminable que seule la mort peut interrompre. Djelloul était déjà un rêveur, ses rêves le transportent loin de l'aridité et de la rudesse de son désert « *Le garçon voulait vivre autre chose que des marches ininterrompues. Avoir d'autres vertiges que ceux des terres arides. Les mots écrits l'avaient marqué de leurs arabesques [...] L'écrit à peine entrevue était déjà un but à atteindre. Une soif inconnue.* » (H.M. :15) Il convainc les siens de le laisser partir au Nord pour apprendre à lire et à écrire. Ce départ vers le Nord emporte à jamais le jeune adolescent loin de sa famille. Pour marquer sa différence et son refus des conventions régissant sa tribu, il adopte un marcassin, animal proscrit dans la religion musulmane. Il l'élève et refuse de s'en séparer d'où son surnom Bouhaloufa. Quand l'animal meurt, Djelloul lui offre des funérailles dignes d'un homme de bonne foi « *Il enveloppa le corps d'un linceul en soie. En allongea la forme de telle sorte que l'aspect extérieur fut celui d'un corps humain, obtint de creuser une tombe dans le cimetière de la ville.* » (H.M. : 23) et il fit même réciter des versets de Coran en sa mémoire. Leila écoute et réécoute attentivement le récit de « *Cet ancêtre [qui] incarne la détermination de l'être et justifie pour elle tous les précédents de la révolte et au rejet des tabous.* »⁷¹

Bouhaloufa s'installe vers la fin de sa vie à Oujda et forme la lignée des Ajallis du Maroc dont est issue Yamina, la mère de Leila et l'épouse de Tayeb, fils de Zohra. Ce dernier, après la mort de son père et le départ de son frère à la guerre, devient le responsable de la famille de Zohra forcée à la sédentarité. Il multipliera les emplois pour subvenir aux besoins de sa famille. Il sera successivement jardinier, mineur et gardien. Le texte relate son ralliement plus tard à la guerre de libération.

De la lignée des Ajallis de Oujda est issue aussi la tante Saadia, victime de la sévérité humaine. Jeune adolescente, orpheline de mère, Saadia fuit un jour la méchanceté de sa marâtre. Par malchance, elle tombe sur un homme sans scrupule qui la viole et tente de la tuer. Depuis cet incident, la vie de Saadia chavire dans le malheur. Elle sera enfermée dans une maison close où elle sera forcée à la prostitution. Sa famille la renie et tout le

⁷¹- Redouane, Najib, *Mémoire Nomade et Ecriture identitaire dans Les Hommes qui marchent de Malika Mokeddem*, in Malika Mokeddem, Radouane Najib, Szmidi Yvette et Elbaz Robertcoll (dir.). *Autour des écrivains maghrébins*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.67

monde l'abandonne. Saadia comprend que pour se relever sur ses pieds et obtenir sa liberté, elle ne peut compter que sur elle-même. Elle s'arme alors de courage et de force et combat les préjugés et l'acharnement de sa société contre elle. Elle réussit à sortir de sa condition de femme rejetée pour s'imposer comme personne respectueuse et sa famille accepte enfin de l'accueillir de nouveau en son sein.

Saadia constitue à côté de Bouhaloufa, les deux modèles de résistance et d'opposition aux conventions rétrogrades de la société dont s'inspire Leila. Ils deviendront même un « [...] idéal à suivre lorsqu'elle met à exécution ses actes de révolte pour vaincre la solitude, la peur et les incertitudes et pour s'affirmer explicitement contre les valeurs dominantes de sa société. »⁷²

Après avoir raconté l'histoire de la grande famille, son douloureux éclatement et sa sédentarisation forcée, le texte se concentre sur l'histoire de la petite Leila. Il relate le parcours de vie de cette héroïne dès sa naissance jusqu'à son âge adulte. Un parcours jalonné de luttes contre un système injuste à l'égard des femmes. Leila qui tient à la fois de son aïeul Bouhaloufa et de sa tante Saadia, n'obéit à aucune autorité et s'oppose à tout ce qui risque de l'aliéner. Elle combat l'enfermement du désert et la sclérose des mentalités misogynes de ses habitants. Elle s'accroche au savoir qui alimente sa rébellion et fortifie sa volonté à damer le pion à ceux qui veulent la réduire à l'état de femme esclave. Sa lutte aboutit car à la fin du texte, le lecteur découvre une Leila affranchie et femme médecin supérieur à bien des hommes « *Dans ma tête, médecin, c'est au-dessus de tous les métiers !* » dit sa mère (HM,p.319)

Le texte raconte certes, l'histoire des individus marquants de la famille des Ajalli mais il raconte aussi l'histoire collective d'un pays : l'Algérie. Il est ponctué d'évènements historiques organisés chronologiquement de la colonisation à la guerre de libération pour arriver à l'indépendance et à la postindépendance

Le récit se présente comme un réquisitoire en forme de confession dans laquelle l'écriture est ornée de toutes sortes d'effets de réel qui suscitent l'adhésion du lecteur. On y trouve l'inscription d'évènements marquants dans le devenir de l'Algérie[...] la guerre de 40, Mai 45 avec sa réalité singulièrement tragique, la guerre de libération menée par le Front de Libération Nationale (FLN), les intimidations et les arrestations

⁷²- Redouan Najib, (2003), Op.cit., p.67

de l'armée française, la visite du Général De Gaulle dans le Sud algérien, les attentats de l'Organisation Armée Secrète (OAS) et l'indépendance du pays en 1962.⁷³

Le Siècle des Sauterelles

Si le premier roman de l'écrivaine est consacré à la tribu, le deuxième se concentre quant à lui sur l'individu. Et « *Si Les Hommes qui marchent nous laissait au seuil du désert, Le Siècle des Sauterelles(1992), nous plonge en son cœur.* »⁷⁴ Ce roman récompensé par le prix Afrique/Méditerranée/Maghreb de l'association des écrivains de langue française, raconte l'histoire d'un poète nomade Mahmoud Tidjani et de sa fille Yasmine qui sillonnent ensemble le désert. Entre halte et marche, entre larme et sourire, entre passé et présent, le père avance avec sa fille sur les chemins que leur offre le désert et sur ceux du rêve que tissent l'imagination et la magie des mots.

L'intrigue est placée dans la première moitié du vingtième siècle « *J'avais choisi une fiction qui se déroulait au début du siècle, donc pas loin de moi, pour m'offrir le prétexte de cheminer un bout de temps-trois ans- avec des nomades.* »⁷⁵ Les Tidjani, la tribu dont est issu Mahmoud, sont chassés de leurs terres que l'administration française décide de distribuer à des colons les Sirvant. Sur ces terres, est enterrée l'aïeule de Mahmoud. Ce dernier reçoit de son père défunt un testament que lui demande de récupérer les ossements de cette grand-mère. Mahmoud décide d'exaucer le dernier vœu de son père et retourne au domaine. Il réussit, en dépit du mécontentement des colons, à localiser la tombe et à repêcher les restes de l'aïeule. Sur le chemin du retour, Mahmoud est confronté à deux méfaits : l'invasion des sauterelles et la rencontre avec une personne peu recommandable El Majnoun. Si les tracasseries que cause le premier méfait sont passagères ceux produits par le brigand vont poursuivre Mahmoud jusqu'à la fin de sa vie (réelle ou supposée).

Mahmoud animé par l'envie de savourer les dégâts des sauterelles sur le domaine des Sirvants décide d'y retourner. El Majnoun ayant eu vent du rêve que Mahmoud a fait la veille et dans lequel la ferme apparaît en proie à des flammes, décide de concrétiser ce vœu secret en mettant le feu au domaine. Mahmoud vu sur les lieux, est désigné comme coupable. Les colons sont si furieux, d'autant plus qu'un fils Sirvant est mort carbonisé

⁷³- Ibid. ,pp.74-75

⁷⁴- Michele Bacholle, *Ecrits sur le sable : Le désert chez Malika Mokeddem*, in Helm, Yoland, (Dir.), *Malika mokeddem : Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.71

⁷⁵-Helm, Yoland, (Dir.), (2001), Op.cit. ,p.31

dans l'incendie. Ils sont à côté des gendarmes à sa recherche. Commence alors la cavale de Mahmoud qui le mènera à un petit village où il fait la rencontre d'une esclave laissée seule sur les lieux par ses maîtres. Celle-ci lui offre le gîte, lui raconte son histoire et écoute sa version de la légende de « L'homme au cheval bai ». L'homme et la femme tombent amoureux l'un de l'autre. Mahmoud l'invite à partir avec lui. Elle accepte.

Pour fuir les deux dangers qui le guettent au Nord (Les colons et El Majnoun), Mahmoud s'enfonce avec sa femme à qui il donne le nom de Nejma, dans le fin fond du désert. Ils auront ensemble Yasmine et un bébé. Mais le malheur rattrape vite Mahmoud. Un jour qu'il était absent de sa kheima, deux brigands débarquent. Ils violent et tuent Nedjma, sous les yeux de sa fille Yasmine, cachée derrière un amas de pierre. Après son retour, Mahmoud s'effondre à la découverte de son épouse assassinée. Le présent se fige subitement et se divise sur Mahmoud tous les malheurs du passé. Après avoir inhumé la mère et son bébé, Mahmoud part avec sa fille à la recherche des meurtriers. Ce n'est qu'après de longues années que Yasmine sa fille, réussit à intercepter un des assassins au souk. Mahmoud identifie le type car il n'était autre que Hassen, l'acolyte d'El Majnoun. Il confie sa fille à une tribu de nomade, les Hamani et va à la recherche d'El Majnoun et de Hassen. Mahmoud retrouve El Majnoun mais en même temps, il est lui aussi retrouvé par les gendarmes à cause de la dénonciation de Hassen.

Yasmine quitte les Hamani qui veulent la donner en mariage à un homme de l'âge de son père. Le juif Bénichou la rattrape et ne la quitte plus jamais. Elle venge la mort de son père et devient à la fin du récit, une conteuse de renom qui sillonne à l'image de ses ancêtres des terres et des terres.

« Le Siècle des Sauterelles [...] effectue une récréation remarquable de la vie nomade du désert algérien, moyennant des personnages atypiques, des personnalités fortes et attrayantes à mi-chemin du romanesque et du légendaire, le tout dans un style puissant et évocateur. »⁷⁶

⁷⁶- Marta Segarra, *Paradoxe et ambiguïté générique dans le Siècle des Sauterelles*, in Helm, Yolanda, (Dir.), (2001), Op.cit. , p.185

Les romans de l'urgence (le cycle du désastre)⁷⁷

A la différence de ces deux premiers romans, les romans que nous présentons ici, ne sont pas des textes focalisés sur le passé mais bien au contraire des écrits qui plongent le lecteur dans la réalité de l'instant historique vécu à cette époque en Algérie.

L'irruption de la violence en Algérie, les événements qui se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée vont fortement marquer les dernières productions de Malika Mokeddem qui amorce ce qu'on pourrait qualifier sa deuxième période. Succombant à l'urgence de dire la situation de terreur, elle s'engouffre elle aussi dans ce créneau. Et 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.⁷⁸

L'Interdite

Dans *L'Interdite*, Malika Mokeddem tisse finement les liens entre la réalité douloureuse que vit son pays et la fiction prometteuse pour concevoir un roman, pétri de colère et de révolte contre les atrocités qui sévissent en Algérie, durant les années quatre-vingt-dix. A travers l'histoire de Sultana Mjahed, la romancière transporte le lecteur au milieu des terres où la folie intégristes fait ses ravages, pour décrire la vie de ses concitoyens et surtout, celle des femmes, sous les griffes des Islamistes. A travers ce personnage, la romancière décrit le courage de tous ceux qui résistent au raz-de-marée de l'idéologie intégriste qui menace de tout engloutir. Au début du texte, Sultana est seule dans son combat contre les interdits et les préceptes accablants de la société mais vers la fin, d'autres femmes se rallient à elle pour se révolter contre leurs conditions de vie.

Sultana est médecin à Montpellier. Elle a quitté jeune l'Algérie pour échapper aux traditions misogynes répandues dans sa société. Après une dizaine d'années d'éloignement de sa terre natale, elle décide de revenir à son désert pour assister à l'enterrement de son ami et amour Yacine. Dès son arrivée, Sultana est confrontée à l'antipathie des Islamistes. Ces derniers sont de plus en plus malveillants à son égard car au lieu de s'incliner aux règles qu'ils imposent aux femmes, Sultana les nargue et brave leurs interdits. Elle assiste à l'enterrement de Yacine, habite dans sa maison, reçoit des hommes qui passent la nuit chez elle. Elle continue à s'habiller à l'occidentale et à consommer de l'alcool au su et au vu de tout le monde.

⁷⁷- El Nossery Névine (2012), Op.cit.

⁷⁸- Helm, Yoland, (Dir.), (2001), Op.cit. ,p.234

Sultana mène aussi une autre forme de combat, plus implicite que cette opposition directe, auprès de la jeune génération représentée par les personnages de Dalila et Alilou. A ces jeunes, Sultana tente de dévoiler la supercherie de l'idéologie intégriste. Elle leur éclaire les esprits pour leur éviter d'adhérer à une conception déformée de la religion et de la dévotion.

Dans le texte, le lecteur assiste aussi à une reconstitution de l'être par un retour vers le passé traumatique du personnage central. Sultana revient à son ksar natal pour affronter son drame familial, enfoui pendant des années, dans les tréfonds de son inconscient. L'héroïne ne fuit plus ce souvenir douloureux qui a pulvérisé sa famille mais bien au contraire, le recherche dans les décombres du ksar en ruine. Sultana a enfin compris que la fuite en avant, ne la mènera nulle part et que le futur se construit sur la base du passé. Alors elle entreprend de rassembler les parties éparpillées de son être pour redevenir entière et affronter dûment la réalité de l'instant historique que vit son pays. Nous pouvons déceler là, un message de l'auteure : le peuple doit revisiter son passé pour corriger les fautes d'hier qui ont conduit à l'hécatombe d'aujourd'hui. Il faut traiter le mal dès les racines, pour guérir l'arbre et espérer un demain meilleur.

Des rêves et des assassins

Le deuxième roman de ce cycle de l'urgence est *Des rêves et des assassins*. Un roman fort où la réalité de la tragédie nationale est plus percutante et où la description des horreurs est plus directe. Toujours à travers l'histoire d'une jeune femme algérienne, la romancière peint un tableau sombre de la crise qui frappe son pays. Le texte est d'une grande violence car il fait découvrir au lecteur, toutes les facettes de l'enfer que vivent les Algériens. Le ton de l'auteure est véhément et sa colère est perceptible à travers des mots tranchants, seule arme pour riposter aux terroristes :

Des hommes qui maintenant tuent tous les jours. Tuent des innocents. Tuent des enfants. Violent et tuent des adolescentes et des femmes. Tuent l'intelligence, nos différences, la confiance dans le genre humain. Massacrent nos hôtes et menacent les contrées du progrès. Enferment le peuple dans la haine. Souillent l'Islam tolérant de ce pays. Sont le Sida de la religion, les assassins de la foi. (R.A. :)

Mokeddem peint la souffrance de ses concitoyens, décrit l'angoisse quotidienne et la hantise continuelle qui les empêchent de vivre sans penser à la mort qui les assiège. Aucun d'eux n'est à l'abri et chacun d'eux connaît déjà le type d'exécution qui l'attend :

Meurtre sur mesure : balles dans la tête pour les intellectuels. Balles perdues pour les anonymes et les démunis. Arme blanche pour trancher les cordes vocales des orateurs. Violence du dogme contre la tolérance. Rumeur qui s'affole et déferle sur l'angoisse. Misère en toile de fond. Allah a du damner morts et survivants. (R.A.:)

Dans ce climat de terreur qui plane sur le texte, le lecteur découvre le personnage de Kenza. Orpheline de mère, vivant avec un père brutal et obsédé sexuel. Kenza est née la même année de l'indépendance de l'Algérie 1962 à Montpellier. Enfant, elle se pose beaucoup de questions sur les circonstances qui l'ont ramené en Algérie et sur l'absence de sa mère. Elle découvre en grandissant, que celle-ci était un jour de retour avec elle à Oran. Arrivant à la maison, elle découvre que, son pervers de mari a engrossé la bonne. Furieuse et indignée, elle décide de repartir mais le père lui arrache l'enfant. Elle ne pourra plus jamais revoir sa fille et mourra sans que les retrouvailles aient lieu. Mokeddem déclare qu'elle s'est inspirée d'une histoire réelle pour écrire 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 raconté par l'écriture son histoire et

témoigner de sa déchirure qui dépassait les fictions les plus douloureuses [...] 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 d'Algériens. Et comme c'est l'Algérie de maintenant qui me préoccupe, j'ai essayé d'imaginer la vie actuelle de cette fille, restée là-bas. ⁷⁹

Kenza n'a de son enfance que le souvenir du désert, lieu où son père l'envoie chaque année pour empêcher sa mère de la retrouver. Dans ce désert, elle fait la connaissance de Alilou, un petit garçon qui lui tient compagnie et l'aide à supporter ses vacances d'enfer. Quand il disparaît, Kenza restera longtemps sans amis. Sa méfiance l'empêche d'en avoir. Ce n'est qu'en grandissant qu'elle commence à s'ouvrir aux autres pour découvrir un jour l'amour avec Yassef. Mais malheureusement, comme tous les autres hommes, Yassef finit par la décevoir car il s'incline à la pression parentale, l'abandonne et accepte un mariage arrangé avec une cousine, choisie par sa famille.

Kenza n'a plus à quoi s'accrocher. Ses espoirs s'effondrent et son drame personnel se dédouble du drame collectif de son peuple. Sa ville, Oran, autrefois fleuron, n'est aujourd'hui qu'un visage défiguré par la haine des intégristes. Elle n'est plus qu' « un pullulement hideux de mâles libidineux ». Les actes barbares qui saccagent Oran ne sont qu'un échantillon de ce qui se passe partout ailleurs dans le pays : kidnapping, mutilation, assassinat, viol,...et les femmes sont les proies les plus faciles pour cette horde de bêtes, assoiffées de sang :

Sous ce règne des salauds, l'Algérie devient le théâtre de toutes les ignominies : gamines violées sous les yeux de leurs parents. Volées et emportées dans les maquis par des monstres sanguinaires qui, leur rut assouvi, les mutilent et les jettent. Pauvres miettes de leur sauvagerie. (R.A. :)

Kenza sent qu'elle n'a plus de place dans ce pays où la femme est la première victime crucifiée de tous.

Mères, sœurs, filles, cousines, étrangères, lettrées ou incultes, qu'importe. C'est comme si elles n'avaient pas de cerveau pour comprendre le monde et s'y intégrer autant que citoyenne à part entière. Pas d'yeux pour s'en réjouir ou le foudroyer. Pas de nez pour apprécier ses parfums et s'horrorifier de ses puanteurs. De bouche pour embrasser, sourire, et contester. De palais pour se régaler. Pas d'oreilles pour tout entendre même les abjections qu'on jette sur leur passage. Pas de peau pour les caresses que la plupart d'entre elles ne reçoivent jamais...(R.A. :)

⁷⁹ - Chaulet-Achour Christiane et Kerfa Lalia, *Portrait de Malika Mokeddem*, in *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, Y. Helm (dir.), Op.cit., p.26

L'appel de l'ailleurs sonne à ses oreilles. Elle décide de s'envoler vers d'autres contrées à la recherche de sa mère et d'un avenir meilleur. Le texte finit par un chapitre intitulé « *Vers des ailleurs blancs* ».

Kenza est donc la fille privée de sa mère et de tant d'autres choses. Elle est privée de tendresse, de compréhension, de compassion, de liberté, d'amour et surtout de rêves. Des rêves confrontés à des assassins comme le titre l'indique. Il ne s'agit pas seulement des rêves personnels de l'héroïne mais aussi de ceux de son peuple. Des rêves échafaudés par tant de sacrifices durant la guerre de libération et qui s'effritent et se volatilisent. L'optimisme d'hier d'en témoignent les noms donnés aux enfants de l'indépendance laisse place à un grand désarroi, c'est la désillusion totale

La plupart des filles nées comme moi à l'indépendance, furent prénommées Houria : Liberté, Nacira : Victoire, Djamila : la Belle, référence à Djamila, héroïne de la guerre...Moi, on m'appella Kenza : Trésor. Quelle ironie. Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection de l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux libertés entravées, aux victoires asservies et aux héroïnes bafouées.
(R.A.)

Le style avec lequel Mokeddem écrit ce roman ainsi que le précédent, témoigne de ce besoin pressent de dire les atrocités dans l'immédiat « *Dans les deux romans appartenant au 2ème cycle, nous avons noté que les phrases sont souvent réduites à leur constituant immédiats, à leur minimum lexical vital, de survie langagière pour rendre les rétractions du pays rongé par la corruption et la castration du sens de la vie.* »⁸⁰ A travers ce roman, Mokeddem offre à ses lecteurs, un pamphlet féministe où se déverse toute sa rage contre les assassins du rêve algérien.

⁸⁰- El Nossery, Névine (2012) Op.cit., p.123

La Nuit de la lézarde

La nuit de la lézarde est le dernier roman du cycle de « l'écriture du désastre »⁸¹. Paru en 1998, il évoque lui aussi le thème du terrorisme mais avec une certaine distanciation qui comme nous l'avons dit précédemment vise à ne pas tomber dans le piège de la banalisation. Avec son caractère poétique, le texte démontre qu'en dépit de leur émoi et de leur tourmente, les intellectuels parviennent à dépasser l'abject en produisant le beau. Mokeddem place l'intrigue dans un espace loin des horreurs mais qui n'en est pas indemne. Il s'agit du désert qui n'est certes pas le théâtre des atrocités commises mais qui n'en demeure pas moins l'espace où l'écho de ces dernières retentit et affecte négativement la vie des habitants.

Le texte est dans sa totalité, teinté de pessimisme. Le titre est formé de mots qui n'ont rien d'un beau présage. L'incipit plonge le lecteur dans une atmosphère du désespoir. Les protagonistes sont invalides. Le spectre de la mort rôde dans tout le récit pour se manifester clairement vers sa fin en emportant la dernière lumière du Ksar : Nour.

Nour est l'héroïne du roman, elle est la dernière locataire du Ksar déserté. Ce dernier est voué à disparaître, sa source s'est tarie, ses murs tombent en ruine et ses habitants l'ont abandonné. Seule Nour et son ami Sassi s'obstinent à rester dans cet espace hostile qu'ils tentent d'appivoiser malgré leur handicap (Nour est cardiaque, Sassi est aveugle). Nour va barricader la porte qui donne sur les ksouriens pour ouvrir une lézarde dans les murs qui la séparaient de son désert. Elle cultive avec Sassi un petit jardin qu'ils défendent farouchement contre l'invasion du désert. Chaque jour seau et brouette à la main, ils se mettent à désensabler leur potager. Mais leur lutte est vaine car à peine ont-ils fini leur labour qu'ils se retrouvent à la case de départ ; le sable s'infiltré de nouveau et s'amasse en petites dunes qui grossissent le matin et menacent de tout engloutir. Mais les deux Sisyphe continuent à opposer chaque jour leur pot de terre contre celui de fer d'un désert qui n'abdique pas et qui finit par « sucer le souffle » à Nour.

La seule occasion qui permet à Nour et Sassi de revoir leurs anciens voisins est celle des retrouvailles au souk. Le couple vient vendre sa petite récolte et leurs clients en profitent pour leur causer de ce qui se passe au Nord. Les événements tragiques affolent les habitants d'autant plus de temps à autre on leur rapporte que des terroristes se sont réfugiés dans leur désert.

⁸¹- El Nossery, Névine (2012) Op.cit., p. 95

Mais si les actes barbares restent loin des habitants du Sud, l'idéologie intégriste les rattrape. Elle se faufile discrètement vers l'esprit de leurs jeunes enfants qui ne vont plus à l'école pour s'instruire mais pour être endoctriné« *Les assassinats quotidiens masquent d'autres massacres : chaque jour, dans nos écoles, on trucidé l'avenir du pays dans l'indifférence générale. On y endoctrine les enfants au lieu de leur apprendre à réfléchir.* » (N.L. :183)

Malgré son illettrisme, Nour est consciente du danger de cette stratégie d'aliénation, elle tente alors et à sa façon de la combattre. Elle achète un livre volumineux, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir et l'offre à la jeune et prometteuse élève Dounia. Nour n'a choisi le livre ni pour son auteur ni pour son titre, elle qui ne sait ni lire ni écrire mais la choisi pour sa taille, c'est un livre contenant beaucoup de mots et ce sont ces mots qui vont éclairer Dounia et lui permettre d'échapper à l'obscurantisme des Islamistes. « ''Dounia, la bien-nommée, ton livre est une fenêtre ouverte sur des secrets. Une fenêtre par laquelle tu t'échappes, pour un voyage solitaire, au grand dam de tous les tiens.' ' » (N.L. :107)

L'auteure nous livre une leçon, le combat physique comme celui qu'entreprennent Nour et Sassi contre le désert est voué à l'échec par contre le combat par le biais des mots est éliminable. Nour meurt mais avant de s'éteindre et à travers son geste symbolique de l'octroi du livre, passe le flambeau de sa lumière à Dounia dont le nom signifie vie et continuation.

Les romans de l'apaisement**Les romans de la mer**

Durant les années 2000, Mokeddem entreprend une nouvelle aventure littéraire à travers deux romans qui rompent avec sa précédente production. Il s'agit de *N'zid* et de la *Désirante*. Contrairement à ce qu'elle a habitué ses lecteurs, la romancière décide de placer l'intrigue dans un espace autre que celui de sa prédilection. Le désert qui prédomine dans tous ses autres romans est dilué dans une mer débordante qui occupe quant à elle le devant de la scène. Le thème de la quête prend dans ces deux romans la forme d'une enquête policière. Ce choix esthétique qui consiste à rompre avec le récit autobiographique et le roman du témoignage relève peut être d'une envie de renouvellement du processus créateur chez l'écrivaine. Mais nous allons découvrir qu'en dépit de ces changements, certains éléments persistent à garder l'aspect qu'ils ont dans les autres écrits de Mokeddem. L'identité, la question féminine, le nomadisme, le pluriculturalisme sont des invariants auxquels ces deux nouveaux textes restent fidèles.

N'zid

Le personnage central de ce roman est une femme qui se réveille sur un bateau à la dérive en pleine méditerranée. Elle ignore tout sur son identité et sur son passé car elle avait reçu un coup sur la tête qui l'a rendu amnésique. L'héroïne commence alors à se questionner et à questionner les éléments qui l'entourent dans le but de découvrir qui elle est. Quand les objets se trouvant au bord du bateau ne lui fournissent aucune information, elle entreprend un voyage vers des destinations déjà visitées comme le lui indique le livre de bord. Au cours de sa traversée, elle rencontre un navigateur solitaire qui comme elle, est un personnage entouré de mystère. Après avoir eu vent de l'histoire de cette femme Ulysse, le marin du nom de Jean Loïc devient son complice et son compagnon de mer.

L'héroïne découvre en premier son talent d'artiste. Elle était bédéiste. En contemplant la mer, elle éprouve un besoin irrésistible de peindre. Elle s'empare d'une carte de navigation et dessine sur son dos. Plus tard, elle découvre sur le bateau un matériel de dessin qui lui confirme que la peinture était son métier. En s'adonnant à sa passion, la protagoniste se surprend à prononcer une formule de conte « hagitec magitec » et à entendre une voix interne qui scande sans cesse « N'zid ? ». Des visages connus mais oubliés apparaissent sur ses toiles. Peu à peu elle parvient à rattacher la formule du conte à une personne dont elle vient de se rappeler Zana : la femme qui l'a élevée. Elle parvient à

la contacter, ne lui raconte rien de sa mésaventure et parvient à collecter des informations supplémentaires sur son passé. La voix interne qui lui parle est celle de Jamil, son amant flûtiste qu'elle n'arrivera plus à revoir car il meurt vers la fin du texte assassiné en Algérie où il était parti pour célébrer un concert.

L'héroïne parvient progressivement à rassembler les éléments éparpillés de son puzzle identitaire. Elle s'appelle Nora Carson, d'un père Irlandais Samuel Carson et d'une mère algérienne Aicha, élevée par une femme de harki en France après avoir perdu ses parents. Sa mère est rentrée en Algérie après l'indépendance et son père meurt quelques années après, dans un accident de la route. Nora avait appris, grâce à cette quête identitaire qui lui a permis de s'identifier et de se reconnaître dans d'autres langues, d'autres cultures et d'autres pays, qu'elle n'est pas de ceux qui se rattachent exclusivement à une seule et unique culture. Elle se réclame plutôt de ceux qui chantent la pluralité identitaire et qui assument sans complexe la multiplicité des éléments formant leur être. Nora n'est ni algérienne, ni irlandaise, ni française mais méditerranéenne.

Ce roman est un hymne à la pluralité identitaire chère à Mokeddem « *L'identité se déploie avec le mouvement de la vie, la dynamique de la pensée. Les rencontres, les affections, les adversités nous forment et nous forment [...] L'identité ne peut se concevoir en entité statique ou, pire encore, en prison.* »⁸². L'auteure élargit considérablement le champ de son regard en donnant désormais à la question des origines une dimension élargie à l'échelle de l'univers culturel méditerranéen.

Moins qu'une déchirure enfin surmontée, on peut lire dans ce roman, la nécessité d'élire un lieu pour se réaliser : l'art pour l'héroïne qui dessine et la littérature pour la romancière qui écrit. Seul dans ces deux espaces artistiques puissent se rassembler les éléments qui n'existent que dans les divisions qui caractérisent notre monde.

N'zid marque un virage dans l'écriture de Mokeddem car il s'éloigne catégoriquement de « l'écriture du désastre » qui a commencé avec *L'Interdite* et a pris fin avec *La Nuit de la lézarde*. Après le trauma, exprimé dans ses trois romans de l'urgence, l'auteure tente de guérir ses maux par l'oubli. Ce roman était l'occasion d'un nouveau départ loin des souvenirs de massacres immédiats

⁸²- Labter, Lazhari, Op.cit. p.49

Mon premier livre de navigatrice, N'zid, paru en 2001, est le roman d'une amnésique. J'avais tellement envie de perdre la mémoire avec mon héroïne, j'en avais plus qu'assez que les journalistes me ramènent sans cesse au contexte algérien, au terrorisme, etc. On oubliait que j'étais d'abord un écrivain. J'étais toujours sommée d'être sociologue, ethnologue, politologue...Par exaspération, j'ai eu envie d'écarter l'Algérie de ma mémoire.⁸³

⁸³- Propos recueilli par Nassim Ameur : www.elmoudjahid.com/fr/mobile/detail-article/id/16344 (consulté le 25 aout 2017)

La Désirante

Si *N'zid* est le premier livre de navigatrice que Mokeddem propose à ses lecteurs, *La Désirante* qui le suivra, dix ans après, est son second roman de mer. A l'instar de *N'zid*, la romancière nous propose de lire aussi dans ce roman, une odyssee d'un Ulysse au féminin. « *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.* »⁸⁴

Shamsa, la désirante, l'Ulysse au féminin, navigue seule tout au long du roman, à la recherche de son compagnon Léo Lang, perdu en méditerranée. Shamsa et Lou sont deux amants dont le point commun est le désert. Shamsa est la fille du désert, écroulée le premier jour de sa naissance vers le Nord. Lou est « le fou du désert » qui a failli y laisser sa vie, un jour d'une grande tempête. Les deux se rencontrent sur un quai du port à Montpellier. Elle, attirée par le nom de son voilier « Vent de sable » lui, captivé par la beauté du désert et ses traits sur son visage. Ils tombent amoureux et ne se quittent plus jusqu'au jour où il disparaît mystérieusement par mer calme. Ne croyant pas à l'hypothèse des enquêteurs soupçonnant un accident, elle se lance seule sur ses traces, croyant fermement qu'il est toujours en vie.

Toujours fidèle à ce type d'histoire d'amour reliant un blond Français aux yeux bleus, à une « zerga » noire du désert, Mokeddem présente une héroïne « sans port d'attache », fille abandonnée à sa naissance à Ain Dakhla, du côté du Grand Erg occidental, recueillie mille kilomètre plus haut, du côté d'Oran, à Mezerghine, par des religieuses avec qui elle apprendra à lire et à écrire. Après une vie de frustrations et d'études assidues, Shamsa devient journaliste. Elle enquête sur les disparitions qui ont eu lieu durant la décennie noire. Le lot de malheurs qu'apportent ces années 90 finit par la contraindre à s'exiler en France où elle atterrit dans une famille de bourgeois fortunés, dont l'unique fils Léo sera son amant.

Shamsa est prête à sillonner la mer dans tous les sens pour retrouver Lou. Au fil de ses recherches, elle découvre le réseau d'une mafia islamo-politico-militaire qui s'adonne à des trafics d'armes et de drogue entre les îles grecques, italiennes et tunisiennes. Mokeddem profite de la fiction pour aborder ces thèmes d'actualité. Elle évoque l'émigration clandestine, le trafic d'armes, les réseaux terroristes et leurs agissements en méditerranée...

⁸⁴- Propos recueilli par Nassim Ameer, Op.cit.

J'avais envie d'évoquer les trafics qui gangrènent le Sahel, les connections entre les milieux mafieux, les intégristes et des éléments véreux de l'armée. L'histoire de Abderrezak El Para, encore opaque, est éminemment romanesque, j'avais écrit de longs développements sur le sujet que j'ai réduit au fur et à mesure des relectures. Je n'en ai gardé la trame, l'intrigue policière pour tenir en haleine et éviter les écueils, si nombreuses, du récit amoureux.⁸⁵

⁸⁵- Propos recueilli par Nassim Ameer, Op.cit.

Les romans autobiographiques

Mes Hommes

Mes hommes est un roman autobiographique publié par la romancière en 2005. Il est dédié aux hommes qui ont marqué sa vie. Avec ce titre provocateur, la romancière souligne encore une fois son caractère de femme qui récusé l'ordre établi et transgresser les interdits. En effet, « Mes hommes » est cette expression qui, émanant d'une femme, n'est tolérée dans la société algérienne que dans la mesure où elle s'utilise pour nommer les mâles de la famille. Toute référence à un homme étranger au cercle familial, est inadmissible et condamnable « *Quand elles (les Algériennes) s'enorgueillissaient en prononçant rjali, mes hommes, il s'agissait de leur père, leurs frères, leurs oncles. Le mari ne rejoignait ce peloton d'élus que par la grâce des fils devenus grands.* »⁸⁶ A leur différence, Mokeddem se sert de rjali : mes hommes pour parler des mâles avec qui elle n'avait pas de lien de sang⁸⁷ mais qui ont compté pour elle, plus que les hommes de sa famille. Ses hommes sont ceux qui l'ont soutenu, qui ont cru en elle, qui l'ont accompagné durant ses moments difficiles, ceux qui l'ont aimé. Mokeddem leur consacre un livre pour défier une société qui soupçonne toute relation reliant homme et femme. La romancière écrit pour dire qu'en dehors de l'amant, l'homme peut être aussi un ami, un frère, un protecteur, un parrain...

Il semble que le premier destinataire de ce texte soit le père de l'auteure, à qui elle consacre le premier chapitre du roman « La première absence ». Elle déclare dans l'une de ses interviews

Mon père est mort fin mars 2005. Juste avant la sortie de *Mes hommes*. J'espérais qu'il m'écouterait au moins à la radio, à la télévision, parler de lui (il était analphabète et ne pouvait donc lire mes livres), des hommes que j'ai admirés, aimés. Que nenni ! il s'en est allé quarante jours avant la parution de mon livre, laissant tomber pour l'ultime fois, le couperet du silence derrière lui.⁸⁸

Mokeddem écrit contre cette absence du père, contre son indifférence et son insouciance à son égard et à l'égard de sa sœur. Une indifférence qui va jusqu'à leur refuser sa paternité juste parce qu'elles sont de sexe féminin. En parlant avec sa femme

⁸⁶- Labter Lazhari, Op.cit., p.56

⁸⁷- Tous les hommes évoqués dans ce roman ne sont pas des étrangers car on y trouve le personnage du père, du frère et de l'oncle khelil.

⁸⁸- Labter Lazhari, Ibid.,p.70

d'elles, il disait « tes filles » alors qu'il disait « mes fils » avec une note de fierté, quand il s'agit de ses garçons, comme si les filles étaient une source de honte.

La petite Malika se rend très tôt compte de l'insensibilité de son père. Sa froideur la fait comprendre qu'elle ne pourra jamais compter sur lui, surtout quand il l'avait trahie en volant ses économies, pour faire plaisir à un de ses fils. Ecœurée, révoltée, la petite fille entame un combat contre son père et contre tout ce qui menace de l'asservir et sa lutte passe avant tout, par l'instruction « L'école était sa planche de salut ». Tout au long de son parcours de rebelle, elle rencontrera des hommes alliés qui vont l'épauler et c'est grâce à eux, qu'elle va atteindre son but, en devenant une femme émancipée et affranchie des chaînes rétrogrades de sa société. A chacune des étapes de sa vie, de la gamine rebelle à l'adolescente anorexique jusqu'au médecin exilé, le lecteur découvre les hommes qui ont assisté Mokeddem : le docteur Shalles « l'homme de sa vocation » Jamil, Said (ses premiers amours) , Mus, Nourrine (ses amis), Bellal le photographe (son sauveur d'un jour), Jean-Louis (le mari durant dix-sept ans), Jean- Claude le peintre canadien, L'oncle Khelil et Jean Dubernard, le libraire à Montpellier (ses hommes de livre), Cédric « un fils une éclipse »...Mokeddem les a réunis dans un livre pour leur rendre hommage et pour dire que le combat féministe ne se fait pas toujours contre des hommes mais aussi avec et par des hommes.

Je dois tout à ton oubli

Si *Mes hommes* est un roman adressé au père, *Je dois tout à ton oubli*(2008) est un récit centré sur la figure de la mère.

Selma Moufid est médecin cardiologue à Montpellier. Lorsqu'elle perd un jour l'une de ses patientes, elle est fortement bouleversée, au point de se rappeler un horrible souvenir, enfui longtemps dans son inconscient. Le souvenir surgit brutalement, sous la forme d'un cauchemar où elle se voit très jeune enfant, environ cinquante ans auparavant, assisté à l'étouffement d'un nouveau-né, par sa mère. L'acte criminel est la scène inaugurale du roman :

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux de Zahia qui semblent tout figer. (J.D.T.T.O. :11)

Se croyant en proie à des hallucinations, Selma refuse de croire à cette vision et essaye de lui trouver des preuves de réfutation

[...] Mais un coussin comme ça, il n'y en avait pas chez nous...De quel fantasme puis-je bien être le jouet ? [...] Comment n'y avais-je pas pensé ? C'était le linceul. On en avait enveloppé le coussin. Il suffisait ensuite de retirer le coussin, de laisser le tissu sur le petit corps pour ne pas s'infliger la vision de la mort [...] (J.D.T.T.O. : 34)

Mais la vision se fait insistante, se répète et accapare son esprit. Selma se laisse progressivement aller à d'autres souvenirs qui affluent pour consolider l'hypothèse de la véracité des faits. Pour en avoir le cœur net, Selma décide de revenir au désert pour affronter sa mère.

Selma a beau essayé de faire diversion, quelque chose d'inébranlable s'est enclenché. Quelque chose cède en elle. Par fulgurance, dans des accès de panique, elle tente de repousser l'incompréhensible. Elle s'accuse de folie, d'ignominie envers la mère. L'image du circuit de morceaux de sucre dont il suffit que s'écroule le premier pour que tous suivent lui vient par similitude avec l'édifice de son amnésie.(J.D.T.T.O. :23)

Le docteur confirme la culpabilité de sa mère après une tête à tête où celle-ci a avoué son crime. La rupture entre mère et fille est dès lors définitive. Selma remonte par ses souvenirs à toutes les occasions passées où elle a tenté de renouer avec sa génitrice et se rappelle amèrement les échecs de chaque fois. Elle et sa mère n'ont jamais réussi à être proche l'une de l'autre et maintenant avec son acte de Médée, la fille est certaine qu'elle ne pourra jamais pardonner à sa mère, le meurtre de ce bébé. Après cette confession, Selma ne reverra plus jamais sa mère. Quand celle-ci meure, elle s'arrange pour venir après les funérailles elle ne verra que la tombe.

La Transe des insoumis

Dans ce texte, Mokeddem revient encore une fois sur son enfance et raconte ses problèmes d'insomnie. Cette absence du sommeil qui s'est déclarée très tôt chez elle n'est en fait, qu'une forme de prise de conscience précoce chez l'adolescente de la nécessité d'entrer en rébellion pour s'opposer au destin qu'on lui prépare : celui de la donner en mariage pour qu'elle devienne à jamais l'esclave d'un homme et de sa famille. Mokeddem raconte sa vie actuelle à Montpellier et sa vie autrefois à Kénadsa, elle est entre l'ici et là-bas, entre le présent et le passé, entre la France et l'Algérie. Le récit tangué entre les deux rives de la Méditerranée. Ce va et vient continu perceptible même au niveau des intitulés des chapitres du roman démontre le déchirement et l'acceptation de soi dans la dualité.

Là-bas à Kénadsa : une natte en alfa, un plaid pour chacun, des oreillers jetés par-dessus, les membres de sa famille s'allongent tous les uns contre les autres. Petite, elle se réveille plusieurs fois par nuit, suffoquant : l'odeur de la laine, les remugles d'entrailles couvés là-dessous et les insomnies s'enracinent, déclarent leur règne dès la puberté. Désertant la couche collective, elle rejoint sa grand-mère Zohra qui dort dans la cuisine. Avant de s'emparer de la pièce réservée aux invités. Ses insomnies sont vite rattrapées par un fiévreux appétit de lecture. Les nuits blanches sont désormais remplies de livres qui éclairent l'esprit de la jeune fille et alimentent progressivement le feu de sa rébellion. Après vingt ans d'absence elle arrive enfin à renouer avec son passé et décide de revenir à son désert natal où elle revoit son père devenu infirme. Atteint d'un terrible Parkinson, reclus sur une banquette, il ne peut plus bouger. La vue de sa fille l'émeut au plus haut degré. Une espèce de réconciliation semble s'instaurer entre les deux pour effacer tous leurs différends du passé.

De sa vie actuelle, la narratrice évoque son quotidien de médecin néphrologue. Elle qui voulait autrefois être une médecin des nomades, est devenue médecin des nomades du temps présent : les immigrés. Elle raconte aussi ses rapports avec son mari français : Jean Louis et la fin douloureuse de leur histoire car cet homme avec qui elle a vécu pendant dix ans décide à la fin de la quitter car il ne supporte plus de la voir le corps et l'esprit chevillés à l'écriture. Elle conclut que pour un homme il est insupportable que sa femme écrive.

La Transe des Insoumis se présente donc comme une écriture du retour vers soi par soi et pour soi.

Le survol que nous venons d'effectuer sur l'ensemble des romans écrits par notre romancière, nous a permis de constater que parmi ses textes, il y a ceux dont l'intrigue est placée principalement dans un décor de désert mettant l'accent sur les éléments naturels propres à ce paysage tel les tornades du sable, le palmier, les sauterelles... (C'est le cas des *Hommes qui marchent*, *le Siècle des sauterelles*, *La Nuit de la lézarde*) Tandis que d'autres, comme *N'zid* et *la Désirante* sont consacrés à la mer avec son bleu d'azur, sa tramontane, ses méduses et ses baleines, ses chênes et ses oliviers... Entre ses deux catégories, il existe un troisième type de texte, représenté par les romans autobiographiques de l'écrivaine, où les deux natures : celle du désert et celle de la mer se mêlent et se côtoient dans la fiction. Etudier la poétique de la nature chez Mokeddem exige donc de nous de s'intéresser à tous ces romans pour pouvoir se construire une image globale de cette nature dont les éléments sont éparpillés dans les textes du corpus.

Plus qu'une simple toile de fond, la nature est une composante textuelle renfermant un potentiel poétique créée par les tentions de l'écriture pour évoquer la question féminine dans les textes de notre romancière. Avant de voir comment la nature est instrumentalisée de façon à dire la femme, il semble opportun d'aborder d'abord le thème de la femme tel qu'il apparaît chez Mokeddem.

Une écriture de femme sur la femme

Tous les romans de Malika Mokeddem sont dédiés à la femme. Ils exposent tous la même thématique ; celle de la condition de la femme en Algérie, son vécu, son combat pour la liberté et son cheminement vers l'émancipation.

Sur ce thème central se recourent des sous-thèmes qui traitent les questions du corps féminin, des tabous sexuels, de la persécution masculine et de l'instruction des filles comme voie d'affranchissement.

Dans son traitement du corps féminin, Mokeddem évoque le poids des traditions qui pèsent sur la représentation de ce corps, vu comme impur et objet de tentation. L'auteure décrit la spoliation de ce corps, son animalisation puis sa reconquête à travers certaines pratiques de réappropriation, exercées par des femmes insoumises, représentées essentiellement par des héroïnes forgées à l'image de l'auteure elle-même.

La question du corps féminin et la destruction des tabous sexuels

La spoliation du corps féminin

Dans ses textes Mokeddem décrit des femmes dépossédées de leur corps. Ces dernières le vivent comme un bien appartenant aux autres : aux proches qui en tirent profit à travers les différentes tâches ménagères, au mari qui en obtient son droit conjugal et aux enfants qui s'en nourrissent et grandissent grâce aux différents soins qu'il leur prodigue. Les femmes ont donc un corps sur lequel elles n'ont aucune autorité« *un corps pour les autres, jamais pour soi.* »⁸⁹. Elles le vivent sous le prisme des interdictions

Le corps féminin est continuellement soumis à des manipulations d'ordre social. C'est à travers le corps de la femme que la société se maintient et se perpétue, ainsi le corps doit être façonné, contrôlé et marqué. Le contrôle du corps se traduit à travers les injonctions verbales concernant la façon de tenir son corps, régie par un code de bonne ou de mauvaise conduite.⁹⁰

Si le corps de l'homme est libre, celui de la femme est quant à lui, soumis à des règles de conduites que lui impose la société. Les filles au Maghreb n'ont même pas le droit de faire bouger leur corps comme elles le veulent

⁸⁹- Segarra Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Karthala, Paris, 2010, p.78

⁹⁰- Rangira Béatrice, Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, l'Harmattan, Paris, 1997, p.15

Ainsi, comparativement à la liberté complète d'expression laissée au corps masculin, celui de la petite fille est très tôt soumis à un répertoire d'interdictions [...] Le petit garçon peut rouler dans tous les sens, lever ses jambes en l'air, procéder à la découverte complète de son corps et apprécier précocement ses possibilités et ses limites. La fille, par contre, ne peut ni se coucher comme elle aurait probablement tendance à le faire, copiant son petit frère ou créant des positions originales, ni lever ses jambes en l'air, ni ouvrir ses cuisses, ni écarter les genoux quand elle est assise, ni sautiller si elle est plus grande.⁹¹

Ce contrôle social exercé sur le corps féminin vise, dans le contexte maghrébin et plus précisément algérien, à se protéger contre la tentation et le désordre qu'il est susceptible de générer. En effets, dans l'imaginaire arabo-musulman, la femme est perçue comme une « fitna » car les atouts de son corps attisent l'envie charnelle et conduisent à commettre le pêché : *Considérée par les plus misogynes des théologiens comme une fitna en soi, une sédition, un désordre, la femme est en outre présentée comme un démon dont il faut se méfier. Son arme est la séduction, étymologie possible du mot fitna, tandis que '' se laisser séduire'', ''être séduit'' se dit : aftatana.*⁹²

Pour priver la femme de son arme de séduction, la société la dépossède de son corps. Ce dernier devient un objet sur lequel elle n'a aucun pouvoir. Il est la propriété du mâle « le tuteur » qui on tire tous les bénéfices, allant des simples besognes ménagères à l'acte sexuel vu comme « le droit de l'homme » et « le devoir de la femme ».

La spoliation du corps n'est pas effectuée que par la gente masculine, les femmes adultes et plus précisément les mères participent à sa mise en place à travers l'endoctrinement précoce des fillettes. Elles leur apprennent qu'elles doivent entrainer leur corps aux tâches ménagères pour pouvoir s'occuper des besoins de leurs belles-familles, qu'elles doivent le cacher sous un voile ou un haïk pour se protéger de la convoitise des hommes et qu'elles doivent préserver l'honneur de leurs familles à travers leur virginité « *La virginité des filles, au soir de leurs noces, était un précepte absolu de la tradition. Celles qui le trahissent se condamnaient à la répudiation immédiate, souvent à l'assassinat par le mâle le plus courageux de leurs familles* » (H.M. :51)

⁹¹- Chebel, Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984, p.23.

⁹²- Chebel, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, p.171

Le corps devient une source de malaise et de honte pour les filles comme il l'était déjà à leur naissance pour leurs mères. Elles le vivent amèrement et se sentent prisonnières de sa fatalité qui les rend inférieures.

Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge :'' il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas les 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...'' A 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 ?[...] (M.H. :18)

Pour s'assurer d'avoir bien embéguinées leurs filles, les mères vont même jusqu'à leur inculquer de fausses idées pour les terroriser et les dissuader d'une quelconque liaison avec les hommes. Elles leur font croire par exemple, que le simple fait de fréquenter le même endroit qu'un homme comme « le hammam » est capable de les déshonorer en leur enlevant leur chasteté. Mokeddem décrit cette hantise permanente de perdre sa virginité dans *L'Interdite*. Le docteur Sultana reçoit une adolescente convaincue d'avoir perdu son hymen sans avoir eu de rapport sexuel. Le médecin ne parvient à la rassurer qu'après de très grands efforts :

-Tu ne peux pas perdre ta virginité seulement du fait des incantations ou malédictions de ta marâtre !

Il me faut du temps pour la rassurer aussi que sa chasteté et son hymen ne risquent rien au hammam, autre source de panique, sinon de perdre leur crasse ; qu'un spermatozoïde ne s'attrape ni en s'asseyant, nue, à l'endroit où, quelques instants auparavant, était assis un homme nu, ni comme un virus, par simple changement de la température ambiante. (I. :126)

L'animalisation du corps féminin

L'auteure dénonce par le biais de son écriture les pratiques bestialisant le corps de la femme. Elle exprime son indignation par exemple, vis-à-vis de l'auscultation que subissent les fillettes lors de leur demande en mariage. Les émissaires du marié scrutent sans vergogne, leurs corps, du même regard de celui qui veut s'acheter une bête et s'assurer d'avoir réalisé une bonne affaire

Elle [Leila] qui aimait tant les marchés du bétail eut la désagréable sensation de le découvrir ce jour-là de l'autre côté, du côté de la bête. Les regards des femmes qui

s'étaient emparés d'elle, dès son apparition, étaient si insistants que Leila avait l'impression qu'ils la palpaient de façon obscène de la fesse aux mamelons. N'allaient-elles pas lui ouvrir toute grande la bouche pour vérifier son âge à sa dentition ? (H.M. :257)

Zohra, cherchant une épouse digne de son fils khellil, procède de la même façon au hammam. Ses yeux examinent minutieusement les corps des jeunes nubiles pour évaluer leur rentabilité. Ce qui compte en plus de leur beauté, c'est surtout leur fécondité et leur force physique qui les rend aptes à entretenir correctement le foyer de leur belles-familles.

Les tâches ménagères sont perçues aussi comme des pratiques d'exploitation transformant la femme en bête de somme. Elles sucent leur jeunesse et ne les abandonnent qu'à leur vieillesse quand il n'y a lu rien à espérer d'eux. Leila refuse de subir cet abus « *Jamais elle ne se plierait aux ménagères qui enfermaient les filles au sortir de l'enfance pour ne les lâcher qu'au seuil de la mort, lorsqu'elles n'avaient plus rien à tirer de leurs corps défaits et avachis.* » (H.M. :191)

L'animalisation du corps féminin apparaît aussi à travers l'empâtement des jeunes filles. Ce comportement est similaire à celui des éleveurs qui, désireux d'avoir le meilleur cheptel procèdent à l'engraissement de leurs animaux. Dans leur logique une bonne bête est abord et avant tout une grosse bête. L'embonpoint des femmes dans la société algérienne est vu de la même façon c'est-à-dire qu'il est considéré comme un signe de bonne santé et comme l'un des critères de beauté qui rendent les jeunes filles désirables « *Ici c'est l'obésité qui est le canon de la beauté et la boulimie le critère de santé.* » (J.D.T.T.O. : 57) Alors pour faire affluer les prétendants, les familles ont intérêt à empiffrer de nourriture leurs filles « *Des années de gavage et de sucreries modèlent aux femmes des corpulences de sumos.* » (J.D.T.T.O. : 57) Quand Zohra parvient enfin à choisir une fille pour marier khellil, le seul défaut qu'elle lui trouve est celui de sa minceur mais se rappelle que sa maigreur n'est pas un sérieux problème car elle ne durera pas longtemps, les grossesses se chargeront de l'élargir.

Pour marquer leur démarcation des femmes soumises, les héroïnes de Mokeddem refusent catégoriquement de leur ressembler. Elles rejettent en plus des pratiques précitées, toute apparence susceptible de les rapprocher de cette catégorie de femmes. Elles s'opposent par exemple, au port du kholkhal. Ce bracelet traditionnel que les femmes considéraient comme un bijou, les insoumises, les assimilent aux chaînes utilisées chez les

animaux « *Elle ne voulait pas de cette vie-là. Pas de tâches ménagères et leurs moites lassitudes. Pas de servitudes. Pas de kolkhales, sonnailles des bêtes de somme* »(H.M. :275)

Parmi les stratégies mises en œuvre aussi pour se distinguer des femmes soumises, figure l'anorexie. Si les autres jeunes filles mangent à grand appétit pour grossir afin de plaire, les héroïnes de Mokeddem choisissent quant à elles, d'emprunter la voie inverse, celle de la privation alimentaire. L'anorexie apparaît dans les textes de cette auteure d'abord comme un choix avant de devenir une seconde nature chez ces femmes « Toi, je ne peux rien pour toi. Tu n'es pas malade. Tu as décidé de ne pas manger c'est autre chose. » (M.H. :35) Conclut le docteur Shalles à l'adresse de la protagoniste principale de *Mes Hommes*. Il s'agit donc d'une résolution consciente et non d'un trouble survenu et subi. Elle est à lire par conséquent comme une attitude volontaire qui sert à communiquer quelque chose. L'anorexie exprime d'abord le haut-le-cœur des filles face à la réalité qui les entoure « [...] regarder le monde autour de moi ? Mais je ne fais que ça jusqu'à l'écoeurement. C'est ce qui me retourne la tête et l'estomac. »(M.H. :39)

Le refus de s'alimenter est une forme de contestation silencieuse qui manifeste l'opposition des héroïnes et leur rejet des inégalités sexuelles entérinées dans leur société. Elle marque le retrait de la fille d'une communauté qui tente de la dépersonnaliser. En effet, en plus de sacrifier leur nourriture et boycotter les repas collectifs, elles tendent à s'isoler et vont même jusqu'à limiter leurs déplacements pendant les heures où ceux-ci sont réveillés, juste pour éviter de les rencontrer

Même si elle était réveillée avant, Leila ne quittait son refuge que lorsque la torpeur de la sieste avait allongé le reste de sa famille. Prenant garde à ne pas déranger leur sommeil, elle se rendait à la cuisine, se servait une tasse de café qu'elle dégustait en croquant une tomate. C'était son seul repas pour la journée. Elle vivait à l'envers des autres pour n'avoir pas à les subir.(H.M. :276)

En se retirant de la vie familiale et en se dérochant au rituel de s'asseoir ensemble autour d'une même table, les fillettes se prémunissent de certaines pratiques qui les obligent à dresser la table, à servir leurs frères et à débarrasser et nettoyer après eux, tandis qu'eux passent leur temps dans l'oisiveté et à donner des ordres. Elles laissent ce rôle à leurs mères et choisissent de vivre à l'écart des autres, en l'absence des autres « *Cette anorexie venue en renfort à l'insomnie, c'était déjà l'absence.* » (M.H. :35)

L'anorexie répond aussi à un autre besoin, celui de garder son corps pour soi. En renonçant à se nourrir convenablement à travers la réduction des quantités d'aliments consommés, les héroïnes tentent d'entraver leur croissance physique dans le but d'empêcher leur corps de mûrir. Marta Segarra affirme que la restriction alimentaire est une stratégie adoptée pour ne pas accéder à l'âge adulte et tout ce qui en résulte comme métamorphose dans la vie et le statut social de la fille

Ne pas manger est un moyen efficace pour ne empêcher cette efflorescence honteuse ; l'anorexie est comme le savent très bien les médecins occidentaux, est un refus d'accéder à l'âge adulte et, par conséquent, sexuée. Non seulement la maigreur extrême fond les rondeurs féminines, mais produit aussi la suppression de la menstruation, signifiant donc un retour à la pureté de l'enfance.⁹³

Ces jeunes adolescentes ont conscience qu'un corps pubère signifie que l'heure du mariage a sonné, alors, elles tentent de donner l'illusion qu'elles sont toujours au stade de l'enfance. L'abstinence alimentaire vient consolider d'autres pratiques d'automutilation et de déféminisation auxquelles s'adonnent ces sujets « Je me nourrissais de presque rien [...] il m'arrivait de me bander les seins. Ils gonflaient aussi vite que ma panique. Le tumulte des sens, le sang qui déchirait le bas ventre, c'était trop tôt. Moi, j'étais si préoccupée par la nécessité d'aiguiser un peu mon esprit. » (M.H. : 36-37) L'anorexie est le seul allié des adolescentes dans leur course contre le temps. Sachant que toutes manifestations de nubilité les expose au risque d'arrêter leurs études et d'être données en mariage, elles vont en contre sens de l'autre habituel des choses et tentent de freiner le développement du corps pour atteindre en premier l'épanouissement et la maturité de l'esprit. Les héroïnes s'appliquent dès lors, au lieu de nourrir leur chair, à rassasier leur envie d'apprendre. L'avidité de l'esprit remplace l'inappétence du corps et la lecture remplace la nutrition. Pour démontrer à quel point la lecture devient vitale au personnage féminin, Mokeddem effectue un glissement sémantique du lexique habituellement associé à la nourriture pour les attribuer à la lecture et aux livres, comme nous le remarquons dans les passages suivants

Le nez dans un livre, je dégustais des mots en solitaire. Ceux de l'interdit, de la révolte avaient une saveur de farce unique. Dans le silence et l'isolement, ils mordaient la vie pour moi. En recrachant les tabous, les péchés et autres bondieuseries. Ceux de

⁹³- Segarra Marta, *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, l'Harmattan, Paris, 1997, p.65

l'inconnu mettaient leur relief sur les abîmes alentours. J'en salivais, jubilais, en redemandais.(M.H.39)

« *J'étais devenue anorexique mais je dévorais les livres. Et avant de franchir le maudit été, je m'inquiétais de mes réserves et faisais provision de mes vivres à moi. »⁹⁴*

L'anorexie n'est pas à lire donc comme un état pathologique mais comme une forme de combat, car les héroïnes ne sont pas dans la négation de leur être mais dans l'édification de leur personne. L'anorexie les aide à lutter contre l'animalisation et la spoliation du corps car comme nous le verrons dans l'élément suivant, dans les sociétés patriarcales, les femmes ne sont pas maîtresses de leur corps.

La reconquête du corps féminin

Mokeddem se révolte dans ses textes contre cette confiscation illégitime du corps de la femme. Elle met en scène des héroïnes qui se veulent maîtresse de leurs corps. Elles se moquent des codes sociaux définissant la bonne conduite pour les filles de famille et font exactement l'inverse de ce que leur entourage attend d'elles.

Ces figures féminines que l'école a affranchies et que la lecture a éclairées savent pertinemment que l'oppression des femmes dans leur société n'est pas dans la nature même des choses et qu'elle n'est pas, par conséquent, un sort irrévocable. Elles ont déjà vu comment dans d'autres sociétés, les femmes vivent sans complexe leurs corps. Comment elles assument leur féminité sans avoir besoin de se cacher du regard masculin. Elles décident alors de suivre le modèle féminin occidental

D'autres fois, la curiosité l'emportant sur la peur, elle s'y promenait et observait la vie des autres. Les jeunes filles surtout. Jupes amples ou serrées, haut talons caquetant sur le macadam, chevelures crépées en crinières, elles creusaient les reins et pointaient les seins. Les filles du ksar, elles courbaient dos et nuque pour camoufler leur poitrine. Leila n'avait pas encore de seins. Mais elle se surprenait à redresser sa colonne vertébrale et à tortiller le cou avec l'illusion d'allonger sa petite silhouette...(H.M. :155)

Grâce à ce contact avec les filles européennes, les héroïnes de Mokeddem apprennent à assumer leur sexe et se réconcilient avec leur féminité. Elles ne tentent plus

⁹⁴- Mokeddem Malika. *De la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie ?*. In: *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°70, 1993. Épreuves d'écritures maghrébines, sous la direction de Kacem Basfao .p.54

de la couvrir comme on s'empresse de dissimuler une tare mais l'exhibe au contraire et l'affichent avec fierté. L'habit traditionnel, le foulard ainsi que le haïk sont délaissés. Ils sont considérés comme des symboles d'oppression car comme dans la séparation sexuée des espaces, ils visent à maintenir la femme retranchée dans sa solitude. Ils servent à effacer sa présence et la rendre invisible.

Le foulard dans les textes de Mokeddem apparaît comme le premier signe de reddition des femmes. Ce morceau d'étoffe que la fillette accepte volontiers de mettre sur la tête pour faire plaisir à ses parents est décrypté dans la société comme un assentiment à rallier les rangs des femmes soumises et passives. Parce qu'il exprime la résignation, la mère de Leila lui demande de le mettre avant de se présenter devant les femmes qui viennent la demander en mariage. A travers cet accessoire, Yamina veut démontrer l'obéissance et la docilité de sa fille car s'il y a une chose dont elle ne veut absolument pas une belle-famille ça serait celle de tomber sur une belle-fille rebelle :

Un foulard ?! C'était toujours ainsi que tout commençait : fouta, foulard, puis le voile et la mort de tous les rêves, de tous les espoirs sous une avalanche de naissance. L'univers qui rétrécit, rétrécit jusqu'à ne permettre plus que les anhélationes de l'esclavage, que les soupirs de la résignation. Plutôt la mort que la strangulation du foulard, que la privation de tous les choix d'une vie. (H.M. : 260)

En femmes émancipées, les héroïnes de Mokeddem s'habillent à l'occidental. Elles ne mettent ni foulard, ni fouta ni haïk. Et si elles sont habituées à voir des femmes illettrées drapées dans ce genre d'habit féminin, elles s'étranglent d'étonnement quand elles découvrent des jeunes filles ou des femmes cultivées le portant. Dans *Les Hommes qui Marchent*, les écolières mettent le haïk et ne l'enlèvent que quand l'autobus quitte le village et le remettent le soir quand elles sont de retour « *Quand l'autobus quittait le village, soigneusement pliés, les voiles se rangeaient dans les cartables pour ressurgir au retour, le soir, et de nouveau cacher leurs visages.* » (H.M. :282) Le haïk n'était donc pas porté par souci religieux mais juste pour assurer aux fillettes l'anonymat dans leur village. Les seules écolières qui ne le portent pas sont Leila et sa sœur Bahia. Leila ne le porte pas par conviction. Elle dit à Setti : « *Le haïk est ton premier linceul. Il t'ensevelit vivante...* » (H.M. :283). Même quand elle sera agressée des années plus tard, pour ne l'avoir pas porté lors des célébrations de l'indépendance algérienne, Leila n'abdiqua pas.

Rien ne pourrait donc faire fléchir ou venir à bout de la détermination de ses femmes à s'habiller comme elles veulent. Même pas la folie sanguinaire des intégristes qui en terrorisant certaines femmes civilisées les a obligées à mettre le voile. Les héroïnes de Mokeddem résistent à cette nouvelle oppression exercée au nom de la religion et refusent de se voiler par peur ou par lâcheté comme pour quelques-unes ou par complaisance comme pour certaines d'autres. Selma dans *Je Dois Tout à Ton oubli*, est ahurie de voir son amie Zineb nouer un foulard autour de la tête pour sortir. Le foulard est la deuxième surprise que lui font ses amis (Zineb et son mari) après celle de leur pèlerinage. Zineb tente de se justifier : « *Le foulard, c'est juste pour quelque temps. Un dû au respect de son pèlerinage. Une marque de considération des usages collectifs surtout. Un signe de communion en somme.* »(J.D.T.T.O. :132) Selma comme Sultana malgré les menaces qui pèsent sur leur existence refusent de se couvrir la tête et vont même jusqu'à narguer les fanatiques. Sultana ose assister dévoilée aux funérailles de son ami Yacine dans une sorte de défi lancé aux islamistes. Les héroïnes signifient ainsi à leur entourage leur obstination à préserver leur liberté individuelle. Cette liberté qui a commencé par l'affranchissement de l'esprit puis par le dévoilement du corps va évoluer progressivement vers l'abolition des tabous sexuels liés aux femmes.

La virginité

Le premier tabou sexuel que brise Mokeddem dans ses romans est celui de la virginité. Dans la société traditionnelle, les fillettes sont appelées à préserver leur hymen pour permettre à l'homme de montrer sa virilité, pendant la nuit de nocce. La défloration est prouvée par le jupon ensanglanté de la mariée qu'on sort de la chambre nuptiale. En l'absence de cette preuve, l'honneur de la mariée ainsi que celui de toute sa famille est bafouée car la seule explication donnée à l'absence du saignement est le dévergondage de la jeune épouse. Toutes les autres explications logiques et scientifiques énumérées par Nawel El Saâdaoui sont écartées « *Malheur à celle que la nature a doté d'un hymen élastique [...] Malheur à celle que la nature a oublié de doter d'un hymen ou celle dont l'hymen est si fragile qu'il a disparu parce que la fillette dans son enfance a fait du cheval ou de la bicyclette...* »⁹⁵

Par sa virginité, la femme prouve sa soumission à l'homme. Son saignement la nuit de nocces, confirme d'une part qu'elle a respecté les règles de conduite que ce dernier lui a

⁹⁵- Nawel El Saadaoui, *La face cachée d'Eve :Les femmes dans le monde arabe*, éd. Des femmes, Paris, 1982, p.79

prescrites et d'autre part, qu'elle a accepté docilement de subir la violence de l'acte sexuel car dans leur hâte de prouver leur virilité aux gens qui attendent dehors, les hommes recourent souvent à la violence d'où la désignation du mariage comme « *un viole légal* »⁹⁶. Le jupon ensanglanté que les autres femmes considèrent comme un symbole de pureté, les jeunes insoumises de Mokeddem, le voient comme un signe de violence « *Tous n'avaient plus qu'une seule obsession : l'apparition du jupon maculé de sang. Que cette violence soit en train de transformer l'enfant de tout à l'heure en une femme frigide à jamais n'était pas un mal. Le plaisir était réservé aux hommes.* » (H.M. :239)

Ecœurées par tant d'asservissement, les héroïnes de Mokeddem refusent de soumettre leurs corps aux pratiques avilissantes censées préserver leur chasteté. Par ce refus, elles signifient aux autres qu'elles veulent décider elles-mêmes de leurs corps et qu'elles ne veulent pas vivre une sexualité de supplice, crucifiant leur bien-être. Leila est horrifiée par le rituel qui consiste à vêtir les jeunes filles du jupon maculé du sang de la mariée pour leur porter bonheur et les inciter à rester vierges jusqu'à leur mariage. Quand sa mère veut la forcer à respecter la tradition, elle s'enfuit au grand dam de celle-ci « *Yamina vint vers Leila, bras tendus. D'un bond celle-ci se sauve. Rien ne lui aurait davantage répugné que de prêter à ce rituel. Hors de portée, elle se retourna et vit blêmir sa mère.* »(H.M. :240). Quelques jours plus tard, après les noces de son oncle Khellil, la fillette est traumatisée par une autre pratique qu'on lui fait subir contre son gré. Il s'agit du rituel symbolique de la fermeture de l'hymen. Sa mère Yamina et sa tante Meryem, l'enfermèrent dans une chambre et procédèrent malgré ses protestations à la vérification de sa virginité puis la « nouent »

Leila protesta. Braqués sur elle, deux paires d'yeux suspicieux la vrillaient tandis que deux paires de mains se saisissent d'elle. Leila se débâtait. Vaine résistance. Déjà on lui arrachait ses vêtements et écartait ses cuisses. Vérification faite, Yamina la redressa et la tint dans sa poigne pendant que Meryem exécutait mille simagrées destinées à lui conserver "sa vertu". Dans son entrejambe, elle verrouilla un petit cadenas, noua plusieurs fois une ceinture en laine en marmonnant des paroles de conjuration.(H.M. :241)

En dépit de son jeune âge, Leila est consciente de l'inutilité de ce rite. Enragée et humiliée par ce qu'elle vient d'endurer, elle interdit à sa mère d'envisager d'approcher de nouveau son corps, sous peine de la voir œuvrer elle-même pour la perte de sa virginité.

⁹⁶- Marta Segarra (2010), Op.cit., p.78

Cette insouciance vis-à-vis de la perte de la virginité est présente chez toutes les héroïnes de Mokeddem. Celles-ci vivent une sexualité libérée. Leur désir charnel est assouvi en dehors du cadre du mariage. Le mari est remplacé par l'amant ; un homme choisi et non imposé par les mâles de la famille. Elles goûtent ainsi à un amour prohibé et n'éprouvent aucun regret d'avoir court-circuité les attentes de la société. L'héroïne de *Mes Hommes* explique à son amant que ce qui importe à ses yeux c'est l'amour en lui-même et non la cérémonie odieuse du mariage à l'algérienne

Tétanisé, pantelant, Said me dit : " je t'aime. Je te respecte. Je ne peux te faire ça ! " Ça c'est me faire L'amour. Jusqu'au bout. Un peu plus tard, lorsque la passion nous déborde, il murmure éperdu "On va se marier. Comme ça on pourra. Je veux te faire ça avec les honneurs. Les honneurs ?c'est quoi les honneurs ? L'assentiment religieux, social et une conjuration de youyous sadique ! Mais je n'ai aucune envie de me marier, moi ! Je veux qu'on m'aime sans ce cirque. Sans inquisition."(M.H. :53)

En se réappropriant leur sexualité et en choisissant elles-mêmes leurs hommes, ces femmes prouvent qu'elles sont redevenues maitresse et de leur corps et de leurs vie.

Le parcours de Mokeddem comme celui de ses héroïnes témoigne de la possibilité de cette émancipation au féminin. Cette dernière commence avant tout par l'affranchissement de l'esprit à travers l'accès au savoir. Dans tous les textes de cette romancière, l'école est considérée comme « *la seule planche du salut* » à laquelle puissent s'accrocher les fillettes. Eclairées par leurs institutrices, les écolières se rendent compte peu à peu que le seul chemin possible vers leur libération passe par l'éducation. L'instruction devient un besoin vital plus primordiale que l'alimentation qui elle devient secondaire par rapport à cette nourriture de l'esprit.

La question de l'esprit féminin et de son affranchissement

Mokeddem aborde aussi dans ses textes la question de l'affranchissement de l'esprit des femmes par le biais de l'instruction. Tous ses romans reviennent au problème de la scolarisation des filles dans une société où l'homme est un farouche opposant à l'instruction des femmes. Prétextant que l'école se localise dans le dehors, aire défendue aux femmes, ce dernier refusent d'y envoyer ses filles.

En effet, dans la mentalité patriarcale, les femmes n'ont pas le droit de se montrer dehors. Un dicton algérien, remontant à une époque où la société était moins ouverte qu'elle ne l'est aujourd'hui, stipule que « La femme ne sort que trois fois dans sa vie : une fois du ventre de sa mère, une seconde fois pour se rendre chez son mari et une troisième fois pour aller au cimetière ». L'homme dans les fictions de Mokeddem, s'engage à perpétuer cette pratique d'exclusion de la femme de l'extérieur. Celle-ci doit demeurer invisible et le meilleur endroit pour assurer cet effacement est la maison. A force d'être rattachée à la maison dans l'imaginaire patriarcal, la femme finit par exprimer dans un sens métonymique la maison. En l'évoquant dans son discours, l'homme ne désigne jamais sa femme par son prénom mais la nomme « eddar » ce qui signifie maison. Et même de l'intérieur de leur demeure, les femmes doivent être parfaitement cachées au regard des passants. La romancière rapporte dans *Les Hommes qui Marchent*, comment les mâles entreprennent de défigurer les villas des colons devenus les leurs après le départ de ses derniers pour pallier à l'inconvénient de leurs murs trop bas :

Au lendemain de l'indépendance, la première préoccupation des hommes était encore et toujours de cacher, de cloîtrer leurs femmes. Liberté oui, mais pas pour tout le monde. Il fallait vite remettre les choses en ordre, réaffirmer les traditions et ne pas laisser les femmes se griser et gloser plus longtemps. Cacher les femmes à tout prix, même derrière des tas d'ordures. Les maintenir, elles, dans l'ancienne condition, dans la soumission. (H.M. :246)

La ségrégation spatiale est le premier obstacle sur lequel butent les femmes aspirant à la liberté. La dichotomie espace masculin, espace/féminin est présente dans toutes les sociétés patriarcales. Celles-ci tentent d'exclure les femmes de la sphère publique à travers deux stratégies : une dissuasive qui fait croire aux femmes que l'extérieur est une jungle truffée de dangers pour leur sexe faible à la différence de l'intérieur qui constitue un lieu sûr et sécurisé pour elles. L'autre se sert de la fausse flatterie pour leur faire croire qu'elles

sont les reines de leurs foyers et les maitresses de leurs maisons. Alors , on entend d'endoctriner les fillettes dès leur jeune âge, de façon à s'assurer qu'arrivant à la puberté, elles admettent indiscutablement leur enfermement dans le domicile familial qu'il soit parental ou conjugal. Les mères apprennent à leur filles à limiter leurs déplacements et à s'effacer de manière à occuper le moins de place possible. Tandis que l'espace féminin se rétrécit au fur et à mesure que les filles grandissent celui des hommes s'élargit à l'infini :

Dans les espaces communs, qu'ils soient publics (la rue, les commerces, les cafés, les lieux de divertissement, et encore et toujours la rue...), ou privé (la maison, l'automobile, les domiciles des amis et parents ...) les femmes restreignent sans cesse leur usage de l'espace, les hommes le maximalisent.⁹⁷

Autoriser les filles à investir la rue pour fréquenter l'école comporte une grande part de risque car il permet à ces futures femmes de goûter à une liberté dont elles n'ont pas le droit et à laquelle elles peuvent s'accrocher et il serait difficile alors de les convaincre de regagner l'espace clôturé des maisons.

Un homme qui laisse sa fille sortir pour se rendre à l'école bafoue la tradition et encourt donc le risque d'entacher sa réputation et de perdre son honneur et son prestige au sein de sa lignée. Les hommes redoutent que la scolarité de leurs filles n'ouvre les yeux de celles-ci et les conduisent à la rébellion. Dans *Le Siècle des Sauterelles*, Mokeddem décrit comment les hommes qui passent leur journée dans l'oisiveté conseillent les uns aux autres de maintenir les mains de leurs femmes occupées à travailler la laine pour qu'elles ne pensent pas à entreprendre une quelconque action susceptible de briser la dignité de leurs hommes. Le labour des femmes consume leurs journées et les empêche de penser à leur condition. L'école risque de leur donner ce temps nécessaire à l'évaluation de leur vécu. Alors même s'ils acceptent d'inscrire leurs filles au cycle primaire, les hommes se pressent de les retirer des écoles dès qu'elles deviennent pubères. Ainsi les rudiments de la lecture et de l'écriture qu'elles ont acquis ne leur serviront à rien et vite elles les oublieront pour s'occuper de leurs époux et de leurs enfants. Les hommes s'épargnent ainsi les effets néfastes que puisse avoir l'écriture sur la conduite des femmes :« *La femme ne doit pas maîtriser l'écriture, car celle-ci peut impliquer un destinataire lointain, et représenter*

⁹⁷- Guillaumin Colette, *Sexe Race et Pratique du pouvoir : l'idée de nature*, l'Harmattan, Paris, 1992, p.132

donc une crevasse dans les murs de l'honneur familial (Il est dit qu'il n'est pas convenable que la femme apprenne à écrire car elle pourrait rédiger des lettres d'amour) . »⁹⁸

Dans l'école mixte que fréquente Leila, dans *Les Hommes qui Marchent*, une petite française : Juliette, jalouse de la réussite de cette fille arabe, toujours première de sa classe confirme cette injustice par laquelle on retire prématurément les filles des écoles pour exterminer chez elles tout germe de résistance à l'oppression masculine

« - Oh ! Maman dit que cela ne sert à rien à une Arabe d'être première ! De toute façon, on la mariera et on l'enfermera à douze ans. Elle dit que c'est donner de la confiture au cochon ! » (H.M. :154)

Malgré leur bon niveau et leur excellence à l'école, les filles ne trouvent aucun mérite aux yeux de leurs pères. Les pères préfèrent que les bons résultats soient rapportés non pas par leurs filles mais par leurs garçons. S'ils demeurent indifférents vis-à-vis de la réussite des filles, ils entrent dans une colère noire face à l'échec des mâles.

Si moi j'endure des "A quoi bon ? Tu n'es qu'une fille " en montrant à mon père les notes scolaires dont je suis fière, le premier de mes frères, devenu un peu plus grand, sera battu à coup de ceinture, à en avoir le torse zébré à cause de ses mauvais résultats à l'école. Mon père hurle en le cravachant : " tu veux rester aussi ignare que moi ? Tu vas accepter qu'une fille te dépasse ?" (M.H. :17)

Mais loin d'être découragées par cette attitude parentale ingrate, toutes les héroïnes de Mokeddem s'accrochent à « leur planche de Salut ». Elles deviennent avides de savoir qu'elles ne cherchent plus uniquement à l'école mais partout et dans tous les livres qui leurs tombent sous les mains. Leurs lectures vont façonner leur esprit et endurcir leur volonté de s'affranchir de leur mal-être. Elles découvriront et s'inspireront du combat féministe de certaines figures emblématiques pro-femme comme Simone de Beauvoir. La référence au texte phare de cette écrivaine *Le Deuxième sexe* revient à plusieurs reprises dans les romans de Mokeddem. Ce texte serait le manifeste de la révolte contestataire des figures féminines mokeddemiennes « *Je bâche et je lis tard. Des lectures importantes balisent mes insomnies : Rimbaud, Colette, Giono, Sartre, Beauvoir dont le deuxième sexe m'ouvre des horizons et me conforte.* » (T.I. :165)

⁹⁸- Segarra Marta (1997), Op.cit.,p.19

J'étais devenue anorexique mais je dévorais les livres. Et avant de franchir le maudit été, je m'inquiétais de mes réserves et faisais provision de mes vivres à moi. Le corps rencogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par les flots de leurs mots, j'allais à la rencontre de Sartre et de Beauvoir, Giono et Colette, Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Kafka, Faulkner.⁹⁹

La première force dont seront dotées les femmes grâce à leur instruction, est celle des mots. Les mots seront la première victoire remportée contre la séquestration masochiste « *Je me gave alors de la seule liberté à ma portée, la lecture. (...) Les mots inconnus sont les plus grandes foulées de ma fugue. Ils me laissent libre du sens accordé à leur graphie, à leur sonorité, et me grisent davantage.* » (T.I. : 142)

Les mots offriront aux femmes leur premier affranchissement qui leur permettra d'aller au-delà des limites tracées par le mâle. Grâce au pouvoir acquis de lecture, les héroïnes échappent à l'enfermement auquel les condamnent les hommes. Les livres deviennent plus que nécessaires aux fillettes qui ne peuvent plus tenir, durant le long été saharien sans cette subsistance vitale « *[Leila] faisait provision de ses vivres à elle, les livres. Il lui en fallait beaucoup pour ne pas laisser un instant au temps de l'enfermement. Il lui en fallait assez pour supporter le siège de la solitude, pour lutter contre "la vacance" de sa vie, contre la nudité démoniaque de l'horizon [...]* » (H.M. :268)

Ainsi, au moment où les personnages représentant les femmes soumises suffoquent dans l'étroitesse de leur tombe de vivantes « maison », les héroïnes défient quant à elles, leur condition et respirent dans la vastitude des univers de fiction que leur inventent les livres. Grâce aux livres, les lectrices acquièrent chaque jour une parcelle de plus de liberté, alors que leurs mères et les autres femmes ne font que s'enfoncer de plus en plus dans leur isolement et leur réclusion. Mokeddem décrit cette régression qui conduit à une claustration inextirpable à travers un effet d'emboîtement qu'on retrouve dans le passage suivant : « *Yamina ne pouvait se montrer aux hommes. Elle ne se montrait à personne, Yamina. Elle était prisonnière de sa maison. La maison prisonnière de la dune. La dune prisonnière d'un ciel immuable. Le ciel prisonnier d'un soleil démentiel.*». (H.M. :169) Les fillettes conscientes de ce qu'endurent leurs mères refusent de se confiner dans les espaces que leur réserve le mâle et les transgressent vers de nouveaux horizons qu'ouvrent les livres lus.

⁹⁹- Chaulet-Achour Christiane et Kerfa Lalia, *Portrait de Malika Mokeddem*, in *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, Y. Helm (dir.), Op.cit., p. 23

La lecture et après l'écriture deviennent des espaces symboliques de liberté qui brisent la dichotomie habituelle espace-privé-féminin/ espace-public-masculins. En se réfugiant dans l'univers livresque et en s'engageant par la suite dans l'aventure scripturaire, les figures féminines créent un tiers espace qu'elles opposent aux espaces sexués existants.

Mais l'espace de la lecture, même s'il permet à la femme de sortir de sa prison patriarcale, il ne la délivre pas de son invisibilité. Il demeure donc une phase de transition que seule peut compléter l'écriture. L'écriture permet à la femme de sortir de l'anonymat, de se défaire du silence et d'affirmer son existence et par conséquent de se manifester et d'infiltrer partiellement la sphère publique défendue. C'est seulement avec l'écriture qu'elle arrive à s'imposer comme un être accompli.

L'écriture devient un espace intermédiaire qui n'est ni totalement clos comme l'espace domestique ni totalement ouvert à la libre circulation car les femmes ne se dévoilent que partiellement dans leurs textes. Elles évitent le « je » criard qui ne sied pas à la discrétion requise pour la préparation de toutes révolutions. L'écriture permet d'ouvrir donc une passerelle décloisonnant et reliant les espaces départagés. Elle devient ainsi une antichambre à l'investissement effectif des lieux publics.

L'écriture permet aussi de mener un combat intellectuel à l'aide de mots. La femme écrivaine ne se contente pas de révéler sa présence mais tend à s'affirmer comme actrice à part entière dans la vie sociale de son pays et ce en osant dire ses opinions sur ce qui se passe autour d'elle. En tant que lettrée, elle est consciente que la libération de son sexe ne se passe pas à travers l'émancipation individuelle de quelques femmes mais à travers une révision profonde de tous les soubassements de la pensée collective.

La femme ne se bat contre l'homme mais contre sa misogynie. La preuve est fournie par la solidarité dont elle fait preuve quand leur avenir commun est face à un quelconque péril (colonialisme, décennie noire). Le mot devient l'arme qu'elle brandit pour défendre ses droits et le bien-être de sa société. Elle ne se lésine pas donc à mettre sa voix et sa plume au service de la cause nationale. Mokeddem à l'instar de toutes les autres romancières a choisi d'opposer la force du verbe à la folie sanguinaire des terroristes qui a endeuillé le pays durant les années 90. Et tout en continuant son combat féministe, elle n'a pas cessé d'incriminer les actes barbares de ces assassins à travers la rage de ses mots

Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée. (...) Je fais partie de ceux qui, cloués à une page ou un écran, répondent par des diatribes aux délabrements de la vie, aux folies des couteaux, aux tranches des kalachnikovs.(T.I.: 9)

Après avoir passé en revue toutes les sous-thématiques rattachées à la question féminine dans les romans de Mokeddem, nous sommes maintenant en mesure de passer à l'écriture de la nature chez cette romancière pour pouvoir étudier par la suite, les corrélations s'établissant entre ces deux éléments (nature et question féminine) dans sa production.

L'écriture de la nature

Avant de parler de l'écriture de la nature chez notre romancière, il nous est d'abord, nécessaire d'aborder la question de la représentation de la nature dans le texte littéraire de façon générale.

La nature sous toutes ses formes : éléments, paysages, forces, flore et faune a alimenté depuis toujours, l'imagination des auteurs et a de tout temps, occupé une place au sein de leurs productions artistiques. Sa présence dans le texte littéraire se justifie par ce lien solide et indéfectible qui relie l'homme à son univers. Ce dernier ne vit pas qu'entouré par la nature mais en fait partie et celle-ci se prolonge en lui, imprègne ses pensées et nourrit ses sensibilités « *Un écrivain ne saurait se forger, affectivement, esthétiquement et intellectuellement, en dehors de son environnement naturel, et du regard porté sur ce dernier par sa société.* »¹⁰⁰

La représentation de la nature dans le texte littéraire

L'inscription de la nature dans le texte littéraire dévoile en plus du regard que l'homme porte sur elle, le rapport que ce dernier entretient avec elle. Un rapport qui n'est pas resté le même à travers les siècles. Les mouvements de pensée qui ont caractérisé l'histoire de l'humanité avaient un impact direct sur le sens, la place et le rôle donnés à la nature ce qui a affecté directement sa représentation dans l'art de façon générale et dans les lettres de façons particulière. Deux tendances ont marqué l'histoire de la représentation de la nature. La première très ancienne, a perduré pendant très longtemps avant que la seconde plus récente et contemporaine ne vienne la remplacer. Ces deux tendances sont l'anthropocentrisme et le biocentrisme.

L'anthropocentrisme

L'anthropocentrisme renvoie à une vision du monde et à une conception philosophique qui considère l'homme comme l'entité centrale la plus significative de l'univers et fait de lui la mesure de toute chose. L'homme est ainsi placé au-dessus de la nature. Il est le maître absolu de son univers et le seul prisme à partir duquel se dernier (l'univers) peut se comprendre « *L'anthropocentrisme n'est rien d'autre qu'une conception*

¹⁰⁰- Devergnas-Dieumegard, Annie, *Chiens errants et arganiers, Le monde naturel dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*, l'Harmattan, 2003, p.10

du monde forgée sur le modèle de l'esprit humain, c'est-à-dire une abstraction opérée sur le monde qui doit nous le rendre compréhensible à partir de nous-mêmes. »¹⁰¹

Selon cette philosophie l'homme devient le possesseur de la nature et cette dernière devient son bien. Il se place au rang supérieur par rapport à toutes les autres créatures et devient leur maître et leur dominateur. En dehors de l'homme rien n'est significatif dans la nature que par rapport à celui-ci.

L'anthropocentrisme définit donc une pensée qui ne se préoccupe véritablement que de l'humain et pense la nature dans l'intérêt qu'elle peut avoir pour l'humain, jamais pour elle-même. La nature est considérée comme une manne de richesse créée à l'intention de l'homme, ce dernier a tout le droit de puiser à son gré dans ses ressources. Sous sa forme extrême l'anthropocentrisme s'appuie sur le postulat que la rationalité constitue la base de la morale de telle sorte que seuls des êtres rationnels en l'occurrence les hommes se voient conférer un statut moral. Les autres êtres : bestiaux ou végétaux sont donc des êtres inférieurs créés pour servir l'homme.

Cette vision du monde où tout est soumis à la volonté de l'homme, est le fruit d'une longue et ancienne tradition philosophique anthropocentrique. Les origines de la pensée anthropocentrique remontent jusqu'aux philosophes grecs. Les fondements de cette pensée sont exprimés chez Aristote qui considère qu'il existe une échelle de l'être qui, par degrés de perfection croissante, monte des objets inanimés aux plantes puis aux animaux pour arriver aux hommes. Si ces derniers sont placés en-dessus de toutes les autres créatures c'est qu'ils possèdent une part de l'âme que tous ces autres n'ont pas ; c'est l'âme intellectuelle.

Pour Aristote, les analogies qui existent entre l'homme, l'animal et à un moindre degré le végétal proviennent de la présence d'une âme en chacun d'eux. Il explique que la plante ne possède que le degré inférieur de l'âme, l'âme végétative, alors que l'âme humaine possède une partie spécifique de l'âme qui manque aux animaux, l'âme intellectuelle en plus de l'âme sensitive¹⁰². L'âme intellectuelle donne à l'homme une part de

¹⁰¹- Gontier Thierry, *De l'homme à l'animal, Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1998, p.152

¹⁰²- Dans son traité de L'âme, Aristote associe à l'âme les trois caractères suivants : végétatifs, sensitif et intellectif : Le caractère végétatif concerne la reproduction, la nutrition et la croissance que l'homme, l'animal et les plantes ont en commun. Par contre le caractère sensitif renvoie aux sensations, aux passions et l'intellectif renvoie aux facultés mentales que seul l'homme possède. Démange Dominique, La définition aristotélicienne de l'âme, in revue la philosophie num21, 2003/3. : www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-65.htm (consulté le 26/09/2017)

divin qui le rend unique. Il est le seul être dont les parties naturelles soient disposées dans l'ordre naturel le haut dirigé vers le haut de l'univers :le ciel. L'homme seul se tient droit ; les quadrupèdes ne peuvent supporter leur poids que grâce à leurs membres antérieurs. L'âme n'est pas chez eux assez forte pour leur permettre de regarder le ciel quant aux végétaux leur partie nutritive est au contraire de à l'ordre habituelle des choses, placés en bas.

Cette pensée qui a été renforcée plus tard par la venue des religions monothéistes et par la suite par les théories cartésiennes¹⁰³ a continué d'imprégner l'existence de l'homme à tel point qu'elle est devenue une référence dont on trouve l'empreinte dans tout l'héritage culturel de l'homme qu'il soit philosophique, scientifique ou littéraire et artistique.

L'anthropocentrisme en littérature se traduit par le fait que la nature n'est jamais représentée pour elle-même. Elle est toujours utilisée de façon à renvoyer à l'homme qui lui donne sa signification et sans lequel elle perd tout sens. Le centre d'intérêt de cette littérature anthropocentrique est l'homme et l'homme seul. La nature n'est donc qu'un artefact dans ce type de littérature.

Pour mieux illustrer ce traitement réservé à la nature, nous proposons ici un bref panorama sur l'inscription de la nature dans la littérature à travers les siècles.

« *Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme. Il est l'être qui sait traverser la mer grise...Il est l'être qui tourmente la terre avec ses charrues...Par ses engins, il se rend maitre de l'animal sauvage.* »¹⁰⁴ Cet extrait de l'une des œuvres les plus célèbres de la littérature grecque, nous indique clairement le penchant anthropocentrique des auteurs helléniques. Ces derniers produisent une littérature centrée sur l'homme entant qu'être à la recherche de lui-même. Un être occupé à comprendre le mystère de son existence et à cogiter sur l'origine de son monde. Ces interrogations sont projetées sur la nature considérée comme le seul espace où les réponses recherchées peuvent apparaître. Alors la nature cesse d'être ce qu'elle est pour devenir ce que l'homme veut qu'elle soit. Ce dernier se la représente non comme un simple environnement dans lequel il vit mais comme un univers peuplé de mystères. La nature qui apparait dans les textes de cette époque n'est donc pas celle du référent réel mais une nature mythifiée renvoyant aux préoccupations métaphysiques de l'homme.

¹⁰³- Descarte considère que l'homme est « maitre et détenteur de la nature »

¹⁰⁴- Ce passage célèbre connu sous le nom d' « éloge de l'homme » est tiré de l'Antigone de Sophocle. Sophocle, *Antigone*, traduit par Paul Mazon, texte établi par Alphonse Dain, revu par Jean Irigoien, Paris, Les Belles Lettres, 2005

Elle est un monde fantasmagorique peuplé de forces invisibles et de créatures chimériques à mi-chemin entre l'humain et l'animal. Un monde où les êtres et les objets se métamorphosent sous l'effet de malédictions ou de volonté divines et où les frontières séparant l'humain du divin disparaissent pour donner naissance à des hommes aux pouvoirs surhumains. Ceci les apparente aux divinités et traduit toujours cet orgueil de l'homme de s'affirmer comme le maître absolu de la création.

La littérature du Moyen Âge perpétue cette tradition anthropocentrique en la pimentant de considérations religieuses car l'objectif des lettres médiévales consiste à « extirp[er] l'homme du monde naturel pour l'arrimer dans l'univers de la pensée théologique »¹⁰⁵. Dans les textes médiévaux, la nature est considérée comme l'œuvre de Dieu. Une œuvre pleine d'enseignements pour l'homme. Celui-ci doit la contempler pour déceler les messages spirituels qu'elle véhicule et qui tendent à le guider dans sa foi et à le maintenir dans la voie du Salut.

L'exemple le plus éloquent de cette instrumentalisation religieuse de la nature est le bestiaire¹⁰⁶ : genre littéraire dédié aux animaux où les données zoologiques sont combinées à un symbolisme religieux. Les bestiaires décrivent chaque animal et ses mœurs de manière à faire apparaître sa signification allégorique dans le domaine religieux. Dans ces écrits, l'animal représente impérativement le Christ ou le diable, l'homme vertueux ou l'homme pécheur, le comportement salubre ou le vice. Il est donc soit le symbole du Bien ou celui du mal « *La signification symbolique de l'animal médiéval varie, mais ce dernier représente avant tout autre chose que lui-même et cette autre chose est perçue comme ayant un sens universel ou divin.* »¹⁰⁷

En se servant des animaux, les bestiaires tentent d'atteindre l'objectif de « *...conforter l'humain dans son rôle de roi de la création et de l'exhorter à dominer les caractéristiques animales qui se trouvent en lui* »¹⁰⁸

¹⁰⁵- Guy Lobrichon. « la réinvention du bestiaire au XIIe siècle », in Boris Cyrulnik (*Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*), Gallimard, coll. Quarto, 1998, p.300

¹⁰⁶- « *Le bestiaire est un traité d'instruction religieuse qui fonde ses leçons sur un symbolisme naïf où les animaux et leurs caractères deviennent l'expression et la preuve des vérités et des mystères de la religion et l'illustration de ses préceptes* » Laffont Robert et Bompiani Valentino, *Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, 1997.

¹⁰⁷- Desblache, Lucile, *La Plume des bêtes*, L'Harmattan, Paris, 2011, p.59

¹⁰⁸-Desblache Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p.9

Les animaux des bestiaires véhiculent tous un enseignement religieux car à travers ce qu'ils symbolisent, ils incitent l'homme à réfléchir sur sa condition et à dominer toutes les caractéristiques bestiales qui se trouvent en lui pour préserver son rôle de roi de la création. Le bestiaire « *ne manque jamais de mettre en question la nature même de l'homme crée à l'image et à la ressemblance de Dieu mais toujours menacé de s'apparenter aux bêtes* »¹⁰⁹.

A côté de cette représentation imprégnée de sens théologique, se trouve un autre type de représentation qu'on trouve principalement dans la poésie courtoise. Cette dernière fait de l'évocation de la belle nature l'incipit obligatoire de tout poème. Ainsi, le poème courtois s'ouvre toujours par une strophe évoquant une nature printanière ou hivernale qui instaure l'atmosphère requise à l'étalage du sentiment amoureux. Mais Michel Zink remarque dans son article *Nature et sentiment* que la nature n'apparaît dans la littérature médiévale que sous forme de fragments c'est-à-dire la description qu'y est faite ne s'intéresse qu'exclusivement à un ou plusieurs éléments de la nature. On ne peut donc espérer y trouver un tableau entier d'un spectacle naturel ou ce qu'on appelle plus tard paysage naturel « *La poésie médiévale n'est pas une poésie du regard large mais de l'immersion dans la nature, poésie myope, du contact [...]* »¹¹⁰

La représentation de la nature sous forme de paysage ne se produira que durant la Renaissance. A cette époque où les valeurs statiques du Moyen Age sont bouleversées grâce au rayonnement des sciences et grâce aux découvertes géographiques, l'homme a appris que le monde est plus vaste qu'il ne le croyait. Avec l'élargissement du monde, le regard de l'homme devient plus générique. L'ouverture des nouvelles perspectives font comprendre à l'homme que pour mieux regarder son monde il a besoin de reculer pour avoir une vue d'ensemble. Ainsi la tendance médiévale qui consiste à percevoir la nature de plus près disparaît et à sa place apparaît le besoin de contempler la nature dans sa totalité. La nature n'est plus donc représentée partiellement mais de façon globale sous forme de paysage.

Le développement des sciences amorcé durant la Renaissance va s'accroître durant les siècles suivants ce qui va doter l'homme d'un nouveau pouvoir (le pouvoir du savoir). Grâce à ce pouvoir l'homme est plus que jamais sûr de sa suprématie dans le règne naturel.

¹⁰⁹- Paul Aron Denis, Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*. PUF, 2010.

¹¹⁰- Zink Michel, *Nature et sentiment*, in *Littérature : Altérité et Moyen Age*, num02, volume 130, 2013 : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_130_2_1797 (consulté le 26-09-2017)

La nature devient pour lui un objet d'étude. Son but est de mieux comprendre son fonctionnement pour mieux exploiter ses ressources.

Avec l'apparition du classicisme dès la fin du XVI^{ème} siècle, l'homme se persuade plus que jamais qu'il est à juste titre le dominateur de la nature, et se donne les moyens de l'être [...] La nature devient pour l'homme le vaste ensemble d'objets animés ou inanimés à classer, à contrôler, à posséder...¹¹¹

Comme au XVII^{ème} siècle, la philosophie du XVIII^{ème} siècle continue d'opposer une nature mécanique à une nature providentielle longtemps promue par le Moyen Age. A cette époque où les cadres traditionnels du pouvoir religieux comme du pouvoir politique sont profondément ébranlés et où le pouvoir du droit divin est mis à mal par une critique de plus en plus ouverte, se distinguent deux types de regard porté sur la nature. Le premier donne une conception scientifique à la nature qu'on estime régie par des lois physiques identifiables et quantifiables donc une nature mécanique alors que le second considère la nature comme une entité idéalisée qui permet à l'homme de retrouver une relation fusionnelle avec le cosmos. Jean Jaque Rousseau illustre ce deuxième regard dans *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Dans cette œuvre, la nature prend la forme d'une nouvelle et immense divinité qui saisit l'individu au plus profond de son existence. Elle devient l'objet d'une exaltation, la source des sens, la maîtresse des peines et des joies. Cette nature est approchée plus par les sentiments que par la raison.

Cette conception sera reprise par les auteurs romantiques qui appréhendent la nature sous l'ongle des sensibilités et des émotions. La nature dans cette littérature fonctionne comme un miroir sur lequel se reflètent les chagrins, les passions, les espérances et les déceptions de l'homme. Thème majeur de la littérature romantique, la nature se lit comme refuge, comme havre de paix où le poète fuit les turbulences de sa société pour se retrouver face à lui-même. Les romantiques privilégient la nature car celle-ci à la différence du monde urbain est vierge et pure. Elle montre les choses dans leur réalité telle qu'elles sont et sans artifice. Pour cela elle devient la destinatrice des confessions que le poète ne partage qu'avec elle. La nature devient l'alter égo du poète. Elle est personnifiée, animée d'une vie, dotée de sensations et de sentiments.

Même si la littérature romantique sacralise la nature, celle-ci demeure prisonnière d'une vision anthropocentrique car elle est instrumentalisée de façon à répondre au besoin

¹¹¹- Desblache, Lucile, (2011), Op.cit., p.61

de l'homme. Besoin de retraite, de repos de contemplation et de confession. La nature demeure un objet qui n'a de sens qu'à travers et par le biais de l'homme.

Le biocentrisme

L'anthropocentrisme continuera de peser de tout son poids sur la représentation littéraire de la nature durant des siècles et cette donne ne changera qu'au XXe siècle où l'esprit de l'homme se libérera pour la première fois, du regard étroit et prétentieux dans lequel cette doctrine l'a longtemps enfermé.

La pensée anthropocentrique qui a permis à l'homme de régner des siècles durant, en maître absolu de l'univers, se trouve aujourd'hui ébranlée et entièrement remise en cause vu l'état actuel du monde. La crise écologique que l'humanité vit à présent, est la conséquence directe de l'exploitation abusive et du non-respect de la nature. L'homme se rend compte que son égocentrisme et son égoïsme vis-à-vis de son environnement l'a conduit à adopter un mode de vie destructeur, mettant à long terme sa survie en danger. Il comprend désormais que l'avenir de sa planète n'est autre que son propre avenir. Dès lors il se trouve obligé de revoir les fondements de sa philosophie anthropocentrique responsable de la dégradation de la nature. Une nouvelle éthique à l'opposé de l'anthropocentrisme fait son apparition, il s'agit du biocentrisme ou de l'écocentrisme. Cette pensée prône le respect et la protection de la nature ainsi que le rejet de l'idée de la suprématie des êtres humains. Le biocentrisme considère que tous les organismes vivants ont une valeur intrinsèque. Ils sont égaux entre eux, doté d'une considération morale et, par conséquent, de droits.¹¹²

Cette nouvelle éthique environnementale se traduit sur le plan de la littérature par une révision profonde des modes traditionnels de la représentation de la nature. Celle-ci cesse d'être un élément marginal dans le texte pour devenir le centre d'intérêt même de l'écriture. Cette attention particulière à la nature et ses composantes oriente les nouvelles tendances d'écriture littéraire vers des fictions où la nature est considérée pour elle-même et non pour ce qu'elle représente pour l'homme.

De nouveaux genres littéraires dédiés entièrement à la nature font leur apparition et attirent de plus en plus les auteurs comme *The nature writing* et l'écocriture. Il est à

¹¹²- Larrière Catherine, Les éthiques environnementales, in Natures Sciences Société, num4 vol.18, 2010 : www.cairn.info/revue-natures-sciences-sociétés-2010-4-page-405.htm (consulté le 26-09-2017)

signaler que ce genre d'écriture est apparu d'abord dans le monde anglo-saxon (principalement aux États-Unis et au Canada).

The nature writing est un genre américain par excellence dans lequel les écrivains¹¹³ célèbrent la nature comme le dernier refuge contre le monde urbain et ses folies. Grandjeat Yves-Charles consacre un article à ce nouveau mode d'écriture dans l'encyclopédie *Universalis* et le définit comme suit :

The nature writing rassemble des ouvrages tournés vers l'observation de la nature et la méditation de ses enseignements [...] La nature n'y figure pas seulement, comme c'est le cas dans le roman réaliste, comme le décor ou le ressort dramatique d'une intrigue centrée sur des péripéties humains, ni, comme c'est le cas dans la tradition romantique, comme le reflet des sentiments ou des émotions -deux traditions qu'on dira centrée sur l'humain ou anthropocentrées- Elle y apparaît comme méritant l'attention elle-même, car douée d'une valeur intrinsèque (Thoreau), d'une sensibilité, d'une capacité d'action et d'organisation d'une aptitude à se comporter en sujet qui lui sont propres, lui conférant un droit moral à exister et prospérer indépendamment des intérêts de l'homme -celui de la modernité occidentale qui l'a généralement réduite à l'état de matière première ou marchandise- Plutôt que de façonner une nature imaginaire à l'image des besoins de celui-ci, les nature zriters vont se mettre à l'écoute de la nature pour faire place, dans le langage et le monde de l'homme, aux voix et aux voies de la nature. Cette volonté de décentrage oriente donc leur écriture vers la plus radicale des altérités.¹¹⁴

Pas très différente de *The nature writing*, la littérature écologique ou l'écolittérature est elle aussi un genre récent centré sur la nature. Comme son nom l'indique cette littérature est de sensibilité écologique. Son objectif est de contribuer à transformer le regard que l'homme porte sur la nature. La littérature en tant que forme d'art qui s'adresse à l'intelligence sensible et affective plus qu'à l'intellect de l'homme, tente à travers ce genre de fictions singulières, focalisées sur la question de l'avenir de notre planète, de nous convaincre de l'importance d'agir en faveur de la nature. Elles offrent aux lecteurs donc une expérience d'éthique environnementale sous forme d'œuvre d'art.

Cette nouvelle littérature se distingue principalement par quatre caractéristiques énumérées par Lawrence Buell dans *The Environmental Imagination-Thoreau, Nature Writing & the formation of American culture (1996)*

¹¹³- Les principaux représentants de ce genre sont : Henry David Thoreau, John Muir, William Burroughs, Mary Austin, Rachel Carson, Aldo Leopold, Edward Abbey, Bary Lopez...

¹¹⁴ -Yves-Charles Grandjeat, *Nature Writing littérature*, Encyclopédie Universalis [en ligne] : www.universalis.fr/encyclopédie/nature-writing-litterature/ (consulté le 30-09-2017)

Les quatre éléments-clés qui selon Buell constitueraient « le texte environnemental » et qui seraient rassemblés dans certains classiques du genre et notamment dans *Walden*, sont pour l'essentiel, les suivants : 1) L'environnement non-humain y est évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine ; 2) Les préoccupations environnementales se rangent légitimement du côté des préoccupations humaines ; 3) La responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4) Le texte suggère l'idée de la nature comme processus et non seulement comme cadre fixe de l'activité humaine.¹¹⁵

Du côté critique, de nouvelles théories voient le jour pour accompagner et étudier ces nouveautés littéraires. Elles sont représentées essentiellement par l'écocritique et l'écopoétique. Bien qu'il existe une certaine différence entre les deux théories, il n'en demeure pas moins que les deux tendances ont le même objectif et le même objet d'étude. Toutes les deux, elles s'intéressent à l'analyse de cette nouvelle esthétique dite environnementale. Elles tentent de comprendre le fonctionnement et les spécificités des textes écolittéraires.

Le terme ecocritism est utilisé pour la première fois en 1978 par William Rueckert dans son fameux essai *Littérature and Ecology. An Experiment in Ecocritism*. Le principal théoricien connu pour ce courant par la suite est Lawrence Buell. Les deux tendances de cette critique littéraire écologique (écocritique, écopoétique) étudient le rapport et l'interaction entre la conscience écologique et l'esthétique littéraire.

Les sensibilités écologiques marquant la littérature et la critique contemporaines dépassent le cadre anglo-saxon de leur naissance pour se répandre et s'établir dans d'autres langues et d'autres contextes culturels. En France, par exemple, Michel Serres et Bruno Latour ouvrent la voie à une écocritique à la française dès les années 1990 suivis par Pierre Schoentjes et Alain Suberchicot dont les travaux visent à proposer une méthodologie plus adaptée à la sensibilité française. En dehors de la France, tout le continent européen connaît un engouement pour l'écolittérature et sa critique.

Bien qu'elle soit une nouvelle tendance marquant la littérature contemporaine, l'écolittérature n'a pas totalement éradiqué la vision anthropocentrique. Beaucoup d'auteurs choisissent de continuer à écrire leur textes sur le mode de l'anthropomorphisme et c'est le cas de notre romancière.

¹¹⁵- Buell cité par Tom Pughe et Michel Granger, Introduction, *Revue française des études américaines, Ecrire la nature*, num. 106, décembre 2005, p. 4

La représentation de la nature chez Mokeddem

Mokeddem écrit la nature sur le mode de l'anthropomorphisme, c'est-à-dire qu'elle s'en sert pour aborder des préoccupations purement humaines. La nature, sous sa plume, n'est donc pas représentée pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle peut exprimer comme expérience humaine.

La nature décrite par cette romancière est celle de son environnement immédiat, celui qui l'a vu naître (le désert) et celui qu'elle avait choisi comme cadre de vie (la rive nord de la Méditerranée). Ces deux espaces comptent tant pour elle car ils ont profondément marqué sa vie et son esprit. Ils ont contribué chacun à sa façon, à lui forger une vision du monde qu'elle tente de partager avec son lecteur pour lui offrir l'occasion de voir le monde avec les yeux d'une femme, issue de grands espaces.

C'est donc une nature métisse que nous serons amenés à découvrir dans ses textes, une nature où des éléments géographiquement éloignés, se retrouvent côte à côte dans la fiction. Ces éléments sont ceux appartenant au paysage du sud algérien et ceux appartenant au paysage du sud français. Rien d'étonnant donc de découvrir des tableaux où les deux natures se contaminent pour nous offrir des images insoupçonnées, telle celle où le désert et la mer se confondent en une parfaite gémellité pour n'être plus que le reflet l'une de l'autre. Mokeddem déclare « *la mer est mon autre désert* » et précise qu'elle ne peut plus contempler l'une sans penser à l'autre. Elle affirme également que son besoin de la mer provient essentiellement du désert et qu'elle n'aurait jamais réussi à apprivoiser son désert sans le recours de la mer

Au fur et à mesure, j'avais pris conscience que j'adorais la mer parce que je retrouvais en elle le désert. Mais un désert délivré du double enfermement de la pauvreté et de la tradition. Pour la première fois, j'éprouvais son manque. Alors j'avais entrepris de l'écrire sur des cahiers en navigant. La Méditerranée, sa clémentine jumelle, s'offrait à moi comme un cœur battant entre les deux rives de ma sensibilité.¹¹⁶

Ses textes sont ponctués de passages soulignant la fusion de ces sœurs jumelles où la mer n'apparaît plus que comme un désert liquide tandis que le désert se présente comme une mer pétrifiée. « *Je suis bleue en pleine mer. Je suis Dieu dans ce désert liquide.* » (M.H. :119), « *[le désert] se déroule sur l'eau. Il s'écoule comme je ne l'ai jamais perçu.* » (M.H. :122) « *Je les [le désert et la mer] fonds et confonds en une même image : la blessure lumineuse de ma liberté.* » (M.H. :132) « *Tout autour, les ondulations des sables montent graduellement comme une marée, à l'assaut du ksar.* » (N.L. :13) « *Elle irait*

¹¹⁶ Labter Lazhari, (2007), Op.cit.,p.26

mourir dans l'erg. La mer de sable, berceau de ses rêves. » (H. M:261) « Poussée par l'onde immobile des sables, Leila rêvait de la mer. » (H.M. :256) « Ils sont partout, dans l'air et même sur la mer des sables. » (H.M. :179) « Perchés sur les rochers blancs qui la dominaient, ils admiraient le paysage. C'était surtout l'erg, océan de sable à la longue houle pétrifiée, qu'ils fixaient subjugués » (H.M. :101) « [...]les dunes se mettaient à écumer. Se dressaient en grandes lames rouges. Déferlaient avec rage. Quand le vent s'en allait vers d'autres horizons, la surface des sables gardait une fine ondulation. » (H.M. :101)

Bien qu'ils soient fusionnés à beaucoup d'endroits dans les textes de Mokeddem, désert et mer n'expriment pas la même chose. Les significations qui leur sont rattachées chacun, comme nous aurons l'occasion de le voir, sont différentes.

La nature représentée par Mokeddem se caractérise aussi par son morcellement, c'est-à-dire qu'elle ne s'offre pas directement au lecteur. Elle s'appréhende plutôt comme un tableau dont l'image finale n'est pas donnée en bloque mais se construit progressivement d'un texte à l'autre. Cette image ne peut donc s'étudier autrement qu'à travers ses fragments et cela selon deux modalités différentes mais complémentaires. La première consiste à s'attarder sur les parties et la seconde s'attache à considérer le tout. En d'autres termes, pour pouvoir étudier correctement le substrat nature chez Mokeddem, nous sommes tenues de porter d'abord, un regard détaillant une à une, ses divisions, pour l'appréhender ensuite, selon une vision d'ensemble. Cela explique la succession des chapitres suivants où nous nous occupons d'abord à étudier les deux grands espaces de la fiction mokeddemienne à savoir désert et mer avant de passer à l'analyse de chacune de leurs composantes animale, végétale et minérale.

Chapitre -III-

Poétique du désert

« Aucune clôture n'a de sens dans le désert, dans le vide ; aucune pensée, aucun livre qui est clôture de toute pensée. Parler du livre du désert est aussi ridicule que de parler du livre du rien. Et pourtant c'est sur ce rien que j'ai édifié mes livres. Du sable, du sable, du sable à l'infini. »

Edmond Jabès, *Le livre des ressemblances : Le soupçon, le désert*, Gallimard, Paris, 1978

Le désert, ce cordon ombilical qui retient malgré son éloignement physique, la romancière attachée à son passé et à sa terre d'origine n'apparaît pas, dans ses écrits, uniquement comme cadre scriptural privilégié où se déploie la narration. Son inscription dans le texte dépasse les fonctions traditionnelles assénées à l'espace de fiction pour le transformer en un élément romanesque contaminant les structures profondes de l'œuvre et déployant une poétique féminine particulière, propre à l'auteure.

Ce chapitre se propose d'étudier les résonances poétiques de l'œuvre de Mokeddem tel qu'elles émanent du désert. Nous verrons que le désert mokeddemien se lit comme une métaphore de l'égarement au féminin. C'est d'abord un désert qui se conjugue sur le mode de la pluralité. La romancière ne nous donne pas à lire un seul désert mais un désert au pluriel (désert nomade, désert sédentaire, désert extérieur, désert intérieur, désert hostile, désert bienveillant). Cette pluralité renvoie à une multitude de possibilité, une infinitude de voies qui s'offrent au sujet féminin. Ce dernier est un être qui se cherche en l'absence total de repères car c'est un sujet qui rompt avec tout ce qui l'entoure et risque de l'aliéner pour tenter de se construire et se réaliser soi-même.

L'égarement au féminin s'exprime aussi à travers les paradoxes définissant le désert (mobilité/immobilité, vacuité/plénitude, liberté/clausturation...). Des paradoxes qu'on retrouve également chez les figures féminines de l'auteure car celles-ci sont forgées à l'image du désert. Alliant les contradictions, elles présentent un être écartelé entre son vouloir et son pouvoir, sa réalité et ses rêves, sa condition et son ambition.

Une autre manifestation de l'égarement au féminin apparaît à travers les différentes représentations que les héroïnes se font de leur espace d'origine. Tantôt valorisantes, tantôt dévalorisantes, ces représentations expriment une confusion et une indécision que les protagonistes ne parviendront à dépasser que progressivement grâce à un travail sur soi pour atteindre à la fin, une certaine intégrité de l'être.

Pour développer les points précités, nous donnons à ce chapitre l'ossature suivante :

- Le désert mokeddemien -Désert ou déserts
- Les paradoxes du désert
- Des héroïnes à l'image du désert

-Les différentes perceptions du désert

-Espace des origines

-Espace d'émiettement de l'être féminin

-Espace de réconciliation avec soi et avec son passé

-L'emprise du désert sur l'écriture de Mokeddem

-Une écriture placée sous le signe des paradoxes

-La narration cyclique

-L'oralité de l'écriture

-L'algérianisation de la langue d'écriture

Désert ou déserts

Le désert n'imprègne pas de la même façon les imaginaires. Ceux qui y vivent et qui font partie de lui ne le perçoivent pas comme ceux qui ne le connaissent que de loin ou de manière temporaire. La distance qui le sépare des gens, affecte les significations que ces derniers lui donnent dans leurs langues.

En français, au mot désert sont attachées les idées d'aridité, de vide, de sécheresse, d'abandon et du néant. Il est constamment désigné comme un lieu sauvage inhabité, dépeuplé et délaissé par l'homme. Cette idée d'abandon provient de l'origine étymologique du terme. Le mot désert vient du latin *desrtum*, souvent employé au pluriel *deserta* qui signifie endroit vide et solitude¹¹⁷. *Desrtum* et *desrta* découlent des verbes *desertare*, *deserere* formés du préfixe de- qui a une valeur disjonctive pour exprimer le contraire et du verbe *serere* qui signifie lier, joindre, attacher, enchaîner... *Desertare* et *deserere* expriment donc l'enlèvement de lien, la séparation, le détachement et l'abandon. Signification reprise dans les mots déserter, déserteur, désertion.

Ce mot vient du latin *desertus* (vers 1170) "désert, inculte, sauvage" (cf.it. et port.,occ. et cat. *desert*, esp. *deserto*), participe passé de *deserere* "se séparer de, abandonner, délaissé", de *sererer* "joindre, unir, attacher". Cette famille latine est basée sur le lien suggéré par *sererer*. [...] L'abandon est suggéré par déserter, déserteur et désertion, le vide par désertique et désertifier¹¹⁸

Longtemps donc, dans l'imaginaire occidental et ce depuis Hérodote,¹¹⁹ le désert ne reflétait que l'idée effrayante d'un lieu de désolation, vide, hostile où toute vie humaine est impossible. Un lieu d'épreuve redoutable dans lequel seuls s'aventurent les ascètes pour leur quête spirituelle. Cette description terrifiante a maintenu loin du désert, pendant des siècles, tout aventurier ou voyageur contribuant ainsi à pérenniser l'idée erronée d'un lieu sans vie. Ce n'est que tardivement et ce grâce aux ouvrages de géographes arabes¹²⁰ traduits en français et en anglais que l'on apprend que le désert, en apparence vide et mort, cache en réalité, en son sein, une vie qui s'est adaptée, au fil du temps, à toutes ses

¹¹⁷- *Dictionnaire Historique de La Langue Française*, Alain Rey (dir.), Le Robert, Paris, 1992, p.1002

¹¹⁸- *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Le Robert, Paris, 2002.

¹¹⁹- Dans ses récits Hérodote raconte comment l'armée perse s'est égarée dans le désert libyque et comment elle y était décimée et enterrée vivante par un vent de sable. La description qu'il donne du désert est celle d'une terre qui n'est que sable, d'une aridité terrible, un désert absolu. Desombres Benoit, *Sagesse du désert*, Calmann-lévy, 2003, p.98

¹²⁰- Ibn Abd el Hakam (803-871), El-Bekri (1014-1094), EL Idrissi (1100 - 1165), Ibn Baṭūṭah (1304-1369), Ibn KḤaldūn (1332-1406), Al-Hasan Ibn Mohammed A l-Wazzân Az-zayyâti qui a passé à la postérité sous le nom de Léon l'Africain(1494-1555) ont tous contribué à travers leurs écrits à donner une image plus réelle du désert que celle répandue chez les Occidentaux.

conditions extrêmes. Cette révélation n'a changé que légèrement les définitions des dictionnaires récents du mot désert où l'on se contente de dire « *Tout lieu inhabité ou peu habité, peu fréquenté* »¹²¹.

Contrairement au français où il n'y a qu'un seul mot pour désigner le désert¹²², la langue arabe réserve plusieurs appellations à cet espace. De ces appellations le mot Sahara est le plus connu dans le monde occidental où il signifie à peu près la même chose que désert. En arabe Ṣaḥrâ semble avoir deux origines : il dérive pour certains du verbe aṣhara dont le sens est « surgir ou s'engager dans une vaste plaine désertique »¹²³ et pour d'autres, il vient de ṣahira qui signifie « être de couleur fauve »¹²⁴. Cette couleur est celle des végétations desséchées. Le mot ṣaḥrâ met donc en avant la pénurie d'eau condamnant les rares plantes au désert. Ṣaḥrâ ne connote pas par conséquent la même idée d'abandon que désert car il s'emploie pour désigner un espace immense avec peu d'eau et sans végétation abondantes. Pour évoquer la vacuité de cet espace les Arabes se servent de d'autres noms comme : baydâ, falat, khalâ et quifar.

Dans sa thèse de doctorat intitulé *Aṣaḥrâ fi achicr eldjâhili*, *Le désert dans la poésie anti-islamique*¹²⁵ Mohamed Seddik Abd El Wahab dénombre 40 dénominations du désert présentes dans la poésie préislamique :

التيماء atanûfa التنوفة albaydâ البيداء buhr بلقع balqa بسبس barya برية, baṭana بثنة
 دوم addaw الدوا alḥafqa الخفقة alḥarq الخرق alġaw الجو alġdġd الجدد attayhâ التيهاء attaymâ
 الصحراء aṣaḥrâ الصرماء aṣarmâ العربيس addaymûm الديموم assabsab السبب dawm
 الصراء aṣirdah الصرداح aṣahaṣih الصاصح asaḥmaġwaadahmaġ الدهمجالسهجمج و assahb السهب
 قفر fardad فردد قاع qua قاعة waqui قبيعة alfayfâ الفيفاء alfalât الفلاة alfadfad الفدفسد alfahṣ الفحص aḍarâ
 المهمة almahmah المهلكة almafaza المفازة almart المرت quonna قنع quafr
 اليهماء alyahmâ الموماة almawmât

Ces termes peuvent être regroupés selon le critère qu'ils évoquent le plus dans le désert : aridité absolue ou partielle, sécheresse périodique ou continue, nature des sols sablonneux ou rocaillieux, viduité permanente ou temporaire.

¹²¹ - *Le Nouveau Petit Robert*, 2009

¹²² - Le mot Sahara de par son origine n'est pas français.

¹²³ - Dictionnaire arabe *Lisân al-'Arab*, IBN MANZÛR, vol. VI, Dâr ihyâ al-turâṭ al-'arabî, Beyrouth, 1997, p.

Lisân al-Arab, (Dictionnaire de langue arabe), 20 vol., Le Caire, 1299-1308H (1879-1888).

¹²⁴ - *L'Encyclopédie de l'Islam*, Leyde E.J.Brill, Paris, 1960, p.875

¹²⁵ - Mohamed Seddik Abd El Wahab, *Aṣaḥrâ fi achicr eldjâhili*, Thèse de doctorat, Littérature arabe, Université islamique Oum Dorman, Sudan, 2008, p. 119

Ainsi *balqa^c*, *sabsab*, *aşirdah* et *almart* s'utilisent pour les terres incultes sans une poignée d'herbe. *Atanûfa*, *ađarâ´* et *quonna^c* par contre s'emploient pour les lieux propices à la vie végétale. *attaymâ´*, *aşarmâ´*, *alfayfâ´*, *almahmah*, *almawmât*, *alyahmâ´* désignent les zones arides dont la sécheresse est immuable. *Alfadfad* est le nom donné au désert rocailleux tandis que *baţana*, *buhr*, *alġdġd*, *alġaw*, *alġafqa*, *addaw*, *asahmaġ wa adahmaġ*, *aşahaşih*, *al^carbasis*, *alfayfâ´*, *qua^c*, *fardad* renvoient aux déserts de sable faciles à pratiquer. *Albaydâ*, *assahb*, *alfalât*, *quafır*, *almohlaka* sont les endroits qui ne connaissent aucune présence humaine. *attayhâ´* qui a pour synonyme aussi *matlaf* et *maġhal* définit le pays où l'on s'égare ; désert de ruine et de perte. *Dawm* et *addaymûm* sont les zones constamment fréquentées par les caravanes.

L'idée principale qui se dégage de cette panoplie lexicale est celle de parcours. En effet, les Arabes, nomades par leur origine, perçoivent le désert non comme un lieu d'esseulement¹²⁶ mais comme un espace de pérégrination. Ils y survivent grâce à leur déplacement continu et grâce à leur connaissance profonde des itinéraires, des points d'eau et des lieux de pâturage. La traversée régulière de cet espace immense a appris à ses habitants à l'appréhender sous l'angle de la pluralité et à distinguer des déserts dans le Désert « *Le fait que les Arabes aient attribué au désert un grand nombre de noms[...] suppose que tous les déserts ne sont pas semblables et qu'ils offrent des paysages tout aussi variés* »¹²⁷.

La profusion des termes le désignant est très significative ; d'autant plus qu'ils ne constituent pas des synonymes. Elle reflète l'aptitude du nomade à apprivoiser son espace à travers l'assimilation de toutes ses particularités et à utiliser ces dernières, dans la création d'une sorte de cartographie virtuelle, guidant les pas de l'homme dans ce monde où toute trace est éphémère.

Cette représentation plurielle est propre aux gens du désert. On la retrouve également chez les Touaregs¹²⁸. A l'instar de l'arabe, le tamasheq¹²⁹ comprend lui aussi

¹²⁶ - La survie au désert exige de l'individu de rester attachée au groupe

¹²⁷ - Otthoffer-Latiri, Lamia. « *Les représentations paysagères dans la géographie arabe classique des VIIIe-XIe siècles. Méthodes et modèles paysagers* », in *L'Espace géographique*, num. 2, vol.34, 2005, Bélin, p.179

¹²⁸ - Peuple berbère vivant dans le désert. Jacques Hureiki montre dans son *Essai sur les origines des touaregs*, que cette appellation est d'origine arabe mais il explique comment une transcription erronée du mot d'origine a conduit vers des significations offensantes. Il illustre ces dernières à travers les propos recueillis par H.Duveryrier dans son *Exploration du Sahara. Les Touaregs du Nord* « *Les Arabes ont donné à nos tribus le nom de Touâreg et à notre langue celui de târguïa, du participe arabe Târek, au pluriel touâreg, qui signifie les abandonnés « de Dieu » sous-entendu, parce que nous avons, pendant longtemps, refusé*

plusieurs dénominations de l'espace désert. Ces dénominations procèdent à un découpage zonal du pays de sable en régions vivables et d'autres pas. Elles traduisent une conception spécifique aux hommes bleus¹³⁰ selon laquelle ceux-ci considèrent leur environnement comme un ensemble de fuseaux de vie éparpillés, séparés par de vastes vides et que l'on rallie grâce à des trajets pré-dessinés dans la mémoire collective. Les fuseaux de vie sont les endroits comportant les ressources indispensables à la survie des nomades et de leurs troupeaux à savoir : eau et pâturages. Pour les atteindre le désert offre une multitude de chemins dont certains sont fatales. Ainsi, dans le but de sécuriser leur traversée, les Touaregs ont délimité et nommé les différents territoires du désert en fonction de leur praticité.

Les éléments retenues dans cette catégorisation sont semblables à ceux de l'arabe et ils concernent la caractérisation du lieu (désert de sable/ désert de pierre), le couvert végétal, les ressources d'eau et la présence/absence des humains. Dans son article *Le désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique*, Marceau Gast précise que les termes *tamasheq* désignant le désert évoquent un ou plusieurs des aspects suivants :

- le degré de platitude du relief,
- l'étendue, la dimension de cet espace,
- l'aridité totale ou relative du lieu,
- la présence ou non des pâturages (non de plantes quelconque mais de plantes qui sont susceptibles de nourrir les animaux pour le passage et la survie des hommes),
- la présence ou l'absence de vie humaine.¹³¹

Gast cite dans le même article, quelque unes de ces appellations *tamasheqs*, tout en soulignant leur signification précise. Il commence par les deux appellations courantes : *ténéré* et *tanezrouft*. *Ténéré* désigne une vaste plaine déserte. Le mot s'emploie aussi pour parler de solitude et de l'extérieur. *Tanezrouft* se dit pour les régions sans eau, les parties

d'adopter la religion que les Arabes nous apportaient, et parce que, après l'avoir embrassée, nos pères ont souvent renié la fois nouvelle ». Hureiki désavoue cette version qu'il trouve injurieuse et certifie qu'elle est une falsification du mot arabe *Ṭawāriq* par la substitution de sa première lettre (Ṭ qui correspond à ط est remplacé par le T qui correspond à ت) ; *Ṭawāriq* renvoie selon lui aux « génies nocturnes » qui attaquent leurs ennemis de façon imprévisible. Cette appellation est plus valorisante car elle dépeint le caractère guerrier des Touaregs. *Essai sur les origines des Touaregs* éd. Karthala, 2003 Paris pp.67-68

¹²⁹- *Tamasheq, tamaheq ou tamajeq* sont les noms donnés à la langue berbère parlée par les Touaregs.

¹³⁰- Un autre nom pour désigner les Touaregs, inspiré de la couleur du turban que chaque Tergui porte

¹³¹- Gast Marceau. *Le désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique*. In : *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°32, 1981. p.80

les plus stériles et désertes du Sahara. Les autres dénominations sont : *amennas*, *ağama*, *aghlal*, *emesker*, *amskour*, *asiaf*, *étekle*.

- *amennas* est une grande cuvette désertique (*In Amennas* rendu célèbre par ses puits pétroliers en est un exemple).
- *ağama* peut être couvert de pâturage, de culture et avoir des eaux abondantes.
- *aghlal*, *emesker*, *amskour*, sont des déserts plats et stériles, sans eau ni pâturage, de dimension quelconque, en n'importe quelle situation (cf. Foucauld, 1952, III, 1437 s.v. tanezrouft).
- *asiaf* « vaste plaine absolument plate » « avec peu ou sans végétation, avec ou sans habitants », ou vaste plaine plate et déserte sans eau ni végétation.
- *éteklel* terrain plat de plus de 100m de diamètre avec ou sans eau ou végétation. ¹³²

Ce qui est à relever, c'est que ces définitions ne portent aucun jugement sur la nature rude du désert. Elles se contentent de dire ce qui est le désert sans lui assigner les qualificatifs d'hostilité ou d'inclémence. Cela reflète peut être, la sagesse des Touaregs qui, sachant que le désert est ce qu'il est, orientent leur attention et concentrent leur énergie sur l'adaptation à ce milieu. L'hostilité du désert serait alors, le fruit de l'ignorance et de l'incapacité de l'individu à s'acclimater dans son espace.

Le désert n'inspire donc pas le danger dans l'imaginaire touareg. Tout au contraire, il est perçu comme un ami fidèle à celui qui l'adopte et vit en harmonie avec tout ce qui constitue son cosmos. Un poète touareg¹³³ dit :

Le désert est fidèle/
 Comme tu l'as porté à bout de bras,
 Au/bout du monde
 Le ténére te porte désormais en son sein
 Pour toujours ton âme aura
 La clarté de ses dunes
 Et ta mémoire
 La grandeur de ses montagnes.

¹³²- Gast Marceau , Op.cit., p.80

¹³³- Rhissa Rhossey : www.touaregmirages.canablog.com (consulté le 02/10/2016)

Le désert par son pouvoir de fascination, nourrit donc différemment les fantasmes de l'homme. S'il inspire frayeur et épouvante chez eux qui craignent de s'y égarer, il remplit ceux qui ont appris à lire en lui comme dans un livre ouvert, d'une sensation de plénitude. La plénitude de l'être qui vit harmonieusement dans son élément.

Ce que nous retenons des définitions données au désert dans les langues des habitants du désert est que ce dernier n'est pas unique mais multiple. Malika Mokeddem illustre cette vision dans ses textes. Son écriture met en scène non pas un désert mais des déserts. Nous découvrons sous sa plume : un désert pratiqué sillonné, un désert nomade immense que les récits de l'aïeule tentent de restituer en toute sa splendeur et sa magnificence. Un autre désert s'oppose au premier car sédentaire figé et limité. Il ne va guère au-delà des frontières carcérales du trio (maison/école/dune). Ce désert étouffant est vécu comme une torture pour l'âme rêveuse. Un supplice quotidien pour tous les vœux d'émancipation et de libération. Il devient un espace haï de la part des héroïnes qui se mettent à l'ignorer et à lui supplanter les lieux cléments de leurs lectures. Ce désert honni et abhorré abrite paradoxalement un désert affectionné et adoré. Il s'agit du désert privé de la Barga. Cette dune est un pays qui tout en étant au fond du désert, échappe à ses lois tyranniques persécutant les femmes. Elle est à la fois un refuge et un havre de paix pour les héroïnes de Mokeddem. Quand elles n'en peuvent plus du vacarme familial et du harcèlement maternel pour la réalisation des tâches ménagères ou quand elles sont tout simplement tristes et mélancoliques, ces jeunes-filles fuient leur univers vers celui de la Barga. Ce dernier en plus d'être doux et accueillant, il est aussi l'univers de tous les possibles. Arrivées au sommet de la dune, tout chagrin disparaît pour laisser place aux rêves qui habillent merveilleusement les aridités du désert. Les héroïnes parviennent à poursuivre leur combat vers la liberté grâce au ressourcement que leur assure cette dune mère. De tous les déserts déjà cités, seul le désert de la dune marquera positivement leur imaginaire et seul cet espace leur manquera dans leur éloignement.

Dans le collectif Malika Mokeddem envers et contre tout, on évoque deux autres types de déserts chez la romancière : le désert extérieur et le désert intérieur. Le premier renvoie à « *un espace géographique qui semble presque illimité, et le désert intérieur,*

l'espace intérieur mental où la solitude peut être un refuge pour l'individu ainsi qu'un espace de création pour l'artiste. »¹³⁴

Cette pluralité des regards portés sur un même espace, s'explique par le fait que le désert se lit toujours dans les fictions de l'auteure, comme étant l'espace d'hier, celui du passé qui ramène les héroïnes à leur enfance. Une période de leur vie coïncidant avec l'inconsistance et la fragilité de l'être, et où elles étaient abandonnées à leur sort par une société qui ne comprend pas leurs aspirations et ne soutient pas leur projet d'émancipation. Dans ce désert de perdition, les protagonistes ne peuvent que s'égarer alors elles commencent à porter leur regard vers l'ailleurs. Nous verrons plus tard que ce n'est qu'en quittant leur désert vers des horizons plus clémentes puis en y revenant, après avoir acquis une certaine détermination, qu'elles parviendront à recouvrir l'intégrité de leur être.

Les paradoxes du désert que nous abordons dans le point suivant, est l'autre facteur ayant une relation directe avec l'égarement des figures féminines.

Les paradoxes du désert

L'une des merveilles du désert est son pouvoir d'évoquer la chose et son contraire sans être taxé de disconvenance. Les paradoxes qui le caractérisent, le démarquent de tout autre espace. Ainsi ce n'est qu'avec et dans le désert qu'on puisse parler de la rencontre des antonymes : mouvant/immobile, immuable/changeant, vide/plein, clos/ouvert, infini/fini, hostile/accueillant...

Avant d'étudier les répercussions de ce caractère dichotomique du désert sur le moi des héroïnes et sur l'écriture de Mokeddem, il semble opportun de commencer d'abord par l'expliquer. Le désert n'est jamais le même. Il est une entité qui change constamment de visage et d'aspect pour préserver et perpétuer sa magie évanescence « *L'imaginaire du désert actualise ses représentations pour les dépasser continuellement* »¹³⁵.

Ainsi le désert peut apparaître tantôt comme une vaste étendue nue et vide de toute trace tantôt comme une immensité parsemée de signes de tout genre. La figure du vide absolu qui lui est associée vient de sa comparaison avec les lieux sédentaires. Ces derniers se présentent comme des espaces chargés de repères « saturé [s] de signes »¹³⁶. La

¹³⁴- Yoland Hlem, (2000), Op.cit .,p.83

¹³⁵- Mahjoub Khaled, *A la recherche de l'espace perdu : Approche comparative des récits du désert chez Jean Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, Thèse de doctorat, Lettres et Arts, Université de Lyon 2, 2013, p.8.

¹³⁶- Bouvet Rachel, *Mirage et balises, Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, XYZ, Montréal, 2006,p.26

présence humaine y est partout signalée. Son empreinte est discernable dans : les mûres bâtis, les routes et chemins balisées, les indications de localisation spatiale et temporelle. Ces signes omniprésents font que tout déplacement dans l'espace est préalablement programmé et dicté. Tout égarement est par conséquent, inenvisageable en ville, car en plus de leur provision, les signes sont palpables. Le sédentaire n'économise ni forme, ni couleur ni dimension pour les rendre plus manifestes et facilement repérables.

Si les signes de l'espace sédentaire sont à la portée de tous, ceux du désert ne s'offrent qu'aux initiés. Ils se font, à la différence des premiers, plus discrets et moins accessibles. Leur repérage et leur déchiffrement relèvent d'une aptitude et d'un savoir qui sont l'apanage des nomades et encore faut-il savoir, que seule une minorité parmi ces nomades détient ce privilège. Cette minorité est celle des guides à qui la tribu doit son salut et sa survie dans le désert.

C'est donc un complet renversement qui s'opère lorsque l'on passe de l'univers sédentaire, où le désert est souvent conçu comme un espace vide, d'où les signes sont absents, à l'univers nomade, où le désert apparaît rempli de signes : traces d'animaux, d'humains, de caravanes, du vent sur les dunes, etc. Des signes évanescents, qui s'effacent ou se brouillent au fur et à mesure que le temps passe, mais qui peuvent revêtir une importance très grande, vitale même, pour les individus ayant fait du désert leur milieu de vie.¹³⁷

Le désert n'est donc que métaphoriquement dépourvu de signes. Ceux-ci existent mais leur caractère imperceptible, leur fragilité qui les rend éphémères au premier coup de vent, exige une subtilité et un sens profond de l'observation pour les discerner. Cette absence/présence de signes que la force du vent fait naître et disparaître nous conduit vers le deuxième couple d'antonymes caractérisant le désert : la mobilité et le changement/ l'immuabilité et l'absence de mouvement. Les traces mémorielles

Le désert « *est dynamique et paradoxalement statique* »¹³⁸. Cette phrase déroutante n'a rien d'un contre-sens. Elle nous renvoie vers une autre réalité selon laquelle le désert est à la fois figé et en perpétuelle métamorphose.

¹³⁷- Bouvet Rachel, *Des traces éphémères aux lettres du désert*, in La trace de l'humain, Les Cahiers du CEIMA, num.9, Décembre 2013, p.159

¹³⁸- Zebiri Abdelkrim, *Une poétique de l'espace paradoxal* : www.limag.refer.org/new/index.php?inc=texte&action=download&id=85 (consulté le 23-10-2016)

L'espace désertique que nous sommes en train d'étudier est celui des siècles passés et mêmes d'avant. Si les villes d'autrefois ont changé de configuration et d'appellation ou carrément disparues pour laisser places à celles que nous connaissons aujourd'hui, le désert est resté fidèle à lui-même. La description que nous lui connaissons à notre temps est identique à celle rapportée dans les textes antiques, dans les écrits du moyen âge et dans toute la littérature venue après. Ses immensités n'ont pas rétréci. Ses horizons ne se sont pas obturés. Les dunes n'ont pas changé de formes et le sable n'a pas détalé vers d'autres contrées. Son paysage a échappé donc à l'œuvre du temps qui marque de son passage toute chose.

Mais si le désert a traversé le temps sans changer d'apparence, cela ne signifie guère qu'il est totalement immuable. Son caractère figé est relatif ; faut-il rappeler que le grain de sable n'est jamais là où il était la première fois ! Si l'écoulement de temps n'a pas d'emprise sur l'essence du désert, d'autres facteurs l'agitent de l'intérieure et lui confèrent un dynamisme qui confirme sa vitalité. Les traversées des caravanes l'animent de leur mouvement et y survivent grâce aux changements qui l'altèrent au fil des saisons : les rivières se remplissent et s'assèchent ; les végétations poussent et fanent ; les pistes disparaissent et se réinventent ; les reliefs se font et se défont. Ainsi l'inclémence du désert est surmontée grâce à ses différentes transformations qui font que lorsque les ressources d'une zone sont complètement épuisées celles d'une autre zone sont fines prêtes après s'être renouvelées.

Les traversées de caravanes ne sont pas le seul mouvement qui anime le désert. Un autre mouvement encore plus puissant est le vrai maître du désert, car une fois amorcé tout se fige et s'atteint de paralysie. Ce mouvement est celui du vent qui efface et réinvente incessamment le désert. Dans son remodelage du paysage, le vent du sable gomme toute trace et dissout toute frontière. Quand sa furie se calme enfin, le désert n'est qu'immense étendue lisse et infinie qui s'étend à perte de vue.

Si nous nous rapportant au regard de l'être minuscule qui se trouve au milieu du désert et non à celui du géant qui voit, derrière la loupe du géographe, le monde en miniature, le désert est un continent ouvert, sans frontières. Sa grandeur spatiale donne l'impression que rien ne le limite. Pierre Loti écrit « *Dans ce pays-là, il semble que les*

horizons s'élargissent démesurément, que le champ de la vue soit très agrandi, que les étendues ne finissent pas »¹³⁹.

Pour échapper au sort funeste que le désert réserve aux égarés, l'homme est condamné à marcher, à avancer dans ce paysage sans cesse recommencé. Mais la marche semble le perpétuer car partout le regard ne bute que sur des horizons qui ne font que s'éloigner encore plus. Ses dimensions semblent se confondre à l'horizontal comme à la verticale ; aucune délimitation ne dessinent les contours de ses surfaces. En l'évoquant dans *Milles Plateaux*, Deleuze et Gattari en parlent en ces termes « [...] aucune ligne n'y sépare la terre et le ciel ; il n'y a pas de distance intermédiaire, de perspective ni de contours, la visibilité est restreinte »¹⁴⁰ Le désert s'étale et se prolonge à l'infini sans point d'ancrage et c'est la raison pour laquelle il est désigné comme l'espace d'errance par excellence. L'errance à la différence du nomadisme¹⁴¹ ne conduit à aucun aboutissement. Les nomades finissent toujours par arriver à une destination qu'ils ont fixée en amont du parcours, par contre l'errant n'atteint jamais une quelconque lignée d'arrivée car il évolue dans l'espace sans aucun but précis.

Pratiquer ce mode de déplacement dans le désert va curieusement changer son image d'espace ouvert et infini en une image d'espace carcéral. Le désert infini devient une prison à ciel ouvert. Le marcheur qui ne fait qu'avancer pour réduire les distances du désert, se surprend à les réinventer pour s'enfoncer davantage dans son centre. Les mêmes paysages se répètent inlassablement et créent de la sorte des limites infranchissables. Les horizons deviennent des murailles inatteignables et l'infinitude du départ devient enfermement et clausturation. Survivre dans le désert exige donc une prise de conscience de ses traits distinctifs et une adaptation à sa nature changeante.

¹³⁹- Pierre Lotti, *Au Maroc*, St-Cyr-sur-Loire, éd. Christiane Pirot, Paris, 2000, p.39.

¹⁴⁰- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p.474.

¹⁴¹- Dans sa thèse de doctorat intitulé *Textes, désert et nomadisme*, Corinne Blanchaud étudie les différentes significations des mots : errant, nomade et migrant. Elle arrive à la conclusion selon laquelle l'errant vagabonde sans un but fixe alors que le nomade circule dans l'espace en fonction d'un besoin et son parcours connaît une ligne d'arrivée : lieux de pâturage ou d'échange de marchandise. Blanchaud Corinne, *Textes, Désert et Nomadisme*, thèse de doctorat, Lettres modernes, Cergy-Pontoise, 2006.

Des héroïnes à l'image du désert

Le désert mokeddemien offre au lecteur la clef pour comprendre les tumultes du moi de l'auteure. Un moi qui à l'image du désert vit dans et entre les paradoxes. Dans ses textes où l'aspect autobiographique n'est un secret pour personne, Mokeddem met en scène des héroïnes dont l'être est toujours écartelé entre les oppositions qui le forment.

Parmi ces protagonistes, Leila des *Hommes qui marchent* est la personnification même du désert. Elle hérite de tout ce qui forme la singularité de cet espace. Pour justifier de son tempérament étrange sa mère dit qu' « *elle a un grain de sable dans la tête* » (H.M. :262). C'est ce grain de sable qui a fait germé en elle son anticonformisme, la formation et la lecture des livres n'ont fait que le confirmer « *Il[le livre] tempérait, jugulait sa véhémence, la transformais en combativité, en ténacité, en résistance* » (H.M. :269)

Leila est comme son désert libre et rebelle. Elle refuse de se plier aux conventions sociales qui menacent de rétrécir ses horizons « *C'était toujours ainsi que tout commençait : fouta, foulard, puis le voile et la mort de tous les rêves [...] L'univers qui rétrécit, rétrécit jusqu'à ne permettre que les soupirs de la résignation. Plutôt la mort que la strangulation du foulard* », (H.M. :260) « *[...] chacal et hyènes allaient la dévorer mais elle n'aurait pas abdiqué !* » (H.M. :192). Son moi ne connaît ni frontières ni cloisonnement. Elle a cette force d'absorption et d'harmonisation des différences qui lui permet de virevolter entre communautés, langues et espaces. Elle recueille la tendresse et l'affection maternelle chez une juive, la bienveillance d'institutrice chez une roumia, l'amitié chez une pied-noir, Elle traverse tous les espaces et toutes les langues pour aller vers son épanouissement.

Dans ses rapports avec le désert, Leila ne peut que rester fidèle aux paradoxes qui forment son être. Elle est parfois en communion avec les éléments cosmiques de cet espace et parfois en en conflit avec sa nature qui menace de l'annihiler et la soumettre à sa volonté. Le premier rapport est illustré à travers les passages suivants : « *Pour Leila, la furie des sables était l'écho, la voix de sa tempête intérieure* » (H.M. :293) « *Les battements de sa tête coulaient dans le sable qui les transformait peu à peu en tambour sourd et lointain dans l'erg. Le bendir des dunes la berçait. Elle s'endormit* » (H.M. :227), « *Il [le vent]portait en elle sa révolte. Il était l'amant de sa dune [...] Il soufflait en elle encore une fois, et la poussait vers d'autres horizons* » (H.M. :315), « *son sang battait au rythme du vent* » (H.M. :294). Ces passages donnent l'impression que la

fillette se fond en une si délicate symbiose avec son désert au point de faire corps avec lui et ne plus le ressentir que comme la prolongation de son être « *Elle était l'enfant de cette dune avec laquelle elle faisait corps.* »(J.D.T.T.O.:93)

Cette harmonie n'est pas permanente car ailleurs dans le texte, on découvre Leila farouche face à ce même espace. Elle se bat contre l'enfermement qui la suffoque de plus en plus à l'approche de l'été. Elle se bat contre l'aridité qui menace de contaminer son esprit et se bat contre l'obstruction des horizons qui peut mettre fin à ses espérances. Mais sachant vaine toute lutte physique ou matérielle contre le désert, Leila l'affronte autrement en lui opposant rêves et imagination. Les livres vont l'aider « [...] *à ne pas laisser un seul instant au temps de l'enfermement. Il lui en fallait assez pour supporter le siège de la solitude, pour lutter contre la vacance de sa vie, contre la nudité démoniaque de l'horizon* »(H.M. :268). La longue lutte, douloureuse et patiente de Leila va aboutir à son affranchissement car elle parvient enfin à se libérer de son désert pour aller au-delà de ses horizons.

Toutes les héroïnes de Malika Mokeddem ont le même profil que Leila. Elles ont toutes le caractère de leur désert : insoumission, combativité, résistance, ouverture d'esprit et refus de frontières. Mais elles sont aussi des figures féminines qui flottent entre leurs paradoxes sans savoir sur quelle rive accoster. Ces héroïnes qui constituent le double de la romancière dans l'univers de fiction, traduisent la quête de l'être qui se cherche à travers les confessions de l'écriture. Le lecteur les découvre à des âges différents avec des perceptions du désert qui varient d'un âge à l'autre. L'évolution de leur parcours initiatique semble indissociable de leur rapport au désert.

Les différentes perceptions du désert

Les romans de Mokeddem sont une saga du désert¹⁴². Ils mettent en scènes des filles qui naissent et vivent dans le désert. Certaines d'entre elles suivent le même parcours de vie que celui de l'écrivaine car elles passent leur enfance dans le désert et à leur jeunesse le quittent et s'en éloignent pour y revenir adultes en quête de réponses, avant de repartir de nouveau. Ils décrivent tantôt un désert d'enfance vécu de l'intérieure, tantôt un

¹⁴²- Même quand il n'est pas la toile de fond du roman, le désert est évoqué de manière à montrer le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur les protagonistes. Son omniprésence touche même les romans de la mer : *N'zid*, *La Désirante*. La contemplation de la mer ravive son souvenir.

désert perçu de loin ou enfin un désert retrouvé après un long exil volontaire. Dans cette analyse nous allons découvrir ce désert à travers trois regards.

Le désert espace des origines et de meurtrissures de l'âme

« *Nous sommes au sable et à lui nous retournerons* »(N.L. :85). Ce *nous* dont se sert Nour peut être lu comme *nous* : les héroïnes de *Mokeddem* ou comme *nous* : *Malika et héroïnes* sommes toutes originaires du désert. Cet espace est avant tout, le premier lieu d'appartenance, le lieu de la naissance et de l'enfance que tramballeront avec elles, partout où elles iront héroïnes et romancière. Si tous les Algériens sont égaux dans la sensibilité qu'ils éprouvent vis-à-vis de ces immensités recouvrant leur Sud, s'ils le portent dans les fibres les plus intimes de leurs êtres comme l'affirment Dib

S'ils[les Algériens] l'ignorent, même s'ils l'oublent, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental [...] Le désert qui vit, qui bouge, qui marche, qui va, qui vient et qui repart pour revenir sur ses pas [...] l'algérien le porte en lui, son imaginaire, sinon sa conscience éveillée, en porte l'estampille.¹⁴³

Ces Algériens restent étrangers au désert parce qu'ils ne connaissent de lui que ses lointains miroitements. A leur différence, Mokeddem et ses personnages le vivent comme un espace familial. Il sillonne leur intérieure comme elles arpentent ses étendues. Le regard qu'elles portent sur lui est donc un regard d'expert. Un regard féminin qui tente de décrire loin de toutes les illusions, le visage qu'offre le désert à ses habitantes« *La fascination qu'exerce le désert sur les imaginations ne date pas d'aujourd'hui. Cependant, mes lecteurs me disent que dans mes livres, le désert est différent ("vrai", "vu d'en dedans") de la façon dont le décrivent les auteurs occidentaux; ce qui me rassure.*»¹⁴⁴

Le premier regard à travers lequel nous découvrons le désert mokeddemien est celui de l'enfance. Dans les yeux de l'enfant qu'étaient Leila, Yasmine, Sultana, Kenza ou Salima, désert rime avec enfermement, privation, souffrance et douleur « *La déserte liberté, évasion, retrouvailles avec soi-même...ce sont là des bagages de touriste. J'en ai d'autres. Hélas bien différents.* » (I. :123).Ce désert sublime n'est pour elles qu'une « *contrée fantasmagorique [qui] n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes*»(I. :61)

¹⁴³ - Dib Mohammed, *l'arbre à dire*, Albin Michel, Paris,1998, pp.18-19.

¹⁴⁴ - Chaulet-Achour, Christiane, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Op. cit.,p.181.

Ces héroïnes nous dévoilent un espace hostile à la gente féminine. En plus du masochisme ambiant, les femmes et filles sont confrontées à la rudesse climatique et géographique de ce lieu. Torturées hiver comme été, elles sont aussi exclues du désert et vivent enterrées dans leurs maisons et ne sortent que rarement. Vincent s'étonne de leur absence dans cet endroit qui est pourtant le leur et met du temps à comprendre la mentalité qui les enterre vivante. La mère de Salima est comme une orpheline terrifiée et perdue quand elle quitte pour la première fois sa maison seule pour se rendre chez sa fille. Il arrive même à une femme de payer de sa vie son besoin de fouler l'extérieure comme ce qui est arrivé à la mère de Sultana. De peur de connaître un sort pareil, Yamina la mère de Leïla se garde bien de s'aventurer dehors, même pour rattraper sa rebelle de fille et se résigne à ne percevoir du désert que ce que lui offre comme vue le cadre de la porte ouverte : un néant, un paysage de désolation. Les conditions impitoyables de séquestration, d'abus et d'injustice dans lesquelles vivent mères et filles vont altérer irrémédiablement l'image séculaire d'un désert beau et fascinant.

L'enfermement dans un lieu ouvert comme celui-ci est une rude épreuve pour ces créatures fragiles. Leur lieu de vie perd son charme ainsi que toutes connotations euphoriques et devient une douloureuse métaphore de claustration.

Il n'est de pire sentiment de claustration que celui éprouvé face à des immensités ouvertes, certes, mais sur un néant. Sur l'enfer d'une tragédie pétrifiée pour l'éternité, sans rédemption. Le désert ne subjuguait que les coopérants français qui, eux, le sillonnaient de part en part et le quittaient à l'été vers des lieux plus cléments. Forts de la certitude qu'ils pourraient s'en aller définitivement quand ils le décideront, ils le vivaient agréablement. Leïla elle, avait si peur de ne pouvoir jamais lui échappé qu'elle le haïssait, ce désert tyran. Son ciel torve et son nulle part effarant égaraient son regard, consumaient ses espoirs. (H.M. : 274)

A son égard, les protagonistes cultivent un sentiment complexe où se mêlent : peur « *Le mot désert suffit à cristalliser toutes ses terreurs enfantines* » (J.D.T.T.O. :40), haine : Leïla « [...] *avait si peur de ne pouvoir jamais lui échappé qu'elle le haïssait* » (H.M. :274), colère, frustration et désespoir : « [...] *j'avais parfois des crises de désespoir à en crever tant il me paraissait impossible que je puisse jamais décamper de là.* » (M.H. :120)

L'état de leurs âmes martyrisées par la misère et l'animosité masculine se répercute sur leur représentation de l'espace témoin de ce supplice. Il sera tantôt associé à la négation de vie tantôt diabolisé. Les comparaisons et métaphores l'assimilant à la mort abondent et

ponctuent tous les textes« *Leurs kheimas sombres, aux petites ouvertures noires, avaient l'air de crânes carbonisés où béaient des orbites vides »(H.M. :21), « Mille péchés et même la damnation plutôt que la longue agonie qu'était l'existence des siens... » (H.M. :21) « *Sinistre résonnance. N'étaient ce pas des râles d'agonie de la colline ensevelie sous la dune [...] » (H.M. :279) « *Partout ailleurs, plus rien d'autre qu'un reg dont les pierrailles ressemblaient à de petits ossements rongés et mités »(H.M. :279) « [...] les maisons en terre de ksar, cimetière pour vivants. »(H.M. :301) « *Le vent me gifle [...] et d'un pan de sable m'enterre vivante »(I. :135) « *désert intégriste macabre » (I. :134) « Il[le vent de sable] l'étouffe, l'empêche de voir, gomme le ciel, éteint la vie de son vacarme » (J.D.T.T.O. :19) « [...] elle ne pouvait lever les yeux vers l'horizon sans l'épouvante de l'imaginer à jamais scellé sur elle, un tombeau de sable » (J.D.T.T.O. :51) le « vertige mortifère du néant » (J.D.T.T.O. :83), « [...] le linceul de la lune. »(S.S. :184), « *Le cabinet me fait l'effet d'une fosse commune, surpeuplée. J'ouvre la fenêtre. Des âmes mortes s'échappent en fumée » (I. :127), « *Là-bas, les étés mordent sur les hivers, et en quelques furies de vent de sable, assassinent toute velléité de printemps. Là-bas, chaque été est une mort par calcination. Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre. » (R.A. :20)*******

Les protagonistes en puisant dans le champ lexical de la mort, s'accordent à lui donne l'image d'une tombe à ciel ouvert. Il devient un lieu funèbre désespéré. On a « *la conviction que rien ne pourrait advenir* » (J.D.T.T.O. :40). Tous ses éléments ou la moindre de ses apparitions s'interprètent comme un mauvais présage« *Les rares épineux rencontrés sur leur chemin étaient comme des moignons calcinés qui semblaient prédire pour tous la même destinée. Et ces carcasses d'hommes et de bêtes découvertes par le vent ou par un chacal étaient de même augure. »(H.M. :21)*

L'intégrisme islamiste qui succède aux sauterelles du colonialisme y est pour beaucoup dans ce portrait macabre. Il va infester les lieux par l'odeur nauséabonde d'une mort que Nour décrit comme « *l'abjection de ces faisandés de la tête dont les lames et les haches transforment les douars en charniers* »(N.L. :180). Les terroristes vont projeter sur le désert des lueurs démoniques et lui donner les mêmes aspects que ceux de l'enfer du Coran. Mokeddem choisit de le représenter cette fois-ci autrement, non pas à l'aide de mots mais à travers la peinture, à travers un tableau que découvre Sultana chez Yacine et qui résume ce que c'est que l'enfer du désert :

[...] une mer de flammes. Une mer agitée. Là où les flammes déferlent, il s'en échappe un peu de fumée. Le ciel est bouché. Une femme, de dos, marche sur les flammes, indemne. Elle laisse derrière elle un sillage blanc et plat comme une route tracée dans la houle du feu. On ne distingue d'elle que sa silhouette en ombre chinoise, enfumée. Yacine a intitulé ce tableau l'Algérienne. (I. :48)

La scène représentée est celle d'une vision apocalyptique qui semble transporter le lecteur vers une autre dimension (l'au-delà) à laquelle il n'est censé accéder qu'après sa mort. Mais la vision est là et bien réelle. Les terroristes se sont chargés de descendre l'enfer céleste sur la terre des vivants. Les actes barbares auxquels ils s'adonnent finissent par détruire le dernier rempart des Algériens : la foi « *La foi était la seule force des gens, fulmine Sassi, leur seul sanctuaire contre les affres et la misère [...] les frérots nous tuent la croyance en Allah dans le sang de ses créatures.* »(N.L. :182-183)

Les Algériens et surtout les Algériennes dont Mokeddem se fait la porte-parole, cessent de croire à ce paradis perfide au nom duquel on tue « *Le paradis, c'est pas un espace ! C'est le piège de la mort. La vie, dedans, elle devient un vomissement.* » (I. :71), « *Le paradis c'est qu'un nid de vers, un piège de terres pourri et la vie des gens, elle tombe toujours dedans* »(I. :70) pour ne plus croire qu'à leur enfer réel « *L'enfer c'est tous les jours, c'est maintenant* »(I. :39). En dépit de son jeune âge et sa maîtrise vacillante de la langue française, Dalila parvient à initier Vincent à la tragédie algérienne et à lui dévoiler le visage défiguré de son désert où tout devient satanique « *L'éclat du ciel est un rire démoniaque qui balaie les derniers gémissements* »(I. :127). Jusqu'aux particules les plus fines du sable :

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.

-Bliss ?

-Oui, Bliss c'est le diable d'ici. (I. :71)

Vincent qui débarque dans le désert avec des rêves exotiques, se rend compte de l'horreur que vivent quotidiennement les femmes dans ces régions « *Je ne voudrais pas être une femme d'ici [...] 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 masculine est grande, malade* »(I. :66)

Ce désert infernal se présente comme une force opposée aux projets de vie et d'épanouissement que nourrissent les petites filles rebelles de Mokeddem. Celles-ci refusent de subir le même sort des femmes vaincues. Alors, elles tentent de vaincre le désert. Elles apprennent « à s'inventer des mondes pour couvrir la peur de [ses] étendues »(H.M. :301), « Les paysages déployés par[leur]imagination éclipsent le vide hypnotique des horizons »(M.H. :95).Elles le fuient dans les sanctuaires inviolables de leur imagination et s'arment de livres pour alimenter leur endurance et éviter d'être emportées par son contre-courant. Les mots sont la seule force qui peut dompter l'effroi du désert comme l'a expérimenté le père de Yasmine car « [...] depuis qu'il était devenu un familier des mots, il n'avait plus de peur. Il n'était pas de vide qu'il ne pût habiller de leur relief. »(S.S. :220)

Les mots réconfortent les héroïnes. Leur racontent d'autres espaces où la vie est savoureuse et moins pénible. Ils leur permettent de cultiver secrètement l'espoir de pouvoir un jour échapper à ce piège mortel où la vie n'est qu'une longue attente d'une fin fatale. Partir, quitter le désert devient la seule obsession des protagonistes. Le vœu se réalise progressivement. Elles s'éloignent d'abord à quelques kilomètres pour fréquenter le lycée de Bechar, puis à une centaines de kilomètres vers la ville d'Oran avant de finir plus loin, sur une autre terre, derrière la mer « Et quelle meilleure garantie contre les phobies ancestrales que de mettre le désert, d'autres terres et la mer , derrière sa fuite » (J.D.T.T.O. :67)

Le désert espace de désagrégation et d'émiettement de l'être

Le désert continue de hanter les protagonistes dans leur éloignement. Leur départ physique ne les a pas totalement affranchies car des années plus tard et à mille lieux, cet espace continue d'imprégner de ses traces leur être.

La joie de la délivrance qui les submerge au début de leur exode, ne les guérit vraiment pas de leur désert. Elles se délectent pleinement de ce triomphe qu'elles ont tant espéré mais dont elles n'étaient toujours pas certaines« Elle n'en revenait pas d'être là, elle, la fille de pauvres. D'être là enfin seule. D'avoir échappé à l'univers carcéral du désert » (J.D.T.T.O. :27) Mais réalisent rapidement que si elles avaient renoncé à cet espace de meurtrissures de l'âme, l'inverse n'est pas juste. Le désert refuse de les céder à leur nouvelle vie. Il se les réclame et reste tapi dans leur inconscient attendant la faiblesse

d'une nostalgie pour surgir et se les accaparer de nouveau. « *Si je me sens une ombre loin de lui[le désert], il n'est qu'un fantôme poussiéreux, aux confins de la blessure de mes yeux, lorsque je suis ici* »(I :162)

Les autres espaces leur ont certes permis de découvrir des paysages cléments qu'elles ne connaissaient avant que par la procuration des mots lus. La douceur du climat, la magnificence de la verdure, la fraîcheur de la mer, la beauté du printemps sont autant d'expériences tant rêvées et enfin concrétisées. Nos protagonistes connaîtront aussi plusieurs amours et réussiront avec brio leurs carrières professionnelles. Mais en dépit de tous ces exploits, quelque chose reste inassouvi chez elles. Elles se posent alors des questions et découvrent que seul le désert peut résoudre leurs énigmes « *Selma sait que désormais seul le voyage au désert l'aidera à y voir plus clair en elle* »(J.D.T.T.O. :39).

Au retour à la terre natale, les héroïnes se rendent compte de leur singularité « *Ici, je ne suis pas plus algérienne. Ni française. Je porte un masque [...] A force d'être toujours ailleurs, on devient forcément différent.* »(I. :131)et découvrent que ce qui leur manque est l'intégrité de leur être fragmenté.

Les personnages féminins de Mokeddem ont tous quitté le désert comme elle, au seuil de la jeunesse, à peine sortis de l'adolescence. A cet âge-ci le mûrissement psychique n'est pas encore acquis et l'identité loin d'être parachevée. La construction de l'être se fera dès lors dans l'instabilité des déplacements, dans la précarité des lieux où tout ancrage est impossible à cause de cet appel persistant et irrésistible du désert. Leur moi sera à l'image de ce déchirement identitaire, un moi désarticulé, dépourvu de cohérence. Les différences qui les constituent sont comme des éclats de verres qu'elles cherchent opiniâtement à remettre en place pour recouvrir la plénitude de leur être.

Cette désagrégation est clairement exprimée dans *L'Interdite*. Sultana en est consciente. Elle se sent plurielle mais à travers des moi désunis. Des moi éparpillés par cet arrachement perpétuel aux espaces foulés

Le désert. Oran. Paris. Montpellier. Morcellement des terres et morcellement du paysage intérieur. Les terres qui vous sont chères, et que vous êtes contraint de quitter, vous gardent à jamais. A force de partir, vous vous déshabitez de vous-mêmes, vous vous déshabitez. Vous n'êtes plus qu'un étranger partout. Impossible arrêt et encore plus impossible retour(I. :105)

D'exile en exile, Sultana est devenue l'étrangère où qu'elle soit. Elle se sent de nulle part. Ses rapports aux terres ne sont qu'une expérience douloureuse d'un déracinement continu. Elle l'évoque à travers des termes pathologiques « *J'ai fait un infarctus de mon Algérie* », « *J'ai fait une hémiplégié de ma France* » (I. :82). Etrangère dans sa terre d'accueil, étrangère dans son pays d'origine, elle se sent différente de ses congénères. Elle n'est pas une vraie Algérienne « *"Les vraies Algériennes" n'ont pas de problème avec leur être. Elles sont d'une époque, d'une terre. Elles sont entières. Moi, je suis multiple et écartelée depuis l'enfance* » (I. :82).

Sultana ne parvient plus à se situer ni dans l'espace ni dans le temps qui « l'égrène » et la « disperse » (I. :121). Elle frôle la schizophrénie. Elle est tantôt l'enfant qui a survécu au drame de sa famille tantôt celle qui y a succombé. Quand elle revient au Ksar natal, ces deux enfants sont face à face : « *Je m'immobilisais, craintivement persuadée que ma mère, ma sœur et l'enfant en moi morte avec eux, me fixaient à travers les planches de la porte* » (I. :121).

Les visions d'enfance remontent petit à petit en elle. Elle découvre à quel point, a contribué son arrachement prématuré à l'enfance à son état actuel de femme fractionnée en « *repères vivants* » (I. :121). Son paysage intérieur est émietté, disloqué à cause du reniement dont elle était victime. Très tôt orpheline, elle s'est retrouvée catapultée, sans défense, dans la malignité des gens du village. Partout rejetée, elle apprend à refouler la Sultana crucifiée pour lui substituer la Sultana insoumise. Deux Sultana opposées qui vont finir par se confronter dans ce même espace qui les a fait naître.

Mes Sultana antagonistes s'en trouvent disjointes, disloquées. Celle du pouvoir est repartie là-bas, sur les lieux 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 [...] (I. :83).

Sultana se rend compte qu'elle ne peut se défaire de cette dualité qui la définit « *Mes deux composantes se nourrissent l'une de l'autre. Séparées, elles sont l'une et l'autre désactivées, désamorçées* » (I. :83). et apprend à assumer sa complexité. En se contemplant dans la glace, le lendemain de sa visite du Ksar, elle découvre les yeux ardents de la Sultana combattante mais sait que la Sultana enfant est là aussi, quelque part cachée dans la pénombre de ce regard. Sultana le prénom est certes au singulier mais il

renvoie en réalité non pas à une Sultana mais à deux Sultana différentes décrites dans le passage suivant :

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 tout usé du chagrin, qu'il se déchire aux premiers assauts d'assésir. 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 le fer de la provocation en permanence dressé. Une furie qui exploite tout, sournoisement ou avec ostentation, à commencer 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 tint en respect.(I . :14)

Ce dédoublement du personnage est un phénomène récurrent chez Mokeddem :

Les récits du double permettent à des personnages de fiction de découvrir brutalement l'existence d'un sosie, la présence d'une ombre, d'un fantôme qui les accompagne dans leur vie quotidienne, ou révèlent un aspect de la personnalité jusque-là tenu dans l'ignorance. Un autre qui est en même temps soi-même, surgit dans l'expérience individuelle et oblige à compter avec lui.¹⁴⁵

Chacun de ses personnages emblématiques est escorté par une figure du double. Celle-ci réunit constamment un adulte et un enfant : Selma avec le bébé de Zahia, Mahmoud avec son petit frère mort, la petite Dalila avec son aînée Samia ou encore la protagoniste de *Mes Hommes* avec l'enfant qu'elle était.

Selma Moufid s'identifie au bébé étouffé de sa tante. En dépit de sa connaissance du sexe du bébé qu'elle a vu nu à la naissance, elle en parle à sa mère comme s'il s'agissait d'une fille car au fond d'elle, elle sent qu'elle est son double dans la vie. Si la mort a emporté ce bébé, elle a failli faire de même avec Selma nourrisson. On lui apprend qu'elle a failli mourir de faim et qu'elle doit sa survie à l'oncle Bellal et à la chèvre qui l'a allaitée. De sa mère, elle ne recevait pas de lait. Elle la soupçonne alors capable d'envies

¹⁴⁵ - Camet Sylvie, *Les métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX-XX siècle*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.94

meurtrières à son égard « *L'aurait-elle laissé mourir, la mère ? Pas une goutte de son lait ?* » (J.D.T.T.O. :117)

Le père de Yasmine découvre qu'il est le double vivant d'un enfant mort. Il s'agit d'un frère du même nom que lui : Mahmoud qui ne vécut que sept jours puis mourut « [...] *celui-ci était du même ventre, du même nom ! C'était en quelque sorte, mon double dans la mort. Un vrai jumeau, un autre moi-même qui, à travers ma mélancolie, s'imprimait et s'exprimait en moi, à mon insu.* »(S.S. :77-78). Ce frère mort est constamment à ses trousses comme s'il lui en voulait de prendre sa place dans la vie.

Dalila se crée une sœur imaginaire qu'elle appelle Samia. Samia est le double adulte de la fillette. Elle est la femme libre qui réussit ses études et part vivre ses rêves ailleurs. Dalila s'imagine entretenant une correspondance avec elle et grâce à cette correspondance, la petite ravive la flamme de ses espoirs et obtient de ne pas sombrer à la consternation ambiante « *Samia, c'est qu'une sœur zyeutée dans mes rêves. C'est que toutes les filles qui quittent l'Algérie, les gens en parlent tellement qu'elles viennent dans mes rêves. Maintenant, c'est comme c'était un peu toi [...]* C'est rien que pour réparer les trous de la vie » (I :178)

Le dédoublement est présent aussi dans *Mes Hommes* où l'héroïne déjà mature redevient enfant. Vers la fin du texte, on la découvre face à elle-même petite :

La porte de ma chambre s'est entrouverte. Une fillette s'y est fauillée sur la pointe des pieds. Huit ou dix ans. De longues nattes brunes tombaient sur ses cuisses. Un teint de bronze. J'ai froncé les sourcils étonnée : l'enfant a levé le menton et m'a toisée prête à regimber. Cet air-là, ce nez en guerre...c'est moi à cet âge.(M .H. : 218)

La surprenant seule dans son lit, sans un homme, l'enfant lui demande si elle est de nouveau redevenue petite. La femme lui répond que même avec un homme elle est toujours restée enfant.

Cette obsession de la figure d'enfant qui rappelle toujours sa présence à l'adulte et cet adulte qui ne peut se projeter en dehors de l'enfant endormi en lui, révèle un inaccomplissement psychique que ne peut combler à lui seul le murissement physique. Le retour au désert s'impose comme une nécessité pour parvenir à régler les questions d'enfance restées en suspens. Tous les protagonistes exilés décident alors de revenir au désert et de ne repartir qu'avec l'apaisement nécessaire pour continuer leur marche de vie.

Le désert espace de réconciliation avec soi et avec son passé

Le départ du désert survient toujours dans le temps de la fiction, après un évènement traumatisant. Et le retour salutaire ne se produit qu'après un drame qui force les protagonistes à revenir, après avoir passé une dizaine d'années ailleurs. L'évènement majeur qui précède l'éloignement de Leila est cette agression qui a failli tourner en lynchage, dont elle était victime un soir de 1965, lors des commémorations du déclenchement de la guerre de libération. Leila en sort meurtrie, la rage au cœur et à jamais décidée de déguerpir de ce lieu de malheur. Sa réussite scolaire et la perte de l'aïeule emporteront ses pas de plus en plus loin de la blessure du désert. Le même évènement est repris par l'héroïne de *Mes Hommes*. Elle le raconte un chapitre avant celui qu'elle intitule « *Sans au revoir* » et qui signifie certainement je m'en vais du désert sans hésitation aucune et sans remord aucun.

C'est en 1965. J'ai quinze ans. Bellal s'est installé à Béchar, la ville d'à côté, où il tient boutique, où je vais au lycée. Un soir de 1^{er} novembre, il décide de rester ouvert jusqu'au feu d'artifice prévu sur la grande place pour la commémoration du déclenchement de la guerre de l'indépendance. Il veut faire des photos des illuminations et de la liesse populaire. Hélas pour lui et pour moi, il ne fera aucune photo ce soir-là. Ce soir-là, il baisse son rideau de fer dans mon dos. Face aux gueules tordus par la violence de centaines d'hommes qui m'auraient lynchée sans son intervention in extremis, seulement parce que je n'étais pas voilée. Et parce que j'avais osé envoyer un coup de pied dans les couilles d'un jeune homme qui m'avait pincé la fesse [...] Je regarde avec épouvante le rideau de fer se gondoler sous les coups de bouterolle extérieure. Puis les hurlements se taisent lorsque des fourgons de police viennent nous tirer du cauchemar. (M.H. :100)

Sultana, dans *L'Interdite* ne peut s'empêcher, à l'évocation du désert, de se remémorer le souvenir lancinant du désastre qui lui enleva sa famille et la condamner à l'errance physique et mentale¹⁴⁶. Cet évènement la fait fuir, quitte à sacrifier son amour pour Yacine.

Selma décampe du désert qui lui inspire terreur et effroi et pense que son appréhension provient de l'épreuve douloureuse de la perte du père qui ironie du sort, était son canot de sauvetage vers la liberté. Mais des années plus tard, elle découvre que son malaise associé à cet espace d'origine est bien antérieur à la mort du père. Quand Selma

¹⁴⁶ - Sultana a des hallucinations : elle voit Yacine vivant et s'imagine poursuivie par une voiture vide.

perd une de ses malades, se déclenche chez elle un processus de récupération mémorielle qui fait surgir de son inconscient un souvenir enterré dès la tendre enfance. Ce souvenir est celui d'une scène d'horreur où elle voit sa propre mère se saisir d'un coussin pour étouffer dans ses langes un bébé nouveau-né. La véracité de la scène est confirmée auprès de la mère. Selma est à jamais horrifiée de ce sahara qu'elle ne perçoit plus que comme « *cimetière pour vivants à mille lieux de toute conscience humaine* »(J.D.T.T.O. :77)

Ces traumatismes expliquent la raison pour laquelle ces personnages exilés parviennent à prolonger pour de très longues années leur absence et arrivent à dompter leur nostalgie. Le retour au désert qui devient important comme on l'a expliqué précédemment ne peut être envisagé que comme une escale parmi tant d'autres dans leur vie. Revenir pour rester est tout simplement impossible « [...] *Ce n'était pas de la nostalgie. Pour rien au monde, Selma ne retournerait vivre au désert* »(J.D.T.T.O. :17) Cette terre de tourments ne les accueillera plus que comme visiteuses de passage.

Les protagonistes reviendront dans le désert, conviées par de nouveaux émois¹⁴⁷. L'angoisse les cueille dès qu'elles s'approchent de cet espace décidément synonyme d'affliction « *L'émotion étrangle Selma dès que l'avion aborde les zones sahariennes* »(J.D.T.T.O. :51). Ce retour est éminent car il leur offrira l'occasion de balayer, dans la sincérité de la rencontre, leurs dernières incertitudes quant à leur rapport à cet espace :

Mais ce flottement, en moi, me laisse sans ancrage dans la réalité. 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. (I. :133)

Mais avant de prendre de nouveau leur envol, les héroïnes ont besoin d'affronter leur désert pour évacuer toute la tension qui pèse sur leur existence. Elles ont besoin de retrouver leur harmonie perdue pour pouvoir se reconstruire. Le désert devient le miroir où vont se contempler les personnages féminins pour faire face à toutes leurs appréhensions. Ils reviennent sur les lieux familiers de leur enfance meurtrie pour contempler et interroger leur passé.

Sultana revient vers son ksar natal et ce retour se fait dans une sorte de transe et de délire émotionnel qui font croire à la jeune femme qu'elle traverse une tempête de sable.

¹⁴⁷- La mort de Yacine (ami et amoureux de Sultana) et la mort de la mère de Selma.

La tempête imaginée n'est que le reflet du combat interne que Sultana mène contre les forces destructrices de son passé endolori qui menacent de la faire sombrer à jamais dans le désarroi. La lutte de sultana contre ce pouvoir maléfique de son passé lui donne l'impression qu'elle est en proie à un vent violent « *Le vent se moque. Le vent me croque et avale mes mots [...] Le vent me gifle. Le vent siffle et, d'un pan de sable, m'enterre vivante.* »(I. :135)« *Le vent éructe et me hante. Le vent m'emmène [...] Le vent me gronde, malmène la voiture* »(I. :136)Sultana ne fuit pas la fureur de ce vent bien au contraire, elle ouvre les fenêtres de sa voiture et se laisse flageller par ce « *souffle céleste* »(I. :135) comme un exorcisé qui endure volontiers le supplice physique pour le salut de son âme. Ses amis Salah, Vincent et Alilou la trouveront dans un état second « *[...] elle est assise au milieu des décombres. Ses yeux grand ouverts sont d'un vide terrifiant, hallucinant [...] Salah s'agenouille, la secoue, la frotte, la gifle. Elle ne bronche pas [...] Elle grelotte et claque des dents. A la lumière son visage est marbré et ses yeux dans l'insondable.* »(I. :150-151). Quand elle recouvre ses esprits, Sultana parvient pour la première fois à se confier à ses amis en leur racontant son drame. Elle sort guérie de son passé et triomphe de son mutisme. Sa parole enfin libérée lui permet d'extérioriser la peine qui la rongait de l'intérieure en silence. Cette scène confère au désert un pouvoir cathartique car la Sultana du lendemain de la visite du ksar n'a rien à voir avec l'ancienne. La nouvelle Sultana n'est ni anorexique ni insomniaque ; elle se sent enfin entière et maîtresse de son destin. Enthousiaste et « *forte du sentiment de [s]a complexité recomposée* » (I. :160) elle entreprend de mettre de l'ordre dans sa vie.

Le désert offre à Sultana un nouveau départ, une renaissance et une nouvelle vie. Il ne lui fait désormais pas peur. Elle envisage d'y revenir car elle le perçoit dorénavant comme un espace de guérison :

[...] Sans doute devrai-je revenir. Sinon comment échapper à l'angoisse des départs sans délivrance, des errances sans arrivée, de la perte des visages qui criblent et brûlent la mémoire [...] Comment se guérir de l'angoisse de l'angoisse, de son hypnose et de son aphasie ? Je ne peux pas ne garder de ce retour que des éblouis renouvelés dans ma tête. Je ne veux plus endurer l'invivable, la nostalgie sans issue. (I. :156-157)

La sensation du bien-être, de force et de volonté qu'éprouve Sultana après son face à face franc avec le désert, nous la retrouvons à l'identique chez Selma Moufid vers la fin du roman *Je Dois tout à ton oubli*. Venant faire un dernier adieu à sa mère morte, elle enterre avec celle-ci tous les tourments que lui a affligé le désert depuis son enfance. Si

Sultana avait choisi de renaître des tréfonds d'une tempête de sable, Selma laisse le soin de sa rédemption à la neige. Le car qui la transporte à Oran lui donne l'impression d'être dans une veillée funèbre celle de sa mère et de ses maux. Elle écoute pendant trois heures le Coran qu'on diffuse habituellement dans toute maison abritant un deuil en Algérie et découvre quand le radiocassette se tait enfin, le spectacle apaisant d'une neige qui se met à tomber. La neige dehors couvre progressivement la nature de son manteau blanc et dissipe simultanément à l'intérieur du car l'ambiance des funérailles. La noirceur du deuil est vite effacée et supplantée par la candeur des flocons. Selma éprouve du plaisir à l'égard de cette merveilleuse « fée » qui vient couvrir d'une couche supplémentaire les chagrins inhumés définitivement avec la dépouille de la mère comme pour lui dire ce qui compte plus maintenant c'est la vie.

En fée de toutes les grâces, la neige habille combes et sommets de fourrures, de tulle et de dentelles immaculées, sertit les arbres d'ultimes parures. Et voici que peu à peu, la magie opère en Selma aussi, sa joie revient déjouant les pièges familiaux, tandis que se dissipent les sortilèges de l'enfance.(J.D.T.T.O. :148-149)

Le retour salutaire des protagonistes prouve que la seule cure possible du désert ne se fait que dans et par le désert. La cicatrisation du traumatisme longtemps recherchée dans la fuite continuelle ne s'opère qu'après l'acceptation de revenir vers le foyer premier de la blessure. Consciente de ce constat, Mokeddem sait que pour se libérer elle aussi de l'emprise néfaste qu'exerce le désert sur son moi, elle n'a qu'à revenir à lui. Mais son retour à elle il se fait par le biais de l'écriture. En revenant au désert à travers le signe littéraire, Mokeddem tente de s'extraire aux images obsédantes de privations et d'oppression qui se déclenchent à chaque évocation de cet espace d'origine« [...] *tant de dévastation étaient imprimées sur ma rétine, dans mes pensées, que rien de salvateur ou simplement de pacifique ne pouvait me venir du désert. J'identifiais le désert aux traumatismes que j'y avais subis* »¹⁴⁸

Le recule que permet l'écriture va lui permettre de considérer son désert autrement, avec plus d'apaisement. Cela la conduira progressivement à l'appivoiser et à se le réapproprier comme elle le déclare dans le passage suivant :

¹⁴⁸ - Labter Lezhari, (2007), Op.cit., pp.24-25

Le désert est simplement mon enfance et mon adolescence. Pour moi l'écriture et une réappropriation du désert parce que toute mon adolescence, je me suis sentie tellement enfermée que je lisais des livres qui me racontaient des ailleurs. Je n'étais plus dans le désert alors que j'y vivais, et maintenant que j'en suis loin, j'ai besoin de le sillonner, et d'y revenir par l'écriture.¹⁴⁹

Nous étudions dans les pages suivantes, l'emprise du désert sur l'écriture de Mokeddem pour montrer que cet espace altère aussi par certains de ses aspects, l'acte d'écrire pour lui conférer une poésie particulière. Cette dernière témoigne d'un besoin de s'affranchir par le biais du signe littéraire, des tensions négatives que le désert exerce sur le moi de l'auteure.

¹⁴⁹- ZIREM, Youcef, « *Le désert mon enfance* », *Le Quotidien d'Algérie*, dimanche le 28 juin 1992.

L'emprise du désert sur l'écriture de Mokeddem

Une écriture de paradoxes

L'aspect paradoxal du désert est très présent dans les écrits de notre romancière. En plus d'être exprimés et perçus à travers les passages descriptifs qui lui sont consacrés, les contrastes de cet espace se répercutent sur l'écriture et apparaissent à travers l'usage de procédés qui à leur image, allient les contraires. Nous parlons principalement d'oxymores et d'antithèses dont sont parsemés les romans.

Dans *Les Hommes qui marchent*, la romancière nous surprend avec des tournures où la lumière est associée à la noirceur « *Corps de lumières noires frottées à la poussière des chemins [...] La nuit des yeux consumée par les mirages du jour* »(H.M. :113)le silence au cri « [...] *ses lectures posaient d'autres interrogations, d'autres hurlements muets* »(H.M. :245)la parole à l'écriture « *L'une a la voix et la force éphémère de la vie. L'autre la pérennité et l'indifférence de l'éternité* »(H.M. :278)la proximité à l'éloignement « [...] *elle se sentait proche de cette mère ! Proximité du départ. Proche et lointaine à la fois* »(H.M. :317)et l'amertume au sucré « *Leila trouve presque amères les dattes de son goûter* »(H.M. :190). Cette dernière association nous la trouvons également dans *Le Siècle des sauterelles* quand Mahmoud dit à la vieille Sirvant« *Je suis le fiel et tu es le miel même. Un miel vénéneux, bien sûr* » (S.S. :153) ou quand Yasmine s'étonne de son rapport aux femmes « *(les femmes) sont si tragiques qu'elles en deviennent magiques. Et quand, avec férocité je voudrais les haïr pour leur excès de passivité, je me surprends à les aimer. Et quand je me veux différente d'elles, à mille lieux de la tornade des jours qui les engloutit sans merci, elles sont toutes en moi, sereines ou écorchées, incrustées dans ma sensibilité.* » (S.S. :258)

Ces figures sont employées aussi dans *L'Interdite* où Sultana, terrassée par l'âpreté du désert qui dure jour et nuit « *Le jour au gril, la nuit à la glacière* »(I. :147) déclare qu'« *Il est des lieux où la vie n'est jamais qu'une mort vicieuse* »(I. :127) « *Curieux mélange de folie et de raison* »(I. :14)

Dans *Je dois tout à ton oubli*, Salima, l'héroïne confuse et perdue est incapable de démêler le vrai du faux, le réel de l'irréel, le souvenir de l'hallucination, la culpabilité de l'innocence. Tout se confond pour elle au point de ne voir en la joie et ses manifestations qu'une autre forme de douleur. « *Les mariages ne sont qu'une variante du deuil* » (J.D.T.T.O. :147)

La nuit de la lézarde est le roman le plus ponctué de contradictions. La romancière s'adonne à un jeu d'exagération et d'intensification de l'oxymore au point de créer des personnages antagonistes et de les allier dans une complicité d'amour ou d'amitié. Nour le personnage central du roman et dont le nom signifie *lumière* forme un couple¹⁵⁰ avec Sassi l'aveugle (le nom Sassi est très proche dans sa prononciation arabe [sâssi] des deux premières syllabes du mot cécité). Le couple donc est celui d'une lumière aveugle.

Mais Sassi n'est pas vraiment aveugle car sa cécité « *a un sens plus riche, plus perspicace que la vue* » (N.L. :49). En parlant de l'obscurité, il la hausse et la rend supérieure à la lumière « *L'obscurité [...] est une immensité qui surpasse la lumière* » (N.L. :53). Cette lumière qu'il détient quand même malgré son handicap « *Si l'obscurité est mon univers, la lumière est la toile de mon imaginaire* » (N.L. :53), lui permet de surpasser les voyants car en plus d'être capable de retrouver seul son chemin vers l'hôpital, il parvient à réaliser des moules pour les fresques de Nour et à se cacher pour ne pas être vu par Oualou et l'Explication qui eux sont voyant. Sassi l'aveugle devient ainsi la lumière de Nour qui avoue que « *Sa perception des êtres échappe aux limites de nos vues* » (N.L. :75). et tandis que Sassi devient lumière, Nour se transforme quant à elle, en un regard éteint¹⁵¹, vide qui contemple le vide « *Le noir est le cœur de la lumière. Il y a toujours une part d'obscurité dans la clarté* » (N.L. :69). Nour est la vraie aveugle dans l'histoire car elle cherche ailleurs l'amour et le bonheur alors qu'ils sont tout près d'elle et à sa portée. Ses yeux toujours portés vers les lointains horizons du désert, ne voient en Sassi qu'un simple ami mais le malheureux est éperdument amoureux d'elle. Nour passe à côté de l'essentiel et meurt du chagrin dans l'attente d'un amour qui ne revenait plus.

Oualou et l'Explication sont deux amis inséparables « *Oualou, rien, surnommé ainsi parce qu'il n'a jamais rien compris à rien, est toujours flanqué d'un compère, appelé L'Explication, en raison de la fatuité avec laquelle ce dernier assène en toute circonstance commentaire et argumentation pour le moins simplistes* » (N.L. :23). Le contraste de leurs profils atteint même leur apparence physique et devient loufoque « *La juxtaposition même de leur physique prête à sourire. L'Explication est quasi courtaud et poilu que Oualou et glabre et élancé* » (N.L. :24). Les deux compères vont s'échanger de rôles car Oualou qui est toujours incapable de comprendre ce qui passe autour de lui va, se mettre drôlement à expliquer et à émettre des commentaires après sa répudiation. Cette burlesque permutation

¹⁵⁰- Dans le roman, les rapports de ce couple sont mystérieux : ils apparaissent tantôt comme amoureux, tantôt comme simple amis, tantôt comme frère et sœur mais l'on sait que Sassi est amoureux de Nour

¹⁵¹- A la fin du roman, Nour est réduite à un regard mort qui contemple le vide de la vie.

est loin d'être amusante parce qu'elle traduit l'absurdité de la situation que vivait l'Algérie dans les années 90. Le lecteur comprend de cette alliance Oualou l'Explication (qui veut dire absence de l'explication ou il n'y a pas d'explication) qu'aucune logique n'est capable de justifier de ce qui se passe dans ce pays« *Hum, Oualou-L'Explication, makach l'explication ! Leurs seuls surnoms résument le pays, en effet* »(N.L. :49).

Les propos de Nour relève d'un langage poétique qui s'autorise lui aussi à associer les contraires. Elle se définit comme une « *nomade sans tribu* » (N.L. :42).alors que tout nomade est par définition un membre appartenant et arpentant le désert avec son clan. Le voyageur solitaire prend quant à lui, le nom d'errant ou d'exilé. En se désignant ainsi, Nour tente peut être de partager sa sensation de solitude qu'elle ressent même entourée « [...] *seule face aux autres, même lorsqu'elle était parmi eux* » (N.L. :45).

Ce personnage extraordinaire s'amuse à jouer des mots pour créer des images déconcertantes comme celle de « *carcasse à mirage* » (N.L. :25).qu'elle attribue à Sassi. La carcasse qui est de l'ordre du tangible, du palpable donc matérielle et réelle est associée à ce qui est immatériel et irréel : le mirage synonyme d'illusion trompeuse. Le handicap physique de Sassi se transforme en bénédiction pour son esprit car ça lui épargne de percevoir la lumière triste du désert dont lui parle Nour¹⁵² et lui permet de répandre des mirages de bonheur pour garder espoir. Ne serait-ce la raison pour laquelle il survécût à Nour emportée par sa mélancolie !

Nous découvrons une autre image captivante dans « *Je me disais qu'en restant dans la solitude du Ksar, nous, nous partions plus loin qu'eux.*»(N.L. :167).Nour et Sassi sont les seuls habitants qui restent au Ksar quand tous les autres le désertent. Leur entêtement à ne pas renoncer à ce lieu est une forme de lutte contre le mal qui range le pays et confine le peuple dans sa peur. En restant, les deux protagonistes s'éloignent plus que les anciens habitants du village car ils marquent ainsi des pas en avant dans leur refus de l'intégrisme. C'est une marche pour l'espoir qui s'accompagne de la plantation d'un jardin au plein cœur du désert. Le jardin est une autre métaphore du combat contre l'envahissement.

L'installation dans ce ksar et la lutte acharnée pour la vie que Nour a entrepris avec son ami vont amenuiser son désespoir. Elle regarde le désert et sent que«*le vide des terres avait retrouvé ses propres résonances, ses partitions de silence et de vent, ses symphonies minérales* » (N.L. :42-43).Dans ce passage, l'héroïne donne au silence une musicalité

¹⁵²- Cette lumière connote l'affliction dans laquelle vit le peuple à cause du terrorisme.

douce et apaisante qui va la calmer et lui apprendre l'espérance. L'espoir est ce chant imperceptible, couvert de silence mais qu'on parvient quand même à entendre à force d'y croire. En s'attachant à cet espoir Nour s'attache à la vraie vie celle qui « *regimbe et nargue la mort. Pas celle qui se fait son esclave et se mutile pour elle* »(N.L. :52).

Les procédés que nous venons d'étudier et qui place l'écriture de Mokeddem sous le signe de paradoxes témoignent semble-t-il d'une envie de fonder par l'acte de création littéraire, un juste milieu où les différences peuvent se réconcilier pour permettre à l'être de se retrouver et de se libérer de son égarement.

La narration cyclique

L'influence qu'exerce le désert sur l'écriture de notre romancière apparaît aussi à travers la dimension temporelle du récit. Le temps que Mokeddem choisit pour son topo narratif porte la marque indélébile de cet espace. Bakhtine a déjà montré dans son *Esthétique et théorie du roman* que l'espace et le temps dans une fiction littéraire ne fonctionnent jamais indépendamment ou séparément. Selon lui, il existe un rapport étroit et une corrélation entre ces deux composants est qui fait qu'elles ne doivent plus être considérées individuellement mais embrassées d'un même regard comme un tout fonctionnant grâce à leur articulation. Pour rendre compte de cette intime alliance espace-temps, Bakhtine forge le concept de *chronotope*. Ce néologisme est formé de deux parties : *chrono* qui vient de la racine grecque « *chronos* » signifiant temps et *tope* du grec « *topos* » qui désigne espace. Il le définit comme suit :

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par " temps-espace " : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature.[...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissociabilité de l'espace et du temps. Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu [...]¹⁵³

Ce qui nous intéresse dans la théorie du chronotope, c'est cette innovation qui marque une nette rupture avec ce qui se faisait auparavant dans le monde des études littéraires. Les pratiques traditionnelles qui consistaient à repérer et à analyser isolément les déictiques spatio-temporels sont abandonnées et à leur place apparaît une recherche soucieuse d'aborder et d'étudier ensemble les éléments espace-temps afin d'explorer une signification qui comme l'affirme Bakhtine ne s'offre que dans leur association.

¹⁵³- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987,p. 235

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire.¹⁵⁴

Bakhtine explique dans ce passage comment ces deux éléments fusionnent et s'altèrent réciproquement au point de devenir chacun un support de manifestation pour l'autre. Les signes du temps apparaissent dans l'espace et inversement ceux de l'espace se manifestent dans et à travers le temps. L'espace se charge de matérialiser le temps qui, lui s'occupe à définir une nouvelle dimension « une quatrième dimension pour l'espace » comme l'affirme Bakhtine. L'essence du chronotope réside donc dans cette binarité indivisible et complémentaire de l'espace-temps.

Nous nous sommes référées à la théorie bakhtinienne pour attester du bien fondant de notre idée qui stipule que le temps dans la fiction racontant le désert porte la marque de l'espace raconté. Mokeddem se sert donc, dans ses romans, d'un temps qui rappelle les particularités de son désert. Mais signalons que la romancière raconte deux types de désert : un désert nomade, celui des ancêtres qu'elle connaît à travers les récit de l'aïeule Zohra et qu'elle tente de découvrir et de sillonner dans la peau de Yasmine dans *Le Siècle des Sauterelles* et un autre sédentaire, le désert de son enfance qui s'étend entre sa maison, son école et sa dune. Les deux déserts sont vécus et racontés différemment ce qui explique le repérage de deux temps distincts : un affecté au désert nomade que nous appellerons temps nomade et l'autre réservé au désert sédentaire que nous nommerons temps sédentaire.

Le temps nomade que nous découvrons principalement dans *Les Hommes qui marchent* et *Le Siècle des Sauterelles* est un temps indéterminé et non-mesuré. Les fractions habituelles qui sectionnent le flot temporel de la seconde à l'année et qui permettent de désigner avec précision durée, époque ou âge sont totalement absentes. L'aïeule Zohra abhorre cette pratique du découpage qu'elle trouve inutile et absurde « *Servitude de sédentaires que cette préoccupation ! Contagion qui sévit entre leurs murs prison. Ya ouili ! Ils mettent tout en chiffres, même la vie.* » (H.M. : 10)

¹⁵⁴- Ibid., p. 237

La grand-mère est adepte d'une conception du temps propre aux nomades où celui-ci est envisagé comme une entité continue et insécable. Quand on lui demande son âge, la vieille femme éprouve de l'embarras car elle n'a pas appris à être attentive à l'écoulement des ans. Elle répond en premier, en évoquant une date imprécise pour sa naissance « *l'année de la grande sécheresse* ». Ce n'est qu'après insistance qu'elle consent enfin à répondre « *Cela doit me faire soixante-quinze ans...Enfin...A peu près. Elle eut soixante-quinze ans pendant des années. En avait-elle dit, douze ou quinze de plus ? Zohra n'en avait cure. Ce qui lui importait, c'était sa vie nomade.* »(H.M. : 11) Quand elle décide de scolariser son fils khellil, Zohra se rend compte encore une fois de son inaptitude à surveiller le passage des ans « *Quand nous essayâmes d'inscrire Khellil à l'école, on nous opposa que c'était trop tard. Trop tard pour un enfant qui avait la vie devant lui ?* »(H.M. : 33)

L'absence de divisions étanches qui permettent de se repérer correctement dans le temps est l'une des manifestations de l'influence exercée par le désert sur cet élément. Ses immensités qui effritent toute délimitation affectent même la segmentation courante du temps qui disparaît et laisse place à une boucle temporelle continue « *Néant derrière, néant devant. Aucune limite ne résiste aux démesures du Sahara. Ici, les lumières effacent et brûlent les confins. Ici, l'espace et le ciel se dévorent indéfiniment. Configuration d'éternité qui rend caduque les durées.* » (H.M. : 10)

Les personnages évoluent dans ce temps tout en restant indifférents à son écoulement. Le calculer ou se localiser dans sa trame ne semble pas les intéresser. « *[...] Que passent les heures ou que s'immobilise le temps, il [Mahmoud] reste indifférent. Il n'attend plus rien. Il ne tend vers rien.* » (S.S. : 587) Cette insouciance provient du caractère figé que le temps doit à l'immuabilité du désert « *Comment envisager l'écoulement du temps dans un paysage aussi immuable* » (H.M. :10). Le temps est perçu comme une donnée statique qui se répète indéfiniment à l'identique car on dépit de leur marche qui consume leurs corps et leurs vies, les nomades ont l'impression que le temps n'évolue pas. Après des jours et des jours de traversée, leur regard ne se pose que sur des paysages inchangés et inlassablement les mêmes depuis une éternité.

Ce temps placide et invariable pèse sur les personnages. Il est lent et lourd. Sa lenteur éreinte les marcheurs. Elle est incompatible avec leur épuisement physique et semble agir de la même façon que le désert dont les distances s'allongent à l'infini car après tant d'harassement, le nomade découvre que les heures s'étirent encore plus comme

insensibles à son accablement. « *Long, long, ce temps harcelé de funèbres questions. Lents, lents ces jours qui longent la marche, lourd, un siècle de pas en un jour* »(S.S. :588). Mahmoud évalue son inanition corporelle et la mesure temporellement par ce qui équivaut à un siècle mais réalise avec amertume que le temps réellement écoulé n'excède pas une journée. L'inadéquation du temps du désert avec l'effort du marcheur le terrasse. Lui, le poète tourmenté qui sillonne le désert avec sa fille pour se guérir des plaies du passé, découvre que le temps par sa paresse ne cicatrise pas comme souhaité le douloureux souvenir mais au contraire il avive la blessure à travers les questions de la fillette. Si les distances du désert contribuent à l'épuisement physique, les heures se chargent quant à elles d'assurer l'épuisement moral.

Loin d'être l'allié des nomades, le temps ne leur offre aucun avantage. Le ressentant sans utilité aucune, ils le classe parmi les données de vie qui deviennent insignifiantes au désert. Ils n'attachent plus aucune importance à savoir quel jour ils sont parce qu'ils savent pertinemment que tous les jours se ressemblent et n'apportent aucun renouveau. Ils ne se soucient guère aussi de délimiter le début et la fin des saisons. Leur calendrier à eux fonctionne non pas en termes de chiffres mais en termes de changement climatiques toujours extrêmes été comme hiver (Dans les romans de Mokeddem le désert n'a que ces deux saisons) « *Au début de l'été, le soleil fondait sur terre, la transformant en brasier. Une lumière de cendre tremblait et le monde vacillait.* » (H.M. :119), « *Plus ce froid incisif, à nul autre pareil, qui fondait comme un oiseau de proie sur le meilleur du sommeil.* » (H.M. :21)

Ce temps ne fait que confirmer le caractère inclément du désert. Découvrant en lui un rappel incessant de la rudesse de cet espace, les nomades adoptent à son égard une attitude à l'opposé de celle du sédentaire. Ils se mettent à l'ignorer et à vivre en dehors de lui « *Nous vivions hors du temps.* »(H.M. :31), Le temps perd ainsi sa réalité et devient une dimension imaginaire « *Temps d'une marche. Temps d'une douleur, d'une rencontre. Temps d'une pluie, renaissance de la terre. Temps d'une vie...Le temps n'est que l'une des métaphores de la survie des gens.* »(H.M. :10)

Pour le maintenir dans son irréalité et échapper à son emprise, les personnages se servent de leurs imaginations pour le transformer et en disposer à leur guise. Le conte pour Zohra et pour Mahmoud est la meilleure façon de dompter le temps du désert. Le temps devient grâce à cet art, un matériau facilement malléable. Il se déroule non selon la logique externe du désert mais selon les envies du conteur. Zohra se libère de son présent

insupportable de femme sédentaire et vole librement dans un temps antérieur que ses contes déploient merveilleusement. Son âge devient celui de ses contes : « *J'ai à présent celui [l'âge] de mes contes* »(H.M. :11)

Pour Mahmoud, le conte est le seul moyen qui permet d'appriivoiser le temps du désert et de le faire sien. Il permet d'inverser les rôles pour soumettre le temps à la volonté de l'homme

Tu sais, conter c'est échapper à l'instant. C'est refuser de n'être jamais que l'un de ses écrits, qu'une borne de sa course. Conter c'est le saisir en plein, ce temps, c'est le déplier en éventail de mots. Tu t'en évertues et le railles. Puis, tu le replies, fermé dans le nœud de ta narration. Jeté, ce temps choisi, tu respirez un bon coup. Tu souris à la feuille ou à l'auditoire. Tu en cueilles un autre et tu recommences à l'effeuiller. Ainsi, tu inverses les rôles. En jalonnant le temps de pensées, tu en feras ton objet. (S.S. :596)

Le temps nomade est aussi un temps cyclique. Il fonctionne de façon continue. Il ne finit que pour recommencer comme s'il était cadencé par le rythme de la marche des nomades. La vie nomade devient selon cette conception, une succession d'épisodes répétitifs. La raconter revient à raconter de façon itérative ces épisodes. C'est ce que fait notre romancière dans *Les hommes qui marchent* où elle s'appuie sur des repères périodiques pour exprimer le lancement d'un nouveau cycle, d'une nouvelle étape dans la vie des personnages. Le mûrissement des dattes et le surgissement des caravanes des hommes bleus sont les deux indices du changement temporel dont se sert l'écrivaine.

Le mûrissement des dattes annonce quand il est cité la première fois dans le texte, la transformation du statut de Zohra de mère à grand-mère. Il accompagne la naissance du premier petit enfant de la famille : Leïla « *On était en octobre, et les dattes avait cet aspect luisant et fondant dans la bouche avec une saveur de miel [...] Zohra souriait aux palmiers mais aussi à une pensée. Elle sera grand-mère ce mois-ci, peut-être aujourd'hui !* » (H.M. :71) Puis il sera rattaché au personnage de la fillette pour raconter progressivement son mûrissement psychique et intellectuel car il sera associé à la rentrée scolaire « *Enfin, la rentrée approchait. Il n'y avait qu'à regarder les palmiers pour s'en assurer. Quand les dattes avaient bruni et mûri. Quand elles se détachaient d'elles-mêmes, comme des grosses gouttes de miel [...] c'était que l'école était vraiment pour bientôt.* »(H.M. :164), « *Puis les dattes mûrirent, et vint la rentrée.* » (H.M. :189), « *Puis, sur les palmiers, les dattes*

croustillantes et dorées devinrent moelleuses et mielleuses, et ce fut la rentrée »(H.M. :282)

Le choix de cette période de l'année comme repère temporel dans la narration des évènements marquant dans la vie de Leila est significatif. La romancière a choisi de ne pas la désigner en termes de mois mais en termes de cueillette. La cueillette des dattes : le fruit le plus savoureux du désert. L'apparition de ce fruit mielleux, dans son stade final de mûrissement change le goût des jours tourmentés de la fillette et sonne comme une promesse de meilleurs jours pour celui qui sait attendre.

L'autre évènement cyclique, répété dans le roman, concerne l'apparition inespérée des hommes bleus dans la vie de l'aïeule. Après le départ de Bellal son neveu chéri au maquis, Zohra sombre dans la tristesse et le désespoir. Sa vie semble être brusquement figée dans l'attente. Quand les caravanes débarquent près de chez elle, Zohra se libère de son chagrin et semble renaître de nouveau « *Les chameaux portaient des charges qui doubleraient leur hauteur. A les observer ainsi harnachés et le pas lourd, ils donnaient à Leila l'impression de pachydermes surgis du passé de Zohra, afin de soulager sa tristesse.* »(H.M. :113). Le bon accueil que Zohra réserve aux hommes bleus les incite à revenir près de la cheikha chaque fois que leurs pas les mènent près de son village. Sachant qu'ils seront sûrement de retour, Zohra leur gardent précieusement des grappes de dattes et se met à guetter leur apparition qui l'enchant plus que tout autre chose du monde. Les caravanes disparaîtront après la mort de la cheikha « *Ils dirent aussi qu'ils ne repasseraient vraisemblablement pas par là avant longtemps. Si jusqu'alors ils avaient fait ce grand détour, c'était pour offrir leur marche à Zohra. Maintenant elle voyage avec eux.* »(H.M. :309)

La répétition cyclique du temps ne concerne pas que le retour périodique de ces évènements. D'autres procédés d'écriture tentent de mimer la dynamique continue de cette boucle temporelle. La répétitions de certains pratiques, de certains gestes et de certains mots ont pour but de familiariser le lecteur avec ce rythme de vie spécifique aux gens du désert : le rythme de la marche nomade que seul entrave la nuit « *Seul l'abîme du sommeil les arrête. Une halte aux confins du trépas d'où ils ne se relèveront que pour reprendre encore leurs pas.* » (S.S. :586)

Cette marche est éternelle, elle ne connaît que des répit expéditifs après quoi le corps reprend à l'infini son voyage dans le désert. Un voyage cadencé au rythme de pas

que Zohra tente de revivre dans son espace sédentaire. Ses pas tentent de lui restituer son passé de marche. Son corps et son esprit nomadisent à chaque foulée de sable et se libèrent de la morosité de leur sédentarisme :

Zohra déteste ce lieu. Aussi, chaque matin, fuyait-elle vers le vieux ksar pour respirer un peu d'humanité. Un pas, deux pas. Avec allégresse le pied retrouvait la plasticité du sable. Délivré de ce sinistre environnement, le corps recouvrait sa souplesse. Un pas, deux pas. Sans voile, un magroun vaporeux flottant sur sa robe à grand volants et les mains nouées dans le dos, Zohra marchait en rêvant. Un pas, deux pas. Tête haute, sens aux aguets, elle observait à la dérobée la vie des citadins. Quand aucun but précis ne les animait, les hommes se regroupaient dehors et attendaient, mollement, que passât le temps. Temps du silence. Silence des fantômes, de l'inavouable. Un pas, deux pas. Dans le labyrinthe des ruelles, l'odeur de la terre que les femmes arrosaient et balayaient. Les senteurs de cannelles, cumin, gingembre, coriandre, menthe, carvi...atteignent ses narines comme des capiteux embruns. Les couleurs des épices, juxtaposées en gros tas, et la terre sombre des murs...succession de teintes à ravir les yeux [...] (H.M. :112)

« *Le recours aux points de suspension est assez fréquent dans les textes de Mokeddem et marque précisément une ouverture sur l'infini, spatial, onirique ou psychologique, en exprimant notamment l'incertitude* »¹⁵⁵

La sédentarisation contraignante de Zohra et de sa famille leur révèle l'existence d'un autre mode de vie. Le mode de vie citadin fondé sur l'immobilité et sur une conception différente du temps. Le temps sédentaire est à la différence de leur temps nomade, un temps haché, fragmenté et précis. Un temps linéaire qui coule et qui ne se répète pas car les années qui passent sont définitivement perdues et chaque nouvelle année a ses lots d'évènements neufs et inédits. Zohra comme première réaction, s'étonne de ce morcellement temporel et en parle ainsi « *Les immobiles s'ennuient tellement qu'ils fractionnent même les journées comme j'égrène les perles de mon chapelets pour prier. Et si l'on va au-delà de leur temps emprisonné, ils disent : " c'est trop tard "* » (H.M. :33). La vieille dame est médusée par cette manie qui n'épargne aucun flot temporel du découpage. Même la journée (entière dans la conception nomade) est subdivisée en heures, minutes et seconde. Chez Zohra comme chez ses ancêtres, il suffit de se référer au soleil pour les divisions jour/nuit, à la lune pour celle des mois et aux constellations pour les saisons et années. Mais chez les sédentaires, le temps est d'une exactitude déconcertante.

¹⁵⁵ Blanchaud Corinne, *Textes, Désert et Nomadisme*, thèse de doctorat, Lettres modernes, Cergy-Pontoise, 2006, p.46

Ce temps régulé avec précision, la romancière le réserve aux évènements historiques correspondant à la colonisation et à la guerre de libération algérienne, comme pour attester de leur incontestabilité « *la guerre qui avait éclaté le 1^{er} novembre 1954, ne s'étendait pas à l'Oranie* »(H.M. :92) « *Durant l'été 1956 ? L'Athos, un bateau transportant des armes pour le compte du FLN, fut arraisonné au large d'Oran par l'armée française. En Octobre de cette même année, la nouvelle de la capture « en plein ciel » de Ben Bella et de plusieurs membres du FLN, essaimée dans les douars [...] » (H.M. :102) « *le 25 février, Larbi Ben M'hidi est emprisonné. Quelques jours plus tard, un laconique bulletin officiel annonçait sa mort.* »(H.M. :112) « *Ce mois de février 1960, à Reggane, plus au sud, dans le grand Touat, explosa la première bombe atomique française* »(H.M. :180) « *le 7 mars 1962 s'ouvraient, officiellement cette fois les négociations à Evian* » (H.M. :215) « *le 19 mars à midi, la radio annonça la proclamation d'un cessez-le-feu* » (H.M. :215) « *le 1^{er} juillet, jour du référendum pour l'autodétermination* »(H.M. :279) « *le 3 juillet, le gouvernement provisoire de la république algérienne, conduit par Ben Khedda, s'installait à Alger. L'indépendance était proclamée* » (H.M. :279)*

La précision du temps sédentaire convient parfaitement à la narration de ces évènements historiques. La romancière les relate pour les perpétuer et seule l'exactitude de ce temps est capable de les archiver pour les protéger contre l'oubli et leur assurer une sauvegarde inaltérable. Mokeddem privilégie donc le temps sédentaire quand il s'agit de raconter l'Histoire de son pays et réserve le temps nomade à son histoire personnelle. Il s'agit ici de la jonction de deux temps que Bakhtine appelle temps historique et temps biographique « *Ici, concentrées, condensées, évidentes et visibles, se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien, et en même temps tout cela est confondu, fondu dans les seuls indices de l'époque, et celle-ci est perçue concrètement comme sujet.*»¹⁵⁶

L'oralité et l'écriture

Le désert est sans conteste le royaume de l'oralité par excellence. Dans ce continent de sable où tout est éphémère, où toute chose est vouée à la dissolution et à la disparition, la parole seule échappe à la loi d'éradication et d'engloutissement du désert. Perpétuée de génération en génération et sauvegardée dans la mémoire collective des tribus nomades, la parole assure le lien avec le passé et permet de se construire dans le présent pour mieux

¹⁵⁶Michaïl Bakhtine(1987), Op.cit., p.388

affronter l'avenir. Elle s'accommode au mode de vie des nomades dont les déplacements continus exigent de ne s'encombrer que de ce qui est légers et nécessaire.

La parole, à la différence de l'écriture, ne nécessite pour se pratiquer que ce souffle de vie animant le corps en mouvement. La parole est alors vivante car ses sons prennent forme et vie à travers la voix qui se met à raconter, à réciter ou à chanter. L'écriture par contre, est « chose morte » (S.S. :665) dont les caractères inertes échouent comme des feuilles desséchées sur le blanc morbide du papier. C'est ainsi que les nomades justifient leur préférence prononcée pour l'oralité. Mokeddem en fait état de façon claire et directe dans *Le Siècle des Sauterelles*. Lors de sa première rencontre avec la chef de la tribu des Hamani :Kahdija, Yasmine répond à la question lui demandant son nom par une écriture sur le sable. Déconcertée, la vieille dame analphabète comme la majorité écrasante des gens du désert rétorque qu'elle n'a rien à faire de cette chose morte. « *A l'instar de tout superflu, l'écrit ne trouve guère à fleurir dans l'aridité de leur vie nomade. L'écrit a la prétention, la suffisance de tous les édifices du sédentaire. Il est un nœud fait au temps, une trahison qui se tait.* »(S.S. :592). La réaction est identique chez les autres Hamani. Ceux-ci restent mitigés face à la requête que Yasmine formule auprès du juif Benichou lui demandant du papier. Ils s'étonnent de ce besoin de consigner par écrit ce qui peut être transmis plus efficacement par voie orale :

Qu'a-t-on besoin de l'écriture, du lincol du papier pour transmettre des faits ? Au royaume de l'oralité et du nomadisme, les seuls vestiges humains sont les tombes[...] Les sables ne sont qu'écrits d'éternité. La parole elle, est une mémoire vivante. Elle tisse des chaînes brûlant des regards, au fil des générations. (S.S. :862-863)

Pour les nomades, encre et papier sont des moyens dérisoires de conservation des faits de vie « *Lire et écrire ? Au sein du monde de l'oralité, pure extravagance [...] Notre histoire ne se couche pas entre l'encre et le papier. Elle fouille sans cesse nos mémoires et habite nos voix...* » (H.M. :16)

Mokeddem est née et élevée dans ce monde vénérant la parole. Elle est nourrie aux mamelles de l'oralité. Initiée aux charmes des mots par la voix généreuse de l'aïeule qui ne ménage ni chant, ni poème ni conte pour la faire rêver. L'écriture qui viendra plus tard lui apprendre à sculpter les sons pour leur donner une existence graphique ne s'installera pas dans sa vie au détriment de l'oralité. Bien au contraire, les deux formes d'expression s'allient chez elle pour donner toute son originalité, à son art. Dans sa littérature,

Mokeddem met l'écriture au service de l'oralité et l'oralité au service de l'écriture. Si l'une a le pouvoir d'ouvrir sur le monde une tradition locale ignorée, l'autre constitue un riche répertoire où la première puise ses thèmes authentiques. Il s'agit pour notre auteure de fusionner parole et écriture pour prendre le meilleur des deux. En associant l'écriture qui a « *la pérennité et l'indifférence de l'éternité* »(H.M. :278) à la parole qui « *a la voix et la force éphémère de la vie* »(H.M. :278), notre romancière réunit ensemble l'éloquence fugace de la parole bédouine et la force silencieuse des mots écrits et élabore ainsi, ses propres canons esthétiques qu'elle puise à la fois dans son héritage de l'art populaire bédouin et dans sa connaissance de la littérature universelle.

L'étiquette roman sous laquelle sont publiés les textes de notre écrivaine ne qualifie que partiellement sa production qui est, en réalité, à la jonction entre art oral et art écrit. « *L'oralité est quelque chose d'important pour moi [...] avant les livres ma première sensibilité aux mots m'est venue par elle* »¹⁵⁷ déclare-t-elle.

Mokeddem qui se veut conteuse héritière de l'aïeule Zohra et romancière de langue française ne se plie pas aux exigences du genre et ne se prive pas d'y inscrire le patrimoine auquel l'a initiée sa grand-mère. Ainsi dans le récit qu'elle raconte se faufilent d'autres récits qui tantôt relatent des histoires véridiques (les caravanes de sel de ces ancêtres) tantôt illustrent les mythes, légendes et contes qu'on perpétue dans sa tribu, le tout cadencé de temps en temps par des chants et des plaintes qu'elle insère ici et là dans le texte.

Notre étude des traces de l'oralité dans l'œuvre de cette auteure, s'intéresse particulièrement à une forme de littérature orale omniprésente dans tous ses textes. Il s'agit du conte. L'inscription du conte dans le roman peut se lire comme l'acquittement d'un devoir ou la réalisation d'une mission dont Mokeddem se sent investie par ses ancêtres en général et sa grand-mère en particulier. Zohra a passé sa vie à raconter son histoire et celle des siens à sa petite-fille. Il ne faut pas voir dans ce geste une simple activité ludique sans fond car en dehors de la distraction, Zohra accomplit par sa narration un rituel ancestral de transmission de patrimoine. Dans toutes les sociétés de tradition orale, le dépositaire du savoir qui généralement en plus du savoir, a l'art de manipuler les mots, a pour tâche de perpétuer l'héritage immatériel en le transmettant aux plus jeunes. A sa mort, ces derniers prennent le relais et racontent à leur tour ce qui leur a été raconté.

¹⁵⁷ Malika, Mokeddem, « *Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots* », in *Algérie/littérature/Action*, Alger, Marsa, 1998, p.22.

Mokeddem est le maillon qui succède à l'aïeule dans la chaîne traditionnelle de transmission car comme sa grand-mère, elle a elle aussi le don des mots « [...] vous connaissez Zohra ! Elle détient un pouvoir redoutable, celui des mots. Dans sa bouche, ils sont savoureux ou tranchants. Ils sont ce qu'elle veut »(H.M. :28). Quand l'aïeule n'est plus, l'heure sonne pour que l'héritière prenne le flambeau. La transmission de la parole ancestrale apparaît comme la réponse à une injonction formulée tantôt directement comme dans *Le Siècle des Sauterelles* où Mahmoud demande à sa fille d'écrire les poèmes et les histoires qu'il lui a appris « [...] en attendant mon retour, écris les contes et les poèmes que je t'ai appris. Explore en toute liberté les cieux de ton imagination pour en inventer d'autres »(S.S. :747) Tantôt, indirectement comme dans *Les Hommes qui Marchent* où à la dernière page, Leila, habitée par la voix de sa conteuse de grand-mère, découvre que celle-ci l'exhorte à partager son legs. La voix de la disparue réitère plusieurs fois la même demande : Raconte-moi...Raconte-moi...Raconte-moi... Leila obtempère au vœu de la défunte et commence à écrire son histoire, celle de Zohra et de toute la tribu des Adjalli

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, comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua ses entrailles et libéra enfin sa mémoire.(H.M. :321)

La griotte héritière se met alors à raconter l'histoire de sa lignée sur le modèle du conte oral qui a bercé toute son enfance. Les conditions de narration, les ingrédients ainsi que la structure de ce genre sont tous présents dans ses textes. Avant de dérouler l'histoire à raconter, Mokeddem réunit conteur et auditeurs autour d'un kenoun lors d'une veillée. Le conte oral traditionnel exige une communication directe donc une présence simultanée sur les mêmes lieux et dans le même temps de celui qui dit le conte et de celui qui l'écoute. Les fins de journées où les haltes constituent un temps propices à la narration car ils sont les seuls moments de libre dans la vie nomade. Le taleb qui rejoint la caravane des Adjalli, raconte *Les milles et une nuit* devant un auditoire réunit le soir autour d'un brasero « Dans la kheima[...] pendant que les hommes, comme pétrifiés par la nuit tombante, se tenaient accroupis et figés autour des braseros[...] Djelloul découvrait un monde de palais. Un monde jusqu'alors inconnu de lui. »(H.M. :14) Mahmoud procède de la même manière dans *Le Siècle des Sauterelles* « La veillée en sirotant un thé, Mahmoud retrouve son rôle de conteur. Derrière les hommes, les enfants se taisent, subjugués par les histoires de

Djha. Seuls leurs yeux, enfiévrés, brûlent dans le noir et reflètent [...] la petite flamme vacillante du quinquet. » (S.S. :686)

Mais en écrivant le conte oral, Mokeddem réalise que son écriture et qu'aucune écriture n'est capable de restituer fidèlement la vivacité et la magie de ce type de conte. Le passage à l'écrit fait du conte une œuvre achevée, fermée et fixe. De surcroît, il l'ampute de son oralité qui instrumentalise le corps du conteur. Ce dernier met sa voix et tous son corps au service de la théâtralisation de son conte. Ses gestes, son regard, le timbre de sa voix servent tous à créer des images mentales chez l'auditeur. Ce dernier vit le conte à travers les vibrations du corps du conteur. « [...] le conte est inséparable d'un corps. Les intonations du récitant, le timbre de sa voix, ses silences et ses pauses, les accélérations brusques et les lenteurs calculées de la narration, les gestes qui prolongent le message, le dramatisent ou le nuancent, voilà ce qui fait le charme du conte. »¹⁵⁸ Le conte écrit n'a pas tout ce potentiel. Mokeddem tente de pallier à cet appauvrissement en décrivant la fascination et l'éblouissement du public face à la parole conteuse. Zohra, par son talent d'excellente narratrice parvient à subjuguier son entourage par une histoire qu'elle a déjà racontée plusieurs fois : « [...] les prouesses de sa narration faisaient qu'au seul nom de Bouhaloufa, son auditoire jubilait et se laissait déjà emporter par le même envoûtement que lors de la première fois »(H.M. :13) Mahmoud émerveille sa fille jusqu'aux fibres les plus intimes de son être :

Yasmine frissonne aux mots du père. Elle guette leur éclosion dans sa bouche. Les mots du père glissent, tombent un à un dans les couches successives de son être : d'abord, ils percent la surface ride de son silence, la plissent en ondes circulaires comme pierres jetées en eau lisse. Puis, ils foncent vers ses abysses où ils soulèvent d'étranges remous.(S.S. :600)

Parmi les ingrédients phares qui distinguent le conte des autres genres littéraires figure le merveilleux. Cet élément n'est pas occulté dans les textes de Mokeddem. On le retrouve dans l'histoire de « Si Halouf Adjalli ». Djelloul, lors de son retour forcé chez les siens, adopte un marcassin retrouvé sur son chemin. Il ne se séparera plus de l'animal et l'emportera avec lui lorsqu'il quitte définitivement le désert. Au Maroc, il racontera que la bête est en réalité le résultat d'une métamorphose par malédiction :

¹⁵⁸ Encyclopédie Universalis, tome III, p.454

Et que devint le halouf de Bouhaloufa ? Il le suivait partout d'un pas « intelligent », portant la meida et les livres. Aux hommes qui s'arrêtaient sur leur passage, intrigués par l'accoutrement de l'animal, Djelloul disait : « Par Allah, cette bête que vous voyez là était un noble cheikh nomade de la tribu des Ajalli. Il s'appelait Djelloul. La malédiction des siens le transforma, un soir de pleine lune, en halouf. J'étais là. J'ai assisté à la métamorphose. Depuis, je le traîne avec moi. Et les soirs de pleine lune, il retrouve l'usage de la parole et me conte son histoire. » Certains hommes, apeurés, se sauvaient. D'autres, saisis par la légende, couraient derrière le halouf et le caressaient. L'animal devint célèbre dans les villes traversées. On l'appelait « Si Halouf Ajalli ». (H.M. :23)

Le merveilleux est présent aussi dans *le Siècle des Sauterelles*. Mahmoud appelle sa fille ma fée. Il assimile Yasmine à cette figure merveilleuse car elle a la même fragilité qu'elle, la même bonté et le même pouvoir extraordinaire de pousser en avant les héros des contes. Mahmoud, puise sa force de vie dans les yeux de sa fée miraculeuse. Après la mort de Nedjma et de son bébé, Yasmine devient sa seule raison d'être. Le merveilleux ne concerne pas que sa fille mais le touche lui aussi car à la fin du roman bien qu'abattu par les gendarmes français, Mahmoud ressuscite. Quand les soldats reviennent à la recherche du corps, ils découvriront que celui-ci a disparu.

Le texte laisse entendre par la suite que Mahmoud aurait gagné le Maroc où il aurait enfin retrouvé sa fille. « *D'aucuns se hasardent même (...) à supposer que Mahmoud n'était peut-être pas mort, qu'après leur départ (celui des gendarmes), il a dû simplement recouvrer ses esprits, vaincre la douleur de sa blessure, se lever et se diriger vers le Maroc tout proche.* » (S.S. :277)

Le fabuleux est perceptible aussi à travers la scène du roman qui laisse entendre que l'âme de l'aïeule de Mahmoud a changé de forme pour se métamorphoser en tourterelle. Mahmoud surpris par la tempête, enterre rapidement les ossements de sa grand-mère dans une fosse de fortune, sur son chemin, tout en prenant soin de marquer le lieu par une indication qui lui permettrait plus tard de retrouver cette tombe provisoire. Quand il revient avec Nedjma, il découvre que le déluge a tout emporté y compris le bâtonnet indiquant la fosse. Il invoque alors l'aïeule « - *Dis, l'aïeule, je t'en prie, aide-moi à te retrouver. Il me faut repartir. Ils doivent déjà être à ma recherche. Tu ne vas m'abandonner maintenant.* » (S.S. :516) Celle-ci lui répond à travers le gazouille d'une magnifique tourterelle. Nedjma le voyant triste, le console en lui affirmant que l'aïeule est cette même tourterelle, envolée après leur avoir désigné la fosse des ossements « *Ne sois pas triste. Ces*

os ne sont que les restes d'une mue délaissée par ton aïeule. Elle, elle revit dans la belle tourterelle qui tout à l'heure chantait sa joie de te revoir avant de s'envoler [...] »(S.S. :520)

Le personnage d'El Majnoun est rattaché lui aussi aux merveilleux car il évoque par son nom et par son attitude, une créature surnaturelle qui est le djinn¹⁵⁹. El Majnoun signifie le fou mais aussi le possédé comme on peut le lire dans L'Encyclopédie de l'Islam :

Madjnūn : possédé, fou est le participe passif de djanna « couvrir, cacher », passif djunna « être possédé, fou, aliéné ». Son sens et son usage sont étroitement liés à la croyance aux djinn. Dans l'Arabie pré-islamique, les devins étaient censés avoir reçu des messages des djinns aux cours des pratiques extatiques, après quoi ils délivraient des oracles sous formes de brefs et énigmatiques textes en prose rimée (sadj^c), et l'on croyait les poètes inspirés par leur djinn personnel qui était assez proche de la muse des Grecs. Chaque devin, chaque poète était considéré comme madjnūn « possédé » ou « inspiré par un djinn »¹⁶⁰

El Majnoun est donc celui qui se trouve sous l'emprise du djinn car dans l'imaginaire oriental, ce dernier est capable de s'emparer du corps et de l'esprit d'une personne et la manipuler à sa guise. Les éléments textuels décrivant El Majnoun dans *le Siècle des Sauterelles* confirment cette hypothèse. Après lui s'être venu en aide contre les cavaliers le poursuivant, Mahmoud se présente à El Majnoun qui fait de même. Mais ce dernier ne se présente pas comme un honnête homme pourchassé par des brigands comme le croyait Mahmoud. Bien au contraire, en énumérant ses pratiques malfaisantes, il s'apparente non pas seulement à un criminel assassin mais à « un être démoniaque »(S.S. :418) avec un « rire satanique »(S.S. :254) Il fait de tous ce que les hommes réprouvent ou la religion proscrire, son métier. Les exploits qu'il réalise et qui dépassent le simple pouvoir des hommes confirment sa possession. Il est capable d'entendre une cavalcade à mille lieux, d'investir les endroits fermés et de retrouver Mahmoud où qu'il soit : « Rien n'arrêtait donc cet être étonnant, pas même les portes gardées. Où qu'il fût, il pouvait donc fondre sur lui avec l'ubiquité du cauchemar sur le

¹⁵⁹- « djinn, d'après la conception des musulmans, êtres corporels (adjsām) formés d'une vapeur ou d'une flamme, doués d'intelligence, imperceptibles à nos sens ; ils peuvent apparaître sous différentes formes et sont capables d'accomplir de pénibles travaux[...] Les djinns apparaissent aux yeux des hommes sous des formes multiples, le plus souvent sous l'aspect d'animaux tels que : chat noir (sans tâche claire), chèvre (chevreau, bouc), chien noir, canard, poule avec sa couvée, buffle, renard ou bien sous la forme humaine.[...]» Encyclopédie de l'Islam, Op.cit., p.1097

¹⁶⁰ Ibid.

sommeil. »(S.S. :410).Et pour couronner le tout, El Majnoun va procéder à la manière des djinns des *Milles et Nuit* à la réalisation des tous les souhaits de Mahmoud. Il exaucera tous ses vœux correspondant à la ruine de la ferme des Sirvant.

Un autre élément du merveilleux apparaît avec le personnage d'El Majnoun. Il s'agit du fameux pacte avec le diable. L'aide que Mahmoud procure à ce personnage lui vaut l'intervention de ce dernier dans la réalisation de son rêve. Mahmoud voyait dans ses rêves l'opulente ferme des Sirvant en proie aux flammes. Sachant les sauterelles sur les lieux, il entreprend de revenir à cette terre spoliée pour se délecter de ses dégâts et il assiste comme par magie à la même scène d'incendie que celle vue dans son rêve. Il apprendra plus tard que là est l'œuvre d'El Majnoun. Mais comme tout a un prix, le démon fait comprendre au poète qu'il n'envisage pas de se séparer aisément de lui car il lui réserve un certain projet mystérieux. Démasquant la réalité de cet être diabolique, Mahmoud tente à plusieurs reprises de lui échapper ce qui ne fait qu'aggraver sa situation parce qu'il lui deviendra redevable de sa liberté et de sa vie. Et comme dans tout pacte diabolique, la délivrance des griffes de ce démon ne s'est faite qu'à fort prix : la mort de Nedjma et de son bébé.

Au merveilleux s'ajoute un autre ingrédient du conte : l'anonymat de la parole contique. Il est communément admis que le conte n'est pas une invention individuelle mais une œuvre collective. A la différence des textes écrits, le conte ne se rattache à aucun conteur de façon exclusive et aucun conteur ne prétend être à l'origine d'un quelconque conte. Belmont le compare au langage qui appartient à tous et à personne en même temps :

La poésie de nature n'a pas d'auteur, ni les contes qui en émanent. Elle est comme un être organique, un arbre par exemple, ou mieux encore elle est comme le langage. Celui-ci se manifeste à travers les hommes, mais nul ne peut dire qui l'a créé. On voit simplement que les langues évoluent, se transforment en s'inscrivant dans l'espace et le temps propres à chaque population, comme les contes, qui sont à la fois même et autres selon les lieux et les générations.¹⁶¹

Les conteurs de Mokeddem se présentent comme des transmetteurs d'histoires. Ils racontent des intrigues à travers la voix d'une troisième personne qui reste inconnue. Ils la désignent par le « on » ou le « ils » et lui attribuent le verbe de la narration comme dans les dernières pages du *Siècle des Sauterelles* :

¹⁶¹ Belmont, Nicole, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, Paris, 1999, p.33

- On dit que le train s'est arrêté en butant contre l'austère du désert [...]
- On dit que dans cette contrée de toutes les hypnoses, de tous les envoûtements, une mystérieuse histoire les attendait [...]
- On dit que les gendarmes [...] coururent l'imprudence de redescendre [...]
- On prétend qu'ils n'étaient pas plus en bas que la tempête de sable se déchaîna [...]
- On dit qu'il en fut ainsi et que mal leur en prit. Quand ils s'y montrèrent, le corps n'y était plus [...]
- On dit que les soupçons se portèrent ensuite sur El Majnoun.
- On dit que pour une fois les belliqueux Douï Minaï et leurs farouches ennemis, les *Ouled Gerrir*, déposèrent leur haine séculaire [...]
- On chuchote que, mise au fait de leur projet, Yasmine tient à y participer [...]
- L'on conte que du khôl elle farda ses grands yeux [...], guetta l'infâme pour, dans leur guet-apens, le faire tomber [...]
- On dit qu'elle l'abandonna (El Majnoun) à ces hommes [...]
- On dit qu'à son sommet ("la dune"), [...] les plaintes de Mahmoud elle a chanté.
- On dit que sa voix a sacré cette dune magistrale [...]
- On dit qu'en cortège [...] un florilège d'échos étincelants a pulvérisé l'indigo des cieux.
- On dit qu'ensuite ses yeux se sont égarés vers les collines du Maroc et que sa bouche a souri comme si elle y avait aperçu Mahmoud.
- D'aucuns prétendent que c'est par là que ses errances l'ont menée, suivie du juif Benichou.
- On dit que ce dernier (Benichou), d'absinthe lui remplit sa bouteille de parfum et qu'elle en boit toujours [...]
- On dit qu'on la surnomme *Riha*, Parfum, et qu'elle enivre le luth [...]
- Certains prétendent que de caravane en caravane, elle a traversé le désert vers la noire source de sa mère [...]
- Ils disent que là ("la source noire"), dans l'antique Afrique, elle a nourri son chant [...]
- On dit qu'elle va d'amant en amant [...]
- On dit qu'elle s'en console (de son "mal-être") en arguant qu'elle vit en femme libre [...]
- On dit que tous ses bonheurs sont soudés de douleur [...]
- On murmure même qu'elle aurait retrouvé son père.

Le conte transmis de génération en génération est par essence lacunaire. Le conteur ne peut mémoriser intégralement et de façon infaillible l'histoire racontée. Il se contente de retenir les moments forts de la progression des événements qu'il reproduira lors de sa narration. Les autres aspects oubliés ainsi que les détails seront recréés différemment et inventés de façon propre au conteur. Le conte raconté n'est donc jamais le même. La mouvance de la parole et les oscillations de la mémoire le renouvellent constamment. Il

garde certes certaines de ses constants mais ne peut échapper au remodelage quand il passe de la bouche d'un conteur à celle d'un autre. Cette liberté donnée au conteur l'autorise à refaçonner le conte comme il entend pour y laisser sa trace. Zohra le fait entendre à son public :

[...] sachez qu'un conteur est un être fantasque. Il se joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la refaçonne entre ses rêves et les perdutions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. Toujours réinventé. Sachez aussi que vos médisances ne feront que l'amuser. Ou lui offrir matière à d'autres récits. Je vous aurai averti !(H.M. :12)

La réappropriation du conte par le biais de la personnalisation de la narration est illustrée dans *Le Siècle des Sauterelles*. Yasmine raconte l'histoire de sa mère « Bentelkelba » mais avec un élan d'imagination qui subvertit la version originale. La nouvelle version n'a avec celle relatée par le père que la ressemblance du départ. « *Elle [Yasmine] écrit les contes du père. Son favori est celui qui relate l'histoire de 'la fille de la chienne' qu'elle narre à sa façon. Sa mère y devient la fille de son imagination, son mythe. Elle l'imagine...* »(S.S. :873). Nedjma devient sous la plume de Yasmine, la fille illégitime d'un chef de tribu blanc qui ne désirait plus avoir de fille tant il en avait. Aucune de ses épouses n'a réussi à lui donner une descendance mâle. La mère de Nedjma, craignant pour sa vie, l'abandonne. Une chienne l'adopte puis une tribu nomade la recueillit. L'enfant grandira pour devenir une conteuse de renom. Un jour elle arrive dans le clan de son géniteur et modifie à son tour son histoire pour lui faire croire que sa misogynie lui a valu de perdre le seul garçon qu'il n'a jamais eu « le fils de la chienne ».

Mokeddem s'amuse elle aussi à revisiter et à modifier les histoires qu'elle insère dans ses textes. Dans *L'Interdite*, Oscar le Tambour, le petit enfant de trois ans qui refuse de grandir pour ne pas ressembler aux adultes est transformé en Omar le Bendir qui rend visite à Dalia dans ses rêves. Le petit prince devient le petit Sultan, un petit « chercheur d'espace » auquel la fillette demande de dire à son ami de « casser le ciel avec son avion ». Les Algériennes deviennent des Alices au pays du merguez. Targou, le spectre féminin issu de l'imaginaire maghrébin n'est pas vraiment méchante « *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.* »(I. :74)

Les formules introductives qui annoncent le début du conte sont absentes dans les textes de notre romancière. Nous ne trouvons qu'une seule et unique mention du fameux

« Hagitec-magitec » dans *N'zid*. Il semble qu'en renonçant à leur usage, Mokeddem veut brouiller volontairement les frontières séparant ce qui est purement fictif de ce qui est réaliste. En effet, les formules d'ouverture ont pour fonction, en plus de saisir l'attention de l'auditoire d'avertir celui-ci du changement d'ambiance. Elles expriment qu'on bascule dans un monde imaginaire où le fonctionnement logique des choses est perturbé et marquent une rupture avec les échanges verbaux ordinaires qui précèdent le moment de la narration. Après leur prononciation, l'assistance concède la parole au conteur. Seule la voix de ce dernier retentit dans l'assemblée jusqu'à la profération de la sentence finale. Ces formules sont plus au moins longues dans la tradition orale maghrébine. On trouve à titre d'exemple :

-« Au nom de Dieu j'ai commencé
Et sur le Prophète j'ai prié !
Je te conte ce qu'il y avait
Il y avait le basilic et le lys
Dans le giron du prophète
Sur lui prière et Salut »
- « Il y'avait, oh ce qu'il y avait !...
Dans les temps lointains...
Il y avait l'aveugle qui cousait les tissus
Il y avait la boiteuse qui sautait les murs
Il y avait la sourde qui rapportait les nouvelles où qu'elles soient... » Ou encore :
- « Croissant, Ô croissant !
Toi qui entres et sors dans la demeure divine
Salue le bien aimé
Notre Seigneur et envoyé de Dieu »

Mokeddem ne choisit aucune de ses formules longues et préfère opter pour le « Hagitec magitec » qui se traduit par « je te conte sans te venir ». Cette expression brève et furtive permet de donner au conte une entrée discrète qui le fait fondre et couler dans la narration romanesque comme s'il en faisait partie. Il est donc difficile de délimiter avec certitude l'espace réservé au conte dans les textes de cette auteure car ce dernier ne juxtapose pas l'intrigue réaliste mais surgit au cœur même de celle-ci.

La structure du conte telle que établie par Propp et Greimas est facilement identifiable dans toutes les histoires racontées par Mokeddem. Il s'agit toujours de réparer un manque qui donne lieu à une succession d'événement aboutissant à l'équilibre final. Nous prenons comme exemple les deux histoires de Djelloul et de Mahmoud :Djelloul

Ajalli surnommé « l'homme au cochon » ou Bouhaloufa quitte les siens pour satisfaire à son besoin d'apprendre à lire et écrire, sa vie est jalonnée par beaucoup d'évènements qu'ignore sa famille restée dans le désert. Elle est couronnée à la fin par son triomphe car en plus d'avoir réalisé son rêve, Djelloul finira ses jours dans l'opulence alors que les siens végéteront toujours dans la misère. Mahmoud part recueillir les ossements de sa grand-mère inhumée dans la terre spoliée par les colons pour honorer le testament de son père. Il vivra différents péripéties qui vont l'ériger en légende et qui lui vaudront l'amour de la nymphe noire Nedjma.

Le parcours de ces deux héros est comparable à l'itinéraire que décrit Nicole Belmont dans *Poétique du conte* : « *Le destin du héros de conte est constitué par un itinéraire qui va des liens de consanguinité aux liens d'alliance* »¹⁶² Mahmoud et Djelloul se séparent de leurs familles, par contrainte pour le premier et par choix pour le second et finiront par construire leurs propres familles qui donneront naissance à Yasmine et la lignée de Tanger des Adjalli .

Les héros mokeddemiens se caractérisent non pas par leur force et leur supériorité par rapport aux autres mais par leur sensibilité et leur pacifisme. Ils sont mal vus et sous-estimé dans leurs tribus qui prennent leur fragilité pour une faiblesse. Ils ne sont pas comparables aux personnages héroïques, belliqueux capables de réaliser des exploits mais appartiennent à la catégorie de héros « non prometteur » que Belmont présente comme suit « *Ces héros sont non seulement contrefaits, d'apparence chétive ou faible d'esprit, mais ils se complaisent souvent dans l'oisiveté, voire l'inertie [...] 'à la fin, cependant, ils apparaissent comme supérieurs, tandis que ceux dans l'ombre desquels ils vivaient sombrent dans le néant'* ».¹⁶³

Mokeddem en choisissant de glorifier des personnages qui préfèrent la force du verbe à celle du bras, la sensibilité de l'âme à la brutalité de l'esprit tente de détruire les stéréotypes associant la virilité à l'insensibilité du mâle. Elle valorise tous les personnages masculins qui se démarquent de la horde hargneuse des hommes persécuteurs de sa société. Elle décrit positivement ses personnages pour hausser un modèle masculin existant mais souvent méprisé et accusé à tort de faiblesse et de manque de cran. L'ancêtre Bouhaloufa, l'oncle Khellil, Mahmoud le poète, Nouredine le photographe, Sassi l'aveugle ou encore

¹⁶²- Belmont Nicole, (1999), Op.cit., p.160

¹⁶³- Ibid., p.183

Goumi sont tous en dépit de la désapprobation sociale, des figures héroïques dont l'anticonformisme est salué dans les textes de Mokeddem.

Algérienisation de la langue d'écriture

Mokeddem a choisi à l'instar de beaucoup d'auteurs algériens à dérouler son imagination sur le tapis de la langue française. Mais le français dont elle écrit, n'est pas celui des colons découvert sur les bancs de l'école et qui n'évoque qu'un référent importé et inconnu mais un français naturalisé et recrée pour convenir au désert. Cette langue venue d'ailleurs pour une raison historique bien connue, est soumise comme toute chose débarquant au désert à son pouvoir assimilateur. Etrangère au début, elle ne le sera pas pour longtemps car Mokeddem se chargera de la remodeler et de la refaçonner pour lui insuffler l'esprit de son désert et l'algérieniser. Avant de voir de quelle manière s'imprime l'influence du désert sur la langue d'écriture de cette romancière, il est préférable de commencer par le commencement c'est-à-dire par la rencontre de cette auteure avec cette langue

Dans ses romans où la dimension autobiographique n'est un secret pour personne, Mokeddem raconte comment elle a découvert le français à l'école coloniale. La fillette qui fréquentait pour la première fois de sa vie ce type d'établissement, se sentait étrangère à cette langue qui lui était elle aussi étrangère. Elle se retrouvait propulsée dans un lieu où des natifs enseignaient à des natifs une langue qui n'était pas sienne « *Au début de sa scolarisation, elle avait eu le sentiment d'être entrée par effraction dans un monde auquel elle n'avait pas droit* »(H.M. :123). Cette langue « *qu'elle n'avait pas choisie mais qu'elle aimait déjà* »(H.M. :125) n'était pas la langue de ses parents ou de ses aïeux. Elle n'évoquait pas des objets familiers que l'écolière rencontre dans son environnement immédiat mais l'amour qu'a cultivé son institutrice chez elle pour cette langue va la pousser à s'investir à fond dans son apprentissage.

Pour posséder cette langue Mokeddem se laisse d'abord posséder par elle. Elle s'ouvre au français et se laisse envahir. Elle s'abreuve à ses ressources pour étancher son insatiable soif de découverte de tout ce qui se cache au-delà des immensités de son désert. Elle s'attaque à la lecture et dévore sans modération les livres qu'on lui offre. Dans *les Hommes qui marchent*, à l'approche de chaque été, Leila s'inquiète de ses réserves en matière de livre, elle s'approvisionne chez ses enseignants et ses amis français pour ne pas se retrouver à court. Dans *La nuit de la lézarde*, Dounia construit à l'aide de ses

innombrables livres, un ongle de liberté dans la chambre partagée avec la marmaille de ses frères et sœurs. Le français devient un bastion de liberté, une lanterne qui éclaire l'écolière sur sa condition et qui lui permet de se soustraire aux attitudes machistes de sa société « *Comme si soudain la langue française avait des yeux et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues* »¹⁶⁴

Peu à peu, la petite Malika réussit à apprivoiser le français qui est désormais en elle. Maintenant que cette langue l'habite c'est à son tour d'habiter cette langue :

Je n'ai pas choisi cette langue mais elle est mienne [...], c'est elle qui est venue me coloniser, pour mon bonheur –la langue, pas le colonisateur- et maintenant puisqu'elle m'a possédée, qu'elle fait partie de moi, c'est moi qui, à présent, vais la coloniser et lui dire la complexité de la situation algérienne¹⁶⁵

Mokeddem va personnaliser le français acquis pour le rapprocher de son vécu. Elle va le greffer de son algérianité et lui insuffler ses sensibilités nomades qui empruntent à plusieurs cultures. Le français sera sa langue d'écriture, sa langue de combat féministe, sa langue d'amour et de peine, sa langue de revendication et de dénonciation.

Mais pourquoi substituer cette langue venue de loin à celles enracinées depuis des millénaires dans la mémoire collective. La réponse est donnée par Derrida

Dans quelle langue écrire des mémoires dès lors qu'il n'y a pas de langue maternelle autorisée ? Comment dire 'je me rappelle' qui vaille quand il faut inventer et sa langue et son je, les inventer en même temps, par-delà ce déferlement d'amnésie qu'à déchainé le double interdit ?¹⁶⁶

Mokeddem n'omet pas d'évoquer dans ses écrits la réalité linguistique de son pays. Elle décrit comment au lendemain de l'indépendance, les langues maternelles du peuple (arabe dialectal et berbère) furent marginalisées et considérées par les dirigeants politiques, comme indignes de la tribune officielle :

A l'indépendance les dirigeants ont décrété que deux des langues algériennes : l'arabe maghrébin et le berbère étaient indignes de la scène officielle [...] quant à la troisième

¹⁶⁴- Assia, Djabbar *L'amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1985, p.256.

¹⁶⁵- Yolande Aline, Helm, « Entretien avec Malika Mokeddem », in *Malika Mokeddem envers et contre tout*, L'Harmattan, 2000, p.43.

¹⁶⁶- Jacques, Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*. Galilée, 1996. p. 97.

langue du pays, le français, il est devenu la langue des vendus, des suppôts du colonialisme (I. :92)

La langue que l'on a choisi pour l'enseignement est l'arabe classique que la romancière définit comme « *une langue des cercueils* » (N.L. :184) Mais elle explique que le tort n'est pas à la langue mais à ceux qui la vide de sa substance pour l'instrumentaliser afin d'assujettir de nouveau le peuple.

Cette langue qui était autrefois celle du savoir et de la poésie devient aux mains des fanatiques un moyen d'abêtissement des générations futures « *Le problème chez nous n'est ni la langue, ni l'islam. C'est la faillite de la pensée critique.* » (N.L. :185). L'Arabe classique devient la langue de brimade où l'on n'exprime que le péché, les interdits et les malédictions. Une langue d'exclusion où les sentiments les plus nobles tel l'amour deviennent tabous où le « Je » est noyé et n'a droit d'apparaître qu'à travers le groupe. Toutes ces raisons poussent Mokeddem à recourir au français sans renier définitivement ses autres langues. Les autres langues dont nous parlons, sont celles évoquées par Assia Djebbar qui affirme que toute écrivaine algérienne possède quatre langues le français pour écrire et exprimer l'intimité au féminin, l'arabe pour la prière, le berbère pour marquer son appartenance et enfin la langue du corps.

Amoureuse et nomade des mots qu'elle est, Mokeddem ne peut préférer une langue à une autre. Elle rêve dans toutes les langues mais écrit en un français spécifique : le français algérianisé. Elle se positionne entre ses langues pour créer cette « *tierce langue* » assez généreuse pour accueillir les différences, assez profonde pour exprimer les résonances de son imaginaire hybride.

Ce nouveau code est à l'image de son désert natal ouvert et sans limites. Les frontières séparatistes des idiomes y disparaissent pour libérer le signe et lui permettre de nomadiser sereinement. Ainsi, il n'est pas difficile de trouver dans ses textes des traces de l'arabe dans son français et des traces du français dans son arabe. Les deux langues se contaminent subtilement pour échanger leurs poétiques respectives. Elle dit à propos de l'inscription de l'arabe en français « *Maintenant c'est à mon tour de la[la langue française] coloniser[...]pour y être nomade et, au gré de mes envies, lui imprimer la lenteur, la flamboyance des contes de l'oralité, l'incruster de mots arabes dont je ne peux me passer* »¹⁶⁷ Dalila la petite fille de L'Interdite perd patience quand Sultana s'empresse

¹⁶⁷- Christiane Chaulet-Achour (2002), Op.cit., p.183.

de lui corriger à chaque fois ses mots et rétorque en lui disant « *Nous, les vrais Algériens on mélange toujours les mots... on mélange le français avec des mots algériens* »(I. :93)

Mokeddem refaçonne son français comme elle entend. Elle y inscrit des mots propres au désert comme : hadoun, guerba, kheima, kheidous, mechta, kolla, ghoussà, dans le but d'intégrer ce référent que la langue de ses instituteurs ignorait.

Elle se sert aussi des mots arabes quand il lui semble que ceux du français n'expriment pas de la même intensité ses idées. allaoui, M'semen, guerba, kebdi, hanna, darra, guessà, zaouia, khlii, bercoukes, haik, kholkhal, magroun, mrabet, hadra, melhfa, hatta...

Parfois les mots utilisés ne sont ni arabes ni français mais français arabisés : zoufri (ouvrier), tricinti (électricité), ticif(TSF)...

Quand ni l'une ni l'autre de ces langues n'arrivent à exprimer pleinement sa rage et son amertume, l'auteure se met à créer ses propres mots. Dans *L'Interdite* on découvre les néologismes : Zyeuter et Koulchite. Deux néologismes qui ne se comprennent qu'une fois mis en relation avec le désert car ils illustrent certains aspects du vécu des femmes dans cet espace. Zyeuter pour évoquer le regard masculin persécuteur au désert « *Ici les gens regardent pas. Ils zyeutent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collé sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles, partout sur toi-même sous tes habits et même, ça fait des boules dans ta poitrine [...]* »(I. :99). Koulchite est inventé pour décrire la misère des femmes algériennes « *Quand tout, en arabe algérien koulchi, est douloureux, il s'agit de la koulchite, pathologie féminine très répandue et si bien connue ici. Koulchite symptomatique des séismes et de la détresse au féminin* »(I. :88)

L'hybridité de ce français algérianisé apparaît aussi à travers certaines expressions arabes traduites latéralement en français ou à travers des expressions françaises dont la prononciation est arabisée. L'exemple illustrant le premier cas est tiré de *La Nuit de La Lézarde* : « remplir les yeux », « tomber du cœur ». Nour répond à Sassi quand il lui demande qu'est ce qu'elle trouve de plus à son amant, que ce dernier lui a rempli les yeux. « Remplir les yeux de quelqu'un » est une expression algérienne qui veut dire conquérir le cœur. « Tomber du cœur » signifie perdre l'estime que l'on avait chez quelqu'un. La femme de Oualou refuse de revenir au foyer conjugal car son mari est tombé de son cœur. « Jnane foule » est la façon avec laquelle Nour prononce je m'en fous. Jnane foule signifie « jardin de fève ». Au lieu d'exprimer l'indifférence, le jardin de fève que la protagoniste

cultive en plein désert exprime tout à fait le contraire. Il démontre son optimisme et son attachement à l'espoir dans une Algérie vivant le chaos.

Cette fusion linguistique a permis à la romancière de créer un nouveau langage capable de traduire les dualités qui régissent son être et d'exprimer son entre-deux

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 tentation 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 »(I . :65)

L'analyse que nous venons d'effectuer dans ce chapitre nous a permis de confirmer que le désert se lit comme une métaphore de l'égarement au féminin. Par sa pluralité, ses paradoxes, le désert altère profondément le Moi des héroïnes qui se cherchent et ne se retrouvent pas. Ce n'est qu'après une mise à distance, les éloignant de cet espace de perte, que les héroïnes obtiennent le recul nécessaire, leur permettant de reconsidérer leurs rapports avec le désert, afin de mieux définir la voie d'un retour salutaire, les conduisant à la fois à se réconcilier avec leur passé et à recouvrir l'intégrité de leur être.

Si le recul nécessaire pour renouer avec soi et avec son passé prend la forme d'un éloignement physique pour les personnages, il se réalise autrement pour la romancière qui pour guérir de son désert, décide de le mettre en texte, de l'interroger par le biais de l'écriture. Il n'est donc pas étonnant de découvrir dans cette écriture, des aspects esthétiques rappelant incessamment le désert (oralité, narration cyclique...). Ces aspects traduisent le besoin d'évacuer via le signe littéraire, le trop de tension qu'exerce cet espace sur le Moi féminin. En mettant ses maux en mots, Mokeddem parvient enfin à s'exorciser de l'emprise néfaste que le désert exerçait sur elle.

Si le désert est l'espace de la désorientation identitaire pour le sujet féminin, la mer comme nous le verrons dans le chapitre suivant, serait le lieu des retrouvailles avec soi et avec sa féminité. Des retrouvailles qui permettront enfin aux protagonistes de se définir et d'acquérir un certain poids existentiel, mettant fin à leur flottement identitaire.

Chapitre -IV-

Poétique de l'élément maritime

La mer est l'autre espace présent avec force dans les romans de Mokeddem. Elle est instrumentalisée de façon à évoquer le thème épineux de l'identité féminine. Epineux car le dilemme identitaire auquel est confronté le sujet féminin est double ; en plus de se poser la fameuse et traditionnelle question de Qui je suis par rapport à l'Autre? La femme se pose aussi la question de Qui je suis par rapport à l'Autre mâle ?

Ce foyer d'interrogation autour duquel se regroupent toutes les figures féminines de l'auteure et qui constitue l'essence même de toutes les quêtes formulées dans ses récits, apparaît comme un épiscentre que la réflexion de la romancière tend à éclairer à travers un investissement poétique de l'élément maritime.

La féminité de la mer, sa symbolique maternelle, sa miscibilité, sa mouvance, son pouvoir de dilution, son constant renouvellement sont tous des éléments exploités par Mokeddem pour donner une nouvelle conception de l'identité féminine qui s'oppose à une définition patriarcale surannée, réduisant l'être féminin à une essence sexuelle biologique, à un rôle social mineur et à une infériorité aliénante.

Nous verrons dans ce chapitre comment la romancière parvient, à travers un réseau de significations aquatiques à remettre en cause les idées reçues d'une identité féminine prédéfinie par le sexe, le statut et le rôle social attribués aux femmes, dans et par le discours patriarcal et à instaurer une nouvelle conception identitaire du Moi féminin loin des clivages classiques.

Le chapitre s'organise autour des axes suivants

- L'élément maritime dans les romans de Mokeddem
- La mer et la thématique maternelle
- La mer et la question identitaire

L'élément maritime dans les écrits de Mokeddem

Selon Bachelard, l'imagination créatrice de chaque grand écrivain baigne dans l'un des quatre éléments présents dans les classifications des anciennes cosmologies à savoir : terre, eau, air et feu. L'œuvre qui n'est au départ qu'une pensée située au niveau abstrait de cette imagination donc « une rêverie », ne peut se concrétiser et avoir toute son essence qu'en s'appropriant l'un de ces éléments

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.¹⁶⁸

Dans les univers fictifs forgés par les rêveries mokaddemiennes, l'élément aquatique représenté par la mer est récurrent et omniprésent, il se manifeste avec force dans les deux romans de la mer : *N'zid* et *la Désirante* où il occupe toute la toile de fond de la fiction. La mer est comme l'avoue notre auteure dans ses entretiens, indispensable à sa création littéraire. En effet, ce n'est qu'en quittant le désert vers la mer que la voix de Mokeddem s'est libérée de son silence. L'espace maritime est l'espace de la délivrance qui a rendu possible l'éclosion de la parole artistique.

A Montpellier, j'ai conquis l'espace nécessaire à l'écriture. L'Algérie en reste la matière et le sujet dominant. Ce n'est pas un hasard c'est la proximité de la méditerranée est devenue indispensable à ma respiration. Elle est mon autre désert. Délivrée du premier où j'ai vécu, j'ai pu me rendre compte à quel point je suis à jamais marquée par ses immensités, moi qui y ait tellement suffoqué. J'aime l'idée d'avoir deux rives. D'être une femme de deux sud¹⁶⁹.

Avant même d'arriver à l'écriture, l'espace maritime était déjà présent de façon indirect dans la vie de notre auteure car il imprègne son imaginaire depuis son jeune âge à travers les rêves de l'enfant qu'elle était, des rêves nourris par ses lectures qui les transportaient loin de son quotidien désertique suffoquant. Ils se réaliseront quand la jeune Mokeddem quitte son village pour Oran. C'est dans cette ville qu'aura lieu son premier rapport direct et physique à la mer. Cette rencontre féerique sera racontée et répétée dans beaucoup de ses écrits « *J'ai découvert la mer seulement quand je suis arrivée à Oran, à l'université. J'aimais aller la regarder. Just ça. La contempler. Longtemps. M'en rassasier.*

¹⁶⁸- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie José Corti, 1942, p. 5

¹⁶⁹- Benaouda Lebdaï, *Le je n'est ni féminin, ni masculin*, le journal *El Watan*, 1 février 2007

Puis je fermais les yeux, respirer ses bouffées d'iode, sa fraîcheur. bercée par son chant, j'oubliais l'enfer du désert »(M.H. :116)

C'est en apprivoisant les immensités de ce nouvel espace que notre auteure parvient finalement à se réconcilier avec celles de son espace d'origine. La mer n'exclut pas le désert mais bien au contraire lui permet de resurgir « *je regarde la mer, scrute la ligne où elle rejoint le ciel et ne peux empêcher le désert de se substituer à elle. Il se déroule sur l'eau. Il s'écoule comme je ne l'avais jamais perçu : libéré de la misère et de la tradition* »(M.H. :122)

Il ne s'agit pas pour nous ici de confronter ces deux espaces ou d'évaluer et de comparer quantitativement la part textuelle qui leur est impartie pour en déduire une préférence pour l'un ou pour l'autre car quiconque lit les romans de Mokeddem remarque qu'elle les fusionne dans une gémellité maintes fois soulignée. Il s'agit plutôt pour nous d'interroger les profondes résonances de l'élément aquatique dans l'œuvre de cette auteure.

Dans *L'eau source d'une écriture dans les littératures francophones féminines*, volume qui recueille dix-huit articles traitant de l'élément aquatique dans les œuvres d'auteurs féminins du XXème siècle, Yoland Helm affirme que « *L'élément aquatique et les fluides en général constituent l'un des espaces de prédilection de l'imaginaire féminin* »¹⁷⁰. Cette préférence n'est donc pas une marque de fabrique propre à notre auteure. Mais notre auteur se démarque par sa connaissance de cet élément. En effet, dans son anthologie *La mer dans la littérature française*, Simon Leys souligne qu'

Entre les hâbleries des gens de lettres (qui parlent de ce qu'ils ne savent pas) et les silences des gens de mer (qui savent, mais ne parlent guère) heureusement qu'il s'est aussi trouvé quelques marins qui se sont mis à écrire [...] et quelques écrivains qui surent naviguer.¹⁷¹

Mokeddem fait partie de cette dernière minorité et sa connaissance et son savoir-faire en matière de navigation ne les garde pas uniquement pour elle mais les transmet à ses protagonistes. Ainsi, l'héroïne de *Mes Hommes* est initiée aux secrets de la navigation par son époux Jean Louis « *Cet été-là, nous cabotons de crique en port jusqu'en bas de l'Espagne. J'apprends à barrer, à manier les voiles, à repêcher un homme en mer...* »(M.H. :115) Celle de *la Désirante* les apprend grâce à son amant Lou « *Les amarres arrière dans les mains, je repousse le quai du talon, en écarte le bateau, remonte les défenses, exécute en automate tous*

¹⁷⁰- Yoland Helm (dir.), *L'eau source d'une écriture dans les littératures francophones féminines*, Peter Lang, New York, 1995,p.1

¹⁷¹- Leys Simone., *La mer dans la littérature française*, Plon, 2003, p.21

ces gestes auxquels tu m'avais initiée et m'apprête, pour la première fois, à prendre la mer sans toi »(D. :11). Dans *N'zid* Nora Carson s'inscrit dans après la mort de son père et devient chevronnée. Le bateau et la mer n'ont plus de secret pour elle.

La navigation à travers l'élément aquatique se fait à double niveau dans une sorte de mise en abyme. Elle ne concerne pas que les personnages des récits qui sont en perpétuel mouvement « *La thématique du départ, surtout en traversant la méditerranée semble être un leitmotiv qui revient dans toute l'œuvre de Mokeddem* » mais concerne aussi l'auteure qui en commençant l'aventure de l'écriture entreprend un voyage « *Un tour du monde en bateau. J'en ai envie aussi. Mais plus tard. J'ai entrepris un autre voyage, l'écriture. J'ai besoin de le voir aboutir, de me faire éditer* » (M.H. :132)

La métaphore aquatique pénètre l'écriture de dehors mais aussi de dedans

Avant de franchir le maudit été, je m'inquiétais de mes réserves et faisais provision de mes vivres à moi. Le corps rencogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par les flots de leurs mots, j'allais à la rencontre de Sartre et de Beauvoir, Giono et Colette, Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Kafka, Faulkner.¹⁷²

Si l'écriture est décrite comme un voyage, le livre avec ses deux frontières devient une mer à deux rives« *Par beau temps, en mer, j'écris Jean-Louis lit. Il lit beaucoup. Il lit des romans. C'est un lien fort entre nous. Ces deux rives du livre, la lecture dans le même temps que l'écriture* »(M.H. :131). L'élément aquatique est donc à la fois englobé dans l'œuvre et englobe lui-même cette œuvre. « *Mais c'était déjà de l'écriture ces années de navigation et de rumination* »mes hommes » (M.H. :12).

¹⁷²- Yoland Helm, (2000), Op.cit.,p.23

L'élément maritime et la maternité

Nous analysons dans les pages suivantes, les procédés d'écriture utilisés par Mokeddem pour féminiser puis maternaliser la mer, afin de la transformer en un élément féminin par excellence permettant d'évoquer le thème de la maternité.

La maternité de la mer ou la mer mère

La mer appelle inmanquablement la mère. Les deux homophones partagent en plus de leur sonorité identique des significations très proches connotant le maternel et tout ce qui s'y rattache. La mer est pour beaucoup de théoriciens¹⁷³ le symbole maternel par excellence. Elle est le lieu de toutes les genèses et de toutes les naissances. Ses eaux constituent la substance première essentielle à toute forme de vie.

La mère, source de vie et la mer source du monde sont toutes deux régénérescence. La vie a pris naissance dans les profondeurs des océans, tirant de sa substance toute la filiation de l'humanité. Nous sommes tous issus de cet élément aquatique. La mer est la femme première¹⁷⁴

Ses eaux rappellent d'une part le liquide amniotique, espace fœtal indispensable à toute préparation à la vie et d'une autre part les eaux matricielles, passage obligatoire pour toute naissance. Les eaux maritimes deviennent ainsi des eaux maternelles à travers leur mouvement berçant et leur goût du sel

Combien de fois n'ai-je pas gémi sous ce cauchemar où la mer, éternel symbole maternel, me fascinait pour m'engloutir et m'incorporer à elle...et où le gout salé de l'eau qui m'emplissait la bouche était peut-être le souvenir inconscient ineffaçable du sang fade et salé, qui lors de mon hémoptysie, avait failli me coûter la vie¹⁷⁵

Espace de gestation puis de procréation, les eaux maritimes continuent d'évoquer le maternel en se transformant en une substance nourricière qui rappelle par sa blancheur le lait maternel. Selon Bachelard tout liquide est une eau et « *toute eau est un lait, plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel* »¹⁷⁶

¹⁷³ - Durand Gilbert et Bachelard Gaston entre autres.

¹⁷⁴ - Nahlovsy Anne Marie, *Le mythe d'une renaissance ou la renaissance d'un mythe N'zid de Malika Mokeddem*, in Destinées voyageuses : La patrie, la France, le Monde, Beida Chikhi(dir.), Presses de l'université Sorbonne, Paris, 2004,p.103

¹⁷⁵ - Marie Bonaparte citée par Gilbert Durand, *Structures anthropologique de l'imaginaire*,p.121

¹⁷⁶ - Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942,p.158

Porteuse et donneuse de vie, berceuse, protectrice et nourricière, la mer ne peut être donc que la Mère première : réceptacle de tous les germes et fondement de la manifestation de toute forme de création.

Nous allons analyser dans ce qui suit quel(s) aspect(s) maternel(s) confère l'écriture mokeddemienne à la mer et que évoquent mère et maternité dans l'ensemble de son œuvre.

Dans les romans de Mokeddem la mer apparaît tout d'abord comme un être féminin. Dans *N'zid* les coups de pinceaux de Nora donne à la mer des attributs féminins « *Elle dessine la mer, son relief à l'envers derrière l'étain de son miroir... Ses dentelles de corail. Ses parures d'écailles. Ses chevelures d'algues. Ses sexes d'anémones* »(N. :32). Cette description ne se contente pas de doter la mer d'une apparence féminine que seule la chevelure aurait pu assurer mais rajoute à cet élément féminin par définition d'autres atouts d'apparat comme les dentelles, le corail et les parures. Ces atouts renforcent la féminité de la mer et nous éloigne de la catégorie du féminin discret. La mer n'est pas que femme mais une femme coquette qui s'exhibe et affiche fièrement sa féminité.

La féminité conférée à la mer prépare peut être le lecteur à sa prochaine métamorphose qui transformera légèrement son statut de femme à femme mère. Dans les écrits de notre romancière, la mer apparaît maintes fois comme synonyme de mère. Dans *L'Interdite* Vincent entend mer de la bouche de Dalila et veut comprendre de quelle mer/mère il s'agit :

- Parce que l'erg c'est la mer des rêves
- Une mer comme la Méditerranée ou comme celle qui nous donne la vie ?
- Toutes les deux... Je l'ai vu sur des photos et sur des livres, la mer. La mer, c'est la mère des poissons et aussi des marins[...](I. :71,72).

Vincent se rend donc compte que dans l'imaginaire de la petite fillette, la mer n'est pas qu'étendue d'eau ou espace de navigation mais aussi un élément vivant avec lequel poissons et marins entretiennent des rapports de filiation symbolique « *Ce serait merveilleux si je pouvais emmener Dalila voir la mer, cette mère des marins et des poissons* » (I. :75).

Dans *Mes Hommes*, la protagoniste s'exclame devant Jean-Louis après avoir réussi pour la première fois à nager en plein mer : « " *ça y'est, j'ai traversé la mère !* " *Il ne sait pas que je pense mère à la place de mer* »(M.H. :117).

En réussissant à dompter sa peur et à se lancer dans les eaux, la jeune femme éprouve une sensation de victoire comparable à celle de son affranchissement de sa mère. Cette mère qui lui voulait le même destin que le sien est loin derrière elle maintenant car en traversant la mer elle a aussi traversé la mère. Ces deux mères : la mer et la mère ne sont plus donc une source de crainte pour elle. La mer par sa proximité s'est substituée à la mère dans son éloignement et ceci ne fait que ravir l'héroïne.

Nora dans *N'zid* associe elle aussi dans son discours l'espace maritime à la figure maternelle. Elle dit à son ami navigateur 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 déchaînée* » (N. :84) la beauté de la mer qui fascine Jean Loïc n'a pas le même effet sur le personnage de Nora car elle évoque chez elle l'image d'une mère ignoble qui au lieu de chérir son enfant l'annihile et le détruit.

Ce rapprochement synonymique entre mer et mère est présent aussi dans *La Désirante* où notre romancière joue sur la sonorité des mots en question pour montrer à quel point ils sont si proches « *Ta mère s'est agrippée à moi :''Comme j'aurais aimé ne pas avoir le mal de mer et partir avec toi !''[...]Elle reste à terre avec son mal de mère* »(D. :14-15) Le mal de mer et le mal de mère deviennent deux expressions similaires dont se sert Shemsa pour exprimer la détresse de la mère de Lou. Une mère qui ne peut prendre la mer à la recherche de son fils disparu à cause de son mal de mer et qui est sommée de rester sur terre en proie à un autre mal celui d'une mère dans l'attente.

La maternité de la mer mokeddemienne ne s'arrête pas à ce jeu graphique où les signifiants mère et mer se substituent l'un à l'autre. D'autres procédés d'écriture sont mobilisés pour donner à la mer des aspects maternels plus concrets. Parmi ces procédés figure la personnification qui insuffle la vie à la mer et la donne à lire comme un être vivant. Dans *N'zid*, Nora s'adresse à la mer dès les premières pages comme s'il s'agit d'une personne dotée de raison qui écoute et qui comprend « *D'une main lasse, elle palpe son front et dit à la mer :-Heureusement tu es là, toi.* »(N. :18).

La présence de cet espace qu'elle perçoit comme un être animé l'apaise et la soulage d'autant plus que dans ce grand silence de solitude où elle est, elle parvient à lui parler et à recevoir de lui de temps en temps quelques murmures « *La mer murmure au pied du volcan qui fume* »(N. :91) « *Le cœur de la mer murmure une mémoire au creux d'un coquillage* »(N. :139). La mer est pour Nora une complice qui a tout d'une personne vivante :

elle a un cœur « *un immense cœur au rythme duquel bat le sien* »(N. :25), elle respire « *La respiration rouille et or de la mer l'absorbe de nouveau* »(N. :29) et elle a du sang « *Sang bleu du globe entre ses terres d'exode* »(N. :25).

Au fil de la lecture, on découvre qu'entre ces deux êtres transparents et sans secret l'un pour l'autre se tissent des liens plus forts qui dépassent la simple complicité du départ vers un profond rapport d'ascendance. En contemplant la mer, Nora sent qu'elle fait partie de cette mer et que cette mer fait partie d'elle « *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. Patrie matrice* »(N. :25) Nora appartient et vient donc de ce corps liquide qui l'enveloppe de partout et dont elle ne perçoit que ce battement de cœur similaire au sien. Ce tableau rappelle inéluctablement l'image du fœtus baignant dans son liquide amniotique et qui ne connaît encore du corps maternel que sa poche des eaux et son rythme cardiaque. Cette assimilation entre le personnage de Nora et le fœtus est accréditée par une scène qu'on retrouve plus loin dans le roman où l'analogie entre la situation de l'héroïne et celle d'un embryon dans le ventre de sa mère est mise en exergue :

La joue posée contre le rebord du cockpit, elle se laisse envahir par les remous du sang se mêlant dans son oreille à 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 ? (N. :28)

En plus de la personnification, notre romancière se sert aussi des métaphores pour faire apparaître d'autres aspects de la maternité maritimes. Certaines métaphores transforment la mer en berceau « *La mer est d'encre, rétrécie par la nuit aux dimensions d'un berceau* »(N. :33), « *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 vivant* »(N. :69). Le berceau désigne certes le lit du petit enfant mais il est aussi un terme connotatif qui déclenche une avalanche de significations renvoyant au monde de la tendre et très jeunes enfance ; âge où l'on a le plus besoin de sa mère et où l'on est le plus attaché à elle. Le mot évoque donc implicitement le maternel.

D'autres métaphores donnent à la mer des apparences laiteuses inspirées par la blancheur des flots marins. Une blancheur acquise le soir sous les lumières d'une lune qui « (coule) son platine sur l'air et sur la mer »(N. :83) . La mer acquiert ainsi une beauté lactée et la blancheur de son liquide évoque celle de la substance nourricière qu'offre généreusement le sein maternel. « Par moment, l'eau a une couleur de lait, à d'autres, elle devient chocolat ou café »(N. :90), « Au lait de la lune, l'eau brasse et porte son berceau »(N. :145)

L'analyse de ce travail d'écriture effectué par notre auteure sur la sémantique des mots mer et mère nous montre qu'elle se sert du motif marin comme moyen qui lui permet d'évoquer la figure maternelle. Mais nous allons démontrer dans la suite qu'il y a deux sortes de figure maternelle dans les écrits de Mokeddem. Une négative qui n'est ni affectueuse ni dévouée ni confidente. Mais une mère indigne qui écrase et exclut(N. :84). Une traîtresse(N. :19) à laquelle la romancière refuse d'octroyer une quelconque sensation d'aise et d'euphorie « *Niaiserie. Il n'y a pas plus suspect que cette idée de bien-être fœtal* »(N. :29) et avec laquelle on tente de couper définitivement le cordon « *J'ai traversé la mère* »(M.H. :117). L'autre est brave, bienveillante et aimante. Elle se substitue à la première et réussit là où elle échoue. Elle est décrite en termes positifs car elle représente les valeurs d'amour de tendresse, d'altruisme et de dévouement.

La maternité dans l'œuvre de Mokeddem

Le lecteur des romans mokeddemiens est frappé par la marginalisation de la figure maternelle de la génitrice. Cette figure qui occupe habituellement une place centrale dans l'imaginaire collectif des gens, se trouve curieusement réduite à l'état d'un être sans poids dans les univers fictifs de notre romancière. Toutes les héroïnes de notre corpus sont directement ou indirectement orphelines. Leurs mères sont soit mortes soit absentes. Et même quand elles sont mentionnées leur présence ne revêt aucune importance.

Dans *l'Interdite* la mère de Sultana Mdjahed est morte, tuée accidentellement par son mari lors de l'un de ses élans de jalousie. Dans *Le Siècle des Sauterelles*, la mère de Yasmine, Nedjma est violée, battue puis assassinée par des brigands en plein désert. Celle de Kenza meurt en France loin de sa fille dans *Des rêves et des assassins*. Nora ne parvient pas quant à elle à se souvenir du visage maternel de Aicha qui l'a abandonnée petite et partie mourir sur l'autre rive de la méditerranée. Shemsa dans *La Désirante* ne connaît rien à la notion de mère car elle a été délaissée dès sa naissance dans un camion en partance vers le Nord.

Dans les autres romans la mère apparaît comme un personnage désavoué. Elle est décrite comme femme soumise, bafouée et résignée. Elle perd ainsi toute estime aux yeux des protagonistes qui se veulent rebelles et libres. Ces dernières rejettent le modèle maternel qui représente tout à fait le contraire de ce qu'elles veulent devenir. Les héroïnes se détournent de leurs mères car celles-ci au lieu de les aider à comprendre et à lutter contre la misogynie ambiante les déçoivent en se montrant insensibles à leur désarroi et en tentant de les maintenir prisonnières de l'engrenage patriarcal.

Dans *Les Hommes qui Marchent*, Yamina la mère de Leila apparaît comme un être servile au service de son mari et de sa belle-mère. Pliée aux valeurs ancestrales qui postulent que la femme doit se soumettre totalement à l'homme, elle ne vit que pour exécuter les ordres de son mari et sa seule ambition dans la vie est de devenir mère en enfantant beaucoup de garçons.

Déracinée de sa famille d'origine pour intégrer cette nouvelle communauté familiale que sa fécondité attendue doit enrichir, on exige de cette très jeune mariée (les contes évoquent l'âge de treize ans), dès son arrivée, une immédiate assimilation, afin qu'elle serve désormais tous les intérêts de cette nouvelle maisonnée, où elle ne trouve qu'une place d'auxiliaire de la maîtresse de maison ¹⁷⁷

Mokeddem montre à travers ce personnage la condition des femmes dans la société algérienne. Celles-ci sont des êtres dont la vie est ponctuée de souffrance. Elles naissent dans des familles hostiles aux filles. Leur venue au monde est perçue comme une malédiction :

Quand ma mère était jeune...il y'avaient encore des familles qui enterraient qui enterraient les filles à leur premier cris. Il n'y avait pas de place dans leur vie pour les bouches inutiles...Aujourd'hui on ne tuait plus les petites filles, mais elles restaient toujours indésirables. Une sorte de malédiction qu'on acceptait en incendiant l'infortunée mère d'yeux furibonds et en levant vers le ciel des bras impuissant. (H.M. :72)

Elles sont reniées par leurs géniteurs car à la différence des garçons, les filles ne perpétuent pas le nom de leur famille, elles vivent comme enfants mal-aimés dont on se hâte de se débarrasser à un âge très jeune en les donnant en mariage (Yamina est mariée à l'âge de quatorze ans). Un autre calvaire les attend dans leurs belles familles où elles doivent encaisser tout genre de maltraitance sans dire un mot parce qu'on leur a appris qu'elles étaient

¹⁷⁷- Dujardin Lacoste, *La vaillance des femmes. Relation entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, Paris, La Découverte, 2008, p.46

des êtres inférieurs qui n'ont pas droit à la parole. Yamina est le souffre-douleur de son mari. Il la frappe à toute occasion pour un oui ou pour un non « *Tayeb avait l'habitude de donner des coups. Pour une futilité, il massacrait Yamina devant ses enfants* » (H.M. :265-266) Yamina ne proteste pas car elle se croit la propriété de ce mâle qui décide d'elle et de tout sans se soucier de connaître sans avis. Quand la tante Saadia tente par exemple de renouer avec la famille Tayeb déclare sans consulter sa femme qu'il ne veut pas de cette femme à la réputation entachée près de sa famille

Tayeb était exaspéré. Que le sort ait été impitoyable envers cette fille c'était un fait... Mais permettre à une femme entachée d'un tel passé de franchir son seuil, il n'en serait jamais question ! Yamina aura la pudeur de se taire. Sinon elle risquait de briser leur mariage (H.M. :67)

La féminité est perçue donc comme une tare dont on ne peut se racheter qu'en accédant à la maternité. Cette dernière au lieu d'être un désir heureux, devient une contrainte imposée aux femmes pour légitimer leur statut. La maternité devient comme le dit l'anthropologue Bouhdiba

Une garantie contre le destin ...sans parler du prestige, de l'honneur, de la 'présence' que confère une descendance surtout si celle-ci est nombreuse et mâle...Avoir des enfants dans la société traditionnelle arabo-musulmane est l'élément fondamental de la sécurité pour une femme¹⁷⁸

Sans cette maternité, la femme n'atteindra jamais son salut et risque de perdre son statut d'épouse « *La stérilité infamante, sanctionnée par l'inexistence sociale d'une femme inapte à la maternité et son renvoi dans sa famille d'origine* »¹⁷⁹ est le sort réservé à toute femme incapable d'enfanter.

Yamina ne commence à sortir de l'anonymat et devenir un véritable membre de la famille que quand elle tombera enceinte « *Yamina s'était mise à exister grâce à son ventre* » (H.M. :116) Mais la future mère n'acquerra la vraie reconnaissance que lorsqu'elle mettra au monde un enfant de sexe masculin. Lors de ses deux premiers accouchements, Yamina donne naissance à deux filles : Leila et Bahia. L'arrivée de ces deux filles efface la joie de la grossesse vécue comme une possible promesse de la venue d'un garçon. Yamina devient mère mais son statut ne change pas car les enfants de sexe féminin ne comptent pas.

¹⁷⁸- Bouhdiba Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Coll. Quadrillage, Paris, PUF, 2001, p.263

¹⁷⁹- Dujardin Lacoste, Op.cit., p.74

« *J'interprétais déjà que les filles n'étaient jamais des enfants. Vouées au rebut dès la naissance, elles incarnaient une infirmité collective dont elles ne s'affranchissaient qu'en engendrant des fils* »(M.H. :6) Ni Yamina, ni Zohra sa belle-mère ne sont contentes de ces filles car n'enfanter que des filles peut conduire à la répudiation. Les craintes de Yamina se dissipent avec les prochaines grossesses qui lui permettront d'avoir des garçons. Elle donne successivement naissance à Jaouad, Nourredine, Bachir et Ali. « *Yamina ne fut pas répudiée et n'eut jamais de darra. Le troisième enfant ne la livra pas à l'anathème, ce fut un garçon* »(H.M. :79)

L'ainée remarque l'attitude de ses parents vis-à-vis du nouveau-né et se rend compte de leur partialité et leur préférence pour l'autre sexe. Dans *Mes Hommes*, la protagoniste décrit l'euphorie qui enveloppe la maisonnée à l'annonce d'une naissance masculine

Un fils. Enfin un fils !' Cette joie dans la maison. Comme si soudain nous étions sauvée de la misère : 'un fils est venu. Le fils'. On redresse les oreillers de ma mère. Maintenant elle a droit à quelques égards. Maintenant seulement. Je n'ai pas plus de trois ans et demi et je regarde avec stupéfaction cet avorton qu'on se dispute. D'où lui vient tant de pouvoir ? L'amour des parents est né avec lui. Pour lui. Je ne suis pas jalouse, non. Je découvre le manque, l'exclusion. Cet événement consacre ma prise de conscience des ségrégations (M.H. :15)

La fillette est poignardée au plus profond d'elle par l'inéquitable comportement parental. Ses parents qu'elle pensait incapables d'amour filial fournissent sous ses yeux la preuve qu'ils avaient de l'amour mais seuls les garçons peuvent en bénéficier. La froideur et l'indifférence qu'elle leurs connaissait disparaissent et laissent place à un déluge d'affection inondant le nouveau venu. Blessée dans son innocence, l'enfant comprend qu'elle est indésirable. Elle découvre l'exclusion et le manque qu'elle subit injustement faute d'avoir ce seul plus qu'ont les garçons « *Je sais où réside la seule différence entre ce frère et moi. J'ai vu les femmes en pâmoison devant le bout de chair fripée qui lui pend au bas du ventre. Comme une datte déjà vieillie* »(M.H. :15)

La partialité des parents leur vaut d'être disgracieux aux yeux de leur fille qui apprend en dépit de son très jeune âge les sentiments négatifs de haine et de rancune « *Ce jour-là, je t'ai haï mon père* »(M.H. :9) Leur favoritisme les transforme en êtres odieux, indignes de confiance « *On doute de tout quand, enfant, on ne croit plus en ses parents* »(M.H. :8) parce qu'ils font goûter à l'être qu'ils ont mis au monde l'amertume de la cruauté « *C'est diabolique*

la discrimination des parents. En prendre conscience est la première confrontation avec la cruauté »(M.H. :9)

Même si les deux parents sont coupables au même titre du mal-être de la progéniture féminine, c'est à la mère que Mokeddem en veut le plus dans ses écrits. Sensée avoir vécu la même souffrance que sa fille, c'est à cette femme que revient la tâche de se montrer plus compréhensive et sensible afin de combler le manque d'affection du père. Mais contre toute attente, la mère déçoit sa fille en participant parfois plus que son père à son malheur. Mokeddem va jusqu'à l'accuser d'être à l'origine de la misogynie qu'elle inculque elle-même aux hommes :

A force d'observer leur monstruosité, leur perversion, d'essayer de comprendre leur motivation, je m'étais forgé une conviction : ce sont les perfidies des mères, leur misogynie, leur masochisme qui forment les hommes à ce rôle de fils cruel. Quand les filles n'ont pas de père c'est que les mères n'ont que des fils. C'est qu'elles-mêmes n'ont jamais été enfants (M.H. :6)

La fille cherchant un allié dans le personnage de sa mère, se heurte donc à une femme froide, insensible et indifférente. Une femme qui a honte d'avoir enfanté cette fille et qui refuse de lui manifester un quelconque sentiment d'amour « *Il n'y avait jamais de place pour Leila dans son giron ou contre sa poitrine. Tout comme les mots de la tendresse réservés au garçons* »(H.M. :115), « *Le giron de sa propre mère toujours rempli par un gros ventre ou occupé par d'autres bambins, lui restait inaccessible* »(H.M. :157). La seule fois où Yamina consent à montrer un peu d'intérêt à sa fille en prenant sa main dans la sienne c'est quand elle décide de lui annoncer la décision de la donner en mariage « *J'aurais dû me douter qu'elle allait m'annoncer un drame. Elle ne m'a jamais pris la main par affection. Elle n'a jamais attendu mon retour pour le simple plaisir de me voir* »(H.M. :257-258)

Cette expérience d'exclusion du giron maternel est vécue par toutes les héroïnes de notre romancière, mêmes celles des romans récents ce qui montre que la plaie est loin d'être cicatrisée ou guérie par l'écriture. La distance les séparant du corps qui les a portées neuf mois apparaît comme un abîme infranchissable. Le plus naturel des gestes entre un enfant et sa génitrice qui consiste à se blottir contre le sein de celle-ci leur apparaît comme le plus extravagant des vœux :

L'idée me traverse d'aller m'apaiser contre sa poitrine, me revigorer contre ses seins. L'idée saugrenue, je le sais, que l'abandon du sommeil me la rendrait peut-être plus accessible. La certitude d'être rabrouée m'arrête. C'est un petit frère qui dort contre son

flanc. Dans la journée, c'est toujours un petit frère qui a le privilège d'occuper son giron.
[...] C'est à cette époque que j'ai commencé à prendre conscience du regard glacé que ma mère jette sur moi (T.I. :34)

Selma ne connaîtra pas elle non plus les vertus de l'étreinte maternelle. Les bras de sa mère ne sont jamais ouverts pour l'accueillir et la serrer contre ce corps qui lui est devenu tout de suite défendu par la naissance

Selma regardait cette poitrine. Aussi loin que puissent remonter ses souvenirs, elle ne se voit pas contre elle. Petite, elle observait les autres venir s'y lover, y puiser tendresse et caresses. Les garçons surtout. Entre Selma et la mère, il y a toujours eu un obstacle d'autant plus inquiétant que Selma ignorait ce qu'il recouvrait. Il ne s'exprimait que par le sentiment d'une vague menace (J.D.T.T.O. :88)

Les mères des romans de Mokeddem ne se contentent pas d'ignorer leurs filles mais tentent tout pour les maintenir dans le même état de servitude « *Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge : 'Il faut que tu aies honte. Tu dois avoir 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'* » (M.H. :18). Elles s'obstinent à perpétuer la logique traditionnelle en essayant de les éduquer selon les conventions de cette société patriarcale. « *Ma mère, je lui dis rien. Des fois, elle aussi elle a la colère de mes frères. Mais si moi je dis des choses contre eux, elle me tape. Elle dit que je dois leur obéir* » (I. :96) confie Dalila de *L'Interdite* à Sultana. Le seul avenir qu'elles leur préparent est le mariage ; antidote contre toute éventuelle rébellion « *Tu n'as pas honte ! Tu veux ma répudiation ? Vipère ! Je vais te marier sans plus tarder pour te tordre le cou* » (S.S. :242) dit une mère à sa fille dans *Le Siècle des Sauterelles*.

Le rapport conflictuel à la mère noircit la notion de maternité et lui enlève toute signification positive. Elle n'inspire plus que dédain et répugnance et devient synonyme d'asservissement et de drame. Les protagonistes craignent la maternité car elles savent qu'en enfantant, une femme signe son arrêt de mort et brise tous ses rêves d'émancipation et de liberté. Elles s'infligent alors tout type de tourment pour éviter ce piège fatal : elles refusent de grandir et vivent dans la négation de leur corps (elles se font anorexiques et quand leurs seins pointent elles s'empressent de les bander). Ces jeunes filles, ces futures femmes ont perdu à jamais le désir d'être un jour une mère « *C'est contre elles-mêmes que les femmes*

tournent leurs armes...Elles m'ont enlevé à jamais le désir d'être mère » (M.H. :6). « Tu n'es pas de nulle part. Tu es de cette mer » (N. :161)

De toutes les figures féminines qui constituent le double de la personne de Mokeddem dans ses fictions, aucune n'est tentée par la maternité : Sultana affirme à la petite Dalila qu'elle est certaine qu'elle ne deviendra jamais mère. La protagoniste de *Mes hommes* n'hésite pas une seconde à se faire avorter quand elle apprend sa grossesse et jure que cela ne se reproduise jamais. Yasmine élevée comme un garçon par son père Mahmoud apparaît comme la candidate la moins appropriée au rôle d'épouse et de future mère. Nour est par nature stérile. Leila refuse de porter le foulard pour couper net avec la succession connue des événements conduisant à la déchéance de la fille.

La répugnance du modèle maternel est poussée à son paroxysme dans *Je Dois Tout à Ton Oubli*. Dans ce roman, la mère apparaît comme un être contre nature car elle commet l'acte odieux de l'infanticide maternel. Le texte s'ouvre sur la scène du meurtre qui se présente comme une vision cauchemardesque. Selma tente vainement de la chasser de son esprit car elle se croit en proie à une hallucination due au choc produit par la subite perte de l'une de ses patientes

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux des Zahia qui semble tout figer.(J.D.T.T.O. :11)

En dépit de tous ses efforts, la vision ne se dissipe pas mais se fait au contraire insistante. Ni le whisky, ni la promenade au bord de la mer ne parviennent à effacer cette illusion qui commence à lui donner l'impression d'être une scène réelle vécue mais enfouie dans les couches profondes de son inconscient « *Alors repasse encore et encore ce film muet : la main de la mère, son attaque, les soubresauts du nourrisson, la détresse des yeux de Zahia. Leur enchainement cloue Selma sur place »*(J.D.T.T.O. :18) Selma commence alors à l'envisager comme un possible souvenir.

Mais comment explique-t-elle le fait d'oublier un événement pareil ? Elle se rend compte qu'elle n'avait à cette époque que trois ans. La brutalité de l'acte l'aurait traumatisée et l'inconscient s'est chargé de tout enterrer pour lui permettre de survivre. Elle a eu « *un accident vital de mémoire »* (J.D.T.T.O. :25) Selma qui veut en avoir le cœur net décide de revenir au désert. Quand elle affronte sa mère, celle-ci confirme sa culpabilité. Désarçonnée

par cet aveu, Selma ne peut s'empêcher d'assimiler sa mère à la figure mythique de la Médée. Elle affirme même que la monstruosité de la première dépasse celle de la seconde car sa mère tue par lâcheté et par peur du déshonneur « *L'image de Médée hante Selma. Elle s'est imposée dès que celle du meurtre est venue lui dessiller les yeux[...]Mais comment risquer la comparaison quand la mère comme la tante feraient si pâle figure aux côtés de la Médée ?* » (J.D.T.T.O. :72)

Le geste de la mère finit de creuser un abîme insondable la séparant à jamais de sa fille. Pour Selma le mot mère n'était qu'une coquille vide il ne signifiait rien pour elle (J.D.T.T.O. :85) mais dès l'instant où elle s'est assurée de la culpabilité de sa mère, ce mot s'est doté de toutes les connotations négatives. Selma est sûre maintenant que la seule relation qui puisse la rattacher à cette femme est celle de la subvention financière. Quand les deux femmes se quittent à l'aéroport, un policier tente de consoler Selma qui pleure, en lui disant que L'Algérie n'est que de l'autre côté de la mer. Selma lui sourit et se dit que les distances géographiques ne sont pas ce qui les séparent réellement « *l'autre côté pour elles, ce serait l'amour. Ce côté intime de la vie où elles ne se rejoindraient jamais* » (J.D.T.T.O. :96)

La frustration de ses filles sevrées dès la naissance de tout amour maternel, les pousse à ne voir dans la maternité que son côté sombre. Elles assimilent la grossesse à un état maladif qui déforme le corps et enfonce l'esprit dans sa chute et sa perte. Les femmes enceintes sont des *koulchites* pour Mokeddem. Néologisme qu'elle a créé pour décrire les maux qui n'atteignent que la gent féminine en Algérie « *Il s'agit de la koulchite, pathologie féminine et très répandue et si bien connue ici. Koulchite symptomatique des séisme et de la détresse au féminin* » (I. :88) Ces koulchites ne sont plus des femmes mais des machines de reproduction à cadence infernale. Elles ne se remettent d'une grossesse que pour tomber dans une autre sous le regard scandalisé de leurs filles. Ces dernières perçoivent les différentes déformations qui défigurent le corps maternel et en parlent en termes évoquant la maladie :

« *Malgré mes fonctions et mes apparences, mon corps appartenait à la confrérie des candidates à la boursouflure du ventre* »(I. :88)« *Tes grossesses sont comme des pustules dans mes yeux.* » (H.M :141); « *Si c'est pour être comme toi, infectée par une grossesse neuf mois par année, ça non !* » ; ou encore : « *Non, jamais elle ne se laisserait atteindre par l'épidémie de la boursouflure qui s'emparait des ventres.* » (H. M.:191) Boursouflure, pustule, infection, épidémie, ce champ lexical de la maladie donne à la maternité un sens horrifiant, saugrenu et monstrueux.

En dépit de leur rage contre la figure maternelle, les filles ne s'empêchent pas d'éprouver de la compassion envers ces victimes de la mentalité misogynie régnant dans leur société. Leila s'apitoie sur le sort de Yamina « *Elle venait de vivre une année bien triste, faite d'enfermement et de solitude dans une chaleur suffocante.* »(H. M.:73) Cette femme est à la fois bourreau et victime. Si elle se montre cruelle vis-à-vis de sa fille ce n'est pas par pure méchanceté mais juste pour rester dans le conventionnel. Le texte nous montre qu'en dépit de tout, Yamina cherche dans sa fille le réconfort d'une mère qu'elle n'a jamais eu « *Quand elle aura quinze ans, je n'aurai pas atteint la trentaine. Elle sera l'amie, la vraie sœur et la mère que je n'ai jamais eue, s'encourageait-elle pour supporter les jours torrides.* »(H.M. :74).

A la fin du roman, la perception de la maternité chez Leila change. De la soumission négative, elle devient le symbole d'une résistance calme et silencieuse, une revanche contre une société hostile et injuste.

Et dorénavant, elle regardait ces ventres avec tendresse car il lui semblait que, finalement, c'était là une superbe revanche sur une société qui les enterrait vivantes. Donner la vie sans relâche, porter au monde de nombreuses existences pour mettre en échec la vermine qui dévore leur quotidien. (H.M. :282)

Les héroïnes même si elles vont parfois jusqu'à diaboliser la maternité comme dans *Je dois tout à ton oubli* elles parviennent malgré leur aversion à lui trouver quelques bons aspects. La charge positive de la notion est sauvée semble-t-il grâce à des personnages qui ont su supplanter les mères absentes.

La mer comme mère de substitution

Pour s'abreuver d'affection et de tendresse les filles ne se tournaient pas vers leurs mères mais vers ces figures de substitution. Ces dernières leur prodiguaient amour, protection et soutien. Elles croyaient en elles, les épaulaient et les encourageaient dans leurs ambitions.

La grand-mère Zohra dans *Les Hommes qui Marchent* prend sa petite fille sous son aile. Elle refuse que quiconque s'en prenne à elle-même quand il s'agit de son fils. Dans l'une des scènes du roman, on la voit intervenir lors d'une violente dispute opposant la fille à son père. Pour apaiser la tension et éviter à sa petite-fille d'essuyer les conséquences désastreuses de son hardiesse, elle décide de faire semblant de la châtier devant Tayeb en lui donnant de légers coups de savate avant de s'enfermer avec elle dans une chambre et simuler qu'elle lui inflige une sévère correction.

Zohra continue d'assurer sa protection à Leila en promettant la malédiction à quiconque agresse cette descendante frappée du même mal que l'aïeul Bouhaloufa « *Son diaphane magroune (cape de Zohra) était un sanctuaire contre les pires colères. Dame Zohra assurait sa malédiction à quiconque oserait lever la main sur Leila* »(H.M.:141) Leila trouve son salut dans cette malédiction. Elle agit comme une amulette la préservant de toute punition visant à sanctionner son insoumission. Elle lui permet de défier l'autorité parentale et de braver l'interdit pour devenir une femme libre.

L'apport positif de la grand-mère ne se limite pas à cette défense inconditionnelle. A elle, s'ajoutent d'autres faveurs que seule cette femme a su procurer à sa protégée. Leila se les rappelle devant le corps mourant de cette bienfaitrice qui s'en va la laissant pour de vrai orpheline. C'est cette partante qui l'a initiée aux charmes des mots et lui a dévoilé leur pouvoir incommensurable dans la guérison des maux de l'âme. C'est elle qui lui a appris à s'évader grâce aux rêves loin de l'oppression quotidienne Et c'est elle encore qui a nourri son imagination par cet héritage des hommes bleus qu'elle portait dans sa mémoire. Une fortune plus précieuse que l'or et l'argent qu'elle lègue à Leila et qui permettra à celle-ci de garder à jamais sa grand-mère vivante en elle « *Des années, d'autres cieux, une autre terre. Et pendant tout ce temps, la voix rocailleuse de Zohra martelait sa mémoire. Avec ses ressacs incessants de contes et d'histoires, avec des vagues de lumières, elle naufrageait le vaisseau de l'oubli* » (H.M. :320)

Une autre figure semblable à celle de cette grand-mère dévouée est retrouvée dans *Le Siècle des Sauterelles* où le personnage de Khadija joue le rôle d'une mère de substitution. Prise de pitié pour Yasmine qu'elle voit errer seule avec son père dans une sphère masculine qui n'est pas la sienne, elle décide de convaincre Mahmoud de la lui confier. Elle lui reproche de l'avoir gardé longtemps éloignée des femmes au point qu'elle commence à ne leur ressembler en rien. Le père consent à laisser sa fille intégrer la tribu des Hasmani pour lui permettre d'apprendre la féminité sous l'égide de Khadija. Cette dernière devient la gardienne et la protectrice qui défend cette malheureuse enfant contre les autres femmes qui critiquent ses attitudes et désapprouvent son tempérament.

De toutes les mères adoptives que l'écriture de Mokeddem met en scène, c'est la figure de la juive Emna ou Yemna qui se répète dans plusieurs romans. Elle représente la femme qui au-delà des différences communautaires et des écarts de conceptions religieuses est capable de donner l'amour sans discrimination raciale ou sexuelle. Cette femme qui ne partage avec Leila ou encore avec Sultana ni lien de sang ni appartenance ethnique montre

que la bienveillance de son cœur dépasse les frontières de sa communauté pour étendre son affection à toute fillette en détresse maternelle. En dépit du racisme viscéral qu'on éprouve envers elle, Emna ne s'empêche pas d'adopter des filles issues des familles hostiles aux juifs.

Leïla compare l'attitude de cette personne indulgente et philanthrope à celle de sa mère et déduit que c'est Emna qui mérite vraiment d'être désignée comme mère car si de la bouche de sa mère elle n'entend qu'un discours haineux, méprisant et plein d'injonctions celui que prononce Emna inspire sérénité, douceur et tendresse. Elle remarque que le même mot change de signification et bascule de l'univers du positif vers l'univers du négatif ou l'inverse selon par qui il a été prononcé. Kahloucha dans le langage de Emna est un diminutif affectueux pour taquiner Leïla. Il devient vite une insulte blessante dans la bouche de Yamina :

Leïla trouvait souvent Emna Ben Yetto assise devant sa maison, sur un petit tabouret caché sous ses grandes jupes. [...] Leïla se jetait contre sa poitrine et enfouissait la tête au plus chaud de sa gorge opulente. Elle y humait une senteur de musc, de clou de girofle et d'huile d'olives mêlés, tandis que la femme la picorait de doux baisers en susurrant à son oreille : -
Ma petite Kahloucha, Kahlouchti

Le giron de sa propre mère, toujours rempli par un gros ventre ou occupé par un dernier né, toujours assailli, entouré par d'autres bambins, lui restait inaccessible. De la bouche de cette mère, Leïla ne recevait que des ordres...Jusqu'à cet adjectif, Kahloucha, noireude, qui dit par elle, devenait une insulte comme Ihoudia, juive (H.M. :157)

Sultana garde elle aussi une image très positive de cette femme qui l'a recueillie quand elle a été abandonnée de tous. Alors que tous les habitants de son village fuyaient son passage parce qu'ils la disent frappée de l'anathème, Emna se moque de leur sornettes et tente de reconforter cette malheureuse qui a perdu d'un seul coup toute sa famille. Elle l'inonde de tendresse, lui permet de séjourner chez elle et parfume ses souvenirs des arômes qu'elle humait petite dans sa maison. Emna était le seul être qui avait le pouvoir de restituer Sultana à son enfance « *...Je gardais Emna, seule tendresse durant des années. Son affection comblant le vide laissé par ma mère disparue, m'avait fait adopter le mellah (quartier) juif* »(I. :84)

Le départ de la communauté juive décrété après la proclamation de l'indépendance de l'Algérie est vécu comme une tragédie par les filles adoptées. Le sort s'acharne encore une fois sur elles en les privant définitivement de leur mère juive. Les fillettes éprouvent de l'affliction à l'idée qu'elles ne reverront plus jamais leur Emna. Elles peignent un tableau sombre pour la vie sans cette femme de cœur « *Habit noir, foulard rutilant et visage empreint de mansuétude, elles (les Juives) s'asseyaient devant leur maison et formaient un rempart de*

tendresse contre l'aridité des cœurs. Sans elles, à coup sûr, l'âme du ksar en serait appauvrie »(H.M. :224)

Zana guendouze est une autre mère adoptive qu'on rencontre dans *N'zid*. Cette femme de harki, arrachée à sa terre natale, est la voisine du couple Carson. Quand Aicha, la mère de Nora, décide de les abandonner, elle et son père, pour rentrer en Algérie, c'est Zana qui la remplace.

Avec sa gaieté de cœur et la drôlerie de son langage, elle occupe toute l'attention de la petite jusqu'à lui faire oublier le départ de sa mère. Son amour et son dévouement amenuisent l'âpreté de sa perte. La fillette se rend progressivement compte que « *la mère perdue ne valait pas le millième de celle qu'elle s'était choisie* »(N:122) . La première est une « *traïtresse* »(N. :122) qui les a fuis alors que la seconde est une alliée contre les mauvais coups du sort (Elle sera encore là pour elle, quand son père décède).

Grâce à Zana, Nora connaîtra quelques joies de l'enfance : elle sera choyée, taquinée et gratifiée du surnom de Ghoula. Elle sera initiée aux plaisirs de l'étreinte maternelle « *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 ...* »(N. :102). Ses plaies seront pansées, son chagrin consolé et ses angoisses calmées grâce aux paroles apaisantes de Zana.

Après sa perte de mémoire, Nora réalise qu'elle est incapable de se rappeler les traits du visage maternel. Par contre, le souvenir de Zana remonte rapidement en elle. En renouant le contact avec elle, elle lance enfin l'ancre pour accoster quelque part. Zana sera sa lanterne pour dissiper la noirceur de son oubli. Elle lui fournit tous les éléments manquants à la reconstitution de son histoire.

La sœur Bernadette, de la confrérie des sœurs catholiques d'Oran, joue elle aussi dans *La Désirante* le rôle d'une mère par substitution. Elle adopte et s'attache rapidement à shamsa, le petit bébé miraculé qui leur vient du désert le premier jour de sa vie, à l'arrière d'un camion. En plus du gît, elle offre à sa hôte, tout l'amour nécessaire à son éclosion et s'engage à ce que rien ne lui manque pour avoir une enfance normale « *Blanche (sœur Bernadette) était mon ange gardien, qui mettait tant de vigilance à ce que mon enfance dans l'orphelinat ne soit ni plus démunie ni plus cruelle que celle des autres enfants, dans leurs familles* » (D. :60)

Nous avons décrit précédemment deux types de rapport reliant les héroïnes à deux sortes de figure maternelle : la génitrice et la nourrice. Le rapport à la génitrice est conflictuel. Il est basé sur le rejet, la non compréhension et le désintérêt. Le second est par contre harmonieux, fondé sur la bienveillance, l'affection et la compassion.

De ces deux rapports, c'est le second qui s'applique le mieux à la relation rattachant les héroïnes à la mer. La mer ne les renie pas et ne les exclut pas. Elle est leur refuge et leur endroit le plus sûr « *Que veux-tu qu'il m'arrive en pleine mer ?...C'est encore là le meilleur abri pour moi* »(N. :136) « *J'ai trop besoin de la mer. C'est ma meilleure protection* »(N. :157) « *Au moins je serai en harmonie avec quelque chose* »(N. :128)

Pour Mokeddem la mer est donc une mère de substitution. Elle est son refuge. Elle la protège et l'encourage dans ses ambitions et lui ouvre les voix de tous les possibles.

Nous comprenons du développement précédent, que pour Mokeddem la maternité ne doit pas se résumer à l'enfantement et que ce dernier se présente comme un choix et non comme une obligation. En mettant en scène, des héroïnes qui refusent le mariage et l'enfantement et opte volontairement pour la stérilité, l'écrivaine tente de démontrer que le refus de la maternité n'altère en rien la féminité et que pour se définir en tant qu'individu à part entière, les femmes n'ont pas besoin de se plier aux préceptes phalocrates de leur société préconisant qu'une femme ne sort de l'anonymat qu'en donnant naissance à des enfants. L'identité féminine est à envisager donc autrement, en dehors des restrictions traditionnelles la limitant au sexe, au statut et au rôle social attachés aux femmes. Nous abordons dans les pages suivantes, la conception de l'identité féminine telle que la propose Mokeddem à travers l'élément maritime.

L'élément maritime et la question identitaire

L'élément maritime un espace de l'entre-deux

Dans les romans de Mokeddem, la mer fonctionne comme un trait d'union reliant la terre d'origine des héroïnes à leur terre d'accueil. Elle est donc un espace familier, constamment traversé et bien connu des personnages qui se trouvent en continu déplacement.

En effet, Mokeddem met en scène des femmes en perpétuel mouvement « *Qu'il soit volontaire ou forcé, qu'il symbolise le départ ou l'arrivée, qu'il soit lieu de refuge ou ligne de fuite, le déplacement continu semble être l'élément commun partagé par toutes les figures féminines des romans de Mokeddem.* »¹⁸⁰ Après la mort de sa mère dans *Le Siècle des Sauterelles*, La petite Yasmine confie à son père: « *Nous irons en pays étranger où je pourrai marcher et écrire comme la roumia Isabelle, où tu pourras dire tes belles histoires en toute liberté* » (S.S. :259). Dans *L'Interdite*, Sultana Medjahed part de son petit village Aïn Nekhla à Oran faire ses études puis quitte cette ville pour Montpellier où elle exercera son métier de médecin avant de revenir au village natal assister à l'enterrement de son ancien ami amant Yacine. Dans *Des Rêves et des Assassins*, Kenza voyage à Montpellier et tente d'apprendre comment a vécu sa mère et pourquoi elle n'a pas cherché à revoir sa fille. L'héroïne de *Mes Hommes* quitte l'Algérie et s'installe en France avant de nomadiser en Méditerranée avec Jean-Louis. *N'zid*, met en scène l'errance de Nora Carson à la recherche de son identité et de sa mémoire perdue. *La Transe des Insoumis* nous raconte le retour de la protagoniste vers le village natal en Algérie, retour vers le père, après vingt-quatre ans d'absence. *Je Dois Tout à Ton Oubli*, livre au lecteur, les voyages entrepris par Selma Moufid pour pouvoir parler enfin à sa mère, et tenter de briser le silence. Enfin, Shemsa dans *La désirante*, part à la recherche de son amant disparu en mer.

Ces allées retours entre l'ici et l'ailleurs qui cadencent la trame narrative de ces romans ont en commun la Méditerranée. Cette mer n'est pas que donnée géographique rendant possible ce va et vient entre le pays de naissance et celui d'accueil, elle est aussi un « élément poétique » qui sondé va nous révéler quelle conception donne Mokeddem à la notion d'identité.

L'espace méditerranéen, apparaît comme un élément adjuvant qui aide les personnages dans la réalisation de leur projet de liberté. Les figures féminines mises en texte

¹⁸⁰- El Nossery Névine (2012), Op.cit.,p.90

aspirent à quitter la terre qui les a vues naître pour échapper au sort tragique que leur réserve leur société phallocratique. Dans leur rébellion, elles refusent de se proclamer d'un quelconque territoire et préfèrent renoncer aux frontières pour se créer un espace de liberté propre qui ne serait ni l'ici ni l'ailleurs mais l'entre-deux « *Refusant la territorialisation forcée, tous les personnages mokeddemiens cultivent l'entre deux comme un lieu de résistance face à toute contrainte extérieure* »¹⁸¹. En renonçant à l'appartenance à un lieu fixe, ces personnages se révoltent contre le figé et luttent contre les rigidités de toutes sortes. Elles ébranlent ainsi la conception traditionnelle de l'identité comme une réalité préétablie qu'on acquiert à la naissance. Pour Mokeddem comme pour ses personnages l'identité naît quand on s'affranchit des frontières et quand on dépasse nos limites pour saisir enfin notre véritable essence. Une essence que définissent nos expériences et nos parcours. C'est dans le déplacement qu'on peut aller à la quête de notre identité.

Essayer de trouver un ailleurs sans racines, sans racisme ni xénophobie, sans va-t-en-guerre ? Cette contrée fantasmagorique n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes. Il n'est de refuge que précaire, dès que l'on est parti une première fois. Ailleurs ne peut être un remède. La diversité de la géographie ne peut rien contre la constante similitude des hommes. Combien serons-nous, ceux partis en quête d'ailleurs, à l'aube de l'an 2000 ? Partir ou rester, qu'importe. Je n'ai pour véritable communauté que celle des idées. 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 (I. :82)

Le seul ailleurs sans racines possible est la mer qui devient ainsi « *un non-lieu* »¹⁸². Cette « *déterritorialisation* » que pratique Mokeddem dans le texte, place les protagonistes dans ce que Alain Cyr Pangop Kameni appelle « l'entre-deux identitaire »

La notion de l'entre-deux identitaire résiste aux définitions univoques, sans doute parce qu'elle caractérise, de par sa nature, l'insaisissable, l'indicible, ce qui est présent et voilé à la fois. Au fond, l'entre-deux identitaire échappe à toute systématisation. Il constitue un

¹⁸¹- El Nossery Névine,(2012), Op.cit., p.90

¹⁸²- Aubry Anne, *La mer méditerranée : Lieu et non-lieu dans N'zid et Mes Hommes de Malika Mokeddem*, , Carnets, Revista de Estudos franceses, Portugal, p.23

choix de l'instabilité, conformément au Dictionnaire international des termes littéraires qui le voit comme « ce qui n'est pas décidé »¹⁸³.

Les valeurs que chante cette dés-appartenance identitaire sont celles de la pluralité des repères, de la diversité des origines, et de la richesse des expériences individuelles.

La vie de Mokeddem comme celle des personnages qu'elle crée rime avec cette notion de l'entre-deux

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. (I. :65)

Yasmine dans *le Siècle des Sauterelles*, Elle n'est « Ni femme, ni homme, elle se déguise. Ni blanche, ni noire elle a le teint de la différence et de la solitude. Ni blanche, ni noire, elle a le teint de la condamnation, de la damnation » (S.S. :202) et cet entre deux lui convient comme il convient à son père Mahmoud « *Les entre-deux lui convenaient* » (S.S. :59)

Cet entre-deux est un espace qui ne connaît ni l'usure ni la désuétude car il se réinvente constamment, Zohra la conteuse des *Hommes qui Marchent* dit « *sachez qu'un conteur est un être fantasque. Il joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la refaçonne entre ses rêves et les pertitions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. Toujours réinventé.* » (H.M. :11-12)

La mer en tant qu'espace de l'entre-deux permet aux héroïnes de ne se réclamer d'aucun espace de façon exclusive. Tout attachement et tout ancrage y étant impossibles, elle permet aux protagonistes de se libérer des liens de la racine unique car la mer est le lieu de toutes les dilution, y compris celle des racines.

¹⁸³- Alain Cyr Pangop Kameni ,*lternative Utopies et angoisses de l'entre-deux identitaire chez les exilés/migrants africains* : *La Traversée nocturne d'Isaac Bazié*, Francophone, vol.1-2,2009 : <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af> (consulté le 25-12-2016)

L'identité rhizomique et la dilution de la racine unique

A la différence de la terre, l'eau est un élément liquide. Elle n'a donc pas la rigidité requise pour tout enracinement « *Les eaux s'opposent au solide représentant l'ancrage identitaire.* »¹⁸⁴. En l'absence de cet ancrage handicapant car il cloue le personnage au sol natal, ce dernier devient libre dans ses déplacements. Il ne ressent aucune frustration dans les départs et aucune crainte de ce que pourraient lui réserver les arrivées. Il ne cultive plus les obsessions du rejet parce qu'il ne se sent plus étranger là où il va

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 étranger, il y a une ère en trop. Un espace-temps où s'étend une aire, une terre. Nora, elle, se croit seulement étrange. L'époque comme le sol lui semblent deux déclinaisons d'une même absence. (N. :161)

La nostalgie du berceau d'enfance disparaît et apparaît à sa place le besoin de se déplacer, de changer constamment de lieu « *Comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration...Mon retour ici m'aura servi au moins à cela, à détruire mes dernières illusions d'ancrage* » (I. :161)

L'abandon du lieu d'origine n'est plus une expérience déchirante et amère qu'accentue l'envie de retour « *Je suis là simplement par inertie. Le feu de la nostalgie ne s'éprouve que dans l'éloignement. Revenir, c'est tuer la nostalgie pour ne laisser que l'exil, nu. C'est devenir, soi-même, cet exil-là, déshérité de toute attache* » (I. :81).

Le voyage auquel s'adonnent les figures féminines expriment leur refus de tout attachement à un quelconque territoire. La mer trait d'union entre leurs différentes terres devient le refuge dans lequel se diluent et se confondent toutes les racines

Mais si elle devait, si elle pouvait se donner un pays, lequel choisirait-elle ?...Elle stoppe là l'énoncé des noms de pays et tressaille. Pourquoi cette question se dérobe-elle ? Parce qu'à priori elle ne suppose, elle ne supporte jamais de choix ? Elle pense à l'ambiguïté avec laquelle se débrouillent tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées. Tous ceux qui vivent entre revendication et ruptures. Avec un petit rire de dérision, elle se dit : Ils n'ont qu'à aller à la mer comme toi, comme toutes les épaves. La mer est douce pour les épaves (N. :22)

¹⁸⁴ - Yolande Aline Helm, « Les métaphores océaniques et la subjectivité métisse dans l'œuvre de Roland Brival », *Études caribéennes* : <https://etudescaribeennes.revues.org/6348> (consulté le 20-12-2016)

En se libérant du joug de l'unique racine, le personnage mokeddemien a la chance d'en intégrer plusieurs. La multipolarité des références spatiales que conjugue la Méditerranée donne aux figures romanesques la chance de se construire une identité « rhizome »¹⁸⁵ qui procède non pas par filiation mais par alliance. E. Glissant emprunte ce concept à Deleuze et Guattari pour opposer deux types d'identités : l'identité origine unique qui fonctionne selon le système arbre où toutes les ramifications sont dépendantes d'une seule et unique racine souterraine et l'identité rhizome qui n'a pas quant à elle de racine principale mais plusieurs petites racines évolutives marquées par les principes de connexion et d'hétérogénéité. Une identité en perpétuelle évolution que Mokeddem décrit en ces termes :

L'identité se déploie avec le mouvement de la vie, la dynamique de la pensée. Les rencontres, les affections, les adversités nous forment et nous forgent. Tout ce qu'un individu affronte dans sa vie participe de son identité... L'identité ne peut se concevoir en entité statique ou, pire encore, en prison¹⁸⁶

Les héroïnes de Mokeddem se réclament donc d'une identité rhizomique régie par les principes de multiplicité, d'hétérogénéité et de pluralité. En refusant de s'attacher à un seul et unique espace, elles rejettent l'idée d'une racine unique réduisant leur identité à une seule appartenance. Leur rapport à l'espace cesse d'être alors un rapport d'exclusion des autres espaces ce qui leur permet de circuler librement d'une terre à l'autre, d'un pays à l'autre et de bénéficier des avantages enrichissant de la mouvance.

La mouvance

L'eau est mouvante et animée. Elle est ouverte aux renouvellements que peuvent lui apporter les différents courants qui la parcourent à l'opposé de la terre qui représente l'identité figée, définitivement définie et finie. Une identité condamnée à l'enfermement et à la sclérose. L'eau offre quant à elle une identité en perpétuelle devenir, constamment renouvelée grâce aux vents de changement que lui apportent les différentes expériences de la vie. « *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* »(N. :35).Ce passage nous montre le dédain que cultive notre romancière à l'encontre de ceux qui refusent le monde en choisissant

¹⁸⁵- « A la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ces traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature (...) il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Op.cit.*, (1980), p.31

¹⁸⁶- Labter Lazhari, (2007),*Op.cit.*, p.49

de se fixer une fois pour toute dans un seul territoire. Dans un autre texte, elle explique qu'il faut cesser de se prendre pour des arbres car eux seulement ont besoin de racines pour exister et pas les humains.

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 (H.M. :162)

Dans toute son œuvre Mokeddem s'érige donc contre l'immobilité et l'absence de mouvement car selon elle l'immobilité freine l'épanouissement de l'individu et le prive de vivre les possibilités infinies de l'être qui se réalisent dans le déplacement et dans la marche.

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 trouveront jamais. Alors ils 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 fuirent l'apocalypse 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. (H.M. :25)

Mokeddem nous présente l'immobilité comme un état pathologique qui paralysent les gens et les condamnent à l'enfermement « *La plus grande des épidémies s'était abattue sur les nomades. Une épidémie paralysante. Celle qui mange la liberté, qui rétrécit l'horizon à des murs fermés sur eux-mêmes comme une tombe. Celle qui met du noir devant les yeux et dans la tête: l'immobilité sédentaire* »(H.M. :31)

Ce fléau ronge la personne de l'intérieur et corrompt son esprit car l'immobilité physique conduit à l'immobilité des idées et quand il n'y a plus de mouvement à ces deux niveaux c'est la mort qui se déclare « *L'immobilité sédentaire, c'est la mort qui m'a saisie par les pieds. Elle m'a dépossédée de ma quête. Maintenant, il ne me reste plus que le nomadisme des mots. Comme tout exilé* »(H.M. :192)

Les figures romanesques chères à Mokeddem affectionnent comme elle la marche. Elles sont toujours en mouvement même quand elles s'arrêtent. Dans *les Hommes qui marchent*, Zohra qui vit mal sa sédentarité forcée trouve son salut dans la marche virtuelle des souvenirs. Elle décide de perpétuer l'histoire des siens à travers des contes qu'elle raconte à sa

petite fille Leila. Cette vieille nomade de soixante-quinze ans, se dérobe à la stagnation de son corps en faisant voyager son esprit dans le temps. Elle remonte avec sa mémoire dans le passé pour faire ressusciter grâce aux mots un mode d'existence où la marche rythmait la vie. La petite fille découvre le nomadisme dans la bouche de sa grand-mère et le vit dans les paroles des livres qu'elle dévore avant de le pratiquer à travers l'écriture car elle prendra des années plus tard la plume pour raconter son propre combat pour grandir et échapper à l'enfermement.

Tout comme Zohra, Mahmoud dans *les Siècle des sauterelles* est lui aussi en perpétuel déplacement « *Quand ses jambes s'arrêtent, il a toujours l'étrange sensation que quelque chose marche en lui avec la même régularité que ses propres pas. Simple mise en branle de l'esprit enfin libéré de la férule de la mécanique musculaire* » (S.S. :211)

Nora, l'héroïne de *N'zid* est décrite comme une nomade des eaux « *Elle sait qu'en nomade des eaux, elle aime autant les départs que les arrivées, les fuites que les retours, quand la mer ses vents et ses lumières ont bercé la peine, quand la Méditerranée tout entière devient un immense cœur qui bat entre les rives de sa sensibilité* » (N. :184) Ce qualificatif est donné aussi à Samia la sœur imaginaire que Dalila s'invente dans *l'Interdite*. Cette petite fille crée ce personnage pour vivre à travers elle l'expérience de la perte des espaces « *les nomades sont comme ma sœur Samia, ils ont perdu leurs espaces* » (I. :98) Samia lui permet de s'évader de sa condition d'enfant rêveuse ligotée par la sédentarité « *Nous, on part jamais* » (I. :94) et l'emmène vers les horizons qu'elle aimerait tant visiter « *J'ai jamais vu le Tell. J'ai jamais vu la mer. J'ai jamais vu les grands arbres qui s'ouvrent. J'ai jamais vu le printemps* » (I. :98) « *Je voudrais beaucoup voir un arbre rouge. Samia dit que chaque fois qu'ici les dattes sont mûres, les arbres sont rouge dans la France* » (I. :97)

L'usage des notions d'exil, d'errance et de nomadisme est récurrent dans les études faites sur les romans de Mokeddem. Mais en dépit de leur contiguïté sémantique, chacun de ces mots renvoie à une réalité différente décrivant un rapport particulier aux espaces vécus ; nous tentons de comprendre l'origine de cette ambiguïté pour venir si c'est possible au terme qui s'applique le mieux à l'écriture de cette romancière. Pour mieux cerner la question il semble préférable de commencer par délimiter le sens exact de chacune des notions évoquées.

Le Larousse définit le nomadisme comme « un genre de vie caractérisée par le déplacement de groupes humains en vue d'assurer leur subsistance ». Dans le Lettré on lit pour l'entrée nomade « Qui n'a point d'habitation fixe, en parlant de peuples. Par extension, une population nomade, certaine classe de gens qui n'ont pas de résidence et qui se déplacent suivant les besoins ». Le nomadisme renvoie donc à un mode d'occupation provisoire des

espaces et à un type de déplacement continu que dictent la présence/absence des ressources vitales car étymologiquement parlant, nomade provient du grec *Νομάς*, de *νομός* qui veut dire pâture¹⁸⁷. L'obligation de changer constamment de lieu est vécue donc par les nomades comme une condition de survie. Le nomade vit l'espace non comme un habitat c'est-à-dire un lieu où l'on peut s'établir ou se fixer définitivement mais comme un parcours où les points de départs et les lieux d'arrivée s'inversent à l'infini. Le nomade n'est jamais au bout de ses pérégrinations car il n'a jamais de destination finale mais une succession d'escales.

Le nomade occupe un certain espace en s'y déplaçant conformément à ses besoins mais aussi à une tradition liée à son mode de subsistance, la chasse, l'élevage et le transport de marchandise. Cette tradition est manifeste à la fois dans un déplacement tributaire de tracés, même effacés, dont la mémoire demeure-mémoire ancestrale ou proche sont équivalentes dans ce repérage-, et de la capacité d'adéquation immédiate au terrain.¹⁸⁸

La présence de ces tracées effectives ou mémorielles permettant au nomade d'aller d'un point à un autre indiquent que le déplacement n'est pas livré au hasard et que le nomade connaît son itinéraire. En effet, le nomade maîtrise son espace grâce au rapport itératif qu'il entretient avec les différents endroits de ses séjours. Il ne s'agit pas pour lui de quitter ces lieux mais de s'absenter un certain temps avant d'y revenir. Le retour à la ligne de départ est donc quasi certain pour le nomade.

Grâce à sa connaissance des repères jalonnant son parcours, le nomade parvient à apprivoiser un espace, généralement hostile, et par conséquent d'y rester. Il est dans ce sens paradoxalement sédentaire car s'il ne s'établit que temporairement dans les micro-espaces formant les différentes étapes de son itinéraire il demeure présent dans le même macro-espace qui englobe ces dernières. Cela explique la conception de Deleuze qui affirme que « *le nomade se distribue sur un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faut de définir le nomade par le mouvement* » Deleuze l'oppose au migrant « *Le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, qui ne veut pas partir et qui s'accroche à cet espace* ».

Si le nomadisme implique un déplacement régulier dans l'espace sans pour autant quitter l'espace, serait-il un terme approprié pour les écrits de Mokeddem ?

¹⁸⁷- Le Littré

¹⁸⁸- Blanchaud Corinne, *Texte, désert et nomadisme : Une étude comparée de romans français et algériens*, thèse de doctorat, Op.cit., p.15

Le nomadisme ce mot cher à l'auteure qu'on découvre dans ses réponses d'entretien quand elle évoque ses origines nomades ou sous sa plume quand elle nous décrit les caravanes des hommes bleus où quand elle nous raconte le passé prestigieux de son aïeule Zohra ou encore quand elle tente de nous surprendre en l'insérant dans des contextes déroutant comme la méditerranée -elle nous met dans N'zid en présence d'une créature maritime : la méduse qu'elle qualifie d'être nomade-. Ce mot qu'on découvre également dans beaucoup de travaux critiques étudiant les romans de cette écrivaine semble être légitimement employé.

Précisant d'abord que le nomadisme n'est pas une thématique privilégiée chez l'auteure . Certes, il est souvent évoqué quand il s'agit de raviver des souvenirs ancestraux, mais les personnages centraux n'ont qu'un rapport indirect avec ce mode de vie. Les héroïnes sont toutes sédentaires. Les voyages qu'elles entreprennent entre l'Algérie et la France ne peuvent être décrits comme une forme de nomadisme. D'abord parce qu'il ne s'agit pas d'un déplacement régulier dans un même macro-espace et aussi parce que le retour au point de départ (le désert) se fait accidentellement grâce à un évènement majeur qui met fin aux réticences des personnages. Ces derniers apparaissent au début résolus à ne plus fouler ce lieu de souffrance. Le nomadisme n'est donc pas dans l'histoire racontée mais dans la narration de l'histoire.

En effet, Malika Mokeddem pratique le nomadisme mais un nomadisme de type particulier car il ne s'agit pas pour elle d'effectuer des déplacements physiques et réels dans son désert natal qu'elle a quitté étudiante mais d'y revenir souvent et de façon virtuelle grâce aux histoires racontées. Son nomadisme est dans l'écriture « *L'écriture est le nomadisme de mon esprit, dans le désert de ses manques, sur les pistes sans issue de la nostalgie, sur les traces de l'enfance que je n'ai jamais eue.* »

Les écrits de Malika Mokeddem montrent qu'en dépit de son expatriation, la romancière n'a jamais renoncé à son désert. Si son corps est ailleurs, sur l'autre rive de la méditerranée, son esprit semble quant à lui resté au désert. Le désert est comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, un leitmotiv qui revient sans cesse dans tous ses textes y compris ceux de la mer¹⁸⁹. « *Le désert qui est bien plus qu'un simple cadre, se retrouve également dans chaque texte de Mokeddem. Le désert est le symbole de la vie et de l'éthique*

¹⁸⁹- *La Désirante* et *N'zid* sont considérés par les critiques comme romans de la mer

*nomades ; un espace de l'imagination, de la liberté ou de la tolérance ; un lieu d'apaisement ou de violence ; un quasi-personnage [...]»*¹⁹⁰

Le nomadisme renvoie chez Malika Mokeddem à un certain malaise que vit le sujet par rapport à l'espace. Dans ses romans, elle nous raconte que son besoin de s'affranchir de l'espace vécu a commencé très tôt, dès les premières années de l'enfance. Les déplacements effectués à cette époque se faisaient sous forme de fugue de la maison vers la dune puis le besoin d'aller encore plus loin se faisait de plus en plus insistant avec le passage des ans et à cause de certains événements traumatisants¹⁹¹. Dans *les Homme qui marchent*, elle nous raconte qu'elle avait même voulu se convertir en vraie nomade pour pouvoir s'éloigner encore plus de son village. C'est l'aïeule Zohra qui s'oppose à ce dessein qu'elle trouve hâtif :

« - Je veux partir avec eux (les hommes bleus), hanna. Je ne peux vivre ici.

- Non, kebdi, non. Attends de pouvoir leur donner de la médecine ... La mort les guette plus que les hommes immobiles. Quand tu auras achevé ton périple solitaire, tu pourras guérir leurs maux, ils t'enseigneront leur connaissance du désert. Ils soigneront tes inquiétudes, pas à pas, hors des turpitudes. »(H.M. :296)

Les mots, d'abord lus puis écrits offriront à Mokeddem une alternative pour expérimenter une autre forme de distanciation. Dans son coin reclus du désert, elle parvient grâce à ses livres, à partir très loin, du lieu où elle se trouve « *Moi, le corps rencogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par le flot de leurs mots, je sillonné le monde.* »¹⁹² Si la lecture rendait possibles les départs dont avait besoin Mokeddem et qui lui été défendus dans son désert, l'écriture lui permettra des années plus tard quand elle sera à mille lieux de son lieu d'enfance d'y revenir pour guérir de ses maux « *L'écriture m'est une médecine, un besoin quotidien.* »¹⁹³. Les mots écrits offriront à Mokeddem l'occasion de se dire et de dire son rapport à l'espace. Elle revient alors par sa mémoire à l'espace qu'elle a abandonné mais qui ne l'abandonne jamais

Des années plus tard [...] j'ai essayé de trouver refuge dans la lecture. Mais je ne pouvais plus y entrer. Le trop-plein de mots et de maux en moi muets, depuis si longtemps, m'avait saturée. Il ne restait plus dans mon être, d'espace disponible pour les mots des autres. Non-

¹⁹⁰ - Trudy Agar-Mendoussa, *Violence et créativité. De l'écriture algérienne au féminin*. Paris, L'Harmattan, 2006, p.106

¹⁹¹ - Agression durant la commémoration de l'indépendance

¹⁹² - Mokeddem Malika. *De la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie ?*. in :Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n70, 1993. Epreuves d'écritures maghrébines, p 54.

¹⁹³ - Ibid.

dits, refoulés, sabrés, oubliés, secrets, couvés, mort-nés...J'avais tout avalé sans m'arrêter, sans gémir. Il y avait surpopulation d'inexprimés en moi, une pollution du présent condamné à ne jamais se retourner, toujours sacrifié à la seule volonté d'arriver, toujours sommé de se surpasser. A force de lutter pour avancer, n'étais-je pas passée sans me voir ? Arriver où ? A quoi ? J'avais déjà quitté une famille, des amis, un pays ? Je n'avais cessé de m'enfoncer dans une absence sans fond. Il y avait urgence. Alors j'ai écrit d'abord comme on soigne, par nécessité.¹⁹⁴

A ce nomadisme de mémoire entre présent et passé, entre ici et là-bas s'ajoute un autre nomadisme : le nomadisme entre les langues et entre les cultures. Mokeddem met en scène dans ses textes des héroïnes qui à son image vivent entre deux langues et deux cultures : celle des origines et celle apprise à l'école coloniale et acquise grâce aux lectures. Si le choix d'écrire s'est fait en langue française, le référent, lui reste algérien « *Lorsque j'écris, mon arabe fait corps avec mon texte, pousse et parfois façonne le français, vibre en lui, lui injecte ses métaphores. J'écris dans une langue et l'autre est contre, tout contre.* »¹⁹⁵

Dans *N'zid*, Nora, la méduse nomade, illustre que ce va et vient entre les langues et les cultures peut aussi dépasser le cadre étroit du binarisme des sensibilités maghrébine et française pour se faire dans la pluralité des sensibilités méditerranéennes du Nord et du Sud. L'identité que Nora sera amenée à s'inventer fusionne des composantes des deux rives « *Je suis Eva...Eva Poulos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs...Etaient. Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos.* »(N. :64)

Un être amnésique, en perpétuel mouvement et sans port d'attache, Nora ressemble à sa méduse qui symbolise aussi l'ouverture aux changements. La méduse « *transformable à l'infini* »(N. :114) est un être qui change constamment de forme dans le texte. Elle est une multitude de gouttelettes d'eau, une larme, une peau, un point d'interrogation, une cloche...Nora est comme elle, un être en perpétuelle métamorphose. Elle se soucie peu par sa naissance comme par sa renaissance dans ces nouveaux espaces où le courant marin la transporte. Le passé d'une naissance qui pousse certaines personnes à s'attacher à une terre ; à une histoire et à une communauté en excluant toutes les autres, importe peu pour Nora. Ce qui l'intéresse c'est de renaître comme l'indique le mot arabe *N'zid* pour expérimenter une existence placée sous le signe de la pluralité. Elle nomadise pour rejeter le figé et pour

¹⁹⁴- Ibid. p,55

¹⁹⁵- Labter Lezhari, (2007),Op.cit., p.51

s'identifier par rapport à une pluralité d'espaces et de composantes identitaires. Quand Nora reconquiert enfin sa mémoire, elle découvre que celle-ci est faite de souvenirs de rencontres entre des individus et des terres très éloignés, réunis grâce au déplacement d'humains. Elle est en cela comme la méduse dont la peau est faite de plusieurs couches mémorielles comme le dit Robert Elbaz :

Non seulement [la méduse] est nomade mais elle est surtout transparente ; elle exclut toute notion d'intériorité. Mais en outre, elle est élémentaire, dans tous les sens du terme. C'est l'être simple, primaire et primordial, proche de l'ancêtre unicellulaire de la création, du moins l'un des plus proche dans l'imaginaire littéraire qui porte en lui toute l'histoire de la génétique à travers les âges et , aporie indépassable, tout en incorporant une extériorité pure. C'est-à-dire de toutes ces couches mémorielles se manifeste sur sa peau. La méduse, en fait, est toute peau, et toute eau.¹⁹⁶

La deuxième notion que nous abordons est celle de l'errance. Le Petit Robert (2002) définit l'errance comme l'action d'errer çà et là. Selon le même dictionnaire, « errer » signifie : Aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure. Le Larousse donne les définitions suivantes au verbe « errer » :

- Aller çà et là, à l'aventure, sans but précis ; rôder
- Etre égaré et aller sans direction précise en cherchant son chemin
- Aller sans direction précise, ou se manifester de façon fugitive, imprécise.

L'errant est donc celui qui évolue de façon aléatoire dans l'espace. Ses différentes localisations au cours de son parcours sont le fruit du pur hasard. Il ignore où il va et ne possède pas de repères « *l'errant n'a pas de but, ni aucune volonté présidant à son parcours, aucune mémoire pour le guider, et son trajet est livré au hasard[...] L'errant et le migrant n'ont qu'un rapport provisoire à l'espace[...] même si l'errant est retenu dans l'espace, c'est bien malgré lui, faute de pouvoir en sortir.* »¹⁹⁷

La notion d'errance, même si elle a été utilisée par certains chercheurs comme Anne Marie Miraglia dans *L'errance chez Malika Mokeddem : entre l'exil et l'impossible retour*¹⁹⁸ ou Névine El Nossery dans *Malika Mokeddem : de l'errance à la révolte*¹⁹⁹, nous semble

¹⁹⁶ - Robert Elbaz, *N'zid ou la mémoire cutanée*, Benayoun-Szmidt Yvette, Elbaz Robert, Redouane Najib (dir.), *Malika Mokeddem*, (2003), Op.cit., p.264

¹⁹⁷ - Blanchaud Corinne, *Textes, Désert et Nomadisme*, Op.cit., p.14

¹⁹⁸ - Miraglia Anne Marie, *L'errance chez Malika Mokeddem : entre l'exil et l'impossible retour*, in *Expression maghrébine, Les littératures maghrébines face à la critique*, vol.4, n°1, été 2005

¹⁹⁹ - El Nossery, Névine, (2012), Op.cit.

inappropriée car dans les textes de cette auteure nous n'avons ni la thématique de l'errance, ni des personnages errants. Les personnages sont partagés entre deux espaces celui du pays d'origine et de la terre d'accueil mais leurs déplacements entre ces deux espaces ne peuvent relever de l'errance car ils résultent d'un choix conscient et raisonné celui de quitter son pays pour s'installer ailleurs : la destination donc est définie. Même dans le cas de Nora amnésique qui ignore d'où elle vient et où elle va, il est difficile de parler d'errance, car ses différents périples ne sont pas fortuits mais visent à atteindre un objectif : récupérer sa mémoire et connaître son identité.

Proche de l'errance, la notion d'exil est fréquemment utilisée pour parler de l'auteure et de sa production romanesque. L'auteure elle-même s'en sert pour parler de sa condition de femme et d'écrivaine hors de son pays. Commençons par la signification commune connue de mot avant d'arriver à la conception personnelle que lui donne la romancière.

Le Littré nous apprend que le mot exil provient du latin *exsilium* dont l'origine étymologique est douteuse à cause du rapprochement d'*exsul* et d'*exsular*. Si l'on admet qu'exil dérive d'*exsular* il aura pour sens : ex solo, hors du sol. *Exsilium* signifierait alors : hors d'ici, hors de ce lieu. Le Lettré propose trois définitions pour le mot exil :

-Expulsion hors de la patrie

-Exil volontaire, action de quitter volontairement le pays om l'on est accoutumé de vivre

-Par extension, tous séjour hors du lieu où l'on voudrait être

Le Petit Robert définit l'exil comme : « l'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y entrer ; situation de la personne ainsi expulsée ».

Le Larousse (2001) propose des définitions similaires :

-Situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie ; lieu où cette personne réside à l'étranger.

-Situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre.

Ces définitions mettent en évidence qu'il y a deux appréhensions différentes du lieu de départ et du lieu d'arrivée : la première est positive car rattachée à un espace désiré où l'on veut être mais où l'on ne peut pas rester et la seconde est négative car elle se rapporte à un espace imposé où l'on peut être mais où l'on ne veut pas rester.

L'exil traduit donc l'incapacité du sujet à s'installer dans le lieu où il désire vivre ce qui provoque chez lui un état de déchirement « *L'exil produit toujours des effets car il convoque à une métamorphose, excluant d'un avant et là-bas, pour introduire sans retour possible un après et ailleurs, qui possède la particularité d'être "autre" et où il sera la figure de l'étranger jamais neutre* »²⁰⁰

L'exil peut être subi quand l'ordre ou l'obligation de partir viennent de l'extérieure comme il peut être volontaire quand la décision émane du sujet d'exil lui-même. Marie-Jeanne Segers explique la différence entre ces deux exils qu'elle appelle exil actif et exil passif :

L'exil contraint [...] possède un caractère sacré : il était salué comme un événement politique qui dépasse l'individu singulier. C'est un moment historique de bascule, véritablement salué comme un acte. Ensuite vient l'exil volontaire ou action de quitter le pays où l'on est accoutumé à vivre et le quitter de son propre gré. L'exil peut donc être actif (c'est le cas lorsque l'individu décide lui-même de partir) ou passif (c'est le cas lorsque l'individu est « condamné à l'exil »), ce qui signifie que l'exil peut être une sanction, il n'est jamais considéré comme une faveur²⁰¹

Mais même quand il s'agit d'un exil choisi, la contrainte de partir est toujours là. Qu'elle soit le résultat d'une situation sociale, économique ou politique inconfortable, elle reste le fruit des facteurs externes indépendants de la personne de l'exilé. Ce dernier ne choisit donc de partir que parce qu'il se sent obligé de le faire.

Même dans l'exil actif, le sujet n'échappe donc pas à la détresse psychique que provoque ce déplacement forcé, un « *véritable déchirement entre un avant irrémédiablement perdu et un après irrémédiablement différent* »²⁰² Marie-Jeanne Segers utilise à deux reprises l'adverbe irrémédiablement pour mettre l'accent sur l'impossibilité du retour car dans l'exil à la différence de l'errance et du nomadisme le retour est ou non-envisagé ou défendu. Le départ de la terre natale est définitif. A Nouss affirme elle aussi que « *l'exil est uniterritorial, soit l'exilé demeure figé dans un sentiment d'appartenance au pays quitté, soit il verse dans l'acceptation d'une nouvelle appartenance* »²⁰³

L'exilé est toujours étranger là où il est, il est pourchassé par le malaise existentiel de celui qui ne peut ni revenir ni rester. Cela explique les connotations négatives associées à

²⁰⁰ - Segers, Marie-Jeanne, *De l'exil à l'errance*, Toulouse, Edition Eres, 2009, p17.

²⁰¹ - Ibid., pp. 30-31.

²⁰² - Ibid, p.17

²⁰³ - Nouss Alexis, *Expérience et écriture du post-exil*, Ouellet Pierre (dir.), *Le Soi et l'Autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, CELAT, Presses de l'université de laval, Québec, 2003, p.6

l'exil. Les idées de bannissement, d'exclusion, de déracinement et d'arrachement brutal à la terre aimée sont convoquées dans tous discours portant sur l'exil. Voilà dans quels termes il est décrit par une plume algérienne :

L'exil vocable voué aux gémonies. Synonyme de souvenirs cruels et de remords. Au gout de malédiction. Honni par des générations entières d'immigrés [...] l'exil, apanage de circonstances. Les unes aussi pernicieuses que les autres. Quotidien implacable reconduit au jour le jour [...] Voilà ce qu'est l'exil. Imperturbable destin aux contours incertains, à la froideur certaine [...] Dans l'exil, la vie ressemble aux sables mouvants. Et j'ai le devoir de clamer l'amertume du monde, la perte d'identité, l'opacité de la douleur [...] De l'exil, tous les pasteurs du monde ne pourraient guérir ma rage. On ne cède pas facilement à l'engouement ambiant, à l'aliénation tissée d'année en année. Dans cette ville, chacun vit dans sa tête.²⁰⁴

Pour Malika Mokeddem, l'exil ne se définit pas par rapport à un espace mais par rapport aux autres. Il peut être éprouvé même chez soi lorsque l'on se sent devenu étranger aux siens

L'exil je le définis par rapport à une famille, à une tribu, pas par rapport à un territoire. A partir du moment où cette tribu est devenue étouffante, j'étais devenue étrangère par rapport à cette tribu. Mais, j'étais en même temps délivrée de toute la pesanteur des tabous et des interdits, et je suis allée vers des horizons ouverts²⁰⁵

Se sentir étranger comme le dit Kristeva « *commence lorsque surgit la conscience de ma différence* »²⁰⁶. Dans ce sens, Mokeddem a toujours été étrangère par rapport aux siens. Dès son enfance, elle s'est démarquée par son écart vis-à-vis de ce que prônent la tradition et les conventions de sa société. Elle surprenait par son attitude aux antipodes des attentes de son entourage. Mokeddem ne partageait pas leurs mœurs, leur manière d'être et leur façon de voir le monde. Sa différence lui vaut d'être incomprise et d'être parfois taxée de démence. C'est cet inconfort qui sera à l'origine de son expatriation des années plus tard.

Dans ses textes, la romancière nous raconte le quotidien des filles et des femmes solitaires qui s'isolent des autres pour ne pas avoir à les subir et pour préserver leur singularité qui fait d'elles des êtres libres. Ces personnages rejettent les valeurs qui favorisent les garçons aux filles et affichent leur refus de s'incliner ou d'adopter une doxa injuste à leur égard. Le

²⁰⁴-Ammar Koroghli, Le Quotidien d'Oran, 29 mars 2009

²⁰⁵-Chauvet-Achour Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Op.cit., p.185

²⁰⁶-www.kristeva.fr (consulté le 01 Février 2017)

rejet de ce système en place leur vaut d'être rejetées à leur tour et c'est à partir de-là que commence leur exil dans leur propre territoire.

Le comportement des héroïnes dérange car il déstabilise un certain ordre établi auquel est habituée leur communauté. Elles osent se rebeller contre la figure du dominateur masculin que représente le père. Mokeddem rapporte dans ses textes comment des fillettes affrontent leurs pères et leur crient en face aux grand dam des autres membres de la famille

Je ne supportais plus de t'entendre hurler aux oreilles de ma mère à cause de mes 'inconduites'. Son bafouillage, sa contrition, me survolaient. Je bondissais. Je me dressais devant toi : ''C'est de moi qu'il s'agit. Qu'ai-je encore fait ?'' Tu prenais de ces fureurs ! Que j'ose t'affronter, moi la fille, était une telle lèse-majesté. Tu en tremblais de rage. Je criais aussi fort que toi. Plus fort. J'argumentais. ça te laissais foudroyé. Dans ton regard je lisais que j'étais une extraterrestre. Par instant j'y décelais des lueurs meurtrières.(M.H. :10)

En plus de s'opposer au mâle dominateur, les héroïnes se moquent des règles régissant leur société. Elles se réapproprient leurs corps, refusent de le soumettre au contrôle social (voile/invisibilité) et n'acceptent pas de subir les rituels de préservation de virginité. Elles iront même jusqu'à bafouer les tabous en s'unissant hors des liens du mariage avec des amants parmi lesquels figurent aussi des roumis : Laurent dans *Je dois tout à ton oubli*, Jean-Louis dans *Mes Hommes* et Vincent dans *L'Interdite*.

La rébellion et parfois « l'affront » que font subir les héroïnes à leur famille est une forme de lutte contre la ségrégation sexuelle dont elles sont victimes. L'espace domestique se présente dans les textes, comme le lieu où s'affichent ostentatoirement ces inégalités sexuelles : on ordonne à la fille de s'occuper de son frère, d'obtempérer à ses injonctions, de lui mettre la table, de le servir et de débarrasser après lui.

Cet espace devient alors un lieu honni qu'on veut fuir à tout prix. Les personnages féminins le fuiront d'abord vers des espaces externes : la dune ; avant de réussir à se concevoir grâce aux livres, un refuge au sein même de cet espace. L'espace de lecture apparaît dans tous les romans comme un espace où les héroïnes se sentent libres et enfin loin de leurs familles qui curieusement ne sont qu'à quelques mètres d'elles. Cet espace leur offre la distanciation requise pour ne pas sombrer dans le désarroi.

Ce lieu de retraite qui n'est parfois qu'un angle dans une chambre partagée avec les autres mais dont on érige à l'aide de livres des frontières la séparant du reste de la maison, est décrit dans des termes qui renvoient à l'isolement mais un isolement bienfaisant :

« Elle (Dounia) avait empilé des livres à un angle de la chambre. Des briques de papiers et de mots formais ainsi un enclos derrière lequel se réfugiaient ses veilles et son sommeil », « Dounia défendait farouchement son sanctuaire », « (Dounia) se hâtait avec fébrilité de redresser les autres (livres) en barrière autour d'elle. », « Couchée sur le côté, derrière son muret de papier, Dounia s'était assoupie, un livre ouvert dans les mains. »(N.L. :106,107)

« Leila s'isolait dans la seule pièce toujours disponible pour d'éventuels visiteurs : 'la chambre des invités ». Et pour ne plus être importunée, elle avait pris l'habitude de s'y barricader [...] Même si elle était réveillée avant, Leila ne quittait son refuge que lorsque la torpeur de la sieste avait allongé le reste de sa famille. »(H.M. :276)

L'espace de lecture est donc le lieu du premier départ. Un départ virtuel mais un départ quand même car il permet aux héroïnes de quitter les leurs vers d'autres horizons qu'ouvre la lecture. Elles expérimenteront dans cet espace leur premier exil «[...] A son retrait derrière le mystère des livres. Aux premières charges de la solitude qui font déjà de Dounia une exilée au sein de sa propre famille. Nour connaît les blessures et les ruptures de ce premier exil.»(N.L. :105)

Ce départ virtuel sera suivi par un départ réel. Les figures féminines de Mokeddem emprunteront le même chemin qu'elle. Un chemin qui les conduira à s'expatrier vers une autre terre derrière la mer. Mokeddem quitte son désert pour s'installer à Montpellier. C'est dans ce nouvel espace qu'elle parvient à goûter à sa liberté et à s'émanciper. C'est aussi dans cet espace que commence son aventure de l'écriture littéraire. Elle déclare dans un entretien avec le journal Le Monde : « J'aime mon Sud d'adoption, où j'ai pu réaliser tout ce qui me tenait à cœur. »²⁰⁷

L'exil dans sa conception commune ne semble donc pas s'appliquer à la situation de Malika Mokeddem. Son éloignement du pays d'origine ne semble pas lui peser car à la différence de l'exilé elle n'est pas dans l'interdiction de rentrer et partir était au départ, un choix qu'elle a fait pour mieux vivre sa liberté « Je me disais que j'allais finir mes études ailleurs, dans un endroit où je pourrais avoir les coudées franches, où je pourrais être ce que j'ai envie d'être sans qu'on me traite de ceci ou de cela. »

Si Mokeddem éprouve de la nostalgie comme tout être loin de son pays d'origine, cette nostalgie n'est pas vécue comme l'envie de revenir vivre dans la terre que l'on a quittée mais comme un besoin de revoir le berceau de l'enfance et l'occasion de confirmer ses choix

²⁰⁷ Malika Mokeddem, *La jeunesse tunisienne a produit un séisme salvateur*, Le Monde 1/4/2011

« le feu de la nostalgie ne s'éprouve que dans l'éloignement. Revenir, c'est tuer la nostalgie pour ne laisser que l'exil nu. »(I. :71)

Mokeddem affirme qu'elle ne se considère pas comme une exilée : « *Je ne suis pas une exilée ; je suis une expatriée ! Il y a là une différence qu'il serait peut-être long d'explorer ici...Franchir les frontières a été pour moi une délivrance. Est-ce du fait de mon ascendance nomade ? [...]* »²⁰⁸

Mokeddem ne vit pas qu'à Montpellier mais entre deux espaces. L'espace d'origine qu'elle a quitté de son propre grés ne lui semble pas très loin car son désert est toujours présent en elle :

Où que je sois, face à la mer, je pense à l'autre côté. Mes "ici" et mes "là-bas" s'inversent. A Montpellier, j'ai conquis l'espace nécessaire à l'écriture. L'Algérie en reste la matière, le sujet dominant. Ce n'est pas un hasard si la proximité de la méditerranée est devenue indispensable à ma respiration. Elle est mon autre désert. Délivrée du premier où j'ai vécu, j'ai pu me rendre compte à quel point je suis à jamais marquée par ses immensités, moi qui ai tellement suffoqué. J'aime l'idée d'avoir deux rives. D'être une femme de deux Sud.²⁰⁹

Jean Déjeux affirme que l'on ne peut pas parler d'exil pour le cas de Malika Mokeddem, et pour celui de beaucoup d'autres romancières qui ont décidé d'aller s'installer sous d'autres cieux :

En fait, aucune n'a été bannie de sa patrie ou de sa terre natale, chacune parmi celle qui habitent l'étranger peut reprendre l'avion et aller résider en Algérie [...] les femmes-écrivains du Maghreb qui habitent l'étranger sont bien contente d'y vivre, pour diverses raisons d'ailleurs. Il y a souvent des façons incongrues de faire des variations verbales et littéraires sur le terme "exil", alors qu'on en souffre pas ou qu'on a aménagé pour le mieux cette vie "ailleurs".²¹⁰

Le recours réitéré au terme et la banalisation de son usage résulte, selon Déjeux, d'un excès de zèle journalistique « *Pas "d'exil" donc, si l'on veut parler en vérité, mais trop souvent les journalistes sollicitent le terme parce qu'il est bon de continuer à parler avec la langue de bois.* »²¹¹

²⁰⁸- Choulet-Achour Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Op.cit., p.185

²⁰⁹- Lebdaï Benaouda, Le « je » n'est ni féminin ni masculin, El Watan, 1 février 2007

²¹⁰- Déjeux Jean, Op.cit., (1994), p.211

²¹¹- Ibid., p 201

Pour Déjeux, l'exil ne s'éprouve pas par rapport à des territoires ou par rapport à des personnes mais par rapport au langage, le vrai exil réside dans l'écriture : « *Le véritable exil est bien d'abord dans l'écriture, non dans le badinage, atteignant avec la parole manquante cette impossibilité du langage à dire au-delà de ce que les mots ont "les pouvoirs" de dire* »²¹² Il confirme cette idée plus loin, en citant l'exemple de Mohammed Dib : « *le véritable exil pour un écrivain est celui de l'écriture : dans les cas limites, par exemple, chez Mohammed Dib, ne pas pouvoir dire l'expression extrême, ne pas pouvoir dépasser les mots exacts. Exil d'un langage qui a forcément ses limites.* »²¹³

Il semble que parmi les notions passées en revue de nomadisme d'errance et d'exil, que soit la première qui s'applique le mieux à Malika Mokeddem et à sa production romanesque. Cette romancière raconte son rapport à l'espace. En faisant vivre à ses personnages, la même trajectoire de vie que la sienne, elle partage avec le lecteur son amour de la mouvance et du déplacement qui se font dans la sérénité de l'être. Nomades qu'elles sont, ses héroïnes ne souffrent ni du déni des espaces que peut engendrer l'errance, ni du regret de la perte d'un quelconque territoire que provoque l'exil.

La mouvance se présente donc comme une gage contre l'enfermement et comme une voie conduisant à une identité ouverte aux changements et aux différents types d'enrichissements car elle sous-entend aussi la rencontre avec l'Autre. Une rencontre qui peut se contenter d'un simple échange comme elle peut conduire au métissage.

Le métissage

L'élément aquatique se démarque des autres éléments naturels par sa miscibilité, c'est-à-dire sa capacité de se mêler à d'autres substances ou d'accueillir en son sein d'autres composantes tout en formant un mélange homogène. Il rappelle par cette particularité l'une des caractéristiques définitionnelles de l'identité que Mokeddem donne à lire dans ses textes : le métissage.

En effet, l'identité dont cette écrivaine tente de dessiner les contours est celle de la rencontre fusionnelle. Après avoir dilué les racines et briser le cocon de l'enfermement en pratiquant le nomadisme c'est la rencontre de l'Autre qui se présente comme une nouvelle pièce nécessaire à l'achèvement du puzzle identitaire mokeddemien.. Une rencontre qui n'est

²¹²- Déjeux Jean, Op.cit., (1994), p.187

²¹³- Ibid., p.211

pas simple confluence permettant de mettre en contact avec l'Autre mais qui la dépasse vers une expérience de métissage où les différences se croisent pour donner naissance à une identité à la fois multiethnique, multiconfessionnelle et multiculturelle.

L'identité multiethnique est celle que produit le métissage de la chair qui peut provenir du sang ou de la greffe ou d'une autre raison qui touche au corps. Notre romancière nous donne des exemples sur ce premier type de brassage à travers des personnages tels : Leila dans *Les Hommes qui Marchent*, Dalila, Sultana, Yacine, Vincent dans *L'Interdite*, Yasmine dans *Le Siècle des Sauterelles*.....

« *Leila Adjali (qui) serait Malika Mokeddem* »²¹⁴ est une enfant de sang mêlé. Elle descend d'une lointaine aïeule noire. Les traits de la négritude apparaissent chez elle (peau foncée, cheveux bouclés) et s'accroissent au fur et à mesure que l'enfant grandit.

Elle se vantait de la couleur de sa peau et de son sang noir. Ce brassage qui chagrinait tant sa mère, la rendait ravie. Elle se sentait déjà différente de part sa vision du monde, son sang-mêlé ne pouvait qu'accroître sa différence des siens, la rendre encore plus fière et confirmer sa particularité.²¹⁵

A la différence de sa mère qui éprouve du chagrin en voyant apparaître chez sa fille des traits dévoilant la présence du sang noir dans la lignée de la famille, cette singularité remplit Leila de joie. Ce sang lui permet de confirmer sa différence par rapport aux siens.

Dans *L'Interdite*, nous rencontrons plusieurs personnages métis : la petite Dalila a comme Leila du sang noir dans les veines même si chez elle il se fait plus discret « *Ma mère dit que nous et beaucoup de gens du désert(...) nos aïeux étaient tous des Noirs qui venaient de l'autre côté du désert* » (I. :94). Sultana est le fruit d'un mariage maudit entre une fille du désert et un étranger. Cette union a fait une entorse à la tradition stipulant que la femme doit épouser celui à qui elle était promise, généralement son cousin. La mère de Sultana a refusé de se plier à la convention et choisit de vivre avec l'étranger.

-Et moi, je me souviens si bien de ton père. Un grand chaambi avec une moustache comme seuls en ont les chaambis, et avec leur majesté...

-Et lui si beau avec sa fierté et sa moustache de chaambi, il est arrivé et il a pris la plus belle femme d'ici, celle qui était promise au Bakkar, lui l'étranger(I. :172,173)

²¹⁴ - Dalila Belkacem, *Ecriture du métissage et métissage de l'écriture chez Malika Mokeddem*, *Insaniyat* / [En ligne], 37 | 2007, mis en ligne le 07 août 2012 : <http://insaniyat.revues.org/4064>(consulté le 30 décembre 2015)

²¹⁵ - Ibid.

Yacine le médecin kabyle n'est pas que Kabyle car « *il dit que le grand-père, non, que ses aïeux, c'étaient peut-être des Juifs, que beaucoup de kabyle sont comme ça* » (I. :94)

Vincent quant à lui est métis grâce à son greffon. Après avoir longtemps souffert de l'insuffisance rénale, il retrouve son salut dans une transplantation qui a couché dans son flanc un rein étranger celui « *d'une femme de vingt-sept ans, d'origine algérienne* » morte dans un accident de la route. Vincent sort métamorphosé de cette expérience. Il n'est plus seulement un homme mais un homme qui porte dans son corps une femme jumelle à la fois absente et présente.

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. 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. Un rein, presque rien, un défaut, une faute à rien, nous unis par-delà la vie et la mort. Nous sommes un homme et une femme, un Français et une Algérienne, une survie et une mort siamoise(I. :31)

La greffe ajoute une nouvelle composante à l'identité déjà plurielle de ce personnage « *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 mon identité tissulaire* »(I. :62)

Cette compatibilité tissulaire qui se moque des catégorisations raciales et sexuelles des individus est un message que Mokeddem adresse à tous ceux qui prônent la ségrégation entre humains et ceux qui s'accrochent à l'illusion de la pureté génétique.

Et dans l'autre volet, l'autre personnage du roman L'Interdite, Vincent, c'est aussi tout cet aspect de la greffe que je connais, qui est ma spécialité, que j'ai exploitée, pour réfléchir à cette chose extraordinaire de quelqu'un qui reçoit l'organe de quelqu'un d'autre. Et l'organe de quelqu'un d'autre, en l'occurrence là pour Vincent, c'est le rein d'une femme et le rein d'une Algérienne qui vient de mourir, qui lui permet à lui de continuer à vivre libre et à devenir autonome d'une machine. C'est en quelque sorte un pied de nez à tout ce discours sur les races qu'on nous fait... et on t'implante un morceau de chair de quelqu'un d'autre, et tu arrives à le garder, à le nourrir, à le faire vivre en toi ²¹⁶

²¹⁶ -Mokeddem Malika, « *Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots* », entretien in *Algérie/littérature/Action*, Alger, Marsa, 1998

Tout comme Leila et Dalila, Yasmine dans *le Siècle des Sauterelles*, porte elle aussi en elle le sang noir qu'elle détient de sa mère Nedjema. Très tôt orpheline, cette petite fille sera élevée par son père auquel elle s'identifie rapidement. et parcourt avec lui le désert déguisée en garçon. Cet accoutrement qui permet à Yasmine d'être à la fois fille et garçon (fille par essence et garçon en apparence) est une autre forme de métissage qui abolit la frontière entre les deux sexes. Ce métissage par habillement permet au personnage d'avoir simultanément deux identités sexuelles et de choisir entre elles en fonction du contexte. Ainsi l'identité féminine peut être délaissée (dissimulée) quand le personnage évolue dans un espace hostile au féminin. Dans cet espace très étendu qui est le dehors (car l'espace réservé aux femmes dans le désert se réduit aux quatre murs des maisons) toute apparition féminine est une transgression de limites de territoires exposant la femme aux dangers de la présence masculine (enlèvement, viol,...) Elle doit donc être brève et très hâtive. Ces exigences qui font que les femmes ne doivent apparaître que pour disparaître dans le dehors masculin expliquent pourquoi Vincent de *L'Interdite* ne parvient pas à atteindre l'objectif pour lequel il est venu au désert : celui de connaître l'autre sexe dans ce pays. Il n'aperçoit des femmes que leurs silhouettes furtives « *Elles traversent le jour, le temps d'une rue, le temps d'un courage, entre deux bornes d'interdit. Le soir les avale toutes. Des murs de pierres ou de terre, des murs de peurs et de censures les enterrent* »(I. :64,65)

Pour échapper à l'exclusion de cet espace, Yasmine se vêtit en garçon. Ainsi, elle peut voyager avec son père sans s'attirer des ennuis. Pour ne pas être molestée par l'Autre mâle, la femme doit se faire passer donc pour un membre de la gent masculine. C'est exactement l'attitude qu'adopte sans réflexion préalable Nora dans *N'zid* quand elle pressent un danger : Elle cache ses cheveux sous une casquette et enfle un jean pour qu'on ne reconnaisse pas son sexe. Si le changement d'apparence, d'attitude ou de comportement pour se donner l'allure de l'autre sexe se fait chez la femme pour des besoins sécuritaires, il n'en est pas de même pour l'homme.

Mahmoud par sa présence, son dévouement et sa tendresse tente d'être à la fois le père et la mère de sa fille. Après la mort de sa mère, Mahmoud désirait devenir père d'une petite fille.

Depuis la mort de sa mère, il avait un désir Mahmoud : voulait être père d'une fille. Une femme miniature qu'il verrait grandir, dont il scruterait l'enfance, sculpterait la pensée. Elle aurait une véritable enfance, sa fille. Elle rirait sa fille. Ses yeux ne connaîtraient pas la honte. Ses nuits ne subiraient pas des cauchemars ...Sa fille serait instruite libre et

épanouie. Elle vengerait sa propre mère. Avant d'exister elle lui donnait déjà un immense espoir d'amour et des mots pour le dire (S.S. :59,60)

Ce rêve se réalise avec Nedjema qui lui donne Yasmine. Mais malheureusement, la petite enfant perd tragiquement sa mère alors qu'elle n'avait que huit ans. Mahmoud qui voulait à sa fille une véritable enfance est appelé à jouer dorénavant les deux rôles paternels. Mission qu'il accomplira malgré le mécontentement des gens peu habitués à ce genre de « *père qui couve sa fille comme une mère* »(S.S. :172)

Par son nom Mahmoud nous rappelle un autre personnage qui incarne cette ambivalence sexuelle. C'est Isabelle Eberhardt. La roumia qui sillonne le désert en costume de cavalier arabe. Cette femme indépendante et cultivée se faisait appelée Si Mahmoud Saadi. Dans la peau de ce personnage, elle échappe à toutes les contraintes qui privent la femme d'aller à la quête de sa liberté absolue.

Dans *le Siècle des Sauterelles* le lecteur ressent qu'il y a comme un rapport de filiation qui s'instaure entre Yasmine et cette mère-père de qui elle tient sa passion de lettres et d'horizons. Yasmine (dont le nom évoque Yasmina personnage central d'une des nouvelles d'Isabelle Eberhardt et donc sa fille de plume) tente de suivre le modèle de cette mère spirituelle en devenant chanteuse et conteuse qui traverse les contrées.

Nous venons de donner des exemples sur les trois types du métissage de la chair que nous avons évoqué précédemment. Nous passons maintenant à la manière avec laquelle il est perçu dans le texte.

Le métissage est mal vu par les membres de la société dans laquelle il naît. Nous avons montré précédemment à quel point les particularités physiques de Leila rappelant la présence du sang noir dans la famille déplaisaient à sa mère. Une présence qu'on cherche à dissimuler et dont on évite de parler parce qu'elle est perçue comme un déshonneur

- n'oubliez pas, tous, que vous avez du sang noir qui coule dans vos veines. (...) -oui, du sang noir. Vos mères ne vous le disent jamais. Elles en ont trop honte. L'un de vos ancêtres avait fait des enfants à sa servante noire. (...) Nous descendons tous de cette femme.(H.M. :160)

Dans *L'Interdite*, Sultana est traitée comme une enfant maudite. Elle était rejetée, exclue et marginalisée.

Dans le ksar, la rumeur murmurait qu'on était une famille maudite. Longtemps j'en ai été persuadée. Quand je marchais dans les rues, les enfants se sauvaient à mon approche. Sauts de grenouilles dispersées par l'affolement...En deux jours, ils m'ont tous abandonnée. J'ai grandi seule, anorexique et traquée avec une âme de saltimbanque tragique...Et puis des gens d'ici, je ne me rappelle plus que des ricanements, des insinuations et des insultes dans mon dos (I. :153,154)

Sultana devient celle à qui tout est interdit. Par leur animosité les gens du village ont détruit le couple de ses parents lui interdisant de la sorte d'avoir une enfance heureuse. Puis ils lui ont interdit d'être des leurs tout en lui empoisonnant l'existence jusqu'à ce qu'elle quitte le village. A son retour, elle est de nouveau confrontée aux interdits : on ne veut pas d'elle à l'enterrement, on ne veut pas de ses amis chez elle, on ne veut pas d'elle comme médecin...Sultana devient L'interdite de tous «*Dans son village natal, désormais aux mains des intégristes, une femme évoluée, moderne, instruite, et de surcroît médecin, comme Sultana "est interdite" de séjour, "interdite" d'amour, "interdite" de compassion "interdite" de profession* »²¹⁷

Dalila, Vincent et Yacine sont tous présentés comme des personnages étranges sans harmonie aucune avec la société dans laquelle ils se trouvent.

Yasmine n'échappe pas, elle non plus, à l'anathème de la société. A cette fille métisse, on donnait le nom blessant de « Hartania » qu'on utilise comme injure à son encontre car elle a le tort d'être une enfant de sang-mêlé « *Hartania !Hartania !clament les sentences vengeresses. Hartania signifie métisse. Hartania est parjure, le nom de l'impur, l'emblème d'une trahison : trahison au sang noir, affront à l'orgueil des blancs qu'éclabousse sa souillure.* »(S.S. :155)

Mokeddem nous décrit donc une société hostile au métissage. Elle n'y voit qu'un méprisable mélange de race. Une tare qui n'aurait pas dû se produire. Cette société ne prend du terme que son ancien sens.

En effet, dans une très longue partie de son histoire, ce mot n'était utilisé que dans un sens péjoratif dépréciatif. Dans *Le Visage de la Mondialisation Du Multiculturalisme au Métissage*, Audinet retrace l'histoire du mot. Son origine étymologique vient du bas latin mixticius et du latin classique mixtus qui signifie mélange. Employé d'abord pour parler des

²¹⁷- Malika Mokeddem, sous la direction de Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, Robert Elbaz, Op.cit., p.104

objets contenant des composantes différentes comme le tissu, le fer. Il fut ensuite utilisé dans le domaine biologique pour désigner le croisement entre les espèces : végétales ou animales.

Ce n'est qu'au XII siècle que le terme sera introduit dans le domaine social pour désigner le métis : le bâtard, l'impur. Le dictionnaire Furetière 1708 le définit comme « *Le nom que les Espagnoles donnent aux enfants qui sont nés d'un Indien et d'une Espagnole ou d'un Espagnole et d'une Indienne. On appelle aussi chien métis, ceux qui sont nés de différentes races, comme d'un Lévrier et d'un Epagneul* » Le terme s'utilise donc pour l'animal croisé comme pour la personne du sang-mêlé. Mettre au même pied d'égalité lexicale l'homme et la bête montre que le métis est considéré comme un être inférieur, un être de la marge.

Le statut d'être ambigu et marginalisé qu'on donne au métis est le fruit d'une pensée raciste qui s'appuie sur la première signification du mot métissage « *action de croiser une race avec une autre pour améliorer celle qui a moins de valeur* » Littré. Le métis met mal à l'aise les hiérarchisations raciales traditionnelles et interrompt la continuité des puretés originales car il représente une race de l'entre-deux. Si cette dernière est perçue comme une amélioration de la race inférieure, elle représente aussi une dégradation de la race supérieure. Elle est par conséquent une race qui ne peut être qualifiée ni de sauvage ni de civilisé.

Sous le régime nazi, le Mischling, né des rapports d'un parent « aryen » et de son ou sa partenaire de race juive, était vu comme un être de seconde catégorie, juif amélioré certes, mais allemand diminué. Il n'était pas, en principe, l'objet de persécution, mais était laissé à l'écart de positions jugées honorables dans la société du III^e Reich... Un(e) métis(se) humain(e) est un être de l'entre-deux, plus tout à fait un sauvage et pas encore tout à fait un civilisé.²¹⁸

Ces connotations négatives ont collé très longtemps au mot et ce n'est que très récemment qu'elles ont disparues laissant place à une charge sémantique plus positive. Le métissage n'exprime plus le croisement mais la coexistence :

Il ne s'agit plus de croiser, mais bien de coexister, de vivre côte à côte... toutes les cultures doivent être mises sur le même pied et il ne peut être question, comme à l'époque des empires coloniaux(ou, au sein d'une société impérialiste, au temps de stratification jugées naturelles), d'établir entre elles des différenciations hiérarchiques allant de la plus

²¹⁸-Gilles Ferrol et Guy Jucquois, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Armand Colin, Paris, 2004, p.207

primitives, celle des sauvages, à la plus perfectionnée, celle des civilisés de la classe dominante ²¹⁹

Rattaché à la notion de culture, le mot métissage désigne un état où des éléments venant des horizons différents se rencontrent et s'influencent pour créer l'inédit. Il n'est ni simple juxtaposition et cohabitation d'éléments ni fusion où les particularités fondent et se perdent définitivement « *Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation indifférentialiste de l'hétérogène. Il est une composition dont les composantes gardent leur intégrité* »²²⁰

Le métissage s'offre donc comme une troisième option aux antipodes des menaces que représentent les deux issues traditionnelles de la rencontre entre deux cultures. Des issues qui mènent inmanquablement soit à un nivellement qui annihile les différences et qui vide les identités de leurs particularités distinctives provoquant un phénomène d'acculturation soit à un mélange indigeste où les composantes luttent farouchement les unes contre les autres pour ne pas tomber dans le piège de déculturation.

La tension qui marquait auparavant la rencontre entre deux cultures s'évapore avec le métissage. Ce dernier ne présente aucun danger pour les cultures en présence car il ne prône ni « *la fusion* » ni « *le morcellement* »²²¹. Deux conséquences tragiques qui résultent de l'exercice d'un rapport de force dans le but de dominer l'une ou l'autre culture.

En l'absence de ces menaces, les cultures mises en contact baissent leur garde et acceptent d'explorer chacune le fonctionnement de l'autre. Elles interagissent, s'échangent et s'influencent pour créer de l'imprévisible dont parle Glissant dans sa *Poétique de la relation* « *C'est les différences qui se rencontrent, s'ajustent, s'opposent, s'accordent et produisent de l'imprévisible* ».

La rencontre perd son caractère binaire du départ en abolissant les frontières entre les entités culturelles. Celles-ci découvrent en se métissant les potentialités d'un devenir pluriel

La pensée métisse brouille...les catégories binaires, elle déclassifie, décatégorise ... Ce n'est pas une pensée de la source, de la matrice, ni de la filiation simple, mais une pensée

²¹⁹- Gilles Ferrol et Guy Jucquois, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Op.cit., p.208

²²⁰- Laplantine François, Nouss Alexis, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997, pp.8-9

²²¹- Ibid.,p.68

de la multiplicité née de la rencontre. C'est une pensée dirigée vers un horizon imprévisible qui permet de redonner toute sa dignité au devenir ²²²

C'est par ce devenir pluriel que se définissent les personnages de Mokeddem. Un devenir qui marque leur originalité et fait d'eux des êtres très spéciaux. La société les dévalorise certes mais le texte les gratifie de tout ce qui est positif : beauté, ambition, intelligence, ouverture d'esprit... Si Yasmine par exemple est affublé du nom de Hartania, ce sobriquet ne lui enlève rien de sa valeur. Parmi ces autres qui montrent du doigt son métissage, il y'a ceux qui décèlent chez elle des attributs qui témoignent de sa singularité. Khadidja un autre personnage du *Siècle des sauterelles* s'adresse à elle en ces mots

- Laisse moi deviner...n'es-tu pas une houria ? Une fée surgie du silence des sables grâce à mes incantations ? Est-ce du fait de ta présence que le soleil a refoulé sa hargne et miraculeusement nous souris ? Est-ce un de tes mots sans voix donné en offrande à la terre qui a fait la récolte de dattes si abondante cette année (S.S. :173)

Au « métissage de la chair » s'ajoutent d'autres mélanges qui touchent cette fois-ci à la langue, à la religion et à la culture. Toutes les héroïnes de Mokeddem sont des femmes dont l'identité est plurielle. Elles possèdent plus d'une langue, plus d'une culture et n'adhèrent à aucune religion de façon exclusive.

La protagoniste de *N'zid* apparaît au début du roman comme un personnage anonyme qui se réveille en plein mer avec une mémoire entièrement effacée. Tous les indices identitaires à commencer par le nom et le prénom sont perdus. Cette jeune femme ne retrouve de sa propre personne que son apparence physique elle-même méconnue à cause de la contusion qu'elle porte. Le lieu où elle revient à elle-même ne fait qu'accentuer son égarement car il s'agit de la Méditerranée, un espace sans balises qui ne la rattache à aucune contrée de façon précise. Après avoir vécu une mort physique provisoire (perte de conscience), cette navigatrice solitaire est confrontée à une mort identitaire provisoire (amnésie) dont elle essayera de s'en défaire sur la terre ferme en s'inventant des identités fictives. Mais nous allons remarquer que curieusement même ces identités fabriquées de toutes pièces seront des identités placées sous le signe du métissage.

²²² Laplantine François, Nouss Alexis, *Le Métissage*, Op.cit.,p.83

En vidant sa mémoire de tout souvenir, cet oubli fait du passé du personnage un espace vierge où peut s'inscrire un nombre infini d'identités. Il se peut que ce personnage soit issu de l'une des terres que borde la méditerranée comme il se peut qu'il soit d'une autre terre lointaine. Ce flottement identitaire déstabilise l'héroïne qui se sent « *comme un fantôme qui aurait oublié de déterrer son histoire* »(N. :17). Elle se rend compte que si la mer tolère cette existence fantomatique, il n'en est pas de même sur terre « *Tu ne vas pas t'en tirer comme ça. La mer n'est qu'un sursis* »(N. :30). La jeune femme réalise qu'elle doit aller à la recherche de ses fragments identitaires éparpillés quelque part après le coup reçu à la tête. Se déclenche alors dans le roman un processus de récupération identitaire à travers le questionnement.

Les interrogations progressent de l'externe vers l'interne. La navigatrice scrute d'abord les éléments qui l'entourent avant de se rendre compte qu'elle doit plutôt sonder son être et chercher au fond d'elle. Quand le miroir de la cabine de bain lui renvoie son reflet la première fois, l'image d'un visage tuméfié la tétanise. Elle se dévêtit et découvre les marbrures sur son corps. Son premier réflexe pour comprendre ce qui lui est arrivé est de saisir ses jumelles et d'inspecter les alentours du bateau. Ensuite, c'est à l'intérieur du bateau qu'elle mène son enquête. Certains objets lui fournissent des indices qui restent vagues : Le livre de bord la renseigne sur la trajectoire de son bateau, elle tombe sur une photo d'elle avec un homme basané et elle trouve une croix du Sud et une lettre qui lui indique où trouver des faux papiers. Les faux papiers lui permettent d'acquérir une première identité. Celle de « *Myriam Dors, née en 54 à Colombes, domiciliée rue Mouffetard à Paris* »(N. :15). La protagoniste questionne cette fausse identité dans l'espoir d'apprendre quelque chose sur sa réelle identité. Le prénom l'intrigue, il porte en lui plusieurs appartenances « *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* »(N. :16). Mais ce nom ne lui rappelle rien, ne souffle aucune information qui peut l'aider à retrouver son véritable nom. La première composante de son identité lui reste donc inaccessible, elle décide alors d'aller à la recherche des autres.

Le deuxième élément identitaire recherché est la terre d'origine, le pays. Sur une carte globale de la Méditerranée, elle tente de surprendre son être accroché à l'un des noms des pays qui y figurent mais se rend vite compte de la naïveté de cette entreprise « *Tu es en mer. Pas au marché. Tu ne peux pas acheter un pays à sa mine sur une carte. Tu ne peux pas* »(N. :21). Cette tentative lui permet par contre d'apprendre quelque chose sur elle-même. Elle n'est pas atteinte de chauvinisme. Bien au contraire, elle est impartiale à la territorialisation « *Elle ne suppose, ne supporte jamais de choix* »(N. :22).

Elle est définie comme « *un être de frontière* »(N. :161). Surement pas de nulle part mais elle préfère la mer où elle peut appartenir à plusieurs terres car la mer efface les ancres « *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 bras de terre* »(N. :69).

Après le pays d'origine, la jeune amnésique oriente sa recherche vers la composante langue. Elle a certes cette première langue via laquelle elle soliloque et dans laquelle la lettre laissée à bord fut écrite : le français.

Mais un sentiment mystérieux lui fait comprendre qu'elle possède d'autres langues. Elle allume le poste radio et navigue entre les chaînes de langues différentes. Elle tente de déceler laquelle de ces langues lui est la plus familière.

[Elle] dérive d'une langue en langue. L'arabe la remue étrangement. Des expressions, des jurons, des mots doux, des gros, jaillissent d'elle en écho. Langue avalanche. Elle l'avale. Joies et sanglots soudés. Elle fuit, tourne le bouton en tremblant. L'anglais la fauche avec la même douce violence [...] Elle revient vers eux, les réécoute. Pas de doute. Ils sont en elle, dans sa chair et dans ses nerfs.(N. :29).

Myriam découvre que les autres langues (espagnol, italien) ne lui sont pas intimes comme l'arabe et l'anglais qui l'envahissent à leur écoute. Elle se rend compte que sa véritable identité est linguistiquement et culturellement plurielle. Toutes les identités qu'elle s'inventera par la suite seront à l'image de cette vraie identité, des identités multiples.

Elle se dit Libanaise, donc issue d'une terre multiethnique, multiconfessionnelle et multiculturelle. Puis se présente au médecin avec le nom d'Eva « *Je suis Eva...Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs...Père copte, mère juive. Je suis Née à Paris. Une Franco-géco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva Poulos* »(N. :64).

Le questionnement des éléments externes s'arrête quand l'héroïne commence à percevoir des voix internes lui parlant : « N'zid », « hagitec-magitec », « ghoula ». Ces voix tantôt masculines tantôt féminines lui semblent familières mais l'intriguent car elle ne parvient pas à remonter jusqu'à leur origine. Ces voix tentent de lui dire quelque chose, de lui révéler ce qu'elle est mais elle n'arrive pas à déchiffrer leur message. La peinture devient une quatrième langue qui lui permet de traduire l'histoire racontée par ces voix ; son histoire. Son pinceau lui fait découvrir le visage et l'histoire de son père, de Zana et enfin de sa mère.

Elle recolle grâce au dessin les fragments de son identité pour découvrir qu'elle est Nora Carson née en France d'un père irlandais Samuel Carson et d'une mère algérienne Aicha, élevée par Zana qui était plus qu'une mère « *Zana est bien plus que ça, beaucoup plus* »(N. :93).

Elle entend la voix de Jamil – son amant, l'homme basané de la photo- lui dire : « *Tu n'es pas de nulle part. Tu es de cette mer et tu as trois terres d'ancrage. S'il prenait à l'une la manie de se mutiler, il t'en resterait encore deux. Tu es forte de ce trépied. Il t'équilibre, borde ta mer et te libère. Tu n'es pas de nulle part. Tu es un être de frontière* »(N. :161). Mais même en découvrant cette tri-appartenance, Nora refuse d'élire parmi ces trois terres un port d'attache. Ses trois terres sont là mais elles n'ont aucune emprise sur la complexité de son être. Le naufrage de sa mémoire lui a permis de comprendre qu'elle est un être de la marge

Elle traverse des juxtapositions d'espaces de langage, de moments de densité, de tonalités différentes pour se tenir toujours dans la marge. La marge est son lieu privilégié, à la fois refuge et poste d'observation. La marge métamorphose les êtres en vigiles. Nora y apprend les vertiges des ruptures, les blessures de la liberté, l'ampleur salvatrice du doute. (N. :173).

Un être placé au carrefour où se croisent des cultures venues d'horizon divers, n'est pas que le cas de Nora. Dalila dans *L'Interdite* est un bourgeon qu'irriguent deux imaginaires différents : un oriental, l'autre occidental. Cette petite fille avec un grand esprit est entourée d'adultes cultivés qui tentent de nourrir son imagination déjà féconde des éléments qui lui permettent de percevoir le monde sous le prisme de la pluralité culturelle. Grâce à son institutrice Ouarda elle apprend Lamartine Musset, Victor Hugo, Senghor, Omar Khayyam, Imru'al-Qays... Samia sa sœur lui a fait découvrir Oscar le Tambour , le Petit Prince et Alice au pays des merveilles, Vincent veut lui offrir des dictionnaires pour lui permettre de découvrir et mieux maîtriser le français cette langue qu'elle chérit tant car elle représente pour elle la langue de l'amour et de la liberté (Pour exprimer son amour on le dit en français : « je t'aime ») Sultana lui explique qu' « *Une langue n'est que ce que l'on fait* » et que l'arabe n'est pas comme elle le croit la langue de la peur, de la honte et du péchés et qu'il a été autrefois la langue du savoir et de la poésie « *Elle l'est encore pour quelques poignées de rebelles ou de privilégiés* »(I. :93). De ses discussions avec Sultana, elle comprend qu'en tant qu'Algérienne elle possède plusieurs langues : l'arabe maghrébin, le berbère, l'arabe classique

et le français. D'ailleurs cette coexistence linguistique se manifeste dans le discours de Dalila qui a tendance à mélanger les langues de son répertoire et de reprocher à Sultana ses efforts d'épuration linguistique car cette dernière s'empresse chaque fois à corriger les intrusions de l'une des langues dans l'autre. « *Non. Nous, les vrais, on mélange le français avec des mots algériens. Toi, tu es une vraie mélangée alors tu mélanges plus les mots* »(I. :93). Dalila parvient même à créer des néologismes en français qui ont des connotations purement algériennes comme le verbe « *zyeuter* » : « *...ici les gens regardent pas. Ils zyeuent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collés sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles, partout sur toi, même sous tes habits, ça fait des boules dans ta poitrine...* »(I. :99). La langue du roman ressemble à la langue de cette petite fille. Ce n'est plus le français pur des Français mais une langue métissée où apparaissent des mots arabes comme : ksar, morjane, ghossa, trabendiste roudi, bessif bézef, kheima, m'rabet, maàlich, haik, lalla, béni aamiste, ouach, flouss, chorba, hatta, h'chouma, zoufri, tabiba.... Cette langue exprime la rencontre et la fusion de deux cultures qui évoluent ensemble sans conflit comme dans les rêves de Dalila où le Petit Prince et Oscar le Tambour apparaissent à côté de Djaha et de Targou

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 nuage blanc. Son ane a les yeux bleus et un ruban rose au cou. Targou fait ses farces, juste pour faire rire les femmes...ça doit être beau un palmier rouge.(I. :98,99)

Le métissage culturel peut s'accompagner d'un métissage confessionnel comme avec le personnage de Vincent Chauvet présenté comme chrétien, juif et en même temps athée « *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 mon identité tissulaire* »(I. :62).

A travers ce roman, Mokeddem réalise son rêve d'un métissage identitaire harmonieux. Malgré toutes les hostilités des intégristes, les protagonistes jardinent leur intérieur entre peinture, roman, poésie et musique. elles écoutent Beethoven, elles lisent Rilke et Omar Khayyam, Victor Hugo et Senghor. elles peignent l'ici et l'ailleurs. elles mangent du couscous et boivent du vin...

Leila dans *Les Hommes qui marchent* connaît elle aussi cette pluralité culturelle. Elle baigne dans plusieurs cultures : la culture des gens du Sud (les hommes bleus) grâce aux

contes de sa grand-mère, la culture française car elle a vécu les dix premières années de sa vie sous l'occupation française et a fréquenté l'école française sans omettre ses lectures qui non seulement lui permettent de s'émanciper mais aussi de mener son combat vers la liberté, et la culture juive représentée par Yemna Ben Yatto, la femme au grand cœur qui lui prodigue tendresse et affection. Deux choses qu'elle n'a jamais reçues de sa véritable mère. Ce personnage de Yemna ou Emna est mentionné aussi dans *L'Interdite*. « *Emna me serrait contre sa poitrine en murmurant : « mon osillon, mon petit, petit moineau* ». *La douceur convaincante de cette répétition, « petit, petit » me restituait un peu de l'enfance emportée par ma mère* »(I. :85).

En créant des personnages ayant des identités multiples et aux racines croisées, Malika Mokeddem tente de résoudre le dilemme existentiel que vivent ceux qui pour une raison ou une autre se trouvent dans cet espace d'inter-cultures. Ces êtres qui tentent tout pour échapper à cet entre-deux en optant pour une de leurs cultures, réalisent que cette entreprise est chimérique car chacune de leurs composantes identitaires portent en elle la marque des autres composantes. Notre romancière leur transmet un message ; celui de l'acceptation de son soi avec toute la pluralité qui le définit. Elle montre dans ses écrits qu'on peut non seulement vivre paisiblement son métissage mais qu'on peut aussi en être fière. Voici comment elle répond lors d'une interview à une question touchant à la double appartenance

-Algérienne et Française, Maghrébine et Européenne, Orientale et occidentale, comment vivez-vous cette double appartenance ? Comment vous-sentez vous dans cet entre-deux ? Est-il une déchirure ou une richesse ?

-L'entre-deux est une garantie contre le manichéisme et le nationalisme. C'est une chance de pouvoir exprimer un avis sur les deux côtés de la Méditerranée en m'y sentant totalement concernée, impliquée. De tenter d'appartenir à une communauté de pensée qui veille à ce que le village monde ne soit pas seulement un bazar ou un Etat de guerre ²²³

Dans ce chapitre nous étions amenée à démontrer que l'élément maritime dans les écrits de Mokeddem est intimement lié à la question identitaire en générale et féminine en particulier. L'auteure s'en sert pour déployer sa propre conception qui rompt avec les clichés traditionnels envisageant la définition de l'être à travers les idées d'exclusion, de séparations et de cloisonnement. Mokeddem s'élève contre les clivages classiques et propose une façon de voir qui libère la notion d'identité féminine des restrictions traditionnelles.

²²³ Labter Lazhari, (2007), Op.cit.,p.50

Selon elle, la femme est avant tout et en dehors de toutes considérations sexuelles, un individu qui possède comme quiconque, quelque chose d'unique qui lui permet de s'identifier par rapport aux autres. En tant que tel, la femme a droit à la différence. Elle n'est plus sommée d'épouser un modèle féminin immuable qui la condamne à être la fille, l'épouse puis la mère. Dans son traitement du thème de la maternité, nous avons vu que Mokeddem combat une idée reçue selon laquelle une femme ne sort de l'anonymat et n'acquiert de la reconnaissance sociale que grâce à l'enfantement. En optant pour la stérilité volontaire dans ses textes, la romancière démontre qu'on n'a pas besoin d'être mère pour être femme et que la maternité n'est pas une condition de féminité. En introduisant cette notion de choix, Mokeddem libère la notion d'identité du figé et la place sous le signe de l'ouverture et de l'inachèvement.

La mer en tant qu'un espace de l'entre-deux où les racines se diluent, les différences fusionnent et les rencontres s'opèrent, devient le symbole de cette identité ouverte et inachevée qui se conjugue sur le mode de la pluralité, de l'hétérogénéité et du métissage.

Mokeddem propose donc une conception pour la notion d'identité féminine mais n'établit pas de définition, car elle sait que le féminin est le fruit d'une construction, le produit d'une réflexion sur soi et d'une exploration du moi à travers les multitudes de possibilités qu'offrent les expériences de la vie.

Après avoir étudié dans les deux chapitres précédents, les deux espaces dominant les fictions de Mokeddem, nous consacrons les chapitres suivants à l'exploration des significations poétique du bestiaire, du végétal et du minéral.

Chapitre -v-

Poétique du bestiaire

Nous entendons par bestiaire dans ce chapitre, l'ensemble des animaux représentés dans les textes de notre auteure.

Il est à souligner que l'animal de la littérature et l'animal de la nature renvoient à deux êtres totalement différents. De par son identité littéraire, le premier se définit comme un élément romanesque qui n'existe que par et dans la fiction. Il est donc une donnée livresque avec un corps fait de mots, où l'imagination humaine vient insuffler la vie. Le second par contre se présente comme un être zoologique qui partage l'univers réel de l'homme sans que son existence lui soit tributaire « *Les animaux littéraires ne constituent que des formes fictives, simplement nées de l'écriture et de l'imagination d'un auteur, tandis que les bêtes zoologiques participent de la réalité, du biologique et de l'animé.* »²²⁴

Fruit de l'imagination de l'auteur, l'animal littéraire devient une image que l'écrivain manipule à sa guise pour transmettre les significations qu'il veut faire parvenir à son lecteur.

Les romans de notre corpus foisonnent de figures animalières mais nous nous intéressons qu'à deux types de bestiaire fortement significatifs dans les écrits de notre romancière à savoir le bestiaire marin et le bestiaire du désert. Nous étudions les connotations véhiculées par ce bestiaire pour pouvoir se prononcer par la suite sur leur rapport avec préoccupations féminines de l'auteure.

²²⁴ - Cally Jean William, La bête dans la littérature fantastique, Thèse de doctorat en littérature, Université de la Réunion, 2007.

Le bestiaire marin

Le roman le plus représentatif de cette première catégorie de bestiaire est *N'zid*. *N'zid* est, à la différence des textes précédents de Mokeddem, un roman de la mer. L'intrigue et l'intégralité des actions ont lieu en pleine méditerranée. Nora, l'héroïne se réveille amnésique sur un bateau à la dérive. Elle entame un processus de récupération mémorielle, en choisissant non pas de revenir sur la terre ferme, mais de rester sur la mer et de glaner le maximum d'indices susceptibles de lui offrir une piste pour la résolution de son mystère. L'attrait qu'exerce ce continent bleu sur elle, la retient sur les eaux et la convainc instinctivement que toutes les réponses recherchées vont éclore nul ailleurs que dans cet espace aquatique.

Le lecteur découvre au début du roman, une héroïne solitaire qui n'a pour compagnons que des créatures maritimes peuplant à la fois son imaginaire et son environnement immédiat: poulpe, méduse, seiche, dauphin, baleine, oursin, bernard-l'hermite, poisson... et se rend progressivement compte que cette même héroïne se conçoit elle aussi comme un être d'eau car elle s'identifie à la méduse.

La faune marine qui foisonne dans *N'zid*, ne figure pas comme simple composante du paysage maritime raconté mais au contraire comme un élément textuel très significatif :

Ainsi, au travers d'un bestiaire réminiscent de la mer méditerranée et des terres qui l'entourent, d'emprunt tropiques, légendaires, mythologiques ou de descriptions très réalistes, ces animaux nouent leurs liens entre la nature et l'héroïne, le mythe et la réalité présente, la mémoire et l'oubli, le nomadisme et la sédentarité, la transparence et l'opacité, l'extériorité et l'intériorité, la légèreté et le solide, la peau et l'eau.²²⁵

En effet, c'est en se contemplant dans la glace maritime qu'offre ce bestiaire, que Nora réussit d'intercepter et de réunir ensemble, une à une les épaves de sa mémoire naufragée. Les animaux qui émergent de temps en temps de la mer ou ceux qui surgissent dans ses peintures lui dévoilent une part d'elle-même et l'aident petit à petit à reconstituer son passé et son identité.

Grâce à la mer et grâce à sa faune abondante, Nora va de révélation en révélation jusqu'au dénouement final du mystère de son identité. La première illumination qu'offre la méditerranée à l'héroïne est le dévoilement de son talent artistique de femme-peintre. En admirant la face de la mer, Nora éprouve un besoin irrésistible de dessiner. Elle se saisit d'un

²²⁵ -Benayoun_Szmidt Yvette, *Pour un bestiaire marin de Malika Mokedde, Ecrire l'animal aujourd'hui* Desblache Lucile(dir.), CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p.206

crayon, retourne la carte géographique qu'elle avait à portée de main et commence à réaliser des croquis :

Déposant son verre, elle saisit la carte restée à proximité, la retourne, s'empare d'un crayon, commence à dessiner. L'astre solaire devient un œil à la fois hilare et narquois. Quelques touches suffisent à le croquer en poulpe géant occupé à enfourner les yeux prises entre ses tentacules de feu. La mer entière est réduite à une petite méduse rôtie qu'il gobe avec délectation. L'œil plonge, s'enfonce progressivement. Après un dernier regard farceur, il disparaît, écrasant ciel et mer dans le même sang. De planche en planche, le dessin se fait cursif, accorde les lumières jusqu'à leur disparition. (N. :31)

En détaillant ses dessins, l'héroïne réalise à quel point elle est envoûtée par l'univers marin et ses créatures. Quand la fièvre du dessin qui s'est emparé d'elle s'estompe enfin, elle se rend compte que toutes les pages de son carnet ne comportent que des aquarelles maritimes. « *L'ensemble forme une bande dessinée orchestrée par le poulpe Soleil* » (N. :32) qu'elle décide d'intituler « Voie d'eau ».

Le rituel du dessin commence toujours par la prononciation de la formule « hagitec-magitec ». Cette formule, empruntée à la tradition maghrébine annonce le début de la narration d'une histoire. Nora se sert donc du dessin pour raconter son histoire. Benayoun-Szmidt explique que le choix de cette expression qui se traduit par « je te conte sans venir » ou « je te conte sans me livrer » indique que ce qui apparaît sur la surface des planches de la bédéiste, n'est pas pure invention mais qu'il est dicté par une voix interne enfouie dans sa mémoire inconsciente. Les souvenirs profonds et latents se livrent donc indirectement sous la forme d'un monde aquatique peuplé par des créatures qui ne sont en réalité que la figuration déguisée des humains.

La méduse

Dans le règne multiple et varié de la faune marine représentée dans *N'zid*, La méduse détient une place de choix. Elle est fréquemment citée, présente dès le début jusqu'à la fin du texte et c'est la créature à laquelle l'héroïne choisit de s'identifier. Dans les premiers portraits effectués par Nora, la méduse apparaît comme un être minuscule et fragile dont la petitesse contraste de façon ostentatoire avec le gigantesque des immensités de la mer. Cette créature vit en fuite permanente de ses prédateurs qui ne voient dans sa fragilité qu'une aubaine pour leur voracité. Dans le premier dessin, prise au piège, la méduse est dévorée par un poulpe

géant. Quand elle apparaît une seconde fois, elle est l'heureuse miraculée qui a échappé de justesse à un funeste sort, à cause d'un oursin insensible.

Peu à peu, Nora découvre la ressemblance qui la rapproche de la méduse. En plus de son insignifiance comparée à la mer et de cet étrange sentiment de poursuite qui la condamne à l'errance et à la solitude, elle a la même inconsistance que la méduse de ses dessins. En l'absence d'un passé déterminé et d'une mémoire solide, elle n'a aucune profondeur psychique. Vidée de toute antériorité, elle vit en apesanteur « *Elle est comme un fantôme qui aurait oublié de déterrer son histoire. Elle n'a plus rien à hanter.* » (N. :17) Aucune ancre mémorielle ne lui donne le simulacre d'un quelconque poids. Elle devient une coquille sans substance à l'identique de la méduse qui n'est « *qu'une peau et rien dedans.* » (N. :37) « *Une méduse c'est seulement un peu d'eau.* » (N. :64) Quand Loïc, l'autre marin solitaire qui devient son compagnon de parcours, tente de la comparer à la seiche, Nora rétorque que son choix est déjà fait : « *[...] tant qu'à appartenir à une quelconque espèce marine, j'ai déjà opté pour la méduse, si vous n'y voyez pas d'inconvénients.* » (N. :78) L'analogie instaurée entre l'héroïne et la méduse camoufle un projet narratif que nous tentons d'élucider dans ce qui suit.

La méduse transparente et claire en réalité, l'est moins dans le texte de ce roman. Elle apparaît dans la diégèse comme un élément abritant plusieurs couches de signification. Mokeddem se sert de cette figure comme un prétexte narratif lui permettant de traiter plusieurs problématiques liées à la femme et à la féminité dans la société algérienne. « *[...] L'écriture de Mokeddem offre l'animal comme un instrument de correspondance entre la femme, son environnement et la reconstitution harmonieuse d'elle-même, en elle, par le regard des autres, dans et par sa pluralité identitaire.* »²²⁶

Méduse et féminité

Il est indéniable que la thématique féminine est au centre de l'œuvre de Malika Mokeddem. Mais ce qui est remarquable chez cette auteure, c'est qu'elle l'aborde dans *N'zid* de façon originale et très poétique à travers la figure de la méduse. Elle réussit à exploiter brillamment les traits et les qualificatifs de cette créature pour refléter la condition et le vécu des femmes de son pays.

²²⁶ - Yvette Benayoun Szmidt, *Pour un bestiaire marin de Malika Mokeddem*, Op.cit.,p.206

Le choix de la méduse peut être justifié par ses attributs qui invoquent immédiatement l'être féminin : beauté, sensualité, fragilité et sensibilité. Dans l'histoire de la méduse amoureuse, Nora la dote même du pouvoir de séduction :

[Elle] 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 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. (N. :34)

Le lecteur comprend aisément que dans cette histoire la méduse correspond à la femme tandis que l'oursin représente le mâle. Le feu de la passion conduit l'amoureuse éperdue à risquer sa vie pour un être insensible qui ne la voit même pas. Découragée de tant de froideur, elle se résigne à s'éloigner. La méduse incomprise et ignorée renvoie à la femme bafouée à qui l'homme ne concède la moindre attention. Elle est cet être qui vit dans sa société sans aucun poids comme la méduse, éternel symbole de légèreté.

La thématique de l'amour dans cette histoire ainsi que l'éloignement de la méduse de son oursin renvoient à une conception particulière que l'auteure donne aux relations amoureuses. Celles-ci ne sont plus vues comme un pacte impliquant une liaison éternelle entre deux êtres. La clause de proximité inclue traditionnellement dans ce type de rapport et qui oblige les amoureux de vivre l'un près de l'autre disparaît chez Mokeddem. Comme la méduse, toutes les figures féminines de cette auteure vivent leur amour non pas dans la proximité du mâle mais dans l'éloignement car pour elles, l'amour se définit autrement que dans le référent culturel maghrébin. Il n'est plus ce sentiment scellé qui attache définitivement la femme à un homme mais une expérience qui se vit à travers la liberté des déplacements. « *L'amour est un grand nomade, il ne reconnaît aucune frontière.* » , « *L'amour est un grand nomade, il peut changer de chemin* ». L'amour mokeddemien est régi donc par le principe de la mouvance qui offre la possibilité de vivre sa passion dans la distance. Nora ne rencontre son amoureux Jamil que pour de courtes durées suivies par de longues absences. Dans *L'Interdite*, Sultana, en dépit de son amour pour Yacine, choisit de laisser ce dernier dans son désert natal pour s'exiler à Montpellier. Nour dans *La Nuit de La lézarde* est séparée de son amant parti veiller sur les siens durant la période du terrorisme. Les héroïnes de cette romancière peuvent aussi vivre un amour ambulante qui change de destinataire au même titre

que la marche nomade qui change constamment de destination. L'amour pour Sultana ne meurt pas avec Yacine mais renaît avec Salah et Vincent. Nour ne se lésine pas de mettre un nouvel homme dans son lit à chaque fois qu'elle se sent attiré par un quidam. Le personnage central de *Mes Hommes* ne se prive pas de collectionner des amants dont elle ne garde aucun à la fin de l'histoire.

L'aimant de l'amour qui a ce pouvoir d'attirer et de réunir ensemble deux âmes ne doit pas donc conduire à une dépendance physique. Les femmes de Mokeddem refusent de céder à ce vouloir masculin de posséder et de décider du corps féminin car si la volonté de l'homme commence par la douceur de l'envie d'avoir la bien-aimée près de soi ça finit toujours par la brutalité de la séquestration de son corps considéré dès lors comme un bien propre. A deux reprises, Mokeddem cite les propos d'une infirmière agacée par les harcèlements d'un amoureux qui n'abdique pas « Nous nous sommes embrassés mais chacun a gardé ses lèvres »

A travers cette conception de l'amour, Mokeddem démontre que même au nom de ce sentiment noble, la femme ne doit pas dépendre de l'homme. Elle peut vivre sa flamme toute en restant libre et autonome. Son autarcie est une gage de protection pour son être sensible que peut buter sur un mâle cuirassé et flegmatique comme l'oursin que la méduse parvient à fuir pour rester en vie.

Quand la méduse raconte sa mésaventure avec l'oursin à la baleine celle-ci s'apitoie « *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 temps. Ils s'abêtissent par bans à force de se fixer les crampons.* »(N. :34). Le mâle est désigné dans les deux passages précédents, en termes évoquant tantôt l'immobilité : sédentaire, vissé, immobiles, se momifier, se fixer. Tantôt l'agressivité : hérissée, piques, chardon. Les deux champs lexicaux permettent de comprendre les traits de la masculinité dans la société phallogratique où l'homme craignant pour sa suprématie s'érige en conservateur de la structuration traditionnelle de celle-ci et se fait brutal et insensible à l'égard des femmes pour les maintenir sous sa domination.

L'immobilité de la tribu des oursins n'est pas à lire comme simple inertie physique mais comme un état de stagnation de l'esprit qui refuse de sortir du carcan de la tradition. Les valeurs ancestrales de misogynie privilégiant l'homme à la femme arrangent mieux les mâles. Ces derniers de peur de voir un jour les femmes accéder à leur dignité, s'autoproclament

défenseurs de ce legs du passé et font tout pour maintenir épouse, sœur et fille dans leur asservissement.

Mokeddem illustre à travers l'histoire de la méduse amoureuse le refus de tout anticonformisme dans ce type de société archaïque. La méduse qui ose s'exhiber n'est pas que rejetée mais totalement ignorée car elle fait preuve d'une certaine liberté dont le sexe féminin n'a pas droit. De même que pour la méduse, la femme est tenue de vivre dans l'anonymat et de ne pas se montrer à l'autre masculin. C'est ainsi que la société algérienne qui tout en gratifiant le mâle de tous les avantages possibles, déshérite entièrement la femme et la dépouille de tout bien jusqu'à sa liberté personnelle. Dans cette société patriarcale, la femme se trouve à la merci de l'homme qui dispose d'elle comme d'un simple objet vulgaire. Son utilité se mesure non pas par sa beauté ou par ses mérites personnels mais par son pouvoir de procréer de futurs hommes.

«[...] préoccupés à se momifier les racines » s'interprète aussi par cette obsession qu'ont les hommes à perpétuer leur nom à travers une descendance masculine. Ils aspirent tous à avoir un maximum de garçon parmi leurs enfants comme s'ils étaient dans une guerre contre le sexe féminin qu'ils veulent dominer aussi par la force du nombre. Dans cette course vers la progéniture mâle, où la femme n'est considérée que comme une machine de reproduction, tous les moyens sont bons. Répudiation, polygamie sont pratiquées sans la moindre once de pitié à l'égard de la femme délaissée ou affligée par la venue d'une seconde épouse. L'homme est insensible à ce qu'elle peut ressentir. La femme répudiée avale son amertume et s'éloigne de l'oursin qui l'a piquée. Revenant chez ses parents, la seule errance possible qui lui reste est celle de la démence.

Dans *N'zid* comme dans tous ses autres romans, Mokeddem décrit la possibilité de mettre fin à cet engrenage avilissant dont sont victimes les femmes. Le combat féministe qu'elle entreprend à travers son écriture vise à apprendre aux femmes qu'elles peuvent agir pour reprendre leurs vies en main. La méduse qui s'éloigne à temps, réussit à rester en vie. Il s'agit là d'une leçon adressée aux femmes qui doivent cesser de compter sur la proximité soit disant protectrice des mâles apathiques pour entamer elles-mêmes leur processus de libération. Et cela passe avant tout, par l'instruction, voie royale vers l'affranchissement et la réalisation de l'être féminin.

Une méduse n'est qu'une peau

La méduse n'est qu'une peau et quelques gouttes d'eau, Ainsi présentée, la méduse rappelle l'animalisation du corps féminin que nous avons eu l'occasion de voir dans le chapitre deux de la thèse. La méduse est réduite à son apparence extérieure. En cela, elle ressemble à la femme étreinte à son corps. Dans les sociétés patriarcales, le regard masculin déshumanise la femme à travers l'objectification de son être. Elle n'est pas perçue comme une personne mais comme une enveloppe charnelle de toutes les tentations et de toutes les provocations. Dans les écrits de Mokeddem, le regard inquisiteur des hommes sur le corps d'une femme agit comme une agression et comme un viol indirect qui fait comprendre aux femmes qu'elles n'existent qu'à travers leur masse corporelle. Dans *l'Interdite*, l'indiscrétion et l'insolence de ce regard est décrite comme suit : « [...] *ici les gens regardent pas. Ils zyeuvent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collés sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles, partout sur toi, même sous tes habits [...]* »(I. :99). Par ce regard malfaisant, l'être féminin perd toutes ses dimensions pour n'en garder que celles du corps. La femme écorchée par ce regard se sent « *régresser à l'état de méduse* »(N. :45) c'est-à-dire à l'état d'un être physique sans aucune autre consistance que celle de la chair. Nous développons ce motif du regard masculin, plus loin avec la figure de l'oursin.

L'oursin symbole de persécution masculine

Bien qu'elle n'apparaisse qu'à deux reprises dans *N'zid*, la figure de l'oursin mérite qu'on s'y attarde parce que notre auteure s'en sert pour représenter le mâle persécuteur ; l'être contre lequel se bat la femme pour accéder à sa liberté et atteindre son émancipation.

Dans l'histoire de la méduse amoureuse, l'oursin renvoie, comme nous l'avons analysé antérieurement, à des connotations négatives d'indifférence, d'insensibilité, de froideur et de désintérêt, attribuées au mâle. Mais s'agit-il des caractéristiques généralisées à l'ensemble des hommes figurant dans les romans de cette auteure ou existe-il des exceptions ?

Les textes de Mokeddem décrivent une société traditionnelle où la femme apparaît comme le laissé-pour-compte. Vivant sous la domination de l'homme, elle ne jouit que du statut d'être inférieur né pour servir les mâles de la famille : père, frère, époux... L'homme apparaît donc comme un dominateur et un tuteur qui décide de tout ce qui concerne la fille ou la femme. Mokeddem qui entend prendre le parti des femmes opprimées, dénonce par le biais de son écriture les excès et les abus dont font preuve les hommes de sa société à l'égard des femmes. Mais dans ses romans, le lecteur ne rencontre pas que des mâles persécuteurs. À côté de ces premiers, l'auteure place aussi au sein de ses textes, des personnages masculins qui véhiculent une belle image de ce que peut être un homme bienveillant et aimant.

Mokeddem dresse donc deux portraits diamétralement opposés pour les hommes de sa fiction. Ceux contre lesquels on se bat pour acquérir sa liberté et ceux qui accompagnent ce combat. Dans la première catégorie, nous trouvons le mâle persécuteur à l'intérieur de la maison et le mâle persécuteur à l'extérieur de la maison.

Le mâle persécuteur à l'intérieur de la maison

Dans cette catégorie nous découvrons les figures du : père, de l'époux, et du frère et nous analysons leurs rapports à la femme à l'intérieur d'une même famille.

Le père

Dans la première catégorie on découvre la figure du père. Mokeddem le décrit dans la plus part de ses textes²²⁷ comme un être distant vis-à-vis de sa fille, partial parce qu'il lui préfère les garçons, indifférent à ce qu'elle peut ressentir ou éprouver. Elle raconte dans ses textes les déboires que vit la fille à cause des attitudes décevantes du père. Ce dernier ne lui accorde aucune once d'intérêt, la renie indirectement parce qu'en parlant d'elle avec sa mère,

²²⁷ -Ce n'est que dans *Le siècle des sauterelles* et dans *L'Interdite* que la romancière décrit un père idéal, dévoué et affectueux. Le père dont elle a toujours rêvé

il dit « ta fille » alors qu'il emploie pour parler des garçons : « mes fils », il l'inscrit à l'école sous l'injonction de la grand-mère, n'éprouve aucune joie pour ses bons résultats scolaires, tente de l'arracher prématurément à l'école pour l'enfermer à la maison afin de la marier plus tard, trahit sa confiance...

La fille vit privée de son père comme si elle était déjà orpheline de lui « *De toutes mes colères et mes peines. J'aurais voulu que tu meurs sur l'instant tant m'était intolérable ce sentiment que j'étais déjà orpheline de toi.* »(M. H.:8)

Mokeddem raconte à plusieurs reprises l'anecdote de la tirelire. Le père conclut un marché avec sa fille. Celle-ci doit s'occuper de son petit frère, en contrepartie, il lui verse quelques pièces qu'elle épargne précieusement dans une tirelire pour s'acheter une bicyclette. Le père s'emparera plus tard des économies de sa fille, à son insu et lui inflige ainsi une trahison qui marquera à jamais ses rapports à lui « *Combien de mois plus tard as-tu cassé ma tirelire en mon absence pour t'accaparer mes petites économies ? Ce jour-là, je t'ai haï mon père. Et pour longtemps. Tu m'avais volée. Tu avais trahi la parole donnée. C'était tout ce que je pouvais attendre de toi, moi, la fille.* » (M.H. :9)

Dans *Des rêves et des assassins*, l'auteure verse dans la figure du père, toute la cruauté d'un être misogyne, brutal et dépravé. Le roman commence par cette phrase : « *Quelque chose était déjà détraquée dans ma famille, bien avant ma naissance. Mon père* »(R.A. :9)

Le père de Kenza ; l'arrache à sa mère alors qu'elle n'avait que trois mois, juste pour la faire souffrir. Ça fille ne connaîtra jamais ce que peut être l'attention ou l'amour d'un père « *Il ne m'a jamais aimée mon père. Je le lui ai bien rendu. Mon regard avait le don de le mettre en colère[...] Je hurlais alors plus fort que lui. J'ai appris ça très tôt. Le pouvoir de mes cris. Les filles, les femmes qui élèvent la voix le terrorisent.* »(R.A. :13)

L'époux

Le père renvoie aussi à la figure de l'époux. Dans ce rôle, il se révèle plus redoutable car s'il épargne à sa fille son agressivité, il distribue quand il s'agit de sa femme coups et poignes sans compter. Le mari se montre sous la plume de Mokeddem, brutal et intransigeant à l'égard de son épouse. Cette dernière n'a pas droit à la parole et c'est elle qui subit le courroux si l'un de ses enfants surtout ses filles se conduit mal. Elle sert aussi de souffre-douleur à son mari qui n'hésite pas à lui administrer des châtiments extrêmes pour des futilités « *Tayeb avait l'habitude de donner des coups. Pour une futilité, il massacrait Yamina devant ses enfants* »(H.M. :265-266)

Comme Tayeb, son frère Nacer vivant à Oujda, battait lui aussi sa femme pour rien. Il est décrit comme un ivrogne violent. Sa femme Zina a toutes les qualités d'une bonne dame mais cela ne lui évite pas la bastonnade. Leila la décrit comme « *une femme de caractère, dynamique et primesautière[...]»*(H.M. :97) . Mais en tant qu'épouse, Zina est une femme brimée et maltraitée qui vit sous le joug d'un mari insensible et agressif « *Nacer avait le vin violent et battait régulièrement Zina [...] L'enfant détestait Nacer autant qu'elle aimait Zina.* »(H.M. :97)

Le frère

Après le père, c'est le frère qui exerce son autorité sur les filles au sein de la famille. Les frères que décrit Mokeddem sont des garçons gâtés, oisifs qui passent leur temps à narguer leurs sœurs. Si la plupart des héroïnes ont la chance comme Mokeddem d'être les aînées de leurs familles et par conséquent de subir moins la maltraitance du frère, l'écrivaine n'omet pas de témoigner de ce qu'endurent d'autres filles brutalisées par leurs frères. Dans *Je dois tout à ton oubli*, elle raconte l'histoire de Fatiha : à seize ans, la jeune fille accouche d'un enfant hors mariage et échappe de justesse à un fratricide. Sa main porte toujours la cicatrice du poignard détenu par le frère. L'agressivité de ses frères la conduit à fuir en Europe. Des années plus tard, elle revient, conviée par un de ses frères qui nourrit le dessein de la faire revenir sous sa domination.

L'arrivée à destination marque l'escalade dans l'imagination du frère :Le seuil à peine franchi, il séquestre Fatiha, lui confisque ses papiers d'identité, sa carte de crédit, son argent et son billet de retour. Il peut enfin s'autoriser à lui cracher au visage un sarcasme forgé depuis si longtemps à son intention :'' Maintenant, c'est fini le cinéma !'' (J.D.T.T.O. :103)

Ce n'est que par miracle que Fatiha parvient à s'enfuir une seconde fois. Quand Selma la retrouve dans l'avion, elle découvre une femme terrorisée qui a peur d'être rattrapée et empêchée du voyage. Ce voyage semble être l'ultime espoir de délivrance pour cette femme « *Ahurie, Selma écoute cette histoire qui démontre, une fois de plus, la férocité sordide d'une humanité schizophrène.* »(J.D.T.T.O. :105)

Dans *L'Interdite*, Mokeddem raconte comment Dalila en dépit de son très jeune âge, éprouve une gêne vis-à-vis des agissements de ses frères

- Je crois que c'est bien de pas avoir de frères. Les frères ils t'embêtent, c'est tout. Est-ce que les frères dans la France, ils sont si bêtes et méchants ?

-Beaucoup moins, parce qu'ils n'ont aucune autorité sur leurs sœurs.

- Moi j'ai pas de sœur à la maison et j'ai sept frères. Si je les écoute je ferais qu'obéir et travailler sept fois, tout le temps.(I. :94)

La petite fille va même jusqu'à souhaiter leur mort « [...] *Pour que les filles puissent revenir, il faudrait, peut-être, que tous les pères et tous les garçons soient morts.* »(I. :95)

Le mâle persécuteur à l'extérieur de la maison

Le père, l'époux et le frère sont les oursins de l'intérieure des maisons, mais pour la femme il existe aussi un oursin à l'extérieure : l'homme étranger, celui qu'on ne connaît pas mais dont on peut facilement être la victime. Ce dernier est passible de deux types d'agression à l'égard des inconnues rencontrées dehors : une indirecte et l'autre directe.

La persécution indirecte : le regard

La première se pratique à travers le regard. Le regard de l'homme de la rue est décrit comme un regard malsain, obscène et malveillant. Les femmes prises dans le viseur de l'homme sont indisposées. Elles se sentent dévêtues et palpées indécentement par ses yeux qui leur parcourent le corps sans-gêne « *Dès les premiers stigmates de la puberté, le regard des hommes s'était mis à m'insupporter. Je le sentais se braquer sur mes seins qui pointaient, glisser vers le galbe de mes hanches qui s'arrondissaient, arriver à mes jambes. Avant de me parcourir en sens inverse. A loisir. En s'attardant.* »²²⁸

Ce regard indiscret et insistant viole indirectement le corps de la femme. Celle-ci ne peut en rester indifférente car elle ne le perçoit pas de loin mais le sent sur sa peau. En dépit de la distance séparant la passante de son observateur, la nuisance de son regard l'atteint de plus près « [...] *Aussi ces regards affamés nous traquaient-ils, s'emparaient-ils de nous pour ne plus nous lâcher. Je les sentais grouiller sur mon corps comme une vermine. Ils me souillaient, me donnaient la nausée, soulevaient ma répulsion.* »²²⁹

La femme subit impuissante les sévices de ce regard sur son corps donné en pâture « *Le regard a, de cette façon, le pouvoir de déposséder la femme de son propre cors (et qu'est-ce qu'un viol sinon l'aliénation violente de la liberté sexuelle, c'est-à-dire de la maîtrise du corps ?).* »²³⁰

²²⁸ - Labter Lazhari, Op.cit., p.56

²²⁹ - Ibid.,p.57

²³⁰ - Segarra Marta, (1997), Op.cit., p.76

Mokeddem se sert d'un néologisme pour désigner ce regard qui n'a d'égal nul ailleurs selon elle : Zyeuter. Ce verbe met l'accent sur le caractère inquisiteur de ce regard impudique « [...] *ici les gens regardent pas. Ils zyeutent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collés sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles, partout sur toi et même sous tes habits [...]* »(I. :99)

Le regard masculin projette sur le corps féminin sa misère incendiaire « *Les yeux ont la misère concentrée, tout l'enfer dans la pupille. Elle dit qu'à cause de cet enfer, les yeux sont brûlants et brûlés.* »(I. :99) Et l'indispose avec sa discrétion qui lui procure des pouvoirs de tripotage « *Ils [les yeux]peuvent pas regarder. Ils peuvent que zyeuter. Il faut qu'ils touchent, qu'ils palpent, qu'ils pincent les choses comme les aveugles font avec leurs mains, juste pour savoir ce que c'est.* »(I. :99)

Les héroïnes de Mokeddem sont toutes harcelées par ce regard, d'autant plus qu'elles ne portent pas de foulard. La malignité de ce regard est perçue même par un étranger Vincent qui débarque dans le Sud algérien et s'étonne du poids de ce regard. Il déclare : « *Je ne voudrais pas être une femme d'ici. Je ne voudrais pas devoir porter en permanence le poids de ces regards, leurs violences multiples, attisées par la frustration.* »(I. :66)

Au lieu de s'abriter ou de fuir ce regard comme la plus part des femmes soumises, les héroïnes l'affrontent. Elles refusent d'abdiquer, sortent de chez elles et « marchent contre des yeux » Sultana qui sort de l'hôpital pour déambuler est vite noyée par une foule d'yeux. Pour avancer, elle se rend compte qu'elle doit transcender les regards qui l'assiègent « *En sortant de l'hôpital, je flâne sans but. Pas longtemps. Très vite, la fièvre des yeux force mon indifférence, m'interroge et m'interrompt. Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres. Je ne flâne plus. Je fends une masse d'yeux. Je marche contre des yeux, entre leurs feux [...]* »(I. :83)

Pour se défendre du regard masculin, les héroïnes de Mokeddem adoptent une autre stratégie que celle de l'esquive. Elles n'évitent pas les yeux dévorateurs de l'homme mais bien au contraire, elles les défient. Elles se rendent vite compte de l'efficacité de ce type de riposte. Le mâle peu habitué à voir les yeux d'une femme braqués sur lui, est très vite déstabilisé par cette audace féminine et c'est lui qui capitule en premier.

Dans *Les Hommes qui Marchent*, la tante Saadia initie indirectement sa nièce Leila à la force du regard féminin « *Elle [Saadia] était si différente des autres femmes [...]* La fierté de son regard désarçonnait les coutumes et forçait les hommes à baisser les

yeux. »(H.M. :92) . Dans *Mes Hommes*, Malika adolescente vainc les garçons de la rue grâce à l'ardeur de son regard :

Des adolescents se déboutonnent sur mon passage, exhibant leur organe. Avec le geste idoine. Je ne baisse pas les yeux. Je les fixe. Je n'en rate rien. Désarçonnés, ils rabattent leur pantalon, poings serrés sur leur sexe. Il en va de même lorsqu'ils me jettent des pierres dans les jambes parce que j'ose fouler leur territoire. Ou qu'ils me draguent à coup d'insultes et d'obscénités. Un avant-gout de ce que sera la vie après. Il suffit de faire face. Ils en sont effarés. Ils battent en retraite. Ils ont honte de leur reculade. Et ils me font grief de cette cascade de sentiments peu glorieux.(M.H.:16)

Sultana remporte le combat qu'elle livre par son regard à Ali Merbah le taxieur qui la ramène dans son village « *L'homme m'observe dans le rétroviseur avec des yeux satisfaits. Nos regards s'accrochent, se mesurent, s'affrontent. Le mien le nargue, lui dit sa vilenie. Il baisse les yeux le premier. Je sais qu'il m'en voudra de cet affront.* »(I. :16)

Le regard fier et confiant de la femme ne lui permet pas que de se prémunir de la méchanceté du regard masculin mais aussi de se réapproprier son corps et de s'affirmer comme égal à l'homme.

La persécution directe : verbale et physique

Les femmes s'exposent aussi dans la rue à des agressions directes qui peuvent être verbales ou physiques. Sur leur passage dans la rue, les héroïnes de Mokeddem sont victimes d'insultes. L'injure qui revient sans cesse dans tous les textes est celle qui les désigne comme femmes impures « Putain ». Après de longues années d'absence, et à son arrivée dans son désert natal, le premier mot avec lequel Sultana est accueillie dans la rue est « Putain »

Je sursaute. « Putain ! » Plus que l'image navrante de la rue, plus que la vue du désert, ce mot plante en moi l'Algérie comme un couteau. Putain ! Combien de fois lors de mon adolescence, encore vierge et déjà blessée, n'ai-je pas reçu ce mot vomi sur mon innocence. Putain ! Mot parjure, longtemps je n'ai pu l'écrire qu'en majuscule, comme s'il était la seule destinée, la seule divinité, échues au rebut féminin.(I. :16)

Plus graves que les invectives, les agressions physiques sont aussi un autre danger qui guette les femmes dans la rue. Les femmes peuvent être victimes d'un viol comme cela est arrivé à la tante Saadia dans *Les Hommes qui Marchent*. Agée d'à peine douze ans, la fillette fuit les gueulades de sa marâtre et s'enfonce dans un buisson où elle se fait violer par un inconnu et échappe de justesse à l'assassinat que s'apprête à commettre sur elle son violeur.

Saadia est considérée comme femme impure. Elle sera enfermée pendant de longues années dans une maison close où elle est contrainte à la prostitution.

Si les héroïnes ont eu plus de chance que la tante Saadia, elles n'échapperont, elles non plus, à la violence des inconnus de la rue. Des inconnus machistes à toutes les tranches d'âge. Plus que les hommes adultes, ce sont les garçons qui choquent par leur attitude misogyne car dès cet âge d'innocence ils sont endoctrinés à agir contre l'autre sexe. Sur leurs passages les filles sont harcelées par des propos déplacés, par des gestes obscènes et pourchassées par des jets de pierre comme pour leur indiquées qu'elles sont sur un territoire qui n'est pas le leur « *Je n'ai pas oublié que les garçons de mon pays avait une enfance malade, gangrenée. Je n'ai pas oublié leurs voix claires qui ne tintent que d'obscénités. Je n'ai pas oublié que dès leur jeune âge, l'autre sexe est déjà un fantôme dans leurs envies, une menace confuse.* »(I. :15)

La rue elle-même est contaminée par l'aigreur des mâles car elle devient hostile aux femmes. Laide et misogyne, c'est comme ça qu'apparaît la rue dans les textes de Mokeddem :

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 ses marmots.(N. :15)

Le préjudice que causent les mâles adultes est plus grave que celui provenant d'un enfant. Dans ses textes Mokeddem raconte à plusieurs reprises une scène qu'elle a réellement vécue et qui lui a permis de découvrir la haine masculine, dans toute sa laideur et son abjection. Leila dans *Les Hommes qui Marchent* et Malika dans *Mes Hommes* échappent de justesse à des hommes furieux qui s'en prennent à elles, le soir d'une commémoration d'une fête nationale juste parce qu'elles ne portaient pas de foulard. Ces hommes sont solidaires dans leur aversion du sexe féminin. Ils agissent tous contre les deux sœurs juste pour venger l'un des leurs qui a pincé la fesse à l'une des deux filles et qui a reçu une gifle pour cela.

Les hommes se bouscuaient sur leur passage avec des rires gras. L'un deux fait un croche-pied à Leila qui s'étale à plat ventre sur le macadam, entraînant Bahia dans sa chute. Leila se releva aussitôt et eut le temps d'apercevoir une tête ricanante à qui le vice donnait un masque de loup. Leila savait qu'elle ne pouvait attendre aucune aide de ces hommes qui se

réjouissaient de la scène en espérant sans doute la voir culminer en lynchage.(H.M. :288-289)

Leila et sa sœur Bahia sont sauvées grâce à un ami photographe qui les abrite dans sa boutique jusqu'à l'arrivée des policiers. Le photographe auquel Mokeddem consacre tout un chapitre dans *Mes Hommes* appartient à la seconde catégorie des hommes décrits dans les textes de Mokeddem celle des alliés. Nous abordons cette deuxième catégorie à travers les figures de la seiche et de Bernard l'Hermitte.

La seiche / Bernard l'Hermitte

Dans *N'zid*, les deux navigateurs solitaires : Nora et Loïc Lemoine s'amuse à retrouver dans la faune marine l'animal qui leur ressemble le plus. Si Nora opte pour la méduse, Loïc se sent quant à lui plus proche de Bernard l'Hermitte « *Je m'y [le nom] suis toujours senti un peu comme un bernard-l'hermite dans une coquille.* »(N. :49-50). Plus loin, quand il tente de comparer Nora à une seiche, celle-ci rétorque que cet animal lui convient à lui car pour elle, elle se considère comme transparente et seule la méduse est capable de refléter cette transparence.

-[...] 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. Ça, ça m'a tout l'air d'être plutôt vous, non ?(N. :78)

Bernard l'Hermitte et la seiche sont deux créatures qui ont tendance à s'éclipser l'un dans sa coquille, l'autre derrière son jet d'encre tout comme ces hommes qui se retranchent et refusent d'exhiber leur sensibilité qui sera traduite dans leur entourage comme une marque de vulnérabilité. Loïc est comme ces deux créatures car il se montre comme un personnage mystérieux. Nora ne sait rien de lui et lorsqu'elle lui pose des questions sur son passé et sur ce qu'il est, il se retranche derrière des réponses évasives. Nora représente ce jeu de question /réponse sous forme de dessin « *Elle dessine un bernard-l'hermite sans les carapaces squattées. Une méduse lui scrute les entrailles en déployant sa peau*

translucide. »(N. :94)Mais, l'héroïne se rend vite compte, que les vraies questions qu'elle doit poser sont celles qui la concernent elle et son passé et c'est curieusement Loïc qui va l'aider à retrouver des réponses.

Loïc est le complice qu'offre la méditerranée à une femme esseulée et amnésique. Il lui sera d'une aide précieuse pour échapper à ses poursuivants et pour récupérer sa mémoire. Il appartient donc à la seconde catégorie des hommes que décrivent les textes de Mokeddem celle des alliés. Dans cette catégorie, le lecteur découvre des personnages masculins bienveillants, affables, compréhensifs et généreux. Ces personnages vont prodiguer soutien, protection et encouragement aux héroïnes et vont les épauler dans leur combat d'émancipation. Parmi ces adjuvants beaucoup sont des Bernard l'Hermite et des sèches car Mokeddem les présente comme des êtres ayant des secrets. Ces secrets sont parfois divulgués au cours de la narration et restent parfois ignorés.

Les humanistes français : Docteur Shalles

Dans ses textes, Mokeddem rend hommage à ses bienfaiteurs et se montre reconnaissante vis-à-vis de ces hommes qui ont cru en elle et qui l'ont aidé à devenir ce qu'elle est aujourd'hui. Parmi ces hommes figure le docteur Shalles. Il est cité à plusieurs reprises dans les romans de notre auteure. Elle le décrit comme un médecin philanthrope, dévoué et altruiste. Il est le premier homme qui réussit à extirper la fillette à sa solitude néfaste, à l'arracher à son autodestruction, à l'humaniser en la mettant en contact avec la souffrance des patients à l'hôpital. Le docteur Shalles s'intéresse d'abord à la fillette pour des raisons médicales ; il s'inquiète de son anorexie et découvre peu à peu le potentiel de cette enfant du désert étouffée par les dogmes traditionnels de sa société. Il comprend que son mal n'est pas physique et que la médecine dont elle a vraiment besoin est celle qui serait capable de lui guérir son âme.

Shalles adopte l'enfant et lui prodigue l'attention et le soutien dont elle avait besoin. Il lui ouvre aussi les portes de sa maison où elle peut lire et écouter de la musique en toute tranquillité, loin du tintamarre de la maison de ses parentes. Dans *Mes Hommes*, elle parle de lui en termes d'amour :

Je suis secrètement amoureuse de lui. Je n'ai pas envie d'une relation physique avec lui, non, je suis amoureuse de l'être qu'il est. De sa façon d'être au monde. Je suis fasciné par sa faculté de faire de la souffrance d'autrui sa principale préoccupation. De vouer son temps à tenter de comprendre, d'apporter des remèdes, de soulager. D'y puiser cette

sérénité. Cette noblesse [...] Un jour je serai médecin, oui. Un médecin comme lui.

(M.H. :47)

En plus d'avoir veillé au bien être de sa protégée durant ses années d'enfance, Shalles a aussi le mérite de l'avoir initiée à l'expérience de l'altérité. Il a contribué à changer sa vision de l'autre étranger que les siens ont tendance à diaboliser.

L'oncle paternel

L'oncle paternel est lui aussi une autre figure représentant l'appui masculin dont ont bénéficié les fillettes aspirant à la liberté. Pour Mokeddem comme pour ces héroïnes, cet oncle apparaît comme un père d'adoption. Il agit toujours en faveur de sa nièce comme s'il était son propre père ; un père aimant et dévoué.

Il est d'abord décrit comme un homme cultivé, c'est le premier parent instruit de la famille. La grand-mère Zohra le met à l'école française pour honorer le testament de son mari Ahmed le Sage. Dans *Mes Hommes* il est cité en premier dans le chapitre que la romancière consacre aux hommes qui l'ont portée vers les livres « *Ceux du livre* ». C'est cet oncle qui va initier la fillette à l'amour des livres :

D'abord mon oncle Kadda, frère cadet de mon père. C'est lui qui inaugure la lecture à la maison. C'est le premier instruit de la famille. Il lit déjà lorsque j'accède à l'école primaire. Le soir quand il est à la maison, il a un livre dans les mains. Il est là et ailleurs. Il s'abstrait. Je m'applique à tracer des lettres sur ma page blanche. De temps en temps, je lève des yeux subjugués vers lui. Ce mystère ! L'impatience me gagne. J'aurais aimé accéléré le temps pour, le précipiter. Que raconte ce livre pour absorber un homme des heures durant ?(M.H. :151)

La nièce découvre progressivement que son oncle est un homme différent des autres. Différent dans sa manière d'être, dans sa manière de penser et dans sa manière de se comporter avec le sexe faible. Il n'a pas la même rigidité que les autres mâles de la famille. Il brise par ses attitudes, le mythe de la virilité masculine qui rime dans la société phallocrate avec froideur, intransigeance et sévérité. Cet oncle est pour la scolarisation des filles. Si le père est indifférent aux bons résultats rapportés par sa fille, l'oncle est quant à lui satisfait. Il félicite la petite écolière et l'encourage à persévérer. Il l'aide à faire ses devoirs et exhorte son père à ne pas la retirer de l'école.

L'oncle n'approuve pas certaines pratiques traditionnelles comme celle de choisir et d'imposer un époux aux filles de la famille. Khelil déclare que ses nièces à lui ne se marieront pas de cette façon ; elles choisiront elles-mêmes leurs conjoints « - *Elles [Leila et Bahia] épouseront qui elles voudront ! J'en ai marre de ces archaïsmes !* »(H.M. :168) L'oncle tient sa promesse car plus tard quand les parents décideront de forcer Leila à prendre un mari choisi par le vétéran de la famille, c'est lui qui parvient à la sauver de ce mariage arrangé et il la rassure que ça n'arrivera jamais : « [...] *Ne t'inquiète pas. Moi vivant, personne ne t'obligera à te marier contre ton gré.* »(H.M. :262)

L'oncle creusera encore plus la distance qui le sépare des autres hommes de la famille quand il tombera amoureux d'une jeune fille de son village. Leila n'était habituée jusqu'ici qu'à des rapports de force entre homme et femme. Elle n'a jamais été auparavant confrontée à une situation pareille où un homme éprouve un sentiment si chargé de tendresse, d'affection et de prédilection vis-à-vis d'une étrangère. Personne d'ailleurs dans la société n'est accoutumée à ce genre de lien entre homme et femme et c'est la raison pour laquelle, le père de la fille refusera de la donner à Khelil qu'il considère comme impudent.

Khelil était amoureux et malheureux et c'est pour Leila une révélation. La révélation de la sensibilité masculine. Si les autres considéraient cette sensibilité comme la manifestation d'une faiblesse, pour Leila c'est une qualité qui rehausse son oncle et le valorise plus qu'aucun autre mâle de son entourage « *Khelil en [la non satisfaction de sa requête de mariage] perdit l'appétit et se mit à maigrir de façon spectaculaire [...] Il était le premier homme amoureux et malheureux à cause de l'amour que Leila voyait. Elle l'aima davantage encore pour cet inestimable présent.* »(H.M. :168)

L'oncle qui était si sincère dans les sentiments qu'il éprouve à sa dulcinée ne supporte pas le refus de son père. Son chagrin est si immense qu'il décide de mettre fin à ses jours. Il suivit à sa tentative de suicide et c'est à partir de ce moment que Leila se mit à l'appeler H'bibbi « *Un jour, on le trouva raide, violacé et les yeux convulsés. Il avait avaler un tube de gardénal.* »(H.M. :170)

Les proches qui arrivent à le secourir ne parlent pas de suicide mais d'une erreur. Ils refusent d'admettre le fait car pour eux, un homme est toujours fort. Il ne peut pas être vaincu par l'amour d'une femme. Parler de suicide revient donc à avouer le caractère doux et la bonhomie de Khelil. Il risquait donc de perdre la face. « *Il est vrai que les hommes n'avaient*

droit qu'aux manifestations de machismes et de virilité. Aux yeux des femmes, surtout à leurs yeux, toute manifestation de souffrance de leur part était taxée de sensibilité. »(H.M. :170)

Leila quant à elle est consciente de l'acte, de sa raison, et de sa signification. Pour elle ce qu' a fait son oncle n'est pas avilissant mais bien au contraire anoblissant. Dès cet accident, elle se mit à appeler son oncle H'bibi qui veut dire chéri « *Leila était persuadée qu'il avait voulu en finir. C'est à compter de ce jour qu'elle s'est mise à l'appeler 'H'bibi', imitée en cela par tous les autres enfants de la famille. H'bibi ou h'bibti, chéri(e) était parfois employé pour désigner les plus choyés des oncles ou des tantes. »(H.M. :170-171)*

Mais plus tard, Leila sera déçue, car son oncle acceptera de se laisser marier par sa mère sans aucune conviction. Il signe aux yeux de Leila sa reddition pour ressembler aux autres hommes de la famille. Leila lui reproche de ne pas avoir continué jusqu'au bout son engagement contre les traditions injustes et inhumaines de sa société « *La réponse de H'bibi signait sa résignation. Le carcan de la tradition avait fini par avoir raison de sa rébellion. Il redescendait des nues pour rejoindre le commun des hommes. »(H.M. :218)*

La nièce en voudra aussi, des années plus tard, à son oncle quand il refuse de l'accueillir elle et son mari français par complaisance au père et par crainte de heurter les sensibilités des gens du village. Pour elle, essayer ce genre de refus d'une personne lettrée comme celle de son oncle est inadmissible « *Plus que le véto de mon père, c'est le sien qui me sera le plus cruel. Il est le symptôme sinon de la reculade du moins de la stagnation des esprits. C'est lui qui m'exclut définitivement de la famille. »(M.H.:153)*

Les amours

Parmi les figures masculines positivement décrites dans les textes de Mokeddem figurent aussi les hommes aimés. Les héroïnes de Mokeddem affichent une préférence pour les hommes venus d'ailleurs. Elles n'hésitent pas à se lier d'amour avec ces étrangers et généralement cette union mixte a plus de longévité que celle fondée avec un Algérien. Nous avons vu précédemment que les héroïnes de Mokeddem multiplient les amants. Parmi ces derniers il y a beaucoup d'Algériens qui sont la plus part du temps des étudiants rencontrés à la fac d'Oran. Mais toutes les relations d'amour avec les fils du pays se soldent à la fin par un échec et c'est souvent la femme qui se retire la première laissant son amoureux malheureux.

Les héroïnes reprochent à leurs compagnons algériens les égards qu'ils font aux traditions et aux conventions sociales qu'elles n'approuvent pas. En dépit de leur culture, ces

hommes continuent à se soucier des usages et des coutumes qu'ils savent injustes et archaïques. Ils vivent clandestinement leur amour. Comme ils n'ont pas obtenu le consentement de leurs familles, ils s'appliquent à se cacher, quand ils sont en compagnie de leurs dulcinées

Nous évitons le quartier de mon amoureux. Les rares fois où nous sommes obligés d'emprunter sa rue en voiture, Saïd aux aguets, ralentit, inspecte les trottoirs avant de s'aventurer devant sa maison. S'il distingue une présence familière à proximité, il vire d'un coup sec dans une artère adjacente(M.H.:56)

Ils tentent tous, malgré leurs convictions, de persuader leurs partenaires de régulariser leur amour par une demande en mariage afin de couler dans le moule et de ne pas heurter les sensibilités environnantes. Ces garçons sont toujours sous l'emprise de leurs familles ultra-conservatrices et craignent de les décevoir.

Les amantes refusent ce genre de chantage d'autant plus qu'elles savent pertinemment que jamais on ne voudra d'elles comme belles-filles « *Tu aimes un homme et tu te retrouves avec une tribu sur le dos. Une tribu qui ne voudra pas de toi. Parce que tu n'es pas des leurs. Tu ne satisfais à aucune de leurs normes.* »(M.H. :108-109)

Ces hommes désenchantent aussi les héroïnes car après la séparation ils regagnent vite le bercail de la tradition en épousant sans amour les cousines illettrées qui leur ont été promises

J'ai peu à peu découvert toutes les facettes des drames féminins, chez nous. Aucune femme n'est épargnée. Pas même les mieux loties d'entre nous, les étudiantes ! Combien sont-elles celles que leur amoureux quittent pour aller épouser des vierges soumises à la tradition ? Combien y'en a-t-il de tentatives de suicide et de mélodrames en cités universitaires ? Ces crises laissent les étudiantes anéanties. Diplômes en poche et l'avenir devant elles, elles se sentent "finies" parce qu'un homme leur a pris leur virginité et les a trahies.(R.A. :54)

Déçues par l'attitude de leurs amants, les héroïnes se sentent trahies. Elles désirent un amour sans condition et libre de toute contrainte sociale et ce n'est pas cela ce qu'on leur offre. Elles combattent sur plusieurs fronts pour la cause féminine mais se veulent sereines en amour. Elles n'ont pas envie de se battre pour changer les représentations qu'elles savent profondément ancrées chez l'homme algérien :

Non. Je voulais bien lutter sur tous les autres fronts –je n'avais pas d'autre choix- mais en amour, il me fallait un homme libre[...] Je ne voulais pas gagner un homme comme on gagne une guerre. Ce bel adage algérien : "une seule main ne peut applaudir !" Il faut être

deux contre les archaïsmes familiaux, sociaux pour célébrer un amour. L'amour n'est pas un dû. C'est un don.(M.H. :109-110)

Mokeddem déclare dans l'une de ses interviews que l'image de son père lui servait de baromètre pour décider de ses relations avec les hommes. Elle les choisit « *diamétralement opposés de lui. C'est-à-dire non-autoritaires, non misogynes, libérés des conventions sociales, aimant...* »²³¹ Mais dès qu'elle perçoit le moindre trait les rapprochant de lui, elle les quitte « *dès que m'apparaissait en eux quelque ressemblance rédhibitoire avec les travers du père, je m'enfuyais.* »²³² Même si elle tenait encore à eux, Mokeddem préfère se séparer de ces hommes lui rappelant son père.

Ses héroïnes abandonnent leurs partenaires algériens pour aller vers des étrangers. Chez ces derniers, ce qui les attire le plus c'est leur virginité de tous les stigmates des stéréotypes algériens sur le rapport homme/femme

Seuls les hommes des lointains, d'une autre terre pourraient m'aider à m'affranchir totalement de l'embrouillamini algérien. Ça n'a rien à voir avec une quelconque aspiration à l'exotisme. Non. C'est avant tout le besoin de fuir l'inquisition, la cruauté, la discrimination, la bêtise, l'oppression du familial. Me désengluier des habitudes, des simulacres du collectif. Passer par l'étranger comme on prend le maquis. Pour me sauver. Pour retrouver ma voie.(M.H.:61)

Avec les étrangers, principalement des Français, les femmes vivent un amour différent. Elles rencontrent l'idéal masculin longtemps recherché chez les hommes de leurs pays. Ces nouveaux amants les traitent d'égal à égal. Elles ne sont plus vues comme des êtres inférieures à l'homme mais comme ses semblables.

Mokeddem a tenté de réunir dans un même roman « *Mes Hommes* », les hommes qui l'ont marquée. Dans ce texte, elle cite tous ses amours y compris ceux avec des étrangers. Ces derniers partagent des traits communs. En plus de leur beauté blonde, de leur amour de l'aventure et de la navigation, ils ont en commun le respect de la femme. Ils ne portent pas les mêmes préjugés que ceux d'un homme algérien sur elle. La possession, l'enfermement, l'enfantement ne constituent plus des appréhensions menaçant l'amour.

Les héroïnes goûtent à un amour libéré des interdits qui les empoisonnaient en Algérie. Elles sont traitées comme des reines ou des princesses. Elles ne cuisinent même pas.

²³¹- Labter Lazhari, Op.cit., p.57

²³²- Ibid.

C'est l'amoureux qui se charge de tout. Il veut à tout prix satisfaire sa bien-aimée et s'assurer de son bien-être. Dans *Mes Hommes*, l'héroïne tombe amoureuse d'un Français : Jean-Louis. Elle est dans une telle béatitude et telle communion dans cet amour, qu'elle passe dix-sept ans avec le même homme, elle qui d'habitude, change constamment d'amant.

[...] oui, cette fois, pour dix-sept années heureuses. Avec la patience à toute épreuve des grands amoureux, cet homme-là m'a apprivoisée, arrachée au désespoir. Il a été là pour tout. De la caresse au soutien matériel. A force d'attentions, de préventions, il a même fini par me convertir à l'idée que son pays était devenu mien.(M.H. :82)

Mais malheureusement, ce grand amour finit lui aussi par une déception. Après ces longues années de vie commune Jean-Louis est décidée à partir. Dans *La Transe des Insoumis*, Mokeddem raconte la non-satisfaction de son homme vis-à-vis de son art. il suffoque de lui voir le corps et l'esprit chevillés à l'écriture. Cela lui est insupportable et l'égoïsme de l'homme met fin à l'amour.

Dans *Mes Hommes*, Mokeddem revient aussi à cette séparation. Elle qui a toujours refuser les marchandages, elle préfère laisser son compagnon partir que d'acheter son amour contre son écriture. « Il [Jean-Louis] est malheureux à cause de mon écriture[...] Je ne comprends pas ce qu'il cherche. Souhaite-t-il que je cesse d'écrire, d'exister, pour retrouver son oxygène. Cet amour est en train de muer en vampire. »(M.H. :133) « Chose effarante, l'homme de toutes mes traversées m'est devenu étranger. »(M.H. :134)

Baleine et renaissance

La baleine est l'un des animaux marins qui reviennent à plusieurs reprises dans *N'zid*. Elle n'apparaît pas comme simple figurant dans le texte mais filtre la trame narrative. Elle est intégrée comme personnage décisif dans les gouaches peintes par Nora où elle apparaît à côté de la méduse mais se révèle aussi comme actant important dans l'histoire personnelle de l'héroïne.

La baleine apparaît dans tout le texte comme un élément adjuvant symbolisant la renaissance. Elle est l'animal sauveur qui vient toujours en aide aux êtres naufragés²³³. Elle intervient toujours au moment crucial où ces individus semblent être perdus et anéantis ; les repêche à leur désespoir et leur offre un nouveau départ. Elle intervient d'abord auprès de la méduse éperdue et annihilée par l'insensibilité de l'oursin aimé. Elle dissipe ses illusions « *'Tu comprends, je suis trop transparente ! Il ne pouvait pas me voir. Je n'existe pas pour lui'* conclut la pauvre [la méduse]. *'Je te vois bien, moi, qui suis un poids lourd.'* »(N. :34) La reconforte « *Pauvre cloche, tu es tombé sur un chardon. Un des demeurés d'immobiles seulement préoccupés à se momifier les racines.* »(N. :34) Et l'oriente vers de nouveaux horizons « *Monte donc sur mon dos. Je veux te montrer les nomades des surfaces et des profondeurs. Ça va t'ouvrir les horizons.* »(N. :34)

Elle est venue aussi auparavant au secours de Samuel Carson, le père de Nora. Celui-ci fuyait la misère de son pays : L'Irlande²³⁴. Prenait comme des milliers d'Irlandais le large mais à leur différence choisissait une autre destination que l'Amérique. Il se dirigea vers un pays et une langue inconnus : La France. La traversée était périlleuse, les fuyards meurent en pleine mer mais lui est sauvé grâce à une baleine qui veillait sur lui

Tu me décrivais la baleine que tu voyais tout le temps. Surtout à l'aube et au crépuscule. Tu soutenais mordicus que c'était toujours la même. Pardi ! Tu la reconnaissais à son œil. Tu ne pouvais pas te tromper en croisant ce regard-là. Elle te suivait pour te soutenir. Elle te serait venue en aide en cas de besoin. Une baleine à bosse, qui plus est. Comment la confondre avec d'autres [...] Au milieu de ses monstruosité luisait un œil d'ange... (N. :148-149)

La baleine a offert donc à Samuel l'appui nécessaire pour atteindre de nouveaux rivages afin de renaître à une nouvelle vie.

²³³- Le terme est utilisé dans son sens le plus large. Il n'évoque pas que le naufrage réel mais toutes formes de détresse auxquelles les personnages sont en proie : La déception amoureuse de la méduse, le désespoir de l'immigré qui était le père de Nora et la crise identitaire que tente d'élucider l'héroïne.

²³⁴- La grande famine 1845-1849

La baleine apparait aussi comme un auxiliaire qui agit en faveur de Nora. Elle est un trait d'union entre l'héroïne et son passé. Avant de permettre à cette navigatrice amnésique de renaitre de ses divagations mémorielles et de ses confusions identitaires à sa véritable histoire, la baleine impressionne Nora, habite son imaginaire, naît inconsciemment au bout de ses doigts sur ses toiles comme pour lui souffler une confidence. « *La pleine lune émerge pareille à un nénuphar de givre sur un ciel de lait. Scène immaculée où commence alors un ballet de baleines au bout de celui des mains. Déroulés en canon des corps noirs dans la ronde opale des eaux. Fugues des queues et geysers des événements.* » (N. :54)

L'émergence d'une baleine près du bateau gouverné par Nora, capte son attention. Elle est attentive aux mouvements de l'animal comme si les remous qu'ils provoquent en mer déclenche chez elle d'autres remous agitant les profondeurs de son psyché pour faire surgir à la surface de l'être ses souvenirs enfouis et oubliés.

A deux cent mètres du bateau, une baleine sort la tête, souffle, replonge. L'arrondi du corps émerge, glisse de la surface vers le fond de la mer, s'achève par la levée d'une queue immense. Un instant en suspens entre ciel et mer, la queue s'abat soudain et frappe l'eau comme une main qui applaudit avant de disparaître. La vague soulevée court dans le scintillement rose et doré de la lumière. Nora guette la remontée du mammifère. Son geyser inonde de nouveau le ciel, retombe en une gerbe de paillettes. Sur le vernis de l'aurore, la grande roue du corps encore... Après quelques respirations, la baleine s'enfonce définitivement en laissant Nora en proie à une curieuse nostalgie.(N. :147)

Après avoir enclenché ce tumulte mémoriel, la baleine disparaît pour réapparaître dans les esquisses de la peintre où elle lui raconte l'histoire de son père, l'histoire de ses origines. La baleine ne dénote pas ici le retour au passé mais la naissance à une nouvelle identité. En effet, en découvrant la pluralité qui imprègne son passé et après avoir vécu l'aventure de l'amnésie qui lui a permis d'adopter plusieurs identités, Nora est à jamais convaincue que l'identité ne peut être perçue comme l'attachement exclusif à une terre ou à une langue ou à une communauté. L'identité se conçoit, bien au contraire, dans la mouvance et non dans le figé. La mouvance que prône même le choix de la baleine comme animal faisant le trait d'union entre les terres à l'identique des bateaux. En dépit de son énormité, ce cétacé est adepte du mouvement ; il accompagne les égarés jusqu'à leur destination. La romancière exalte la mouvance et dévalue l'inertie en montrant que même pour un poids lourd comme la baleine, l'inertie connote le macabre. Nora qui passe son temps à nomadiser en mer ne supporte pas de voir des bateaux à l'arrêt. Ils évoquent chez elle l'image de baleines mortes

« *La réverbération habille de paillettes les corps des bateaux, qui, rendus à l'immobilité, ont l'air de baleine échouées.* »(N. :37)

La baleine apparaît vers la fin du texte comme la conseillère de la méduse qui n'est autre en réalité que l'héroïne elle-même. Celle-ci apparaît comme une note de musique composée par un luth. Elle divague en pleine mer à la recherche de son amoureux nomade (Jamil) et de son désert. La baleine tente de lui montrer l'absurdité de son entreprise « *'' Hé, la minuscule, la presque invisible, tu me fatigue avec des excentricités et des excès que moi, l'énormité, je n'oserais 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 ''*»(N. :180-181) et essaye de la reconforter « *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.* »(N. :181) Mais la méduse confiante que le désert peut surgir en plein mer à travers le luth du bien-aimé et sa musique, quitte la baleine et met le cap sur un lieu proche de celui de leur première rencontre

Evitant toutes les embouches, elle [la méduse] 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 revenir 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 diffraction. »(N. :181)

La baleine est donc un allié de taille qui vient au secours des êtres en faillite. Esseulés et abandonnés de tous, le seul soutien qu'ils vont avoir, au milieu de ce nulle part (la mer), leur vient de cette immense créature. La baleine change le destin de ces êtres car elle leur permet de renaitre à un nouveau destin et une nouvelle vie.

Les circonstances dans lesquels apparaît la baleine dans le texte rappellent incessamment au lecteur le mythe de Jonas.

La baleine a acquis la célébrité qu'on lui connaît aujourd'hui grâce au mythe de Jonas rapporté dans plusieurs textes sacrés. Jonas est le prophète envoyé par Dieu à Ninive pour apporter à ses habitants la mauvaise nouvelle de la condamnation de leur cité à cause de leurs mauvais agissements. Désobéissant à Dieu, Jonas s'enfuit sur un bateau pour échapper à sa mission. A bord, il se retire et dort dans la cale. Une violente tempête commence à l'extérieur se déchaîne et menace d'engloutir le bateau. Les marins se concertent et décident de tirer au sort pour connaître qui d'entre eux est pêcheur pour le jeter à la mer. Le nom de Jonas est désigné et le prophète est sitôt précipité dans la mer. Au lieu de mourir, Jonas atterrit dans le ventre d'une baleine où il passera trois jours et trois nuits. Jonas se rendant compte de son erreur, se repentit et passe son temps à prier. La baleine le vomit alors sur la terre ferme.

L'intervention de la baleine marque deux moments forts dans l'histoire un Avant et un Après. L'entrée dans le ventre du poisson et après la sortie vont profondément métamorphoser le personnage d'où cette symbolique de renaissance. Le Jonas avalé est en quelque sorte un être fini mais Dieu décide de lui octroyer une nouvelle vie car il sort sain et sauf du corps du mammifère. Jonas sortant du poisson c'est l'homme quittant la matrice du ventre et naissant à une nouvelle vie.

Dans le Dictionnaire des Symboles de Jean Chevalier et Alain GHeerbrant, la symbolique de la baleine relève de « la Bouche d'ombre ». « *Cette bouche d'ombre, c'est du point de vue symbolique, une matrice relevant de la mort initiatique. Passer par le ventre de la baleine, c'est entrer dans un état d'obscurité intermédiaire, d'où on ressort changé, né à nouveau.* »²³⁵

Dans le texte de Mokeddem, on note la présence de plusieurs éléments communs rappelant le mythe de Jonas. Il s'agit de l'intervention de cette créature maritime (baleine) auprès de personnages esseulés, abandonnés de tous en mer. Ils rencontrent chacun cet animal qui va changer le cours de leurs histoires personnelles. Le contact qui se réalise avec la baleine leur permet de renaître et d'entamer un nouveau départ.

La seule différence entre l'histoire de ces personnages est celle de mythe réside dans le type de voyage effectué. Jonas séjourne dans le ventre de la baleine et il est transporté à l'intérieur du corps du poisson. Par contre les personnages de Mokeddem entreprennent quant à eux un voyage de surface. Mais la transition entre un état d'avant et un état d'après dans la destinée du personnage demeure assurée.

²³⁵ - www.crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/jonas?paged=3 (consulté le 12 décembre 2016)

La renaissance

La symbolique de la baleine rime avec l'intitulé même du roman *N'zid* qui signifie « je continue » et aussi « je nais » en arabe. Ce mot que ressasse sans cesse une voix interne à Nora a donc la particularité de signifier deux choses. Il est dans l'entre-deux, entre une continuation et une naissance. Dans le texte, il est utilisé souvent à la forme interrogative comme pour marquer une indécision face à un choix à faire : continuer comme on l'était avant ou renaître pour recommencer différemment. Il traduit le dilemme face auquel se trouve l'héroïne

« 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 reconnaît de cette langue, elle qui croyait que son physique était de nulle part. (N. :160-161)

Dans le texte, N'zid exprime tantôt la continuation tantôt la renaissance. Pour Jamil, N'zid exprime plutôt la continuation. Le musicien l'utilise pour s'assurer que son auditoire apprécie sa musique et lui en réclame plus. Si Salah son maître et Nora son amante, l'encouragent à continuer en utilisant le verbe au mode impératif : Zid ! Zid ! La musique de l'artiste fuse alors et transporte dans ses notes toutes la magie du désert. Même dans son absence, la musique ressuscite l'artiste et le perpétue. Il suffit à Nora de sortir l'album musical de Jamil intitulé lui-même N'zid et l'écouter pour ressentir sa présence à ses côtés. La musique survit aussi à son compositeur. Quand Jamil meurt assassiné, sa musique continue à tonner après son départ. Nora promet aussi de publier les planches qu'elle avait réalisées sur lui et qu'elle avait intitulées aussi N'zid « *Il faut publier l'album sur Jamil.* » (N. :213) Elle comprend que la survie de l'artiste est dans son art.

L'art apparaît donc comme une revanche contre la folie meurtrière des intégristes ravageant le pays. Au-delà de la mort, l'artiste continue à exister grâce à ses œuvres. Dans N'zid on reconnaît aussi la voix de l'auteur qui défie le terrorisme par son écriture. La romancière continue à écrire pour poursuivre le combat de ceux qui sont partis à cause de leur engagement. Son écriture est dédiée à ceux qui sont « *interdit[s] de vie à cause de [leurs] écrit[s]* »²³⁶ Comme Taher Djaout, elle décide de continuer sur ce chemin même s'il est susceptible de la mener à sa fin. Elle suit la devise emblématique de l'écrivain martyr « *Le*

²³⁶- Mokeddem dédie son roman *L'Interdite* à Tahar Djaout mort assassiné la même année 26 mai 1993. Dans la dédicace on lit « *A Tahar Djaout, Interdit de vie à cause de ses écrits.* »

silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais tu meurs, et si tu parles tu meurs. Alors dis et meurs ! »

N'zid exprime aussi la renaissance. Le texte nous fait assister à l'évolution d'une jeune femme d'un état de non-existence à celui d'une nouvelle naissance. En effet, Nora au début du texte est un être qui n'existe qu'à travers sa masse corporelle, elle patauge dans une sorte de hors-temps et de hors-espace car elle se réveille amnésique au milieu de nulle part sur un bateau à la dérive. Ce n'est que progressivement qu'elle va acquérir un nom, se reconnaître dans une profession avant de recouvrer sa réelle et ancienne identité.

Privée de sa mémoire à cause d'un coup reçu sur la tête, l'héroïne Nora ne connaît rien sur son passé : ni son nom, ni sa profession ni ses origines. Au cours de ses voyages, elle est amenée à s'inventer des identités différentes pour se présenter aux autres personnages. Elle expérimente ainsi l'existence dans des identités autres qu'elle ne renie pas même après avoir récupéré sa mémoire. Nora ne restitue pas une identité perdue mais construit au fil de ses voyages, une nouvelle identité. Elle n'est ni affligée par la perte de sa mémoire ni nostalgique à son passé car elle se méfie de ce qu'ils peuvent bien lui cacher « *Au diable, la mémoire ! Elle ne structure pas toujours. On lui doit des ravages aussi. La garce. Elle est souvent un ghetto. Un purgatoire. Dis, tu la préfères vide à sordide comme celle de ton voisin n'est-ce pas ? Tu ne l'as pas perdue, tu t'es évadée de sa prison. N'est-ce pas.* »(N. :52)

Nora se forge donc une identité mouvante et constamment renouvelée « *Je retourne à la mer pas pour mourir comme les saumons lorsqu'ils retrouvent enfin leur source de naissance. Pour voir, boire tous ses bleus [...] Pour vider la peau du caquet de la tripaille, la regonfler, la remettre à flot comme ma méduse.* »(N. :193-194)

L'héroïne emprunte ainsi le parcours inverse de celui de son père Samuel Carson. Si lui a fait le voyage pour survivre et bien la fille, elle survit dans le voyage et Si le père a longtemps cultivé l'espoir d'entreprendre un voyage de retour vers une identité déjà conçue, l'identité de Nora, quant à elle, se construit au fil des traversées. Nora est confiante qu'elle ne peut jamais se perdre tant qu'elle reste dans cette pluralité d'appartenance et qu'elle ne se rattache exclusivement à une quelconque terre. Dans ses soliloques, elle confie à son père disparu, qu'elle ne craint pas de confondre les baleines car elle n'aspire pas comme lui à regagner définitivement un quelconque rivage « *Moi, j'ai pris des bleus. Dans la gueule et dans les souvenirs. Je peux confondre les baleines sans me perdre. Je n'ai pas ton regard*

perçant mais mon bateau ne prend pas l'eau. »(N. :149). La baleine symbolise donc la renaissance du sujet féminin vers une identité nouvelle, choisie et assumée.

Le bestiaire marin tel que nous venons de le démontrer, est utilisé par la romancière pour évoquer deux types de rapports reliant homme et femme dans sa société. Le premier est conflictuel et se produit quand le mâle tente de dominer la femme par la force, alors que le second est harmonieux et se réalise quand la femme ne perçoit pas en l'homme une source de danger mais un allié qui la comprend et la soutient. A travers l'évocation de ces deux types de rapport, l'auteure tente semble-t-il de prouver qu'une redéfinition des relations entre les sexes est possible et que si celle-ci est basée sur des fondements équitables, elle est capable de réconcilier la femme avec son autre masculin. La baleine est la dernière figure animalière étudiée dans cette première catégorie du bestiaire. Elle est utilisée, à la différence des autres créatures maritimes, pour évoquer la renaissance de la femme à elle-même, ses retrouvailles avec soi et son accès à une identité nouvelle et plurielle.

Le bestiaire du désert

Cette deuxième catégorie de bestiaire englobe les animaux propres au désert. Nous en abordons principalement trois figures animalières fortement significatives dans les romans de Mokeddem qui sont : les sauterelles, le chameau et le lézard.

Les sauterelles

Les sauterelles apparaissent çà et là dans les écrits de Mokeddem mais envahissent par essaims son deuxième roman *Le Siècle des Sauterelles*. Dans ce roman, ces insectes pullulent et infestent l'espace textuel dès le titre. Leur omniprésence dévoile au lecteur que leur inscription dans le texte ne répond pas qu'à un souci de réalisme. Certes, l'usage de cette « image animalière fidèle au référent du Maghreb et en particulier au désert algérien »²³⁷ contribue à offrir au lecteur une image fidèle des espaces racontés mais ce n'est pas là la seule fonction que remplit la présence de ces insectes dans le texte. Il semble que Mokeddem charge cette figure animalière de connotations diverses que nous serons amenée à dévoiler plus loin. Mais tâchons d'abord de voir de quelle manière apparaissent les sauterelles dans ce roman.

Dans *le Siècle des Sauterelles*, on découvre une description minutieuse de l'insecte digne d'un traité de zoologie. L'auteure ne néglige aucun des aspects de l'animal : l'apparence, le cycle de vie, la copulation, la nutrition et le mode de déplacement sont tous abordés dans les détails. Rien n'est étonnant de découvrir une telle masse d'informations provenant d'une fille du désert décrivant une bête qui n'a plus de secrets pour ceux qui l'on connue de près et pour longtemps. Mokeddem procède dans sa présentation des sauterelles, par un effet de zoom. Elle décrit d'abord leur essaim venant de loin puis les dépeint progressivement de plus près jusqu'à s'attarder sur des éléments qui ne peuvent être perçus qu'à une très proche distance comme leurs antennes ou leurs yeux. En imposant au lecteur ce face à face avec l'insecte Mokeddem tente peut être de lui transmettre la sensation d'impuissance des gens face à la fatalité de ce fléau.

La description que fait Mokeddem des sauterelles n'a rien d'objectif bien au contraire l'auteure choisit un lexique péjoratif pour les présenter comme la pire des calamités qui puissent s'abattre sur une région et ses habitants.

²³⁷ - Najib Redouane, *Le bestiaire de Malika Mokeddem dans Le Siècle des Sauterelles, Ecrire l'animal aujourd'hui*, Desblache Lucile (dir.), Op.cit.p.189

Pire que les trombes d’eaux des pluies diluviennes, que les grandes inondations qui, en quelques instants submergeaient toute une contrée, pire même que les plus fortes rafales de grêle qui, de leurs mitrailles, pilonnaient la végétation, rien ne dévastait autant la nature que les sauterelles. La nature boursoufflée d’insectes bruns pétrifiés, se dénudait comme si elle venait de subir, condensés en deux jours, l’automne le plus venté et le plus rigoureux des hivers.(S.S. :239)

Quand elles surgissent de nulle part, par essaim et apparaissent au loin, les sauterelles qui ne sont pas encore identifiées annoncent par les formes qu’elles prennent un mauvais présage. Elles apparaissent comme un nuage sombre ou comme une fumée puis comme un tourbillon qui avance à vive allure :

Après un petit déjeuner frugal, il [Mahmoud] s’apprêter à reprendre sa route, quand il vit sourdre d’une trouée entre les collines, un nuage fuligineux. Il pensa s’abord à la fumée de quelque campement avancé de nomades. Mais le nuage tourbillonnait, s’enguirlandait dans l’air immobile. Un vol d’oiseaux migrateur ? L’été chauffait déjà et, avec arrogance, disputait au printemps son dernier quartier. Le nuage grossissait, tournoyait, s’avançait rapidement, par grands bonds saccadés. Dans ce tourbillon sombre, s’allumait par instant de petits éclats d’argent vifs, furtifs, telles des étincelles. Eclair en Mahmoud : « les sauterelles ! » Il resta un moment sans voix.(S.S. :195-196)

Quand elles sont reconnues, les sauterelles inspirent effroi et épouvante chez ceux qui les ont interceptées. Ils savent que bientôt les insectes vont se déverser sur leurs têtes comme une pluie de malédictions et qu’elles vont tout dévaster « *Bientôt, ce nuage serait là. Bientôt, il crèverait au-dessus de sa tête [Mahmoud]. Bientôt, il vomirait partout sa vermine dévastatrice.* »(S.S. :200)

Lorsqu’elles débarquent, les sauterelles empestent tout. Elles désolent le paysage « *Le ciel en devenait noir. Elles transformaient la terre en une croûte hideuse, pustuleuse.* »(S.S. :197) Infestent l’air« *Le ciel s’assombrit. L’atmosphère en fut vite saturée. Par grandes salves, elles criblaient le sol. Les arbres grésillèrent.* »(S.S. :203) « *Elles fumaient toutes les cuissons de leur empyreume nauséabonde.* »(S.S. :197), « *L’odeur de sauterelles grillées empuantissait toujours l’atmosphère.* »(S.S. :225), « *L’odeur pestilentielle de sauterelles grillées par les flammes infestait l’air.* »(S.S. :207) Et contaminent les sources d’eau « *La petite cavité où naissait la source [était] pleine de cadavres de sauterelles. Surnageant dans une eau devenue fétide et brunâtre, ils [insectes] diffusaient tout autour leur pestilence.* »(S.S. :263)

Elles envahissent les espaces internes comme externes « *Elles étaient dans les kheimas et sous les couvertures. Elles tombaient dans les marmites dès que l'on soulevait les couvercles* »(S.S. :197)

Leur voracité et insatiabilité tétanisent les humains. Elles s'abattent par milliers sur toutes les surfaces et ne laissent aucune trace de vert. Elles ont un appétit sans limite, que rien ne peut perturber« *Elles pouvaient perdre leurs ailes, être amputées, elles n'en continuaient pas moins à avaler ! Rien ne pouvait entamer leur voracité.* »(S.S. :198)

La détermination inflexible des mandibules apparait aussi pendant leur copulation où ils deviennent insensibles à tous les dangers qui les entourent. En décrivant leur accouplement, Mokkedem met l'accent sur une autre réalité terrifiante des sauterelles : Impossible d'empêcher leur fécondation et par la suite la ponte de leurs œufs. Ces insectes s'obstinent à s'accoupler ignorant toute menace et même agonisante, la femelle sauterelle perpétue le saccage en pondant ses œufs profondément dans la terre pour assurer la postérité de son espèce

C'était l'heure immémoriale de leur copulation [avant le lever du jour] les mâles, petits et jaunes, faisaient corps avec les femelles, grandes et brunes. Et, quoi qu'il advînt, rien ne pouvait ébranler leurs amours obstinées. Ils pouvaient demeurer ainsi sans bouger, plusieurs heures, parfois deux jours durant. Et n les bruits environnants, ni les menaces de piétinements ou de massacre imminent ne dessoudaient leur unions. Cependant, la femelle était d'abord une mère. Une mère consciencieuse. Touchée par un péril quelconque et dans un dernier effort pathétique de son agonie, elle essayait toujours de planter ses œufs dans le sol. Parfois, elle avait juste le temps de les expulser de son abdomen avant de mourir. (S.S. :241-242)

Après leur éclosion, les œufs donnent naissance à une nouvelle génération centuplée de criquets, plus vorace que sa devancière. Ses masses affamées se jettent sur tout ce qui avait été épargné lors de la première invasion et parachèvent l'œuvre de leurs prédécesseurs en dégarnissant totalement la nature.

Les sauterelles ne se contentent donc pas de désherber et dénuder les champs mais y plantent aussi leurs œufs pour donner naissance à de nouvelles vagues acridiennes comme pour éradiquer tout espoir chez les habitants, frappés par leur malédiction « *Encore plus que leur multitude, c'était cette sourde et féroce ténacité à ingérer, copuler et se reproduire si effarante, si fascinante et inattendue, qui terrifiait Mahmoud. Elle lui semblait participer d'un instinct ténébreux, d'un déterminisme exterminateur.* »(S.S. :242)

Les sauterelles offrent au lecteur donc une vision apocalyptique des choses. Elles sont décrites comme « *des insectes démoniques* »(S.S. :202), des « *giboulées des géhennes, nuées de petits vampires à chlorophylle* »(S.S. :200) ravageant tout sur leur passage et occasionnant des dégâts qui font penser à la fin du monde « *Les acacias et les lauriers des oueds étaient comme embourbés dans une crue d'insectes. Bientôt totalement décharnés, ils offriraient un spectacle de cataclysme final. Squelette de végétaux et chaos de pierrailles encollés de sauterelles.* », (S.S. :206) Dans ses cauchemars, Mahmoud voit le monde s'anéantir à cause des sauterelles

Démence de mandibules. Nombre, aspect, insatiabilité, tout en elles me clouait d'effroi !
J'avais la terrible impression qu'elles allaient tout ingérer. Qu'après les feuillages et l'herbe, elles engloutiraient les troncs d'arbre. Puis les hommes ! Puis la terre entière !
Ensuite, elles se dévoreront entre elles. La fin du monde aura certainement l'apparence des mandibules des sauterelles.(S.S. :198-199)

Les Sauterelles n'effraient pas que les humains, les animaux sont eux aussi terrifiés par ces insectes. Le cheval de Mahmoud Nassim est affolé par les multitudes de sauterelles qui lui collent au corps « *Terrorisé, le cheval se cabre, poussa des hennissements fous. Sa longue queue cingla ses flancs, fouetta les nuées de sauterelles.* »(S.S. :204) Pour protéger son animal, Mahmoud se dépêche de le couvrir par un grand morceau d'étoffe et lui défend la tête par un brin de tamari qu'il agite constamment pour chasser les sauterelles. Voyager dans des terres infestées par les sauterelles devient très pénible. Cela ressemble à livrer un combat pour se frayer un chemin au milieu de ces créatures affamées. Ainsi les projets des humains sont contrecarrés par cette visite inattendue. Les gens sont contraints de changer leurs plans (les cultivateurs sacrifient leurs moissons) et les voyageurs forcés de reporter leurs déplacements.

Les sauterelles apparaissent sous la plume de Mokeddem comme des créatures répugnantes inspirant dégoût et écœurement. En plus d'exprimer clairement la répulsion des personnages pour ces mandibules, la romancière se sert de scènes déplaisantes pour transmettre cette sensation d'exécration au lecteur. Elle décrit : leur démembrement quand Mahmoud les arrache à ses vêtements

Il [Mahmoud] arrachait, avec une horreur glacée, les plus gênantes, entre elles[sauterelles].
Elles résistaient. Elles s'agrippaient si fermement à ses vêtements que souvent, leurs pattes arrières se détachaient de leur corps et restaient piquées dans la trame du tissu. Parfois, c'était leurs ailes disjointes que ses mains rageuses jetaient à terre. Sans le couvert des

ails, elles pendaient à lui, breloques hideuses, abdomen de vers blindés d'une tête aveugle. Une tête avec de grosses boules exorbitées et opaques qui n'étaient pas des yeux et téléguidée par des antennes terribles sonars de la mort.(S.S. :204)

L'explosion de leurs ventres quand des passants les écrasent la nuit, sous leurs semelles« *Les pieds des passants broyaient les sauterelles avec un horrible froissement. Et même dans le noir, celui-ci donnait la nausée à Mahmoud, car il ne pouvait s'empêcher de penser aux abdomens éclatés avec leur jus infâme, entre morve et pu, sous ses semelles.* »(S.S. :223) Ainsi que leur sécrétion encrassant le corps et les habits de ceux qui glissent et tombent dans leurs flaques« *Parfois un juron lancé d'une voix excédée fusait dans la nuit. Un bruit de chute le suivait immédiatement. La glissade guettait l'imprudence et la hâte. La victime se relevait avec les mains et les habits maculés et gluants.* »(S.S. :224-225)

Face au fléau, les gens demeurent impuissants. Leurs moyens pour chasser ces insectes paraissent dérisoires face à l'obstination de ces créatures infernales. Les cultivateurs voient leurs champs et leurs récoltes ensevelis sous une mare d'insectes voraces et ils n'ont d'autres alternatives que d'allumer le feu dans leur labour. Les femmes et les enfants frappent quant à eux dans des récipients en métal mais les sauterelles n'en démordent pas « *Ouuuh ! Ouuh ! Ejrrad ! Ejrrad !* » *De toutes les terres cultivés s'élevaient guirlandes de fumées, bruits et cris. Tous les cultivateurs brulaient de l'herbe verte et tapaient dans tous ce qui pouvait avoir quelconque résonnance avec le vain espoir de faire fuir les nuages d'insectes.* »(S.S. :207)

Les sauterelles ne disparaissent que quand un autre cataclysme naturel encore plus destructeur, vient nettoyer la terre de leur purulence. Seul un ouragan énorme et violent tel que celui qui se produit après l'évasion de Mahmoud est capable d'en finir avec ces bestioles maléfiques« *Abattus par les fortes pluies, battus par la grêle, une multitude de cadavres de sauterelles macéraient dans les flaques. Ailes et pattes arrachées, abdomens éventrés ou déchiquetés formaient un horrible cloaque.* »(S.S. :439)

Les sauterelles comme aliment

Mokeddem expose dans ce roman une autre réalité historique liée aux sauterelles : l'acridophagie²³⁸ ou la consommation de sauterelles, répandue chez certaines tribus du désert. Cette réalité historique qui existe depuis très longtemps²³⁹, est décrite dans plusieurs encyclopédies comme l'Encyclopédie de l'Islam²⁴⁰ et L'Encyclopédie Berbères. Dans cette dernière, on peut lire, dans l'article de G. Camps « *La sauterelle est en effet un mets très ancien dans toutes les régions arides chaudes, en particulier au Sahara [...] l'arrivée si spectaculaire des vols de sauterelles a été maintes fois décrite. Au désespoir des fellahs du tell s'oppose la satisfaction des Sahariens [...]* »²⁴¹

Les acridiens se transforment donc d'une pandémie au tell en une manne nutritionnelle pour les populations du désert. Si les premiers sont terrassés par l'apparition de l'insecte, les seconds sont contrairement aux premiers, enchantés par le phénomène. Mokeddem décrit l'ambiance euphorique dans laquelle se fait la chasse aux sauterelles « *Dans les ruelles des enfants follets munis de casseroles tourbillonnent, se regroupent puis se dispersent et, dans un gai chahut, enfournent des grappes d'insectes dans les ustensiles dont ils claquent victorieusement les couvercles. la chasse aux sauterelles est ouverte.* » (S.S. :250) Elle évoque ensuite les étapes de préparation par lesquelles passent les insectes avant de devenir un aliment :

La femme de Tahar est dans sa cour, devant un foyer sur lequel fume une grande marmite. [...] Mahmoud devine que la famille est des Doui Minai, une de ces tribus du désert dont les mœurs portent toujours la forte prégnance de l'Afrique noire.[...] Avec force bousculades et cris,[les enfants] tendent à la femme leur frétilante récolte. Elle rit, projette les sauterelles dans la marmite bouillante. Elle y ajoute une poignée de gros sel. Aussitôt, une écume d'un jaune verdâtre monte et menace de déborder. Une odeur nauséabonde se répand dans l'air. Plus loin, exposés au soleil sur un linge auréolé de toutes les teintes douteuses, les criquets déjà bouillis sont d'un marron foncé, rabougris et luisants. Tahar en prend une poignée, en gobe quelques-uns et en offre à son invité. Mahmoud serre les mâchoires. Comme l'écume dans la marmite, monte sa nausée. Au risque d'offusquer son

²³⁸ - Acridophagie signifie consommation d'insectes, ici on parle de la consommation de criquets.

²³⁹ - G. Camps évoque dans son article figurant dans l'Encyclopédie Berbère le plus ancien témoignage sur la consommation des sauterelles. Il s'agit d'une découverte archéologique dans le Tassili n'Ajjer d'un aire de grillage d'insectes avec des débris reconnaissable de sauterelles.

²⁴⁰ - Nous lisons dans l'Encyclopédie de L'Islam dans l'article réservé à l'entré Djarād à la page 466 : « *Dans l'opinion des anciens Arabes, qui en mangeaient, les sauterelles fournissent un aliment délicieux d'un gout analogue à celui de la chair des scorpions, et al-Djâhiz se demandent pourquoi certains peuples ne les aiment pas ; mais leur consommation passait pour entraîner l'épilepsie (şar') ; les Bédouins en mangent encore de nos jours.* »

²⁴¹ - G. Camps. « Acridophagie », Encyclopédie berbère en ligne : www.encyclopedieberbere.revues.org (consulté le 30 décembre 2016)

hôte, il se précipite vers l'une des pièces dont la porte est ouverte.[...] -C'est bon et croquant, une sauterelle sèche ! Vous les gens du Tell, vous mangez bien les escargots, berk ! On dirait de la morve ! remarque-t-il en riant. (S.S. :250)

Mais il semble que les habitants du désert mangent les sauterelles par nécessité. Le célèbre proverbe algérien dit « Il a jeuné un an et a fini par manger une sauterelle ». Cela indique que la sauterelle est considérée comme une piètre nourriture.

Mokeddem insère dans ses fictions des données ethnologiques pour mieux décrire les mœurs de son désert natal. La sauterelle devient un élément révélateur d'une certaine culture et d'un certain mode de vie propres aux habitants du désert.

La symbolique des sauterelles

Dans l'imaginaire commun, les sauterelles sont souvent le symbole de ruine et de dévastation. Elles renvoient aussi à l'avidité et à la surpopulation. « *Les sauterelles sont l'image même du fléau, de la pullulation dévastatrice* »²⁴², « *Elles sont toujours vues comme une nuée destructrice, une colonie vorace qui n'a guère bonne image [...] Leur aspect extérieur qui tient à plusieurs monstruosité à la fois, déclenche l'angoisse des enfants et effraie les adultes* »²⁴³

Le symbolisme religieux qui se rattache à cet insecte est lui aussi de nature négative. Dans les textes sacrés des trois religions monothéistes, les sauterelles apparaissent dans les plaies d'Égypte, comme l'instrument de la colère divine. Yahvé dit à Moïse dans l'Exode :

-Etends ta main sur le pays d'Égypte pour faire venir les sauterelles. Qu'elles envahissent le pays d'Égypte et en dévorent toutes les végétations, tout ce qu'a épargné la grêle. Moïse étendit son bâton sur le pays d'Égypte et Yahvé fit lever sur le pays, un vent d'Est qui souffla ce jour-là et toute la nuit. Au matin le vent d'Est avait apporté les sauterelles. Les sauterelles envahirent tout le pays d'Égypte. Elles s'abattirent sur tout le territoire de l'Égypte en si grand nombre que pareille multitude ne s'était encore jamais vue et ne devait jamais plus se revoir. Elles couvrirent la surface du sol, qui en fut obscurci. Elles dévorèrent toute la végétation du pays et aussi tous les fruits des arbres qu'avait épargné la

²⁴² - Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert. Laffont, coll. « Bouquins », 1982

²⁴³ - Chebel Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin Michel, 1995

grêle. Pas un brin de verdure ne subsista sur les arbres ou parmi les végétations des champs à travers l’Egypte tout entière.²⁴⁴

Pour châtier les pécheurs, Dieu leur envoie donc des nuages de sauterelles qui dévorent toutes leurs moissons et les laissent en proie à la famine. Dans ce duel terrible entre l’homme et l’insecte c’est toujours l’homme qui sort vaincu. Par le choix de cet animal faible, à cruel ravage, Dieu humilie l’orgueil de l’homme et lui apprend que le plus insignifiant des insectes peut devenir par la volonté divine, le plus redoutable et le plus invincible des ennemis.

Les sauterelles apparaissent aussi dans l’imaginaire religieux des trois groupes monothéistes comme l’insecte de l’apocalypse, de la fin du monde. La prophétie biblique parle d’une cavalerie infernale faites de sauterelles monstrueuses qui ne nuiront ni à l’herbe ni à la terre mais qui s’en prendront aux humains. La description qui leur est faite est des plus terrifiantes

De la fumée sortirent des sauterelles, qui se répandirent sur la terre ; et il leur fut donné un pouvoir comme le pouvoir qu’ont les scorpions de la terre. Il leur fut dit de ne point faire de mal à l’herbe de la terre, ni à aucune verdure, ni à aucun arbre, mais seulement aux hommes qui n’avaient pas le seau de Dieu sur le front. Ces sauterelles ressemblaient à des chevaux préparés pour le combat ; il y avait sur leur têtes comme des couronnes semblables à de l’or, et leurs visages étaient comme des visages d’hommes. Elles avaient des queues semblables à des scorpions et des aiguillons, et c’est dans leurs queues qu’était le pouvoir de faire mal aux hommes pendant cinq mois.²⁴⁵

Dans le Coran, les sauterelles sont employées dans une image décrivant les ressuscités le jour du jugement dernier « *Les regards baissés, ils sortiront des tombes comme des sauterelles éparpillées.* »²⁴⁶ Ce verset compare les humains appelés au jugement dernier à un essaim de sauterelles.

La connotation négative associée aux sauterelles est perpétuée dans certains proverbes et expressions propres aux langues des populations frappées par le fléau. En arabe, on trouve

²⁴⁴- (Exode 10,12-20)

²⁴⁵- Apocalypse (9 :3) www.sainte bible.com/revelations/9-3.htm (le 12-03-2017)

²⁴⁶- Coran, 54 :7

des proverbes comme « plus sinistre que djarada²⁴⁷ », « plus nombreux que dabā²⁴⁸ », « plus dévastateurs que ghawghā²⁴⁹ »

Les sauterelles du désert contre les sauterelles de la mer

« *Les sauterelles les plus nuisibles de notre histoire nous sont toujours venues de la mer* » (S.S. :75) C'est dans ces premiers mots que s'adresse à Mahmoud son défunt père, dans son testament. Cette phrase établit l'existence de deux types de sauterelles : les sauterelles venant du nord et celles provenant du sud. Très vite l'enfant comprend que les sauterelles dont parle le père, sont les envahisseurs qu'a connus l'histoire de l'Algérie en général et les envahisseurs français en particulier. Ces derniers sont venus s'accaparer et piller comme des sauterelles des terres qui ne sont pas les leurs. Les colonisateurs sont décrits comme plus nuisibles que les sauterelles réelles car ces dernières ne sévissent pas longtemps et finissent toujours par repartir, laissant un brin d'espoir aux habitants « *Les sauterelles, elles, repartaient toujours vers l'autre rive du désert. La ruine de la récolte pour une saison était la conséquence inévitable de leur passage.* » (S.S. :366) Mais le colonisateur est venu pour s'implanter définitivement dans le pays et ses ravages durent depuis son arrivée. Mokeddem met l'accent sur la durabilité du méfait coloniale dès le titre où elle attribue aux sauterelles un siècle d'existence. Une période très longue à des créatures qui n'ont besoin que de deux jours pour défricher totalement une terre couverte de végétaux. Mokeddem dénonce dès le titre la présence délétère de ces étrangers qui sont venus squatter illégitimement et le temps et l'espace des Algériens. Elle transmet indirectement les déboires de son peuple frappé par la malédiction des sauterelles coloniales.

Les autochtones vivent désormais assiégés au nord comme au sud par ces deux calamités de sauterelles « *Je me figurais que si notre vie était ainsi sans cesse ballotée des rives du tell aux rives du désert, c'était que des sauterelles nous guettaient au nord comme au sud.* » (S.S. :92)

Les habitants éprouvent vis-à-vis des envahisseurs les mêmes sentiments de haine, de répulsion et d'appréhension qu'ils cultivent aux sauterelles :

Nous en[les soldats] avons une telle peur "Ejrrad ! Ejrrad" disaient les adultes chez qui cette vision du conquérant triomphant ravivait des blessures de sorte que moi[Mahmoud] je

²⁴⁷ - Sauterelle se dit djarada en arabe.

²⁴⁸ -La langue arabe possède des noms spéciaux pour désigner l'insecte à ses différentes étapes de développement : sirwa, dabā, ghawghā, khayfān. Ces appellations sont citées dans l'Encyclopédie de l'Islam à l'entrée Djarād, p.465

²⁴⁹ - La masse mobile des sauterelles

les regardait s'éloigner en les assimilant à un essaim de sauterelles ravageuses, qui nous épargnaient cette fois-là. (S.S. :91)

Ainsi quand les sauterelles du désert apparaissent et s'abattent sur les terres pillées par les colons, les habitants ne peuvent qu'être ravis de la ruine qu'elles leur occasionnent. Mahmoud décide, après avoir récupéré la dépouille de son aïeule, de revenir aux terres de ces ancêtres occupées par les Sirvants juste pour contempler le désastre des « *mandibules vengeresses* »(S.S. :264) et se délecter de leurs ravages. Quand il était venu la première fois pour chercher les ossements de sa grand-mère enterrée au pied du grand olivier, Mahmoud a constaté avec amertume les trésors agricoles de la terre de ses aïeux dévalisés par la main de l'étranger. Quand les sauterelles arrivent, Mahmoud revient savourer le malheur de l'ennemi

Maintenant seulement son regard se posait, découvrait, dégustait le détail, savourait la métamorphose. Les vignes étaient décharnées. Les orangers ? Ces orangers dont la neige florale avaient aveuglé ses yeux, dont les effluves avaient douloureusement engorgé ses narines, calcinés ! Les autres fruitiers ? Epluchés et hirsutes, boursoufflés de criquets. Les blés en fourmillaient. Seuls les oliviers, aux feuilles épaisses et rigides, résistaient encore aux mandibules, leurs miroitements étaient une insolence à la face du présent ruiné et pitoyable. Pour la première fois de sa vie Mahmoud applaudissait les mandibules ravageuses. Et la gloire du couchant, qui faisait rutiler les magmas de cette vermine, le comblait.(S.S. :290-291)

Mahmoud assiste comblé au spectacle de la défaite des colons. Il est content de les voir ainsi subir impuissants la dépossession de la terre qu'ils ont enlevée eux même de force à ses propriétaires d'origine « *C'était comme si les éléments de la nature s'étaient fait justiciers. Les sauterelles de la revanche lénifiaient son sentiment d'impuissance.* »(S.S. :295) L'histoire se répète et les colons goûtent au même échec qu'ils ont fait subir aux algériens. Mahmoud dit à l'orgueilleuse vieille Sirvant « - *Je suis venu contempler tes efforts ruinés et ta déconfiture. A chacun ses sauterelles !* »(S.S. :300)

Mais Mahmoud est conscient que pour chasser les sauterelles coloniales, il faut encore plus que la simple intervention de ce fléau naturel. Mahmoud entend combattre la colonisation en ciblant les brèches qui lui ont permis de s'infiltrer dans le pays. Ces brèches sont celles de la misère et de l'analphabétisme « *L'illettrisme et la misère, voilà nos premiers colonisateurs. Les turcs puis les Français, après bien d'autres, n'ont eu qu'à cueillir et exploiter une faiblesse aux portes de leur convoitise. Nous avons été colonisés parce que nous*

étions colonisables ! »(S.S. :212) Mahmoud envisage d'ouvrir des medersas pour donner à son peuple la force qui lui manque, celle du savoir. C'est cette force qui à côté de celle des armes pourrait libérer le pays. Il ne put réaliser ce projet mais le poète entreprend quand même d'initier sa fille à l'écriture. Mokeddem transmet à travers les agissements de ce personnage un message : la libération passe d'abord par l'instruction y compris celle des filles.

Par ce personnage instruit Mokeddem détruit un des stéréotypes coloniaux décrivant l'indigène comme un sauvage ignorant. Son texte semble être une riposte aux écrits coloniaux qui présentent les autochtones comme des êtres barbares que les Français viennent civiliser. Aux yeux de ces derniers, tous les Algériens forment une masse amorphe. Rien ne les distingue les uns aux autres. Ainsi quand on demande le signalement de Mahmoud aux colons ces derniers répondent « *Saroual sombre et chéchia rouge. Saroual clair et chéchia ou chèche blanc. Toujours noirauds et moustachus [...]* »(S.S. : 386) et quand Khadija va en compagnie de Yasmina à la prison pour se renseigner sur son père, le gardien la chasse en l'appelant Fatma, car pour lui toutes les Algériennes sont des Fatma identiques « *-Allez, allez, va-t-en, Fatma !* »(S.S. :788)

Plusieurs passages dans les romans de Mokeddem soulignent le dédain qu'éprouve le colonisateur au colonisé. Ce dédain se manifeste surtout au niveau des appellations dont est affublé l'Arabe : bougnoule « *Petit bougnoul, travaille des mains, pas de la tête. Un petit métier à la mesure des petites gens. Juste pour manger un peu et garder la faim au ventre afin de ne pas oublier le respect des grands.* »(H.M. :84), moukère« *- Nomade ou pas, tu n'es qu'une sale moukère. Tu devrais me montrer plus de gratitude ! Te crois-tu mieux que les autres, toi ?* »(H.M. :35)Ou encore Senpé

Ils te nommeront comme tous tes frères qui ne comprennent rien à leur jargon : Senpé !- Senepé ? Pourquoi Senpé ? Je n'ai jamais entendu ce nom !-Oui, oui, Senpé ! Désormais, tu l'entendras souvent. Ainsi se nomment beaucoup de nomades que les circonstances forcent à la sédentarité. Les roumis les affublent de ce nom. Eux, ils l'endossent sans rien en connaître, croyant qu'il fait partie des contraintes de la vie sédentaires. Mon ami, ainsi prononcé à l'arabe, Senpé est en réalité S.N.P., l'abréviation de « sans nom patronymique » ! un mépris aussi énorme tourne à l'absurdité !(S.S. :926)

Mokeddem dément la mission civilisatrice de la France car elle décrit le mauvais traitement que subissent les Algériens ainsi que leur privation du savoir

Khelil, son certificat d'études obtenu, était comme quelques autres Algériens de son âge, écarté du savoir. Il est vrai que l'état de servitude dans lequel les colons entendaient maintenir « la population arabe » ne pouvait s'accommoder de la découverte par celle-ci de la révolution française et du siècle des Lumières. (H.M. :84)

Dans l'analyse suivante, nous comparons le texte de Mokeddem à celui d'un auteur français : Alphonse Daudet. Nous remarquerons que le texte de Mokeddem fonctionne de façon à démystifier le portrait caricatural de l'indigène décrit dans cette littérature de voyage et à démasquer le vrai visage du colonialisme.

Les sauterelles de Mokddem contre celles de Daudet

Les sauterelles du désert algérien n'apparaissent pas pour la première fois en littérature, sous la plume de Mokeddem. Bien avant elle, Alphonse Daudet les a abordées dans ses lettres en leur consacrant une nouvelle portant leur nom²⁵⁰. La description qu'on en y lit est très proche de celle qu'on en fait Mokeddem. Notre auteure aurait pu aborder et décrire autrement cet insecte qu'elle connaît bien, à l'instar de tous les habitants du désert mais le lecteur constate que les mêmes éléments contenus dans la nouvelle de Daudet sont presque reproduits à l'identique et dans le même ordre dans *Le Siècle des Sauterelles*. Plus qu'un simple fait intertextuel, cette ressemblance semble donc servir un objectif ; celui d'opposer une littérature du terroir à une littérature exotique coloniale. Nous allons voir qu'en dépit de la description quasi identique de l'insecte dans les deux textes, les deux écrits véhiculent deux représentations diamétralement opposées de l'univers raconté.

La description commence dans la nouvelle comme dans le roman, par l'apparition au loin des sauterelles sous forme de nuage « *Je ne voyais qu'un nuage venant à l'horizon, cuivré compact, comme un nuage de grêle, avec le bruit d'un vent d'orage dans les mille rameaux d'une forêt. C'était les sauterelles. Soutenues entre elles par leurs ailes sèches étendues, elles volaient en masse [...]* »

Puis le nuage avance rapidement et en arrivant au-dessus des têtes des personnages se déchire pour déverser ses innombrables sauterelles « grosses comme un doigt » (S.S. :197) « *Bientôt il arriva au-dessus de nos tête ; sur le bord on vit pendant une seconde un effrangement, une déchirure. Comme les premiers grains d'une giboulée, quelques-unes se détachèrent, distinctes, roussâtres, ensuite toute la nuée creva, et cette grêle*

²⁵⁰ Le texte de Daudet est inséré dans les annexes, à la fin de la thèse.

d'insectes tomba drue et bruyante. », « Bientôt ce nuage serait là. Bientôt, il crèverait au-dessus de sa tête. Bientôt, il vomirait partout sa vermine dévastatrice. »(S.S. :200)

Dans les deux textes, on décrit l'affolement des cultivateurs face au fléau, leurs vaines tentatives de luttés à travers l'émission de cris « *Cela faisait un vacarme effrayant, discordant, que dominaient une note suraiguë les "You ! you !you !" des femmes arabes accourus d'un douar voisin. » « Ouuh, ouuh ! Ejrrad ! ejrrad ! »(S.S. :207)* de bruits stridents « *les serviteurs s'élançèrent dehors en faisant résonner avec des bâtons, des fourches, des fléaux, tous les ustensiles de métal qui leur tombaient sous la main, des chaudrons de cuivre, des bassines, des casseroles [...] »*, « *[les cultivateurs] tapaient dans tout ce qui pouvait avoir une quelconque résonance avec le vain espoir de faire fuir les nuages d'insectes. »(S.S. :207)* Et à travers le feu « *Au lieu d'écraser les sauterelles, les soldats les flambaient en répandant de longues tracées de poudre. », « [...] hommes, femmes et enfants n'en continuaient pas moins à allumer des brasiers, à s'égosiller, à taper sur des récipients en métal.»(S.S. :292)*

En dépit de cette lutte, les sauterelles infestent tout, y compris les sources d'eau « *A diner, il fallut se passer d'eau. Les citernes, les bassins, les puits, les viviers, tout était infecté. », « La petite cavité où naissait la source [était] pleine de cadavre de sauterelles. Surnageant dans une eau devenue fétide et brunâtre. »(S.S. :263)* Elles se faufilent malgré les précautions des propriétaires à l'intérieure des demeures et agacent par leur obstination les locataires « *Le soir dans ma chambre, où l'on en avait pourtant tué des quantités, j'entendis encore des grouillements sous les meubles, et ce craquement d'élytres semblable au pétilllement des gousses qui éclatent à la grande chaleur. Cette nuit-là non plus je ne pus pas dormir. », « Les sauterelles ! Quelques-unes avaient réussi à pénétrer dans le bain, malgré la vigilance du propriétaire. Mahmoud entendait leurs élytres frissonner dans le noir au cours de brefs entractes de ronflement. Il pensa à la nuit précédente et soupira au regret du silence [...] »(S.S. :230)*

Les deux textes décrivent la transfiguration que subit la nature après le passage des sauterelles « *[...] quelle ruine elles [sauterelles] avaient laissée derrière elles ! Plus une fleur, plus un brin d'herbe : tout était noir, rongé, calciné. Les bananiers, les abricotiers, les pêchers, les mandariniers, se reconnaissaient seulement à l'allure de leurs branches dépouillées. »,« Mahmoud atteignit le domaine Sirvant à la fin du jour. La propriété était transfigurée. Le crépuscule mettait une touche finale au désastre du domaine. Ses lueurs*

obliques semblent une dénonciation des sauterelles qu'elles allumaient de nuances cuivrées. »(S.S. :298)

En dehors de cette ressemblance, les deux textes sont différents. Ils mettent en scène deux narrateurs appartenant à deux camps opposés dans l'Algérie coloniale. Ils exposent chacun un point différent sur cette terre qui est pour l'un, un bien exproprié et pour l'autre un territoire exotique. Le narrateur de Daudet est un étranger, en quête de dépaysement. Il présente l'Algérie comme une terre sauvée de la main de l'indigène barbare qui n'a pas su l'entretenir. Il tient des propos similaires à ceux des Sirvant qui tentent de justifier la présence française dans le pays. Le narrateur de Mokeddem réplique pour démontrer la fausseté des arguments coloniaux. Un dialogue semble s'instaurer entre les deux textes où l'autochtone s'oppose à l'envahisseur et à l'absurdité de sa logique.

Les deux narrateurs comparent l'état actuel de la terre à son état passé. Dans la nouvelle on lit la description suivante

Je restais un moment à regarder cette plantation merveilleuse, où tous les arbres du monde se trouvent réunis, donnant chacun dans leur saison leurs fruits et leurs fleurs dépayés. Entre les champs de blé et les massifs de chêne-liège, un cours d'eau luisait, rafraichissant à voir par cette matinée étouffante ; et tout en admirant le luxe et l'ordre des choses, cette belle ferme avec ses arcades moresques, ses terrasses toutes blanches d'aube, les écuries et les hangars groupés autour, je songeais qu'il a vingt ans, quand ces braves gens étaient venus s'installer dans ce vallon du Sahel, ils n'avaient trouvé qu'une méchante baraque de cantonnier, une terre inculte hérissées de palmiers nains et de lentisques. Tout à créer, tout à construire.

Les colons sont représentés comme de braves gens qui ont su verdoyer la terre alors qu'auparavant aux mains des indigènes, elle était déboisée comme si des sauterelles y sévissaient. Cette même description est reprise par les Sirvant dans le texte de Mokeddem

-Hé, le grand-père disait qu'en guise de maison, il n'y avait là qu'une dechra dont il n'aurait pas voulu pour poulailler. Il l' a rasée. Quant à couper des arbres, ce n'était guère dans son habitude, surtout un olivier. Au contraire, regarde un peu tous ceux qu'il a plantés. Il ne faut pas croire que c'était ainsi avant.(S.S. :137-138)

Mahmoud, revient lui aussi par ses souvenirs au passé de la terre. Mais la représentation qu'il en fait n'est pas celle de la désolation arguée par les colons. La terre

n'était certes pas peuplée d'arbres mais habitée par la joie, le rire et les festivités de ses habitants d'origine

[...] son regard [Mahmoud] retrouva l'imposante demeure. A sa place, il se représenta une vieille maison arabe avec sa cour centrale autour de laquelle se disposaient les pièces. Devant elle, un puits, sa petite margelle où s'asseyaient les femmes. Il crut même distinguer un rire, un bruit d'eau et une poulie qui grinçait, faiblement. Tout autour se dressaient des kheimas d'importance variable. Havres où les hommes aimaient se réfugier et recevoir parents, amis, voisins et voyageurs. Refuges prisées à l'écart des maisonnées, ruches besogneuses des femmes, criblées par le tollé des enfants. Mahmoud s'imagina les fantasias lors des grandes ouadas. Le corps à corps des cavaliers unis à leurs coursiers par les mêmes coulées de frisson lustrés, les mêmes mouvements ailés et racés. L'envol des youyous des femmes s'élançait dans leur sillage, à travers la vallée. Nuées de trilles étincelants qui torpillaient, étourdissaient les cieux...Plus rien de tout cela. A leur place, une immense bâtisse qui pourrait bien abriter toute une tribu. Par son volume, par trop de blancheur, par le riant de ses volets et même par son esthétique, elle blessait sa vue, agressait son passé.(S.S. :164-166)

Mahmoud adopte un ton satirique pour répondre aux Sirvant. Il ironise et se moque de la vieille dame qui lui propose de l'aide « - *Tu nous restituerais nos terres, peut-être, chère madame pleine de générosité ? Ou bien, tant est grande ta clémence que tu nous accepterais comme serviteurs ?* »(S.S. :150) Quand elle refuse de lui reconnaître la propriété de la terre et lui sort le fameux argument de la fertilisation de la terre, Mahmoud réplique avec véhémence « -*Oui, oui, je la connais, la chanson dont se bercent et se rassurent tous les colons ! Il n'en reste pas moins que même si elles étaient dans le plus total abandon, les occuper est un vol ! Un jour ou l'autre, il faudra bien les restituer.* »(S.S. :152)

Si le texte de Daudet laisse entendre que les habitants d'origines agissent vis-à-vis de leur terre comme des sauterelles consommant sans reproduire, celui de Mokeddem rétorque en assimilant explicitement le colonisateur et non le colonisé aux sauterelles. Des sauterelles qui arrivent par milliers, essaient le pays et s'infiltrèrent partout et jusqu'au fin fond des terres pour ne rien épargner « - *Tayeb, Tayeb, el àskar ejrrad ! ou tanck ! Les militaires, comme des sauterelles !* »(H.M. :108) dit Zohra à son fils dans *Les Hommes qui Marchent*. Mokeddem décrit l'intrusion des soldats français « *au cœur des terres du silence* »(S.S. :898)le désert « *Ces hommes en jaune qui infestent les lieux comme des sauterelles. D'ailleurs, des sauterelles, ceux-ci n'ont seulement la couleur, mais aussi la*

voracité et la propension à toujours se déplacer en nuées et à dévaster jusqu'à la dignité du 'arbi. »(S.S. :898)

Si le vent apporte les sauterelles du désert, le train « El-machina » des « roumi » amène les sauterelles coloniales dans les terres du sud. Ces dernières deviennent une caserne à ciel ouvert où les envahisseurs sèment effroi et terreur. Dans son premier roman, la romancière décrit comment la quiétude et le silence du désert sont ébranlés par l'arrivée massive des conquérants. Ces derniers désolent le paysage « *La dune respirait comme un poumon malade. Elle écumait, tirait et cornait. Elle se soulevait et explosait en un énorme tourbillon.* »(H.M. :133) Ils transforment l'existence des habitants en un horrible cauchemar « *Chaque jour apportait son lot d'atrocités : torture pour extorquer des aveux, sanctions et représailles s'entrecroisaient et s'enchaînaient.* »(H.M. :162)

Les gens étaient pourchassés même à l'intérieur de leurs demeures et pendant leur sommeil

Les paras arrivaient à une, deux ou trois heures du matin. Les planches et les clous de la porte d'entrée, démembrée aux premiers coups de bottes, volaient en éclat. Leurs craquements sonnaient comme un cri d'effroi. Réveil en sursaut de la maisonnée. On les alignait dans la cour, contre un mur, dans le froid mordant des nuits. Les faisceaux des torches traquaient les yeux. Les coups de pied et de crosses. Les gueules vociférantes. Et l'hébétude face à la violence des paras qui saccageait la maison.(H.M. :134)

Le désert infesté par les militaires, devient une terre de mort. Son sable autrefois sain et pur est maintenant truffé de pièges mortels qui n'épargnent même pas les enfants. Mokeddem décrit dans ce roman, une scène terrible du déchiquetage d'un enfant venant jouer sur un champ de tir. Après le départ des soldats, le sable est jonché de différents objets qui attirent par leur aspect insolite les enfants. Ces derniers y voient une manne de jouets s'y précipitent malgré l'interdiction de leurs parents. Un jour, Leila assiste à une explosion transformant un garçon en morceaux épars

Une explosion empala le silence. Au cœur même de l'explosion, un cri inhumain. Le cri ricocha de caverne en caverne. Aspirée par une peur démoniaque, Leila courut, courut. Soudain, elle s'arrêta foudroyée... Un bras. Effarée, Leila fixa ce bras irréel qui gisait là, seul, main fermée, hachis de chair ensanglantée. L'œil de Laila s'arracha à l'horreur de cette vision. Il buta aussitôt contre quelque chose qui ressemblait aux restes d'un autre membre. Traqué, au comble de l'épouvante, le regard de la fillette balaya la dune. Elle ne la

reconnut pas. Celle-ci n'était qu'un théâtre tragique, une convulsion colossale.
(H.M. :105)

La figure des sauterelles est employée donc par Mokeddem pour dépeindre le méfait colonial. Elle sert à dénoncer les ravages occasionnés par la présence de l'envahisseur français sur la terre d'Algérie et à démasquer son vrai visage. Par le biais de cet insecte du désert, Mokeddem parvient à restituer des vérités historiques et à invalider le discours de propagande coloniale repris dans certains textes français.

Mais il convient de rappeler que la figure des sauterelles n'est pas rattachée exclusivement au colonialisme. L'auteure s'en sert pour parler de toute personne malfaisante. Ainsi elle est appliquée aux assassins de Nedjma « *D'où ont surgi les sauterelles d'aujourd'hui ? Elles n'ont laissé derrière elles qu'un lieu dévasté, qu'une enfant percluse d'épouvante.* »(S.S. :75) à El mejnoun « *Et bien plus foisonnantes et redoutables encore, ses nuées de mots qui mitaient ma raison, ejrrad ![...] Des mots où se tordaient et cancanaien tous les vices...Ejrrad !* »(S.S. :850)

Dans *L'Interdite*, les sauterelles sont employées pour désigner tantôt les mâles misogynes qui persécutent par leur regard les femmes « *[...] ici les gens regardent pas. Ils zyeuvent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collés sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles [...]* »(I. :99) tantôt les adeptes du FIS qui pullulent et infestent l'Algérie des années quatre-vingt-dix « *Tout le monde ici dit 'ils' en parlant de ceux du FIS. Ils, à la fois sauterelles, variole et typhus, cancer et lèpre, peste et sida des esprits.* » (I. :129). Les sauterelles sont donc un moyen via lequel, l'auteure dénonce toutes les formes de la bêtise humaine.

Le chameau

Le chameau est par excellence l'animal icône du désert. Il se démarque des autres bêtes par son adaptabilité inouïe aux conditions extrêmes du désert. Il est symbole d'endurance et de sobriété car il parcourt de très longues distances avec d'importantes charges en se nourrissant peu et en buvant rarement au cours du voyage. « [...] *il emmagasine une quantité considérable de liquide et, grâce à des fluctuations de sa température interne qui varie en moyenne de 34° à 40°7, sa transpiration est très réduite ; il peut ainsi se passer de boisson et se contenter de quelques maigres broussailles pendant plusieurs jours.* »²⁵¹ Il est la seule monture et la seule bête de somme qui tolère la sécheresse, les températures élevées et l'aridité du désert. Sa nourriture frugale en cours de traversée se limite aux plantes ligneuses et épineuses rejetés par les autres herbivores. « [*Son*] *tempérament s'accommode [donc] parfaitement des conditions de vie dans le désert chauds et qui convient au premier chef à la traversée des étendues désertiques [...]* »²⁵² d'où sa désignation comme « le vaisseau du désert ».

Ces atouts font du chameau le compagnon irremplaçable du nomade. En plus de transporter ce dernier à travers son continent de sable, sans lui exiger des soins particuliers, le chameau lui fournit « *une grande partie de sa nourriture, de son habillement et de son habitation [...]* »²⁵³

L'utilité de cet animal s'étend à d'autres aspects de la vie nomade. L'Encyclopédie de l'Islam nous apprend qu'autrefois, avant l'Islam, chez les nomades et bédouins arabes, le chameau (précisément la chamelle) était l'animal du sacrifice, rituellement égorgé lors du pèlerinage à la Mecque. Sa viande servait aussi à honorer l'arrivée d'un hôte chez un amphitryon généreux. Le chameau était utilisé aussi pour payer les compositions pécuniaires (diya : la somme d'argent payée par le meurtrier à la famille de sa victime) et les compensations matrimoniales (la dot des épouses).

Edmond Bernus²⁵⁴ énumère les mêmes fonctions du chameau chez les Touaregs. Il est à la fois l'animal nourricier, la monture, le moyen de transport des effets et des marchandises

²⁵¹ - Encyclopédie de l'Islam, Op.cit.,p. 689

²⁵² - Idem.

²⁵³ - Ibid.,p. 687

²⁵⁴ - Bernus Edmond, Chameau, cheval, chien : mythes et symboles de trois animaux touaregs : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/divers2/010020154;PDF (consulté le 05/09/2017)

ainsi que le capital dont puise le Targui pour honorer son engagement devant la famille de sa future épouse.

Le nomade ne peut qu'éprouver un grand intérêt à cet animal polyvalent. Témoigne de cet intérêt, le nombre impressionnant des termes le désignant dans les langues arabe et tamasheq. L'Encyclopédie du Coran nous apprend que l'Arabe comporte environ cent soixante vocables pour désigner le chameau et Le Dictionnaire du père Foucauld recense cinquante-quatre dénominations du chameau qui se réfèrent soit à son usage, à son aspect physique, à ses différentes étapes de vie, à son état, à son caractère, à son comportement...

Notre romancière qui affiche ostentatoirement ses origines nomades et qui tente de décrire ce que fut la vie de ses ancêtres, est consciente qu'elle ne peut aborder le monde nomade en occultant un de ses symboles majeurs : le dromadaire. Ce dernier apparaît à plusieurs reprises dans ses textes et avec force dans *Le Siècle des Sauterelles*. Il est décrit principalement comme un animal de bât et de selle.

Le chameau animal de bât

Le chameau apparaît sous la plume de mokeddem comme l'animal que le nomade utilise dans le transport de ses affaires qui varient de simples courses faites aux marchés hebdomadaires jusqu'aux bagages entiers emportés avec soi lors des traversées. Ainsi nous le découvrons tantôt légèrement chargé par les provisions de Mahmoud dans le *Siècle des Sauterelles* « *Juchés sur les bâts des chameaux, trônent un sac de farine, un autre de semoule et plusieurs kilos de blé. L'un d'eux porte aussi du sucre, du thé, et des dattes, bien sûr.* »(S.S. :11) Tantôt alourdi par des charges qui amplifient ses dimensions dans les caravanes des *Hommes qui Marchent* « *Les chameaux portaient des charges qui doubleraient leur hauteur. A les observer ainsi harnachés et le pas lourd, ils donnaient à Leila l'impression de pachydermes surgis du passé de Zohra, afin de soulager sa tristesse.* »(H.M. :111) Image reprise dans *Le Siècle des Sauterelles* « *Avec leurs énormes chargements couverts d'étoffes flamboyantes, les chameaux, aux 'atouchs sculptés semblaient surgir de la mémoire des sables.* »(S.S. :567)

Dans ce second roman, le chameau apparaît comme le compagnon et le complice de Mahmoud dans le désert. Ce dernier ne le quitte que quand il est obligé de remonter vers le tell « *Au-delà, c'est le domaine du cheval et du mulet. L'amble des chameaux y prend tout de suite une note insolite.* »(S.S. :832) Mais dès que ses pieds foulent de nouveau les terres du Sud, il s'empresse de récupérer son animal.

Le chameau transporte sa khaima, ses effets personnels ainsi que ceux de sa fille et les quelques ustensiles qui leur servaient à préparer le thé et à manger. Quand père et fille décident de construire une qobba en-dessus de la tombe de Nedjma et de son bébé, c'est encore le chameau qui sera choisi pour transporter l'eau nécessaire à la fabrication du « tob » ainsi que les palmes et troncs qui formeront le toit « *Le brave homme [Meftah] est d'ores et déjà d'accord pour nous louer quelques chameaux et guerbas. Ainsi, nous pourrions transporter un grand volume d'eau.* »(S.S. :644)

Le chameau apparaît aussi comme l'animal qui transporte les marchandises au sein des caravanes du commerce. Mahmoud sera amené à rejoindre l'une de ses caravanes réputée par leur rapidité pour descendre vers Adrar à la recherche d'El Majnoun « *Sur ces regs braisés, le rythme de ces caravanes de commerce est autrement plus rapide que celui des éleveurs des hauts plateaux.* »(S.S. :939) Ce n'est donc point, le poids de la charge que porte le chameau qui ralentit la caravane mais plutôt la présence des femmes et d'enfants ces derniers n'accompagnent pas les hommes dans ce genre de caravane « *pour ne pas freiner leur diligence.* »(S.S. :939) C'est là une autre qualité du chameau qui en dépit de sa cargaison parvient à suivre le rythme forcené des hommes.

Le chameau animal de selle

Le chameau apparaît aussi dans les écrits de Mokeddem comme une monture. Après l'assassinat de son épouse Nedjma et la mort de son bébé, Mahmoud décide de partir à la recherche de ses meurtriers. Soucieux du confort de sa fille Yasmine, il décide de l'installer sur un « 'atouch » que porte l'un de ses chameaux « *Sur le dos de l'un des chameaux, il place un 'atouch, petit palanquin recouvert d'une toile épaisse. Ainsi, la fillette sera à l'abri des ardeurs du soleil.* »(S.S. :545). Le nom 'atouch est cité dans l'Encyclopédie de l'Islam à côté de hawdadj et basur à l'article ibil. Les trois désignent une sorte de siège placé sur le dos des chameaux qui est réservé à des voyageuses d'un certain rang

Les femmes d'un certain rang prenaient place dans un palanquin (hawdadj) constitué d'arceaux en forme de dôme recouverts de tentures pour dérober les voyageuses aux regards indiscrets[...] Des palanquins de ce genre sont encore utilisés de nos jours, particulièrement aux cours des cérémonies du mariage, et sont appelés 'attush, basur, etc.²⁵⁵

²⁵⁵ Encyclopédie de l'Islam , Op.cit.,p.674

C'est aussi sur le dos d'un chameau que la nouvelle mariée rejoint la tribu de son époux. Dans *Le Siècle des Sauterelles*, la petite Aicha donnée en mariage à un des Ouled Khelil est convoyée chez eux sur le dos d'un chameau.

Pour désigner le chameau monté par des hommes, l'auteur emploie le terme méhari qui désigne le dromadaire de selle dressé pour effectuer des déplacements rapides. L'Encyclopédie de L'Islam nous apprend que « *Son allure varie de 8 à 20km, à l'heure, et il peut abattre 150km, en 15 ou 20 heures.* »²⁵⁶. Il se distingue du chameau ordinaire par sa couleur, son allure et sa morphologie longiligne. L'Encyclopédie berbère le décrit comme un animal prestigieux « *Le méhari touareg animal de selle, élancé, à robe claire qui est particulièrement photogénique surtout lorsqu'il participe à une parade (ilûgan) ou lorsque, dans les temps révolus, il revenait d'un rezzou victorieux, auréolé autant que son maître du succès de l'entreprise.* »²⁵⁷

Notre romancière ne décrit pas directement le méhari mais le valorise à travers un jeu de comparaison l'opposant au train « El-machina ». Tout en récusant les avantages attribués à « cette invention du sédentaire », Mokeddem révèle les jouissances et le plaisir que procure la monte du méhari. Elle tend semble-t-il à réhabiliter tous ce qui touche à l'autochtone y compris sa monture décrite comme lente et inconfortable « *Mais ce sont là paroles d'une gent peu habituée aux méharées. Quant à sa vitesse et au gain de temps ! Le temps a toujours été le plus serré des nœuds qui enchainent les rêves des sédentaires.* »(S.S. :901)nous dit-elle.

Mahmoud qui se résigne à prendre le train pour gagner du temps et rattraper les assassins de sa femme regrette vite sa décision. Son corps habitué à la cadence du méhari, à son silence et au confort de sa selle est livré au supplice de « *cette diablerie de reptile en bois et ferraille* »(S.S. :898)

Le train s'ébranle dans un fracas de ferrailles. Habitué au silence des déplacements en méhari, ce qui frappe, tout d'abord Mahmoud, c'est ce bruit composite et rythmé. Ronflements enchifrenés, soufflets ahanant, grincements de bois et de métal broyés par le pilon d'un bendir harcelé. Aux sons de cet étrange concert, défile le paysage sous le regard vide des voyageurs qui dodelinent du chèche sans monture. Le corps rudoyé par la sommaire banquette en planches, Mahmoud regrette déjà le confort familial de sa selle. Mais surtout, manque terriblement à ses yeux la tête au mufle canaille et dédaigneux du chameau [...] Un sentiment étrange que de se sentir frappé par la paralysie des sédentaires

²⁵⁶ Encyclopédie de l'Islam, Op.cit.,p. 689

²⁵⁷ G. Camps, M. Peyron et S. Chaker, « Dromadaire », Encyclopédie berbère,17/Douiret- Eropei, Aix-en-provence, Edisud,1996,p.2541

qui se tiennent figés dans une morne hébétude et font défiler les terres aux ouvertures de ce monstre de bois et de fer.(S.S. :932-933)

Mahmoud est comme projeté dans une dimension irréelle où les terres sont-elles qui défilent et non l'humain qui les parcourt. En l'absence de tout effort, Mahmoud perd progressivement son essence. A l'arrivée Mahmoud ne sent plus son corps et éprouve une certaine difficulté à se le réapproprier. Son corps habitué à la marche, fut livré subitement à la paralysie totale des sédentaires. Il a l'impression de s'être désincarné et de revenir progressivement mais difficilement à la vie « *Difficulté de se soustraire à l'absence de la torpeur, de redonner tout à coup la sensation du corps et le sentiment d'exister.* »(S.S. :934)

La romancière décrit aussi la sérénité de l'âme qui accompagne le voyage à dos de chameau. La fatigue du corps que « El machine » supprime et qu'on reproche à l'animal est en réalité, très bénéfique pour l'âme du voyageur. Celle-ci évacue progressivement tous les soucis pour se purifier et ne plus se concentrer que sur le voyage lui-même « *Au rythme de ses pas ou à la cadence des méharées, il [Mahmoud] ausculte la démesure des infinis pour se dépouiller des prétentions, des soucis, pour réduire les démangeaisons de l'orgueil.* »(S.S. :809)

Tout à l'effort du moment, il s'oublie. Clémentine lassitude qui, tout en épuisant le corps, lui impose ses œillères et remplit la tête d'un seul but hypertrophié : marcher. C'est à peine si l'ébauche d'une pensée parvient parfois à pincer la blancheur de l'esprit, qu'elle s'engloutit déjà dans l'amnésique et fuligineuse dérive qui porte tout entier.[...] Du moins, entre cet enlèvement de l'esprit dans la blancheur des heures épuisées, et l'écroulement de la halte dans le sommeil, ne reste-il guère que peu de temps à l'afflux de la pensée.(S.S. :939-941)

Le chameau compagnon du nomade

Mokeddem décrit une certaine symbiose qui s'installe entre le nomade et le dromadaire. De par leur proximité et le temps qu'ils passent ensemble à travers les étendues désertiques, ces deux êtres « se contaminent » mutuellement pour prendre chacun du caractère de l'autre. Ainsi, il n'est pas étonnant de découvrir à l'homme des attitudes ou des aspects propres au dromadaire comme de trouver chez l'animal une ressemblance à son maître. Dans certains passages, l'auteure met en exergue cette interchangeabilité de caractère entre l'homme et la bête. « *Du haut de son long cou curviligne, [le chameau] s'applique avec la*

philosophie du marcheur impénitent à ignorer le sol qui le torture. »(S.S. :932), « *Il [Mahmoud] lève la tête, s'accroche au vide, comme les chameaux, il hume le ciel Mais lui, le besoin de solitude et d'immensités qui l'habite, est une sorte d'instinct de vie.* »(S.S. :809)

Dans *Les Hommes qui marchent*, la vieille Zohra subjuguée par l'arrivée pompeuse du Général De Gaule, compare ce dernier à un chameau. La romancière précise que cette comparaison dans la bouche de l'aïeule n'a rien de caricatural. Bien au contraire, elle est à prendre comme un éloge. Cela démontre que pour le nomade, le chameau est un animal d'une grande valeur

-Il a de l'allure ce « Générar ». Avec sa tête qui se rengorge au-dessus des foules et ses yeux qui se plissent, je lui ai trouvé une superbe de chameau.

Leila en oublia sa honte et faillit pouffer de rire. Elle s'en garde bien. Khelil aussi. Car tous deux savaient bien que, dans la bouche de Zohra, cette métaphore n'était ni une moquerie, ni une insulte. Tout au contraire un hommage.(S.S. :119)

Le lézard

Un autre animal de désert apparaît dans les écrits de Mokeddem ; il s'agit du lézard. S'il est mentionné furtivement dans *l'Interdite* et dans *Le Siècle des Sauterelles*, il se manifeste avec moins de discrétion dans *La Nuit de la Lézarde* où son nom résonne dès le titre.

Dans ce roman, le lézard se lit comme l'avatar de Nour. Il est personnifié à travers le nom qui lui est donné « smicha » ou « petit soleil » « *Nour et Sassi l'ont appelé ainsi parce que sa tête et son dos éclatent d'un jaune soutenu et luisant.* »(N.L. :74). Son nom signifie à peu près la même chose que celui de l'héroïne Nour qui se traduit par lumière. Il est le troisième habitant du ksar déserté, en cela il est comme Nour, un farouche casanier qui refuse de quitter le ksar « *Après le départ de la première grande fournée des habitants d Ksar, Smicha avait commencé à roder autour de sa maison, conquérant plus d'espace au fur et à mesure que le silence et l'immobilité le gagnaient. Maintenant, les ruines sont son royaume.* »(N.L. :75) Et encore comme elle, il est un être solitaire « *-Tu n'as pas d'âme sœur ? Je n'ai pas vu ici d'autre lézard aussi grand...* »(N.L. :76)

Avant même d'apparaître dans le texte, le lézard apparaît dans l'épigraphe qui le précède. Celle-ci est constituée d'un extrait du célèbre poème de René Char *La complainte du lézard amoureux*. Le choix de l'épigraphe est très suggestif. Mokeddem ne reprend que la l'avant-dernière strophe et les deux derniers vers du poème.

L'écho de ce pays est sûr
 J'observe, je suis bon prophète ;
 Je vois tout de mon petit mur,
 Même tituber la chouette.
 Qui, mieux qu'un lézard amoureux,
 Peut dire les secrets terrestres ?

Les éléments communs entre le texte de Mokeddem et cette partie du poème apparaissent à travers les termes : pays, prophète et lézard. En effet, dans les deux textes, la romancière et le poète évoquent un pays meurtri par la guerre pour l'un et par la folie sanguinaire des terroristes pour l'autre. Au milieu de ces atrocités, un personnage qui renvoie à un autre niveau à la personne de l'artiste, est happé par ces violences. La contemplation à laquelle il s'adonne et qui le rapproche du lézard ne se restreint pas qu'à l'état actuel des horreurs mais s'ouvre sur les éventualités des futurs d'où l'usage de « prophète » pour Char et l'élément du rêve par lequel se termine le roman de Mokeddem.

Nour la lézarde est donc un personnage qui contemple le désarroi de son peuple mais qui croit en un demain meilleur. En témoignent d'une part, sa lutte acharnée à côté de Sassi contre l'invasion du désert qui se lit comme « *une véritable scène de combat contre les éléments de la terre, contre les épreuves de la vie, contre les expériences de l'histoire.* »²⁵⁸ Et d'autre part, l'investissement symbolique qu'elle effectue au profit de Dounia (dont le nom signifie vie) à travers le livre qu'elle lui confie comme un flambeau pour continuer, après elle, le combat contre l'engloutissement des esprits sous les sables des croyances fanatiques.

En plus d'assurer une fonction référentielle rappelant l'espace d'origine de la romancière, le bestiaire du désert est utilisé pour évoquer des thèmes relatifs à l'Histoire du pays. A travers l'exemple des sauterelles, Mokeddem revient avec son lecteur à l'époque de l'occupation française pour dénoncer le méfait colonial. Avec celui du chameau, elle évoque la sédentarité forcée des tribus nomades. Tandis que l'exemple du lézard renvoie aux traumatismes vécus par le peuple algérien durant la décennie noire. Le point commun à ces trois figures

²⁵⁸ -Les multiples visages de la guerre dans *La Nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem : www.thefreelibrary.com/Les+multiples+visages+de+la+guerre+dans+la+nuit+de+la+lézarde+de+Malika+...-a019433459 (Consulté le 02 avril 2017)

animalières est qu'elles servent à dénoncer la bêtise humaine sous toutes ses formes et à démontrer que l'abus d'homme à homme ne fait qu'accentuer la bestialité de celui-ci.

L'étude du bestiaire mokeddemien nous a révélé que l'usage de la figure animalière dans ses textes se fait selon une logique symbolique où la bête renvoie à l'homme soit pour dénoncer sa bestialité, soit pour interroger son humanité. A travers des procédés de zoomorphisation²⁵⁹ et d'autres d'anthropomorphisation²⁶⁰, c'est tantôt l'humain qui prend le visage de la bête, tantôt la bête qui se présente sous des traits humains. Ce traitement symbolique via lequel humanité et animalité s'entremêlent dans une confusion subtile, confirme l'idée de la présence d'un projet global formulé par l'écriture de la romancière. Celui-ci vise à travers la suppression de certaines distinctions qui structurent notre pensée, à subvertir un ordre préétabli, à remettre en cause une vision du monde de caractère dichotomique où les différences s'opposent et ne se rencontrent pas. Nous avons eu l'occasion de démontrer ultérieurement que Mokeddem s'érige contre tout type de frontières séparatrices et qu'elle opte pour le métissage qui annule les distances. Ajoutant à cela le constat que nous venons de faire concernant les figures animalières, nous sommes en mesure de dire que l'écriture de Mokeddem est une écriture de dépassement des frontières, une écriture proposant une subversion édifiante qui récuse les idées reçues et les clichés pour reconstruire de nouvelles représentations, favorisant l'épanouissement de l'être féminin en particulier et de l'humain en général.

²⁵⁹ Action d'attribuer à l'humain des caractéristiques propres aux animaux

²⁶⁰ Action d'attribuer des caractéristiques humaines à l'animal

Chapitre -VI-

Poétique du végétal

« Quand je dis : arbre, et quand je pense à l'arbre, je ne ressens jamais l'unique, le tronc, le mât de sève qui apposé à d'autres groupera cette étendue fendue de lumière qu'est la forêt...Mais l'arbre est l'élan, le tout, la densité brillante. Quand j'essaie maladroit de dresser un arbre. J'aboutirai à un pan de végétation, où seul le ciel de la page mettra un terme à la croissance indéterminée. L'unique se perd dans le tout. »

Edouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997

Tout comme le règne animal, le règne végétal cache lui aussi, une forêt de significations dans les romans de Mokeddem. Notre propos ne prétend nullement étudier toutes les manifestations végétales, si nombreuses, dans les textes de notre romancière car comme l'affirme Bachelard « *La vie imaginaire vécue en sympathie avec le végétal réclamerait tout un livre.* »²⁶¹. En effet, une entreprise pareille, exige en plus, de s'attarder à toutes les végétations, de prêter attention à tous les éléments constitutifs de la plante : racine, tige, feuilles...

Les thèmes généraux curieusement dialectiques [de cette entreprise] seraient la prairie et la forêt, l'herbe et l'arbre, la touffe et le buisson, la verdure et l'épine, la liane et le cep, les fleurs et les fruits puis même : la racine, la tige et les feuilles puis le devenir marqué par les saisons fleuries ou dépouillées enfin les puissances : le blé et l'olive, la rose et le chêne, la vigne.²⁶²

Pour ne pas s'engager dans ce sens, notre étude se limitera à l'espèce végétale la plus importante et la plus récurrente dans les textes de notre corpus à savoir : l'arbre.

La flore représentée par Mokeddem est constituée essentiellement de quelques variétés d'arbres fréquemment cités d'un texte à l'autre. Le mot variété sert, en plus de souligner la richesse d'espèces d'arbres figurant dans les textes, à relever leur spécificité qui fait que des arbres appartenant aux régions désertiques se trouvent représentés dans la fiction, côte à côte, avec ceux propres aux zones tempérées. Cette particularité donne à l'œuvre de Mokeddem l'allure d'un jardin métissé, à l'image de son jardin réel, dans sa demeure à Montpellier. « *Dans le grand jardin qui entoure la maison, elle [Mokeddem] a reproduit une part de son oasis natale. Une 'oasis pour écrire' . Un mariage réussi entre chênes verts, micocouliers, oliviers, amandiers, orangers, citronniers et palmiers, bien sûr.* »²⁶³

Mais Mokeddem ne plante pas des arbres, dans ses univers fictionnels, juste pour le plaisir de verdoyer ses récits « *La tâche de l'écrivain n'est pas de décrire ce que le peintre peindrait* »²⁶⁴. L'arbre n'est donc pas représenté pour lui-même mais, tout comme l'animal, il est utilisé comme support pour transmettre de nouvelles significations.

²⁶¹ - Bachelard Gaston, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1990, p.233

²⁶² - Ibid., p.233

²⁶³ - Labter Lazhari, Op.cit.,p.10

²⁶⁴ - Bachelard Gaston, (1990),Op.cit.,p.233

Nous nous interrogeons alors, dans ce chapitre sur l'inscription de l'arbre comme élément clés pour transcender le sens caché et les non-dits des textes de Mokeddem.

L'arbre et sa symbolique

Une fois approprié par l'imagination créatrice, l'arbre cesse d'être un simple végétal pour devenir une image fort complexe, réunissant de nombreux symboles. Désormais, il est à la fois, un carrefour et un point de départ pour des rêveries ambivalentes.

L'arbre a besoin de l'esprit créateur pour dépasser ses limites, dans l'imaginaire de l'homme, comme l'affirme Bachelard

[...] l'arbre a besoin que tu lui donne tes images surabondantes, nourries de ton espace intime, de « cet espace qui a son être en toi ». Alors l'arbre et son rêveur, ensemble, s'ordonnent, grandissent. Jamais l'arbre, dans le monde du songe, ne s'établit comme un être achevé. Il cherche son âme dit Jules Supervielle en un poème.²⁶⁵

En tant que signe, l'arbre est chargé de connotations positives. Cela est dû peut être à son statut de bienfaiteur de l'homme car il a été depuis toujours, le bon allié de l'humain, subvenant à ses différents besoins: ses fruits sont une nourriture, ses branchages un abri contre la chaleur, ses feuilles et ses écorces un remède pour bien des maux et son bois un feu et un matériau de construction.

L'arbre est aussi, par son allure, semblable à l'homme, il a des racines comme l'homme a des pieds, un tronc et une tête étoffée de feuillage. Gilbert Durant pousse plus loin cette métaphore rapprochant l'humain et le végétal « *[le] tronc [de l'arbre] est l'intelligence, ses cavités intérieures les nerfs sensitifs, ses branches les impressions, ses fruits et ses fleurs les bonnes et les mauvaises actions.* »²⁶⁶

Ces aspects expliquent peut-être l'intérêt qu'éprouve l'homme à utiliser l'arbre comme symbole véhiculant des messages positifs.

Dans *le Dictionnaire des symboles*, l'arbre est présenté comme un élément incarnant la vie sans cesse recommencée, ses feuilles qui tombent en hiver et repoussent au printemps évoquent la dynamique du cycle de vie qui s'arrête à un point pour recommencer à un autre. Symbole permanent du changement saisonnier, l'arbre feuillu

²⁶⁵- Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1989, p.226

²⁶⁶- Durant Gilbert, (1984), *Op.cit.*, p.359

incarne la stabilité à travers l'éternel retour des choses. Il est l'incarnation du mythe de la renaissance et du retour à la vie.

Il est également un symbole spirituel car sa structure biologique assure la connexion entre les trois niveaux du monde : le souterrain, le terrestre et le céleste. L'arbre est comme le présente la fable :

Celui de qui la tête au Ciel était voisine

Et dont les pieds touchaient à l'Empire des morts.²⁶⁷

Les racines de l'arbre s'enfoncent donc jusqu'au royaume des morts, alors que son tronc s'élève dans le monde matériel et ses feuilles s'étendent vers l'univers des divinités

Un symbole de la vie en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité [...] d'autres part il sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique : mort et régénération ; les feuilles surtout évoquent un cycle celui des arbres qui se dépouillent et se recouvrent chaque année de feuilles. L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent, la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches supérieures et sa cime attirée par la lumière du ciel.²⁶⁸

Pour Bachelard et Gilbert Durant, l'arbre se classe dans la catégorie de symboles positifs. Les deux théoriciens insistent sur la verticalité de l'arbre qui lui donne selon le premier, les valeurs d'une image ascensionnelle et selon le second, une puissance symbolique verticalisante « *L'imagination de l'arbre [est] surdéterminée par les schèmes verticalisants* »²⁶⁹

Dans *L'Air et les songes*, Bachelard consacre tout un chapitre à « l'arbre aérien » pour montrer « *qu'un être de la Terre peut être rêvé en suivant les principes de la participation aérienne.* »²⁷⁰ Bachelard associe l'arbre à toutes les images positives de l'élévation, de la volonté et de la droiture²². L'imagination de l'arbre est positivée à travers des passages mettant en exergue son aspect ascensionnel :

²⁶⁷ - La Fontaine Jean, Les Fables :Le Chêne et le Roseau : www.lesfables.fr (consulté le 20mars 2017)

²⁶⁸ - Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, coutumes, geste, formes, figures, couleurs*, nombres, ,1997,p.62

²⁶⁹ - Durand Gilbert, (1984), Op.cit., p.390

²⁷⁰ - Bachelard Gaston, (1990),Op.cit.,p.26

« L'arbre nargue la chute. »²⁷¹

« L'arbre est vraiment ivre de droiture. »²⁷²

« Cet arbre droit est une haie de volonté. »²⁷³

« L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu. »²⁷⁴

Si Bachelard insiste dans ce livre sur les valeurs ascensionnelles de l'arbre, il consacre son propos dans *La terre et les rêveries du repos* à l'imagination de la racine car l'idée de l'élévation ne peut se concevoir sans celle de l'enracinement :

« Plus vous voulez vous élevez

Plus il vous faut avoir les pieds sur terre

Chaque arbre vous le dit. »²⁷⁵

Dans *La terre et les rêveries du repos*, il remarque que l'imagination de l'homme a tendance à morceler l'arbre pour s'intéresser exclusivement à l'une de ses composantes

Il nous a paru extrêmement curieux, dans nos enquêtes sur l'image du végétal, de voir apparaître très souvent un arbre mutilé. En effet, la plupart des rêveurs, montrent des préférences pour des parties de l'arbre. Les uns vivent la frondaison, les ramures, les feuilles, la branche, les autres le tronc, d'autres enfin les racines. L'œil est si analytique qu'il oblige le rêveur à se limiter.²⁷⁶

Pour donner sa chance à l'arbre de fonctionner pleinement dans l'univers de l'imagination, Bachelard pense qu'on doit opposer à cette tendance de morcellement, l'image de l'arbre comme objet complet. Ce n'est qu'à partir de ce moment que puissent se dégager toutes les forces du végétal :

Quand nous parvenions à donner au psychisme aérien de l'arbre le souci complémentaire des racines, une vie nouvelle animait le rêveur [...] l'imagination saisissait alors toutes les forces de la vie végétale. Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité !²⁷⁷

²⁷¹ Bachelard Gaston, (1990), Op.cit., p.169

²⁷² Ibid., p.170

²⁷³ Ibid., p.171

²⁷⁴ Ibid., p.235

²⁷⁵ Tournier Michel, *La fugue du petit poucet*, Le Coq de bruyère, Paris, Gallimard, 1978 ,p.57

²⁷⁶ Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943,p.253

²⁷⁷ Ibid., p.254

Cette assertion est reprise dans *L'Air et les Songes* où Bachelard réaffirme « *L'arbre est un être que le rêve profond ne mutile pas.* »²⁷⁸

Reprenant et développant les idées de son maître, Gilbert Durand revient à cette idée de verticalité de l'arbre dans *Structures anthropologiques de L'imaginaire* où il écrit « [...] *L'arbre est contaminé par les archétypes ascensionnels* »²⁷⁹. Le disciple insiste lui aussi sur la positivité des images qu'inspire l'arbre.

Durand avance que contrairement aux autres symboles végétaux qui représentent un devenir dramatique, l'arbre communique un devenir plus pur, plus dynamique plus optimiste :

L'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine. Insensiblement l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste.²⁸⁰

Poétique des arbres dans les romans de Mokeddem

Cette positivité de l'image de l'arbre, soulignée par Bachelard et Durand, nous la retrouvons chez Mokeddem qui greffe sur cet élément des tropes renvoyant toujours à la béatitude et à l'euphorie. La romancière met aussi l'accent sur l'aspect vertical de l'arbre qui s'oppose diamétralement aux horizontalités de son désert. Et comme le préconise Bachelard, l'arbre n'apparaît jamais chez notre romancière, de façon fragmentaire. Les descriptions offrent toujours au lecteur l'image d'un végétal entier. C'est l'arbre dans sa totalité qui intéresse l'auteure et l'aide à transmettre des significations latentes et non l'une de ses composantes. Bien que cela soit applicable à tous les arbres que nous allons analyser, il n'en demeure pas moins que chaque arbre préserve des particularités qui font que les significations qu'il transmet dans la fiction, soient différentes de celles véhiculés par les autres arbres et c'est ce que nous serons amenée à démontrer dans ce qui suit.

²⁷⁸- Bachelard Gaston, (1943), Op.cit., p.237

²⁷⁹- Durand Gilbert, (1984), Op. cit. ,p. 279

²⁸⁰- Ibid., p.391

Le palmier : Icone de résistance au désert

Il est inconcevable d'envisager d'étudier une écriture centrée sur le désert sans en consacrer une partie à l'icône végétale de cet espace : le palmier. Mokeddem fidèle à la nature de son espace d'origine n'omet pas de réserver une place de choix à cet emblème végétal de son désert natal. Nous serons amené par la suite à examiner le traitement que réserve l'écrivaine à cet arbre mais voyons de près d'abord, ce que représente le palmier pour les habitants du Sahara.

Le palmier est le joyau du désert, le seul végétal adapté aux conditions extrêmes du climat saharien. La chaleur cuisante, le sol sablonneux et les températures extrêmes ne l'affectent pas et n'ébranlent pas sa résistance.

Pour les habitants du désert, le palmier n'est pas qu'un arbre²⁸¹ mais une bénédiction pleine de générosités dans ces zones arides et limitées en ressources. Le palmier est l'arbre à tout faire. Son utilité ne s'arrête pas à la production de ses succulents fruits qu'on désigne comme « l'or brun » du désert. Mais en plus de ses dattes, le palmier s'offre en entier à l'exploitation de l'homme.

Chaque élément de sa structure est utilisable pour répondre à l'un des besoins de l'homme. Son tronc s'utilise dans l'aménagement des toitures, ses fibres s'emploient dans la confection de cordages et liens, ses jeunes palmes servent à réaliser des chapeaux, des paniers, des couffins, des nattes... Ses palmes mortes s'emploient comme haie de jardin, barrières anti-ensablement ou à faire du feu. Ses noyaux constituent une nourriture pour le bétail comme ils peuvent s'utiliser en tant que combustibles...

Ses différents usages sont répertoriés et détaillés dans l'Encyclopédie de l'Islam, dans l'article réservé à l'entrée Nakhla (palmier en arabe)

Dans le domaine de l'artisanat, les folioles desséchées des palmes sont récupérées par la vannerie (Khawwas) qui en tresse des nattes (talil, pl.tilla, tulul, atilla) et des petits paniers à dattes (dawkhala, pl. dawakhil). Les fibres ligneuses (khulb, lafif), très résistantes, du tronc fournissent matière à de solides câbles et cordage très utilisés par la marine de pêche et de cabotage ; après cadrage, cette fibre donne une excellente étoupe (disar) pour le calfatage des embarcations et le rembourrage (hashw) des matelas et coussins, ceux notamment des bâts et des selles. Enfin, pour le charpentier (nadjjar),

²⁸¹ - Le palmier se définit en botanique non comme un arbre mais comme une herbe géante.

les gros troncs, bien séchés et équarris, constituent le matériau de base du gros-œuvre des constructions en poutre, chevrons et piliers.²⁸²

Les usages des produits dérivés du palmier reste innombrable. Si nous revenons uniquement à son usage comme source de nutriments, nous allons nous étonner de découvrir que le palmier fournit d'autres aliments que les dattes, comme l'atteste l'Encyclopédie de l'Islam

Outre les dattes, le dattier fournit encore d'autres sources appréciables. Sur le plan alimentaire, la moelle du jeune tronc ou palmite (Kathar, djadhab, djidhab, djummar), blanche et de structure amylacée, se compare au fromage et reste très apprécié des gourmets. De même les bourgeons terminaux ou « chou-palmier » bouillis rappellent l'artichaut. Comme boisson, on tire du dattier le « vin-de-palmier » (Lagmi) que fournit la sève mourante du tronc ; on l'obtient soit en étêtant l'arbre et en entourant la section d'un réceptacle qui se remplit rapidement, soit en entaillant verticalement la stipe et en récupérant le suintement de la fente de la manière dont on prélève le latex de l'hévéa. Cette liqueur très sucrée et très désaltérante a l'inconvénient de fermenter assez vite , se chargeant en alcool la rendant enivrante ; à ce degré, les Musulmans doivent s'abstenir de la consommer.²⁸³

Pour les Arabes, le fruit du palmier entre dans la confection de plusieurs mets. Ils avancent même que les différentes manières par lesquelles se consomment les dattes sont au même nombre que les jours de l'année et qu'une bonne ménagère peut apprêter chaque jour de l'an, un plat de dattes différent.

Toutes ces merveilles consacrent le palmier comme une véritable légende dans le règne végétal. Il n'est donc pas étonnant de découvrir sous la plume d'une fille du désert, le palmier trônant majestueusement sur le reste des arbres. En plus d'être l'arbre altier et l'arbre à matériaux, le palmier de Mokeddem est l'arbre de la joie, de l'espoir.

Chez Mokeddem le palmier est décrit comme un arbre auguste dont le tronc longiligne contraste vivement avec la platitude et les horizontalités sans fin du désert. S'élançant vers le ciel, sa verticalité est un défi au sable qui, par son pouvoir d'envahissement et d'engloutissement, condamne toute ascension à l'affaissement. Le palmier est le seul élément naturel qui ne se plie pas à la volonté du sable et qui tout en s'enracinant dans son sol, le nargue et s'élève vers le ciel.

²⁸²- Encyclopédie de l'Islam, Op.cit., p.924

²⁸³- Idem

Pour le décrire, Mokeddem use toujours d'un vocabulaire évoquant l'altitude « Avec leurs grosses grappes fauves ornés de palme d'un vert satiné, les palmiers étaient comme des bouquets géants suspendus au ciel. »(H.M. :71) « Sur la droite de la demeure, de longs palmiers vrillaient dans l'azure leur houppes de jade en frémissant. »(H.M. :78) « Le palmier s'allongeait, la nuit à son tronc, la lumière dans sa corolle, ouatée comme une fleur de coton. »(H.M. :138), « [...] ses palmiers lancés vers le ciel comme des appels au vert et qui ne verraient jamais cette couleur s'étendre à leurs pieds ? »(H.M. :159), « [...] Les palmiers tendaient encore [leurs grappes] vers un soleil devenu moins arrogant[...] »(H.M. :164) « Des palmiers si haut qu'ils caressaient le bleu ciel comme des éventails » (H.M. :165) « Elles [les lueurs] découpaient les toisons des palmiers, ébouriffaient leur phosphorescence et les tendaient vers des cieux sans fin. »(H.M. :234) « Petit à petit, les vapeurs bleutées du soir diluent les troncs longilignes des palmiers cependant que leur cimes sont encore feutrées de rose par les dernières lueurs du couchant. »(S.S. :682) « Les hommes qui grimpent, avec une agilité simiesque, le long des troncs hauts et rectiligne [des palmiers]. » (S.S. :656) « Dans le clair obscur, les palmiers se dressent, les sables ondulent. » (I. :28)

Cette aspiration vers les hauteurs aériennes est une forme d'ouverture dans cet espace de claustration. Le palmier en s'élançant vers le ciel, s'affranchit des dimensions horizontales délimitant le désert. Il n'est pas que signe d'ouverture dans l'espace mais aussi dans le temps car dans ce monde où tout est éphémère, où tout s'effrite et s'enterre sous le sable, où tout s'efface dans les violentes tempêtes du désert et où tout se carbonise sous le soleil incandescent, seul le palmier résiste, ne fléchit pas et garde sa silhouette dressée vers le ciel. Par une telle attitude, il apparaît comme symbole de résistance à toutes les hostilités du désert.

Par sa résistance, le palmier se lit aussi dans les textes de notre romancière, comme signe d'espoir, une promesse d'un demain meilleur. Dans *Les Hommes qui marchent*, quand le palmier est évoqué pour la première fois, au début du texte, il est associé à l'optimisme de Zohra. La vieille dame est dans l'attente de la naissance du premier petit-fils de la famille. Beaucoup d'espérance se rattachent à la venue de cet enfant :

Puis la dame aux tatouages sombres se dirigeait vers la palmeraie [...] Zohra souriait aux palmiers mais aussi à une pensée. Elle sera grand-mère ce mois-ci, peut être aujourd'hui ! Ce sera un garçon. Elle l'appellera Ahmed, comme son mari. Et peut-être

serait-il aussi beau, aussi fort que son grand-père. Elle le bercera dans ses bras en lui racontant les caravanes du sel.(H.M. :71-72)

Le palmier apparaît également plus tard, quand la vieille dame est animée par un nouvel espoir, celui de faire revenir Saadia dans la famille. Avant de faire part de sa décision à son fils Tayeb « *Deux jours durant, Zohra ne quitta la maison que pour aller s'asseoir sous un palmier [...] A présent, son opinion était faite. Il lui fallait agir.* »(H.M. :87)

Dans *Les Hommes qui marchent*, le palmier fonctionne aussi comme une horloge cyclique, dans la fiction. Placé au début de chacun des épisodes marquants de la vie de l'héroïne, il est annonciateur du changement et du renouvellement. Mais le palmier, à la différence des autres arbres, n'indique pas le passage d'un cycle à l'autre à travers ses feuilles, mais plutôt à travers le mûrissement de ses fruits. L'apparition des dattes mûres indique au lecteur qu'il a rendez-vous avec une nouvelle série d'évènements importants dans la progression du récit. La première saison de mûrissement évoquée dans le texte, a apporté la nouvelle de la naissance de Leila, les prochaines accompagnent son grandissement et les étapes de sa scolarisation, l'avant dernière arrive peu avant l'évènement traumatique qui a fait prendre à Leila la décision de quitter définitivement le désert et la dernière fois, où les dattes mûres apparaissent, leur avènement coïncide avec la disparition de la grand-mère Zohra. En l'absence de cette dame mythique et de son soutien indéfectible, Leila entame une nouvelle étape de son existence ; celle de l'autonomie et de l'indépendance. Riche de l'héritage immatériel que lui a légué son ancêtre, elle commence seule sa marche dans la vie, là où les pas de l'aïeule se sont arrêtés.

Le palmier est décrit aussi maintes fois par Mokeddem, comme l'arbre de la joie. Il est souvent mentionné en association avec des moments d'aise et d'euphorie. Surtout quand il est chargé de ses succulents fruits. Dans *Le Siècle des Sauterelles*, ce n'est que longtemps après le drame de l'assassinat de Nedjma que l'arbre fait son apparition. Il ne se montre qu'une fois la douleur des protagonistes s'est adouci et leur chagrin s'est apaisé. L'amertume et la tristesse laissent alors place à la liesse de la cueillette.

Les fruits de « *cet arbre altier* »(H.M. :164) offre une vision euphorique qui est une célébration pour les sens. Mokeddem décrit le palmier et ses fruits, dans cette saison de murissement, à travers un vocabulaire appétissant. « *Le spectacle est une telle*

réjouissance pour le regard, une si grande ivresse aux narines, une si exquise promesse au palais, que Mahmoud et Yasmine décident de s'accorder une journée de répit. Ils restent là à flâner et à savourer la succulence des dattes. » (S.S. :653)

Yasmine retrouve une limpide émotion. Elle reprend sa promenade lentement, en humant les effluves sucrés des dattes aoutées. Elles sont d'un cannelle luisant, d'un moelleux renflé à l'envie. Quelques-unes gardent encore un bel or apical comme un rire de jeunesse éclairant la volupté de leur maturité. Dans la bouche, elles fondent en grosses gouttes de miel[...] D'en bas, on peut certes admirer les lourdes grappes portées par de longues tiges mordorées, comme offertes en exclusivité, dans le cristal de la coupe céleste, aux seules vies ailées[...] Et des nues où, mollement se balancent les houppes de jade, ils rapportent sur terre ces savoureuses moissons du ciel, prodigieuses de beauté. (S.S. :656-657)

L'arbre de la joie, fortement présent dans les deux premiers romans de l'auteure s'éclipse progressivement dans les textes suivants consacrés à la tragédie nationale. Dans ces textes témoignant de la douleur et du déchirement du peuple algérien, le palmier se fait de plus en plus discret. Quand il apparaît dans *L'Interdite*, il est dépouillé de ses connotations positives car il renvoie à l'immuabilité triste du paysage « *Chez nous, le ciel, le sable et le palmier sont toujours de la même couleur [...]* »(I. :97). Il est décrit aussi comme forme d'étonnement qui traduit l'incompréhension du peuple de ce qui lui arrive « *[Les] palmiers pauvres exclamation à jamais inassouvies.* »(I. :16). Le palmier qui renvoie dans les romans précédent à l'ouverture, se présente curieusement comme un arbre fermé dans *L'Interdite* « *Le palmier, lui, monte au ciel tout fermé.* »(I. :97) indiquant de la sorte, l'obstruction des horizons et la fin des espoirs anéantis par le terrorisme. Dans *La Nuit de la lézarde*, l'auteure nous plonge dans un paysage de ruine où le palmier comme tout autre chose euphorique n'ont pas lieu d'être « *Ici, il n'y a que du sable, du caillou et un ciel où l'ayatollah soleil à depuis longtemps incinéré tous les dieux.* »(N.L. :33). Ce n'est que dans les romans de l'apaisement qui succéderont à ceux de la décennie noire que le palmier réapparaît, recouvrant ses connotations positives.

Dans les fictions de Mokeddem, le palmier apparaît donc comme un arbre de joie, arbre d'espoir et arbre de résistance. Il insuffle aux héroïnes la force nécessaire dont elles ont besoin pour affronter les hostilités ambiantes. A chaque moment de désespoir ou de découragement, il suffit à Zohra, à Leila, où à Yasmine de reporter le regard sur ce

majestueux végétal qui se moque de l'inclémence de son espace, pour se ressaisir et retrouver la témérité nécessaire afin de faire face à leurs déboires quotidiens.

L'olivier : l'arbre indéracinable, passeur de générations

L'olivier, l'arbre cher à tout méditerranéen, l'arbre qui traverse les temps et côtoie des générations et des générations, apparaît sous la plume de notre romancière comme un arbre imposant. Dans *Le Siècle des Sauterelles*, il est le révérend des arbres. Défiant tous les aléas de la nature et du temps, il a réussi à rester là où il a été depuis toujours.

Dans ce roman, l'olivier apparaît comme le seul vestige resté sur les anciennes terres des Tidjani, la tribu dont est issu Mahmoud. Sur ces champs autrefois appartenant à sa famille, et aujourd'hui dans la main des colons, Mahmoud constate que tout a changé, l'ancienne demeure des siens a été rasée, à sa place trône une grande maison somptueuse, les terres autrefois tapissées de kheimas, lors des fêtes de fantasia (ouada), ont changé complètement d'aspect. Elles sont maintenant couvertes de vignes et d'autres arbres fuités. Le seul élément du paysage resté fidèle au passé, est bien l'arbre ancestral : l'olivier. L'olivier est la trace indélébile que les Tidjani ont plantée profondément dans la terre pour la postériorité.

Sur le domaine des siens, devenus aujourd'hui celui des Sirvant, l'olivier fournit à lui seul la preuve irréfutable que la propriété du territoire revient à l'indigène. Contrairement aux prétentions des colons qui présument que les champs leur reviennent de droit, Mahmoud en dévoilant l'existence d'une tombe en dessous de l'arbre, brandit par cette révélation l'acte de propriété du domaine spolié. Par ce geste, le descendant des Tidjani, prouve que l'olivier a été planté par ses aïeux sur la terre des aïeux et que les restes de ces derniers reposent après leur mort à jamais au pied de l'arbre millénaire.

L'olivier se lit aussi comme le symbole de l'enracinement et de l'attachement à la terre. Mahmoud reçoit une lettre de son défunt père, lui demandant de récupérer les ossements de sa grand-mère, enterrée au pied de l'olivier. La lettre lui indique l'emplacement précis de la dépouille « *' Sous le premier olivier à droite de la maison ; disaient les directives du père. »* (S.S. :127) Mahmoud se dirige vers leur ancienne propriété. Une fois arrivé, il constate la métamorphose des terres. Le seul repère qui lui reste pour retrouver la sépulture de l'ancêtre est l'olivier épargné de la main du colon.

Mahmoud creuse profondément la terre jusqu'aux racines de l'arbre. A leur côté, il découvre le squelette de l'aïeule enchâssé dans la terre. Les os lui donnent l'impression d'être eux aussi des racines de l'arbre. « *Accroupi dedans [la tombe], il fouilla à mains nues, la terre s'y prêtait si bien. Peu à peu, le squelette entier apparut, là, enchâssé dans le sol comme une racine morte de l'olivier.* » (S.S. :158)

Les os du squelette s'enfoncent dans la terre comme s'ils veulent devenir à leur tour des racines clouant à jamais l'arbre à ce sol de la patrie. Les racines et les os s'unissent pour affronter ensemble toute menace d'arrachement ou de déracinement « *Alors que la tête est envahie de terre, toi[le pied], tu y enfonces tes orteils comme autant de radicelles pour t'y planter.* » (S.S. :170)

Par extension, cette image des ossements qui s'enfoncent et tentent de s'enraciner dans la terre comme des radicelles de l'olivier, symbolise la volonté du peuple à résister et à ne pas céder ses terres à l'envahisseur. Tout ce qui n'avait pas de racines comme la maison et les kheimas a pu être facilement déraciné mais l'olivier et l'Algérien ont tous deux des origines profondes et ancrées dans le pays. Ils sont tous les deux indéracinables.

Les Sirvant s'étonnent de la présence d'une tombe sous l'olivier, ils désapprouvent la demande de Mahmoud en lui rappelant que les Arabes s'enterrent toujours dans un cimetière. Chose vraie mais contrairement aux coutumes, la grand-mère a tenu de confier son corps à la terre et ses os à l'olivier. De cette démarche se décline un message, autant que l'olivier qui vit et meurt sur le même champ, l'indigène ne quitte le dos de sa terre que pour son ventre.

L'olivier apparaît dans un autre épisode de la narration comme symbole de résistance. Quand les sauterelles s'abattent sur la région, elles arrivent vite à avoir raison des arbres. En un rien du temps, les arbres sont dépouillés de leurs feuilles et de leur verdure. Ils ne sont plus que squelette végétal dénudé. Seul l'olivier résiste à ses mandibules insatiables. Ses feuilles dures n'abdiquent pas facilement à l'assaut de l'insecte. « *Seuls les oliviers, aux feuilles épaisses et rigides, résistaient encore aux mandibules voraces. Rescapés miraculés.* »(S.S. :291)

L'endurance et la force de l'arbre peut-être lu comme une métaphore renvoyant à la résistance des Algériens contre l'invasion du colonisateur français. Nous avons vu précédemment que les sauterelles sont utilisées comme symbole associé au méfait colonial. La lutte acharnée entre l'arbre et l'insecte rappelle donc forcément le combat sans répit de

l'indigène contre la force de l'envahisseur. Les Algériens se sont opposés à la présence étrangère sur leur sol dès le premier jour de la conquête et depuis ils n'ont jamais déposé les armes. En témoigne l'histoire des Tidjani, tribu de guerriers et farouches défenseurs du territoire algérien. Le père de Mahmoud meurt au combat. Avant d'aller au champ de la bataille, il tient à transmettre à son enfant le flambeau de la résistance. Il lui confie la mission de revenir à la terre des ancêtres. Ainsi, il l'engageait dans la même voie que la sienne, celle d'œuvrer pour la récupération des terres expropriées. Ce premier retour visant à ramener la dépouille de l'aïeule est censé semble-t-il, être suivie d'un autre retour pour reprendre cette fois-ci, la terre elle-même. Le père investit indirectement son enfant du devoir de défendre sa terre c'est la raison pour laquelle Mahmoud se sent toujours dans l'obligation de venger les siens. « *-Oummi, je jure que je vengerai mon grand-père et mon père ! Promis-je.* » (S.S. :107)

Par sa longévité l'olivier offre dans le récit un voyage dans le temps. Il tresse les liens entre le présent et le passé, entre les vivants et les morts, entre les descendants et les ascendants. C'est grâce à l'olivier que Mahmoud peut enfin communier avec l'aïeule. Après avoir récupéré ses restes, Mahmoud arrive maintenant à communiquer avec sa grand-mère. Il parvient même à se la représenter dans sa vie d'autrefois

Levée tôt le matin, l'aïeule s'y parait avant le réveil de sa famille. C'était une femme svelte et brune, vêtue de garance. Souffle arrêté, caché par la complicité d'un figuier, Mahmoud contemplait ces gestes féminins qu'il aimait. Les yeux encore ensommeillés, elle enleva le henné sec de ses plantes de pieds et paumes de mains. Elle les trempa ensuite dans l'eau pour les laver. L'odeur un peu fade du henné mouillé envahit les narines de Mahmoud. L'eau aviva le feu des doigts et le safran des ongles. La femme démêla sa longue chevelure, la laissa des deux mains enduites d'huile d'olive. Des parfums de clou de girole et de fleur d'oranger tressèrent ses longues nattes. Cerné de noir par le khôl, ses yeux étaient deux gorgées de nuit veloutées en ce matin frais. Elle se frotta les gencives au messouak. Ses dents étincelèrent dans sa bouche, fleur de grenadier. Elle admira longuement, la courbe des collines, le vert des vallées, le lit tortueux de l'oued où rutilaient des lauriers. Elle écouta le bruissement des arbres, huma avec délices les senteurs des vergers. Une girandole de plaisir fit pétiller la nuit de ses yeux. Ensuite, elle alluma un feu et fit du thé qu'elle but à grandes lampées.(S.S. :193)

L'olivier apparaît aussi comme l'allié de l'indigène. Entre les deux, ce n'est pas qu'une histoire d'un cultivateur avec son arbre mais les liens sont plus profonds. Quand

Mahmoud arrive à hauteur de l'arbre, il ne commence pas directement à creuser la terre mais sa main caresse d'abord le tronc de l'arbre. Le geste est imprégné de tendresse et la scène rappelle les retrouvailles entre deux vieilles connaissances.

Cet olivier est resté fidèle à la tribu de Mahmoud en gardant précieusement les restes de l'aïeule pour les restituer intacts au petit fils. Mahmoud à son tour éprouve la même loyauté à l'arbre en incriminant l'acte d'El Majnoun. Mahmoud s'indigne face à l'incendie provoqué par le malfrat car pire que les sauterelles l'incendie met plus en péril la vie des arbres y compris l'olivier

Malgré la touffeur de la nuit, qu'exaspérait la démente des flammes, cette pensée gelait l'âme. Comment ne pas être, en effet, grippé d'effroi à l'idée que tous ces arbres magnifiques auraient pu être consumés en quelques heures. La peur avait été à la mesure de la patience qui les avait entretenus et veillés [...] Après la malédiction des sauterelles, les arbres restaient épluchés mais vivants. Vivants, les arbres ? Le rabot d'un hiver, le pinceau d'un printemps et les revoilà sans séquelle. Vivants, les arbres ? Alors la vie était préservée, dans le secret de leur sève, celée. (S.S. :367)

Les liens entre l'Algérien et son olivier sont donc indéfectibles. Si le second est fidèle au premier, celui-ci devient à l'image de l'arbre en prenant de sa force, de son endurance et de sa résistance. L'indigène ressemble à son olivier, il s'acclimate comme lui, ne maudit pas l'ingratitude ou la rudesse de la nature mais s'y adapte et s'y intègre. Mouloud Mammeri décrit si bien cette relation entre l'arbre et l'Algérien

L'arbre de mon climat à moi, c'est l'olivier ; il est fraternel et à notre exacte image. Il ne fuse pas d'un élan vers le ciel comme vos arbres gavés d'eau. Il est noueux, rugueux, il est rude, il oppose une écorce fissurée mais dense aux caprices d'un ciel qui passe en quelques jours des gelées d'un hiver furieux aux canicules sans tendresse. A ce prix il a traversé les siècles. Certains vieux troncs, comme les pierres du chemin, comme les galets de la rivière dont ils ont la dureté, sont aussi immémoriaux et impavides aux épisodes de l'histoire ; ils ont vu naître, vivre, et mourir nos pères et les pères de nos pères. A certains on donne des noms comme à des amis familiers ou à la femme aimée (tous les arbres chez nous sont au féminin) parce qu'ils sont tissés à nos jours, à nos joies, comme à la trame des burnous qui couvrent nos corps. Quand l'ennemi veut nous atteindre, c'est à eux tu le sais, qu'il s'en prend d'abord. Parce qu'il pressent qu'en eux une part de nous git...et saigne sous les coups. L'olivier, comme nous, aime les joies

profondes, celles qui vont par-delà la surface des faux-semblants et des bonheurs d'apparat. Comme nous, il répugne la facilité [...]²⁸⁴

En plus d'exprimer ces liens étroits entre l'Algérien et sa terre, l'olivier peut se lire aussi à un degré plus élevé, comme la métaphore de la puissance au féminin. La parole de l'aïeule enterrée sous l'olivier, traverse deux générations et reste vive dans l'oreille de Mahmoud qui s'expose à tous les dangers pour l'honorer. Mahmoud refuse d'ignorer le testament le chargeant de récupérer les ossements de l'aïeule, dont les restes devraient se reposer parmi ceux des siens. Mahmoud se plie aux vœux de la disparue car il sait que dans sa mort comme dans sa vie, la grand-mère doit trôner en dessus de tous les membres de sa famille. Cette place lui revient de droit car elle est leur lien avec le passé. Elle est la gardienne de leur mémoire tout comme Zohra dans *Les Hommes qui marchent* ou la grand-mère des Hamanis dans *Le Siècle des sauterelles*. C'est deux dernières se présentent comme le vrai chef de leurs tribus, ce sont elles qui commandent et les autres, y compris les mâles, ne font qu'obéir. Si l'olivier s'enracine dans la terre grâce à ses radicelles, les femmes s'enracinent dans la vie et dans le temps grâce à leur parole qui retentira longtemps après leur disparition. La parole est la meilleure arme des femmes contre l'évanouissement et l'extinction. C'est par la parole que les femmes peuvent expérimenter leur force et leur pouvoir. Elles doivent donc se dire pour s'affirmer et pour s'assurer une certaine postérité.

²⁸⁴ - Extrait d'un entretien de Mouloud Mammeri avec Jean Pelegri, Numéro 1988

L'arbre de la colère : un mythe de la survie au désert

Dans *le Siècle des Sauterelle*, Mokeddem nous met en présence d'un arbre atypique. Sans préciser à quelle espèce il appartient, l'auteure l'appelle l'arbre de la colère « ainsi nommé en raison de la fureur d'épines dont il est hérissé »(S.S. :19). Il est le seul élément végétal se trouvant dans ce nulle part qu'habitent Mahmoud et sa femme Nedjma. « Le seul arbuste sur plusieurs heures de marche est là devant la kheima. Oh ! Un arbre ? Plutôt le nœud d'un mensonge crucifié, la seule aspiration à la verticalité foudroyée. Partout ailleurs, la même horizontalité. »(S.S. :13)

Il semble que la romancière, à travers l'inscription de cet arbre authentique dans la fiction, veut rendre hommage à une autre merveille du désert en faisant allusion à « L'arbre du Ténére ». En effet, bien que la désignation botanique de l'arbre ne soit pas annoncée dans le texte, la description qui lui est faite nous fait penser à cet arbre mythique du désert. L'arbre de la colère partage les mêmes caractéristiques que cet arbre légendaire.

Si nous nous référons à certaines sources évoquant l'arbre du Ténére, nous découvrirons qu'il est désigné sous le nom de *Tafagag* ou *Afagag* dans la langue tamashek, appellation locale de l'espèce *Acacia raddiana*²⁸⁵. L'arbre est devenu célèbre car il est considéré comme l'arbre le plus isolé du monde, on avance qu'il n'y a aucun autre arbre dans un rayon de 400 km. Survivant seul, comme par miracle dans une région très aride et hostile à toutes végétations, l'arbre est devenu un phare dans le désert. Certains le décrivent comme le mimosa triste et épineux du désert qui ne produit rien et ne prodigue même pas d'ombre²⁸⁶.

Tout comme l'arbre du Ténére, l'arbre de la colère est solitaire, il est le seul élément vertical dans ces étendues insupportablement horizontales. L'arbre de la colère se dresse seul dans des « [...] terres nues, pays plat et désert où l'œil s'invente des repères pour ne pas sombrer dans la folie. » (S.S. :521)

Il est lui aussi épineux et son parasol n'offre qu'une dédaigneuse ombre « *L'ombre si dérisoire et déchiquetée de l'épineux ne leur épargne guère ni les brûlures de l'été, ni*

²⁸⁵- Bernus Edmond, *L'arbre et le Nomade*, Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée, vol26, num2, 1979 : www.persee.fr/doc/jatba_0183-5173_1979_num_26_2_3739 (consulté le 14/09/2017)

²⁸⁶- Le Floc'h Edouard et Grouzis M, *Acacia raddiana*, un arbre des zones arides à usages multiples : <http://books.openedition.org/irdeditions/5256.lang=fr> (consulté le 14/09/2017)

les gélivures de janvier. »(S.S. :643)Après la construction du tombeau « *Seule sa toison hirsute d'épines grisâtres dépasse des murs.* » (S.S. :697)

Cet arbre solitaire sans aucune autre végétation alentour, épineux, torturé qui se dresse seul contre le désert, étonne par sa présence inexplicquée au milieu des aridités. Sa survie est un mystère qui relève du miracle « *Arbre de ton baigne calciné de colère, dis-moi quel deuil, quel grimoire, te content ces pauvresses, les terres nues. Par quel hasard te tolère l'aridité ? Par quelle magie t'épargne le ciel igné ? Une frauduleuse sève maintient en survie tes branches torturées.* »(S.S. :527)

Comme le mimosa triste du désert, l'arbre de la colère invoque l'idée de la douleur. Pour le décrire l'auteure se sert d'un champ lexical renvoyant à la souffrance. Nous trouvons dans le texte les termes suivant : désespoir « *arbre désespoir* », calciné « *Arbre de ton baigne calciné de colère [...]* », foudroyé « *la seule aspiration à la verticalité foudroyée* », sombre et torturé « *Il est toujours là, le petit arbre, sombre et torturé, griffant l'air immobile de ses serres crochues.* »(S.S. :646)

Dans la fiction, l'arbre est toujours associé aux moments de peine des personnages. Son évocation accompagne la narration des épreuves auxquelles sont confrontés Mahmoud, Nedjma et Yasmine. La première épreuve est celle de l'exil. Victimes de beaucoup de méfaits : esclavage pour la femme noire, accusation à tort et harcèlement pour le poète, le couple décide de s'enfuir loin de toute présence humaine. Ils s'enfoncent alors dans le sud ; leur seul but est d'arriver à une terre inatteignable. Ils réussissent à se dénicher un endroit à mille lieux de toute vie humaine. Les seules de leur espèce au milieu de ce nul part, ils ressemblent en cela à leur unique voisin, l'arbre de la colère.

L'isolement qui d'un point de vue est rassurant, car Nedjma et son mari sont à l'abri de leur poursuivants, est d'un autre point de vue source d'angoisse et d'anxiété. La solitude pèse de tout son poids sur la vie des personnages, surtout sur celle de Nedjma et de sa fille Yasmine qui ne quittent jamais les lieux et qui n'ont pour compagnon que les mirages du désert.

En l'absence de Mahmoud, dès qu'un moment d'inaction libère ses pensées, l'anxiété sous-jacente y affleure. Nedjma sait ses méfaits. Plus qu'une fois, elle s'est laissée entrainer vers d'in vraisemblables couardises. Silhouettes étranges, bruits insolites, tous factices bien sur. Peut-il en être autrement ? Mais comment échapper à l'angoisse quand elle s'étoffe de silence et s'adonne à tous les excès ? (S.S. :14)

Retranchés dans ce rempart de néant, les personnages s'habituent progressivement à la solitude et à l'anxiété qui en découle. Peu à peu ce n'est plus l'absence des autres humains qui devient étrange à leurs yeux mais bien le contraire. L'apparition au loin de silhouettes d'hommes provoque instantanément la panique chez Nedjma et chez sa fille Yasmine qui court se réfugier derrière un amas de pierres « *Voilà ce qui lui reste des autres, de la vie en communauté. Une terreur qui la guette, tapie dans la plus défendue des tranquillités.* »(S.S. :18)

Nedjma tente de se contenir et attribue son affolement à leur long retrait de la vie communautaire « *Notre vie solitaire nous a ensauvagées toutes les deux. Un rien, l'apparition soudaine de voyageurs suffit à nous effrayer* » pense-telle, attendrie. »(S.S. :24)

Cet esseulement continue à caractériser les personnages tout au long du récit car même quand Mahmoud et Yasmine entreprennent de sillonner le désert, ils se gardent bien de se mêler longtemps aux autres. Ce n'est qu'en grandissant que Yasmine se laisse un jour, apprivoiser par une famille nomade dont la grand-mère lui rappelle les chants de Nedjma.

L'autre douleur à laquelle est rattaché l'arbre de la colère est celle de l'enfantement. Quand les contractions surprennent Nedjma, celle-ci comprend qu'elle n'a personne sur qui compter. La seule assistance qui lui soit prodiguée lui vient de l'arbre de la colère. Sous cet arbre, la femme étend un morceau d'étoffe et suspend une corde à l'une de ses branches pour tirer dessus lors du travail. Ses deux enfants : Yasmine et le bébé voient tous les deux le jour en bas de cet arbre.

Arbre ami, à ton pied, par deux fois a éclo la vie. Tu as vu naître ma Yasmine et son frère. De leur mère tu as pleuré les trépas cette nuit. Arbre de vie et de mort, entre vie et mort par une fureur d'épines crucifié. A ta plus solide branche, Nedjma en gésine une corde avait nouée. Pour délivrer d'elle ses enfants, elle passait à la flemme la lame de son couteau. Elle étendait sous elle un carré d'étoffe. Puis les deux mains agrippées à la corde, elle poussait poussait hors d'elle cette autre vie qui désirait le monde. (S.S. :527-528)

L'autre chagrin auquel se rattache l'arbre est celui de la mort. Nedjma meurt assassiné par les brigands auxquels elle avait offert son hospitalité. Sa fille Yasmine assiste à la scène du viol et de l'étranglement de sa mère. Quand les meurtriers décampent enfin

Yasmine ne sachant quoi faire du bébé qui pleure, lui donne le sein de la morte pour téter. Le lait de la morte tue le bébé à son tour. L'arbre est témoin de cette fin douloureuse de deux vies innocentes. Mahmoud passera la nuit près du corps de Nedjma, ignorant à ce moment-là l'agonie de son bébé. En contemplant l'arbre, il a l'impression que le végétal pleure pour lui

Une de ces nuits de pleine lune qui remplissait l'atmosphère d'une ouate bleutée et phosphorescente. Sa douce luminescence perle sur les pics clairs de l'arbre comme autant de gouttes de rosée. Mahmoud y voit toutes les larmes dont ses yeux restent désespérément démunis. Il en sait grès à l'arbre de pleurer ce soir pour lui. Larmes diaprées de lune, perles d'aurore opaline pour une nymphe noire. (S.S. :61)

L'arbre fera, le lendemain office de cimetière car les deux corps reposeront à jamais à son pied. Yasmine très jeune qu'elle était, ne comprend pas que les deux tumulus formés en bas de l'arbre, sont en réalité les tombes de sa mère et de son frère. Son père s'empresse de l'éloigner de cette terre de tourments, ils quittent l'arbre à la recherche des assassins. Longtemps après, Mahmoud et Yasmine reviennent sur les lieux et bâtissent un mausolée autour des tombes couvés par l'arbre.

Par son aspect qui est l'incarnation même de la fureur, la figure de cet arbre catalyse dans le texte, toutes les peines et les colères des protagonistes du roman : colère contre la trahison, colère contre l'iniquité du destin, colère contre la perte des êtres chers et surtout colère contre l'incapacité de se faire justice. Néanmoins, la signification la plus importante de cet arbre reste celle de la survie car même après avoir abrité deux tombes, l'arbre redevient grâce aux soins de Mahmoud et de sa fille, un symbole d'attachement à la vie. C'est derniers le transforment en mausolée et creusent près de lui un puits pour l'ériger en point de repère au milieu de ce nulle part. Mahmoud et Yasmine s'imaginent même les ouadas qui pourront se dérouler près de lui. L'arbre de la colère deviendra ainsi un lieu de rendez-vous pour tous ceux qui veulent célébrer la vie et narguer la mort.

Le tamari

Un autre arbre qui mérite qu'on s'y attarde dans cette analyse est le tamari. Cet arbre réputé pour son endurance et sa capacité à résister à l'aridité du désert, est mentionné plusieurs fois dans les textes de notre corpus. Dans ceux-ci, il n'apparaît jamais seul mais toujours en quantité sous forme de buisson. Il est décrit comme un obstacle végétal dressé contre les vents du sable. Ainsi, il symbolise la force du végétal contre le minéral, la force de la vie contre la fureur du sable qui tend à tout décimer.

En effet, les arbres du tamari sont toujours associés dans la fiction à la lutte contre l'ensablement. Dans *Les Hommes qui marchent*, le père de Leila devenu jardinier est chargé de verdoyer un site appartenant aux colons. Pour protéger ses plantations, Tayeb forme, grâce aux tamaris, une haie empêchant le sable de s'introduire dans son carré vert. « *Tayeb fut chargé de verdir le site qu'agrémentaient déjà quelques palmiers. Il y planta des tamaris et une quantité phénoménale de roseaux...* »(H.M. :75).

L'usage du tamari comme écran contre le sable révèle un savoir-faire que détiennent les hommes du désert. Ceux-ci savent se servir des éléments que la nature met à leur disposition pour s'adapter aux particularités de leur espace. Ceci n'est pas le cas des colons français venus s'installer dans le sud algérien. Etrangers à cet environnement, ils tentent d'importer des paysages propres à leur pays en confectionnant des jardins au cœur de ce désert. Ils seront rapidement confrontés au problème d'envahissement des sables. Leur manque de connaissance les oblige à se rabattre sur des moyens inadéquats pour remédier à ce sérieux souci de désertification. Chaque jour des camions viennent ramasser la quantité du sable entassée sur les lieux pendant la nuit et chaque matin les propriétaires découvrent que l'espace dégagé d'hier est de nouveau recouvert de sable. L'effort de Sisyphe auquel ils s'adonnent n'aboutit pas car pour s'enraciner dans une terre, il ne suffit pas de la reconfigurer mais il faudra vivre avec elle une longue histoire de promiscuité.

Le tamari apparaît avec plus de force dans *La Nuit de la lézarde*. Son inscription dans ce texte est rattachée à un niveau plus profond de la signification. Toujours figurant comme obstacle végétal contre l'assaut du désert, le tamaris est soumis à une nouvelle lecture dans ce roman.

Dans un chapitre précédent nous avons vu que la lutte de Sassi et Nour contre le déferlement du sable dans leur petit jardin est une allégorie renvoyant au combat que livre l'espoir du peuple algérien à l'anéantissement que promet l'idéologie terroriste. Mais Nour

et Sassi n'avaient planté que des roseaux pour protéger leur potager. Ces derniers s'avèrent inefficaces car chaque jour, les deux protagonistes sont appelés à désensabler de nouveau leur plantation. Pour mettre fin à cette corvée répétitive, qui ressemble parfois à une vraie torture « *C'est pas un labeur, çà, c'est du djihad [...] !* »(N.L. :215) Oualou et l'Explication conseillent à Sassi de planter des tamaris. Ils expliquent à l'aveugle le fonctionnement de cet arbre comme piège efficace contre le sable.

On plante des tamaris. On les taille de façon à ce qu'ils ne montent pas en arbre. Ils formeront une haie si dense que tu n'auras plus de sable contre tes roseaux. Et puis, les tamaris poussent fort bien dans le sable. On n'aura à les arroser qu'au début, pour qu'ils prennent. Ensuite, ils se débrouilleront tous seuls. De plus leurs racines ne courent pas en surface, comme celles de tes roseaux, elles plongeront dans les profondeurs de la terre, comme la source est juste à côté...(N.L. : 216)

En proposant à Sassi, l'idée de planter des tamaris, les deux hommes soulignent la nécessité d'opposer aux problèmes épineux des solutions plus réfléchies. Tout comme Sassi, les Algériens sont invités à penser et à trouver des solutions avec des fondements solides pour affronter le danger d'engloutissement que représente le raz de marée de la pensée intégriste. Seule une révision du passé et une solution profonde et efficace à l'image du tamari et de ses racines, est capable de faire sortir l'Algérie de cette tempête terrible où les particules ne sont plus de sable mais les coups de poignard qui tentent d'atteindre le cœur de l'espérance algérienne.

L'arbre du tamaris ne renvoie pas qu'à ce combat livré contre l'idéologie intégriste mais se lit aussi comme un garde-fou dressé contre toute logique subversive, y compris celle de l'exclusion des femmes. En proposant un couple formé d'un homme et d'une femme, qui luttent main dans la main contre l'avancée du désert, Mokeddem démontre que la femme compte tout aussi que l'homme dans l'édification du pays. Elle est à considérer, tout comme Nour, comme un partenaire qui n'est ni inférieur, ni moins efficace que son compère masculin. Entre Nour et Sassi, la complicité et la complémentarité fournissent un exemple de ce que doit être la relation entre l'homme et la femme dans un pays livré aux dures épreuves de l'histoire.

Ce chapitre nous a permis de passer en revue les arbres les plus significatifs dans les textes de Mokeddem. Nous avons pu remarquer que la préférence de la romancière va vers les arbres qui expriment par leurs caractéristiques les idées de force, d'endurance et de résistance tel le palmier, l'olivier, l'arbre du Ténééré et le tamari. Cette sélection est loin d'être aléatoire, vue que l'écrivaine reprend plusieurs fois ces mêmes arbres dans ses textes. Par le biais de ces arbres toujours mis en relation avec les héroïnes qui les affectionnent ou s'en servent dans leur vie, Mokeddem semble inculquer une leçon de sagesse à ses personnages féminins. Tout comme ces arbres qui ne s'inclinent jamais malgré les conditions difficiles qui les entourent, les protagonistes doivent elles aussi s'armer de courage et de patience pour mener à terme leur combat.

Chapitre -VII-

Poétique du minéral

« Toi et le monde dans lequel tu vis

N'êtes qu'un grain de sable sur le rivage infini d'une mer infinie.

Et dans mon rêve je leur répons :

Je suis la mer infinie

Et tous les mondes ne sont que des grains de sable

Sur mes rivages infinis. »

Gibran Khalil Gibran, *Le Sable et l'écume*, Ed. Mille et Une
Nuit, Paris, 2001.

Ce chapitre est consacré à étudier la poétique du minéral dans les romans de Malika Mokddem. Nous avons vu précédemment que le désert est l'espace de prédilections dans lequel s'inscrivent les fictions de notre romancière. Rien d'étonnant donc que le sable, or sublime du désert, soit l'élément d'étude retenu dans ce volet de notre recherche. Notre objectif consiste toujours à voir de quelle manière apparaît ce minéral dans les textes et de quelle façon est-il instrumentalisé poétiquement pour évoquer des significations latentes.

Le sable come image poétique

L'image du désert n'est jamais dissociée des miroitements de son sable. Bien qu'il existe des déserts rocailloux²⁸⁷, c'est toujours au sable que l'esprit a tendance de s'orienter à chaque évocation de cet espace.

Le sable, cet or du désert qui fascine par ses couleurs et son aspect, est plus qu'un minéral pour l'imagination. Il est une image poétique dont les charmes sont inépuisables. Une fois approprié par l'activité créatrice, le sable est remodelé, refaçonné, recrée pour renvoyer à une infinitude de significations.

Cette facilité à s'apprêter au jeu de l'imaginaire vient de son caractère insaisissable, de ses caractéristiques surprenantes. En effet, le sable est une matière étonnante. Bien qu'il s'offre au regard sous un aspect unitaire, sa réalité est faite d'une multiplicité de grains désunis. Bien qu'il ne décline que son présent de sédiment, toute une histoire de déformation et de formation est inscrite dans sa mémoire. Il a donc une part d'apparent et d'enfoui. Le sable est aussi un élément difficile à catégoriser : s'agit-il d'un sol ou d'une roche ? Et quand dire que c'est du sol sableux, que faire de l'aire ou de l'eau qui remplissent les vides séparant ses grains ? Le sable est également un résidant sans demeure fixe, son royaume est le désert mais tantôt il est aux cieux, quand la furie des vents l'emporte tantôt sur terre attendant sa prochaine envolée dans les airs. Suivant ces deux localisations, le sable change de tempérament : il est soit calme et inoffensif, soit possédé d'une colère qui menace de tout engloutir.

²⁸⁷- Il existe principalement deux types de paysages désertiques un nommé erg fait de dunes sablonneuses l'autre est appelé reg ainsi présenté par Michel Roux : « *[Le reg] se présente comme une surface plane, de faible déclivité, couverte d'un dallage de cailloux mélangés avec du sable grossier, du limon ou de l'argile. C'est avant tout un type de terrain qui résulte de la concentration en surface d'éléments grossiers, du fait de l'exportation des éléments les plus fins par la déflation et/ou le ruissellement en nappe. On les rencontre partout et dans toutes les situations topographiques : plaines, plateaux, montagnes et même dans les couloirs qui séparent les cordons dunaires (les gassi)* » Roux Michel, *Le désert de sable, Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1996, p.8

L'autre curiosité du sable est qu'il est une matière de contradictions. Solide quand il contient du liquide et liquide quand il est solide. Le sable mouillé est effectivement un élément consistant alors que sec et vide de toute humidité, ses grains se désagrègent et il coule comme du fluide.

Le sable est géométriquement, d'aspect changeable. Tantôt il se présente comme une masse multidimensionnelle sculptée en dune et en reliefs, tantôt il n'est qu'une forme plate et affaissée à même le sol.

Une autre spécificité du sable est qu'il épouse parfois les formes parfois ce sont les formes qui l'épousent, sous l'effet de pétrification. Le sable est en effet, l'image finale et l'ultime devenir de toute vie s'éteignant dans le désert. Tout devient poussière et se dissout dans le sable.

Les chairs grillées, à peine leur dernier frémissement éteint, se transformaient en débris sans rien connaître de la décomposition. Les os nus piqués dans le sable, tels des doigts pointés vers les vivants, prenaient un aspect crayeux. Au moindre toucher, ils s'effritaient en crissant, comme s'ils poussaient un ultime gémissement avant de se fondre dans le minéral. (H.M. :21)

Le sable est donc de caractère pluriel et relatif, de forme variable et d'essence multiple. Ces caractéristiques ne peuvent qu'enrichir plus ses renvois symboliques. Nous tentons d'examiner ces derniers tels qu'ils sont exprimés dans les romans de notre corpus.

La mer des sables, un erg de rêves

Le sable coule sous la plume de Mokeddem pour recouvrir merveilleusement les paysages désertiques décrits. Dans son amoncellement, ses grains le découpent en une multitude de formes le conjuguant au pluriel « *Il ne reste que les sables. En houles, en crêtes, en arêtes, en dômes, en cataractes, ils entremêlent leurs formes, mémoires vivantes du silence et du vent enfin réconciliés.* » (N.L. :123)

Bien qu'il soit l'épiderme du désert, la couche recouvrant la nudité de ses surfaces, le sable figure dans les textes de Mokeddem comme élément mis toujours en relation avec les sèmes d'ascension. Ces grains s'amassent et grimpent pour disposer d'une certaine altitude, lui, il prend souvent son envol dans « *les transes d'Eole* » (I. :135) pour occuper un bon moment les airs. Même quand il redescend sur terre, le sable tient toujours du ciel

car sa couleur et sa chaleur ne sont autres que ceux de l'astre du jour. Dans le langage enfantin de Dalila, le sable est décrit comme une poussière solaire

-D'abord le sable, c'est pas de la terre. Le sable, y a du soleil dedans. Moi, je me dis que le sable 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. L'été tu peux marcher pieds nus sur la terre. Tu pux pas le faire sur du sable. Tu te brulerais les pieds avec beaucoup de degrés[...] 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.
(I. :71)

Dans *La Nuit de la lézarde*, le sable paraît saturé de lumières au point de donner l'impression d'être lui-même un ciel scintillant en plein jour « *Les rayons du soleil ricochent sur les sables, les allument d'une multitude d'éclats aveuglants, transformant l'erg en un ciel jaune fourmillant d'étoiles en plein jour.* » (N.L. :122), « *Nour rapporte ses yeux sur les lointains. La lumière fourmille sur les dômes des sables, les parsème d'une poussière d'étoiles.* » (N.L. :17)

Par le miroitement de ses lumières, par ses ondulations transformant sans cesse son apparence, le sable est propice aux rêves. Déjà connu pour ses mirages qui ensorcellent l'œil par des illusions chimériques, le sable devient le théâtre où prennent forme les songes et les aspirations des héroïnes « *l'erg est la mer des rêves [...]* Et dans le sable, sur le sable, il y a les gens du rêves qui vont au ciel et redescendent. » (N. :71-72), Même les étrangers sont frappés par cette magie mystérieuse des sables, Dans *Les Hommes qui marchent*, les Bouhaloufa qui viennent du Maroc visiter pour la première fois la terre de leur ancêtre, sont comme hypnotisés par les charmes envoûtant de ces sables à perte de vue « *les horizontalités se confondaient en songes et les lumières en mirages. Les Bouhaloufa admiraient encore et encore. Ils disaient qu'il y avait toute la sorcellerie du monde dans les couleurs du désert.* » (H.M. :234)

Alors c'est vers cet univers magique, vers les dunes de sable que les héroïnes s'enfuient pour échapper à leur malheur quotidien. Une fois arrivées au sommet de ce perchoir chéri, elles se livrent aux fantasmes de leur imagination.

[...] Je grimpe en haut de la dune pour me réfugier dans la solitude de son sommet. Afin de fuir la fièvre permanente de la maison. Là-haut, je n'échappe pas seulement à l'étouffement familial. Les paysages déployés par mon imagination éclipsent le vide hypnotique des horizons. Je peins dans ma tête. Avec des couleurs, des pensées extravagantes. Les mains plantées dans le sable, je me fais mon cinéma. Je m'invente

des mondes fantasques et luxuriants. Des fictions dont je suis l'héroïne. Le contexte, les affections, les décors changent à volonté. (M.H. :95)

Quel que soit le motif de son escapade, quand Leila se retrouvait perchée là, sa rêverie prenait inmanquablement le pas sur le reste. Car cette dune était le tremplin des seules fugues possibles, en dehors de celles que lui permettait la lecture. Portée par l'onde immobile des sables, Leila rêvait de la mer. Elle rêvait des hommes bleus. Elle rêvait des ailleurs dont les paysages couvraient l'or de son erg, dont les parfums enivraient ses regs et ses cieux. Elle rêvait verdure de printemps et paysage qui vire aux fauves de l'automne. Elle rêvait saison. Elle rêvait déraison dans l'ingénu silence des songes, à l'abri de la tromperie des mots. (H.M. :256)

La dune elle-même change d'aspect sous leur regard hypnotisé, elle est personnifiée pour devenir une confidente. Elle n'est plus un tas de sable mais une créature féminisée.

La dune, elle se déplace. Elle change de forme. Des fois elle est comme la poitrine d'une très grosse maman, des fois comme son ventre. Des fois, comme des fesses ou un dos qui prient. Elle fait des trous d'ombre et des ronds de feu. Des fois, elle a des frissons. Des fois, la peau lisse. (I . :71)

« La dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. » (I. :134). La dune devient une mère de substitution, une mère consolatrice et attentive aux chagrins des protagonistes

[...] Leila sortit pour aller se réfugier sur la dune. Elle se laissa aller dans le sable comme on entre dans le giron d'une mère. Là tout s'éteignait, les peines des hommes comme les dévastations de leur histoire. Tout était immobile, et le chagrin qui tout à l'heure paraissait insurmontable, lentement se dissipait, écarté par le souffle tiède de la dune. (H.M. :226-227)

La dune est le seul élément qui manquera des années plus tard, aux héroïnes dans leur exil, car les souvenirs qui s'y rattachent sont ceux de l'apaisement, de la quiétude, de l'évasion d'une réalité cruelle. La dune était leur « *tremplin de rêve* » (M.H. :102), leur assistante dans leur combat acharné contre les injustices de leur société.

Des héroïnes à l'âme de sable

Pour se plaindre de l'anticonformisme de sa fille Leila, Yamina, dans *Les Hommes qui marchent*, a pris l'habitude de dire qu'elle a un grain de sable dans la tête. Nour déclare quant à elle « *Nous sommes au sable et à lui nous revenons* » (N.L. :), Yasmine est désignée comme « *une fée des sable* » (S.S. :) Alors que Shemsa rapporte « *Je suis née dans une tombe de sable* » (D. :). Le rapport unissant les figures féminines principales de Mokeddem au sable, est donc plus profond qu'il ne le paraît. Le sable n'est pas qu'un royaume pour leurs escapades imaginaires mais il est aussi un élément avec lequel elles partagent beaucoup de points communs.

Si le sable renvoie souvent aux idées d'effritement, de fragilité et d'inconsistance, chez Mokeddem ce ne sont pas ces mêmes traits qui sont retenus dans la description. La romancière met plutôt en exergue, la force et le pouvoir du minéral que nous retrouvons également, comme traits définissant le caractère de ses héroïnes.

La puissance du sable apparaît principalement dans les textes à travers son pouvoir d'engloutissement et d'envahissement²⁸⁸. L'engloutissement qui se définit comme un mouvement vers les profondeurs où le sable aspire vers ses entrailles ce qui se trouve à sa surface, s'ajoute à l'envahissement qui est plutôt le déferlement du sable pour conquérir de nouvelles étendues ou pour répandre plus de couches à celles qu'il couvre déjà. Ces deux mouvements que rien n'arrête une fois amorcés, soulignent le pouvoir terrifiant qui fait du sable le seul maître des lieux. Rien ne résiste à la furie des sables. Toute force s'estompe et tout pouvoir devient dérisoire quand le sable se met en mouvement. « *Pure folie, nul ne l'ignorait là-bas, que de grimper cette dune plus haute que colline, quand rage le sirocco !* » (S.S. :1066)

Les allusions à ce pouvoir ne manquent pas dans les textes. Dans *Les Hommes qui marchent*, le sable est comparé à un acide qui fait fondre et disparaître les corps des soldats français « *La dune respirait comme un poumon malade. Elle écumait, tirait et cornait. Elle*

²⁸⁸-Blanchaud Corinne constate dans *Texte, désert et nomadisme*, (thèse de doctorat précitée) que les deux mouvements d'envahissement et d'engloutissement se situent chacun sur un axe différent. L'envahissement se fait selon un mouvement horizontal alors que l'engloutissement est plutôt associé à une action verticale « *Les sables progressent sous l'action des vents et ce faisant envahissent tout ; le progrès a donc pour corrélat l'envahissement ; ou bien, ils stagnent à leur surface, plane d'apparence, engloutit et absorbe les corps étrangers, entraînant leur propre mouvement vers les profondeurs vers les profondeurs [...] Le mouvement d'envahissement qui résulte de l'avancée des sables sous la poussée du vent, et celui de l'absorption se trouvent chacun sur un axe différent et presque en opposition, bien qu'il s'agisse des deux modes très proches de la disparition d'un corps étranger dans le désert qui est où enseveli sous l'accumulation des sable ou absorbé par eux. »*

*se soulevait et explosait en un énorme tourbillon. Le sable cardait et criblait les uniformes qui disparaissaient, comme attaqués par un acide »(H.M. :133). Même effet est observé dans *Le Siècle des Sauterelles* où le corps de Mahmoud, atteint d'une balle, est introuvable comme s'il avait subi une dissolution dans le minéral« Avec du renfort et munis de bâtons, ils sondèrent pourtant la dune où était tombé Mahmoud puis tout autour et même jusqu'aux abords de la grotte d'El-Majnoun. Rien ! Des méharistes dépêchés pour battre les environs revinrent, eux aussi, bredouilles et effarés. » (S.S. :1067).*

Si ces deux scènes se rapportent plus au mouvement d'absorption des sables, d'autres tableaux illustrent la dynamique d'envahissement contre laquelle toute lutte humaine reste insignifiante et vaine. Leila se souvient de ces camions chargés de sable qui viennent chaque jour réitérer les mêmes gestes de la veille, pour débarrasser les quartiers français des quantités de sable les ayant envahis pendant la nuit.

En février-mars, les tempêtes de vent de sable ressemblaient à une révolte du désert contre l'intrusion de cette verdure en son fief sacré. Avec des rugissements qui obsédaient, avec une fureur opaque, il déferlait sur le village. Le sable en crue s'emparait des rues. Lorsque les dernières quintes du vent cessaient enfin, le sable, entassé sur des camions par une armée d'ouvriers, regagne la dune. (H.M. :151)

Leur acharnement de Sisyphe n'aboutit à rien, car chaque matin le sable est de nouveau sur les lieux. Et c'est le sable qui aura le dernier mot dans ce duel car c'est le sable qui reprend ses droits de possession sur le territoire quand les colons sont renvoyés chez eux après l'indépendance.

Allié au vent, le sable atteint son paroxysme de force. Il devient une divinité coléreuse qui s'en prend à tout sur son passage. Dans son autocar pris dans une tempête de sable, Leila est subjuguée de cette hystérie des sables à laquelle se plie tout son univers

Il y avait le vent et dans le vent, les griffes du sable. Et c'était comme une joute oratoire entre le sable et le vent. Un souffle cosmique râlait, broyait le sable en poussière, cinglait les dunes, raclait regs et hamadas. Le sable crissait, crépitait, dévorait toutes les surfaces, éteignait les infinis, les cieus et les yeux. Ils explosaient leur tumulte dans l'oreille hallucinée. Terrible colère ou joie démente ? Sublime ! (H.M. :244)

L'envahissement des sables est plus présent dans *La Nuit de la Lézarde*. Nour et Sassi qui entretiennent un jardin au cœur du désert, sont obligés chaque jour, de déterrer

leur carré de verdure d'en-dessous les sables. Ils savent leur effort vain car au moindre soulèvement de vent, le sable rapplique

Ils se mettent au travail. La pelle est pour Nour, le seau pour Sassi. Lorsque la brouette est pleine, l'aveugle la pousse jusqu'à ce que la roue se bloque, cent mètre plus loin, contre le monticule déjà déplacé. Il la vide et revient. Ils reprennent les mêmes gestes, s'adressent d'autres boutades. Quand, en un endroit, il ne reste plus d'amoncellements maniables à la pelle, Nour fait comme Sassi et continue, à mains nues, jusqu'au plan dur de la terre. Nour et Sassi ne comptent pas le temps. Pas même celui passé à cette lutte contre ce sable qui, au moindre souffle d'air, crépite de nouveau dans les roseaux, tombe contre la butée de briques, à leurs pieds. Et tout est à recommencer. (N.L. :85)

Cette image de lutte inlassable et inéquitable contre le sable, est utilisée dans le texte beaucoup plus comme une métaphore renvoyant à ce combat déloyal, opposant de faibles civiles sans moyen de défense aux terroristes qui les pourchassent pour leur enlever la vie. Le sable apparaît tout au long du texte, comme un élément destructeur. Cette négativité connote le pessimisme caractérisant la période racontée. Le ksar vestige du passé, qui peut se lire, à un autre niveau de signification, comme symbole renvoyant aux acquis obtenus de longues luttes par le pays, est menacé de disparaître. Les fanatiques diffusent leur doctrine pour œuvrer à leur effacement comme ce sable qui monte à l'assaut du Ksar « *Tout autour, les ondulations des sables montent graduellement, comme une marée, à l'assaut du ksar.* » (N.L. :13) S'ils réussissent leur projet, le cataclysme final se produira et il ne restera des aspirations du peuple qu'un souvenir vite happé par la poussière des sables

En effet quand le Ksar ne sera plus, les vents arroseront son squelette de torchis et de briques de terre. Les sables en rempliront les creux comme on panse une plaie. Ils finiront par le façonner en dunes. Avec des galbes sur lesquels glisse le temps. Avec des arêtes qui défient le ciel dont elles volent l'habit de lumière. (N.L. :102-103)

Si la force des deux mouvements d'envahissement et d'engloutissement provient du fait que la sable agit grâce à la force de sa masse, engagée toute entière, dans le mouvement, il ne faut pas penser que le grain de sable, pris séparément, est dépourvu de force. Le grain de sable détient un autre pouvoir ; celui de l'intrusion. Il se faufile partout, s'infiltré là où il veut. Rien ne l'arrête et aucun obstacle n'est capable de lui obstruer le passage. Il atteint même les endroits où l'on croit incapable d'arriver.

« [...] quand le vent de sable se levait, les Ajalli fermaient tout, mains ne parvenait qu'à cacher le spectacle de la furie du vent. Car le sable entraît partout et saupoudrait jusqu'aux plus intimes parties du corps. »(H.M. :244),

« Du sable sur terre, dans les airs et dans les cieux. Leila en avait dans les yeux, dans la peau, dans les veines... » (H.M. :294)

Prise dans une tempête de sable, Sultana raconte dans *L'Interdite* :

Je tousse, crache du sable, ferme la fenêtre. La voiture tangué, grince, siffle. La carrosserie émet des chuintements d'acide. La poussière s'infiltré jusque dans mes poumons [...] je tousse, me mouche. J'ai du sable jusque dans le cerveau. Mes pensées crissent. Mes yeux pleurent et piquent. Je les essuie. Je ne vois plus rien. (I. :135)

Cette force extraordinaire du minéral inspire les héroïnes. Elle affute leur volonté, nourrit leur rébellion, aiguise leur insoumission et renforce leur combat. Les héroïnes finissent par se forger une âme aux atouts de sable : une âme de sable.

En effet, les protagonistes de Mokeddem n'ont rien de l'être féminin brisé sous le poids des injustices sociales ou incliné et soumis aux traditions misogynes. Bien qu'elles vivent dans les mêmes conditions que ces femmes bafouées et asservies dont elles contemplent le malheur quotidien, les héroïnes dévient la trajectoire qui leur est pré dessinée, grâce à leur forte personnalité.

Ces protagonistes sont comme le sable dans sa liberté et sa mouvance, sa légèreté et son absence d'ancrage, sa force et son in-contrôlabilité.

Ivres de liberté et adeptes de mouvance, elles refusent le figé, rejettent toute forme de stagnation et dédaignent tout immobilisme. Elles sont animées de la même obsession de marche que leurs ancêtres. La mobilité est pour elles une gage de liberté« [...] Tu dois partir[...] scruter l'infini ne l'a jamais fait bouger. L'infini ne vient pas. Il faut aller vers lui pour se délivrer. » (N.L. :195).

Leila, Sultana, Dalila, Kenza, Nour Selma, Nora et Shemsa ont toutes le regard fixé sur les horizons, l'ouïe attentif à cet appel de l'ailleurs auquel elles ne manquent pas de répondre dès que l'occasion se présente à elles. Le déplacement continué rythme leur vie et quand ce n'est pas leur corps qui est en voyage, c'est leur esprit qui nomadise à travers leurs souvenirs.

Le besoin de changer constamment de lieu devient même pour certaines d'entre elles, une nécessité vitale « *Comment leur faire comprendre ma terreur du choix, de l'arrêt ? Comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration ?* » (I. :161) Pour elles, cesser leurs pérégrinations pour s'attacher et s'enraciner dans une terre n'est qu'une des formes de l'enfermement contre lequel elles se sont toujours battues.

Le refus de l'enfermement rime avec l'abolition des frontières. Les héroïnes de Mokeddem sont de farouches opposantes à l'idée de cloisonnement qu'elle vise des groupes ethniques, des convictions, des cultures ou de langues. Elles ont été élevées toutes dans un milieu pluriethnique où se côtoient Pied-noir, Juifs, citadins et Bédouins :

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. A quel groupe appartenait-elle réellement. Elle prenait connaissance, avec une excitation un peu inquiète, qu'elle portait en elle une part de chacun et pouvait se réclamer de tous.(H.M. :237)

Elles se sont toutes abreuvées à des sources culturelles différentes et elles sont elles-mêmes généalogiquement métisses, car elles ont du sang noir dans leurs veines.

L'autre trait caractérisant les héroïnes est leur insoumission et leur combativité. Elles sont tenaces et rebelles. Elles arborent une force de caractère qui désarçonne leur entourage. Elles défient à maintes reprises et sans crainte l'autorité parentale, ne se lésinent pas à créer leur rage au visage du mâle dominateur représenté par le père

J'étais seule à te [père] tenir tête. Peu à peu tu n'as plus dit : « Tes filles » mais « Ta fille ! ». je sortais d'un féminin informe. J'accédais enfin au singulier. Je ne supportais plus de t'entendre hurler aux oreilles de ma mère à cause de mes « in conduites ». son bafouillage, sa contrition, me survoltaient. Je bondissais. Je me dressais devant toi : « c'est de moi qu'il s'agit. Qu'ai-je encore fait ? » Tu prenais de ces fureurs ! Que j'ose t'affronter, moi la fille, était une telle lèse-majesté. Tu en tremblais de rage. Je criais aussi fort que toi. Plus fort. J'argumentais. Ça te laissais foudroyé.(M.H. :10)

Il ne m'a jamais aimée mon père. Je le lui ai bien rendu. Mon regard avait le don de le mettre en colère[...] Je hurlais alors plus fort que lui. J'ai appris ça très tôt, le pouvoir de mes cris. Les filles, les femmes qui élèvent la voix le terrorisent. (R.A. :13)

Tayeb devient blême de rage. Comment une fille pouvait-elle tenir un tel langage à son père ? Comment osait-elle lui parler sur ce ton et le menacer ? Et quelles menaces ! C'en était trop. Leila sentit qu'il allait se jeter sur elle. Elle ne baissa pas les yeux, ne

bâtit pas en retraite. Jambes écartées, mâchoires et poignes serrés. Elle l'attendit [...]
Leila n'était pas Yamina. Elle était prête à rendre des coups quitte à recevoir le ciel sur
la tête.(H.M. :265-266)

Elles bravent tous les interdits et se moquent des tabous. Sultana, Selma et Yasmine suivent les cortèges funéraires au cimetière. Malgré la désapprobation de la gente masculine, seule autorisée à se présenter aux enterrements, les protagonistes ne rebrousse pas chemin et assistent sans gêne aux cérémonies.

Elles mènent une vie qui scandalise les membres de leurs familles car vue comme libertine. Elles refusent de se plier aux conventions : de porter le foulard, de rester à la maison et d'exécuter les tâches ménagères. Grandissant, elles refusent le mariage puis expérimentent l'amour en dehors du cadre conjugal avec des fils du pays puis avec des hommes de l'autre rive. Des années durant, elles ne remettent plus le pied dans leur village natal, car on refuse de les accueillir avec leurs compagnons français, désignés comme « mécréants ».

Armée d'une volonté de fer, tout comme la romancière, ces personnages féminins anticonformistes mènent un combat qui finit par aboutir. Les héroïnes réussissent leur études et deviennent pour la majorité d'entre elles des médecins : un poste prestigieux qui leur vaut enfin la reconnaissance sociale et le respect des autres. Elles arrivent donc , grâce à leur force de caractère, de transformer le destin qui les attendait et à lui donner l'image qu'elles voulaient tout comme le sable qui métamorphose à sa guise les paysages du désert.

Des héroïnes à la mémoire de sable

En plus d'une âme de sable, les héroïnes de Mokeddem possèdent une mémoire de sable. Une mémoire qui enfouit très longtemps des traces et des souvenirs qu'on croit à jamais ensevelis, pour les déterrer subitement par un coup de vent.

Chacune des héroïnes a un passé chargé de souvenirs douloureux qu'elles partagent avec le lecteur. Mais il semble toujours qu'un souvenir leur échappe car quand ce dernier refait surface, elles sont profondément secouées de découvrir qu'elles ont totalement oublié ce détail qui à leur insu est allé chercher refuge dans les couches profondes de leur inconscient.

Le resurgissement de ce souvenir coïncide curieusement, toujours dans la fiction avec le soulèvement d'un vent violent. C'est ce vent qui va ébranler leur désert intérieur pour lui extraire ses secrets. Le vent qui souffle dehors, réveille l'inconscient qui dort et époussète la mémoire pour faire sortir de sa boîte de pandore la blessure longtemps confiée aux oubliettes ; le souvenir dont on parle est toujours celui d'une expérience traumatisante dont on tente de guérir par le déni.

Dans *L'Interdite*, ce n'est que quand Sultana traverse une si violente tempête de sable qu'elle parvient enfin à remonter par sa mémoire vers son enfance, pour retrouver cette scène d'homicide involontaire commis par son père contre sa mère. C'est cet évènement tragique qui marquera le début de sa descente en Enfer. Après avoir évacué le trauma et après s'être confiée à ses amis Salah, Vincent et Alilou, Sultana se sent enfin soulagée et libérée d'un si lourd poids. Elle sort de sa léthargie, retrouve son énergie et se projette dans l'avenir.

L'assassinat de la mère est également l'élément déstabilisant qui bouleverse la petite Yasmine de *Siècle des sauterelles* et sème le désordre dans sa vie. La perte de sa mère s'accompagne de la perte de sa voix. Le son de sa voix devient un souvenir lointain et presque entièrement effacé. Toutes les tentatives de son père pour la guérir de son mutisme restent vaines. La fillette ne recouvre l'usage de la parole qu'après s'être piégée elle aussi dans une tempête de sable.

Yasmine avance, pliée en deux. Elle va d'où vient le vent. Le vent la gifle. Le vent la griffe et siffle son fouet à ses oreilles. Chauffe, cuit sa peau aux cardes des sables. Râpe son gosier, abrasé par la poussière, colle son palais, crissent ses dents [...] Elle ne veut pas perdre le rail et s'égarer dans la colère du vent. Elle s'arrête, le cherche du pied, le

trouve, l'enjambe et descend la butée qui porte la voie ferrée. Elle s'assoit dos au vent, dards de son courroux u vif du cœur, aigreur de ses quintes au cou, tournis de ses plaintes aux abscisses d'un étrange vertige[...] Un souffle sourd de son tréfonds, s'enroule en elle, explose dans ses poumons. Yasmine entonne une plainte. Aux écueils de sa gorge, des paroles se brisent, se grisent de vent et chantent[...] tous les mots dits cessent d'être maudits et prennent leur envol, libérés par l'amant de ses dunes, le vent. Chant jubilé de la délivrance. Chant seconde naissance. (S.S. :1044-1048)

Le vent ne contribue pas seulement à réconcilier la fillette avec ses cordes vocales mais sauve également sa vie car grâce à son chant, le juif Benichou, ami de son père puis son protecteur, parvient à la repérer et la faire sortir de la tempête qui a failli l'ensevelir. Le vent donne une seconde naissance à Yasmine car par la suite, le texte ne la présente plus comme une orpheline brisée par la perte des parents mais comme une femme accomplie qui traverse les contrées pour célébrer son talent d'artiste.

Dans *Je Dois Tout à Ton Oubli*, le souvenir traumatisant est l'incipit même du roman

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux de Zahia qui semble tout figer. (J.D.T.T.O. :11)

Selma Moufid est horrifiée de cette vision qui vient la hanter, par une nuit de violente tramontane. « *Selma écarquille les yeux, regarde sa cheminée en fonte qui ronfle de concert avec la tempête de la nuit, entend le vent de sable rugir dans la tramontane.* » (J.D.T.T.O. :12). Après avoir vu la photo mortuaire d'une patiente sanglée dans sa robe de mariée, l'ancien cliché du bébé illégitime de Zahia sort d'un trou de mémoire pour rappeler à la cardiologue que petite elle a assisté à sa mise à mort. La main qui a osé s'en prendre à sa vie n'est autre que celle de sa mère. Ce souvenir est presque irréel, il n'évoque rien à Selma car « *La scène de l'étouffement s'est effacée de sa mémoire, gommée par le sable, par le vent.* » (J.D.T.T.O. :21-22)

La scène est si abjecte que Selma la classe dans la catégorie de l'impossible. Elle refuse de croire à sa véracité et se croit en proie à des hallucinations. Mais la scène se fait

insistante et la pourchasse partout où elle va. Un retour au désert s'impose et un face à face avec la mère finit par la convaincre de la culpabilité de cette dernière. Selma comprend que le choc était si violent pour l'enfant qu'elle était que son inconscient a pris le dessus des choses pour protéger son innocence. Si la liaison avec son passé est enfin rétablie, la rupture de Selma avec sa mère est définitive. Elle n'assistera même pas à son enterrement pour lui faire ses adieux car elle sait pertinemment que des retrouvailles les unissant n'ont jamais eu lieu. A la fin du texte, la Selma torturée et indécise au début de l'histoire, laisse place à une Selma plus sereine et confiante qui quitte son village et qui a déjà le regard tourné vers l'avant.

Entre le vent de sable et les héroïnes s'instaure un lien indéfectible qu'on retrouve dans tous les romans. Le vent de sable, ce tyran coléreux qui dévaste tout sur son passage n'est pas craint ou haï par les héroïnes mais bien au contraire, il est chéri et admiré car il est le reflet de leur tempête intérieure qui ne s'apaise que dans le spectacle de sa furie. Il est l'extériorisation de leur état d'âme et l'expression de leur bouillonnement interne. La tension qui démange leur être ne s'atténue que dans ses mugissements. Le vent se déchaine, tangué, s'irrite, fulmine et rugit pour elles.

Dans la narration, à chaque fois qu'une héroïne est en proie à un ouragan interne, une tempête de sable se déclenche dehors pour traduire sa fureur silencieuse.

Après son agression, Leila, la rage au cœur, ne retrouve de consolation que dans ce vent violent qui déclame sa hargne et son ras-le-bol de la misogynie de sa société

A peine étaient-ils arrivés à Kénadsa, qu'une tempête de vent de sable roula sa rumeur au loin et se précipita sur la maison. Sa tourmente emplissait les oreilles, hantait les esprits [...] Le vent dressait la dune comme une lame de fond, comme un ouragan. Le sable submergeait la pleine lune, éteignait les étoiles, enterrait le ciel. Pour Leila, la voix de sa tempête intérieure, son sang battait au rythme des hurlements du vent, plus fort encore, plus dense de cris silencieux. La tempête dehors, la tourmente de son corps. Et la joute se fit alors entre son corps et les deux éléments du vent. Le fouet du sang la cinglait. Les bourrasques du vent éclataient. Ses veines brulaient, menaçaient de mettre sa chair en ébullition. Le sable, le sang du vent, fulminait, griffait, déchirait la nuit.[...] la colère de Leila finit par s'épuiser dans le déchainement de la tourmente. (H.M. :293-294)

Yasmine tout comme Leila, sent que le vent se soulève pour elle. Il concrétise ce cocktail assassin rangeant son âme, fait de sentiments de colère, de chagrin, d'amertume et de désespoir

Raque, le vent, et son désespoir ocre crible le teint glauque du jour levant. Elle[Yasmine] geint et suffoque. Gémit, le vent se cabre et choque, repart vociférant. Les sanglots de Yasmine s'absorbent comme poussière dans ses cornages monstrueux. Il assèche ses larmes au seuil des paupières. Il les sculpte en relief de sable [...] Yasmine s'immobilise, tout à coup attentive à ce corps à corps, douleur à douleur lénifiante avec le sirocco. Le vent pleure pour elle, fulmine pour elle, accuse à sa place. Il est l'interprète de sa tempête intérieure. Exprimée par lui, sa souffrance acquiert une force, une dimension intemporelle et cosmique qui la subjugue et la dépasse. Le vent est un virtuose qui s'approprie son chagrin et le transforme en tragédie. (S.S. :1060-1061)

Sultana, prise dans une crue de mémoire qui la submerge de partout et l'assiège par les souvenirs douloureux de son enfance, s'élance vers le vent. Elle sent que la tempête de sable n'est pas ce qui risque de l'engloutir car elle va juste secouer les couches de sable pesant sur son passé, pour la délivrer enfin de son emprise « *Le vent tremble. Le vent éructe et me hante. Le vent m'emmène. Le vent m'embrouille. Amant insaisissable qui m'enivre de sa jouissance.* » (I. :136)

Le vent de sable est donc le complice des héroïnes, Si le sable enterre leurs souvenirs, il se charge quant à lui de les déterrer, leur impose un face à face indispensable à leur accomplissement.

Cette mémoire de sable qui défie l'oubli et refuse de lui céder ses souvenirs, même les plus cruels d'entre eux, maintient les héroïnes attachées à leur passé et à leur désert. C'est elle aussi qui poussera la romancière à s'engager dans l'aventure de l'écriture pour guérir ses maux par ses mots. Le poids des souvenirs qui ne cesse de démanger son présent la convainc que seule une confrontation avec son passé sur un terrain neutre comme celui de la fiction est capable de cicatriser ses plaies d'antan.

Les traces du sable dans l'écriture de Mokeddem

L'écriture de Mokeddem porte tout comme le sable, des traces qui tantôt réapparaissent tantôt disparaissent mais restent toujours enfouis quelque part.

La surface de ses textes se présente toujours comme un espace où se manifestent des signes témoignant d'un passage déjà effectué par ici. En effet, le lecteur de Mokeddem a toujours l'impression du déjà vu et du déjà lu. Le texte se présente à lui, non comme une nouveauté vierge de tout antécédent, mais bien au contraire, comme un palimpseste²⁸⁹ portant l'écho de textes antérieurs et faisant surgir l'expérience d'anciennes lectures.

Dans chacune de ses fictions, des thèmes, des motifs, des catégories de personnages, ou des détails sont repris à des fictions qu'elle a déjà produites. Ces éléments récurrents deviennent des leitmotivs²⁹⁰ et expriment une certaine ouverture des textes leur permettant de communiquer entre eux et d'emprunter les uns aux autres.

Ce dialogue textuel renvoie à un projet d'écriture en cours où l'édifice textuel est toujours en chantier. Et ce trait facilement repérable dans l'ensemble de l'œuvre de Mokeddem, fait de son écriture une écriture de ressassement car chez cette romancière, l'écriture s'apparente à ce geste de la main qui balaye la surface du sable pour la débarrasser de ses anciennes arabesques afin d'y inscrire des nouvelles qui ne seront jamais totalement différentes. Ses textes renvoient de la sorte à un même texte auquel on revient et qu'on revisite sans cesse comme animé par le besoin de graver ses signes et leur épargner tout évanouissement.

Avant d'étudier cette écriture de ressassement qui est aussi à notre sens, une écriture de l'anamnèse, un détour théorique s'impose car ce phénomène de réécriture ou de retour en arrière pour puiser dans ses propres sources n'est pas propre à notre écrivaines.

²⁸⁹ - Nous empruntons la métaphore de Palimpseste à Gérard Genette « *Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.* » Genette Gérard cité par Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.158

²⁹⁰ -« *Influencée sans doute par la pratique musicale (à la manière de Wagner), l'idée du refrain, du leitmotiv, de la récurrence d'un thème présenté avec des mots proches, engendre, surtout dans la littérature moderne, des réécritures intratextuelles affichées. Comme toute écriture intratextuelle, il s'agit moins pour le lecteur de posséder une vaste culture littéraire que de reconnaître dans le texte qu'il lit les répétitions et les variations à l'œuvre dans la production de celui-ci. Par le nombre et la fréquence des répétitions, le leitmotiv, normalement, ne peut manquer d'être relevé ; il appartient donc à une écriture intratextuelle visible* » Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, pp. 140,141

Les critiques désignent cette pratique sous le nom d'intratextualité. Avant de s'attarder à cette notion, un rappel de la théorie mère de laquelle découle cette notion est nécessaire.

Dès les années 1960, une nouvelle théorie dédiée à étudier les rapports s'établissant entre les textes voit le jour. Elle est baptisée théorie de l'intertextualité.

Théorie de l'intertextualité

Le mot intertextualité parfois orthographié dans ses débuts avec un tiret : « intertextualité », apparaît pour la première fois dans un article de Kristeva consacré à Bakhtine (auquel on emprunte les fondements théoriques de la notion), intitulé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » et publié dans Critique en avril 1967. Cet article sera repris deux ans plus tard dans le recueil *Sémiotiké*, mais entre-temps Julia Kristeva aura continué à utiliser le terme, notamment dans le manifeste telquelien *Théorie d'ensemble*, paru fin 1968. Philippe Sollers, un des initiateurs de la collection *Tel Quel* dans laquelle Julia Kristeva publie *Sémiotiké*, lui emprunte également le terme.

Comme en témoigne le titre de l'article fondateur, Kristeva établit la filiation entre le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité. Elle va reprendre alors le concept du linguiste russe, et en adopter les principales facettes « *Le statut du mot se définit alors a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique.* »²⁹¹

Partie d'un commentaire des théories de Bakhtine qui venaient tout juste d'apparaître en France, la théorie de l'intertextualité s'élabore peu à peu, dans la conscience de cette filiation, mais sans hésiter évidemment à adapter le concept au nouveau cadre du structuralisme français, de *Tel Quel* et de la sémiologie ou « sémanalyse » souhaitée par Kristeva. Philippe Sollers à son tour revendique l'utilisation du terme de Kristeva et en donne une définition consensuelle « *Le concept d'intertextualité est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.* »²⁹²

Le travail du texte est ainsi mis en relief, de même que les relations complexes qui s'entrecroisent dans un texte « [...] il est une permutation de textes, une intertextualité :

²⁹¹-Kristeva Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, p.145

²⁹²-Sollers Philippe, *Ecriture et révolution, in Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil ; *Tel Quel*, 1968, p.75

dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent. »²⁹³

Dans la mouvance de Tel Quel et du structuralisme français, Roland Barthes à son tour, à partir des années 1970, utilise le terme et le concept d'intertextualité, en se situant explicitement dans la lignée de Julia Kristeva. On peut lire cette définition dans *Le plaisir du texte*

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus au moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu –cette texture- le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimons les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée).²⁹⁴

On n'y retrouve non pas le mot lui-même, mais les éléments définissant l'intertextualité telle que Kristeva l'a créée : l'idée de la texture et de l'entrelacs des textes, l'idée d'une génération ou productivité des hypotextes dans le nouveau texte et de la mort de l'auteur. Barthes cependant orne son propos de nombreuses métaphores, comme il le fait souvent dans ses écrits ; il insiste ainsi sur l'image du tissu ou encore de la toile d'araignée. Il voit en l'intertextualité beaucoup moins un outil scientifique qu'un concept assez général, essentiel mais inanalysable, comme on le voit dans le célèbre article *Théorie du texte* publié dans l'Encyclopédie Universalis :

Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, conditions de tout textes, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.²⁹⁵

Ce « champ général de formules anonymes », à l'origine « rarement repérable » ne donnera que rarement lieu chez Barthes à des références précises ; l'intertextualité relève de l'interdiscursivité, de l'inconscient, mais n'appelle pas la recherche d'un intertexte. Elle

²⁹³-Kristeva Julia, Ibid., p.299

²⁹⁴-Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1980,p. 85

²⁹⁵-Encyclopédie Universalis, 1975,p.372

aide à comprendre la littérature et les mécanismes intervenant dans la construction du texte par le lecteur et l'auteur.

S'intéressant avant tout à la littérature, Barthes développe sa théorie de l'intertextualité dans une réflexion sur la littérature plus que sur le langage : *le Plaisir du texte* se consacre en effet à la jouissance esthétique éprouvée devant les œuvres d'art verbal.

Suite à l'article de Roland Barthe (1973) et quelques années avant les travaux de Michael Riffaterre, La revue Poétique consacre en 1976, un numéro spécial à la notion d'intertextualité (*L'intertextualité* n°27). Cette parution annonce une nouvelle génération de théoriciens de l'intertextualité, alors que le concept migre vers l'opérateur, et devient un instrument de la poétique. L'une des contributions importantes à ce numéro est celle de Laurent Jenny *La stratégie de la forme*. l'article offre une nouvelle définition de l'intertextualité qui apparaît plus exigeante que celles de ses prédécesseurs

A cette fin, nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique.²⁹⁶

On remarque en effet que Jenny précise que l'intertextualité repose sur un repérage d'éléments structurés antérieurs ; il s'éloigne donc d'une vision extrêmement large de l'intertextualité, celle de Roland Barthes notamment, qui accepte lui tous les renvois de texte à texte, au mépris même de la chronologie. Jenny estime d'ailleurs que si un seul sème autorise le rapprochement de deux textes, et s'il n'y a pas de rapport de texte à texte entant qu'éléments structurés, on ne peut pas parler d'une véritable intertextualité mais d'une intertextualité « faible »

Pour parler de la présence d'un texte dans un autre en terme d'intertextualité, toujours selon Jenny, il faut obligatoirement que le texte retravaille un autre texte. Sans limiter les opérations du travail intertextuel à la transformation du conditionnement contextuel –verbalisation, linéarisation, enchâssement- Jenny insiste pour porter l'analyse intertextuelle sur « les fragments intertextuels » qui, selon lui, « sont également sujets à des

²⁹⁶-Jenny Laurent, *La stratégie de la forme*, Poétique, n°27,1976,p.262

modifications immanentes ». L'intertextualité permet alors de réactiver, de renouveler les textes et d'empêcher leur figement.

En accord avec l'esprit du poststructuralisme, Michael Riffaterre propose une conception extensive de l'intertextualité, en envisageant la notion comme « une perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'on précédée ou suivie »²⁹⁷

Plus opératoire que définitionnelle, l'approche de Riffaterre renvoie l'intertextualité du côté de la réception. Pour être repérée, l'intertextualité nécessite inexorablement la présence d'un lecteur, telle est l'hypothèse avancée par Riffaterre. La participation active du lecteur est en effet suscitée d'emblée lorsque celui-ci bute sur le sens du texte, et plus particulièrement lorsqu'il n'arrive pas à lui trouver un référent. Cet état d'incompréhension que Riffaterre désigne par le concept d'agrammaticalité, engendre un nécessaire recours à la mémoire du lecteur, c'est-à-dire un détour par l'intertexte. La mémoire du lecteur devient alors un mécanisme de production de la signifiante.

Gérard Genette publie en 1982 *Palimpsestes*, continuant la réflexion sur l'intertextualité initiée dès 1979 avec *Introduction à l'architexte*. Le livre recense les pratiques intertextuelles. Il porte comme sous-titre *La littérature au second degré*, renvoyant de même qu'Antoine Compagnon avec *La seconde main ou le travail de la citation*, à l'image d'une succession d'auteurs ou de textes. Leur réflexion ne renonce pas à la notion de sujet écrivant ni à celle d'une chronologie de la littérature contrairement à Kristeva et Barthes.

Le livre de Genette a l'immense mérite, au-delà d'une terminologie qui n'a pas été totalement retenue par les critiques, de proposer une classification claire et complète des relations unissant les textes. Le terme global qu'il utilise au lieu d'intertextualité est en effet la transtextualité, définie comme la transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »

Genette distingue cinq types de relations transtextuelles :

-La paratextualité

La relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formée par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient

²⁹⁷-Riffaterre, 1979, p.9

Parmi les relations intertextuelles précitées, celle qui caractérise le plus notre corpus est celle de l'intratextualité. En effet les textes de Mokeddem empruntent les uns aux autres. Ils se rencontrent et s'entrecroisent, entraînant le lecteur dans une aventure où les récits se succèdent, se complètent et s'interpellent inlassablement. Leurs motifs sans cesse réitérés donnent l'impression de circuler librement dans un circuit ouvert.

La charpente même que choisit la romancière pour ses récits est presque identique. L'histoire est presque toujours la même, oscillant entre le récit autobiographique et la fiction. Le schéma actanciel ne change que très légèrement. Il s'agit toujours d'un sujet en quête de la réalisation de son être. C'est toujours une fille issue du désert, confrontée à la cruauté de sa société qui se rebelle et mène une lutte acharnée pour réaliser son rêve de liberté et d'émancipation. Nourrie de valeurs nomades, elle refuse le confinement, s'attache à sa seule planche de salut « l'école » et de bataille en bataille, elle parvient enfin, à concrétiser ses objectifs.

Mokeddem offre à ses héroïnes le même parcours de vie que la sien. La description qu'elle leur donne et les traits communs qui les réunissent persuadent le lecteur que ces protagonistes ne sont en réalité qu'un seul et même personnage, qui change peut être de nom, d'un roman à l'autre mais qui garde toujours la même essence. Ce personnage est l'avatar fictif de la romancière. Quand ce n'est pas par le nom que les héroïnes s'approchent de leur créatrice : Sultana, Malika, c'est par leur profession (Selma Moufid est médecin), ou par leurs souvenirs d'enfance (Leila dans *Les Hommes qui marchent* retracent la première phase de vie de Mokeddem) ou par leur description physique (ou enfin par un rapport qui les rattachent toutes un même espace des origines (Nour, Nora, Shemsa rappellent par leur nom cette lumière éclatante propre au pays des sables).

Même pour le nom qui semble le plus éloigné de celui de la romancière qu'on découvre dans des *Rêves et des Assassins*, la différence n'est qu'apparente. Deux passages tirés respectivement des *Rêves et des Assassins* et de *La Transe des Insoumis* le confirment

La plupart des filles, nées comme moi à l'indépendance, furent prénommées Houria :Liberté, Nacira :Victoire, Djamila ;la Belle, référence aux Djamila héroïnes de la guerre...Moi, on m'appela Kenza :Trésor. Quelle ironie ! Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection due à l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux Libertés entravées, aux Victoires asservies et aux héroïnes bafouées. (R.A. :20)

Moi, on m'a donné pour prénom Reine. Je n'y suis pour rien. C'est une perversion si répandue dans le pays que de donner des prénoms sublimes aux filles pour mieux s'appliquer toute une vie à les asservir, les avilir. Du reste, je me sentirais plutôt sorcière que reine avec au bout de ma baguette quelques mots fabuleux : Pourquoi pas ? Peut-être !...par lesquels on peut advenir ou disparaître d'un seul éclat. (T.I. :107)

Dans la trame narrative, ces héroïnes sont soutenues par une catégorie de personnage présente dans tous les romans, celle des humanistes français. Comprenant les aspirations de ces jeunes femmes assoiffées de liberté, ces adjuvants entreprennent de les aider et leur assurent un certain parrainage intellectuel. Dans cette catégorie, nous trouvons la figure du Docteur Schalle ou celle des institutrices françaises qui prennent les héroïnes sous leurs ailes et les encouragent à continuer leur instruction.

Les héroïnes sont aussi soutenues émotionnellement par des personnages appartenant à la communauté juive. Une communauté à laquelle la romancière tente de rendre hommage dans tous ses romans, à travers la figure affectueuse et aimante de Imna ou d'Estelle l'amie de la tante Saadia ou enfin à travers celle de Benichou qui prend la place du père et du protecteur près de Yasmine, après la mort de Mahmoud dans *Le Siècle des Sauterelles*.

En opposition à ces actants adjuvants, se dressent des opposants dont l'objectif est de faire échouer les tentatives d'émancipation des héroïnes. Ce qui est étonnant c'est qu'à côté des mâles rétrogrades et incompréhensifs de la famille, figure aussi le personnage de la mère. Il s'agit généralement de mères victimes de leur ignorance et craignant que la conduite de leurs filles ne les mène à un scandale qui se mettent à œuvrer pour freiner leur épanouissement et qui collaborent avec des hommes misogynes pour les faire revenir dans les rangs des femmes dociles et soumises.

Mais l'objet de la quête est réalisé dans tous les romans car ils finissent tous sur une note positive. Les héroïnes réalisent leur rêve de liberté et mènent enfin la vie dont elles ont toujours rêvé.

En plus de ce canevas narratif commun aux textes de Mokeddem, le lecteur décèle la présence d'éléments itératifs à l'intérieure de la trame narrative, comme la répétition d'une même scène ou d'un même événement. Dans *les Hommes qui marchent* et dans *Mes Hommes*, on revient à ce souvenir d'enfance de la tirelire où le père conclut un marché avec sa fille, selon lequel il la paye pour qu'elle s'occupe de son frère. Ces économies lui

permettront de s'offrir le vélo dont elle rêvait mais un jour le père rompt le contrat en cassant la tirelire et en s'emparant de l'argent de sa fille pour acheter le vélo à son fils.

Un autre évènement plus traumatisant est évoqué dans les deux romans, celui de l'agression dont les héroïnes sont victimes, un jour de commémoration de la journée du premier novembre. En giflant un insolent qui a osé des attouchements sur elles, elles ont failli être lynchées par la horde des hommes présents sur les lieux

Au comble de l'épouvante, la main soudée à celle de sa sœur, Leila courait, éperdue, au milieu de cette place hostile. Elle avait compris que rien ne pouvait arrêter ces détraqués. Elle se retournait sans cesse, craignant d'être rattrapée en détalant comme une possédée vers la boutique éclairée- là-bas à l'autre bout. Les hommes se bouscullaient sur leur passage avec des rires gras. L'un d'eux fit un croche-pied à Leila qui s'étala à plat ventre sur le macadam, entraînant Bahia dans sa chute. Leila se releva aussitôt et eut le temps d'apercevoir une têtericanant à qui le vice donnait un masque de loup.[...] Normaux ou dévastés par leur frustration sexuelles, Leila savait qu'elle ne pouvait attendre aucune aide de ces hommes qui se réjouissaient de la scène en espérant sans doute la voir culminer en lynchage. Ils donneraient même un petit coup de pouce pour un tel dénouement, comme venait de le faire l'un d'entre eux en tentant de les arrêter. (H.M. :288-289)

Le même évènement est de nouveau raconté dans *Mes Hommes* dans le chapitre intitulé *L'homme de mes images* à la page 100

C'est en 1965. J'ai quinze ans. Bellal s'est installé à Béchar, la ville d'à côté, où il tient une boutique, où je vais au lycée. Un soir de 1^{er} novembre, il décide de rester ouvert jusqu'au feu d'artifice prévu sur la grande place pour la commémoration du déclenchement de la guerre de l'indépendance. Il veut faire des photos des illuminations et de la liesse populaire.

Hélas pour lui et pour moi, il ne fera aucune photo ce soir-là. Ce soir-là, il baisse son rideau de fer dans mon dos. Face aux gueules tordues par la violence de centaines d'hommes qui m'auraient lynchée sans son intervention in extrémis, seulement parce que je n'étais pas voilée. Et parce que j'avais osé envoyer un coup de pied dans les couilles d'un jeune homme qui m'avait pincé la fesse. (M.H. :100)

Parmi les motifs récurrents qui réapparaissent aussi d'un texte à l'autre, nous retrouvons par exemple le son de luth. Un luth qui entonne des notes propres au désert. Ce luth apparaît dans *Le Siècle des Sauterelles* entre les mains du petit Bachir

Hamani« *Comme à l'accoutumée, Bachir vient s'asseoir au seuil de la tente[...] il sort sa flute et donne sérénade à Yasmine. Aux premières notes, Yasmine suspend sa lecture et écoute.* »(S.S. :1005) et réapparaît dans *L'Interdite* « *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.* » (I. :16), « *La flute de nouveau. Je la sens plus que je ne l'entends. Elle est comme un autre temps, dans un moi encore inaccessible.* » (I. :26)

Nous le retrouvons également dans *N'zid*, instrument sur lequel joue un virtuose du désert dont l'héroïne est amoureuse. Il s'agit du musicien Jamil dont le son du luth est l'un des éléments qui permettront à Nora l'amnésique de retrouver sa mémoire.

Un autre phénomène renvoyant à l'intratextualité est observé dans les romans de notre auteure. Il s'agit de l'autocitation. Mokeddem s'autorise à reproduire ses propres propos sur le mode de la citation. Elle encadre ses dires entre guillemets et cite leur référence.

Elle réutilise par exemple, une définition d'un néologisme qu'elle a déjà employé dans *L'Interdite*, de nouveau dans *N'zid*. Dans *L'Interdite*, elle explique au lecteur « *Quand tout, en arabe algérien koulchi, est douloureux, il s'agit de la koulchite, pathologie féminine très répandue et si bien connue ici. Koulchite symptomatique des séismes et de la détresse humaine.* »(I. :88) Nous lisons dans *N'zid*« *Koulchite ? L'inflammation du tout, la mal vie. Un mot d'une romancière. Algérienne aussi. Qui déjà ?* » (N. :142). En bas de page, elle cite le titre du roman et la maison d'édition.

Elle réemploie également des bribes de passages tirés des *Hommes qui Marchent* et recollés dans *N'zid*

Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements [...] 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. (N.: 162)

Ce ressassement des mêmes fragments qui deviennent des leitmotifs auxquels le lecteur est habitué, semble répondre à un besoin chez l'auteure ; celui de graver le signe, de lui éviter tout évanouissement. Comme si Mokeddem, fille d'un univers où tout est

éphémère, où tout est voué à l'anéantissement, combat par le biais de son écriture ce sort fatal. Mokeddem reprend les mêmes éléments qui ont compté dans son parcours personnel et dans celui de beaucoup de femmes de sa génération comme pour immortaliser leur lutte et leur bravoure. Beaucoup de femmes se reconnaissent dans ses héroïnes déclare-t-elle lors de l'une de ses interviews

Je reçois des lettres de lectrices algériennes. Qu'elles vivent en Algérie ou en exil, elles me disent qu'elles se reconnaissent complètement en Leila, Sultan, Kenza, héroïnes de mes romans. Toutes celles qui ont eu à lutter contre l'enfermement de nos traditions, pour faire des études, pour pouvoir travailler, ont arraché leur liberté au prix fort. Nous avons toutes des parcours similaires, à des variantes près.²⁹⁸

Par le biais de son art, la romancière dit donc non à l'oubli. Son écriture devient ainsi une écriture de l'anamnèse. Une forme de lutte contre l'effacement des traces mémorielles et contre le gommage des souvenirs. Cette obsession de préserver les traces du passé s'exprime par l'inscription au sein des textes aussi de certains éléments de sauvegarde comme le tatouage, signe d'un temps révolu, gravé indélébilement sur la chair et dont le rôle principal est de rappeler un certain passé, une certaine appartenance.

Le tatouage vert, indélébile entre les deux yeux, est en fait l'œil intérieur d'une mémoire vivante. C'est un emblème tribal, le signe inaltérable d'intégration à un groupe social. C'est un symbole d'identification qui marque une appartenance[...] Il instaure une forme de permanence en inscrivant la tribu sur la terre de ses ancêtres.²⁹⁹

L'écriture de ressassement peut être envisagée aussi comme une activité curative. A force de revenir sur des traumatismes et des blessures antérieures, le souvenir douloureux perd son acuité et sombre dans la banalité. Mokeddem s'administre une médecine différente de celle qu'elle a l'habitude de pratiquer car elle tente de guérir ses maux par le pouvoir de ses mots.

La médecine s'est subordonnée à l'écriture et ces deux activités, ainsi échelonnées, concourent à me structurer. Le médecin essaye de soigner les autres. La romancière

²⁹⁸ - Malika Mokeddem, entretien Algérie/ Littérature/Action : www.revue-plurielles.org/_uploads/pdf/4_14_13.pdf (consulté le 25/11/2017)

²⁹⁹ - Chikhi Beida, *Destinées voyageuses : la patrie, la France, le monde* : books.google.dz/books?isbn=2840504561 (consulté le 25/11/2017)

s'empigne avec des mots et des maux- pour tenter de se soigner elle-même, dans tous les sens du terme.³⁰⁰

L'analyse effectuée dans ce dernier chapitre nous a permis d'arriver à la conclusion suivante : le minéral est utilisé par la romancière pour rappeler que la force du nombre est tout aussi importante pour les femmes que celle du caractère. Le sable qui souvent est associé aux connotations d'effritement, de vulnérabilité et d'inconsistance apparaît contrairement à cela sous la plume de notre romancière, comme un élément à la puissance terrifiante. En réunissant ses grains et en agissant par la totalité de sa masse, le sable acquiert un pouvoir d'envahissement et d'engloutissement capable de changer la face du monde. Rien ne résiste à sa furie et tout s'incline quand se déclenche sa colère. Si les héroïnes partagent des traits communs avec le sable (la mémoire de sable et l'âme de sable) elles doivent agir de la même façon que lui, c'est-à-dire qu'elles doivent conjuguer leurs efforts pour donner plus de chance à leur combat d'aboutir. La présence du sable contamine aussi l'écriture de la romancière pour faire d'elle une écriture de ressassement et de l'anamnèse. Le texte devient comme cette surface de sable où les signes tantôt réapparaissent tantôt s'effacent mais restent toujours enfouis quelque part.

³⁰⁰-Malika Mokeddem, entretien Algérie/Littérature/Action, Op.cit.

Conclusion

Conclusion

Arrivant au terme de ce travail, il convient avant d'inventorier les résultats auxquels nous sommes parvenue, de revenir sur son objet et ses objectifs. Intitulée *Poétique de la nature dans les romans de Malika Mokeddem*, cette recherche s'est proposée d'étudier les textes de cette romancière, à partir d'un angle bien déterminé ; celui de la nature en tant que composante textuelle récurrente. Cette constante qui revient dans tous les romans de l'écrivaine, fait de la production de celle-ci une écriture de dehors, contrairement à ce qui est avancé dans les discours théoriques réservés aux écritures féminines et qui s'accordent tous à qualifier l'écrit-femme d'écriture de dedans.

Le choix d'évincer les espaces domestiques, intimes, clos, considérés comme typiquement féminins et de leur privilégier des espaces naturels ouverts et illimités est donc une donnée anodine dans une écriture féminine. Ce trait distinctif dans les écrits de notre romancière, nous a poussé à s'interroger sur les raisons d'un tel choix, sur sa portée symbolique et sur ses implications dans l'écriture.

Nous n'avons pas limité notre recherche à la notion d'espace car nous avons remarqué que Mokeddem dépeint un univers naturel complet avec toutes ses composantes : animale, végétale et minérale. Chaque élément décrit apparaît comme soigneusement sélectionné pour servir à quelque chose. Il a donc sa place et son rôle dans la fiction ce qui rend sa mise à l'écart injuste et injustifiée. Pour comprendre l'instrumentalisation poétique de ces éléments, nous leur avons réservé chacun, un chapitre d'analyse dans la thèse. La somme des résultats obtenus dans chaque chapitre, nous a servi à évaluer la justesse de nos hypothèses de départ.

Après avoir fait subir à notre corpus formé de dix romans, publiés par l'auteure entre 1991 et 2011, des lectures multiples et plurielles via lesquelles nous avons tenté d'explorer les significations implicites et le sens caché des éléments formant l'univers naturel des fictions étudiées, nous sommes en mesure d'affirmer que la représentation de la nature chez Mokeddem sert plusieurs objectifs qui dépassent le simple souci d'offrir un décor aux récits.

Mokeddem écrit la nature pour engager sa parole artistique dans une nouvelle expérience esthétique, celle de l'exploration de nouvelles voies de la création, celle du dépassement des frontières et de la transgression des interdits. La nature choisie, celle du désert et de la mer, deux étendues sans fins et sans clôtures, illustrent son besoin et son

Conclusion

envie de repousser toutes les limites fixées au sujet féminin pour dire, en toute liberté et au-delà de toute restriction, ce qui la préoccupe en tant que femme.

Son écriture se présente dès lors comme un champ esthétique à horizons ouverts où les pratiques scripturales sont libres de toute contrainte. En multipliant les codes, en mélangeant les genres et en diversifiant les discours, Mokeddem fait de son écriture, une écriture de l'éclatement des lignes séparatrices. En faisant sauter ces dernières, tout cloisonnement et toute rupture volent en éclat pour laisser place à la rencontre qui s'opère entre les différences, et qui permet de s'enrichir et de s'éloigner de tout enfermement et de toute ankylose.

En écrivant la nature, Mokeddem sort aussi des sentiers battus du discours contestataires qui se contente de dire la condition féminine à travers une dénonciation directe et plate ou à travers un témoignage à faible consistance littéraire. Contrairement à ces pratiques, Mokeddem opte pour un plaidoyer plus élaboré, établi à partir d'un prisme poétique, constitué par l'ensemble de significations suggérées par les éléments naturels figurant dans ses textes.

Pour évoquer l'égarement des femmes algériennes entre modernité et tradition, elle se sert de son espace d'origine qu'elle présente comme un espace de perte. Elle place ses héroïnes au milieu de ce désert où elles sont privées de tout repère qu'il soit physique ou symbolique et c'est l'absence de repères symboliques qui pèse le plus sur elles et accentuent leur déchirement. Ces femmes se retrouvent livrées à elles-mêmes et abandonnées des leurs car ces derniers n'approuvent ni leur désir d'émancipation ni leurs aspirations de liberté.

C'est désormais la femme seule face au désert. Cette épreuve imposée à l'être pour retrouver son chemin vers soi, s'avère l'une des plus dures car le désert affronté n'est pas que celui de l'espace réel sans balises mais c'est aussi un désert symbolique qui renvoie à la pluralité des choix, à la multitude de possibilités et à la jonction des paradoxes qui embrouillent le personnage et l'introduisent dans un état d'indécision et d'incertitude. Cet état conduit à la désintégration de son être en moi désunis. L'intégrité psychique est ainsi perdue et le personnage est désormais en proie à des troubles qui prennent la forme du dédoublement. Tous les personnages féminins de Mokeddem frôlent la schizophrénie dans leur désert, ils sont en proie à des hallucinations et ne parviennent pas à distinguer les faits réels des faits imaginés. Le désert devient ainsi pour les héroïnes un espace de perte de soi,

Conclusion

de meurtrissure de l'âme et d'émiettement de l'être. Elles comprennent que pour échapper à son anéantissement, elles ont besoin d'un certain recul. Elles décident alors de partir pour se chercher ailleurs.

Nous avons vu que si le désert se lit comme la métaphore de l'égarement au féminin, la mer se présente quant à elle comme un espace de régénération où le sujet féminin parvient à se retrouver et à se construire une identité qui l'extirpe à son flottement. Tous les questionnements inassouvis dans l'espace d'origine et qui tournent autour de la définition d'une essence pour soi, se retrouvent enfin résolus grâce à un voyage maritime entrepris pour atteindre une seule destination, celle du retour vers soi.

Le travail d'écriture que la romancière effectue sur la mer transforme cette dernière d'un simple espace en une feuille de route, guidant tous les égarés vers une conception identitaire qui ne procède plus par élimination mais par intégration. L'identité selon Mokeddem serait la somme de nos expériences et de nos appartenances. Elle ne doit plus donc être considérée comme une donnée figée renvoyant à un quelconque enracinement qui rattache exclusivement l'individu à une seule groupe, à une seule terre, à une seule culture, à une seule conviction, à une seule langue et à une seule histoire. Elle doit plutôt fonctionner comme un rhizome qui se développe et s'enrichit au fil des rencontres. L'identité individuelle doit être à la fois unique et collective, Unique dans le sens où elle doit préserver les singularités de l'être et ce qui fait sa différence par rapport aux autres. Collective car les appartenances ne sont jamais définitivement définis.

Suivant cette conception, l'identité d'une femme serait ce qu'elle décide d'être et non pas ce qu'on lui impose d'être. A travers son traitement de la thématique maternelle, nous avons pu voir que Mokeddem refuse qu'on confine l'identité féminine à un rôle que les femmes subissent plus qu'elles ne le choisissent. Elle démontre que l'être féminin a droit de refuser les injonctions du groupe sans perdre pour autant son statut d'individu à part entière. En parvenant à se définir, la femme ne sort pas que de son flottement identitaire mais devient aussi capable d'affirmer sa présence au monde.

Le combat féminin ne s'arrête pas à cette accession à un certain poids existentiel car les figures féminines de Mokeddem se trouvent confrontées à un autre défi, celui de protéger leurs choix et de préserver leurs acquis dans une société qui continue à les considérer comme des êtres inférieurs, ayant toujours besoin d'être sous une tutelle masculine. Pour témoigner de l'attitude que ses femmes doivent adopter, face aux hostilités

Conclusion

qui les entourent, la symbolique végétale dans les romans étudiés est très éloquente. Mokeddem choisit de décrire une catégorie particulière d'arbres qui expriment par leurs caractéristiques les idées de force, d'endurance et de résistance tels le palmier, l'olivier, l'arbre du Ténéré et les tamaris. Ces arbres sont toujours mis en relation avec les héroïnes comme pour leur servir de modèle. Ces dernières doivent s'armer de courage, de patience et de force de caractère pour être comme ces arbres qui parviennent à garder la tête haute malgré l'inclémence des milieux où ils sont plantés.

Le minéral est utilisé quant à lui, pour rappeler que la force du nombre est tout aussi importante que celle du caractère. Le sable qui souvent est associé aux connotations d'effritement, de vulnérabilité et d'inconsistance apparaît contrairement à cela sous la plume de Mokeddem, comme un élément à la puissance terrifiante. En réunissant ses grains et en agissant par la totalité de sa masse, le sable acquiert un pouvoir d'envahissement et d'engloutissement capable de changer la face du monde. Rien ne résiste à sa furie et tout s'incline quand se déclenche sa colère. Si les héroïnes partagent des traits communs avec le sable, comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, elles doivent agir de la même façon que lui, c'est-à-dire qu'elles doivent conjuguer leurs efforts pour donner plus de chance à leur combat d'aboutir. L'exemple de l'efficacité d'une telle solidarité est donné dans *L'Interdite* où des villageoises parviennent malgré leur faiblesse et grâce à leur union à défier la machine intégriste.

Par son bestiaire Mokeddem revient sur les rapports conflictuels, opposant les deux sexes dans sa société. Elle démontre qu'il est possible de mettre fin au différend et de conduire homme et femme sur un terrain d'entente. Il suffit pour le faire de cesser de considérer leurs différences comme une raison de rupture. Pour le prouver Mokeddem procède à des fusions associant des catégories qui sont par définition opposées telle féminité et masculinité. Ses textes regorgent d'exemples illustrant cette fusion. Il suffit de se souvenir du personnage de Vincent dans *L'Interdite* qui, greffé d'un rein d'une femme algérienne, acquiert une part de féminité à jamais inscrite dans son corps et dans son âme. Se sentant dorénavant comme un être hybride, il tentera d'assumer cette nouvelle identité sexuelle à travers une immersion dans le milieu féminin algérien. D'autres exemples fonctionnent selon cette même logique refusant de reconnaître l'existence d'une ligne de fracture opposant les sexes ; Yasmine dans *le Siècle des sauterelles* est tantôt fille tantôt garçon, il lui suffit de changer de costume, tout comme sa mère spirituelle Isabelle Eberhardt, pour aller d'un sexe à l'autre et berner l'attention de son entourage. Son père

Conclusion

Mahmoud est quant à lui, par ses soins et sa sensibilité, plus une mère qu'un père à cette enfant.

En brouillant les distances séparant les sexes, l'auteure démontre que les différences ne doivent pas s'ériger en barrières coupant les ponts entre homme et femme car c'est cette brisure qui conduit aux ségrégations et aux conflits générateurs d'injustices à l'égard des femmes. Nous avons eu l'occasion de voir que Mokeddem revient sur cette brisure à travers son bestiaire marin où elle fait de la méduse le symbole d'une féminité incomprise et écorchée par l'insensibilité et l'agressivité de l'oursin, renvoyant au mâle persécuteur. Au lieu d'une histoire d'amour censée les unir, ces deux êtres se découvrent alors une aversion qui les éloigne à jamais l'un de l'autre. Les raisons de cette aversion ne sont autres que celles de l'inacceptation et de l'appréhension de l'autre. En effet, les femmes que nous raconte Mokeddem, ne souffrent qu'à cause de ce regard faisant d'elles les adversaires des hommes et de ses derniers leurs ennemis jurés. Les mâles s'en prennent aux femmes car ils voient en elles et en leur besoin d'émancipation une menace qui risque d'annihiler leur virilité tandis qu'ils sont vus par celles-ci comme des bourreaux qui entravent leur marche vers la liberté.

Le message qui ressort des textes de Mokeddem est qu'il est temps de changer ce regard pour mettre fin aux antagonismes. Ses récits, tout en racontant les rapports conflictuels opposant homme et femme, n'omettent pas de relater aussi des relations harmonieuses, sans foyer de tension où le mâle ne cherche aucunement à dominer la femme mais tente au contraire, d'être son allié car il la considère comme son égal. Cette catégorie d'hommes d'exception, illustrée comme nous l'avons vu, par les figures de la seiche et de Bernard l'Hermite, prouve que le pari de réconcilier les sexes n'est pas perdu. Mokeddem enjambe donc cette ligne imaginaire qui a longtemps placé les hommes et les femmes dans deux camps adverses, pour instaurer à une nouvelle vision où l'homme serait l'autre de la femme et la femme l'autre de l'homme.

Le dépassement des frontières auquel appelle Mokeddem, démontre qu'elle refuse tout type de catégorisation aboutissant à des discriminations qu'elles soient d'ordre sexuel, racial, ethnique, religieux ou autre. Elle nous propose une écriture libre et libératrice qui s'attaque à une vision du monde bâtie sur la notion des clivages, présentée comme responsable du déclenchement des rouages de la bêtise humaine. Ses textes nous invitent à sortir des carcans d'une pensée limitée, à reconsidérer la dichotomie qui structure notre

Conclusion

façon de réfléchir pour pouvoir appréhender autrement notre monde. La voie du métissage est une des possibilités qu'elle nous suggère. Tout dans ses textes porte la marque du métissage : la langue dont elle se sert, les personnages qu'elle crée, les espaces qu'elle invente, les genres auxquels elle se réfère, sont tous le résultat d'un brassage qui prouve que la rencontre des différences ne peut qu'être enrichissante.

L'écriture de la nature chez Mokeddem, permet également de démentir une idée reçue selon laquelle une femme n'écrit qu'à travers un regard étroit, limité aux problèmes de son sexe et à ce qui la touche de plus près. L'instrumentalisation de certains éléments naturels dans les textes étudiés, nous a révélé qu'en dehors des préoccupations purement féminines, Mokeddem s'intéresse aussi à des questions d'ordre historique. Dans son bestiaire du désert, elle se sert par exemple des sauterelles pour restituer des vérités historiques. Elle oppose les sauterelles de son désert à celles de la mer et ses propres sauterelles à celles de Daudet, racontées dans *Les lettres de mon moulin*, pour dénoncer une littérature véhiculant un portrait stigmatisé de l'indigène. L'exemple du lézard lui permet d'aborder quant à lui, l'histoire contemporaine de son pays afin de dénoncer le méfait terroriste. D'autres thématiques comme celles de l'antisémitisme et de l'émigration clandestine prouvent que la romancière ne met sa plume qu'au service de la condition féminine mais qu'elle s'intéresse également à tout ce qui touche le genre humain.

La représentation de la nature est enfin, un moyen pour récuser l'idée de l'existence d'un « harem » pour l'écriture des femmes au-delà duquel aucune écrivaine n'est prête à s'aventurer. En renonçant à écrire l'exiguïté, Mokeddem démontre que la voix féminine ne doit pas s'ériger des murailles derrière lesquelles elle s'autocensure mais qu'au contraire elle doit enjamber les frontières imaginaires de l'Interdit afin de se libérer et de libérer sa pratique artistique.

De tout ce qui précède, nous pouvons conclure que la représentation de la nature chez Mokeddem, offre à son écriture une poétique particulière, conférant à ses textes une originalité incontestée. Mais l'écriture de la nature, en tant que tel, nous oriente vers de nouveaux questionnements. Qui d'autres que Mokeddem (qu'il soit écrivain homme ou femme) écrit la nature dans le roman algérien ? La nature telle qu'elle émergerait sous d'autres plumes, aurait-elle les mêmes significations que ceux relevées dans cette recherche ou renverrait-elle à d'autres choses ?

Références Bibliographiques

Références Bibliographiques

Références bibliographiques

1- Corpus de base

- *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, 1990, Grasset et Fasquelle, 1997, Le Livre de Poche 1999, Cérès Editions, Coll. Contemporains en poche, Tunis, 1997
- *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992 (édition numérique, société FeniXX, format ePub ISBN 9782402064019. Le 15 décembre 2015)
- *L'Interdite*, Paris, Grasset, 1993
- *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995
- *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998
- *N'zid*, Paris, le Seuil, 2000 et Grasset, 2001
- *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2002 (2003)
- *Mes Hommes*, Paris, Grasset, 2005 et Sédia, 2006
- *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008
- *La Désirante*, Paris, Grasset, 2011

2- Autres œuvres littéraires consultées

- Amrouche Fadhma, *Histoire de ma vie*, Paris, Ed. La Découverte, 2000
- Bey Maïssa, *Au commencement était la mer*, Ed. Marsa, 1996
- Bouraoui Nina, *La Voyeuse Interdite*, Paris, Gallimard, 1991
- Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C . Lattès, 1985
- Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999
- Dib Mohammed, *l'arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998
- Edmond Jabès, *Le livre des ressemblances : Le soupçon, le désert*, Gallimard, Paris, 1978
- Lotti Pierre, *Au Maroc*, St-Cyr-sur-Loire, éd. Christiane Pirot, Paris, 2000
- Mimouni Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Belfond-Le Pré aux clercs, 1992

Références Bibliographiques

- Sophocle, *Antigone*, traduit par Paul Mazon, texte établi par Alphonse Dain, revu par Jean Irigoien, Paris, Les Belles Lettres, 2005

3- Ouvrages critiques sur Malika Mokeddem

- Benayoun-Szmidt Yvette, Elbaz Robert, Redouane Najib, *Malika Mokeddem*, Coll. Autour des écrivains maghrébins, Paris, L'Harmattan, 2003

- Hlem Yoland Aline (dir.), *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000

- Labter, Lazhari, *Malika Mokeddem à part entière*, éd. Sedia, 2007

4- Ouvrages critiques sur l'écriture féminine en générale et sur l'écriture féminine maghrébine

- Agar-Mendousse Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006

- Arzki Dalila, *Romancières algériennes francophones : Langue, culture, identité*, Séguier, 2001

- Chaulet-Achour, Christiane, *Diwane d'inquiétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne d'expression française*, Alger, ENAG, 1991

- Chaulet-Achour Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Paris, 1998

- Chaulet-Achour Christiane, *Ecritures algériennes : la règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012

- Dédier Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999

- Déjeux Jean, *la littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994

- El Nossery , Névine, *Témoignages fictionnels au féminin. Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012

- Gafaiti Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996

Références Bibliographiques

- Nahlovsky Anne-Marie, *La Femme au livre : Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan,
- Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, l'Harmattan, Paris, 1997
- Redouane Najib ; Bénayoun-Szmidt Yvette, *Assia Djebar*, coll. Autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, Paris, 2008
- Segarra Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Segarra Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Khartala, 2010
- Sid Larbi Attouche, Kheira, *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*, ENAG, 2001

5- Ouvrages de critique et de théorie littéraire

- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942
- Bachelard Gaston, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1990 (1^{ère} éd. 1943)
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination matérielle*, Paris, José Corti, 1947
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1989 (1^{ère} éd. 1957)
- Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2005, (6^{ème} éd.)
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, trad. Dari Olivier
- Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984
- Barthes Roland, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1980

Références Bibliographiques

- Belmont, Nicole, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, Paris, 1999
- Durand Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, coll. Quadrige, 1993
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, Bordas, 1984
- Durand Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Université Stendhal, Grenoble, 1996
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1983
- Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996
- Glissant Edouard, *Poétique de la relation*, Poétique III, Paris, Gallimard, 1997
- Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll « Points Essais », 1980

6- Ouvrages sociologiques et anthropologiques

- Al-Ahnaf M., Botiveau B. et Frégosi, F., *L'Algérie par ses Islamistes*, Karthala, 1991
- Bouhdiba Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Coll. Quadrillage ; PUF. Paris, 2001
- Chebel, Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984
- Dujardin Lacoste, *Des mères contre des femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1985, réédition, Alger, Bouchène, 1990
- Gontier Thierry, *De l'homme à l'animal, Montaigne et Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1998
- Guillaumine Colette, *Sexe Race et Pratique du pouvoir : l'idée de nature*, l'Harmattan, Paris, 1992
- Hureiki Jaques, *Essai sur les origines des Touaregs* éd. Karthala, 2003 Paris
- El Saadaoui Nawel, *La face cachée d'Eve : Les femmes dans le monde arabe*, éd. Des femmes, Paris, 1982
- Stora Benjamin, *La guerre invisible : Algérie, années 90*. Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Alger, Chihab, 2001

Références Bibliographiques

7- Autres ouvrages

- Bouvet Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, XYZ, Montréal, 2006
- Camet Sylvie, *Les métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX-XX siècle*, L'Harmattan, Paris, 2007
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980
- Derrida Jaques, *Le monolinguisme de l'autre*. Galilée, 1996
- Desblache Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002
- Desblache, Lucile, *Ecrire l'animal aujourd'hui*, 2005
- Desblache, Lucile, *La Plume des bêtes*, L'Harmattan, Paris, 2011
- Desombres Benoit, *Sagesse du désert*, Calmann-lévy, 2003
- Devergnas-Dieumegard, Annie, *Chiens errants et arganiers, Le monde naturel dans l'imaginaire des écrivains marocains de langue française*, l'Harmattan, 2003
- Leys Simone., *La mer dans la littérature française*, Plon, 2003
- Segers, Marie-Jeanne, *De l'exil à l'errance*, Toulouse, Edition Eres, 2009

8- Actes de colloques

- Bonn Charles, Redouane Najib, Bénayoun-Szmidt Yvette (eds), *Algérie : nouvelles écritures*. Actes du colloque de l'Université York, Glendon et de l'Université de Toronto, 13-16 mai 1999. Collection Etudes littéraire maghrébines n°15, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Bonn Charles, *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, Littératures des deux rives*, Tome1, Actes du colloque « Paroles déplacées », ENS des Lettres et Sciences humaines Lyon, 10-13 mars 2003 , Paris, L'Harmattan, 2004
- Daoud Mohamed, Fouzia Bendjelid et Christine Detrez, *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Actes du colloque international du CRASC, Oran, 18-19 novembre 2006 ? Ed. CRASC, Oran, 201

Références Bibliographiques

9- Articles et revues

- Aubry Anne, *La mer méditerranée : Lieu et non-lieu dans N'zid et Mes Hommes de Malika Mokeddem*, , Carnets, Revista de Estudos franceses, Portugal
- Bonn Charles et Boualit Farida (dirs), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? Etudes littéraires maghrébines*, n°14 , Paris, L'Harmattan, 1999
- Bouvet Rachel, *Des traces éphémères aux lettres du désert*, in *La trace de l'humain*, Les Cahiers du CEIMA, num.9, Décembre 2013
- Chaulet-Achour Christiane, « *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) conformités et innovations* », *Palabres*, revue d'Etudes Africaines, Vol. III, n°1, 2000
- Chaulet-Achour Christiane, *La matière contigue dans l'écriture de Malika Mokeddem*, *Confluences XIX*, « écritures de femmes : la problématique du dedans et du dehors », articles réunis par Corinne Alexandre- Garner, Univ. De ParisX- Nanterre, Publédix, 2001
- Chaulet-Achour Christiane, *Ecriture féminine algérienne entre urgence et création*, in *Algérie des femmes, Quo Vadis Romania ? Institut fur Romanistik Universitat Wien*, num 11, 1998
- Gast Marceau. *Le désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique*. In : *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°32,1981
- Mertz-Baumgartenr Brigit, *De la révolte à la résignation de l'espoir à la déception : Une lecture comparée de L'Interdite et des Rêves et des assassins*, Ed. La Source, 1999
- Mokeddem Malika. *De la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie ?* In: *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°70, 1993. Épreuves d'écritures maghrébines, sous la direction de Kacem Basfao
- Segarra Marta, *Les mères contre les femmes ? La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, *La Puissance maternelle en Méditerranée. Mythes et représentations*, éd. G. Dermenjian, J. Guillamou et M. Lapied, Arles : Actes Sud, 2008, pp. 140-153.
- Segarra Marta, *Le roman féminin en Algérie*, *Letterature di Frontiera / Littératures Frontalières* (Italie), vol. XII, n. 2, 2002, pp. 255-267.

Références Bibliographiques

- Otthoffer-Latiri, Lamia. « *Les représentations paysagères dans la géographie arabe classique des VIIIe-XIe siècles. Méthodes et modèles paysagers* », in *L'Espace géographique*, num. 2 , vol.34, , 2005, Bélin, p.179

- Tom Pughe et Michel Granger, Introduction, *Revue française des études américaines, Ecrire la nature*, num. 106, décembre 2005

10- Ebook

- Chikhi Beida, *Destinées voyageuses : la patrie, la France, le monde* : books.google.dz/books ?isbn=2840504561 (consulté le 25/11/2017)

11- Articles en ligne

- Ali-Benali Zineb, *Les femmes d'Algérie : invisibles, inaudibles ou déjà en devenir ?* in revue *Palabres : Ecriture femme en Afrique et aux Antilles*, volume03, num01.Juin 2000: www.revuepalabres.org/pdf/palabres2000femmesetcreations.pdf (consulté le 10-08-2017)

- Chaulet-Achour, Christiane, *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) : conformités et innovation*, in revue *Palabres : Ecriture femme en Afrique et aux Antilles*, volume03, num01.Juin 2000: www.revuepalabres.org/pdf/palabres2000femmesetcreations.pdf (consulté le 10-08-2017)

- Chaulet-Achour, Christiane, *Ecrits d'Algériennes et guerre d'indépendance, Témoignages et créations. In Confluences méditerranéennes*, num 81, vol.2, 2012 : www.cairn.info/revue-confluence-mediterranee-2012-2-page-189.htm (consulté le 16/08/2017)

- Cyr Pangop Kameni Alain, *Utopies et angoisses de l'entre-deux identitaire chez les exilés/migrants africains : La Traversée nocturne d'Isaac Bazié*, *Francophone*, vol.1-2, 2009 : <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>(consulté le 25-12-2016)

- Déjeux Jean, *Poigne mort de Nina Bouraoui* (compte-rendu), in *Hommes et Migrations*, vol. 1159, num1, 1992: www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1159_1_6075_t1_0055_0000_1 (consulté le 21/08/2017)

Références Bibliographiques

- Helm Yolande Aline , « Les métaphores océaniques et la subjectivité métisse dans l'œuvre de Roland Brival », *Études caribéennes* : <https://etudescaribeennes.revues.org/6348> (consulté le 20-12-2016)
- Larrière Catherine, Les éthiques environnementales, in Natures Sciences Société, num4 vol.18, 2010 : www.cairn.info/revue-natures-sciencesèsociétés-2010-4-page-405.htm (consulté le 26-09-2017)
- Lemsine Aicha, Compte rendu La Chrysalide, Chroniques algériennes : www.persée.fr/doc/grif_0770-6081_1977_num_16_1_1173_t1_0097_0000_2 (consulté le 15/08/2017)
- Segarra Marta, Le roman féminin en Algérie, en ligne : www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/.../1/Segarra_LF_2002_2 (consulté le 20-07-2017)
- Valérie Orlando, *Voix dissidentes dans La Grotte éclatée de Yamina Mechakra : Symbole utopiques ou outil de propagande [féministe] dans le langage postcolonial ?* : www.limag.com/Textes/colLyon2003/Orlando.htm (consulté le 16/08/2017)
- Wafae Karzazi, *L'écriture du corps chez Leila Sebbar*, in Loxia, num22, 15septembre2008 : www.revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2458 (consulté 19-08-2017)
- Yves-Charles Grandjeat, *Nature Writing littérature*, Encyclopédie Universalis [en ligne] : www.universalis.fr/encyclopédie/nature-writing-litterature/ (consulté le 30-09-2017)
- Zebiri Abdelkrim ,*Une poétique de l'espace paradoxal* : www.limag.refer.org/new/index.php?inc=texte&action=download&id=85(consulté le 23-10-2016)
- Zink Michel, *Nature et sentiment*, in Littérature : Altérité et Moyen Age, num02, volume 130,2013 : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_130_2_1797 (consulté le 26-09-2017)

Références Bibliographiques

12- Thèses de doctorat

- Ali-Benali Zineb, *Le discours de l'essai de langue française en Algérie, mises en crise et possibles devenirs (1833-1962)*, Thèse de doctorat en lettres, soutenue en 1998 à Aix Marseille 1, Presses universitaires du Septentrion, 2001
- Azouz Esma Lamia, *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997). Mémoires, voix resurgies, narrations spécifiques*. Thèse de Doctorat. Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998
- Blanchaud Corinne, *Textes, Désert et Nomadisme*, thèse de doctorat, Lettres modernes, Cergy-Pontoise, 2006
- Belkeir-Ghariri, Khaldia, *Le discours sur l'espace et le temps dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, Thèse de doctorat en littérature, Université d'Oran, 2011-2012
- Benamar Nasser, *Pratiques d'écritures de femme algériennes des années 90 : Cas de Malika Mokeddem*, Thèse de doctorat en littérature, Université Bejaia, 2010
- Chebbah Bakhouch Cherifa, *Expression plurielle du désert ou la dualité des valeurs spatiales dans des textes littéraires*, Thèse de doctorat en sciences des textes littéraires, Université de Constantine, 2014-2015
- Gageatu-Ionicescu Alina, *Lectures de sables, Les récits de thar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat en littérature, Université Rennes2 – Université de Craiova, 2009
- Mahjoub Khaled, *A la recherche de l'espace perdu : Approche comparative des récits du désert chez Jean Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, Thèse de doctorat, Lettres et Arts, Université de Lyon 2, 2013
- Mohamed Seddik Abd El Wahab, *Le désert dans la poésie préislamique*, titre originale : (الصحراء في الشعر الجاهلي) *Aṣaḥrâ fî achicr eldjâhili*, Thèse de doctorat, Littérature arabe, Université islamique Oum Dorman, Sudan, 2008

12- Dictionnaires et Encyclopédies

- *Dictionnaire des symboles*, Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, Paris, Ed. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982

Références Bibliographiques

- *Dictionnaire Historique de La Langue Française*, Alain Rey (dir.), le Robert, Paris, 1992
- *Dictionnaire des symboles musulmans*, Chebel Malek, Albin Michel, 1995
- *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, coutumes, geste, formes, figures, couleurs, nombres*, Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, 1997
- *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Le Robert, Paris, 2002
- *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Gilles Ferrol et Guy Jucquois, Armand Colin, Paris, 2004
- *Dictionnaire du Coran*, Amir-Moezzi Mohammad Ali (dir.), Paris, Ed. Robert. Laffont, coll. « Bouquins », 2007
- *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron Denis, Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.), Paris, PUF, 2010.
- *Le Littré*, Emile, [http:// littre.reverso.net/dictionnaire-français](http://littre.reverso.net/dictionnaire-français)
- Dictionnaire arabe *Lisān al- 'Arab*, IBN MANZŪR, vol. VI, Dār iḥyā al-turāṭ al-‘arabī, Beyrouth, 1997
- *Encyclopédie berbère* en ligne : www.encyclopedieberbere.revues.org
- *Encyclopédie Universalis*, Claude Grégory (dir.), France, S.A., 1994
- *Encyclopédie de l'Islam*, Leyde E.J.Brill, Paris, 1960

13- Entretiens et Interviews

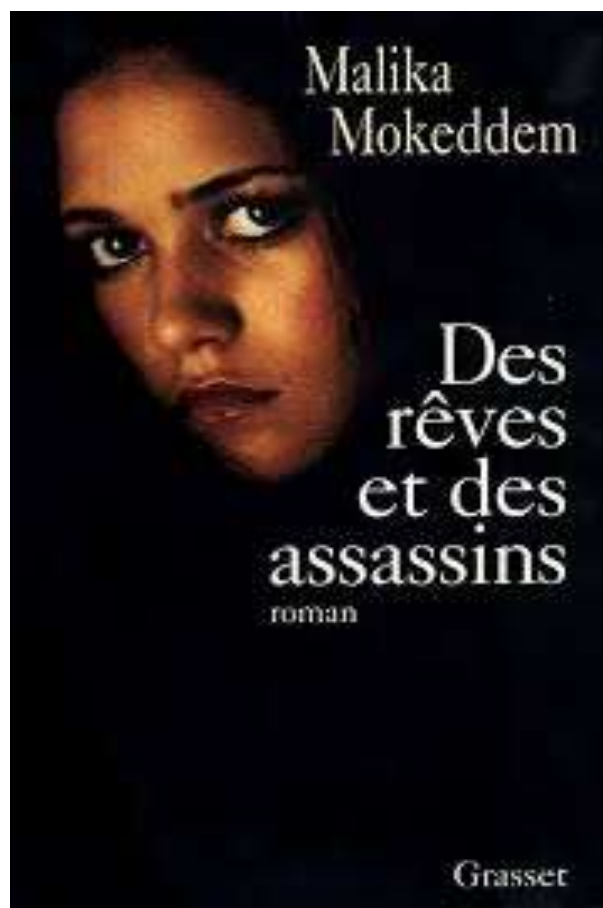
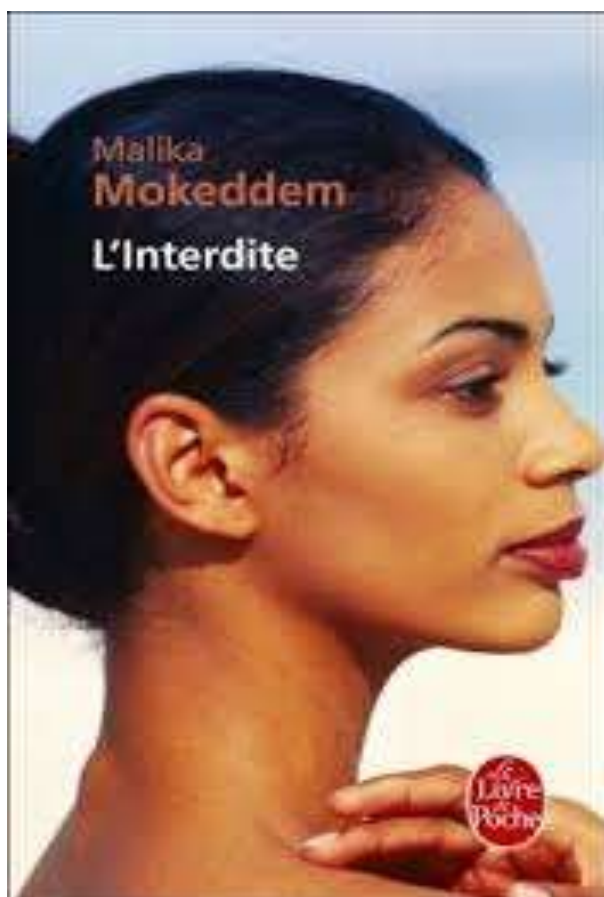
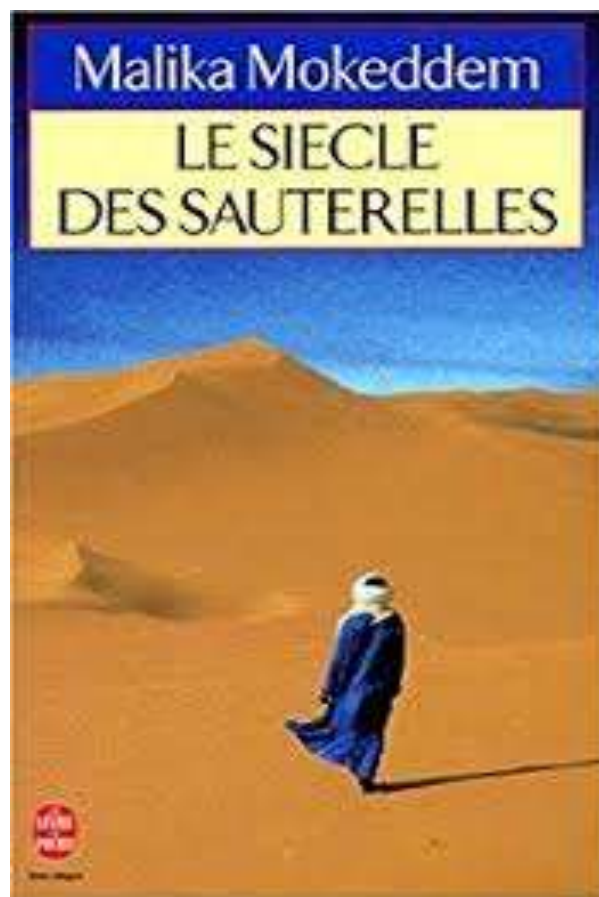
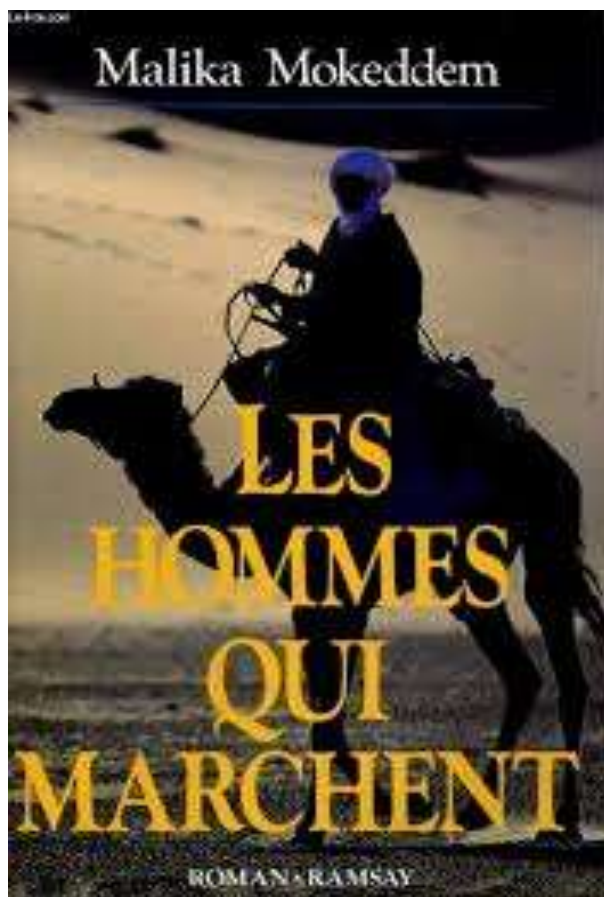
- Bey Maissa, *Les chemins de l'écriture*. Entretien avec Martine Marzloff, in : Maissa Bey, *A contre-silence, Paroles d'aube*, 1997, pp.35.36
- Djebbar Assia, propos recueillis par Hamid Barrada et Tirthankar Chanda, *Jeune Afrique* 30mars 2008
- Djebbar Assia, Entretien réalisé par Mildred Mortimer, *Research in African Literatures*, vol.19, n2, Austin, Texas, 1988
- Mokeddem Malika , Entretien d'Algérie littérature /Action, in Helm, Yolanda, (Dir.), *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.31

Références Bibliographiques

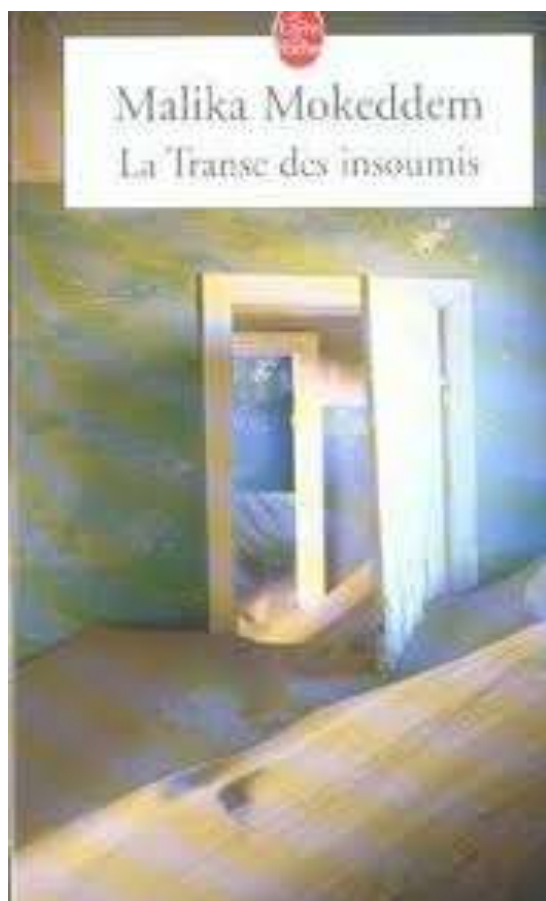
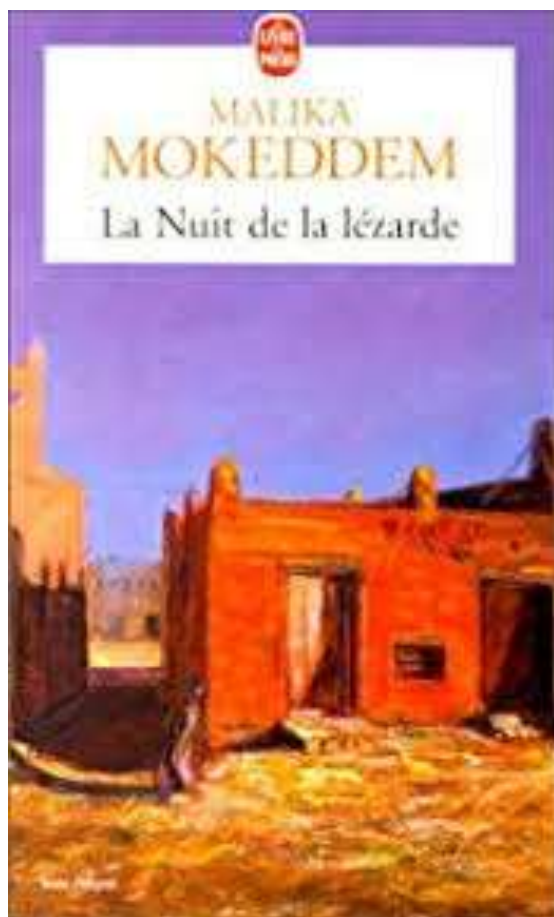
- Mokeddem Malika, Propos recueilli par Nassim Aneur : www.elmoudjahid.com/fr/mobile/detail-article/id/16344 (consulté le 25 aout 2017)
- Mokeddem Malika, *“Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots »*, entretien in *Algérie/littérature/Action*, Alger, Marsa, 1998
- Mokeddem Malika, entretien réalisé par Yoland Aline Helm, in Malika Mokeddem envers et contre tout, L’Harmattan, 2001
- Laâbi Abdellatif, *La brûlure des interrogations*, entretien réalisé par Jacques Alessandra, Paris, L’Harmattan, 1985

Annexes

Annexes



Annexes



Annexes



Résumé

Cette recherche s'est proposée d'analyser les romans de Malika Mokeddem à partir d'un angle bien déterminé ; celui de la nature en tant que composante textuelle récurrente. Nous nous sommes interrogée sur le choix de l'auteure d'évincer les espaces clos, intimes qu'on rencontre habituellement dans toutes les écritures féminines et de leur privilégier des dehors naturels ouverts et illimités, représentés essentiellement par le désert et la mer avec tous ce qu'ils englobent comme animal, végétal et minéral. Après une analyse détaillée visant à comprendre l'instrumentalisation poétique de tous les éléments formant l'univers naturel des fictions de l'écrivaine, dans un corpus formé de dix romans publiés entre 1991 et 2011, nous sommes parvenue à des résultats confirmant notre idée de départ. Selon cette dernière, le choix esthétique de la romancière s'interprète comme un acte de libération de la parole artistique, pour que celle-ci cesse d'être une voix recluse qui tente de se faire entendre derrière les barreaux de ce que nous avons appelé « le harem de l'écriture féminine ».

Mots clés : poétique, nature, écriture-femme, roman, Malika Mokeddem, dedans vs dehors,

Abstract

This research is proposed to analyse the Malika Mokeddem's novels from the angle of nature as a repetitive textual component. We have requested about the author's choice concerning leaving intimate and closed spaces that we encounter habitually in all feminine writings and to privilege them opened and illimited natural outside which is essentially represented by dessert and sea with all what they contain as animal, vegetal and mineral. After a detailed analyze that aims to understand the poetic instrumentalization of all elements which shape the natural univers of the writer's fictions, in a corpus formed of ten novels, published between 1991-2011, we have come up with results that confirm our hypothesis. According to the latter, the aesthetic choice of the novelist explained as an act of liberation of artistic parole in order to cease of being a recluse voice trying to be heard behind the barriers of which we named "the feminine writing's harem"

Key words: poetic, nature, feminine writing, novel, Malika Mokeddem, inside/ outside.

ملخص

يتطرق هذا البحث الى دراسة روايات المؤلفة مليكة مقدم من منطلق محدد الا و هو الطبيعة كمكون نصي دائم الحضور. يتمحور تساؤلنا حول خيار الادبية الذي يتعمد اغفال الفضاءات الحميمية المغلقة المتعود ايجادها في جل الكتابات النسوية و تعويضها بالخارج الطبيعي, الممثل بشكل اساسي بالصحراء و البحر مع كل ما يحتويانه من حيوان و نبات و معدن. بعد دراسة معمقة هدفها فهم الاستخدام الشعري لكل العناصر المكونة للفضاء الطبيعي الخاص بالعالم الخيالية للروائية وذلك عبر مجموعة مشكلة من عشر روايات نشرت بين 1991 و 2011, توصلنا الى عدة نتائج تتفق على تأكيد الفكرة التي انطلقنا منها و التي تشرح هذا الخيار كشكل من اشكال تحرير الصوت النسوي حتى يكف هذا الاخير عن كونه صوتا محتجزا يسعى لاسماع نفسه من وراء قضبان ما اسميناه ب"حرم الكتابة النسوية".

الكلمات المفتاحية : الشعرية, الطبيعة, الكتابة النسوية, مليكة مقدم, الرواية, الداخل و الخارج