

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Ecole Doctorale de français Pôle Est Antenne Constantine
Université Les Frères Mentouri Constantine 1

N° de série:216/Ds/2017 Faculté des Lettres et des Langues
N° d'ordre:09/Fr/2017 Département de Lettres et langue française
Thèse de Doctorat ès Sciences
Option: Sciences des Textes Littéraires

Les Techniques du roman en liberté chez Malika Mokeddem

Présentée par: Faïza Baïche

Sous la direction de :

Boussaha Hassen, Professeur, Université Les Frères Mentouri Constantine 1

Demougin Françoise, Professeur émérite, Universités Montpellier 2/Montpellier 3

Devant le jury composé de :

Président: Ali Khodja Djamel, Professeur, Université Les Frères Mentouri Constantine 1

Rapporteur: Boussaha Hassen, Professeur, Université Les Frères Mentouri Constantine 1

Rapporteur: Demougin Françoise, Professeur émérite, Universités Montpellier 2/
Montpellier 3

Examineur: Bouderbala Tayeb, Professeur, Université Hadj Lakhdar Batna

Examineur: Massol Jean-François, Professeur, Université de Grenoble

Examineur: Saidi Said, Maître de Conférences -A-, Université Hadj Lakhdar Batna

Année universitaire: 2016 - 2017

Dédicace

À la mémoire de ma grand mère et de mon père

À ma mère

Remerciements

Au terme de ce travail de recherche et avant tout, j'ai un devoir de reconnaissance que je voudrais sincèrement exprimer ici.

Je voudrais saluer particulièrement Monsieur Boussaha Hassen et Madame Françoise Demougin mes co-directeurs de recherche qui m'ont accompagnée durant toutes ces années, partageant mes difficultés, mes inquiétudes, m'encourageant à persévérer sans relâche. J'ai beaucoup appris de vous. J'ai apprécié votre passion pour la recherche et votre encadrement efficace, mais aussi votre grande culture. Je peux le dire: votre rigueur scientifique, la justesse de vos observations, la pertinence de vos remarques et critiques, vos conseils avisés m'ont été d'un très grand secours pour l'achèvement de cette thèse.

Mes remerciements s'adressent à Monsieur Serge Valette qui m'a orientée vers Madame Françoise Demougin. Je salue aussi Monsieur Michel Ramos qui m'a soutenue dans les moments les plus difficiles.

Je voudrais également remercier tous ceux qui m'ont encouragée et aidée de leurs conseils: Mes sœurs et les fleurs de ma famille: Adam, Aya et Malek.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE: TECHNIQUES DE FONCTIONNEMENT TEXTUEL ET DE CRÉATION ROMA - NESQUE.....	12
Chapitre 1: ÉTUDE DES EXERGUES.....	13
Chapitre 2: TECHNIQUES DE LA NARRATION ET DE LA PRÉ - SENTATION DU PERSONNAGE.....	67
Chapitre 3: RÉFLEXION SUR LES ESPACES ET LA TEMPO - RALITÉ.....	114
DEUXIÈME PARTIE: ENCORE DE LA CRÉATIVITÉ DANS LE ROMAN EN LIBERTÉ	158
Chapitre 1: UNE INTERTEXTUALITÉ MYTHIQUE.....	159
Chapitre 2: UNE INTERTEXTUALITÉ ARTISTIQUE.....	201
Chapitre 3: UNE ÉTUDE STYLISTIQUE.....	222

INTRODUCTION

Aborder la question du Nouveau Roman, c'est parler de l'intrigue qui est la base du roman classique. Dans son ouvrage théorique *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet critique ironiquement la linéarité et la cohérence qui caractérise le roman classique ou précisément l'équilibre de son intrigue qui traduit «*l'image d'un univers stable, cohérent, continu [...] [et] entièrement déchiffrable.*»¹

Les nouveaux romanciers ne se considèrent pas uniquement comme des conteurs d'histoires, mais sont des éveilleurs de sensations parce que s'intéressant beaucoup plus à l'intérieur des personnages et marginalisent un peu les péripéties. Pour Jean Ricardou, le roman traditionnel est «*le récit d'une aventure*» par contre le roman moderne est «*l'aventure d'un récit*». Le premier type de roman attire l'intérêt du lecteur par ses idées, événements et le texte disparaît à la fin de sa lecture. Au contraire, le second type éveille chez le lecteur cet esprit clairvoyant car il doit être attentif à la réalité du texte et «*accéder à une intelligibilité nouvelle; celle des lois de sa production, celle des principes de sa génération et de son organisation.*»²

Malika Mokeddem est comme ces auteurs qui accordent un intérêt particulier aux procédés narratifs et esthétiques qui construisent l'architecture de leurs romans, et adoptent un style incohérent afin de semer l'incertitude dans l'esprit du lecteur. Certes, le doute est là, interpelle le lecteur et l'incite à participer et à éclaircir le suspense d'une intrigue disloquée qui ne disparaît pas mais qui n'a plus la vocation d'être le support d'une histoire avec un fil conducteur et un dénouement.

A la manière d'un scientifique, Malika Mokeddem façonne son écriture qui «*apparaît comme un lieu où le lecteur se construit comme sujet en apprenant*

¹ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. Minuit, 1963, p. 31.

² NAJJARA Nabil, *Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français: entre tension et passion*, Université de Toulouse II - Le Mirail, 2012, p. 23.

à penser, à reconstruire et prolonger une expérience littéraire.»¹ Ainsi, à s'ouvrir de nouvelles perspectives vers d'autres lectures.

Les techniques romanesques permettent la réalisation d'un produit qu'est le roman «genre qui s'est arrogé tant de libertés et qui probablement en prendra encore d'autres.»² La technique englobe une diversité d'acceptions selon le domaine à exploiter. Dans notre cas, la technique serait «celle d'un écrivain qui utilise et déforme l'esthétique occidentale pour donner corps à son esthétique personnelle, esthétique concordant avec sa sensibilité poétique et à son intention poétique, celle de la création d'une nouvelle forme romanesque, une forme ouverte à toutes les formes d'expressions.»³ d'où l'intitulé de notre thèse: *Les techniques du roman en liberté chez Malika Mokeddem*.

Il nous semble aussi que la technique romanesque est donc «un ensemble de procédés techniques aménagées consciemment ou inconsciemment, en partie, par les romanciers dans le but précis de la création romanesque, de la mise en œuvre d'un monde romanesque investi de significations liées à la réflexion sur la destinée humaine et sur le sens de la vie.»⁴

Certes, chaque écrivain a sa propre vision du monde et sa perception de la vie. Avec un groupe collaboratif, Françoise Demougin avance que «l'enjeu est d'amener le lecteur à comprendre que l'œuvre littéraire est le produit d'une vision unique d'un être lui aussi unique qui par le travail d'écriture s'approprie une langue et un patrimoine culturel pour créer à travers sa propre histoire un univers fictionnel.»⁵

Le choix de l'auteure n'est pas anodin parce que notre lecture de toute l'œuvre de Malika Mokeddem nous a conduite à nous intéresser à son écriture qui a amené non seulement le monde francophone à s'y intéresser mais aussi le

¹ DEMOUGIN Françoise, «Littérature et formation du lecteur: la dynamique de l'image dans la construction du sujet», *Trema*, n° 24, 2005, pp. 27 - 35.

² MARCEAU Félicien, *le roman en liberté*, Paris, Gallimard, 1978, p. 104.

³ BOUSSAHA Hassen, *Les techniques chez les écrivains algériens de graphie française de 1950 à 1956: entre la modernité et l'innovation*, revue des Sciences humaines, n° 25, Juin 2006, pp. 49 - 61.

⁴ Ibid., p. 50.

⁵ DEMOUGIN Françoise et al, *Enseigner la littérature à l'école Les Textes patrimoniaux au cycle 3*, Gard, 2009, p. 22.

monde entier parce que saluées par la critique internationale, ses œuvres sont vendues dans les plus grandes librairies du monde.

Notre travail se basera sur le corpus suivant:

- *La Nuit de la lézarde*¹
- *N'zid*²
- *Je dois tout à ton oubli*³

Nous avons opté pour un tel sujet suite à l'intérêt porté à la nature des travaux menés en littérature comparée qui nous ont amenée à la confrontation des textes appartenant à une même auteure.

En ce qui concerne le corpus, notre choix pour ces trois œuvres relève d'un sentiment pour la multiplicité, la diversité et l'évolution des formes romanesques et thématiques.

A *La Nuit de la lézarde*, texte métaphorique, succède *N'zid* semblant être l'incipit du premier. *N'zid* ambivalent comme le sont les deux autres œuvres de l'auteure. *La Nuit de la lézarde* marque une étape primordiale dans l'écriture de Malika Mokeddem. C'est un véritable bouleversement dans son écriture, du travail acharné qui a fait que *N'zid* exprime une avancée dans l'écriture, un retour symbolique à la mer, et un autre retour à la mère avec son avant dernier texte *Je dois tout à ton oubli*.

Malika Mokeddem appartient à cette génération d'écrivains qui tente de transcender toutes les angoisses et affirmer son existence en tant qu'être. Maïssa Bey avance:

¹ MOKEDDEM Malika, *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998.

² MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Grasset, 2001.

³ MOKEDDEM Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.

«Lorsque la réalité 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 narrative, mais aussi à celle qui n'existe plus autour de soi, c'est de 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. »¹

Malika Mokeddem s'inscrit parmi les auteurs qui naviguent entre deux pays: la France et l'Algérie, deux langues: l'arabe et le français et deux cultures: la culture occidentale et la culture algérienne. Depuis son enfance, elle s'est toujours réfugiée dans la lecture des livres pour fuir le carcan familial.

L'auteure reconnaît devoir beaucoup à ses ancêtres nomades, à ses lecteurs. Ces romans présentent un réseau intertextuel particulièrement dense qui touche à des domaines aussi variés que la littérature, le dessin, la peinture, le chant, la musique et autres. Malika Mokeddem exerce la médecine à Montpellier comme néphrologue mais avoue que les livres et les lectures sont le monde qui l'a aidé à forger son caractère rebelle et faire d'elle la femme et l'écrivaine que nous lisons aujourd'hui.

Toutes les œuvres² de Malika Mokeddem sont édités dans des maisons d'édition françaises prestigieuses et la majorité est couronnée d'une diversité de prix.

La Nuit de la lézarde est le texte de l'attente. C'est l'histoire d'une femme qui a su comment s'accaparer sa liberté fuyant les brimades et les humiliations

¹ BEY Maïssa, *Les chemins de l'écriture*, entretien avec Martine Marzlof, in Maïssa Bey, *A Contre-silence*, Grigny, 1998, pp. 35-36.

² En 1990, son premier roman *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, obtient en France le prix Littre et celui du premier roman de Chambéry; en Algérie, il sera couronné du prix de la Fondation Nourredine Aba. Ce roman a été suivi par *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992 qui obtient le prix Afrique Méditerranée Maghreb de l'Association des écrivains de langue française en novembre 1992. Puis *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993 qui a reçu une mention spéciale du Jury Femina et le prix Méditerranée Jeunesse en 1993; *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995; *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998; *N'zid*, Paris, Seuil, 2001; *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003; *Mes hommes*, Paris, Grasset et Fasquelles, 2005; *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008; et enfin *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.

d'un époux ignorant afin de vivre loin de tout. Les enseignements qu'elle a appris lors de sa longue errance ont fait d'elle une femme qui sait ce qu'elle veut: être libre et aimée.

Ses pas l'amènent dans un ksar abandonné en plein désert. Là, elle se lie d'amitié avec Sassi, un homme aveugle éperdument amoureux d'elle. Nour ne veut voir en ses sentiments autre chose qu'une profonde amitié. Elle s'installe donc dans une demeure dite la maison du pendu qui s'est suicidé par amour d'une traîtresse. Se sentant son héritière, Nour attend avec impatience la venue de son amoureux.

Femme libre qui a appris ce qu'est l'espérance, cultive avec son ami Sassi un jardin rendant, ainsi, la vie à ce ksar désolé. Atteinte d'une grave maladie, Nour meurt paisiblement la joie rayonnant son visage, s'adossant contre le mur de la maison du pendu et regardant loin.

Dans *La transe des insoumis*, l'auteure évoque les circonstances survenues avant la parution de *la Nuit de la lézarde*. Ce roman est critiqué cruellement par un journaliste algérien dénonçant la malhonnêteté derrière laquelle se dissimulent les vrais objectifs de l'auteure. La lie qui a marqué la démolition du roman se termine par cette diffamation: «*Mais derrière... se cache plus grave: une malhonnêteté à surfer sur la sanglante vague algérienne. Et cela pour une fois il nous a semblé nécessaire de le dénoncer!*»¹

Concernant *N'zid*, Anne Aubry affirme : «*Nombre de critiques ont vu dans N'zid un aspect fondamental de l'œuvre mokeddemienne, celui de la déterritorialisation.*»²

Nora, une jeune femme algéro-irlandaise est à bord de Tramontane en pleine Méditerranée. Elle quitte Athènes pour récupérer son bateau qu'elle a laissé chez son ami français Jean Rolland et qu'elle devrait accompagner en Tunisie. Son ami la quitte et se rend en Algérie pour affaires. De Tunisie, Nora se

¹ MOKEDDEM Malika, *La transe des insoumis*, Op. cit., p. p. 272 - 273.

² AUBRY Anne, *La Mer Méditerranée, Lieu et non-lieu dans N'zid et Mes hommes de Malika Mokeddem, Carnet I, La mer... dans tous ses états*, janvier 2009, pp. 17-31.

dirige vers Syracuse où Jamil l'être aimé, devrait la rejoindre après qu'il aura terminé son concert de musique à Oran, en Algérie. En pleine mer, survient un incident, Nora est agressée. Amnésique, elle se retrouve seule à bord d'un voilier. Sa passion pour le dessin l'aide à retrouver une partie de son moi perdu. Le dernier jour de son périple, Nora subit un choc, supposé la rejoindre ce jour-là, Jamil est assassiné annonce la une du journal. Nora bascule de nouveau. Elle récupère intégralement la mémoire, puis poursuit son voyage vers d'autres contrées.

Pour *Je dois tout à ton oubli*, l'auteure s'auto-critique:

«C'est un livre qui a été épouvantable pour moi à écrire [...]. J'ai entendu le vent de sable à la place de la Tramontane et j'ai vu cette scène [...]. Je suis retournée dans le désert pour une confrontation avec ma mère en espérant jusqu'au bout qu'elle me dise non [...]. C'était assez bizarre... Dans ma tête je me disais que je n'arriverai pas à écrire ce texte et en même temps je me dis: tu es écrivain tu vas le faire sinon c'est insensé. Ce n'est pas possible. Peut-être même pour ça que tu t'es mise à écrire pour que ce souvenir remonte en surface et que tu comprennes quelque chose de tes relations...»¹

C'est l'histoire de la remise en question de la relation de Selma Moufid, médecin cardiologue à Montpellier, avec sa mère. Suite au décès d'une de ses patientes, le souvenir resurgit. C'est l'image de la mère de Selma, qui au moyen d'un oreiller, étouffe le bébé de sa jeune sœur né d'un inceste.

Le texte s'ouvre sur un chapitre qui souffle *«Ce vent hanté»*; c'est le vent du changement, de la révélation et de la vérité qui pousse Selma à retourner dans le désert pour éclaircir un pan crucial de sa vie d'enfance. Selma traverse la Méditerranée pour affronter sa mère qui ne lui confirme que ce qu'elle a toujours su. Sentiments très forts, envoûtants et douloureux. Le récit se termine sur la mort de la mère. Selma était si triste comme jamais elle ne l'a été.

¹ SAVIGNEAU Josyane, *Grand entretien littéraire avec Malika Mokeddem*, in Rencontres Internationales du Livre à Montpellier, Comédie du livre: les 7, 8 et 9 Juin 2013.

Dès lors, le problème qui se pose à nous consiste à essayer de comprendre
Comment les procédés d'écriture font-ils naître un roman en liberté?
De cette question principale se grefferont de multiples interrogations:
Ne serait-il pas important de connaître le pourquoi de cette quête?
Est-ce que le seul moyen qui concrétisera cette quête est l'écriture? Ou bien y a-t-il d'autres procédés qui entreront en jeu?

Notre analyse se basera sur la comparaison des textes convoqués. Pour cela, nous ferons appel à des approches qui nous aideront dans la lecture de notre corpus: narratologie, sémiotique et intertextualité.

Notre travail est scindé en deux grandes parties, subdivisée chacune en trois chapitres.

Nous débiterons par une lecture intitulée: Les techniques de fonctionnement textuel et de création romanesque. Dans cette partie, et précisément le premier chapitre, nous proposerons une lecture de la technique des exergues en mettant en relief quelques éléments périphériques qui interpellent le lecteur. De ce fait, nous verrons leurs principales fonctions et leur rapport avec le contenu afin de pouvoir les confronter et établir le rapport entre eux.

L'étude des titres nous semble intéressante parce que nous tenterons de les rapprocher et de les mettre en relation de complémentarité tout en fusionnant trois théories: celle de Léo H. Hœk, Gérard Genette et Henri Miterrand.

Pour cela, les trois titres adoptés par l'auteure ont-ils la même structure syntaxique? Tenter de comprendre l'ensemble des titres de notre corpus en examinant la structure sémantique nous semble important. Malika Mokeddem veut-elle susciter l'intérêt de son lecteur? Lui ouvrir d'autres horizons à la lecture et à la signification?

Nos interrogations s'enchaîneront avec un autre élément qui aidera au fonctionnement du texte: L'épigraphe. Se basant sur les études de Gérard Genette, nous proposerons d'analyser la fonction de commentaire du titre, une autre fonction qui consiste en un commentaire du texte et une dernière qui sera incluse dans les précédentes, d'ordre oblique, qui sert à donner une idée plus ou moins globalisante sur l'auteur du roman, ses convictions et ses penchants.

Par ailleurs, nous nous appuyerons sur l'approche genettienne pour étudier les incipit. Il nous semble également raisonnable de l'élargir rien qu'en lisant un seul incipit pour les trois textes.

Qu'en est-il des intertitres? Quelles sont leurs fonctions? Reflètent-ils le contenu de chaque chapitre? Contribuent-ils à mettre en éveil l'attention du lecteur?

Dans ce qui va suivre et en nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette, une autre principale technique mérite d'être analysée: les notes de bas de page qui sont en réalité destinées aux lecteurs étrangers ou locaux pour compléter le texte par des indications de source, des précisions et des explications.

De ce fait, pourquoi l'auteur prend-elle l'initiative en transmettant efficacement des connaissances d'ordre linguistique, métalinguistique et culturel?

Dans le chapitre qui suit, nous nous intéresserons à d'autres structures romanesques concernant la technique de la narration et de la présentation du personnage.

Du moment que la narration n'est guère uniquement prise en charge par un seul narrateur, ce dernier n'a pas le même statut. Dans ce cas, nous tenterons de déceler à travers notre corpus la relation du narrateur avec son lecteur et à quel niveau narratif elle se situe en tenant compte de la théorie genettienne qui met en évidence les quatre statuts possibles pour le narrateur.

L'usage de cette technique permettra-t-elle au lecteur d'avoir des informations approfondies sur les personnages? Ou bien existera-t-il d'autres procédés qui

nous feront découvrir d'autres éléments concernant les personnages romanesques? C'est la focalisation qui à travers les deux formes du discours: le monologue intérieur et le dialogue nous relèverons l'importance des échanges soliloqués entre le personnage et soi-même, entre le personnage et autrui. Ensuite, nous enchaînerons avec la théorie de Philippe Hamon pour lire une étude consacrée au personnage.

Le troisième chapitre est une réflexion sur les deux espaces tant adulés de notre auteure: mer et désert et sur la temporalité.

En premier lieu, accorder de l'importance à ces deux éléments nous paraît évident. Dans ce cas, quelles sont leurs fonctions? Comment sont-ils perçus? En second lieu, une attention particulière sera accordée au jeu sur la temporalité: analepses et prolepses: deux concepts à traiter vu leur grand nombre dans les textes à étudier.

C'est dans la deuxième partie que nous continuerons l'étude de la créativité dans le roman en liberté.

Dans le premier chapitre, nous lirons les références culturelles selon la théorie de l'intertextualité proposée par Gérard Genette. En effet, nous prendrons en considération trois figures mythologiques qui ont marqué l'antiquité gréco-latine et réactualisées par l'auteure: Psyché, Méduse et Médée. Qu'ont-elles en commun? Comment sont-elles investies? Et quels rapports entretiennent-elles avec les personnages principaux?

Dans le deuxième chapitre, Malika Mokeddem emploie des références artistiques. Comment le dessin est-il perçu? Qu'en est-il de la musique et du chant qui accompagnent les textes?

Pour embellir la clôture de notre travail, le troisième chapitre sera consacré à une lecture d'ordre stylistique en l'illustrant avec l'analyse de trois fragments extraits de notre corpus.

L'écriture est une passion, c'est aussi du travail. Malika Mokeddem veut écrire autrement: «*Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture*»¹, a dit Ricardou.

Ainsi, en se servant de sa créativité et des techniques narratives, Malika Mokeddem produira - t -elle un roman en liberté?

¹ RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 32.

PREMIÈRE PARTIE

TECHNIQUES DE FONCTIONNEMENT TEXTUEL

ET DE CRÉATION ROMANESQUE

CHAPITRE 1

ÉTUDE DES EXERGUES

L'environnement dans lequel se situe un roman et qui participe à lui trouver un sens ou plusieurs, renvoie au paratexte. Élément central qui incite le lecteur à « *s'interroger sur les techniques qu'il met en œuvre et les éléments qui le constituent.* »¹ C'est le lieu où se noue le pacte de lecture parce que selon les indications qu'il donne à propos du livre, il permet au lecteur de se placer dans la perspective convenable. Gérard Genette le définit comme « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.* »²

Parmi les éléments qui nous semblent pertinents dans notre étude, nous nous intéresserons aux : titres, épigraphes, incipit, intertitres et notes de bas de page.

1 - L'étude des titres

L'analyse que nous proposons s'appuiera sur plusieurs théories non pas uniquement dans une perspective de diversité, mais, en particulier, pour tenter de les rapprocher et de les mettre en relation de complémentarité afin d'avancer dans notre étude, faciliter et améliorer notre lecture, ainsi qu'augmenter le champ d'investigation.

La Nuit de la lézarde, N'Zid, Je dois tout à ton oubli marquent une « *savante ambiguïté* ».³

Les titres de Malika Mokeddem reposent sur un « *procédé mécanique* »⁴ pour reprendre l'expression de Gérard Genette. Ils ne ciblent pas directement son contenu. Ce sont un « *message codé* »⁵ principale caractéristique

¹ JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Reims, Sedes, 1997, p 15.

² GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987, p.p. 7 -8.

³Ibid. p. 94.

⁴ Idem.

⁵Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida. Ed. Tell, 2006, p. 71.

mokeddemienne. Cette technique pratiquée par notre auteure amène un lecteur ordinaire ou érudit à valoriser le titre ainsi que le texte qu'il a à lire. Les propos suivants renforcent notre réflexion :

« *Un titre ne doit pas être connu comme un menu moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut* »¹, avance Küchenzette.

Lors d'un entretien réalisé avec l'auteure, Malika Mokeddem exprime une sensation de liberté en écrivant *N'zid* parce que l'histoire de ce récit se déroule dans la Méditerranée, espace qui a marqué la vie de l'auteure.

« *C'est une sensation de liberté que je n'ai jamais éprouvée dans le désert. J'ai besoin de la Méditerranée. Elle est un cœur qui bat entre mes deux rives. A présent j'ai vécu plus longtemps sur son rivage Nord que dans le désert. N'zid était ma manière de la célébrer* ».²

Parmi les trois titres de notre corpus, seul *la Nuit de la légende* et *N'zid* ont été mentionnés dans *la transe des insoumis*, pour la simple raison, *Je dois tout à ton oubli* n'a été écrit et publié qu'ultérieurement. Dans *la transe des insoumis*, l'auteure évoque les circonstances survenues avant la parution de *la Nuit de la lézarde*. Elle nous rappelle aussi à la page 224 du même roman qu'elle allait écrire *N'zid* « *Il me faudra plusieurs livres dont un sur l'amnésie, N'zid* », avance-t-elle.

N'zid est une écriture Autre. L'auteure s'immerge dans l'oubli et émerge facilement au monde en donnant un nouveau souffle à son écriture montrant à tous ceux qui osent lui porter atteinte et à son écriture qu'elle est capable de créer un roman en liberté en donnant libre cours à son imagination: Créer un titre et un style nouveaux, une technique d'écriture nouvelle tout en demeurant l'auteure même; le titre en est significatif.

¹ Küchenzette, *Dramaturgie de Hambourg*, Lettre XXI, Cité in *Seuils*, de Gérard Genette, Paris, Seuils, 1987, p. 95.

²MOKHTARI Rachid, *Malika Mokeddem, L'écriture, mon ultime liberté*, Passerelles, Mensuel Culturel, n° 11, septembre, 2006, pp. 11-12.

Léo H. Hoek a proposé des schémas qu'il a développés dans son article « *Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman.* »¹ que nous utiliserons lors de notre analyse des titres tout en fusionnant sa théorie avec celles de Genette et de Henri Miterrand.

Dans son article « *l'objet livre* »², Henri Miterrand retient les modèles de structure des titres. Il s'agit de la structure syntaxique et la structure sémantique.

Considérant la structure syntaxique :

- *La Nuit de la lézarde* : déterminant défini singulier + syntagme nominal singulier féminin + déterminant indéfini singulier masculin + déterminant défini singulier + syntagme nominal singulier féminin
- *N'zid* : indice personnel + verbe
- *Je dois tout à ton oubli* : indice personnel + verbe + quantificateur + translatif + déterminant possessif anaphorique + syntagme nominal singulier masculin

Les trois titres adoptés par l'auteure n'ont pas la même structure syntaxique. Le premier titre *La Nuit de la lézarde*, phrase non verbale est composé d'un syntagme nominal suivi d'un autre syntagme nominal prépositionnel présentant comme premier élément un déterminant défini. De plus, *N'zid* étant de structure minimale, est constitué d'une phrase verbale; deux syntagmes :

- Nominal : pronom personnel « *je* » signifié par N'.
- Verbal : verbe « continue » ou bien « nais » signifié par zid.

Un titre qui semble connoté et aussi métaphorique que les précédents, *Je dois tout à ton oubli*, se présente sous la forme d'une phrase verbale. Ses constituants forment une phrase déclarative assertive.

¹.HCEK Léo.H, « *Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman* », *Nouveau Roman : Hier-aujourd'hui*.J.Ricardou, Van-Rossum, UGE, 1972, pp. 289 - 307.

² MITERRAND Henri , « *L'objet livre* » in pratiques n° 32, décembre 1981, pp. 105 – 113.

Partant de ces considérations, il nous semble important de tenter de comprendre l'ensemble des titres de notre corpus en examinant la structure sémantique.

Étudions séparément les deux éléments qui composent le titre *La Nuit de la lézarde*. Le choix du substantif « *la Nuit* » frappe notre attention. La Nuit, indication temporelle contraire du jour. Dans le dictionnaire des symboles, la Nuit engendre « *le sommeil et la mort* »¹, Nour entre dans un profond sommeil et meurt.

De même la Nuit entraîne « *les rêves et les angoisses* ».² Nour rêve de la liberté, veut être une femme libre et se trouve un refuge dans un endroit loin de la ville, le désert. Les micro-récits alternés racontent les affres et les angoisses de sa vie.

Dans *la Nuit de la lézarde*³, Nour ferme les yeux puis entre dans des rêves infinis se constituant une nouvelle personnalité et en devenant un nouveau personnage, Nora, protagoniste du roman *N'zid*.⁴

L'angoisse est présent dans cet espace désertique avec la folie qui a possédé Sassi suite au départ de tous les habitants du Ksar. Sassi [ami de Nour] est en effet aveugle. Il oppose sa cécité au prénom de son amie en plaisantant : « *la nuit et la lumière* » (p. 12).

Ainsi, Nour explique à Sassi que la lumière ne peut pas exister sans la nuit, « *Le noir est le cœur de la lumière. Il y a toujours une part d'obscurité dans la clarté.* » (p. 69). Eventuellement, elles habitent ensemble.

Selon Benjamin Delmotte

¹CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 662.

²Idem.

³ MOKEDDEM Malika, *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998.

⁴ MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001.

*Le choc de la rencontre avec l'horreur provient d'une surprise désagréable qui induit une réaction uniforme ou homogène : devant l'horreur on ferme les yeux, on s'enfuit ou l'on s'évanouie ».*¹

Sassi s'enfuit et décide de prendre un chemin le menant nulle part, une manière à lui de se punir parce qu'il lui était impossible d'affronter et de combattre la dureté du désert, ce vide angoissant. « *Ce n'est pas la fatigue. C'est l'angoisse de ce vide. Comme un précipice tout autour de moi. J'ai peur d'être emporté par une chute sans fin.* » (p. 39).

L'amour que Sassi porte pour Nour allège sa souffrance « *être aveugle* ». Ceci se traduit dans la page 208 et avec une immense affection Sassi s'adresse à Nour « *Nour, lumière de ma nuit.* »

La nuit reflète la peur et la souffrance suite à la violence vécue par le pays. Le personnage du petit Alilou grelotte de peur parce qu'on vient de montrer à la télévision les horreurs de la violence et il en rêve la nuit. La nuit est le moment privilégié de tous les maux.

Durant la nuit, Nour avait mal à la poitrine. Sassi la transporte à l'hôpital. Après avoir traversé une nuit si pénible et inquiétante, Sassi se rassure en la voyant encore en vie « *C'est ça que j'attendais, l'aube des beaux jours. Enfin, nous avons traversé la nuit.* » (p. 179).

Il nous semble que l'assimilation de la nuit avec la mort est pertinente. Un souvenir a marqué la vie de Nour (enfant), la mort de son père. « *Elle ne perçoit de cette ferveur qu'une célébration de l'être cher à son cœur, son père.* » (p.199). Elle revoit cette nuit sans rien comprendre parce qu'elle n'était qu'une enfant. Son innocence l'a menée à penser que son père est parti retrouver le chameau perdu. Son absence l'a poussée à croire aussi que la nuit est la cause de la disparition de tous ceux qui errent sans jamais revenir.

¹ DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse, Le Momento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 56.

Nous avons tenté d'analyser les différents signifiés auxquels renvoie le syntagme « la nuit ». Nous le cernons aussi en lui proposant une autre interprétation fort symbolique qui « *symboliserait ainsi l'âme qui recherche humblement la lumière.* »¹

La nuit désigne l'âme de Nour qui trouve refuge dans le désert puis à la fin de l'histoire cette petite âme s'envole et meurt symboliquement « *elle parle même pas aux anges. Elle regarde loin, avec une figure d'amour* ».²

Après avoir défini le terme « nuit » ou « la nuit », isolément ou selon son sens ou son emploi dans le texte, nous nous proposons de suivre la même procédure et d'expliquer la seconde composante du titre.

L'auteure a diversifié le sens du terme « lézarde » connotativement et métaphoriquement. Ainsi, les exemples fourmillent dans le récit : « lézarder, lézard, lézarde ce qui prouve qu'elle possède une grande technique dans l'écriture laissant le lecteur réfléchir et construire un sens du texte lu.

Dans le cas où Lézarder = verbe

Dans la citation qui suit : « *Ici, les reptations des ruelles se serrent et s'enfoncent dans la pénombre. Elles s'étirent et lézardent là bas, sur les concavités où les rayons s'attardent.* » (p. 13). Dans un premier temps, lézardent signifie s'enfoncent. Dans un deuxième temps, lézarde comprend le sens de *se promener, errer*. « *Qu'elle rêve, lézarde ou travaille, elle s'ingénie à raccommoder les contingences et les fatalités à sa guise pour savourer son indépendance.* » (p. 44).

A la page 199 « *A son insu Nour se met à trembler sans comprendre la cause de cette hystérie collective qui lézarde la quiétude du soir* ». Dans un dernier temps, lézarde prend le sens de perturber, troubler.

¹ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Op.cit., p. 568.

² MOKEDDEM Malika, *La Nuit de la lézarde*, Op. cit., p. 227.

Le terme « lézard » figure pour la première fois dans l'épigraphe cet extrait du poème « *La Complainte du lézard amoureux* » de René Char semble hermétique comme l'est son œuvre. Nous remarquons l'influence du bestiaire sur l'écriture mokeddemienne. Le vers qui suit justifie notre raisonnement :

Qui, mieux qu'un lézard amoureux.

Nous reviendrons sur ce point lorsque nous analyserons l'épigraphe.

La lézarde ne peut pas être perçue comme un être humain ou nom-humain (animal) parce que ceci dépendra de son signifié qui diffère selon l'interprétation que nous voulons lui attribuer. « Lézard » ou avec déterminant défini « le lézard », animal au masculin sans « e » dont le féminin est « lézarde ».

le lézard est un reptile se réchauffe au soleil, mais doit se mettre à l'ombre quand il fait chaud. Il passe la nuit dans un abri pour que sa température ne descende pas. Le passage qui suit reflète ces propos : « *Le lézard Smicha est là, dans un coin de sa chambre [chambre de Nour].* » (p. 111). Nour et Sassi ont nommé le lézard Smicha « petit soleil » « *parce que sa tête et son dos éclatent d'un jaune soutenu et luisant.* » (p.74). Son déplacement est peint à la page 174

« Sassi y devine la présence de Smicha aux frottements de sa queue sur le sol, aux petits chocs sourds de son abdomen quand il se laisse tomber au bas d'un mur. [...] Avec un dandinement circonspect, il s'échappe vers l'extérieur. »

Bien que Sassi soit aveugle, il réussit grâce à son ouïe à distinguer les différents sons tel que le déplacement de Smicha « *qui se prélassse sur la terre mouillée.* » (p. 152).

Le lézard « Smicha » est choyé ; s'il avait le sens de la compréhension sentimentale des êtres humains, il fuirait de ce désert bien que son instinct animal nécessite qu'il vive dans le désert chaud « *s'il comprenait nos délires réciproques, il nous abandonnerait lui, aussi, malgré les gâteries qui entretiennent son assiduité.* » (p. 18).

Smicha, le lézard est comparable à du mercure. Il fuit lorsque les enfants voulaient le courser. « *Il est intouchable. C'est le roi de ces ruines.* » (p. 225). Après le départ des habitants du Ksar « *les ruines sont son royaume.* » (p. 75) et sont aussi le royaume de la lézarde humaine « Nour », qui fuit la ville un monde hostile et un pays envahi par la violence, s'installe dans un vieux Ksar suite à un long sillonnement en plein désert. Elle manifeste sa liberté « *en tournant le dos au chaos du monde et regagne les lézardes de son ksar.* »¹

Dans la quatrième de couverture « lézardes » au singulier « lézarde » est une crevasse dans le mur du ksar. A la page 19 « lézarde » est remplacée par « ouverture » taillée dans le mur.

Nour replonge dans ses souvenirs:

« *Elle revoit le jour où, une pioche à la main, elle s'était attaquée au mur est de sa cour pour y tailler une ouverture sur des immensités. Sitôt fait, elle avait mouillé la terre en mortier pour fermer celle qui ne lui montrait plus que la désolation du ksar.* »

Il serait aussi possible d'assimiler « lézarde » à l'infarctus. Dans ce cas, il serait cette crevasse qui a perforé le cœur de Nour. Son cœur se déchire et entraîne sa mort. Dans le passage suivant, Nour interroge Sassi à propos de sa maladie : « *Alors comme ça, il y a une lézarde dans tricineti de mon cœur, Et ça fait un point mort ?* (p. 181).

Il est à souligner que le premier titre du roman était : *La lézarde*² et pour qu'il soit plus significatif et plus captivant, il devient : *La Nuit de la lézarde*.

Séparément, nous avons étudié les deux éléments qui composent le titre. En les reliant l'un à l'autre, nous concluons que *La Nuit de lézarde* est une phase

¹Dans la quatrième de couverture

²C'est nous qui soulignons lors d'un entretien que nous avons effectué avec l'auteure à Montpellier, dimanche 21 novembre 2010. (Se référer à la partie Annexes (E) pour lire l'entretien).

initiatrice permettant le passage du personnage de Nour d'un état à un autre dans *N'zid*. Nour meurt symboliquement, entre dans un rêve. L'écrivaine rajoute la voyelle « a » au prénom «Nour» et lui supprime la voyelle « u »; c'est Nora.

Il serait pertinent d'élucider le deuxième titre¹ : *N'zid* . Une Guinness² à Galway³ était le premier intitulé choisi par Malika Mokeddem. Nous soulignons trois acceptions du terme Guinness :

Guinness (Sir Alec), auteur anglais, né à Londres en 1904. Il a joué au cinéma et interprété le répertoire shakespearien à l'Oid vic theatre⁴, d'où le Livre Guinness qui comprend des records recensant des milliers de records, parfois insolites. Selon cette acception, l'auteure a battu le record dans l'interprétation de plusieurs rôles dans *N'zid* parce qu'une partie de l'auteure est présente dans chaque personnage.

Guinness est aussi une marque de bière irlandaise qui appartient au groupe Diageo PLC (Royaume-Uni). La brasserie originale se trouve à St. Jame's Gate (Dublin).

D'après la seconde, le personnage de Nora nomadise sans cesse ; elle a battu le record dans l'errance. Ainsi, le voyage ne s'arrêtera jamais. Elle doit traverser une autre mer plus profonde : l'océan.

La Guinness est une bière particulière. Elle ne supporte pas bien le voyage. Par exemple, pour permettre une exportation de Guinness en bouteille dans les pays à climat tropical (Afrique, Antilles...), il est nécessaire d'augmenter le degré d'alcool (7 ou 8° alors que la Guinness irlandaise n'en compte que 4,2°). Dans le texte, cet énoncé de la page 116 « *Tu pourrais emmener une héroïne boire une Guinness à Galway* » nous montre que Guinness d'après la deuxième acception est une boisson qui enivre et qui aide l'individu à tout oublier.

¹ Dont quelques éléments significatifs investis dans notre magister.

² Dans le roman, le personnage de Loïc Lemoine s'adresse à l'auteure : « *Tu pourrais emmener une héroïne boire une Guinness à Galway.* » (p.116).

³ Ville en Irlande

⁴ Dictionnaire encyclopédique pour tous *Petit Larousse, illustré, 1975.*

Une proposition vient à l'auteure de la part d'un politologue, sociologue : Bruno Etienne¹, le nouveau titre : *N'zid*. Titre composé d'emprunts lexicaux, chargé d'un symbolisme très fort.

N'zid est constitué de deux syntagmes (déjà vu dans la structure syntaxique). L'auteure emploie une technique qui consiste en la transcription du titre de l'arabe en français. *N'zid* = Je continue et aussi je nais. Ainsi, la renaissance s'annonce dans le titre et signifie «Je nais ou je continue» dans le dialecte algérien. *N'zid* dérive du substantif «*Ziada*: la naissance»² Désormais, nous décelons la prise de parole du personnage principal qui annonce sa venue au monde «renaissance». *N'zid*, vocable qui englobe deux notions contradictoires: rupture et assemblage. Malika Mokeddem nous représente les deux langues le français et l'arabe, bien qu'elles diffèrent graphiquement, elles s'unissent pour nous attribuer un terme chargé de sens et effacer toute prééminence d'une langue sur l'autre.

Amputé de son pronom personnel « N », « zid » signifie « continue », c'est un vocable qui sert à encourager un chanteur ou un musicien à recommencer ou à perpétuer son chant ou bien sa musique..

Dans le texte, « zid », dans le sens de « *joue encore au luth* » est le leitmotiv que Si Sallah ne cesse de le demander à Jamil jusqu'à ce qu'il meurt. Jamil a toujours été au service de son maître disant: « *N'zid. Comme ça ?* » (p.203).

La récurrence du terme « *N'zid* » entraîne un certain emportement chez le lecteur. « *N'zid* », vocable s'annonçant pour la première fois à la page 30 du texte. A vrai dire, « *N'zid* » hante le corps et l'esprit de Nora dans son amnésie. A la page 160 du chapitre X « *Le son d'un luth s'associe au bruit des vagues. Au bord de la mer à Cadaquès, Jamil jouait du luth, mais en l'apercevant, s'arrête et lui demande « N'zid ?* »

¹ C'est nous qui soulignons lors de notre entretien avec l'auteure à Montpellier, dimanche 21 novembre 2010.

² LONGOU Schahrazède, *Violence et rebellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine* (Meissa Bey, Malika Mokeddem et Leila Marouane), University of Iowa, 2009, p. 135.

Elle se rappelle maintenant le sens de ce mot qui la hantait pendant son amnésie, reconnaissant aussi dans son ambivalence l'essence de son identité : « *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 n'était de nulle part.* » (p.p.160-161).

N'zid renvoie à l'intitulé de l'album de Jamil que Nora est censée publier après sa disparition. Il rassemble toutes ses années de calvaires et d'angoisses pour que sa musique demeure éternelle.

N'zid est le fait d'aller d'un espace qu'est la mer vers un autre plus abyssin : l'océan. En fait, cette traversée est une sorte de parcours obligatoire menant l'auteure à avancer dans l'écriture.

Dans *N'zid* lorsque Loïc Lemoine demande à Nora si elle devrait aller en Algérie, Nora lui répond : « *J'ai une autre mer à traverser.* » (p. 214)

Cet énoncé porteur de significations donne à lire *Je dois tout à ton oubli*. L'attribution de ce genre de titre n'est pas anodine de l'acte du meurtre qui a engendré la mort du nouveau-né de la sœur de la mère de Selma suite à une relation incestueuse.

Malika Mokeddem, par ce titre, nous replonge dans le désert et nous fait revivre à travers Selma une scène lui revenant inconsciemment à la mémoire. Cette scène qui resurgit subitement et grâce à son oubli temporaire que Selma Moufid a transcendé ses difficultés et ses tourments et a remis en question sa relation avec sa mère. Cet acte obsessionnel invite Selma à s'interroger à la page 20 sur le comment de l'oubli de l'incident : « *Comment a-t-elle donc fait pour oublier cette scène pendant tant d'années ? La question l'effleure à peine.* »

L'oubli a permis à Selma d'échapper à l'angoisse « *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, au cachot de ses traditions.* » (p. 30). De même Farouk (ami de Selma) et Selma ont pris la décision de fuir les conditions intolérables vécues dans leur pays « *Farouk et Selma avaient décidé de fuir l'étouffement, la répression de l'Algérie, ses tabous, ses censures, son régime militaire.* » (p. 47).

Selma a saisi l'occasion pour quitter son pays : « *Elle avait tellement attendu de pouvoir s'envoler. Elle avait enduré l'enfer pendant des années.* » (p. 31). Son seul espoir, aspirer à continuer ses études. Partir. « *Un seul but monopolisait sa volonté et son désir : décrocher le bac et fuir loin de sa famille. Loin du désert. Partir ! Où atterrir en attendant l'ouverture de la cité.* » (p. 31).

Selma exprime sa liberté, enfin « *mais elle s'y sentait si libre.* » (p. 32). Elle trouve refuge dans les livres « *Mais j'avais cessé de fuir. L'école, les livres m'offraient la plus grande échappée.* » (p. 41). Les livres lui ont permis de s'évader de l'ignorance et de ne pas sombrer dans la folie. « *C'est aux livres que Selma doit de n'avoir pas sombré dans la folie à ces immensités qui emprisonnent les humains et les confinent dans la misère et l'ignorance.* » (p.59). Selma vivait dans son propre monde, l'univers des livres « *Elle vivait avec la trépanation de l'oubli et barricadé dans des livres pour s'abstraire d'ici. Pour ne pas se souvenir.* » (p. 65).

A la page 42, l'oubli est l'élément primordial qui a permis à Selma de remettre en question sa relation avec sa mère:

« *Peu à peu, Selma prend conscience aussi de ce qu'elle doit à cet oubli. Il est à l'origine de tous les refus qui la constituent et de sa relation, si particulière avec sa mère, et qui n'a jamais relevé de l'habituel conflit entre mère et fille.* »

La fugue était un moyen pour éviter le souvenir du meurtre « *Depuis ce meurtre, Selma s'était mise à fuguer. Elle filait en douce échappant ainsi à l'épouvantable sensation d'étouffement.* » (p. 42).

Selma est forte. Elle a osé affronter la mère et le mal de mère

« Désormais, Selma se doit d'apprendre à nommer ce meurtre. Il va lui falloir dévisager la mère et la questionner sur ce qu'elle a partagé avec elle à son insu. Tout ce qu'elles ne se sont pas dit une vie durant et qui les sépare à tout jamais. Ce mal de mère. » (p. 46).

Selma est audacieuse. Il est temps pour elle de connaître la vérité
« L'interrogatoire peut commencer. Selma est venue pour ce moment-là. Elle doit le saisir « Je voudrais que tu me racontes la mort de Zahia. » » (p. 69).

Bien que le français ne soit pas la langue de la mère, Selma s'est appropriée cette langue qui lui est bénéfique:

« Maintenant, Selma comprend combien apprivoiser le français lui avait été bénéfique. Ce n'était pas la langue de la mère. Seule une langue étrangère pouvait accueillir l'arrachement de Selma et lui convenir. Et l'aborder d'emblée dans la difficulté avait mobilisé son attention, l'obligeant à se détourner du vertige mortifère du néant. » (p. 96).

Ce n'est qu'en changeant de lieu que Selma connaît l'amour qu'elle n'a jamais vécu avec ses parents au désert *« Elle vivait avec un « mécréant » depuis dix ans et « ils » n'en savaient rien. Puisqu'elle n'était qu'une pourvoyeuse de fonds, elle gardait pour elle-même les trésors des amours jamais partagées avec eux. » (p. 105).*

Elle s'accapare enfin la liberté tant voulue *« Tout ce qui n'avait pas de prix. Et un intangible capital, sa liberté. » (p. 105);*. L'oubli a permis à Fatiha dont l'histoire est semblable à celle de Selma de chercher à fuir la mauvaise condition sociale dans laquelle elle vivait. C'est grâce à l'oubli qu'elle a fondé

une famille, loin de ses parents « *elle a cherché l'oubli dans la famille, les amitiés qu'elle s'est constitués. Loin d'eux.* » (p. 119).

Selma se souvient des événements et incidents qui ont bel et bien marqué sa vie, enfant et adolescente. Elle était témoin d'un incident violent entre le père et la mère. Le père s'est emparé d'une bouilloire et l'en frappe. Selma était tellement furieuse qu'elle le regarde d'un air féroce et sans le lâcher des yeux. Une manière de défendre sa mère « *Selma s'était interposée, le regard vrillé sur le père [...] Sans le lâcher des yeux, Selma était demeurée ferme, n'avait pas reculé d'un pas.* » (p.139). Cette réaction prouve que Selma est contre la soumission et la brimade de même elle se forge un caractère et une personnalité. La mère sort dans le désert et Selma ne se rassure que lorsqu'elle pénètre dans la maison « *Selma l'avait devancée, s'était assurée qu'elle avait bien franchi le seuil de la maison.* » (p.139). Elle ne voulait pas que sa mère quitte le domicile conjugal parce qu'elle l'aimait.

Nous remarquons que le vocable la mère est désigné par « la mère »; « la » désigne un article de généralisation et de distanciation. Il ne renvoie pas à un référent spécifique mais à un référent général. Pour la première fois, à la page 145 Selma se rend compte que sa mère n'est pas « la » mère (déterminant défini) mais « ma » mère (adjectif possessif) désignant la mère de Selma, sa propre mère. Lors du décès de sa mère, et quoi qu'il en soit, Selma tente de réserver une place pour Oran pour assister à son enterrement s'adresse à l'employée d'Air Algérie : « *Madame, ma mère vient de mourir !* » (p. 145).

C'est sur la tombe de sa mère que Selma prend encore conscience de l'amour qu'elle éprouve pour elle et la pleure à chaudes larmes « *Les larmes coulent toutes seules et l'inondent. Selma ignorait qu'elles pouvaient ruisseler ainsi, paisibles et douces.* » (p. 146).

Une relation de complémentarité relie les trois textes. Dans *La nuit de la lézarde*, le personnage de Nour retourne au désert, prouve qu'elle est une femme

libre puis continue son nomadisme en pleine mer dans *N'zid* avec le personnage de Nora, célébrant ainsi sa liberté, le voyage se poursuit vers une autre mer, la mère. Dans *Je dois tout à ton oubli*, Selma se libère d'un souvenir qui l'a tant hanté, et se réconcilie avec sa mère.

Avec une écriture luxuriante et envoûtante, des procédés diversifiés des titres, passant des syntagmes nominaux aux syntagmes nominaux et verbaux, Mokeddem prouve à son lecteur érudit qu'il soit ou non qu'elle est capable de s'auto-appliquer, de créer de l'ambigüité dans ses titres pour susciter son intérêt, lui ouvrir d'autres horizons à la lecture et à l'interprétation des titres dont les textes en sont la clé «*le titre produit l'ambigüité et l'incertitude.*»¹, avance Høek.

Pour renforcer notre étude, la contribution à l'éveil de l'intérêt du lecteur s'effectue grâce à une technique inéluctable et qui aide au fonctionnement du texte : l'épigraphe.

Les trois textes de l'auteure portent chacun une épigraphe.

¹ RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 227-228 cité par HØEK Léo.H, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p. 176.

2 - Les compléments des titres:

Autre « *pratique plus récente que la dédicace* »¹ l'épigraphe. Comme le titre, cette composante paratextuelle nécessite une connaissance du texte. Selon Genette, « *épigrapher c'est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur.* »²

Malika Mokeddem fait précéder d'une « *antégraphie* »³ chacun de ses trois romans parce que cette technique « *redouble la fonction du titre* »⁴ et renforce la construction du sens du texte lu.

Il est à noter que l'épigraphe est une technique présente dans toute l'œuvre de Malika Mokeddem. Dans *La Nuit de la lézarde*, et *Je dois tout à ton oubli*, l'épigraphe est placée comme l'évoque Genette « *après la dédicace si dédicace il y a.* »⁵ Dans *N'zid*, l'épigraphe vient juste avant la dédicace parce que l'auteure marque une forte intimité pour ses dédicataires qu'elle qualifie de « *Ma tribu préférée* », donner de la nouveauté à l'aspect formel de son roman, ou aussi ce sont les exigences de la maison d'édition « Seuil ».

Les trois épigraphes de l'auteure portent des références comme la présence :

- du nom de l'auteur ;
- de l'intitulé de l'œuvre dont l'épigraphe est extraite ;
- de quelques termes qui orientent le lecteur.

Ces trois orientations mènent un lecteur doté d'une grande culture ou non à faire le lien entre cette trinité : épigraphe, titre et texte

¹ GENETTE Gérard, Op. cit., p. 147.

² Ibid. p. 159.

³ Nous soulignons que Fabrice Parisot utilise le néologisme d' « antégraphie » pour désigner la citation antéposée placée aux « avant-poste » du récit.

⁴ Larousse, *Dictionnaire des littératures, Dictionnaire historique, thématique, et technique des littératures*, 1985.

⁵ GENETTE Gérard, Op. cit.

Selon Patrick Rebollard

« Pour un lecteur érudit il saura faire le lien entre l'épigraphe, le titre et le texte. Pour un autre le lecteur qui ne possède aucune connaissance sur ces auteurs, il focalise son attention sur le texte de l'épigraphe pour en faire également le lien. »¹

La Nuit de la lézarde porte une épigraphe allographe parce qu'elle est attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre : René Char². Le choix effectué par Malika Mokeddem permet une première découverte de ce poète réputé difficile et dont « les écrits présentent beaucoup d'aphorismes, petites phrases ciselées étincelantes, mais aussi des textes en prose ou des poèmes de forme plus classique. »³

Malika Mokeddem emprunte à René Char un extrait du poème « *La complainte du lézard amoureux* »⁴ poème obscur, fait sentir un impact surréaliste, c'est ce qui crée des difficultés de sa lecture et la concentration des images. Selon Haydée Charbazi, Char rêvait sans doute d'une *lettera amorosa* moderne, ou bien – c'est ce que laisse entendre le mot médiéval de complainte – au lointain écho d'une chanson de troubadours.

Il est à noter que le terme « *complainte* » a été cité à la page 225. Ainsi, la narratrice dira : « *Il lui semble que la solitude des maisons vides s'égrène en complainte de toutes les absences et lui compose une symphonie de bienvenue.* »

¹ REBOLLARD Patrick, *En lisant les épigraphes de Claude Simon*. Article paru dans *Etudes françaises* (Revue de la section de littérature française, n° 3.-Tokyo, Université Wasseda, 1996, PP. 143-164.

² Homme qui ne s'est jamais renié, qui n'a jamais renié ce qu'il avait fait. Il est resté fidèle à une première inspiration, qui était celle de sa révolte. Cette révolte est devenue un combat. Ce combat est devenu une réflexion. » LANCRAÏ-JAVAL Romain, professeur en Lettres ; *Dire René Char : Redonnez-leur... René Char : Quelles préoccupations pédagogiques ?* Paris, mars 2008, p. 21.

³ POIZA Cholé, *Le René Char*, Mango-jeunesse- Coll. Albums-Dada. Collection Ecole, Documents d'accompagnement des programmes, Littérature (2), cycle des approfondissements (cycle 3).

⁴ CHAR René, *Complainte du lézard amoureux*, in « Sieste blanche », *Les Matinaux, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la pléiade », 1983, p. 294. Char a noté le lieu et la date d'écriture du texte : Organ, août, 1947. Une gouache sur papier du peintre Joan Miró, intitulée « Llanto del lagarto Enamorado », paru aux côtés d'illustrations de « la Sieste blanche » par des peintres amis du poète dans le second numéro de la revue *Le Temps de la poésie* en décembre 1948. CHARBAZI Haydée, professeure agrégée de Lettres, *Dire René Char : La sonorité de la pensée*, Paris, mars 2008, pp. 23-30.

Nour se hâte pour arriver au ksar. Elle ignore le mal qui provient de son cœur et qui l'empêche de respirer régulièrement. Il lui semble que la solitude et le silence ressentis dans les maisons désertes lui font écouter une complainte de bienvenue. Ce sont des échos de voix venant de loin. Ils voulaient cette âme pour la libérer d'un mal longtemps éprouvé.

Ce texte « complainte du lézard amoureux » a été mis en musique par un artiste (auteur, poète, comédien, écrivain, chanteur, sculpteur) belge Julos Beaucarne.¹

René Char a soumis ce poème au musicien Pierre Boulez. Tous les deux ont imaginé une monodie a cappella où la voix dira les émois d'un lézard amoureux d'un chardonneret.

Le texte décontextualisé est classique, composé de quatrains à rimes croisées. L'avant-dernière strophe et les deux premiers vers de la dernière, vers pourraient établir un lien entre la citation et le titre du roman, la citation et le contenu du texte.

« 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 ? »

Il est trop clair que le choix de ces vers n'est pas insignifiant, au contraire, ils frappent par leur richesse de signification. De ce fait, Malika Mokeddem tente d'établir un lien avec le titre du roman et de créer un tissage thématique avec le contenu. Une lecture éventuelle de cet extrait est nécessaire. Nous remarquons la présence de quelques termes qui aiguillent le lecteur comme : l'écho de ce pays, bon prophète, mon petit mur, la chouette, un lézard amoureux, les secrets

¹ Complainte du lézard amoureux, Julos Beaucarne.99.99 Monde Neuf-Music Story.htm, consulté le 28 décembre 2011.

terrestres. Il est à noter que le passage est gouverné par deux animaux : le lézard et la chouette.

Le lézard « *rival éternel de l'homme [...] tout au moins en ce qui concerne les cultures méditerranéennes, est un familier donc un ami de la maison.* »¹ est un reptile vivant avec l'homme et parcourt les parois des demeures en se faisant sentinelle, voyant tout sans se laisser apercevoir. Le lézard a composé cette complainte parce qu'il ne sait pas chanter comme l'oiseau. De ce fait, il réfléchit et médite sur la vie et ses secrets. Etant une figure emblématique de la résistance intellectuelle française, René Char évoque explicitement la lueur de la fin de la Seconde Guerre Mondiale : L'écho de ce pays est sûr (v1) à travers un lézard : J'observe je suis bon prophète (v2). Le pronom personnel « je » remplace un lézard amoureux de la liberté : Qui mieux qu'un lézard amoureux (v5). Veut dire les secrets terrestres ? » (v6): il voit et contemple de son petit mur avec délicatesse tous les secrets de la terre « *On pourrait inclure que ses longues heures d'immobilité au soleil sont le symbole d'une extase contemplative* »² même la chouette³, ce petit oiseau nocturne qui symbolise la sagesse dans le monde grec et qui ne supporte guère la lumière du soleil et après quelques révérences s'envole.

Je vois tout de mon petit mur (v3)

Même tituber la chouette (v4)

Cette prophétie de la fin de ces horreurs et de cette violence n'est prédite que par ce lézard qui côtoie les hommes et se déplace en toute liberté dans les crevasses des murs, ce qui lui permet de tout voir, de réfléchir et de méditer. N'est-il pas un sage ? « *Il est considéré comme un degré menant à la sagesse.* »⁴ A travers une métaphore filée, le poète se compare à un lézard pour dépeindre un monde qui refuse toute haine et toute violence. Il marque une sorte de résistance en écrivant ces vers représentant un chant d'espoir, de liberté et d'amour.

¹ CHEVALIER Jean, GEERBRANT Alain, Op. cit., p. 567.

² Ibid. , p. 568.

³ Dans le monde antique: la chouette est le symbole de la sagesse, elle est liée à la déesse grecque Athéna (Déesse des Arts et de la sagesse de la guerre défensive de l'activité intelligente).

⁴ <http://www.Lerepairedelaviouivre.com>, consulté le 8 novembre 2011.

En se basant sur l'étude de l'épigraphe selon Genette, nous proposerons d'analyser la fonction de commentaire du titre, une autre fonction qui consiste en un commentaire du texte et une dernière, qui sera incluse dans les précédentes, d'ordre oblique qui sert à donner une idée plus ou moins globalisante sur l'auteur du roman, ses convictions et ses penchants. Dans *La Nuit de la lézarde*, le texte de l'épigraphe comprend une analogie lexicale ; deux composantes du titre du roman :

- La nuit, faisant allusion à la chouette qui symbolise la mort ;
- La lézarde, féminin de lézard.

L'épigrapheur mène un jeu entre le titre et l'épigraphe. Dans ce cas, le lecteur saurait-il comprendre la thématique en lisant le titre et l'épigraphe ? Certainement il aura des difficultés car la thématique est assez explicite. Et même si le lecteur fournit un grand effort pour repérer les points de convergence rien qu'en lisant le titre seul, c'est-à-dire avant de lire le contenu, il ne réussira qu'à dégager que quelques hypothèses. Par exemple, « la nuit » laisse penser qu'un incident impressionnant s'est produit et au cours de laquelle une lézarde -lézard amoureux dans l'épigraphe – amoureuse et exceptionnelle est morte en se sacrifiant pour son amour, et pour sa liberté et la liberté de son pays ou bien serait-ce l'écriture qui avance et qui ne s'arrête pas, une écriture en liberté ? La thématique s'éclaircira-t-elle en mettant l'épigraphe et le contenu du texte en relation ?

Malika Mokeddem a fait référence à René Char : tous les deux veulent dépeindre un monde privé de liberté, d'amour et de paix et dans lequel le poète représenté par le lézard et la lézarde « Nour » en donne une vision très développée. De ce fait, les deux auteurs dévoilent leur congruence sur la même thématique : l'amour de la liberté et pour la liberté pour une écriture en liberté. Tous deux suggèrent la nature, la liberté, la mort, l'amour, le rôle du poète et la résistance. René Char a manifesté la liberté par différents procédés. Ce sont les émois d'un lézard épris ou ceux d'une lézarde par Malika Mokeddem. Au fil de la narration, l'expression des sentiments donnent relief à la vie. Lorsque Nour a ouvert une

lézarde vers le désert, pourtant son amoureux vient du village du côté opposé. Sassi lui dit : « [...] *L'attente est une façon de marcher. Ou de fuir. Je ne sais pas.* » (p. 18) Nour lui répond : « *L'attente d'un absent peut être une joie, au pire une impatience.* » (p. 202). Parler des sentiments, c'est parler d'amour de Nour pour cet homme inconnu qu'elle attend avec impatience sans jamais venir.

Une autre émotion, la mort, c'est-à-dire le voyage et le nomadisme de Nour et son désamour pour l'immobilité qui ont pu émouvoir le lecteur, délivre la protagoniste Nour d'un malheur : lui faire oublier les angoisses et les affres desquelles elle a souffert, les échos de la violence qui heurte le pays et l'attente inespérée et espérée de la venue d'un amoureux inconnu. Cette rencontre ne s'est réalisée que dans l'imagination : le rêve. Nour se laisse envahir par cet état de rêve. Ce rêve ne serait-il pas l'unique solution ou la solution possible pour rencontrer celui qu'elle a tant attendu ? Effectivement, cet homme c'est bien Loïc Lemoine, personnage principal dans *N'zid* qui a été son guide et qui la suivait avec attention en pleine Méditerranée.

La liberté ne réside pas uniquement dans le rêve, Char a démontré que la liberté de l'être humain figure aussi dans l'attachement à sa terre. Les vers de « *la complainte du lézard amoureux* » en témoignent, notamment le vers « Peut dire les secrets terrestres ? » Malika Mokeddem marque son enracinement à sa terre à travers le personnage de Sassi. Sa conviction est marcher pieds nus « *L'aveugle est si léger, et il marche pieds nus* ». (p. 13). Ainsi, Sassi enfile les sandales achetées par Nour puis les enlève à jamais « *En quittant Nour, Sassi avait juché les chaussures sur son chèche pour s'en aller pieds nus.* » (p. p 15-16).

Nour préfère mourir dans ce désert, dans ce ksar parmi ces maisons qu'elle a tant apprivoisées et parmi lesquelles elle y célèbre sa mort plutôt sa liberté « *Elle s'assied dehors, s'adosse contre le mur, plante les pieds dans la terre puis les bouge pour les y enfoncer davantage* », avance la narratrice (p. 225).

Comme René Char se bat pour l'indépendance et la liberté des peuples, Malika Mokeddem combat les maux et les drames avec un style particulier. C'est

un jardin spécial qu'elle cultive avec son ami Sassi. Ils le façonnent à leur goût. Au fil de la narration, les deux amis prennent conscience du danger qui guette cet héritage. Ils préservent cette parcelle de terre léguée par les ancêtres et dont la valeur est inestimable. Ainsi, ils protègent ce jardin de l'envahissement sablonneux. La narratrice confirme cet enthousiasme :

« 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. » (p. 85) .

Le jardin est le symbole de la vie et de l'espoir. Nour et Sassi accomplissent leur mission avec acharnement jusqu'au retour espéré des habitants du ksar. Cette résistance contre la nature et la tyrannie de l'être humain se perpétue avec une autre résistance : l'écriture.

Malika Mokeddem donne libre cours à ses pensées nomades qui se reflètent dans les réflexions que mène le personnage de Nour. A la page 201, Nour murmure à Sassi après le départ des Ksouriens et lui assure que la solitude leur permet de partir vers l'infini, vers la paix.

« - Quand ils ont tous déménagé, je me disais qu'en restant dans la solitude du ksar, nous, nous partions plus loin qu'eux. Qu'ainsi, nous trouverions certainement un peu de paix.

- *Plus loin dans quoi ?*
- *Pas dans, vers.*
- *Quelle langue me parles-tu là ?*
- *Une langue nomade. »*

Selon René Char et Malika Mokeddem l'écriture est une plainte faisant appel à l'union, à la réconciliation, à la paix. C'est aussi une méditation sur la liberté. Ecrire ne cessera jamais, il y a toujours une continuité, une résistance. Le voyage continue dans *N'zid*.

N'zid est porteur d'une épigraphe allographe emprunté à Adonis, un dieu de la mythologie grecque, dont le nom réel : Ali Ahmed Saïd Esber alias, le plus grand écrivain et poète syrien et l'une des figures les plus emblématiques de la littérature contemporaine du monde arabe. Sa renommée lui a valu le prix littéraire allemand Gœthe, l'un des plus prestigieux d'Europe. Adonis est une voix rebelle, qui veut être que poète. Il est un véritable chêne.¹ Adonis est comme ceux qui ont été sublimés par la poésie de Georges Schéhadé, poète et dramaturge à la fois, il est l'une des grandes figures libanaises de la francophonie. Reconnu par ses pairs. Ses pièces théâtrales sont jouées dans le monde entier. Il est le premier à recevoir le Grand Prix de la Francophonie décerné par l'Académie française en 1986.

Respect et admiration c'est ce que doit Adonis à Georges Schéhadé. Avec des révélations fracassantes, Adonis est parmi les plus grands critiques littéraires qui ont rendu hommage à Schéhadé. Il écrit :

poète – tu n'écris ni le monde ni le moi

tu écris l'isthme

entre les deux.

Ce deuxième choix de l'épigraphe est un renforcement à la première du point de vue sémantique de la part de Malika Mokeddem par le biais d'Adonis à René Char tout en saluant Georges Schéhadé. Nous repérons un procédé employé. C'est un enjambement « entre les deux » pour que le poète donne de l'intensité à ses paroles. Il est à souligner que ces vers d'Adonis portent des éléments qui frappent notre attention « écris, le monde, le moi, l'isthme » ceci prouve qu'Adonis témoigne que la poésie de Georges Schéhadé est dominée par des thématiques récurrentes : l'enfant, la mère, le pays natal, les marges. Ainsi, son écriture semble tourner autour de l'enfance.

¹ Son œuvre embrasse les domaines des créations plastiques, peinture, calligraphie et collages, pages sur lesquelles on trouve en même temps l'écriture, la couleur et le dessin. Il tient bon et plus que le cèdre de son pays d'adoption le Liban, il en est le véritable chêne. Presnitzer Gil *Adonis poète et conscience inaltérable, le chêne debout*, Esprits nomades, consulté le 6 novembre 2011 www.espritsnomades.com>sitelitterature

Nous remarquons que dans le (v1) deux vocables précédés de la conjonction de coordination « ni », est – ce qu'elle exprime réellement la négation ou bien Adonis l'a employée pour en déduire que la principale préoccupation du poète c'est bien la terre natale ?

Il est bel et bien que les termes « le monde » et « le moi » sont le miroir du pays natal parce qu'étant exilé, le poète est déchiré entre deux mondes, pour cette raison il préfère son entre-deux, ce refuge tant adulé : *N'zid* comme a intitulé Malika Mokeddem son sixième roman.

En comparant le titre avec l'épigraphe, nous remarquons qu'un lien direct existe entre les deux. Adonis et Schéhadé ont connu un exil involontaire en s'installant dans un pays autre que le leur hormis Malika Mokeddem son exil est volontaire. En revanche, tous les trois vivent dans l'exil de l'imagination et de la création : l'écriture.

Vue ce contraste entre la lumière et les ombres, le personnage de Nora est inapte de vivre dans ce monde. Elle se réfugie dans la mer qui adopte à son égard le comportement protecteur d'une mère, d'une terre. Dans cette étendue maritime, elle erre ça et là célébrant sa liberté. *N'zid*, c'est mourir pour pouvoir renaître et nomadiser dans l'océan de l'écriture. Ce titre en arabe marque la mise en relief de la thématique : le pays natal.

Le récit fourmille de cet énoncé « *N'zid* ». Ainsi la protagoniste Nora erre dans la Méditerranée, égarée, tente de retrouver la mémoire. Le bruit de l'eau sur la coque lui revient dans le solo d'un luth. Ce n'est qu'à la page 30, et pour la première fois, qu'apparaît « *N'zid* », dit par une voix d'homme :

« Des gammes errantes, appels d'un luth esseulé, hantent sa tête. Soudain une voix d'homme, une voix rauque, étouffée par la rumeur de la mer, demande : - N'zid ? » Les roulades du luth reprennent et vibrent dans le bateau. Nora se crispe, prie : *« - Zid ! Zid ! Zid ! continue ! continue ! continue ! Mais le luth s'est tu. Elle balbutie : - N'zid ? C'était qui ? »*

D'une part, Nora recouvre son moi perdu dans cette voix masculine et dans ces sons de musique. D'autre part, elle retrouve son pays dans ses souvenirs d'enfance avec Zana et ses contes algériens. Sa passion, le dessin lui permet de dessiner sa mère, sa patrie.

Malika Mokeddem et Georges Schéhadé sont comparables à ce Antée de la mythologie grecque qui reprend sa forme chaque fois qu'il tombe la terre parce qu'ils renaissent au fur et à mesure qu'ils continuent d'écrire la terre. Tous deux écrivent leur rêve d'enfant, leur mère, leurs souvenirs d'enfance et de jeunesse pour dire le pays. La prééminence accordée au rêve et à l'imagination laisse penser que l'isthme c'est le rêve d'une terre libre, dans laquelle l'individu doit naître libre pour vivre libre. Cet hommage à Georges Schéhadé a eu un impact colossal sur le choix de Malika Mokeddem. Adonis a évoqué une lancinante question celle d'un pays libre et uni, d'un monde de paix qui exclut toute sorte de violence et de haine.

De la forme poétique à la théâtrale, Malika Mokeddem nous accorde le privilège de nomadiser dans l'Antiquité grecque en nous proposant quelques propos de la pièce théâtrale d'Euripide, *Médée*.

D'origine grecque, Euripide reçoit une éducation de qualité. Dans la seconde moitié du Vème siècle avant J.Ch. il commence à forger sa carrière théâtrale. Bien que ses œuvres ne soient pas fort accueillies par le public, notamment ses pairs, qui étaient trop attachés au théâtre religieux, il réussit à remporter quatre fois le premier prix du concours tragique. Son impact sur certains dramaturges comme Racine et Corneille est important. Ce grand poète tragique a revisité les mythes dans ses écrits tel que *Médée*.

Médée est une tragédie qui raconte la légende des Argonautes et de Jason en quête de la Toison d'or aidés par la fille du roi de Colchide Médée. Cette dernière quitte son pays, tue son frère qui était à leur poursuite, épouse Jason et eurent deux enfants. Elle vécut en exil à Corinthe avec sa famille. Trahie par Jason, elle tue ses enfants et demande refuge chez le roi Egée.

La pièce est une composition en vers et se divise en scènes où alternent des dialogues et des poèmes lyriques chantés par le Chœur. Malika Mokeddem s'inspire de la tragédie d'Euripide et réactualise « le complexe de *Médée* »¹ en insérant dans son roman *Je dois tout à ton oubli* deux vers d'une tirade de la pièce traduite en français :

Je préfère lutter trois fois sous le bouclier,
Plutôt que d'accoucher une seule.

L'auteure a sans doute puisé cette traduction dans une autre ressource c'est aussi un travail de remémoration signe de sa culture « *L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) un mot de passe d'intellectualité .* »²

La traduction que nous avons investie appartient à Henri Berguin : Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier, que d'accoucher une seule. Selon la version d'Euripide et la traduction d'Henri Berguin, la pièce débute par le prologue rapporté par la nourrice des deux enfants de Médée concernant les événements qui se sont déroulés juste avant l'exil de Médée et de Jason à Corinthe ainsi que la trahison de Jason en épousant la fille de Créon (Euripide ne la cite jamais par son nom). Médée refuse d'accepter la réalité, se venge de Jason en commettant la pire des horreurs : faire périr le roi et sa fille, elle ira jusqu'à tuer ses deux enfants pour se venger du père.

Euripide peint l'endurance d'une mère démunie de tout en signalant avant la tirade de Médée la didascalie qui suit : (Médée entre en scène, défaite.)

Médée prend la parole, suite au chant du chœur formé de quinze femmes de Corinthe qui exprimait sa douleur, et leur découvre qu'elle a perdu le goût de vivre, et qu'elle désire mourir parce que son époux est devenu le pire des hommes, jusqu'à ce qu'elle arrive au passage choisi par l'épigrapheur.

¹ DEPAULIS Alain, *Le complexe de Médée- Quand une mère prive le père de ses enfants*, Paris, éd. De Bœck, 2008.

² Genette, Op. cit., p. 163.

« Ils disent de nous que nous vivons une vie sans danger à la maison tandis qu'ils combattent avec la lance. Piètre raisonnement ! Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule. »¹

En établissant une comparaison entre les deux traductions :

Traduction	Henri Berguin	Investie par Mokeddem
Texte	Je préfèrerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule	Je préfère lutter trois fois sous le bouclier plutôt que d'accoucher une seule
Temporali-té	Présent du conditionnel préfèrerais	Présent préfère
Grammaire	Déterminant un	Déterminant le
Lexique	Absence de l'adverbe plutôt et présence de la conjonction que	Présence de l'adverbe plutôt et de la conjonction que

Nous obtenons :

La première traduction marque une préférence et un désir (emploi du conditionnel) pour la lutte sous un bouclier précis « un bouclier » que d'enfanter une seule. Et pour une perspective d'allègement, le traducteur évite l'emploi de l'adverbe **plutôt** et maintient la conjonction **que**.

La deuxième traduction choisie par l'auteure suggère l'expression d'une insistance (emploi du présent) sur un acte logique « je préfère lutter trois fois sous le bouclier »; (le : désigne un élément générique) par rapport à un autre qui est absurde « **plutôt que** d'accoucher une seule ».

¹ BERGUIN Henri, *Médée*, traduction française du texte grec d'Euripide, repris sur le site de l'Antiquité grecque et latine, consulté le 20 juillet 2012 <http://remacle.org/bloomwoolf/tragediens/euripide/medeefr>

Dans *Je dois tout à ton oubli*, il existe un lien très fort entre l'épigraphe allographe et le titre. C'est un parallélisme du point de vue sémantique entre:

«Je dois tout» et «lutter trois fois sous le bouclier»

«à ton oubli» et «plutôt que d'accoucher une seule»

Cette épigraphe d'Euripide oriente le lecteur qui connaît l'histoire de Médée à essayer de comprendre ou à comprendre le titre *Je dois tout à ton oubli* sans la lecture du contenu. De ce fait, l'emploi de «lutter» renvoie au combat que l'épigraphe Euripide a mené – si nous mettons en exergue sa modeste biographie – contre soi-même d'abord en recevant des études brillantes des sciences, puis en réussissant dans son parcours littéraire, ensuite en gagnant le prix du concours tragique, enfin ses œuvres demeurent investies jusqu'à nos jours. Son chef-d'œuvre *Médée* est un exemple de sa gloire.

Une autre manière de lutter, c'est le sacrifice par amour pour son époux: sa patrie qu'elle regrette et les siens. Cette mère qui tue ses deux enfants pour se venger de leur père et pour ne pas le revoir dans eux, préfère vivre une situation autre: affronter un adversaire réel que de donner la vie à un enfant pour ensuite le tuer.

Malika Mokeddem comme Euripide, a dû lutter par ses études en s'appropriant une autre langue pour réaliser ses deux passions la médecine et l'écriture. C'est cet oubli d'une scène de violence qui est à l'origine de tous ces refus: obscurantisme, ignorance, brimade, soumission et même enfantement.

Euripide et Malika Mokeddem convergent vers le même objectif: le combat. Malika Mokeddem nous laisse supposer que l'oubli renvoie à un indice donné à dessein sur le sens commun de ces deux éléments paratextuels.

La thématique s'élucidera encore en traitant le contenu et l'épigraphe. Les termes de l'épigraphe «lutter, trois, accoucher» ainsi que des passages du texte nous guideront et nous serviront à étayer notre étude.

Malika Mokeddem s'inspire de cette scène de meurtre de Médée qui lui rappelle une autre qu'elle a vécue et revécue par la protagoniste Selma de *Je dois tout à ton oubli*: «*L'image de Médée hante Selma. Elle s'est imposée dès que celle du meurtre est venu lui dessiller les yeux lors de cette brusque restauration de sa mémoire.*» (p. 83).

Malika Mokeddem prend le risque d'élaborer cette comparaison parce que les intentions du meurtre diffèrent. Pour cela, la signification du chiffre trois est nécessaire. Il représente trois personnages du genre féminin: la mère, Zahia et Halima.

- La mère: (prénom non cité), mère de Selma, la cadette de ses sœurs Zahia et Halima.
- Zahia: l'aînée, mariée à Oujda, femme adultère.
- Halima: la benjamine, promise à l'oncle Jason (son prénom n'est pas cité), doublement trahie par sa sœur Zahia et son futur mari l'oncle Jason.

Dans la pièce théâtrale, Médée a promis de faire des cadavres de trois de ses ennemis lorsque Créon la chasse de Corinthe elle et ses enfants «*aujourd'hui, je ferai des cadavres de trois de mes ennemis, du père, de la fille et de mon époux.*»

La personnalité de Médée est éclatée, c'est dire qu'elle est répartie en deux personnages: Zahia et la mère. Malika Mokeddem a versé dans la mère la cruauté de Médée, la meurtrière. En revanche, comme Médée, Zahia est d'une beauté magnifique. Elle a vécu une histoire tragique à cause d'une relation avec l'oncle Jason qui a donné naissance à un fils de l'inceste. Zahia est culpabilisée car elle est une femme adultère; c'est une amoureuse passionnée, mais aussi la victime d'une union impossible avec l'oncle Jason et puis parce qu'on a commencé à lui tuer son enfant progressivement dans son ventre et sous les yeux une fois né. Ainsi, Zahia et la mère sont les victimes de l'ignorance et des us d'une société qui impose des humiliations constantes.

Qu'en est-il de Médée et de la mère? Existe-t-il des différences et des convergences entre les deux?

Il est bien clair que le point culminant qui a éveillé notre intérêt et qui constitue la divergence colossale entre les deux personnages sont les causes réelles de l'acte du crime. Pour Médée c'est l'orgueil et la jalousie, pour la mère c'est la honte et le déshonneur. *«Les divergences sont là dès les motivations de cet acte. Il relève du seul orgueil chez Médée [...] Seules la honte et la menace du déshonneur ont présidé à la décision familiale d'un meurtre.»*, avance la narratrice (p. p. 83 - 84).

Pour embellir notre analyse, il est inéluctable d'évoquer les points de convergences entre la mère et Médée. Dresser un tableau comparatif nous permettra de caractériser et d'expliquer les agissements de chacune.

Points de convergences	
La mère	Médée
Infanticide, crime, être victime	Infanticide, crime, être victime
La fureur	La fureur
Sacrifice du nouveau-né	Sacrifice de deux enfants
Un geste de punir Zahia	Un geste de punir Jason et de se punir
L'exil	L'exil
La quête de la paix	La quête de la paix
Le vouloir d'une patrie	Le vouloir d'une patrie

La mère est une infanticide parce qu'elle a tué de sang froid le bébé de sa sœur Zahia, né d'une union incestueuse. Selma est témoin de cette scène qui a causé du mal à Zahia. *«Selma colle son visage à l'une des fentes entre les planches, s'apprêtant à héler la mère. La vue de celle-ci qui se saisit d'un coussin et qui le pose sur la tête du bébé de Zahia laisse Selma sans voix.»* (p. 23).

Assumer à la mère, seule, cette responsabilité serait une erreur. A qui incombe la faute?

La décision du meurtre est familiale «*La mère n'en a été que l'exécutante.*» (p.84). La mère est comme toutes les femmes de l'époque vulnérable et victime des traditions et des us de la société, mais aussi de soi-même en devenant une meurtrière.

La société ne reconnaît guère un enfant incestueux. Pour cela, cette vengeance et ce sacrifice sont un geste et une conséquence d'une fureur commune pour punir Zahia. La décision est prise «*seules la honte et la menace du déshonneur ont présidé à la décision familiale d'un meurtre.*» (p. 84) .

En somme, la famille a peur qu'elle ne soit la raillerie de la tribu, second motif de vengeance. La mère a étouffé un nourrisson et perd l'estime de sa sœur «*la mère a étouffé en cachette un nourrisson et s'est ainsi discréditée aux yeux de son aînée.*» (p. 84). Il ne lui reste que l'exil du regret profond et sincère de ce péché "*elle ne connaîtra jamais d'autre exil que celui de la contrition.*» (p. 84) .

Ce geste a fait d'elle une infanticide et une criminelle à la fois. Suppliques ou prières ne lui rendraient guère l'orgueil perdu «*ni ses prières ni la miséricorde des amies et des voisins ne sauraient l'amener à s'enorgueillir de ce geste qui fait d'elle une criminelle et une victime à la fois.*» (p. 84). En appliquant la rigueur et l'inflexibilité d'une tradition obscurantiste, la mère croyait préserver les siens par conséquent, retrouver la paix «*qu'est – ce que tu voulais qu'on fasse? On était bien obligés de tout étouffer!*» (p. 76), affirme-t-elle à Selma.

La mère se dessine une patrie dépourvue de toutes les embûches où règne la liberté de la collectivité sur celle de l'individu. En vérité, Malika Mokeddem nous étale un nouveau regard sur la patrie à travers le personnage de la mère, cette Médée qui symbolise le pays, continue à se mutiler en mettant à l'écart ses enfants, en particulier, la femme.

L'auteure veut une liberté sans trop de contraintes et d'obligations, une liberté permettant à l'individu de penser, de s'exprimer et d'agir. Ceci ne se réaliserait qu'avec le bannissement de l'obscurantisme et le développement de l'esprit critique.

En parallèle, victime d'un amour et de l'ambition d'un homme, Jason «*Jason trahit ses enfants et ma maîtresse et entre dans une couche royale, ; il épouse la fille de Créon*»¹, dira la nourrice au gouverneur des enfants de Médée. Médée sacrifie par amour pour son époux ses deux enfants. Elle s'adresse au Roi Créon lorsqu'il a voulu la bannir de Corinthe:

«Pitié pour eux! Toi aussi, tu as des enfants, tu es père: il est naturel que tu sois bienveillant. Car ce n'est pas de moi que je m'inquiète, ni de mon exil, mais je pleure sur eux et sur leur infortune.»

Ceci prouve que Médée a l'intention de rompre toute union avec l'homme qui l'a trahie en commettant le pire des actes, l'infanticide. Dans *Je dois tout à ton oubli*, la narratrice confirme ces propos/ «*Médée ne se reconnaît aucune limite pas même les obligations d'une mère.*»¹

Médée savoure ce crime, c'est un geste de punir Jason et de se punir. La jalousie est le levain de sa fureur. Elle se place au-delà de tout pour ne pas être la risée de la société; elle qui habite une terre étrangère, infortunée et chassée honteusement de Corinthe.

De ce fait, elle n'a trouvé une terre, une patrie qu'en se réfugiant chez le Roi Egée «*Pour moi, j'arriverai le plus tôt possible dans ta cité, après avoir fait ce que je médite et obtenu ce que je veux*», dira-t-elle à Egée.

Médée a vécu trois exils: le premier est un exil volontaire de sa terre natale à Corinthe, le second est involontaire car elle est chassée par Créon de

Nous soulignons que les illustrations pour Médée sont prises de la pièce théâtrale *Médée*, traduite par Henri Berguin.

¹ MOKEDDEM Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008, p. 84.

Corinthe, et le troisième est volontaire de Corinthe à Athènes. Egée lui offre l'hospitalité dans son pays.

Avec un esprit révolutionnaire, Euripide apporte de nouvelles techniques à la tragédie. Le héros ne se heurte guère aux dieux mais à l'amour. Dans notre cas, Médée dépasse toutes les limites pour obtenir ses droits en tant que femme victime de son époux. Elle est même allée au-delà de toutes les valeurs pour vivre dans la paix.

Euripide ouvre un champ de réflexions sur les droits de la femme à la vie et au bonheur. Il nous montre aussi que l'être humain est né pour être libre et doit appartenir à une terre parce qu'il a le droit d'avoir une patrie. Ainsi donc, l'écriture est le moyen le plus adéquat qui a permis à Malika Mokeddem et à Euripide de mener un combat contre les maux et la tyrannie de l'être humain.

L'épigraphe constitue une médiation entre le titre et le texte parce qu'elle joue un rôle primordial dans la compréhension sémantique du texte.

L'analyse de l'épigraphe nous a permis de mieux appréhender le contenu de notre corpus. Malika Mokeddem nous a proposé la technique du jeu d'intelligence: trois épigraphes ont dialogué avec trois textes afin de pouvoir lire attentivement ou tenter de trouver un fil conducteur pour mieux préparer le lecteur à recevoir le texte. Trois illustres signatures réunies par l'écrivaine qui a voulu orner les différents romans tantôt en nous renvoyant à l'Antiquité avec Euripide tantôt à l'époque contemporaine avec René Char et Adonis. Certes, ces auteurs n'ont pas réellement vécu dans les mêmes circonstances, mais ils ont la même passion pour la poésie, l'amour et la liberté.

La référence à ces auteurs considérés comme étant le prototype et la ressource influente ne peut guère être fortuite; l'écrivaine a choisi avec beaucoup d'attention les citations pour embellir ses textes et laisser le lecteur investir ses compétences culturelles et ses hypothèses de lecture pour interpréter à sa guise et se créer un climat de suspens qui ne peut être que source de richesses.

Dans la suite de notre travail, il serait intéressant d'étudier l'incipit pour susciter l'accroche du lecteur et vérifier comment cet élément a marqué le prolongement des trois romans.

3 - L'accroche du récit

Félicien Marceau revient à la source élémentaire du savoir, Le Petit Larousse pour définir le mot roman. Ce dictionnaire dit: «[...] *récit en prose d'aventures inventées.*»¹

Cette définition nous convient parfaitement pour dire que l'écriture est une aventure. De ce fait, nous allons étudier les incipit des trois textes sous l'égide d'un seul incipit parce que nous avons remarqué une sorte de continuité entre les trois récits.

Rappelons que l'analyse élaborée autour des titres, nous a permis d'en dégager des traits qui nous serviront dans l'étude de l'incipit à propos du lieu de l'action, l'onomastique du prénom de la protagoniste et de son ambition (liberté, re-naissance, réconciliation, départ).

Le tableau qui suit résume les propos ci-dessus :

Traits de ressemblance		
<i>La Nuit de la lézarde</i>	<i>N'zid</i>	<i>Je dois tous à ton oubli</i>
Point de départ de la protagoniste (arrivée après un départ ou voyage)	Marque une continuité (voyage)	Marque une continuité (voyage)
Elle se prénomme Nour	Devient Nora	Puis Selma
Retour au désert	Retour à la mer (l'Autre désert)	Retour au désert
Nour veut être libre	Nora célèbre sa liberté (Maîtrise de soi) re-naissance	Selma confirme sa réconciliation

¹ MARCEAU Félicien, *Le roman en liberté*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

L'impact du départ sur les écrits de Malika Mokeddem apparaît clairement, mais « [...] le plus grand départ reste pour moi l'écriture »¹, avance-t-elle lors d'un entretien.

De ce tableau nous concluons que dans *La Nuit de la lézarde*, la protagoniste se prénomme *Nour*. Fuit la ville pour se réfugier dans le désert. *Nour* est en quête d'une liberté qu'elle continue à chercher et à célébrer dans son autre désert « La Méditerranée ». Dans *N'zid*, elle s'appelle *Nora*. La maîtrise de soi l'aide à re-naître et lui permet de continuer son voyage « *J'ai une autre mer à traverser* » dit-elle à la page 214 pour montrer que l'histoire continue avec *Selma* qui retourne au désert dans *Je dois tout à ton oubli* et marque un point de départ en se réconciliant avec sa mère. Comme son prénom l'indique, se ... *Ima* (les trois points de suspension marquent une intonation montante) sort indemne de ce labyrinthe, ce mal être et se recrée une nouvelle vie, une vie nouvelle avec une autre lumière plus puissante, *Shamssa*, dans *La désirante*.²

Toutes ces considérations nous mènent à proposer une diversité de définitions et de points de vue sur l'incipit pour sélectionner la plus adéquate qui sera le fondement de notre étude.

« *Nous commençons à lire le livre en le prenant par son début* »³, dit Marc Lits. « *parce que pour le lecteur, sinon toujours pour le romancier; l'incipit est l'acte inaugural de la création artistique* »⁴, selon Kelly Basilio.

Il pense aussi que Racine met en exergue à son livre sur les incipit le vers suivant: « *Ce que je sais le mieux c'est mon commencement.* »⁵

¹ BADDOURA Ritta, *Malika MOKEDDEM, L'écrivain des deux sud, L'Orient Littéraire, n° 40, Spécial Salon du livre*, jeudi 22 octobre 2009.

² MOKEDDEM Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.

³ LITS Marc, *Pour lire le roman policier*, Paris, De Boeck Duculot, 1989, p.17.

⁴ BASILIO Kelly, *Incipit romanesque et coup de foudre amoureux*, "Poétique" n°54, Seuil, février 2009, pp 69-88.

⁵Idem.

L'univers du jeu de l'amorce de la lecture s'annonce «*au moment où le lecteur entre dans le roman, le narrateur s'efforce par toute une série d'accrocher le lecteur.*»¹

Le dictionnaire du littéraire propose la définition suivante: «*Au sens restreint, celui-ci désigne la première phrase, voire les premiers mots d'un texte, et suivant une acception concurrente, les premières lignes, parfois même tout le début d'une œuvre.*»²

Pour Gérard Genette, l'incipit est un «*fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction [...] et se terminant à la première fracture importante du texte.*»³

Nous remarquons que cette unité narrative, l'incipit est étudiée par plusieurs approches critiques et sa délimitation dans le texte a fait l'objet de beaucoup d'interprétations. Est-ce le premier mot d'un texte? La première phrase? Le premier paragraphe? La première page?

L'appui sur l'approche genettienne nous est pertinente. Il nous semble également raisonnable de l'élargir rien qu'en lisant un seul incipit pour les trois textes.

Le début de *La Nuit de la lézarde* est caractérisé par une atemporalité ou du moins par l'absence de repères temporels. Le récit débute par la description d'un ksar situé dans le désert: ni enfants, ni hommes, ni femmes, rien que le silence.

«*[...] Il n' y a pas d'enfants dans ses venelles. Pas d'hommes accroupis dehors par petits groupes à discuter. Pas de femmes affairées dans les cours.*», dira la narratrice à la page 11.

¹ THERENTY Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette, 2000, p. 119.

² BEAUDET Marie-Andrée, BERTRAND Jean-Pierre, CORQUIGLINI-TOULET Jacqueline, GALAND-HALLYON Perrine, ROBERT Lucie, TOURNIER Isabelle, *Le dictionnaire du littéraire*, Quadrige, PUF, 2002, p. 303.

³ GENETTE Gérard, *Op. cit.*, 1997, p. 126.

C'est une narration qui annonce, d'une part le pessimisme lorsque la narratrice débute son récit par le pronom indéfini «Aucune» exprimant la négation, c'est-à-dire la fuite de tous les habitants du ksar à cause de la sécheresse «*Aucune fumée ne s'élève de ce ksar sur lequel tombe le crépuscule.*» (p. 11). Et l'espoir, d'autre part, lorsque la narratrice cite la présence de deux êtres Sassi et Nour «*Ne restent plus, dans ce site esseulé, que l'aveugle Sassi et Nour [lumière]*» (p. 12). Ceci aide le lecteur et le prépare pour le voyage dans le rêve de *N'zid* et ensuite dans la réalité fictionnelle de *Je dois tout à ton oubli*.

Nous nous focaliserons sur les expressions ou termes évoquant l'espoir, le changement et la réconciliation que nous pourrions percevoir dans *La Nuit de la lézarde* parce que ce sont des signes prémonitoires qui déterminent le lien et marquent la prolongation entre les trois récits.

L'onomastique des prénoms est l'un des éléments les plus importants qui constitue ce rapport. Il est bien clair que «*La plupart des romanciers sont soucieux du choix du nom ou du prénom de leurs personnages à cause de la valeur qu'ils représentent. Cette valeur est le message de l'auteur qu'il essaye de transmettre tout au long du récit.*»¹

Le choix du prénom «Nour» dans *La Nuit de la lézarde* a un pouvoir évocateur parce qu'il est porteur de message. «*Nour: lumière*» (p. 12), figure en note de bas de page. Elle fuit une situation désastreuse, parcourt le désert pour se donner une liberté et une certaine indépendance «*L'être humain, étant en interaction en complémentarité avec lui-même, est en partie imprévisible pour lui-même.*»²

Dans *N'zid*, c'est Nora avec un changement au niveau de l'aspect formel du prénom Nour. Nour et Nora, deux prénoms porteurs d'une même charge culturelle.

Avec Nora, Nour continue à se connaître et à se reconstruire pour une meilleure compréhension de soi-même parce que c'est à travers autrui que cette femme peut

¹EL-KHOURY Barbara, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, Doctorat d'Etat en Lettres françaises, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 232.

² FILLOUX Jean-Claude, *La personnalité*, Paris, PUF, 1965, p. 126.

atteindre un savoir en elle-même «*Autrui est le médiateur indispensable entre soi et soi-même*», telle est la formule célèbre de Sartre.¹

Se connaître entraîne Nour à se libérer de toutes les formes de la servitude et à célébrer sa liberté dans la Méditerranée. Pour une meilleure vie et une ultime réconciliation, Nour est portée sur les ailes de la lumière, cette fois-ci avec le prénom Selma, qui connote son caractère et signifie la paix. Nour devient Selma. Retourne à la source de son existence, le désert et se réconcilie avec sa mère.

La germination de cette vie nouvelle est révélée par un autre signe: le jardin qui «*est un symbole du paradis terrestre.*»²

Dans *La Nuit de la lézarde*, le terme jardin figure pour la première fois à la page 22 lorsque les deux personnages principaux Nour et Sassi se dirigent vers le village pour vendre ensemble le fruit de leur travail «*Tôt le matin et en fin de journée, Nour et Sassi partent au village vendre les produits du jardin cultivé en commun.*»

La culture du jardin n'entraîne pas uniquement l'union mais aussi le plaisir et le bonheur «*Ce jardin, il aurait fallu le placer au milieu du ksar pour le préserver de la furie des vents et de l'ensablement.*» (p. 47).

Le jardin est le moyen idéal permettant à l'être humain de se connaître et de dégager le naturel de soi-même «*Le jardin d'Extrême-Orient c'est le monde en petit, mais c'est aussi la nature restaurée en son état originel, invitation à la restauration de la nature originelle de l'être*»³

Le puits est un autre élément qui porte plusieurs significations symboliques parce qu'il englobe l'eau qui est la source de la vie «*Le puits est le*

¹ SARTRE Jean-Paul, *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 316.

² CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Op. cit. p.531.

³ Ibid.

*symbole de l'abondance et la source de la vie.»*¹. Sans l'eau du puits, le jardin n'aurait jamais existé. En entendant du bruit du côté du puits, craignant la disparition de la pompe qui sert à extraire l'eau, haletante, Nour s'y précipite. Cette attitude montre la valeur de cet élément aquatique.

C'est la mer Méditerranée dans *N'zid* qui a permis à la protagoniste Nora de re-naître. Ainsi, c'est la mère dans *Je dois tout à ton oubli* qui accepte le pardon de ses enfants.

«*Il saisit son visage à deux mains comme on prend celui d'enfant ou d'une amante et d'une douce pression des pouces, lui ferme les paupières sur des rêves infinis.*», *La Nuit de la lézarde* (p. 228). Ce passage démontre que la protagoniste fuit dans le rêve pour re-naître «elle bascule», dira la narratrice dans *N'zid*. Donc, les rêves infinis est un autre élément qui aide à la réconciliation et au salut. Le voyage se perpétue «*D'une main lasse, elle caresse le tatouage vert de l'hématome qui souligne la racine de ces cheveux*», *N'zid* (p. 214).

Nora retourne au désert indemne. C'est Selma qui remet en question sa relation avec sa mère dans deux chapitres de *Je dois tout à ton oubli*: Le premier intitulé «L'unique semaine avec elle», l' (Ici); lors du départ de la mère pour le désert «*Selma vint superposer ses mains aux siennes*» (p.112). Le second «Mal de mère» le (là-bas) dans le désert; lors des adieux, la mère n'est plus là. Elle est absente pour toujours «*Les mains dans la terre de la tombe, Selma reste un long moment silencieuse et triste. Triste comme jamais elle ne l'a été*» (p. 158).

En lisant les incipit, nous avons tenté d'élucider le lien entre les trois récits. Les signes prémonitoires ont participé à démontrer l'existence d'une prolongation dont la source est *La Nuit de la lézarde*.

Nous avons vu que l'incipit développe une stratégie d'accroche. Qu'en est-il des intertitres?

¹ Ibid. p. 788.

4 - L'étoilement du titre

L'intertitre ou titre intérieur d'un chapitre entretient avec le texte les mêmes rapports que le titre. Le titre du roman propose une idée brève et générale de son contenu et laisse le lecteur deviner l'histoire qu'il a à lire. Quant à l'intertitre, lui, il prépare l'accès direct du lecteur aux événements narratifs.

L'intertitre est considéré comme une démultiplication du titre. A ce propos, Gérard Genette avance que l'intertitre «*est une occasion ou une respiration du texte narratif et apparaît dans la plupart des romans où il figure comme une démultiplication du titre*»¹

La Nuit de la lézarde et *N'zid* sont constitués de chapitres numérotés à la différence de *Je dois tout à ton oubli*, qui se compose de chapitres titrés. Gérard Genette explique que les auteurs réservaient «*La simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire.*»²

Ainsi, dans *La Nuit de la lézarde*, nous avons recensé 9 chapitres de longueur sensiblement égale hormis le neuvième et dernier chapitre qui compte 32 pages, le plus long chapitre qui raconte le souvenir de la nuit de la mort du père de Nour lorsqu'elle était enfant et pour la consoler, on lui a raconté qu'il était à la recherche du chameau perdu.

Ce chapitre présente aussi une Nour avide de savoir qui s'empare d'un livre *Le deuxième sexe*³ de Simone de Beauvoir pour l'offrir à Dounia, symbole de la valeur et de la continuité du savoir «*Je [Nour] vais l'acheter pour Dounia.*» (p. 224).

¹ GENETTE Gérard, Op. cit., p. 281.

²Idem.

³ De Beauvoir Simone, *Le deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Dans ce même chapitre, la narratrice précise l'approche de la fin de Nour et comment elle exprime son attachement à sa terre en y plantant les pieds «*Elle s'assied dehors, s'adosse contre le mur, plante les pieds dans la terre puis les bouge pour les y enfoncer davantage.*» (p. 225).

Le chapitre même englobe une partie parmi d'autres, douloureuse et poétique.

Il s'agirait donc d'une mort symbolique de Nour qui pénètre dans un rêve infini. A l'évidence, ce chapitre présente une Nour en quête d'une liberté d'où la renaissance.

Dans *N'zid*, l'auteure nous propose une structure basée sur la répartition des chapitres de l'ouvrage. Le texte est réparti entre treize chapitres qui ne comportent pas de titres. Cependant, le sens donné à l'apparition de ce chiffre n'est pas toujours obligatoirement perçu comme élément négatif:

«[...] *Le treizième dans un groupe apparaît aussi dans l'Antiquité comme le plus puissant le plus subtil [...] Ulysse. Le treizième de son groupe, échappe à l'appétit dévorant du cyclope [...] D'une façon générale, ce nombre correspondrait à un recommencement avec cette nuance péjorative qu'il s'agirait moins de renaître que de refaire quelque chose.*»¹

L'observation du nombre treize représente une sorte de recommencement. L'élément le plus puissant, le plus subtil comme nous l'avons précisé avec la citation sur le chiffre treize.

L'évocation de ce chiffre, nous rappelle la 4^{ème} de couverture dans laquelle Nora, la protagoniste, est comparée à Ulysse «*Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. Algérienne. Elle s'appelle Nora.*»²

¹CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 965. «Treize».

²La quatrième de couverture de *N'zid*.

Ulysse est mentionné à la page 89 «*Une voix qui te [Nora] raconte. Un moine navigateur qui te [Nora] prend pour Satan déguisé en Ulysse.*»

Les chapitres ont tous entre 11 et 21 pages. Nous remarquons que le chapitre 10 en compte 21 pages et marque respectivement des événements fondamentaux dans le parcours de la protagoniste. Beaucoup de souvenirs assiègent Nora: Ce sont des notes de luth qui viennent de loin, poursuivent Nora partout et la bouleversent, c'est aussi la rencontre avec Jamil à Cadaquès et sa disparition. Ainsi, le dessin, la mer et la musique sont des modes de célébration de la liberté et le souvenir qui s'avère le plus douloureux, c'est l'annonce de la mort de la mère de Nora. Une préparation à sa re-naissance intégrale.

Quant au chapitre 11, il est le plus court et se compose de 11 pages. Il raconte des souvenirs qui traversent la mémoire de Nora. La narratrice raconte les moments les plus agréables que Nora a passés avec Zana, sa mère adoptive, et leur combat après la mort atroce de son père. Ce chapitre présente l'importance du dessin dans la vie de Nora et comment cet élément artistique a contribué à la reconstruire.

Nous noterons que le chapitre 11 est le complément du chapitre 10 vu le développement progressif des souvenirs narrés.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, nous relevons une volonté de partager le texte: il se compose de 12 chapitres titrés ou selon l'appellation de Gérard Genette des intertitres thématiques. Ils se présentent comme suit:

Ce vent hanté

La mort non enregistrée

L'accident vital de mémoire

Contre toi

La confrontation

On était bien obligés de tout étouffer
Face à la mer
L'unique semaine seule avec elle
Vous occupez ma place
Pas une goutte de son lait
Le désert détourné
Mal de mère

L'intertitre peut être entièrement repris comme dans les chapitres 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.

Je peux dormir **contre toi?** (p. 55).

La confrontation commence d'abord avec cet espace-là l'angoisse (p. 59).

«**On était bien obligés de tout étouffer!**» Comment peut-elle dormir, la mère, après cet aveu? [...] «Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse? **On était bien obligés de tout étouffer!**» (p. 75).

Face à la mer, les yeux de Selma scrutent l'horizon là-bas (p.92).

La première phrase que Selma ait adressée à Fatiha, lui revient en tête: «**Vous occupez ma place.**» (p. 123).

L'aurait-elle laissé mourir, la mère? **Pas une goutte de son lait?** (p. 136).

Elle dit: «***Le désert détourné...** La mère voulait tant aller à la Mecque. Elle est morte le jour du sacrifice. Aurais-je pu la sauver si j'y étais allée plus tôt? »* (p.147).

Il peut l'être partiellement ou indirectement comme dans le reste des chapitres.

En effet, nous n'allons pas prendre en considération le chapitre selon sa longueur mais d'après les moments les plus forts du récit bien que ce dernier en fourmille. Nous avons opté pour le chapitre 5 «La confrontation» et le chapitre 12 «Mal de mère». Deux intertitres qui accrochent l'attention du lecteur: D'une part, Selma a effectué un voyage pour le désert afin d'affronter sa mère à propos du meurtre du bébé de Zahia. Suite à la déclaration de sa mère, Selma prend

conscience de cette réalité amère: La culpabilité de sa mère «*Tu veux dire que vous aviez tous décidé de le tuer! Que tu l'as étouffé? Je t'ai vue!*», s'écrie Selma. (p. 70).

D'autre part, toujours dans le désert, Selma se rend au cimetière suite à la mort de sa mère; Elle s'accroupit devant sa tombe et enfonce les doigts dans sa terre «*les mains dans la terre de la tombe, Selma reste un long moment silencieuse et triste. Triste comme jamais elle ne l'a été.*», dira la narratrice (p. 158).

Les deux exemples d'intertitres reflètent le contenu de chaque chapitre et ont éventuellement contribué à mettre en éveil l'attention du lecteur parce que dès la lecture de «La confrontation», la mère révèle le secret de l'infanticide.

Cette focalisation sur ce chapitre «La confrontation» nous a permis de faire un lien avec le dernier chapitre «Mal de mère». D'un côté, la mère s'est libérée d'un lourd fardeau longtemps dissimulé, et d'un autre à Selma de connaître trois maux:

- La mort du bébé
- Le décès de sa mère
- De la pitié pour la mère à cause de l'infanticide.

Nous n'avons pas effectué une analyse classique des intertitres, c'est dire l'étude de la structure de chaque récit. Aussi, nous retiendrons que bien que les trois romans de notre corpus comportent des chapitres, deux d'entre eux peuvent être regroupés autour d'un point commun: leurs chapitres sont numérotés. Nous avons vu que l'intertitre est un facilitateur qui contribue à la compréhension du sens du texte à lire et du titre.

Nous verrons dans ce qui suit la note de bas de page, élément paratextuel considéré parmi les principales techniques qui vise à envisager une pertinence du texte à lire.

5 - Les notes de bas de page

Les notes de bas de page est l'une des composantes paratextuelles qui contribue à éclaircir le texte du roman ainsi qu'à nous fournir des renseignements sur les compétences linguistiques et culturelles de l'auteur. Gérard Genette définit la note de bas de page comme «*un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.*»¹

Les notes sont destinées aux lecteurs étrangers ou locaux pour compléter le texte par des indications de source, des précisions, des explications d'ordre linguistique (telles que les traductions), métalinguistique et culturel. Ces informations rigoureuses conviennent aux intentions de l'auteur. De ce fait, Malika Mokeddem prend l'initiative d'éliminer tout ce qui empêche la communication entre elle et le lecteur en lui transmettant efficacement ses connaissances multiréférentielles afin de s'assurer de la bonne réception du contenu de son texte. Le lecteur, à son tour, apprend une nouvelle langue et d'autres cultures.

Nous constatons que les notes sont présentes dans les textes de Malika Mokeddem sous un seul aspect, celui qui s'avère directement dans le texte même, elles sont distinguées par Gérard Genette sous l'appellation de «note originale». Il précise aussi que la note appartient au texte presque autant qu'une simple parenthèse.

La Nuit de la lézarde et *N'zid* contiennent un nombre considérable de notes de bas de page qui nous ont permis d'avoir des informations relatives à l'onomastique des prénoms tels que:

Nour; lumière (p. 12). Nous remarquons qu'il s'agit d'une traduction en français; l'auteure a écrit la lettre «l» de lumière en minuscule. Ceci nous

¹ Genette Gérard, Op. cit.. p. 321.

renseigne sur le sens connoté de «Nour» et aussi c'est une technique de sa part voulant attribuer un sens autre à ce prénom.

Dounia: monde (p. 91). De même que la graphie de «lumière», l'explication de Dounia «monde» débute par une lettre minuscule. C'est une Dounia qui n'est pas retranchée du monde, mais avide du monde, qui veut le découvrir, c'est pour cela qu'elle maintient les yeux aux livres et se cherche dans les livres.

Zbida: contraction de Zoubida, signifie aussi «petit beurre» (132).

Nous remarquons que Kamel et Bachir appelle Nour «Khalti». Khalti, «tata» (156), marque de respect et d'affection.

Notons que Malika Mokeddem adopte également une technique linguistique qui consiste à intégrer régulièrement des mots arabes dans le discours pour mieux affirmer le décloisonnement des langues et des cultures comme:

Jnane foul: jardin de fèves (p. 44), expression écrite avec une typographie différente du texte.

Nour veut savourer son indépendance. Elle refuse de connaître le sort quotidien des autres femmes. Aussi, cette dissidence la mène à la célébrer avec jubilation pour ne pas s'entraîner vers une vie plus sauvage. Ainsi, avec Sassi, elle cultive avec un soin particulier un jardin, jnane foul parce qu'elle ne sait pas prononcer «je m'en fou».

Malika Mokeddem marque son enracinement dans la culture algérienne parce qu'elle emploie des termes qui appartiennent à l'oralité.

Mesquine: pauvre! (p. 98).

Meïda: table basse (p. 125).

Taleb: maître d'école coranique (p. 129).

Wilaya: préfecture (p. 130).

Tricineti: prononciation maghrébine de «électricité» (p. 180).

Zoubia: décharge (p. 187).

Barka: ça suffit (p. 221).

Malika Mokeddem emprunte à la langue espagnole le terme «trabendo», d'où «Trabendistes»: ceux qui pratiquent le trabendo (mot espagnol) signifiant «marché noir, contrebande» (p. 221).

Ces termes familiers employés témoignent que Malika Mokeddem est une écrivaine qui implique et suscite l'intérêt du lecteur à apprendre une autre langue et à l'exploiter quotidiennement.

L'appartenance de l'auteure à une couche sociale très modeste lui permet de s'emparer de quelques emprunts lexicaux à la langue française tels que:

Tchitchis: jeunesse dorée, enfants de la nomenclature. (p. 96) et Ninjas: troupes d'élite, masquées, de police, tirent leur surnom des tortues ninjas.

N'zid marque une présence foisonnante de notes de bas de page qui ont levé toute ambiguïté sur beaucoup de mots qui appartiennent à la langue arabe ou des notes qui renvoient à des repères littéraires, religieux ou historiques.

N'zid, tel est l'intitulé du sixième roman de Malika Mokeddem, phrase empruntée à l'arabe, composée de deux syntagmes.

N'zid?: signifie ici «je continue?», et aussi «je nais», en arabe (p. 30).

De même, les termes qui suivent appartiennent à l'arabe parlée:

Barka: «suffit», «ça suffit» (p. 114).

Mahboula: «folle» (p. 118).

Boussa: «bise», «bisou» (p. 120).

Aïcha: «vivante» (p. 138).

Hbibti ntaï: «ma chérie à moi» (p. 141).

Mesquina: «pauvre» (p. 142).

Dechra: maison (pauvre) en boue séchée (p. 201).

Il est à souligner que la langue française a une influence sur la langue arabe parlée, citons les termes:

Zoufris: ouvriers (prononciation maghrébine du mot français) (p. 140).

En revanche,

Aller à Tataouin: aller au bout du monde, à perpète (p. 119). C'est la forme bilingue, donc une expression franco-arabe.

Dans *N'zid*, nous remarquons des notes qui renvoient à la tradition orale; nous en enregistrons trois: lorsque Nora se rappelle ses souvenirs d'enfance avec Zana, elle se souvient de ses contes algériens, notamment les histoires de Djaha: Personnage de conte drôlatique (p. 103), de Targou: Personnage de conte fantastique (p. 103), de Ghoul: Ogre (p. 103).

L'aspect religieux est présent avec l'exemple de Elhamdoulillah: «Allah soit loué» (p. 120).

Et pour nous dépeindre le mal de vivre de la femme, en particulier, l'auteure nous renvoie à son ouvrage *L'interdite*¹, dans lequel le mot «Koulchite» apparaît pour une première fois. Nous le retrouvons dans *N'zid* comme évocation des maux qui torturent les individus.

L'auteure use une autre référence littéraire *Les hommes qui marchent*², pour montrer que ses ancêtres nomades n'étaient pas des palmiers pour avoir des racines. Ils avaient des jambes pour marcher et une immense mémoire semblable au père de Nora qui a entrepris un voyage vers le Sud pour fuir une situation où «l'identité est devenue une camisole» (p. 162) afin de transmettre à sa fille l'esprit de la transgression et le refus de la sédentarité .

¹ MOKEDDEM Malika ,*L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p.142.

² MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent* , Paris, Grasset, 1997, p.162.

Le recours à ces deux romans prouve l'existence d'une continuité et d'une intratextualité entre eux, de plus, ceci traduit l'enracinement et l'attachement de l'auteure à ses racines nomades et son refus de toutes les formes de l'humiliation.

L'Histoire n'est pas exclue des notes de bas de page. L'auteure investit un grand événement historique: la grande famine de l'Irlande «la grande famine (1845-1848)». Comme l'Algérie, l'Irlande était une terre opprimée et tourmentée par des années de conflits socio-politiques et religieux: Nord contre Sud, Catholiques contre Protestants, résistance à l'oppression anglaise. Le passage suivant résume cette crise lors du souvenir de la protagoniste Nora:

«J'entends une fuite collective de la misère. Même plus de patate en Irlande. Mildiou, Typhus et Choléra. J'entends papa me dire la date. Je ne m'en souviens pas exactement. Au siècle dernier en tout cas... plein de barques en pleine mer. Plein de morts décharnés dedans. Des barques cercueils. Jamais ne verront une rive sans faim.» (p. p. 147-148).

Ce qui explique que la terrible famine de 1845 provoqua une vaste émigration vers les Etats-Unis. Cette problématique de la domination qui a déchiré le pays, a suscité la déterritorialisation de certains jeunes irlandais.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, uniquement deux notes y figurent parce que le lecteur a une connaissance de certains termes précisés dans les romans précédents, aussi d'autres termes inclus dans le texte-même, sont suivis directement par des remarques ou des explications; c'est une nouvelle technique que l'auteure a débuté à partir de *N'zid* et que nous retrouvons dans ce roman comme:

«Effluves melfoufe, brochettes de foie enrobées de crépine. Fumet du tajine mêlant cannelle, carvi,, gingembre et coriandre...» (p.p. 150-151).

«Les déambulations de la fillette longeaient les premiers ourlets de la dune jusqu'à **Aïn Ettair** la bien-nommée "Source de l'oiseau", une oasis à deux kilomètres de la sienne. » (p. 161).

«Le **m'khalaâ** d'Emma et des femmes du désert requiert des petits oignons frais et quelques pointes de piment vert fondus dans une sauce tomate et assaisonnés de cumin. Après réduction, on y ajoute un hachis de viande séchée. La farce onctueuse est ensuite fourrée dans une pâte semblable à celle de la pizza. La tourte est cuite au canoun.» (p. p. 164-165).

La première note évoquée antérieurement, concerne le mot *Jason*¹ «Héros de la mythologie grecque. Grâce aux sortilèges de Médée, son épouse, il réussit à conquérir la Toison d'or. Après quoi, il voudra prendre une seconde femme provoquant la vengeance de Médée. » (p. 37).

L'oncle Jason promis à Halima et qui l'a trompée avec sa sœur zahia (l'auteure ne la cite pas par son nom). Malika Mokeddem s'est intéressée à ce prénom parce que l'histoire de l'oncle et comme par hasard semblable à celle de Jason de la mythologie grecque et qui a trahi sa femme avec la fille du roi de corinthe. L'auteure nous renvoie à l'Antiquité pour nous montrer l'impact de la lecture sur la réflexion et sur la création de l'être humain.

La seconde note concerne le terme *hadjs* «Ceux qui ont effectué le pèlerinage à la Mecque» (p. 152). Ce passage dépeint le ton dérisoire du personnage de Rachid lorsqu'il dit: «La Mecque pour la foi et le Mascara pour mon foie..»

(p. 152). Rachid est parmi ceux qui mènent une vie de faux dévots: d'un côté c'est un homme très pieux, de l'autre c'est ce pécheur qui se moque des dogmes de la religion.

Malika Mokeddem traduit sa vision en jouant sur les différentes facettes que pourrait incarner l'individu. Sa conviction est que l'être humain peut tromper autrui, mais en réalité, il ne trompe que soi-même.

¹ Voir épigraphe.

L'écrivaine n'a pas employé inopinément ces notes. En effet, cette technique est un outil permettant au lecteur de s'informer et se renseigner non seulement sur la culture algérienne, mais aussi sur d'autres comme celle de l'Antiquité.

Titres, épigraphes, incipit, intertitres, notes de bas de page constituent une source de communication avec le lecteur. Ce dernier va déployer toutes ses compétences afin de faire fonctionner le texte.

Ambigüité et incertitude caractérisent les trois titres qui n'ont ni la même structure syntaxique ni la même charge sémantique. C'est une auto-application de la part de Malika Mokeddem qui ne cesse d'impliquer le lecteur à la contribution à une interprétation qui a d'autres horizons à la lecture.

L'épigraphe est un élément primordial qui relie le titre et le texte parce qu'elle sert à compléter le sens du texte. Malika Mokeddem a progressé la technique du dialogue de l'épigraphe afin de préparer le lecteur à recevoir le texte.

L'auteure nous renvoie tantôt à l'époque antique avec Euripide tantôt à l'époque contemporaine avec René Char et Adonis. Les époques sont différentes mais les passions sont les mêmes: la poésie, l'amour et la liberté. Le choix de ces auteurs n'est pas fortuit parce que l'auteure projette de créer un climat de connivence qui a permis au lecteur d'investir une diversité de compétences pour interpréter le texte.

En ce qui concerne la technique de l'incipit, nous avons constaté l'existence d'un lien de prolongation entre les trois romans. Pour les intertitres, il n'était pas question d'étudier la structure classique de chaque texte parce que les intertitres reflètent le contenu de chaque chapitre et facilite sa compréhension. Concernant les notes de bas de page, elles sont très remarquables dans *La Nuit de la lézarde* et dans *N'zid* mais rares dans *Je dois tout à ton oubli*. Ce procédé traduit la compétence culturelle et universelle de l'auteure.

Ces aspects textuels ne sont pas à eux seuls porteurs de sens. Dans le chapitre qui suit nous nous intéresserons à d'autres structures romanesques, il s'agit du statut du narrateur et du personnage, comment sont-ils perçus?

CHAPITRE 2

**TECHNIQUES DE LA NARRATION ET DE LA
PRÉSENTATION DU PERSONNAGE**

1 - La voix du récit

Dans son ouvrage *La poétique du récit*¹, Vincent Jouve précise que le fait d'aborder le problème de la voix dans un roman, c'est tenter de répondre à la question: « qui raconte? ». Le statut du narrateur dépend de deux données: sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit?).

Gérard Genette met en évidence quatre statuts possibles pour le narrateur;

- Extradiegétique-hétérodiégétique
- Extradiegétique-homodiégétique
- Intradiegétique-hétérodiégétique
- Intradiegétique-homodiégétique

De ce fait, nous nous intéresserons à déceler à travers le corpus choisi de Malika mokeddem la relation du narrateur avec son lecteur et à quel niveau narratif il se situe parce que la narration n'est guère uniquement prise en charge par un seul narrateur, autrement dit, il n'a pas le même statut. Il est à souligner que les romans de l'auteure fourmillent de récits enchâssés.

1.1 Le narrateur à dominante extradiegétique-hétérodiégétique dans les trois récits

Dans *La Nuit de la lézarde*, le récit, la plupart du temps, est fait à la troisième personne. Ceci dit que la narration est prise en charge par un narrateur absent de la diégèse et qui ne fait pas l'objet d'une autre narration; c'est un narrateur extradiegétique- hétérodiégétique.

Le récit débute par une description explicite. La narratrice dépeint les faits en tant que spectatrice tentant d'être objective:

¹ JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Reims, Sedes, 1997, p. 25.

«Aucune fumée ne s'élève de ce ksar sur lequel tombe le crépuscule. Il n'y a pas d'enfants dans ses venelles. Pas d'hommes accroupis dehors par petits groupes à discuter. Pas de portes aux maisons béantes comme des orbites vides. Le silence est total.»¹ (p. 11).

Par contre, nous relevons, et bien qu'elle soit neutre, des marques de subjectivité de la part de la narratrice de l'exemple même. La narratrice ouvre le récit par une description explicitement objective et implicitement subjective, car elle nous donne sa vision ou une part émotionnelle concernant la situation désastreuse dans laquelle est devenue le ksar après le départ de tous les habitants.

Dans le premier chapitre, nous retrouvons un narrateur extradiégétique – hétérodiégétique se maintenant à l'extérieur de la diégèse. Mais à un moment donné, se démasque et efface toute trace d'objectivité. Lorsque nous lisons: «*un petit bruit rompt le silence. Nour sourit. Elle reconnaît ces chocs familiers. C'est la canne de l'aveugle qui picore les cailloux.*» (p. 13).

La subjectivité se concrétise dans l'emploi de deux syntagmes verbaux «sourire» et «reconnaître»; En effet, la narratrice établit un rapport étroit entre ces deux termes parce qu'elle pénètre dans les pensées de Nour tout en sachant que cette dernière sourit après avoir reconnu la canne de son ami Sassi qui tâtonne la terre.

La narratrice perpétue sa subjectivité même si elle tente d'être objective. Après le coucher de soleil, Nour et Sassi quittent le village, regagnent le ksar et conversent à propos de la vie en plein désert. «*Nour le fixe sans répondre, prend conscience de l'étaupe du silence dans ses oreilles. Un silence hanté par des maisons vides, échoué sur le plain des sables.* » (p. 30).

Dans le passage cité, la narratrice tente de commenter la situation lamentable dans le désert à travers l'état de Nour qui fixe Sassi silencieusement, hantée par un silence intérieur, celui de la solitude et un autre extérieur, celui du désert. La narratrice semble ici nous faire sentir l'isolement du ksar et la dureté du silence.

Elle renforce sa subjectivité et nous donne une impression à la fois désolante, inquiétante mais aussi surprenante parce que le silence dévoile le

¹ Nous soulignons que toutes les illustrations appartiennent à *la Nuit de la lézarde*.

moindre mouvement ou bruit. Le passage qui suit explique cet amalgame de bruit et de silence lorsque Sassi en discutant avec Nour suspend ses propos parce qu'il était certain d'avoir entendu un bruit provenant du côté du puits.

«L'inquiétude fait chevroter sa voix. Nour observe les lieux. Seules les empreintes de ses propres tongs et des plantes de pieds de Sassi, couronnés par cinq cupules ovoïdes creusées par ses orteils, sont visibles dans les rigoles encore humides qui quadrillent les plants de légumes.» (p. 31).

La narratrice n'est plus une étrangère à l'histoire qu'elle narre, aussi elle adopte un regard critique sur les faits et les agissements de Sassi et de Nour. L'emploi du terme «seules» mène le lecteur et la narratrice à connaître les bienfaits du silence qui se traduisent dans la perception de n'importe quel bruit. Ce contraste silence et bruit laissent Sassi et Nour vivre dans l'incertitude suite à un petit bruit que Sassi a entendu parce que tous les deux ont peur que quelqu'un n'emporte la pompe qui donne de la pression à l'eau du puits leur permettant d'arroser les plantes de leur jardin. Sassi dira à Nour: *«Ce devait être un animal ou la ruine qui travaille les murs. A la tombée du jour, ils ont des craquements de vieux os.»* (p. 31).

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique marque le désir de l'auteur de ne pas être impliqué directement dans son texte. De ce fait, le narrateur n'ayant pas une *«individualité propre»*¹, le lecteur a tendance à se l'imaginer sous les traits de l'auteur ou selon l'appellation de Lintvelt *«auteur abstrait»*², notamment lorsque le narrateur véhicule des propos porteurs d'idéologie.

Considérons la citation suivante: *«Après de lui, Nour demeure elle-même, sans crainte des jugements lapidaires qui régissent leur société, des anathèmes qui frappent ceux qui transgressent ses lois d'airain.»* (p. 49).

Narrateur ou auteur, dans ce cas, établit un contrat avec le lecteur le laissant participer à l'interprétation de ces dires. (jugements lapidaires, société, anathèmes, lois) termes désignant l'autorité que pourrait exercer la société sur l'individu.

¹ KOUAME Valérie, *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire)* thèse pour l'obtention du doctorat dit «nouveau régime» novembre 1995, p. 267.

² LINTVELT Joap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981, p. 65.

Aussi, Nour, n'ayant aucune crainte des condamnations sévères de la société, transgresse les règles adoptées par son milieu menant une vie paisible en plein désert avec son ami Sassi.

La narratrice semble percevoir son opinion, quand nous lisons: «*Le sable forme déjà de petites dunes et menace de se déverser de l'autre côté des briques de terre. S'il parvenait à s'y infiltrer au point de combler de la trame serrée, tissée par les rhizomes?* » (p. 83).

Cette interrogation laisse déceler que la narratrice s'infiltrer dans les pensées de Nour qui s'inquiète à propos des premiers plants percevant la terre si le sable réussit à pénétrer dans les rhizomes.

La narratrice connaît les agissements les plus approfondis de ses personnages «*Nour et Sassi n'ont que leur entêtement pour lui disputer leur capital de survie.*» (p. 83).

Ainsi, Nour et Sassi, avec leur obstination, vont pouvoir affronter audacieusement cet envahissement sablonneux qui menace leur jardin.

La connaissance des sentiments et des pensées de Nour par la narratrice se perpétue lorsque Nour se préoccupe du sort du ksar et d'un air nostalgique, elle se questionne: «*ces ruines n'ont rien de triste ou de nostalgique. Maintenant le ksar vit pour lui-même. Mais combien de temps tiendra-t-il encore?* » (p. 102). Pensant qu'elle est en train de se laisser gagner par la sagesse de Sassi, Nour se répond: «*Pas longtemps. Poignée après poignée, il tombe sur lui-même. Un jour, il ne sera plus qu'un amas de terre. Qu'importe, il n'aura jamais la laideur des maisons de bric et de broc qui resteront éventrées pour toujours.*» (p. 102).

La narratrice compatit à la souffrance de Nour lorsqu'elle évoque le travail au jardin, l'effort fourni, la fatigue et son aventure avec le vent:

«*Nour s'attaque au sable. Pelle après pelle, brouette après brouette, son corps se casse à l'effort. Ralenti par la fatigue, il semble prendre le sable telle une vieille barque l'eau. Nour observe les tas déplacés. Les tourbillons du vent les sculpteront en dunes, pour les effeuiller de nouveau, avec des crépitements de feu.*» (p. 153).

La narratrice comprend les émotions de Sassi lorsque Nour ressent subitement une douleur à la poitrine l'empêchant de respirer régulièrement. Peur, stress, désespoir, trouble; à travers l'utilisation de ces substantifs, la narratrice nous décrit minutieusement l'état de Sassi:

«La voix chevrotante de Sassi contredit ces propos rassurants. Il n'a jamais eu aussi peur, jamais tenu aussi longtemps. Nour contre lui. Désespoir et trouble se mêlent, s'accroissent. Il sent le cœur de Nour contre son avant-bras. Plus aucun doute, il a des battements irréguliers. Comme le village lui paraît loin! Les bruits de gorge de son amie le mettent à la torture et le rassurent à la fois.» (p. 155).

La subjectivité de la narratrice se remarque suite aux interrogations qui traversent l'esprit de Sassi lors de l'arrivée de Nour à l'hôpital suite à l'incident qui lui est survenu. Sassi ne veut guère révéler au médecin la cause de la maladie de Nour. Est-ce l'attente d'un inconnu? Ou serait-ce la non-venue de cet homme tant attendu qui lui a déclenché cet infarctus? Nous lisons à ce propos: *«est-ce réellement une attente? Ne serait-ce pas plutôt une panique?»* (p. 164).

Les questionnements s'enchaînent: *«d'où lui vient cette étrange sensation?»*

(p. 197). La narratrice tente de comprendre cette émotion douloureuse qui s'explique par le refus de Nour de voir et de vivre une réalité amère et tente de fermer les yeux pour ne retrouver que le noir.

A la découverte de la maladie, la narratrice nous peint une scène à l'hôpital et porte un jugement sur Nour usant le terme *semble*.

*«Allongée sur ses oreillers, les yeux soulignés de cernes, Nour **semble** calme. Par moments, cependant, une crispation ferme son visage. Elle guette la douleur, à présent plus profonde, qui sourd de temps à autre et vite disparaît.»*

(p. 176). Cette dernière montre au lecteur que Nour souffre en silence, et pour rassurer son ami Sassi qu'elle n'a guère mal, elle fait semblant d'être calme et tranquille.

Et presque à la fin du roman, la narratrice réemploie le même terme *semble* à l'approche de la fin de Nour «*il lui semble que la solitude des maisons vides s'égraine en complainte de toutes les absences et lui compose une symphonie de bienvenue.*» (p. 225). Ceci prouve que la narratrice intervient en peignant la mort majestueuse de Nour. Et là encore l'incertitude s'installe parce que Nour vit un grand doute. Agonisante, elle mêle le réel à l'imaginaire laissant croire que les maisons vides sont habitées et que les Ksouriens l'accueillent en lui chantant une chanson de bienvenue.

Dans *N'zid*, la plupart du temps, le narrateur a un statut extradiégétique - hétérodiégétique et se dissimule derrière la 3^{ème} personne du singulier «elle». Dès l'ouverture du récit, nous décelons la prédominance du pronom «elle». «*Elle bascule*» (p. 11) «*Le romancier, comme le peintre ou le photographe, choisit d'abord une position d'espace qu'il cadre et se situe à une certaine distance.* »¹ Ce pronom «elle» est suivi de toutes ses périphéries comme le prénom Nora dans «*Nora ouvre les yeux tard dans la matinée*» (p. 125); la deuxième personne du singulier s'adressant à elle en lui disant «tu» «*Est-ce que tu y étais?*» (p. 20); et le pronom tonique «toi» «*Et toi, où es-tu?*» (p. 29).

Dans *L'univers du roman*², Bourneuf et Ouellet citent Emile Benveniste qui précise dans les chapitres XVIII à XXI de son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, qui insiste longuement sur l'opposition entre les deux premières personnes et la troisième qui n'est que «*la formation personnelle de la flexion verbale* »³ la 3^{ème} personne, en effet, en ce qu'elle est exclue du dialogue et qu'«*elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution*»⁴, ne se rapporte pas à une personne spécifique, elle désigne «*celui qui est absent*»⁵. L'usage de ces trois pronoms (elle, tu, toi) constitue qu'une modification d'un élément par un autre exprimant un aspect grammatical.

¹BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975, p. 109.

² Idem. p. 261.

³ BENVENISTE Emile, *problèmes de linguistique générale*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1966, p. 230.

⁴Idem. p. 265.

⁵ *La Méthode de Balzac, Messages, première série*, Paris, Gallimard, 3^e ed. 1966, p. p. 59 -77.

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique occupe majoritairement le devant de la scène du début à la fin du texte. Par contre, il manifeste la plupart du temps des émotions que l'histoire provoque en lui. Joap lintvelt a parlé d'«*un discours par lequel le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui*»¹ et qu'il a nommé «*le discours émotif*».

La narratrice se contente de peindre les faits observables. Notons qu'un cumul de verbes renvoie à des actions et à des états donnant l'impression que le lecteur vit la scène avec le personnage et la narratrice. Les chapitres I, II et III en témoignent parce que les phrases sont très courtes et les actions sont rapides, citons quelques exemples: «*elle resserre enfin*» (p. 11), «*elle resserre les paupières*» (p. 11), intercalés d'une opinion avec l'emploi du vocable «*ressembler*» lorsque Nora jette un regard et se découvre, seule, en pleine mer «*elle ressemble à un pantin abandonné sur un manège en panne.*» (p. 11).

Bouche bée, «*elle revient d'un coup sec [...]. Elle déglutit à plusieurs reprises. La langue colle au palais. Elle a soif.* » (p. 11). La solitude la terrorise «*devant elle, s'ouvre la gueule noire du rouf. Les bras tendus, le pas vacillant, elle se dirige vers elle, se tient aux cloisons pour descendre les marches.*» (p. 11). La stupeur la hante «*elle s'écroule dans le cockpit et éclate en sanglots. Elle ne pleure pas longtemps. Des questions, des déductions étranglent les larmes dans sa gorge.*» (p. 27). La peur la fait croire qu'elle aurait entendu un bruit particulier: «*lequel? Elle tend l'oreille, ne perçoit que le bruissement de l'eau contre la coque.*» (p. 73). Cette accélération d'actions montre que cette femme ignore qui elle est, comment se prénomme-t-elle, quelles sont les causes de sa présence en pleine mer et pourquoi elle a le visage tuméfié.

A notre sens, presque tout le roman fourmille d'actions brèves et rapides ainsi que de phrases composées de trois, deux ou d'un seul mot.

La discussion qui s'est déroulée entre Nora et Zana, sa mère adoptive, à propos de la vraie mère de Nora, a été prise en considération par cette narratrice qui a tenté de parler d'une manière impressionnante et touchante de Aïcha dont les traits du visage sont presque omis par Nora «*Aïcha, Aïcha, Aïcha... Ce*

¹ LINTVELT Joap, Op. cit.

prénom. Dans la bouche de son père... Un chant. Un vent. Souvent avec des déchirures dedans. Après un cri. A l'infini. Son visage? Elle ne le voit pas. Elle voit juste les yeux. Oui. Les yeux. La foudre de leur colère au milieu de la joie. Les jubilations de leur rage...» (p. 138).

La narration prend la même allure que le début. Une fois arrivée à sa maison à Cadaquès, «*Nora va d'une fenêtre à l'autre, revient vers la cuisine. Ses yeux tombent sur une clef posée sur la table. C'est celle de la boîte aux lettres. Elle s'en empare, redescendant l'escalier vers la porte du jardin..» (p. 196).* Le récit se perpétue à la troisième personne et avec une neutralité. Après avoir lu la lettre laissée par son ami Jean Rolland, Nora se dirige vers le bateau. Ainsi, nous relevons des actions qu'elle a réalisées dans le but de retrouver ses pièces d'identité et d'autres documents.

Emportée par la fatigue «*Nora dévale de nouveau l'escalier, ferme la maison, se dépêche.» (p.197).* Une fois arrivée sur le bateau «*elle ouvre le coffre du cockpit et descend dans le coffre.» (p. 197).* Au moyen des pieds «*elle fait basculer le plancher, parvient à décoller la plaque de résine, impeccablement ajustée, qui cache le double fond.» (p. 197).* Lorsqu'elle la retire «*elle aperçoit une grosse enveloppe scotchée dans des sachets en plastique qu'elle déchire. Ses papiers d'identité, son chéquier, sa carte bleue... tout est là.» (p. 197).*

Dans *Je dois tout à ton oubli*, le narrateur a aussi un statut extradiégétique-hétérodiégétique. Il ne s'implique pas aux événements qu'il nous raconte marquant son absence de la diégèse. Ce sont des interrogations que la narratrice et le lecteur ignorent lorsque Selma revoit les images de sa mère s'emparant d'un oreiller blanc puis, étouffe le nouveau-né de la tante Zahia: «*Est-ce un cauchemar? Se serait-elle assoupie, elle l'insomniaque? Après ce qu'elle a vécu dans l'après-midi? D'où sort cette vision démoniaque?» (p. 11).*

La mort d'une patiente du docteur Selma Moufid la bouleverse intégralement «*pourquoi se sent-elle à ce point affectée par la perte de cette patiente?» (p. 12).* La narratrice participe à cette réponse: «*Certes, les circonstances de cette mort sont accablantes.» (p. 12).* La narratrice exprime des doutes et continue à

s'interroger lorsqu'elle ouvre le chapitre II par le personnage de Selma «*qui se revoit là-bas dans le désert. Quel âge a-t-elle? Trois ans, trois ans et demi? Pas plus.*» (p. 21) «*Lorsqu'elle a assisté au crime. Désormais, existe-t-il des réponses à toutes ces interrogations? Seul le voyage au désert l'aidera à y voir plus clair en elle.*» (p. 45).

Pour éviter tout souvenir de cet infanticide, Selma invente une appellation, sorte d'expression pour désigner l'amnésie de l'enfance «*un accident vital de mémoire*» «*la hantise des souvenirs n'est-elle pas ce qu'elle a voulu fuir, dès l'enfance?*» (p. 153).

En effet, le questionnement le plus fort concerne Selma qui tente d'exprimer ce qui a été jusqu'alors impensable une mère, «*qu'est-ce que cela signifie pour elle?*» (p. 99); il lui arrive souvent de se taire.

Cependant, la narratrice se manifeste en développant le dernier chapitre, s'appuyant sur des révélations des gens du village après la disparition de la mère «*est-ce que la disparition de la mère qui libère le non-dit?*» (p. 167) et la souffrance de Selma «*Les mains dans la terre de la tombe, Selma reste un long moment silencieuse et triste; Triste comme jamais elle ne l'a été.*» (p. 158) qui a déjà connu et connaîtra pour toujours ce qu'est le Mal de mère.

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique n'est pas à lui seul qui domine le roman mokeddemien. Une autre catégorie de narrateur existe et que nous tenterons de voir à présent.

1.2 Le narrateur intradiégétique-hétérodiégétique dans *La Nuit de la lézarde*

La constitution du roman de *la Nuit de la lézarde* d'une multiplicité de récits enchâssés, entraîne la prise en charge de la narration par des personnages qui incarneront le rôle du narrateur. Ainsi, Nour raconte l'histoire de Sassi à Sassi, lui-même, c'est un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique.

Lorsque les villageois ont quitté le ksar à cause de la sécheresse, Sassi hors de lui, court vers le désert parce que chaque départ amputait son obscurité et le dépossédait de ses sons quotidiens. Nour dit: *«c'est pour ça que tu as détalé comme un possédé vers le désert sans l'âne Kherbiche afin de ne pas pouvoir revenir. Pour t'y perdre et mourir.»* (p. 35).

Elle continue:

« Je revois ton visage quand tu as hurlé: «Je marcherai jusqu'à mourir de soif et d'inanition. Les chacals se chargeront de mon cadavre. Tu n'auras même pas à te soucier de me donner une sépulture.» Tu avais un ton si grave que tes yeux opaques m'ont soudain paru coupants.» (p. 35).

Nour raconte aussi à Sassi son histoire avec le pendu, l'homme qui s'était suicidé et son isolement dans sa demeure inoccupée:

«Je le voyais pendu à la poutre centrale. Ses yeux révulsés se tournaient lentement et me fixaient. La langue pendante, il essayait de me dire quelque chose que je ne parvenais pas à comprendre [...] j'avais vraiment la sensation qu'il était là. Dans la journée, je mettais sa maison en beauté.» (p. 66).

Nour continue à lui parler comme s'il était vivant:

«Je lui rapportais les rumeurs qui circulaient à mon sujet, les anecdotes amusantes du ksar, du tandem Oualou et L'Explication. Je me suis même procuré un tourne-disque et des adorations andalouses chanter par des voix pâmoison... je faisais tout pour le distraire de sa triste fin.» (p. 66).

Sassi prendra également l'instance narrative en racontant à Nour l'histoire de Si Ahmed qui faisait le trafic du kif: *« Chaque fois qu'il se rendait à Timimoun, son ksar natal, il en revenait avec des sacs en toile de jute pleine de feuilles de kif [...].»* (p. 129).

1.3 Des modalités narratives alternées entre un narrateur intradiégétique – hétérodiégétique et intradiégétique – homodiégétique dans *N'zid*

Dans *N'zid*, la narration est alternée entre un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique et un autre intradiégétique-homodiégétique. En premier lieu, signalons que Nora raconte sa vie à Loïc Lemoine, l'homme qui ne cesse de la suivre en bateau pour la protéger, lui révélant «*ma mère était algérienne.*» (p. 111). En second lieu, le narrateur devient intradiégétique-homodiégétique. Nora aborde le sujet parental:

«*Quand je suis née, ils ont essayé de trouver un prénom qui convienne à tous [...]. Je n'ai jamais compris comment ces deux-là [parents de Nora] avaient pu vivre ensemble [...]. Il venait des brumes et des pluies du Nord, de la langue gaélique. Elle arrivait du Sud, du soleil et de l'arabe.*» (p. 111).

Dans cette partie de notre travail, nous prenons compte du micro-récit de Zahia extrait du roman *Je dois tout à ton oubli*; des souvenirs ressurgissent dans la mémoire de Selma qui semble affectée par l'histoire de Zahia. Cette jeune femme est punie injustement parce qu'elle a mis au monde un enfant incestueux. Selma raconte: «*Je me souviens de ma grand-mère essayant de faire avaler quelque chose à la tante Zahia. Je comprends après que c'est pour lui faire tomber le bébé.*» (p. 35).

Comme dans *N'zid*, nous retrouvons le type intradiégétique-homodiégétique dans les deux autres romans.

1.4 Le narrateur intradiégétique-homodiégétique dans *La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli*

Le procédé employé pour ce type de narrateur est qu'il ne se contente pas de nous parler d'autrui, il attribue des informations sur lui-même. Tel que Nour qui a sillonné une immense étendue du désert jusqu'à ce qu'elle arrive dans un ksar et s'y installe. Sa demeure, dite du pendu est très étrange, la rencontre avec Sassi et le travail de la terre. Cette narratrice s'exprime:

«Je reprenais ma marche. Je me déplaçais ainsi, sans autre but que d'aller par la fatigue [...]. Parfois, il m'arrivait de rester deux ou trois jours au même endroit [...]. J'ai ainsi atteint le village d'à côté [...]. Je me suis directement rendue au souk en quête d'une tâche quelconque qui me permette de manger..» (p. 57).

Dans *Je dois tout à ton oubli*, le narrateur intradiégétique-homodiégétique fait partie des personnages romanesques..Selma parle essentiellement de ses sentiments les plus approfondis quand elle évoque la mort de Zahia, cet horrible incident qui a marqué sa vie à l'âge adulte. Elle confie:

«La disparition de tante zahia n'est pas étrangère à ce qui m'arrive. Je l'ai apprise il y a peu de temps alors que je ne l'avais pas revue depuis une quinzaine d'années. Et puis ce désarroi qui fond sur moi aux images des noyés de la Méditerranée. Comme si, l'un après l'autre, ils avaient fait remonter le bébé mort des profondeurs de l'oubli, jusqu'à sa percée dans le champ de la mémoire.» (p. 42).

Le roman mokeddemien est dominé par plusieurs catégories de narrateurs. L'usage de ce procédé a permis au lecteur d'acquérir une diversité d'informations sur les motivations et les agissements des personnages.

Dans le but d'embellir notre analyse, la partie succédant au narrateur sera la focalisation, qui à travers les monologues et les dialogues, nous découvrirons d'autres informations concernant les personnages romanesques.

2 - La focalisation

Selon Vincent Jouve, la focalisation est un mode de la représentation narrative. La focalisation concerne le problème du point de vue. Tandis que l'étude de la voix consiste à répondre à la question «qui raconte?», l'étude de la focalisation tente de répondre à la question «qui perçoit?»

Les deux questions ne se recoupent pas: le narrateur d'un récit à la troisième personne peut choisir de présenter l'histoire à travers son point de vue, celui d'un personnage, ou encore de façon neutre.

Dans *La Nuit de la lézarde*, *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli* ce n'est ni Nour, ni Nora, ni même Selma les narratrices. Chaque roman parle de son héroïne à la troisième personne, mais les trois histoires ne sont pas racontées à travers le point de vue des narratrices; ces dernières s'interdisent de rapporter des événements dont chacune des héroïnes n'avait pas connaissance.

Comme le montre bien les trois récits, la focalisation n'est pas constante sur toute la durée de chaque récit, notamment lorsque nous lisons que «*la formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé qui peut être fort bref.*»¹

De ce fait, nous nous pencherons ici sur l'étude du procédé du monologue intérieur et du dialogue car la narratrice en fait un emploi particulièrement spécifique.

2.1 La non-présence du monologue intérieur dans *La Nuit de la lézarde*

Nous nous voyons ici dans l'obligation de ne pas prendre en compte dans cette partie le roman *La Nuit de la lézarde* vu l'inexistence des monologues intérieurs des personnages.

D'une part, la narratrice laisse pressentir le lecteur qu'elle en sait autant que le personnage. D'autre part, il peut sembler surprenant que le monologue intérieur

¹ DEBRAY Raymonde, «Du mode narrative dans *Les Trois Contes*», Littérature, mai 1971, cité par GENETTE Gérard in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 208.

est absent dans *La Nuit de la lézarde* parce qu'en réalité une autre technique est prise en considération et paraissant plus explicite qu'est le dialogue. Cette forme de discours est employée tout le long du récit par les personnages focalisateurs Nour et Sassi ainsi que le tandem Oualou et l'explication et que nous verrons dans la partie qui suit.

Cependant, dans *N'zid*, la narratrice s'efface et ne rapporte plus les propos du personnage de Nora dans certains passages. La protagoniste se focalise sur soi et envisage de dire ses pensées et ses réflexions d'une manière directe «*La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en «monologue intérieur» où le personnage central se réduit absolument à sa seule position focale*»¹, avance Gérard Genette.

Ainsi, le procédé du monologue intérieur est remarquablement adapté à *N'zid*.

2.2 l'abondance des monologues intérieurs dans *N'zid*

Dans *N'zid*, Nora est celle dont les monologues intérieurs sont les plus développés parce qu'elle était seule dans la mer et amnésique. La présence de Loïc Lemoine, qui disparaissait et réapparaissait, celle de Zana (sa mère adoptive) au téléphone, aussi les souvenirs qui lui ressurgissent d'un moment à l'autre, et que nous verrons ultérieurement dans le chapitre III de la première partie concernant les analepses et les prolepses, étaient le levain de cette révolution intérieure: se retrouver tout en recouvrant la mémoire et ce moi perdu: «*Elle sait que les plus taciturnes se mettent à discourir tout seuls.*»², avance la narratrice.

La richesse en monologue intérieur, nous a permis d'en rassembler le maximum parce que dans le monologue intérieur, le sujet «*exprime sa pensée la*

¹GENETTE Gérard, Op. cit., p. p. 209-210.

² MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 177.

plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant.»¹

2..2.1 Une conscience vocale

Ce discours de soi à soi-même représente la conscience de la protagoniste Nora, qui égarée à elle-même, découvre des documents prétendants qu'elle est Myriam Dors.

En feuilletant le livre de bord, elle apprend que le bateau a mené de longs périples. Intriguée, elle se demande: «*Est-ce que tu étais du voyage?*» (p. 19). Elle continue «*Elle continue: Est-ce que tu y étais?*» (p. 20) parce qu'elle sait de la mer, en particulier que le printemps est plus propice à la navigation dans l'Egée.

En parcourant les pages du livre de bord, elle se rend compte qu'elle a mal au crâne et qu'une voix étrange s'adresse à elle «*Qu'est-ce que... Cette voix? Elle court dans la tête. Elle dit «elle»? »*» (p. 21).

Ironiquement, la jeune femme s'empare de la carte globale de la Méditerranée et commence à se choisir un pays «*Tu es en mer! Pas au marché. Tu ne peux pas acheter un pays à sa mine sur une carte. Tu ne peux pas.*» (p. 21).

Et lorsqu'elle pense à l'ambiguïté avec laquelle se débrouillait tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées, ceux qui prennent la mer sans but et s'abandonnent à l'oubli, elle se dit avec un petit rire de dérision: «*Ils n'ont qu'à aller à la mer comme toi, comme toutes les épaves.*» (p. 22).

Elle reste songeuse, pensant à l'état de sa mémoire «*Ton épiderme a dévoré ton cerveau. Bientôt, il va te pousser une fourrure ou des écailles sur la peau!*» (p. 22).

Confiante, elle prend la décision de se diriger vers un village espagnol, prénommé Cadaquès «*Tu vas aller là!*» (p. 23).

¹ DUJARDIN Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p. 59.

D'un air désespéré, la jeune femme très inquiète veut identifier la destination et le destinataire d'une lettre signée «j» *«El lui? Où est-il? Qui est-il?»* (p. 23).

La vue des objets ne lui évoque rien de tangible avec les résonances du passé. Il ne lui reste que quelques sensations et réflexes. Une réflexion émotionnelle commence à cheminer dans son esprit *«Il doit y avoir une foule d'éléments. Comme les noms du calepin. Ecrits de ta main. Tu ne sais pas les reconnaître parce que tu t'es perdue à toi-même.»* (p. 26).

Constatant qu'un bateau à moteur la poursuit toujours, elle dit avec stupéfaction: *«Les lunettes!»*, qu'elle pose sur son nez et se redit: *«Gros engin. Il aurait dû te doubler depuis longtemps!»* (p. 26). Elle raisonne: *«Des nababs. Ils se sont arrêtés pour nager. Faire la nouba. Une flopée de marins vont les conduire vers un port de luxe. Ont dû téléphoner à l'autre bout du monde. Juste pour frimer.»* (p. 27). Puis se questionne: *«Qui sont-ils? Que te veulent-ils?»* (p. 27).

Les questions et les déductions lui étranglent les larmes dans sa gorge *«Pourquoi tu as eu si peur? Ce bateau ne te surveillait peut-être pas... sans doute des amateurs de pêche au gros. Ils ont fait demi tour lorsqu'ils en ont eu assez. Le rire pouvait parvenir de n'importe où. D'un cargo.»* (p. 27).

Elle craint que la perte de sa mémoire a produit en elle des faits terrifiants *«Tu as peur de ta peur!»* (p. 28). Et lorsqu'elle allume le poste radio et dérive de langue en langue, elle découvre que l'arabe et l'anglais l'envahissent. Ils sont en elle *«C'est à cause de ton vide. Le moindre son te remplit de vibrations comme une grotte. Forcément. L'arabe et l'anglais? Pourquoi? Et toi, où es-tu?»* (p. 29).

Maintenant, elle n'a guère peur, car elle a retrouvé le meilleur d'elle-même: le dessin. Puis se confronte à des questionnements, des hypothèses et des déductions à propos de son sort et sa présence sur ce bateau *«Est-ce que tu iras voir les flics à Syracuse? Avec le vrai nom du bateau, Tramontane, et son immatriculation à Sète, c'est un jeu d'enfant de retrouver l'identité du propriétaire. Pourquoi tu n'y as pas pensé plus tôt?... le bateau est à toi , n'est-ce pas?»* (p.33).

Bouleversée par cette évidence, elle replonge dans ses réflexions *«En tout cas, tu t'éviterais des tas d'emmerdes en allant toi-même à la capitainerie de Sète. Et en fermant la gueule.»* (p. 34).

Dans cette mer mystérieuse, elle constate la présence d'un homme à bord de son bateau qui passe comme si son bateau et elle n'existaient pas. Plus tard, il réapparaît. Elle tente de trouver une explication *«Il a l'air seul à bord, lui aussi. Il en a eu marre de barrer. Il a réduit pour pouvoir mettre le pilote automatique. Doit en avoir un puissant. Un goujat? Un de ces frimeurs qui méprisent ceux qu'ils parviennent à doubler? En tout cas, c'est un homme, pas un monstre. Et il a une tête.»* (p. 36).

Sur le quai, l'homme qui la suivait en bateau, lui parle de son hématome et lui suggère d'aller voir un médecin. Au lieu de lui répondre, elle se dit *«Est-ce que tu as déjà vu ce visage?»* (p. 38).

À peine l'homme est parti, elle constate que ses mains tremblaient *«C'est la force de barrer... il est là pour te surveiller? Un des leurs? Devrais aller parler avec lui. Essayer de savoir.»* (p. 38).

Une fois descendu du bateau, elle sait que les places et les rues ne lui sont pas étrangères. Elle s'arrête devant un kiosque à journaux en disant *«Rien savoir du monde non plus. Qu'il garde ses misères et ses douleurs.»* (p. 42).

Les questions se succèdent et la laissent en suspens. Elle reconnaît le restaurant dans lequel elle avait bien mangé, mais *«Quand? Seule? Avec qui?»* (p. 42).

L'envie de recouvrer la mémoire la mène à consulter un médecin. Ce dernier lui explique qu'elle souffre de troubles m'nésiques pas une amnésie et décide de tout dire à sa famille.

Ne pas connaître les circonstances au cours desquelles elle a perdu connaissance, laisse la voix lui dire *«T'a-t-il caché quelque chose pour tenir autant à parler à «ta» famille? Te garder en observateur. Maintenant, tu es fixée. Un flou dans le cortex. Drôle de mot, cortex. Corps-texte, c'est ça. Ton corps a le texte flou...»* (p. 61).

Elle accélère le pas à sa sortie du médecin. Les radios de son crâne lui disent: *«Tu arrêtes de faire l'intéressante. Heureusement que le chemin du retour descend, que les ponts ne se trouvent pas au sommet des collines... Je suis Eva... Eva Poulos. Eva Poulos! Mes parents étaient grecs... Étaient? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris... Une Franco - gréco – judéo - chrétiéno – arabo – athée pur jus. Eva Poulos...»* (p. 64).

Malgré la lassitude et le manque de sommeil, elle avait songé à continuer sa route à Cadaqués. Elle hausse les épaules *«Et qu'est-ce que tu feras à Cadaqués si rien ne te revient? Tu te jetteras du haut d'une falaise?»* (p. 67).

Après un repas avec Loïc Lemoine, elle plonge et nage vers son bateau, s'allonge dans le carré en se disant *«Une voix qui te raconte. Un moine navigateur qui te prend pour Satan déguisé en Ulysse. Des inconnus qui te courent après pour?... Qu'est-ce que tu as fait? Mais qu'est-ce que tu as fait?»* (p. 89).

Nora se retrouve et se reconnaît lorsqu'elle commence à dessiner. Un sentiment nostalgique l'envahit. Elle prend l'une de ses planches, s'arrête sur celle où son père navigue seul en mer entouré de baleines, la contemple profondément et sourit

«Maintenant je sais. Ça c'est pendant la fuite à toi. Sur une barcasse qui prenait l'eau. Tu n'as pas voulu prendre les barques cercueils. Pas l'Amérique, non [...] tu es parti tout seul. Cap sur la France. [...]. Combien de fois m'as-tu raconté ce voyage? Tu me décrivais la baleine que tu voyais tout le temps. Sautant à l'aube et au crépuscule. [...] Tu la reconnaissais à son œil. Tu ne pouvais pas te tromper en croisant ce regard-là. Elle te suivait pour te soutenir [...]. » (p - p. 148-149).

À la page 175 et 176, Nora parle de son enfance, de sa passion pour le dessin et comment René Cassin, son professeur de dessin, a pu la guider et l'orienter pour poursuivre ses études aux Beaux-Arts *«Le dessin c'est ta voix»*, disait-il (p. 175). Elle cite Zana, sa mère adoptive et l'affection qu'elle lui portait, notamment après la disparition de sa mère et la mort de son père.

À un moment donné, dans les pages 176 et 177, Nora s'accuse audacieusement en se regardant dans le miroir et en pointant un index sur son image. Nora ne veut plus écouter l'itinéraire de sa vie, sa mémoire malade. Elle refuse de s'enfermer dans les humiliations. Elle n'est pas une sédentaire, mais une nomade sans tribu. En se fixant dans le miroir, elle se rend compte qu'elle parle comme la voix:

«Ça suffit. Ne me dis pas le reste. Ne me dis pas ta mémoire malade. Je ne veux plus de tes ghettos. Aucun. Je ne veux pas que tu m'enfermes dans tes humiliations et tes abandons. Je suis une nomade sans tribu. [...] Mais qu'est-ce qui m'arrive? Je divague. Je parle comme la voix qui dit «elle».»

Les pages 202, 203 et 204 marquent cette série d'exemples qui sera achevée par le plus long monologue de tout le récit à travers lequel Nora fait parler de l'histoire de Jamil et la sienne en la dessinant. Nora se reconnaît complètement parce qu'elle revoit toutes les scènes qui ont marqué l'enfance et l'adolescence de Jamil dans le désert, son amitié avec son initiateur à la musique Si Sallah, la perte de ce dernier et sa passion pour le luth: *«Elle hausse les épaules à l'idée que les marins solitaires ont tous une araignée au plafond. Ils prennent la mer que pour retrouver les soliloques de l'enfance.»* (p. 177), dit la narratrice.

À tout ceci, Nora ajoute les compositions des souffrances et des dissidences que Jamil a regroupées sous le titre de «N'zid» et à lesquelles elle a adopté la caricature.

La voix prend momentanément en charge le récit de l'histoire par de nombreux passages qui sont visuellement repérables dans le texte de *N'zid* parce qu'ils sont écrits en caractères italiques. L'auteure sollicite l'attention du lecteur et le guide par ce type de graphie.

Il apparaît évident d'après ces quelques exemples que le personnage de Nora se contente de faire une intrusion dans sa conscience. Ainsi, le lecteur découvre des réflexions, des déductions et des confrontations avec des questions à travers une voix intérieure qui représente un «je» disloqué parce que à un

moment donné, ce «je» se métamorphose en un déictique différent afin de prendre en charge le monologue intérieur.

Nos propos se concrétiseront selon les exemples qui suivent. Et pour ne pas les reprendre tous, nous tenterons uniquement d'élaborer un petit rappel pour le lecteur à travers un ou deux exemples.

En premier lieu, c'est une voix qui se manifeste subitement qui lui dit tantôt «tu» *«Est-ce que tu étais de voyage?»* (p.19). Tantôt «elle» *«Qu'est-ce que... Cette voix? Elle court dans la tête. Elle dit «elle»* (p. 21).

En second lieu, «elle» s'adresse à «tu» songeant à sa mémoire *«Ton épiderme a dévoré ton cerveau. Bientôt, il te poussera une fourrure ou des écailles sur la peau!»* (p. 22).

Le jeu du «je» se perpétue à la page 23; c'est un «elle» qui parle d'autrui; un certain «j» dont elle ignore l'identité *«Et lui! Où est-il? Qui est-il?»*

C'est encore Nora qui s'identifie à la voix et raconte l'itinéraire de sa vie *«Mais qu'est-ce qui m'arrive? Je divague. Je parle comme la voix qui dit «elle»* (p.p. 176-177).

Après tout, la longueur du monologue intérieur varie selon la valeur du sujet qui préoccupe le personnage. L'exemple des pages 202, 203, et 204, mentionné antérieurement, justifie nos propos.

Dans ces monologues, l'auteure recourt aux phrases réduites comme:

- *«Qu'est - ce que... cette voix?»* (p. 21).
- *«Il doit y avoir une foule d'éléments. Comme les noms du calpin. Ecrits de ta main.»* (p. 25).
- *«Le rire pouvait parvenir de n'importe où. D'un cargo.»* (p. 27).

Dans le premier énoncé, nous remarquons une coupure représentée par les trois points de suspension traduisant la réflexion associée à l'égarement de la protagoniste. Le deuxième énoncé est fragmenté en trois segments: les phrases sont intercalées d'un point, c'est ce qui constitue la nouveauté de cette forme

d'expression. Cette ponctuation non conforme à la norme se perçoit dans le troisième énoncé; c'est un point inattendu substitutif aux deux points.

Nous pouvons relever des éléments familiers et parfois relâchés écrits en italique qui frappent notre attention mêlés à des énoncés d'une parfaite correction grammaticale comme:

- *«Elle court dans la tête.»* (p. 21).
- *«Est- ce que tu iras voir les flics à Syracuse?»* (p. 33).
- *«En tout cas, tu t'éviterais des tas d'emmerdes [...] . Et en fermant la gueule...»* (p. 33).
- *«Il va finir par me taper dans l'hématome et me filer le mauvais œil [...].»* (p. 50).

La page 176, énoncé exprimant un style très poétique vue les thèmes abordés: c'est le nomadisme, la mer et le bleu de la mer. Se fixant dans le miroir, Nora parle à son image *«[...] Je ne veux pas que tu m'enfermes encore dans tes humiliations et tes abandons. Je suis une nomade sans tribu. Redonne- moi la mer, le bleu de son oubli. Sa lumière des voyages solitaires, réfractaires [...] .»*

Les pages 202 et 203 abordent les souvenirs, le dessin et surtout le vent de sable

«Je dessine les déferlantes rouges du vent de sable. Je dessine les palmiers, les maisons en terre du douar brouillées par leurs bouillonnements [...]. Et je pleure [...]. Je pleure de joie de pouvoir peindre ce monde-là. Et surtout le vent de sable sur la mer, dans la tramontane... je pleure la joie du voyage dans ce vent-là.»

Parce qu'il ne s'agit pas d'une véritable parole mais d'une pensée parlée.

2.3 l'absence des monologues intérieurs dans *Je dois tout à ton oubli*

Semblable à *La Nuit de la lézarde*, le monologue intérieur ne figure pas dans *Je dois tout à ton oubli* hormis ce passage cité par la narratrice à propos de la hantise des souvenirs que Selma voulait fuir dès l'enfance «*elle ne voulait surtout pas prolonger les monologues auxquels l'avaient acculée les silences de la mère. Ces longs monologues le soir dans le noir.*» (p. 153).

Le procédé mis en relief est celui du dialogue, la narratrice le privilégie dans l'intention de nous fournir des informations plus explicites sur les personnages.

D'après ces exemples extraits de l'ensemble des textes, il apparaît évident que la technique narrative du monologue intérieur est très présente dans *N'zid*. La solitude et la perte de mémoire ont créé une conscience scindée qui s'exprime usant des commentaires, des questionnements et des déductions.

Dans *la Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli*, nous relevons une remarquable différence entre ces deux textes et *N'zid*. En effet, leurs personnages n'ont pas eu à réfléchir ou à méditer d'une manière plus approfondie. Cependant, leurs échanges sont les plus développés, notamment dans *La Nuit de la lézarde*. Ainsi, des informations implicites ou explicites nous sont fournies.

Pour cela, nous tenterons de nous intéresser à l'importance des dialogues dans les différents textes.

3 - Les dialogues

La focalisation externe est extrêmement présente dans les trois textes mokeddemien. Dans *La Nuit de la lézarde*, elle est au-delà de toute mesure. Comparable à des comédiens sur scène, les personnages ont joué un rôle primordial pour faire avancer l'action, réfléchir et discourir. À ce propos, Félicien Marceau précise que

«Même dans le roman, le dialogue est un emprunt au théâtre. Il l'est aussi dans ses effets. Le chapitre devient scène. Une scène ce n'est plus quelque chose qu'on raconte, c'est quelque chose qui se passe, et qui se passe devant nous, donc au présent.»¹

L'écrivaine emploie un tiret à chaque changement d'interlocuteur, comme la conversation qui s'est déroulée entre Nour et Sassi:

- *parle au désert si ça te chante. Moi, j'interroge les horizons.*
- *Il y a une différence? (p. 19).*

Aussi, des propositions incisives sont insérées dans le dialogue tel que cet échange entre Nour et les clients lors de la vente de ses denrées au marché du village:

- *Qu'elle est forte, cette menthe! S'écrie l'un.*
 - *Nous n'en avons pas d'autre, s'excuse Nour, avec une fausse modestie.*
 - *Mais je ne veux que celle-là!*
- Et un autre de s'excuser:***

¹ MARCEAU Félicien, Op. cit., p. 15.

- *Oh, ces fèves. Ma femme les a fait cuire à l'étouffée et assaisonnées avec du cumin, de l'ail et beaucoup de coriandre. Je m'en suis mangé les moustaches. Mes enfants aussi!* (p. 90).

Le texte de la romancière, du premier au neuvième chapitre est sous la forme d'un discours direct, écrit d'une typographie identique au texte. Il est également comme une «réalité hétérogène»¹ constituée de séquences de types divers. Il s'agit de l'insertion d'une séquence dans une autre, c'est dire un dialogue dans un récit.

On saisit que la majorité des dialogues de *La Nuit de la lézarde* s'insèrent dans une séquence narrative. Par exemple, les pages 83, 84, et 85 du chapitre IV le dialogue entre Nour et Sassi à propos du cauchemar de Sassi qui le poursuivait depuis quelque temps. C'est un grondement de tonnerre, la lumière qui devient de fer, les dunes qui se soulèvent, puis une nuit de tombe s'abat sur ces fracas. Nour, aussi a fait un rêve éveillé à propos de son aimé venant la consoler suite à un orage et qui s'était endormie éprouvant une sécurité incomparable.

Un autre dialogue s'insère dans le récit racontant la joie de Nour à la vue de la germination des premiers plants «*Nour observe le jardin. Elle se rappelle cette émotion sa joie à la vue des premiers plants perçant la terre.*» (p. 85).

Nour et Sassi travaillent avec acharnement «*ils se mettent au travail. La pelle est pour Nour, le seau pour Sassi.*» (p. 85). Ils reprennent les mêmes gestes sans relâche. Nour et Sassi se ressemblent et se distinguent:

«*Nour et Sassi ne cessent de se comparer, de se conter, de se contrer. A l'évidence, c'est leur façon d'appivoiser leur singularité et leurs tourments. Et ils se reconnaissent différent à bien des égards, plusieurs traits de caractère les réunissent: la même application aux tâches les plus banales du quotidien, [...] ils bravent leurs angoisses avec vaillance et bonhomie. Ils ont appris à enjôler leur vulnérabilité et puisent leur force dans leur complicité.* » (p.p. 85 - 86).

¹MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 146.

Les innombrables dialogues entre Sassi et Nour se déroulent devant chaque maison. Une histoire se raconte accompagnée d'une conversation avec le ou les héros de cette histoire «*de retour au ksar, Nour déambule de maison en maison.*» (p. 101). Le ksar est vide, complètement désertique seulement les maisons tapissées de sable.

Ainsi, Nour et Sassi forment un couple exceptionnel; ils cultivent leur jardin, se rendent au marché pour vendre leur récolte, dialoguent et conversent, commentent leurs paroles et les jugent. C'est le «*dialogue infini*»¹ jusqu'à ce que la mort était en mesure de les séparer.

Le dialogue est «*un point d'écriture cruciale*»² parce que c'est un échange polémique. Il n'est que la partie superficielle de la communication. Le véritable échange est la partie profonde porteuse de sens.

Ce procédé mokeddemien nécessite une grande attention du lecteur afin de ne pas perdre le fil de la conversation et de l'histoire. Dans ce cas, l'intérêt porté aux dialogues nous mène à tenter de comprendre cette relation qui existe entre le dit et le non-dit.

Dans un souci de précision, nous prendrons un exemple du chapitre II et précisément des pages 34, 35, 36, 37, 38, 39 et 40 consacrées à une conversation entre Sassi et Nour à propos de la sédentarité de Sassi dans le désert bien qu'il y ait des moments où il semble angoissé. Hors de lui, Sassi au sein de ce désert vivait dans un labyrinthe sans issue. Affolé, il courait, chancelait, tombait, se relevait, avançait encore, tombait de nouveau.

Lors de sa fuite dans le désert et à force de s'éloigner, Nour le compare à un petit point. Elle lui dit: «*Alors, au bout d'un moment, tu n'étais plus qu'un petit point à l'horizon.*» (p. 36). Elle insiste encore sur la disposition de Sassi «*Ma voix ne pouvait plus te parvenir. Je m'appliquais seulement à ne pas te lâcher des yeux.*» (p. 37).

¹ FAUCONNIER Bernard, *Simone de Beauvoir La passion de la liberté «Sartre et Beauvoir Le dialogue infini»*, Le Magazine littéraire, n° 471, janvier 2008, p. 42.

² THERENTY Marie-Eve, *L'Analyse du Roman*, Paris, Hachette, 2000, p. 111.

En réalité, Sassi fuit sa cécité disant à Nour: *«Mais tu savais que dans cette direction, je n'avais plus aucun indice pour m'orienter! Qu'un silence absolu signait ma perte. Que je n'avais pas même l'âne Kherbiche pour me ramener.»* (p. 36).

De plus, l'angoisse le torturait, lorsque Nour l'interroge: *«De quoi te punis-tu ainsi? Tu n'arrives même plus à tenir debout.»* (p. 39). Sassi lui répond: *«Ce n'est pas la fatigue. C'est l'angoisse de ce vide. Comme un précipice tout autour de moi. J'ai peur d'être emporté par une chute sans fin.»* (p. 39).

Sassi se dissimule également derrière son amour pour Nour *«Je ne pouvais pas partir puisque toi tu restais»*, affirme-t-il à Nour. (p. 35).

La mise en relief des éléments **Je ne pouvais pas partir, toi, tu restais** prouve que Sassi insiste sur la sédentarité de Nour. Ainsi, il refuse toute sorte de nomadisme vu son attachement à Nour. Il lui confie: *«Un malheur. Chaque départ amputait mon obscurité, me dépossédait de sons familiers, repères de mes journées.»* (p. 34). «amputait», un vocable qui exprime combien Sassi était affecté, n'arrivait plus à repérer sa voie et à manifester ses sensations tant apprivoisées.

Les pages 91 et 92 du chapitre IV racontent l'impatience de Nour d'avoir des nouvelles de Dounia par le biais de son père. Sassi attire l'attention de Nour: *«Le père de Dounia est là. J'ai perçu sa voix.»* (p. 91). Ne sachant ni lire ni écrire, Nour se voit en Dounia qui est, selon son père, *«retranchée tout le temps du monde derrière un livre.»* (p. 91). Comme Dounia, sa préférée, Nour était très brève, précisément lorsqu'il est question de Dounia, sa fille.

La prépondérance du non-dit sur le dit se retrouve dans le chapitre IX, lorsque Dounia se retrouve avec Nour à l'hôpital suite à sa maladie. Sur le seuil de la mort, Nour révèle à Dounia pour la première fois qu'elle ne pourrait guère vivre dans un lieu aussi funeste, et lui dit d'une voix faible: *«Je ne peux pas rester ici. Au milieu des autres, je me rends compte que l'humanité des humbles est évincée par la sauvagerie d'une petite minorité de détraqués.»* (p. 94). Dounia semblait ne rien comprendre parce qu'elle était trop jeune pourtant les propos de

Nour avaient une signification implicite ce qui explique la brièveté de la conversation entre les deux. La suite du dialogue nous donne l'impression de Dounia suite à la question de Nour concernant ses attentes des années qui viennent. D'un air innocent, la petite fille répond: «*De pouvoir enfin oublier toutes les peurs et bouger, voyager, partir à la découverte de ce que racontent les livres.*» (p. 195). Nour confirme la vision du monde de Dounia parce qu'il fallait qu'elle bouge; aille vers l'infini pour se délivrer. Elle dit avec tristesse: «*Moi aussi, j'aurais dû partir, rester nomade, encore et toujours [...]. Maintenant, il est peut-être trop tard. Les déserts sont faits pour être traversés pas pour s'y enterrer.*» (p. 195).

Il semble que la manière avec laquelle converse Nour fait sentir au lecteur qu'être sédentaire prive bel et bien l'individu d'une liberté de voyage, de départ afin de découvrir le monde, apprendre de la vie et des gens; se délivrer.

La sous conversation se perpétue avec celle du tandem, Oualou et L'Explication. Oualou «*n'a jamais rien compris à rien.*» (p. 23) et L'Explication s'occupe de trouver des argumentations à tout. De même «*Franchement*» est «*un lapsus.*»¹ qu'il emploie en commençant ses commentaires. Etant le voisin de Nour et Sassi, ce dernier les salue «*Que la paix soit avec vous.*» (p. 24). Ce petit mot «*paix*», composé de quatre lettres sans l'article entraîne un long dialogue entre Oualou et L'Explication.

Oualou se lamente: «*Comment peut-on encore prononcer ce mot? Pas un jour sans massacre la-haut. [...] je suis au chômage... Je ne sais même plus qui je suis. Mon fils vient d'être renvoyé de l'école [...] Ma femme a foutu le camp dans sa famille.*» (p. 24). Se croyant le plus intelligent de tous, L'Explication lui répond: «*Franchement, nos complications à nous, pauvres individus, comme celles qui travaillent le pays tout entier, sont la conséquence d'un siècle et trente-deux années de colonisation!*» (p. 25). Les propos de L'Explication font que le véritable responsable de nos drames actuels est le colonialisme, alors qu'en réalité, il faudrait s'arranger pour ne pas aggraver le cas du pays.

¹ Entretien qui nous a été accordé avec Malika Mokeddem , dimanche 21 novembre 2010 .

Les dialogues se poursuivent, et cette fois-ci à propos de Si Ahmed qui ne répond même pas aux salutations de Nour et de Sassi. Si Ahmed est silencieux. Comme ses sacs de feuilles de kif, la parole lui ayant été confisquée. Nour et Sassi lui font une description minutieuse physique et vestimentaire. Si Ahmed a toujours été vieux et portait des vêtements indigo. «*Il est magnifique*» (p. 129), dira Nour d'un ton émerveillé. Ils discutent aussi de sa situation pendant et après la guerre.

Taleb, était aussi la principale fonction de Si Ahmed, en parallèle il ramenait des feuilles de kif de son ksar natal. Après l'indépendance, on lui a confisqué ses sacs de kif, puis arrêté et emprisonné. Les hommes du ksar cherchaient vainement à plaider sa cause. Ce n'est que grâce à l'intervention de «*la gendarmerie, la mairie, la wilaya... On a fini par le sortir.*» (p. 130) de la prison. Nour et Sassi le ramènent avec eux au ksar. Il a continué à fournir en kif quelques voisins du ksar, mais renonce à son métier de taleb voyant qu'«*enseigner le Livre à des enfants qui deviendront des gendarmes aussi abrutis*» (p. 130) les incite à réagir violemment tout en incarcérant les autres.

De ce fait, nous comprenons que le kif était un moyen pour faire «*tromper aussi bien leur faim que des angoisses.*» (p. 130).

Dans *N'zid*, les dialogues ne sont pas aussi nombreux que les monologues. Ceci n'empêche guère la présence de conversations entre les personnages s'effectuant selon les mêmes modalités, c'est-à-dire l'apparition d'un tiret et des deux points à chaque prise de parole des personnages.

L'avant dernière page du chapitre II comprend le plus court dialogue entre le marin rencontré et la femme au visage tuméfié. Le marin qui était occupé aux tâches de l'arrivée parce qu'une série de gestes et de manœuvres exige une grande attention. En lui lançant ses amarres, la curiosité le pousse à lui demander en fronçant les sourcils:

«- *Que vous est-il arrivé?*

Elle ne réalise pas immédiatement qu'il parle de son hématome.

- *Oh! un coup de bôme.*
- *C'est traître, ça. Vous devriez aller voir un médecin, ça a l'air important.»*
(p. 38).

C'est un échange qui suppose un questionnement et une réponse directs et brefs. L'homme regagne son bateau et la bonne femme au lieu de le remercier le fixe des yeux.

Au milieu du chapitre VII, Nora raconte son histoire à Loïc Lemoine, évoquant la rencontre de sa mère avec son père: *«Il venait des brumes et des pluies du Nord, de la langue gaélique. Elle arrivait du Sud, du soleil et de l'arabe. Ils fracassaient ensemble le français. Il était grand et roux, elle, fluette et brune.»* (p. 111).

C'est une séquence porteuse d'une charge émotionnelle, précisément lors de l'écoute du vent qui lui rappelle d'autres souvenirs. Le vent est une mélodie qui lui fait extérioriser le non-dit *«ma mère était repartie en Algérie. Nous ne l'avons plus revue...»* (p. 112), s'adresse-t-elle à Loïc Lemoine dans un chuchotement absolu. Algérie, ce mot la bouleverse *«l'Algérie, la laisse sans voix.»* ((p. 112), avance la narratrice.

Nora n'avait que quatre ou cinq ans. Enfant, elle ne connaissait pas l'Algérie, pays d'origine de sa mère, ni comment y aller, ni même pourquoi sa mère y était-elle retournée.

Semblable à la première conversation, la dernière page du roman comprend de même le plus court et le plus émouvant dialogue implicite entre Nora et Loïc, source de la réelle communication.

Nora entend deux sons: Le premier est celui des premiers râles d'une tempête de sable, le second est celui d'un sanglot d'un luth brisé qui lui murmurent: *«Il faut publier l'album sur Jamil.»* (p. 112). Ainsi, cette phrase douloureuse est écrite d'une typographie dissemblable à celle du dialogue mené entre Nora et Loïc.

«- *Qu'est-ce que tu veux faire?*

- *N'zid.*

- *Tu?... Tu veux aller en Algérie?*

- *Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser. Je veux emmener Tramontane dans le Golf Stream, à Galway. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là.» (p. 124).*

Ce dernier chapitre qui s'achève avec une brève conversation mais porteuse d'une charge significative, nous renseigne sur la poursuite de la traversée de Nora. Il nous semble que la mention «*N'zid*» dite par Nora suite à l'hésitation marquée dans la réplique de Loïc lorsqu'il lui demande: «*Tu?... Tu veux aller en Algérie?*» (p. 124) laisse Nora songeuse mais plein d'espoir, espérant revenir un de ces jours à son pays natal.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, la prise de parole est désignée par les deux points et les guillemets, par contre le tiret est inexistant parce que la réplique de l'interlocuteur s'insère dans une séquence narrative. Par exemple, dans le chapitre V *La confrontation* quand Selma retourne à son village natal, la narratrice raconte: «*La confrontation commence d'abord avec cet espace-là: l'angoisse.*

(p. 59) grâce aux livres qui l'ont empêchée de sombrer dans le désespoir et la folie.

A un moment donné, surgit la réplique de Selma, qui en fin de soirée, s'installe sur une banquette. L'interrogatoire commence: «*Selma est venue pour ce moment-là. Elle doit le saisir*» (p. 69), avance la narratrice. «*Je voudrais que tu me racontes la mort de Zahia*» (p. 69), insiste Selma.

Cette fois-ci, le lecteur est censé se concentrer pour ne pas perdre le fil de l'histoire jusqu'à ce que Selma arrive à l'enfant sacrifié: «*Est-ce que ce premier bébé était une fille? Comment est-elle morte?*» (p. 70). Après une interruption de la part de la narratrice, la mère de Selma lui révèle:

«Non, ce n'était pas une fille. C'était un garçon. Zahia avait tellement bu d'infusions d'herbes et de racines pour se faire avorter que ce pauvre né avec beaucoup de sécrétions dans le nez et la gorge. Ça l'a étouffé.» (p. 70).

Le cri de Selma succède aux propos de la mère: *«Tu veux dire que vous aviez tous décidé de le tuer! Que tu l'as étouffé? Je t'ai vue!» (p. 70).* Témoin des faits, Selma accuse sa mère.

Ce face à face entre les deux. Ce regard-là de la mère fait naître chez Selma d'anciens souvenirs *«enfant et adolescente, elle le sentait souvent posé sur elle.» (p. 70).* La mère avance pour se libérer d'un secret dissimulé pendant des années: *«Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse? On était bien obligés de tout étouffer!» (p. 71).*

Cette conversation est suivie d'un autre pas tellement intéressant pour Selma, qui préfère poursuivre son interrogatoire, cause de sa venue, à propos du bébé de Zahia et demande: *«Comment s'appelait-il? On ne lui a pas donné de prénom. Il n'a vécu que vingt-quatre heures.» (p. 73),* répond la mère.

Le mauvais souvenir qui a hanté Selma depuis des années fini par se dévoiler. La mère est coupable de cet infanticide. Bien que la vérité soit amère, Selma ne nie pas son amour pour sa mère et décide de repartir.

La scène émouvante et parlante lors du départ de Selma fait émerger l'implicite même si les mots n'en disent pas trop. La mère fond en larmes: *«Reviendras-tu? - Oui» [...] la mère lance dans son dos: «Ne m'oublie pas!» (p. 86).*

Expression	composition	Sentiments non révélés
«Reviendras-tu?»	Deux mots	Espoir de revoir sa fille
«Oui»	Un seul mot	Déception d'avoir confirmé l'auteure du meurtre
«Ne m'oublie pas!»	Quatre mots	Affection et tendresse maternelle
/	Zéro mot	Silence total de Selma: mélancolie, désespoir et amour

Nous remarquons des expressions émouvantes bien qu'elles soient composées de zéro, d'un ou de deux mots. Ainsi, évoquent-elles une réciprocité d'une relation pleine d'affection et d'amour entre Selma et sa mère.

Dans le dernier chapitre *Mal de mère*, les voisines s'expriment clairement. Leurs paroles sont explicites et traduisent leurs sentiments à l'égard de la mère de Selma qui venait juste de mourir. L'une après l'autre, elles lui rapportent des paroles lénifiantes: «*Si tu savais comme ta mère était fière de toi!*» (p. 167), dira une voisine. «*Elle était si convaincue que même si tu avais habité à Mars, ton soutien lui serait resté infallible.*» (p. 167), dira une autre. «*«La semaine dernière elle m'a dit: «prête-moi de quoi réparer le climatiseur. Ma fille vient dans quinze jours. Je te rembourserai à ce moment. Et l'année prochaine à cette même date, ma fille me paiera le pèlerinage à la Mecque»»*» (p. 167), affirme la suivante. Une autre voisine rapporte à Selma:

«*Votre mère m'a déclaré: «Je vais devenir une fugueuse, moi aussi. Après la Mecque, je retournerais bien chez ma fille, en France. Ma fille, elle, elle est médecin. Elle ne fait que travailler, lire et se promener. Il ne faut surtout pas*

lui demander pourquoi tu n'as pas fait d'enfant? Lui parler des enfants sans en être vraiment responsable, ça elle ne veut pas. Elle ne peut pas...Mes autres fils et filles n'ont qu'à élever eux-mêmes leurs enfants. Maintenant, je fatigue. J'ai besoin d'air, moi aussi..»» (p. 168).

Amour mêlé de fierté et de déception, tels sont les sentiments qu'éprouvaient la mère pour Selma.

Les personnages de Malika Mokeddem bavardent de tout et de rien. Ceci se reflète dans la personnalité des voisines et de l'une des cousines de la mère qui apostrophe Selma: *«Elle est morte du cœur alors que toi, sa fille, tu es cardiologue en France!»* (p. 168).

Voisines et cousine avaient besoin de parler pour faire découvrir et mettre en lumière des paroles non évoquées auparavant à la mère de Selma.

Dans *La Nuit de la lézarde*, les dialogues sont au-delà de toute mesure; c'est le récit dialogué. Dans *N'zid*, les conversations entre les personnages sont limités par rapport aux monologues qui constituent la majorité du récit. Les deux récits favorisent l'explicite et l'implicite, laissant le lecteur réfléchir afin de mieux appréhender l'histoire. Dans *Je dois tout à ton oubli*, les dialogues ne sont pas ambigus. Les échanges entre les personnages nous ont fournis quelques informations sur ces derniers.

Pour combler nos connaissances, la structure romanesque qui succèdera aux dialogues sera les personnages.

4 - Classification des personnages

Malika Mokeddem met en scène différents types de personnages. A cet effet, nous nous baserons sur l'étude proposée par Philippe Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage*¹ nous semblant la plus adéquate à notre analyse. Le personnage «signe» du récit, se prête en effet à la même classification que les signes de la langue.

On peut classer les personnages d'un récit en trois catégories: Les personnages-référentiels, les personnages-embrayeurs et les personnages-anaphores.

4.1 Les personnages-référentiels

Cette catégorie regroupe les «personnages historiques (*Napoléon III dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...*), mythologiques (*Vénus, Zeus...*), allégoriques (*l'amour, la haine...*). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés.»²

Ainsi, à l'exception de *La Nuit de la lézarde*, nous enregistrons la présence des personnages mythologiques dans les deux autres romans.

Dans *N'zid*, le personnage mythologique d'Ulysse est évoqué d'une part, d'une manière sous-jacente dans la quasi-totalité du récit; aussi la quatrième de couverture explique nos dires:

«Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui Algérienne. Elle s'appelle Nora et vient de se réveiller sur un voilier à la rive, seule au milieu de la Méditerranée. [...]. Malika Mokeddem dépassant la force du simple témoignage, a peut-être inventé une seconde manière d'évoquer

¹ HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977.

² Ibid., p. 122.

l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps pour une Odyssée sans Ithaque.»¹

Aussi, Ulysse est comparable à Nora dans le nomadisme et l'errance menant un long périple dans la Méditerranée et marquant les mêmes points géographiques traversés par Ulysse comme: *«Elle apprend qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne.»* (p. 13).

De même:

«Le bateau a été emmené en Grèce [...]. Il a gagné la mer Egée [...]. Après un séjour de trois jours à Bodrum, il a navigué dans les eaux de l'Archipel du Dodécanèse jusqu'à Rhodes [...] pour les îles de la mer Ionienne: Corfou, Ithaque puis Céphalonie.» (p. 21).

D'autre part, les personnages mythologiques sont mentionnés de façon explicite lorsque nous lisons quand Loïc Lemoine, intrigué par le mystère de Nora, tente de lui tirer quelques informations et qu'elle se rebiffe. Il dit sur le mode de dérision: *«Maintenant on peut rencontrer en pleine mer des Ulysse tout en crinière, en croupe, en poitrail et le noir fiché dans l'œil et au front. C'est foutu!»* (p. 77).

Furieuse, Nora fuit les questions de Loïc et quitte son bateau. Maintenant, allongée dans le carré, elle songe:

«Une voix qui te raconte. Un moine navigateur qui te prend pour Satan déguisé en Ulysse. Des inconnus qui te courent après pour?... qu'est – ce que tu as fait? Mais qu'est – ce que tu as fait?» (p. 89).

¹ MOKEDDEM Malika, *N'zid*, quatrième de couverture, Paris, Seuil, 2001.

Nous évoquons également un autre personnage mythologique; *Méduse*¹:

*Méduse est le nom donné à une gorgone grecque, très connue, caractérisée par sa vanité, sa monstruosité parce qu'elle avait des serpents en guise de cheveux. Elle possédait le pouvoir de pétrifier tous ceux qui croisaient son regard.»*²

Nora, à son tour; représente l'horreur, car elle avait le visage tuméfié, ressemblant à Méduse; avant de recouvrer la mémoire, Nora la dessine et dit à Loïc:

«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.»
(p. 78).

Semblable à *N'zid, Je dois tout à ton oubli* comporte deux personnages mythologiques: Médée et Jason³. Pour ne pas rendre notre analyse fastidieuse, nous tenterons d'évoquer brièvement ces deux éléments:

- Médée d'Euripide, magicienne, femme de Jason, caractérisée par la fureur et la colère, elle va jusqu'aux actes les plus abominables: tuer ses enfants pour se venger de Jason. Comme Médée, la mère est cruelle parce qu'elle a commis un infanticide en tuant le nouveau né de sa sœur Zahia, né d'une union incestueuse.
- Proposons aussi, Jason, époux de Médée, trahit sa femme pour épouser la fille de Créon. Ceci dit que l'oncle représente Jason qui a eu une relation incestueuse avec la sœur de sa future épouse.

Nous regroupons aussi les principaux personnages féminins mis en scène par l'auteure. Les personnages principaux de *La Nuit de la lézarde, N'zid* et

¹ Nous soulignons quelques éléments du personnage mythologique «Méduse» que nous verrons ultérieurement; dans la deuxième partie de notre travail.

² Lecture d'un dictionnaire (Le Petit Robert) à la lettre M. Cité in *Des Mythes aux Mythologies*, CARLIER Christophe, GRITON-ROTTERDAM Nathalie, Paris, Ed. Marketing, 1994, p. 84.

³ Eléments vus dans l'analyse des épigraphes et seront traités dans la deuxième partie.

Je dois tout à ton oubli sont des personnages féminins. Nour, Nora et Selma représentent la femme qui veut s'affirmer et célébrer sa liberté. Nour est illettrée, et pour réaliser son rêve: l'instruction, elle décide d'offrir à Dounia un livre intitulé: *Le deuxième sexe*¹ de Simone de Beauvoir. Elle discute avec Bachir, un petit enfant qui ne la quitte jamais:

- «*Celui-là est un livre écrit par une femme.*
- [...]
- *Simone de Beauvoir.*
- *Et quel est le titre?*
- [...] «*Le deuxième sexe*» [...]. *Je crois qu'il parle de tous les problèmes des femmes.*
- *Bon. En plus, il est gros, avec beaucoup de mots. Je vais l'acheter pour Dounia*» (p. 224), se dit Nour.

Après un long sillonnement, Nour s'installe dans le désert, et là, rencontre Sassi avec qui elle manifeste sa liberté en cultivant un jardin jusqu'à ce qu'elle meurt symboliquement, Ce qui explique sa réapparition dans *N'zid*. Elle s'appelle Nora. Cette jeune femme est en quête d'une liberté dans la Méditerranée. Puis perpétue son voyage «*j'ai une autre mer à traverser*» (p. 214), dira-t-elle, pour se retrouver dans *Je dois tout à ton oubli*, dans le désert, son village natal où Selma exprime sa liberté en remettant en question sa relation avec sa mère après une dizaine d'années d'absence.

Pour enrichir notre analyse, nous ferons appel à la théorie de l'intertextualité de Gérard Genette que nous fusionnons avec celle de philippe Hamon afin de traiter les références romanesques.

4.1.1 Les références romanesques

¹ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

«La référence n'expose pas le texte cité; mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage, ou l'exposé d'une situation spécifique.»¹.

Nous enregistrons l'absence de références romanesques dans *La Nuit de la lézarde*. Par contre, nous en relevons dans les deux autres textes.

Dans *N'zid*, la première référence concerne James Joyce. Nora, une fois avoir retrouvé la mémoire, commence à rassembler avec Loïc Lemoine le maximum d'informations à propos de son origine, son prénom et d'autres qui renvoient à ses parents, à commencer par son père. Les yeux dans le vide, elle écoute le vent, et dit:

«- Nora, oui! Je me souviens... c'était le prénom de la femme de James Joyce. Elle était originaire de Galway, comme mon père. Je suis sûre qu'il n'a jamais lu Joyce. Mais il était furieusement, douloureusement Irlandais. En arabe, Nora signifie «lumière», quelle fumisterie!» (p. 111).

Homère² n'est pas mentionné nommément, mais par une référence adjectivale au pluriel «homériques.» «Ma mère était algérienne. Quand je suis née, ils ont essayé de trouver un prénom qui convienne à tous. Il paraît que la recherche a été très longue, cause de disputes homériques»³, explique Nora à Loïc à la page 111.

Nora est d'un père irlandais et d'une mère algérienne. Ceci a causé un conflit à propos de son prénom. Et la recherche était très longue. Finalement, ses parents ont opté pour le prénom «Nora», d'où l'emploi du terme «homériques». Nous remarquons que l'influence de la littérature grecque sur l'histoire de la littérature est énorme.

¹ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 35.

² Le plus célèbre des poètes épiques, considéré comme le père de toute la littérature grecque.

³ La guerre de Troie est le nom du conflit légendaire qui a opposé les Grecs aux habitants de la cité de Troie. Cet épisode mythologique est en partie raconté par Homère dans l'Iliade. Il s'inspire peut-être de vraies batailles qui ont eu lieu entre les Grecs et les habitants de la Troade au XII^{ème} siècle avant J;-C.

N'zid suggère aussi une romancière. Loïc Lemoine et Nora conversent. Loïc pense que cette amnésie est un électrochoc salutaire pour elle. Ainsi, elle pourra

«emmener une héroïne boire une guinness à Galway et manger un couscous à Oran, en profiter pour lui fouiller le ventre à chaque occasion. Parfois lui filer un coup de trique à la tripe. C'est le meilleur moyen pour faire cracher l'inconscient. C'est pour ça que j'aime les romans.» (p. 116).

Ce n'est qu'à travers le premier titre de *N'zid*: *Une Guinness à Galway*, une héroïne et les romans cités que nous comprenons qu'il s'agit de Malika Mokeddem.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, nous analysons les renvois au roman *Une passion dans le désert*¹. Le passage en-dessous nous montre comment Selma est arrivée dans son village natal pour affronter sa mère à propos de la mort du bébé de la tante Zahia. La narratrice dira:

«L'émotion étrangle Selma dès que l'avion aborde les zones sahariennes. Collée à son hublot, elle les détaille. «C'est Dieu sans les hommes», avait dit Balzac dans «Une passion dans le désert.»». (p. 59).

Selma a lu le roman de Balzac. Et c'est grâce aux livres qu'elle a pu échapper au désespoir de ces immensités désertiques. Nous pouvons rapprocher le lien dans lequel vit Selma et celui dont parle Balzac.

Selma nous rappelle ce soldat français provençal qui a été emprisonné par des ennemis arabes pendant la campagne de Napoléon en Egypte et lors de sa participation à l'expédition du général Deraix. Le soldat s'enfuit et après une longue marche, il s'arrête. Et c'est grâce à la compagnie d'une panthère qu'il a pu

¹ BALZAC Honoré de, *Une passion dans le désert*, in La revue de Paris, Paris, 1830.

survivre. Ainsi, vit de longs jours dans un affreux désespoir espérant être sauvé de cet océan sans bornes. «*Le Désert, c'est Dieu sans les hommes*», avait dit le soldat une fois sauvé.

Dans une autre scène, Malika Mokeddem cite *Tandis que j'agonise*¹ de Faulkner. Selma devrait prendre le car pour Oran. Au moment du départ «*l'assistant du chauffeur allume un lecteur de cassettes qui entonne des versets du Coran. La voix est envoûtante.*» (p. 169). Un silence de mort règne dans le car mêlé du ronronnement du moteur. Selma a l'impression d'emporter le corps de sa mère avec elle. Elle se rappelle «*Tandis que j'agonise*» de Faulkner qui lui revient en mémoire.

Ce passage offre à la fois à Selma une tragédie et sa dérision. La mère de Selma est l'incarnation de la défunte paysanne, l'héroïne de Faulkner, qui vient de mourir et dont le cadavre est transporté sur une charrette vers le lieu où la femme souhaitait être enterrée. Toute l'action s'articule autour de ce cadavre sans sépulture.

4.2 Les personnages-embrayeurs

«*Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués-personnages «porte parole», chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant [...] personnages de peintures, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc.*»²

Le personnage du conteur est abondant dans les trois textes. Dans *La Nuit de la lézarde* quand le père de Nour est décédé, on lui a raconté qu'il est parti en

¹ FAULKNER William *Tandis que j'agonise*, Etats-Unis, Gallimard, 1929. Traduction M.E. Coindreau, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2002.

² HAMON Philippe, Op. cit., p. 123..

quête du chameau perdu. De même Nour conte l'histoire de son ami Sassi à lui-même montrant combien elle lui a été d'une aide considérable et comment elle l'a amené à surmonter sa cécité.

Ensuite, c'est Nour qui narre à Sassi son histoire après une très longue marche et comment elle a réussi à transcender tous les obstacles et à se stabiliser dans le ksar.

Sassi conte à Nour l'importance du kif dans la vie de Si Ahmed, et comment ses grands-pères et tous ces aïeux avaient cultivé et fumé le kif.

Nour et Sassi ne cessent de se conter.

Dans *N'zid*, le personnage de Zana est une véritable conteuse. Zana prononce toujours sa formule magique «*Hagitec-magitec*» avant de débiter ces contes. Ce sont les histoires de Djaha, de Targou, de Ghoul et de Ghoula qu'elle conte à Nora:« *Zana lui chuchote à l'oreille: «Hagitec-magitec»*» (p. 102).

De plus, Zana rapporte difficilement l'histoire de la mère de Nora suite à sa demande

«*Zana, je voudrais que tu me parles de ma mère.*» (p. 137).

«*Maintenant, j'ai envie de tout savoir, tout.*» (p. 137).

Zana raconte:

«*Nora! Aïcha [...] Elle est morte rapidement après ce fils; C'était quand déjà? Je m'étais dit morte de chagrin. Pour lui. Moi, elle n'a pas eu une pensée pour moi. Durant des décennies. Je m'étais dit, tant mieux pour lui. Tant pis pour moi. Tout le monde ne peut pas avoir la même mère. Demi-portion ou pas.*» (p.141).

Si Sallah aussi est un personnage-embrayeur parce qu'il va prendre la parole pour raconter l'histoire de son luth à Jamil. Après lui avoir brisé son «*bien le plus précieux*» (p. 200) ; son luth, Si Sallah, malade, va lui quérir son luth en lui disant:

«Regarde. Il est à toi. Prends-en soin, il appartenait à mon grand-père, qui lui-même le tenait de son maître, l'illustre Hammadou. Il paraît qu'il est andalou.» (p.202). Ce petit instrument a sillonné des terres et des terres pour s'installer dans le mauvais endroit, et pour le revaloriser, il faudrait lui rendre sa vraie valeur en jouant

«Il a fait le voyage de la mer, celui de plusieurs vies pour venir jusqu'ici, dans cet endroit perdu du désert. Il ne mérite pas ça. De surcroît, mes doigts font gémir ses cordes maintenant. Je ne peux pas lui infliger cette torture plus longtemps. Ce serait un sacrilège; c'est à toi de le faire vivre à présent. Ici, il ne pouvait mieux tomber. S'il te plaît, joue pour moi!» (p. 202).

Nous remarquons à travers le texte de *Je dois tout à ton oubli* que le personnage-embroyeur Fatiha, qui a rencontré et reconnue Selma en avion parce qu'elle est infirmière à l'hôpital où exerce Selma à Montpellier, pleure en lui narrant toute sa vie la trouvant sa seule confidente:

«Vous ne pourriez pas vous douter de ma joie quand je vous ai vue. Je me suis dit que vous, vous ne me laisseriez pas tomber en cas de problèmes...» (p.116), lui confie-t-elle.

Aussi, nous mentionnons la grand-mère qui révèle à Selma que sa famille était pauvre et que sa mère n'a pas eu de montée de lait à sa naissance. Heureusement que l'oncle Bellal a acheté une chèvre aux parents pour qu'ils puissent l'alimenter. Tout le monde a dit: «*Cette petite finira par bêler au lieu de parler.*» (p. 136).

4.3 Les personnages - anaphores

«*Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels et des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable [...] ils sont en quelque*

sorte les signes mnémotechniques du lecteur: personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc.»¹

Dans *La Nuit de la lézarde*, nous décelons le personnage de Nour qui a fait un rêve prémonitoire. Lasse d'errer ça et là, elle s'installe dans «*la demeure d'un homme qui s'était suicidé par amour d'une traîtresse.*» (p. 65). Elle s'est sentie son héritière et raconte son rêve à Sassi:

«J'ai rêvé quelquefois de lui, au début. Je le voyais pendu à la poutre centrale; Les yeux révoltés se tournaient lentement et me fixaient. La langue pendante, il essayait de me dire quelque chose que je ne parvenais pas à comprendre. Je me levais. Je grimpais sur une petite table et le détachais. Ensuite, je le portais, l'installais dans mon lit, le caressais pour le réanimer. Son corps était d'abord de glace et ses lèvres, de givre. Mais peu à peu, il se réchauffait, et me murmurait: «Nour, Nour, Nour...» (p. 66).

Les rêves infinis de Nour se concrétisent avec Nora dans *N'zid*, entre peurs et souvenirs jusqu'à ce qu'elle recouvre la mémoire. Nora se réveille sur un bateau. La narratrice raconte:

«Elle bascule. Les mains battent, griffent l'air. Une douleur lui vrille le front, la tire entre deux eaux comme un poisson harponné. Le cœur s'affole. Le sang frappe. La peur lui écrase les poumons. Un tumulte, des cris lui parviennent. Elle s'en éloigne, se laisse couler. Happée par le néant, elle flotte en totale apesanteur. (p. 11).

Cette catégorie des personnages – anaphores regroupe les personnages surdoués de mémoire. Selma dans *Je dois tout à ton oubli* est dotée d'une

¹ Idem.

mémoire extraordinaire. C'est un souvenir d'enfance (le bébé mort de la tante Zahia) qui lui ressurgit à l'âge adulte «*mais comment c'est possible d'oublier complètement?* » se demande la narratrice à la page 42.

Dans *La Nuit de la lézarde*, Malika Mokeddem a opté pour une écriture fluide, symbolique et poétique n'exigeant pas du lecteur une capacité culturelle colossale. Pour cela, elle s'est interdite d'employer les personnages mythologiques et les références romanesque qui sont en grand nombre dans les deux autres textes.

Malika Mokeddem incite à effectuer des fouilles et à lire pour tenter de trouver une interprétation aux textes à lire.

Les personnages – embrayeurs que nous venons de passer en revue content et se racontent des histoires. Pour les personnages – anaphores ils sont en nombre suffisant, ils se rappellent les souvenirs enfouis.

Dans la majorité des récits, la narration est prise en charge par un narrateur absent de la diégèse, ceci dit que chaque récit est raconté à la troisième personne du singulier. L'objectivité est présente pourtant la narratrice devient subjective en donnant son point de vue jugeant certaines situations. Ainsi, elle connaît les émotions et explique les agissements de ses personnages. Le narrateur intradiégétique-hétérodiégétique prédomine *La Nuit de la lézarde* vue la prise en charge de la narration par des personnages qui s'identifient au narrateur. *Dans La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli*, le narrateur intradiégétique - homodiégétique s'occupe de nous donner des informations sur lui - même.

La technique du monologue intérieur est trop présente dans *N'zid*, l'amnésie et la solitude ont créé une conscience vocale qui commente, questionne et déduit. Contrairement à *La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli* le monologue est absent. Cependant, les dialogues sont au-delà de toute mesure notamment dans *la Nuit de la lézarde*. Les conversations entre les personnages sont très restreints par rapport aux monologues dans *N'zid*. Dans *Je dois tout à ton oubli*, les dialogues et les échanges sont explicites et nous renseignent sur les personnages. Les personnages mythologiques et les références romanesques sont en grand nombre. Dans *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli*, les personnages - embrayeurs se racontent des histoires. Cependant, les personnages - anaphores sont en nombre suffisant et se rappellent des souvenirs enfouis. Malika Mokeddem est pour l'interculturel parce qu'elle puise dans la littérature antique, donc universelle afin d'interpeler le lecteur à réfléchir sur le sens du texte à lire.

Les personnages ont évolué dans des espaces, leur accorder une attention particulière s'avère indispensable. Nous tenterons dans la partie suivante de réfléchir sur les espaces désert et mer pour relever ce qui les distingue en nous basons sur la lecture de certains thèmes principaux. Le jeu sur la temporalité est évident. Temps et espace, deux structures indissociables et à base constitutive du roman, d'où l'intitulé du chapitre: Réflexion sur les espaces et la temporalité.

CHAPITRE 3

**RÉFLEXION SUR LES ESPACES ET
LA TEMPORALITÉ**

Désert et mer ne sont pas un simple décor, c'est pourquoi nous allons nous attacher plus particulièrement à leur étude.

1 - Le désert

Le désert, espace illimité, est une «*zone très sèche, aride et inhabitée*» selon les acceptions des dictionnaires. Trois adjectifs décrivent la sauvagerie du désert. Cette étendue sablonneuse présente un autre aspect poétique et inattendu, notamment pour le lecteur qui ne l'a guère connu.

Antoine de Saint- Exupéry¹, Camille Douls², Michel Vieuchange³, Isabelle Eberhardt⁴, Joseph Kessel⁵, Guy de Maupassant⁶ qui ont aimé et écrit le désert. Ces arpenteurs du désert ont laissé de très belles pages qui ont marqué et marqueront le monde de la littérature.

Illustrons nos dires d'un passage peignant la splendeur de cet espace:

«Nous nous sommes nourris de la magie des sables, d'autres peut-être y creuseront leurs puits de pétrole et s'enrichiront de leurs marchandises. Mais ils seront venus trop tard. Car les palmeraies interdites ou la poudre vierge des coquillages nous ont livré leur part la plus précieuse; elles n'effraient qu'une vaine ferveur, et c'est nous qui l'avons vécue.», dira Saint-Exupéry dans son œuvre *Citadelle*⁷, publié à titre posthume.

Inlassablement, Malika Mokeddem écrit le désert. Cette tradition littéraire et beaucoup plus algérienne est confirmée par Dib qui affirme que «*l'Algérien porte le désert en lui et avec lui.*»⁸

¹ SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939.

² DOULS Camille, *Cinq mois chez les Maures nomades du Sahara occidental*, Paris, Hachette, 1987.

³ VIEUCHANGE Michel, *Carnets de route d'un fou du désert*, Libretto, 2013.

⁴ EBERHARDT Isabelle, *Au pays des sables*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002.

⁵ KESSEL Joseph, *Vent de sable*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶ MAUPASSANT Guy, *Au Soleil*, Paris, Rive Droite, 2006.

⁷ SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.

⁸ DIB Mohammed, «*Ecrire, lire, comprendre*», *La Nouvelle Revue Française*, n° 521, Juin, 1996, pp.54-57.

De ce fait, le désert est-il uniquement un lieu géographique? Ou bien porte-t-il en lui d'autres significations? Jean yves Tadié en propose la définition suivante: «*Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.*»¹

Nous analyserons, dans ce cas, la manière dont est représenté l'espace le plus considérable des textes, le désert.

Il nous semble bien que le désert en tant que lieu est porteur d'autres lieux qui ont un impact sur la narratrice, le personnage et le lecteur.

1.1 L'ambigüité de l'espace désert dans *La Nuit de la lézarde*

Parler de *La Nuit de la lézarde*, c'est écrire le désert. Ne sentant plus son être, Nour s'installe dans un désert lointain. Elle avait tout abandonné en l'absence de son mari «*une fuite éperdue dans laquelle elle risquait la vie*» (p.42). Elle s'enfonce de plus en plus vers le sud parce qu'elle avait la sensation de n'être plus rien «*sans tribu*» (p. 42). Elle voulait «*être soi ou n'être personne.*»². Elle s'enfonce dans ce désert immense dont elle aime l'infini. La vision de Nour change grâce au travail qui «*a structuré sa vie*» (p. 42). Ce n'est plus «*l'écrasant désert*» (p. 42). Ce n'est plus l'espace menacé par la sècheresse et les vents de sable. L'impatience devient patience. C'est l'initiation de Nour qui apprend ce que l'espérance.

Une scène décrite par Sassi qui ne cesse de blâmer Nour et la convaincre de rien espérer de ce vide «*Qu'attends-tu de ce monde de sable et de pierre?*» (p.87). «*sable*» et «*pierre*», deux syntagmes nominaux qui expriment le vide et la dureté du lieu que Gérard Genette précise «*L'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une «angoisse», son intériorité comme une hantise ou une*

¹ TADIE Jean-yves, *Le récit poétique*, PUF, Ecriture, 1979.

² SCHNEIDER Michel, «*Pascal, une vie sans divertissement*», *Le Magazine littéraire Mal de vivre ou quête de soi La solitude*, n° 12, octobre-novembre, 2007, pp. 35 - 38.

*nausée.»*¹. En revanche, Nour bannit tout désespoir «*ses yeux s'emplissent encore du désert.*» (p. 111). Il lui semble apercevoir une ombre et murmure: «*Quelqu'un vient.*» (p. 111).

1.1.1 L'ambivalence du ksar

Situé dans le désert qui «*constitue le lieu identitaire de l'écrivain*»², le ksar. L'auteure, pour nous simplifier la compréhension, nous propose un glossaire à la fin du roman *Le Siècle des sauterelles*³. Le terme «*Ksourien*», d'où Ksar: habitant du ksar en fait partie. Lieu qui a marqué Nour et dont le récit s'ouvre sur sa longue description. Le reg sépare le ksar du village. La narratrice nous le peint aussi par les yeux de Nour qui le détaille, notamment sa maison. Le ksar est désert:

«Aucune fumée ne s'élève de ce ksar sur lequel tombe le crépuscule. Il n'y a pas d'enfants dans ses venelles. Pas d'hommes accroupis dehors par petits groupes à discuter. Pas de femmes affairées dans les cours. Pas de portes aux maisons béantes comme des orbites vides.» (p. 11).

Aucun signe de vie. Tout le monde est parti «*les habitants sont partis les uns après les autres.*» (p. 11). Le vent de sable a commencé «*son œuvre de destruction bien avant l'évacuation des demeures.*» (p. 11), heureusement que Sassi et Nour y résident.

Le ksar ressemble à «*un canevas d'arbres et d'éclaboussures solaires.*» (p. 12). Le paysage présente une beauté exceptionnelle. Le ksar «*s'offre alors à*

¹ GENETTE Gérard, *Figures I*, «*Espace et Langage*», Paris, Seuil, 1966, p. 101.

² REDOUANE Nadjib, BENAYOUN Szmidt, Yvette ELBAZ Robert (dir), *Malika Mokeddem*, Paris, Editions L'Harmattan, Coll. Autour des écrivains maghrébins, 2003, p. 23.

³ MOKEDDEM Malika, *Le Siècle des Sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992.

l'admiration de qui sait le regarder», selon François Marotin.¹ L'aspect poétique se perçoit comme suit:

«Damier de cours et de terrasses, masse sombre du sol, franges des murets, crénelé ciselé au feu du couchant. Les portes et les lucarnes sont autant de feuilles d'un même gouffre assoupi dans les entrailles de la terre. Ici, les reptations des ruelles se serrent et s'enfoncent dans le pénombre. Elles s'étirent et lézardent, là-bas sur les concavités où les rayons s'attardent. Tout autour, les ondulations des sables montent graduellement, comme une marée, à l'assaut du ksar.» (p. 13).

La narratrice adopte le point de vue du personnage de Nour qui décrit le ksar en le valorisant. Le lexique utilisé marque la splendeur plus que la désolation du ksar qui traduit le jeu linguistique de l'écrivaine. Nous évoquons des vocables et des expressions comme: crénelé, ciselé, feu de couchant, s'étirent et lézardent, et nous terminons avec une image; c'est une comparaison de la montée des sables à une marée.

Après un regard sur le ksar, la narratrice aborde un autre lieu:

1.1.2 La maison: L'héritage légal

La maison de Nour, inoccupée parce que dite hantée. A son propos, les gens disaient qu'elle portait malheur. Après une longue errance, Nour s'y installe sans que personne ne lui réclame un centime. Toute joyeuse, elle affirme: *«J'étais très émue d'habiter la demeure d'un homme qui s'était suicidé «par amour d'une traîtresse.» Je me sentais héritière. Et j'en étais fière.»* (p. 65).

La narratrice se contente de nous décrire minutieusement la maison de Nour alors qu'elle la rénove. C'est une petite maison de deux pièces qui s'ouvrait sur une petite cour. Nour peint des fresques sur les murs des pièces tout en gardant *«une scrupuleuse fidélité à ce qu'en avait fait son propriétaire.»*(p. 112).

¹ MAROTIN François, Jean-Marie *Gustave Le Clézio, Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1995, p.31.

Nour met tout son don artistique sur les murs de cette demeure pour la sauvegarder. Elle choisit avec précision les formes et les couleurs des murs de la chambre *«s'ornant de motifs géométriques d'un ocre plus soutenu que celui de la terre et s'étirent en arabesques sur un fond vert pâle.»* (p. 112).

Nous remarquons que la peinture est liée au monde arabe. Certainement, l'auteure nous donne un indice pour son prochain roman *N'zid* dont le titre serait en arabe transcrit en français. Nour peint aussi, l'espoir, la vie et la joie à travers la nature, les oiseaux et les poissons qui *«danseraient entre lumière et eau.»* (p.112).

Quant au mobilier de la chambre de Nour, il se réduit à l'essentiel: *«une armoire doté d'un miroir dont le tain s'écaille contient tous ses effets et ne tient debout que par ses efforts vigilants.»* (p. 118); phrase expansive qui renvoie à la description de l'armoire. *«Un guéridon, dont l'un des pieds est calé par une pierre, porte un poste de télévision qui ne marche plus depuis longtemps et sur lequel trône la photographie d'une adolescente.»* (p. 118).

L'usage des pronoms relatifs simples «dont», «qui» et du pronom relatif composé «sur lequel» marque l'expansion de la phrase qui relève de la compétence linguistique et culturelle de l'auteure.

La cuisine *«est encore plus monastique.»* (p. 118). Avec les couverts, les pots à épices, un grand coffre qui renferme les denrées alimentaires, un canoun et une jarre, de même *«les mêmes dessins apparaissent sur les murs.»* (p. 112). Nour apprivoise la demeure du pendu. Elle s'en occupe parfaitement.

Pour mieux sentir la dureté du désert, nous nous intéresserons à deux éléments de base qui le constituent.

1.1.3 La solitude et le silence

De la solitude découle le silence et du silence découle la solitude. Il nous semble que cette équation est adéquate parce que solitude et silence sont deux concepts sémantiquement complémentaires, mais dont la graphie diffère. Les deux commencent par la lettre (s) et se terminent par la lettre (e). la troisième lettre est un (l).

«*Solitude: un mot de trois syllabes où toutes les voyelles sont présentes sauf le (a). trop long, plaintif.*»¹ . Silence: mot de deux syllabes où trois voyelles sont absentes sauf (i, e). Trop long et plaintif.

Le récit s'ouvre sur la solitude «*aucune*» (p. 11) et le silence «*le silence est total*» (p. 11) en fin du même paragraphe du chapitre premier. La solitude dans le désert a un impact sur les êtres humains et leurs habitations «*il n' y a pas d'enfants [...]. Pas de femmes [...].*» (p. 11). La solitude dont l'adjectif «*seul: quatre lettres. Deux voyelles formant un seul son. Et deux consonnes les enserrant comme un cœur entre les côtes. Un mot bref, qui coupe, siffle, liquide.*»²

La solitude est accompagnée du silence. Dans cette immensité sablonneuse «*le silence est total*» (p. 11). Le substantif est suivi d'un adjectif qualificatif qui renvoie au vide. Nour fuit la solitude cherchant refuge dans le sommeil et imagine son bien-aimé:

«*Elle s'allonge sur sa couche sans le trouver. L'imagine ronronnant à l'abri dans des corps enlacés dans l'enchevêtrement innocent des enfants qui dorment souffle à souffle, rêves serrés. Et c'est la solitude qui l'étreint alors, et l'étreinte.*» (p. 21).

¹ SCHNEIDER Michel, Op. cit.

² idem.

Nous remarquons des allitérations en «s» qui donnent un rythme au passage. Toutefois, le silence s'accroît de plus en plus lorsque Nour et Sassi «regagnent la solitude du ksar.». (p. 25).

Nour est libre donc seule bien qu'elle soit parmi les siens

«Libre, donc seule face aux autres, même lorsqu'elle était parmi eux. Au contact de ces familles. Nour avait mesuré l'ampleur de sa solitude, une solitude sans cesse aiguë par l'exubérance des affections et les manifestations inhérentes à la vie des familles.» (p. 45).

A ce propos, Maurice Blanchot affirme:

«Quand je suis seul, ce n'est pas moi qui suis là et ce n'est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Je ne suis pas le sujet à qui arriverait cette impression de solitude, ce sentiment de mes limites, cet ennui d'être moi-même.»¹

Du silence découle la crainte. D'ailleurs, la tentative de fuite de Sassi est bénéfique pour lui car c'est la première fois qu'il prend conscience du silence dans le désert tout en s'adressant à Nour : *«Je n'avais plus aucun indice pour m'orienter! Qu'un silence absolu signait ma perte.»* (p. 36).

Le terme silence prend de la valeur dans: *«le silence est si lourd qu'il semble écraser, lisser ciel et terre.»* (p. 40). Puis *«il règne un silence particulier au lever du jour dans le désert.»* (p. 73).

L'ambiguïté du désert réside dans sa considération comme un lieu de liberté.

¹ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Annexes «La solitude essentielle et la solitude dans le monde», Paris, Gallimard, 1955, p. 337.

1.1.4 La liberté arrachée

La narratrice consacre une superficie de pages successives pour nous raconter la liberté d'une «*femme réfractaire*» (p. 43). Nour quitte la demeure conjugale parce que humiliée par un époux qu'elle n'a jamais aimé et qui n'avait aucun respect pour la femme. Nour était une femme libre. Elle «*ne sentait plus ce «rien» qui l'épouvantait, mais une étrangère étrange.*» (p. 43) parce que «*accueillie dans des circonstances particulières.*» (p. 42) que les ksouriens «*l'appelaient l'étrangère.*» (p. 43).

Nour conçoit la solitude comme une liberté même si elle vivait dans une communauté «*libre, donc seule face aux autres, même lorsqu'elle était parmi eux.*» (p. 45). Elle célèbre sa liberté en travaillant son jardin «*qu'elle rêve, lézarde, ou travaille, elle s'ingénie à accommoder les contingences et les fatalités à sa guise pour savourer son indépendance.*» (p. 44).

Le désert est l'élément le plus crucial dans les romans de Malika Mokeddem. Qu'en est-il de *N'zid*?

1.2 Un regard sur le désert dans *N'zid*

«*Un des traits essentiels du désert sur le plan de la création littéraire, c'est qu'il constitue le lieu identitaire de l'écrivaine.*»¹, précise Nadjib Redouane.

Dans *N'zid*, il est l'«*espace jumeau de la mer.*» (p. 164). Le désert c'est la claustration «*il n'est de pire sentiment de claustration que celui éprouvé face à des immensités ouvertes, certes, mais sur un néant.*»².

En effet, le désert se résume en l'histoire que Jamil raconte à Nora lorsqu'il était là-bas. Il a été blessé du plus profond de son âme lorsqu'il était enfant pour la simple raison, son amour pour la musique. De retour de l'école, son luth disparaît puis le découvre brisé «*une tempête de sable s'est abattue sur le douar.*»³ (p. 20). Ce petit nomade éprouve un grand chagrin et recourt à la

¹ REDOUANE Nadjib, BENAYOUN-SHMID Yvette, ELBAZ Robert, Op. cit., p. 23.

² MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1997, p. 274.

³ MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 20.

grève de la faim et de l'école. Heureusement que son initiateur à l'art Si Sallah lui donne un luth d'origine andalouse, en étant sur le seuil de la mort. Le visage de Jamil baigne de larmes «*ses mains renfermées sur celles du vieillard*» (p. 203) qui lui demande de lui jouer de la musique «*la ferveur de son serment qui adoucit la mort esseulée de l'artiste.*» (p. 203). Dans le désert «*on ne vit pas, on subit. On ne vit pas, on périt. Chaque jour.*»¹

Dans le texte, le désert apparaît comme l'élément qui a un impact sur les tempéraments de tous.

1.2.1 Le désert de la solitude et du mutisme

Ainsi, la solitude envahit la vie de la mère de Nora quand elle était en France «*Paris, c'est d'abord la misère d'une solitude.*» (p. 139). La rencontre avec Samuel Carson était sa renaissance, puis la venue au monde de Nora. Aïcha éprouve sans cesse cette solitude parce qu'elle a découvert le militantisme bien qu'elle ne soit pas bien instruite. A l'indépendance de l'Algérie, Aïcha retourne pour quelques temps au pays natal «*pour apprendre, à ses dépens, la différence entre la liberté individuelle et l'indépendance du pays.*» (p. 140). Ses parents lui ont fait subir le pire des enfermements jusqu'à ce qu'elle devienne insensible, seule et morte comme une pierre. Aïcha, cette «*koulchite*»² tombe dans le mutisme absolu «*elle est restée trente-cinq ans posée comme une pierre sans dire un mot. Un seul.*» (p. 143). C'est «*la révolution du silence.*»³ et l'atrocité de l'obscurantisme.

Dans le texte qui suit, Selma marque sa réconciliation avec le désert.

¹ MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent*, Op. cit.

² Néologisme, que Malika Mokeddem a créé qui véhicule une expérience négative qui figure dans *N'zid*, p. 142, et qui a déjà été employé pour la première fois dans *L'Interdite*.

³ KRISHNAMURTI, *La révolution du silence*, textes choisis par Mary Lutyens et traduits par Carla Suarès, stock, 1970. (C'est de l'intitulé de l'ouvrage dont il est question).

1.3 En quête des lieux du passé dans *Je dois tout à ton oubli*

Affronter la mère à propos du meurtre du bébé de zahia est le prétexte à revenir à ce lieu d'ancrage «*Selma sait que désormais seul le voyage au désert l'aidera à y voir plus clair en elle.* (p. 45).

1.3.1 Le village natal

«*Aïn Eddar*», c'est le nom donné à l'oasis où se situe le village natal de Selma. Il est porteur de «*deux significations, selon la façon dont on prononce «Eddar»: «la maison» ou «la douleur». Aïn étant «la source», la maison est «la douleur» seraient donc issues d'une même résurgence?» (p. 89).*

L'auteure incite le lecteur à réfléchir sur ces deux vocables «*source*» et «*douleur*». Pourrions – nous, dans ce cas, penser au mal de vivre vécu par les habitants après l'indépendance? «*Un cimetière pour vivants*» (p. 89) ou serait-ce l'infanticide qui s'est produit dans ce village même depuis des années?

D'une année à l'autre l'état du village se dégrade et «*tout a fini par tomber en disgrâce dans la misère et le renoncement. Même les terrils en attestent que les tempêtes de vent de sable ont rendu poussiéreux d'une couleur indéfinissable.*» (p.88). la beauté architecturale des maisons de terre a disparu avec l'avènement de certaines commodités comme l'électricité et l'eau courante «*c'est la laideur qui s'est abattue sur le village. Abandonné, le beau ksar s'écroule sur lui-même tandis que les constructions hideuses gangrènent l'espace entre terrils et dunes.*» (p. 88).

Les conflits et les difficultés climatiques ont détruit la beauté du village. L'état sauvage envahit cet espace euphorique d'autrefois. De retour au village, Selma, «*sans qu'elle s'en aperçoive*» (p. 60) retrouve «*des sensations contradictoires*» (p. 60) venant lui «*embrouiller l'esprit*» (p. 60).

D'une part, c'est un espace aride et dont «*la lumière tremble dans la chaleur.*» (p.60). Le ksar ce «*mort vivant*»¹ est dans un état lamentable que même «*les façades des maisons paraissent floues, informes.*» (p. 60). Les toits aussi «*semblent mouvants comme s'ils menaçaient de fondre, rognés par la pauvreté, incinérés par la fournaise.*» (p. 60).

D'autre part, Selma retrouve un espace innocent et beau; celui de son enfance. Elle revoit «*son école, la palmeraie et la dune.*» (p. 60). En dépit de tout, Selma est comblée de joie et de plaisir ne serait-ce que pour quelques moments pour revenir à sa réalité et au vrai motif de sa venue au village «*les lieux de l'enfance, les plus importants du texte, dessinent un univers paisible, coloré [et] chaleureux.*»²

Ainsi, à cet espace harmonieux et *agréable* s'associe le souvenir des moments de bonheur tel que l'a connu Selma. Cependant, il s'oppose complètement à celui qu'elle revoit.

1.3.2 La maison d'Emna

Pour pénétrer dans un espace plus restreint, nous avons pensé à la maison, qui «*est ainsi un pays, un berceau. Elle devient le symbole de tous les espaces de naissance.*»³ c'est la maison d'Emna. Contrairement à la maison natale «*physiquement inscrite en nous.*»⁴ Selma fait cette image négative qui se caractérise par son manque de stabilité et de confort. Ainsi, la maison prend une valeur d'intimité.

Par ailleurs, Selma quitte le cimetière et éprouve le désir de faire une visite dans le village. Les pas la mènent dans un ancien mellah⁵ dans lequel se trouve la maison d'Emna. Emna «*francisée en Emma*» (p. 161) est plus qu'une

¹ BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1947, p. 291.

² MOHAMMEDI TABTI Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Doctorat d'Etat en langue étrangère, Université d'Alger, 2001, p. 290.

³ PIEN Nicolas, *Le Clézio, La quête de l'accord original*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 218.

⁴ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace «La maison de la cave au grenier»*, Paris, PUF, 1957, p.32.

⁵ Quartier juif.

mère. Sa maison est pleine de souvenirs qui ont marqué la vie de Selma. Ce sont les odeurs et les chants qui sont la cause de cette belle rencontre entre les deux.

Du ksar au mellah, enfant, Selma attiré par ces sensations arrive dans une maison «*ouverte sur les galbes hiératiques de la dune.*» (p. 162). Parvient à la porte et découvre la cantatrice. C'était une voix de femme, très belle et vêtue magnifiquement qui chantait. Assise près du «canoun», elle attendait la cuisson d'une tourte qu'elle a partagée avec la petite fugueuse.

La maison d'Emna est privée d'enfants mais pas de générosité, de chaleur et de tendresse. Selma est apprivoisée par Emna, ou «*peut-être était-ce l'inverse.*» (p. 163). Bien qu'Emna soit partie en France à l'aube de l'indépendance, sa maison est là et le vieux souvenir des repas qu'elle préparait reste inoubliable. C'est un pincement au cœur que ressent Selma qui «*regarde la porte fermée qui n'est plus celle d'Emna*» (p.165), et qui ne garde en elle aussi ce jour où elle «*avait serré Selma dans ses bras*» (p. 164) en lui confiant «*toi et moi on ne pleure pas.*» (p. 164). Ainsi, «*c'est la confiance à laquelle les écrivains essayent de nous intéresser par le souvenir de la maison de l'enfance.*»¹

Village et maison, deux lieux porteurs de souvenir, ne cessent de tarauder Selma jusqu'à l'âge adulte.

Le désert, espace de remémoration, pourrait être un personnage.

1.4 Le désert: un personnage

Certes, le désert n'est pas uniquement une zone aride voire poétique. Il est, par ailleurs, un personnage, le suggère la dune qui est une partie du désert. Dans *La Nuit de la lézarde*, la dune n'est citée qu'une seule fois. La narratrice nous la décrit uniquement rien que pour la situer pourtant tous les événements narrés se déroulent dans le désert: «*la dune alterne des roses et des bruns délicats.*» (p. 73).

¹ EL-KHOURY Barbara, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, thèse de Doctorat d'Etat en Lettres françaises, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 175.

Comme un être humain, la dune «*la Barga*» incarne des rôles. Dans *N'zid*, elle est le confident parce qu'elle est comme la mère qui écoute et soulage ses enfants. Très jeune, Jamil, ce petit nomade réfractaire agit d'une manière agressive. Nora se rappelle cette scène «*elle voit cet enfant fou de douleur quitter la douar, courir vers son refuge préféré, le sommet de la dune.*» (p.201). Jamil rugit comme un «*terrible incendie sous le souffle de la tramontane.*» (p. 201) parce qu'il «*découvre son luth brisé, disloqué comme un petit squelette exhumé par quelque chacal.*» (p. 201). Comme une mère, la dune l'accueille tendrement, et Jamil très affecté, lui confie sa douleur, car il aimait s'exercer dans et devant cette dune qui l'écoute inlassablement.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, la dune s'identifie à une mère qui console et compatit à la douleur de ses enfants. Selma se rappelle les moments agréables dans le désert; elle «*se voyait petite fille se hâtant vers la dune. Arrivée au sommet, elle levait son corps et sa peine aux creux des sables.* » (p. 109). Toute joyeuse et «*loin de la mère [...]. Elle se carrait, se coulait avec volupté dans le sable.*» (p. 109).

Une autre scène entre le père et la mère a bouleversé tout l'intérieur de Selma durant son enfance: «*sentant la tension monter entre la mère et lui*» (p.138), le père s'empare d'une bouilloire et l'en frappe. Selma s'interroge avant que le père ne lui porte le second coup. La mère revêt son haïk, puis sort dans le désert, pleure à chaudes larmes et regrette de ne jamais avoir personne pour la défendre à l'exception de ce désert qu'elle considère comme une personne, lui apportant apaisement et réconfort.

Après avoir traversé le désert, il nous semble bien évident avant de franchir un autre espace qu'est la mer d'évoquer des propos d'un critique qui dira que:

«Le désert occupe une place considérable dans cette œuvre [...] c'est que dans le désert tout redevient possible. Le désert est comme la mer, le ciel est

immense, l'horizon n'a pas de fin, rien qui arrête la vue mais l'espace intérieur développe l'espace intime: on fait connaissance avec un soi-même inconnu parce qu'il n' y a rien pour se distraire, rien d'autre que le sable, les arbustes épineux, les herbes sèches..»¹

Certes le désert ressemble à la mer dans son immensité infinie, dans son impact sur les tempéraments des individus et dans la connaissance de soi, mais il reste toujours à découvrir.

Le désert que nous venons de voir n'est pas uniquement un lieu caractérisé par des composantes telles que: le vide, la solitude et le mutisme. Il est beaucoup plus que cela: Un être.

En fait, un autre lieu se remarque est incarné le rôle d'un personnage: La mer.

¹ ONIMUS Jean, *Pour lire le Clézio*, Paris, P.U.F, coll.« écrivains», 1994, p. 140.

2 - La mer Méditerranée

Selon les géographes, la Méditerranée doit son nom au fait qu'elle est littéralement «*une mer au milieu des terres.*». La Méditerranée est une étendue très immense, c'est le creuset où ont pris naissance des civilisations et des cultures, c'est pourquoi nous nous donnons l'occasion d'insérer l'aspect poétique en traitant cet élément.

Gabriel Audisio¹, Fernand Braudel², Paul Morand³ sont parmi les écrivains qui portent en eux les paysages, les odeurs et les souvenirs d'une mer qui ne mériterait guère d'être oubliée. Edgar Morin déclare à Barcelone:

«Méditerranée! Mer qui porte en elle tant de diversité et tant d'unité! Mer des extrêmes aridités! [...] Mer à la fois d'antagonismes et de complémentarité conflictuelle de la mesure et de la démesure! Berceau de toutes les cultures d'ouverture et d'échanges! [...] Mer de la communication des idées et des confluences des savoirs, qui a su faire passer Aristote de Bagdad à Fès avant de le faire parvenir à la Sorbonne de Paris!»⁴.

L'élément mer a largement retenu l'attention des commentateurs de Malika Mokeddem qui porte la mer en elle parce qu'elle lui rappelle son autre désert. La narratrice dira à la page 218 de *La désirante*: «*J'ai vaincu mille obstacles opéré mille détours, le dernier par la mer, sœur jumelle du désert, plus clémente, mais*

¹ AUDISIO Gabriel, *Jeunesse de la Méditerranée*, Paris, Gallimard, 1935.

² BRAUDEL Fernand, *La méditerranée: L'espace et l'histoire*, Paris Arts et métiers graphiques, 1977. Dans son ouvrage il dit à la page 8: «Qu'est - ce que la Méditerranée? Mille choses à la fois, non pas un paysage, mais une succession de mers, non pas une civilisation, mais des civilisations entassées les unes sur les autres. Voyager en Méditerranée, c'est trouver le monde romain en Liban, la préhistoire en Sardaigne, les villes grecques en Sicile, la présence arabe en Espagne, L'Islam turc en Yougoslavie. C'est plonger au plus profond des siècles, jusqu'aux contractions mégalithiques de Malte ou jusqu'aux pyramides d'Egypte. (...) C'est tout à la fois, s'immerger devant l'extrême jeunesse de très vieilles villes ouvertes à tous les vents de la culture et des profits qui depuis des siècles, surveillent et mangent la mer.»

³ MORAND Paul, *Méditerranée mer des surprises*, Monaco, Ed. du Rocher, Coll. Nouvel Alpée, 1966.

⁴ MORIN Edgar, «*Un modèle de civilisation: La Méditerranée*», Paris, Le Monde diplomatique, mars 1997.

*tout aussi imprévisible, pour triompher de ses silences, à lui, et de ses disparitions.»*¹

Shamsa a parcouru la Méditerranée, nomadisé dans «*la Bleue*», confronté les périls pour retrouver «Lou». La mer était très généreuse et plus patiente que Shamsa car elle lui a fait prendre conscience de ce qu'elle comble en cherchant «Lou» et en le retrouvant surtout.

Dans le commentaire ci-dessus, «*la Bleue*», vocable qui signifie la Méditerranée parce qu'il porte un «b» majuscule, d'une part. D'autre part, le terme «bleu» est un adjectif qualificatif qui désigne la couleur de cette mer et ce qu'elle pourrait inspirer à l'individu:

*«Le bleu profond attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel. C'est la couleur du ciel qu'il nous apparaît dès que nous entendons le mot «ciel». Le bleu est la couleur typiquement, céleste. Il apaise et calme en s'approfondissant.»*²

Dans *Je dois tout à ton oubli*, toute la famille ne voulait pas que Selma aille à l'école. En désespoir de cause, on l'y avait mise grâce à son institutrice qui avait déclaré: «*c'est une surdouée!*» (p. 41). La narratrice continue: «*elle avait les yeux bleus, bleus, bleus.*» (p. 41). Le terme «*bleus*» mis en relief désigne la couleur bleue des yeux de l'institutrice. Cette répétition et cette insistance sur cette couleur marque l'admiration de Selma pour son institutrice parce qu'elle l'a guidée sur le chemin du savoir, de la lumière et de la liberté.

Faire une étude sur la Méditerranée s'avère intéressante parce qu'elle est beaucoup plus qu'un lieu, elle est personnifiée. Ainsi, nous tenterons de donner une idée générale sur quelques thèmes abordés tout en laissant ceux qui

¹ MOKEDDEM Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 218.

² *La couleur*, sous la direction de Jackie Pingeaud, coll. Interférences, Presses universitaires de Rennes, 2007. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, in article de Nadeje Laneyrie-Dagen, «*le bleu des primitifs*», p. 191.

constituent les points de ressemblance entre les deux romans à l'exception de *La Nuit de la lézarde* dont l'espace est sablonneux et que nous verrons ultérieurement.

Dans *Passerelles* Malika Mokeddem déclare:

«[...] J'ai navigué à travers la Méditerranée pendant dix-sept ans. Je passais mes étés sur un voilier. C'est une sensation de liberté que je n'ai jamais éprouvé dans le désert. J'ai besoin de la Méditerranée [...]»¹

La Méditerranée est une célébration de la liberté. Dans *N'zid*, la mer aide Nora à récupérer une partie de son moi perdu; la mémoire. Par ailleurs, nous remarquons que la mer est sublimée par l'art qui est parmi les matériaux auquel «a, tour à tour, recours le romancier pour toute évocation des lieux [...]»². C'est la restitution du dessin qui constitue «le meilleur d'elle-même»³.

Malika Mokeddem, cette «voix singulière»⁴ comme l'a nommée Charles Bonn, a été en mesure de travailler pour en faire de son espace maritime un lieu de créativité que nous étudierons dans la deuxième partie de notre travail.

Par ailleurs, considérons les thèmes se rapportant à la mer en tant que lieu et non-lieu dans *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli* parce que le milieu dans lequel se déroule l'action du roman de *La Nuit de la lézarde* est sablonneux.

¹ MOKHTARI Rachid, *Malika Mokeddem l'écriture, mon ultime liberté*, Passerelles, Mensuel culturel, n° 11, septembre, 2006, pp. 11-12.

² AURAIX JONCHIERE Pascale et MONTANDON Alain, *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, PUF, 2004, p. 88.

³ MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 32.

⁴ BONN Charles, «Littérature maghrébine francophone, horizon 2001: de quelques avatars de la perception groupale d'une littérature qui a cessé d'être émergente», In Beida Chikhi (éd), Vives Lettres, p. 11, Numéro spécial (1^{er} semestre 20): *Passerelles francophones*. Pour un nouvel espace d'interprétation, volume 11, Afrique et Antilles, Strasbourg: Université Marc Block, pp. 117-132.

2.1 *La Nuit de la lézarde*: Un milieu sablonneux mais...

La protagoniste Nour s'attache à cet endroit, le désert. Elle ne se retrouve à aucun moment face ou dans la mer à l'exception de la couleur bleue que nous constatons dans certains passages. Nour commence à peindre les murs de sa maison. Sassi pense que *«du bleu même indigo, ce serait encore le désert.»* (p.115). Nour lui répond que *«le bleu, c'est aussi la mer. Il paraît qu'elle est parfois indigo.»* (p. 115).

Cette conversation entre Sassi et Nour n'est pas équivalente parce que Sassi n'a guère connu la couleur bleue à cause de sa cécité. Aussi, l'emploi du verbe *«paraît»* prouve que Nour n'a jamais vu la mer; elle en a seulement entendu parler.

A la page 136, Nour et Sassi font une visite du ksar. Une fois arrivés devant sa maison, ce dernier demande: *«Comment est ma maison au clair de lune?»* (p.136). Nour lui répond: *«A côté des autres façades, fissurées et délabrées, ses murs au crépi intact ressemblent à de grands draps tendus entre les ruines. Des draps oubliés là, sur lesquels auraient poussé des fleurs de sel. Les planches de ta porte, blanchies par le soleil, ont l'air d'une plaque d'albâtre veinée de bleu..»* (p. 136).

Nour lui en fait une description fascinante. L'agencement de ces éléments:

- Sel: substance blanchâtre et cristallisée.
- Soleil: élément naturel désignant blancheur et splendeur.
- Albâtre: élément minéral et genre de roche très belle.
- Bleu: couleur attribuant une beauté exceptionnelle.

engendrent la cristallisation, la luminosité, et la beauté d'un tableau harmonieux de l'image de la maison de Sassi.

Le bleu renvoie aussi au surnom que Nour donne au petit Alilou. Elle l'interroge: *«Qu'est-ce qu'il a mon petit bleu?»* (p. 139). Puis elle le console: *«Je sais, je sais... Mon petit bleu, mon fennec indigo, pleure contre moi, le cousin et la tante que tu n'as jamais vus. Demain, tu riras avec tes frères de rue.»* (p. 140).

Elle lui dit encore: «*Mon petit fennec, mon grand bleu... les pleurs de l'enfance se calment peu à peu.*» (p. 141).

Nour aime bien le petit Alilou; c'est une seconde mère pour lui. Le garçonnet vient se confier à Nour: «*Ils ont tué mon cousin. Le fils de la sœur de ma mère. Il a mon âge. Je ne l'ai jamais vu.*» (p. 139). Il ajoute: «*Ils ont tué ma tante aussi, la sœur de ma mère. Je ne la connais pas non plus, mais je rêvais d'elle tout le temps.*» (p. 140). Nour le console et le soulage: «*Si tu veux. De toute façon, c'est pas grave. Ce n'est qu'un jeu.*» (p. 141).

Pour lire les espaces lieu et non-lieu de *N'zid* et de *Je dois tout à ton oubli*, quatre thèmes se présentent à nous. Deux thèmes concernant le lieu et les deux autres désignent le non-lieu.

Pour *N'zid*, l'espace se révèle un élément très important parce que la mer sera le décor de toutes les scènes de ce roman.

2.2 *N'zid*: La Méditerranée élément centripète du texte

Dès le premier chapitre, la protagoniste se retrouve dans la mer, lieu.

2.2.1 La mer: Un lieu

De l'errance et de la promenade.

2.2.1.1 L'errance

Seule, la jeune femme erre dans la mer et lorsqu'elle termine de dessiner, elle s'abandonne au sommeil et rêve qu'elle «*traversait la mer en barque ou marchant sur les vagues.*» (p. 125). Et en retrouvant le meilleur d'elle; sa passion pour le dessin, Nora devient plus optimiste, dessine Zana, sa mère adoptive. Le

cauchemar a cessé *«maintenant la mer est son errance somnambulique.»* (p.125), affirme la narratrice.

Lorsque Nora a envie d'être seule, elle prend son sac à dos et prend la voie vers la mer, elle dit:

«J'ai pris la route vers la bleue. C'était ça ma maladie, le manque de soleil et de mer [...]. 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, rêver ses garrigues, dissoudre les frontières, couvrir les lézardes des pierres et entendre l'oiseau, la feuille et le poète dans le murmure de l'eau.» (p.193).

Nora dépeint des sentiments agréables et très poétiques. Dans la mer, elle se retrouve et se sent une autre. Elle rêve, songe, s'imagine unir les pays, briser les obstacles, entendre le chant des oiseaux et la poésie découlant de l'eau. Tels sont les objectifs de l'errance. Qu'en est-il de la promenade?

2.2.1.2 La promenade

Se promener, c'est se déplacer dans une intention bien définie. Après des heures de navigation, c'est *«la lassitude proche de l'écoulement.»* (p. 104). Loïc et Nora réalisent qu'il fallait se détendre et se reposer parce que la mer finit par les *«remplir et les apaiser.»* (p. 135). La mer est l'espace où l'on peut se promener après un bon repas comme Nora et Loïc qui dînent ensemble et avant de se quitter, ils descendent *«du village vers le port. Ils marchent en silence, à distance l'un de l'autre en regardant la mer.»* (p. p. 134 -135).

A Cadaqués, Nora jette l'ancre, descend du voilier et se dirige vers une petite maison *«hantée par le bruit des vagues.»* (p. 190) qui porte une inscription *«Solénara»*. Nora *«a aimé Cadaqués d'abord parce qu'elle l'a découvert par la*

mer.» (p. 19). Voulant se rappeler les sensations, les sentiments nostalgiques et les odeurs du galant-de-nuit, elle sort *«arpenter les rues escarpés, sentir leurs dalles ou leurs galets sous ses espadrilles, guetter les jardins clos, saisir des bribes de phrases, un couplet de chanson, des notes de tango, de flamenco.»* (p.191).

La mer réveille des émotions magnifiques en l'individu. Elle est aussi un personnage qui console et protège, écoute et à qui l'on se confesse.

2.2.2 La mer: Un personnage

Deux éléments sont à traiter:

2.2.2.1 La protection

La jeune femme au visage tuméfié ouvre les yeux sur le calme des eaux, se rend compte de son amnésie, mais se sent soulagée et protégée. *«D'une main lasse, elle palpe son front et dit à la mer: - Heureusement tu es là, toi.»* (p. 18). Ensuite, elle s'installe dans le cockpit pour réfléchir parce que *«la vue de la mer l'apaise»* (p. 25), elle, qui la considère comme une mère qui l'accueille, la protège et veille sur elle. Par ailleurs, Nora parle à la voix qui s'adresse à elle, lui disant *«tu»*: *«Nora, c'est moi. Moi, Carson. Fille du vent, de la mer.»* (p. 117). Ainsi, Nora est bien couverte dans ce liquide impressionnant.

Au cours d'une communication téléphonique, Loïc tente de persuader Nora de s'arrêter en Sardaigne, mais elle refuse en lui disant: *«Je ne m'arrêterai pas en Sardaigne. J'ai trop besoin de la mer. C'est ma meilleure protection.»* (p.157).

Se sentir protéger, c'est se confesser à l'Autre.

2.2.2.2 La confession

L'usage de ce procédé offre à Nora un sentiment de sérénité qui la pousse à se battre face au vent, puis démarrer le moteur, ensuite s'apprêter à gagner le port d'un petit village se situant à Ustica «*elle embrasse du regard le panorama et sourit à la pensée que la Méditerranée ne peut rien lui cacher.*» (p. 103).

Nous citons aussi Nora qui revoit des souvenirs vécus avec Jamil à Cadaqués. Ce sont des bribes de leur discussion qui se bousculent en elle. Puis d'un coup, sa voix devient la mer qui lui dit: «*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.*» (p. 161).

La mer s'identifie à un personnage pour inviter Nora à lui raconter ses tourments et ses inquiétudes.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, nous continuerons notre lecture de la mer avec les thèmes vus dans *N'zid*..

2.3 *Je dois tout à ton oubli*: Face à la mer

Le chapitre VII *Face à la mer* comporte sept pages qui débute de la page 91 jusqu'à la page 97 consacrées quasiment à la Méditerranée. Face à la mer, Selma éprouve une sensation d'abandon, elle «*se laisse porter par les flots.*» (p. 91). *L'angoisse et le désespoir la jette vers la Méditerranée.*» (p. 92). Le tableau du coucher du soleil sur la mer lui fait naître une sensation étrange dans son cœur «*Selma a l'étincelante sensation qu'il se lève dans son cœur.*» (p. 92).

La mer demeure:

2.3.1 Un espace qui sert à:

Combattre tous les maux grâce à:

2.3.1.1 L'errance

La vue de la mer permet à Selma de voyager mentalement et de combattre la solitude: «*Si la température le lui permet, Selma marche, marche longtemps, de l'eau jusqu'aux genoux. La caresse liquide referme sur elle ses tourbillons, la tonifie.*» (p. 91). Selma est dans un état d'ivresse «*s'y abandonne dès qu'elle perd pied, se laisse porter par les flots.*» (p. 91). En fin de journée, elle fuit tout ce qui encombre le bureau en marchant dans un lieu qui tolère

2.3.1.2 La promenade

«*Elle aime tant marcher au bord de la mer au crépuscule.*» (p. 28). Après le départ de Selma à Oran pour étudier, Farouk voulait se promener en voiture pour fuir et oublier son absence, pour cela, il «*avait emprunté la route de la corniche. Le chant de la mer mêlé à celui du moteur...*» (p. 48). Et l'accident... Bien avant la mort de Farouk, Selma et lui se promenaient, s'enivraient de la course sans limite «*la mer avait été le lieu de tous ses rendez-vous.*» (p. 50).

Il reste à dire que la mer est:

3.3.2 Un non lieu

La mer n'est guère uniquement un simple décor; c'est un personnage qui accomplit des gestes humains. comme:

2.3.2.1 la protection

Selma n'a qu'un désir, celui de se rendre à la mer parce qu'elle se sent en sécurité. Elle veut s'isoler sur la plage sans être importunée «*elle, sa préférence va aux rivages déserts, sans construction.*» (p. 91). La mer est comme cette mère qui veille sur ses enfants. La Méditerranée avait protégé Selma de la claustration «*c'est la mer qui la familiarisa, vingt années plus tard, avec les miroitements de ses horizons. Et l'avoir franchie, être parvenue de l'autre côté, loin des enfermements.*» (p. 96).

Enfin, cet espace maritime ne pourrait être encore qu'une personne qui écoute Selma, affectée par la mort de son ami.

2.3.2.2 La confession

La mer est le meilleur confident de Selma. Après la disparition de Farouk, terrassée par la douleur, «*avait préféré confier son chagrin au ressac de la mer.*» (p.49).

Semblable au désert, la mer n'est pas uniquement un lieu d'errance et de promenade, en particulier, dans *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli*; elle est beaucoup plus que cela, un personnage qui veille sur les protagonistes Nora et Selma et à qui elles se confessent. Dans *La Nuit de la lézarde*, elle n'est représentée que par la couleur bleue.

Désert et mer, deux vastes étendues, l'une sablonneuse, l'autre maritime, qui ont marqué Malika Mokeddem par leur beauté sauvage et merveilleuse, ne sont pas uniquement des lieux, aussi, d'après leurs agissements, des personnages. Le désert est un espace ambigu, mystérieux et inhabité; c'est le sentiment d'une solitude et d'un silence atroces, mais source d'inspiration artistique optimiste et un moment d'évasion heureux.

L'espace mer est aussi un personnage, particulièrement dans *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli*, qui veille sur les protagonistes Nora et Selma et qui la considèrent comme leur meilleur confident. Dans *La Nuit de la lézarde*, c'est de la couleur bleue dont il est question.

Quoique la lecture des espaces nous a donné des informations, mais il serait plus logique de la compléter par l'étude du temps romanesque.

3 - Etude du temps

La lecture de l'espace ne peut être complémentaire que par l'analyse temporelle romanesque (reconstruit par l'auteure). Le récit choisit de narrer l'histoire soit en débutant par le début ou bien par la fin. Ainsi, l'étude du temps dans un récit consiste à établir le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit.

Notre étude portera donc sur l'ordre suivi par le récit dans lequel sont racontés les événements de l'histoire, la vitesse narrative et enfin le rythme du récit.

3.1 - L'organisation du temps

Cette organisation du temps nous entraîne à effectuer une distinction entre deux concepts très importants: temps du récit et temps de l'histoire. Pour éviter toute confusion, Gérard Genette écrit:

«Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), énoncé, discours ou texte narratif lui même.»²

Nous enchaînerons notre étude sur l'intérêt porté à la nature du récit employé pour narrer les événements. S'agit-il d'un récit linéaire ou un récit qui s'appuie sur la technique de l'analepse et de la prolepse?

² GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1978, p. 72.

3. 1. 1 Le récit linéaire

«Une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire»¹, écrit Gérard Genette.

Ces propos traduisent la confusion du temps du récit et celui de l'histoire parce que le récit chronologique est celui qui suit le déroulement de l'histoire. En effet, les trois romans sur lesquels nous travaillons sont inaugurés par un début d'histoire et une fin qui ne coïncide pas forcément avec la fin de l'histoire parce qu'il y a toujours une continuité.

3.1.2 L'imprécision d'une chronologie

Etudier le temps est difficile chez Malika Mokeddem parce que ses romans marquent quasiment une absence temporelle référentielle. Nous avons déjà vu dans l'élément accroche du récit du chapitre I que le début de *La Nuit de la lézarde* commence par une description du ksar: Silence et solitude, temps aride, chaleur atroce, sécheresse, départ de tous les habitants de ksar; indices montrant que l'histoire se déroule dans un endroit désertique.

La première indication temporelle nous est donné à partir de la rencontre entre Sassi et Nour «*quand elle l'avait rencontré, trois années auparavant.*» A la page 41, la narratrice nous relate pour une seconde fois l'avènement de Nour «*trois ans auparavant, elle était arrivée là en pleine détresse*», le temps de travailler son jardin avec son ami Sassi, tomber malade et mourir dans le silence.

Nous pouvons relever quelques indications temporelles du récit lorsque Nour essaye de trouver une description du crépuscule à Sassi: «*le crépuscule? Comme je te l'ai décrit hier, avant-hier, et depuis que je connais la nuit de tes yeux. C'est-à-dire toujours différent.* » (p. 15). «*Il ne faut pas chercher une logique à nos paroles. Elles ne s'adressent qu'au désert, à la nuit de ce temps.*» (p. 19), délirent Nour et Sassi réciproquement. «*Tôt le matin et en fin de journée, Nour et Sassi partent au village vendre les produits du jardin cultivé en*

¹ GENETTE Gérard, Op., cit. p. 79.

commun.» (p. 22). «*L'après-midi, ils ne s'y rendent que fort tard.*» (p. 22). «A la tombée de la nuit, les villageois ne songent plus qu'à parer aux oublis.» (p. 22). De la page 41 à la page 46 c'est un récit, considéré comme une analepse, clôt le chapitre II qui comprend l'histoire de Nour. En effet, nous en relevons quelques indications temporelles dont la chronologie événementielle est respectée: «*Pendant quelques secondes*» (p. 41), Nour se rappelle «*trois ans auparavant, elle était arrivée là en pleine détresse*» (p. 41) parce qu' «*un jour, l'homme à qui on l'avait mariée lui avait déclaré que puisqu'elle ne lui donnait pas d'enfants, il lui fallait une autre épouse.*» (p. 41), c'était l'élément détonateur de sa réfraction et de sa fuite.«*Durant des années*» (p. 41) de souffrance, Nour a quitté sa demeure «*le lendemain matin, en l'absence de son mari.*» (p. 41). «*Heureusement, les étés accaparaient les trois quarts de l'année*» (p. 45). «*Mais en hiver*» (p. 45), indices très suffisants permettant au lecteur de comprendre que Nour a vécu plus de trois années dans le ksar. Elle avait découvert «*la plénitude du temps avec l'amitié.*» (p. 46).

Après une interruption de quelques pages, le même récit est repris de la page 57 à la page 68. Toutefois, c'est le personnage de Nour qui prend la parole et continue la suite de son arrivée au ksar en employant toujours des indications temporelles telles que: «*après quelques jours passés dans un bourg*» (p. 57), «*la nuit, je sombrais terrassée par la fatigue, pour me remettre en route comme une automate, le soleil à peine levé*» (p. 57). Parfois, il lui arrivait de se reposer ne serait-ce «*deux ou trois jours au même endroit.*» (p. 57). En relatant son histoire, le personnage de Nour nous précise le mois exact de son arrivée au village «*une matinée de mai, j'ai ainsi atteint le village.*» (p. 57).

Les exemples cités nous montrent une Nour errante physiquement d'une oasis à une autre et mentalement lorsqu'elle ne se souvient pas du nombre de jours durant lesquels elle se repose. Ce n'est qu'en dernier lieu qu'elle nous précise que le mois de Mai est exceptionnel vu la détermination de sa véritable sédentarité.

N'zid est la continuité de *La Nuit de la lézarde*, avons-nous dit dès le commencement de notre analyse parce que le personnage principal se réveille sur

un voilier qui navigue dans la Méditerranée. Nous n'avons aucun repère temporel référentiel concernant la présence de ce personnage en pleine étendue aquatique hormis quelques éléments actionnels exprimant sursaut, stupéfaction, égarement et peur.

A la page 13, la femme au visage tuméfié apprend en feuilletant le livre de bord *«qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne. Coup d'œil au cadran de la montre. le dernier relevé date d'un peu plus d'une heure seulement.»* A partir de la page 19, nous enregistrons des informations tirées toujours du livre de bord à propos des longs périple menés au printemps par le bateau *«le bateau a été emmené en Grèce au printemps dernier.»* De plus, *«le printemps est plus propice à la navigation dans l'Egée.»* (p. 20). La protagoniste savait tout cela parce qu'elle y était.

Il nous est possible ainsi de relever deux dates qui prouvent que les événements se passent sur une période très proche. Avant de recouvrer la mémoire, Nora cherche dans un sac à main essayant de trouver quelques traces qui lui expliqueraient le mystère de sa présence sur ce bateau: Le premier élément était *«un ticket de cinéma daté du 26 juin.»* (p. 14). Le deuxième élément; en surprenant son investigation sur l'itinéraire du voilier, elle découvre que ce dernier *«a quitté Athènes quatre jours auparavant pour les îles de la mer Ionienne: Corfou, Ithaque puis Céphalonie. C'est de celle-ci qu'il est parti ce matin même, 2 juillet, à l'aube, cap vers le sud-ouest comme s'il se rendait en Tunisie.»* (p. 21).

Elle tente aussi de trouver un autre indice qui lui expliquerait le nombre de jours qu'elle a passés sur le voilier *«elle examine la peau de ses bras, ne lui trouve pas le buriné des longs séjours en mer.»* (p. 21). Elle se dit: *«Quatre à cinq jours. Oui. Pas plus. Ça colle.»* (p. 21).

Histoire incertaine, temps non clair, rien n'est sûr seulement des questions et des réponses jusqu'à ce que Nora se souvienne de quelques bribes de sa vie, son nom, son enfance, son père et sa mère. Plongée dans ses pensées, Nora révèle:

«Je me souviens que j'avais pris l'avion pour Athènes quatre jours avant Jean. Une affaire le retenait à Paris. J'ai sorti le bateau de l'eau pour le caréner, l'apprêter pour le voyage. [...] Je nous vois quitter Athènes, le canal de Corinthe, longer le Péloponnèse. Après, plus rien... Jusqu'à mon réveil.» (p. 211).

L'interruption du récit se perpétue à la page 213. Nora revoit le moment restant encore un trou noir: *«elle voit quatre hommes armés sauter d'une vedette sur Tramontane, se jeter sur elle, et sur Jean [...] Elle se débat. L'un des hommes lui prend la tête et la lui cogne comme un œuf contre un winch.»*. La fin du récit, nous présente une Nora rêveuse et optimiste promettant à Loïc qu'elle reviendra en Algérie sans préciser la date exacte de son retour *«Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là.»* (p. 214).

Dans *je dois tout à ton oubli*, l'histoire débute par une incertitude atemporelle. Est-ce un cauchemar? une vision démonique? *«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 appui, appui.»* (p. 11).. Selma a bien vécu cet incident depuis des années. Elle *«se revoit là-bas dans le désert. Quel âge a-t-elle? Trois ans, trois ans et demi? pas plus.»* (p. 21). Cette scène resurgit suite au décès d'une malade du docteur Selma Moufid. Le début du récit nous donne l'impression que l'histoire se déroule en plein hiver. Après une dure journée, Selma *«se cabre, écoute la tramontane, mugir dans le chêne, regarde les flammes s'affoler dans la cheminée, se lève, y rajoute une bûche.»* (p. 11).

Le personnage de Selma n'accorde aucune importance à la mort de Zahia parce qu'elle était sûre qu'elle allait disparaître suite à ce traumatisme: *«la disparition de tante Zahia n'est pas étrangère à ce qui m'arrive. Je l'ai apprise il y a peu de temps alors que je ne l'avais pas revue depuis une quinzaine d'années.»* (p. 42).

Nous savons qu'un événement très émouvant constitue le moment le plus fort dans le récit, c'est la mort de la mère de Selma; Mal de mère qui marque un point culminant parce que nous remarquons des indications temporelles très précises; chaque jour est compté; chaque heure aussi. Ainsi, Selma reçoit difficilement l'annonce du décès de sa mère. C'est son oncle qui lui transmet la mauvaise nouvelle:

«Selma reçoit ces paroles seule dans le noir de sa chambre. En raccrochant, elle allume la lampe de chevet, reste longtemps assise dans son lit. La tête vide. Longtemps. Le temps se creuse soudain.» (p. 143).

Nous notons que Selma se lève et se prépare pour se rendre au désert *«Selma regarde sa montre: huit heures vingt.»* (p. 146). le jour de son retour *«Selma quitte Ain Eddar à quatre heures du matin.»* (p. 169). Agir avec le temps de cette manière laisse le lecteur ému parce que chaque marque temporelle exprime cette impatience de retourner au pays. Aussi ce n'est guère facile de le revoir, et c'est encore plus difficile et plus douloureux de le quitter. Sur le chemin du retour, *«la neige habille combes et sommets de fourrures, de tuiles et de dentelles immaculés, sertit les arbres d'ultimes parures.»* (p. 173), la première depuis des années. C'est l'hiver annonçant la fin du récit.

Qu'elle soit imprécise et non claire, la chronologie des trois récits est entrecoupée d'analepses et de prolepses. Bien que cette technique nécessite une grande attention du lecteur, elle lui attribue des informations colossales qu'il ignore ou qu'il est censé connaître pour le bon suivi des événements de l'histoire.

3. 1. 3 L'importance analeptique et la quasi-absence proleptique

Selon Gérard Genette *«notre tradition littéraire s'inaugure [...] par un effet d'anachronie caractérisé.»*¹ . Il ajoute que toute forme de *«discordance*

¹ GENETTE Gérard, Op., cit. p. 79.

entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »¹ engendre une anachronie narrative qui se distingue: une analepse désignant le retour en arrière, définie comme «toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.»² et prolepse, une anticipation qui désigne «toute manœuvre consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur»³. Nous nous intéresserons aux deux notions «portée» et «amplitude» qui seront citées dans les propos de Gérard Genette et qui nous serviront dans notre étude des anachronies narratives.

«Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment «présent», c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi ouvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue, c'est ce que nous appellerons une amplitude.»⁴

Ces deux anachronies narratives sont présentes dans les trois romans de Malika mokeddem. Nous débuterons par les analepses qui dominent l'ensemble des textes.

3. 1. 3. 1 Les analepses

Dans *La Nuit de la lézarde*, nous relevons quelques analepses qui retracent des événements passés généralement sous forme de souvenirs. Ainsi, nous distinguons une analepse allant des pages 35 à 38 de faible portée mais de grande amplitude ayant un rapport avec l'angoisse suite au départ des habitants du *ksar* «chaque départ amputait mon obscurité, me dépossédait de sons familiers, repères de mes journées.», disait Sassi à la page 34. Il ne reste plus que du sable,

¹ GENETTE Gérard, Op. cit., p. 82

² Idem.

³ Idem.

⁴ GENETTE Gérard, Op. cit., p. 89.

du caillou et du soleil. C'est Nour qui s'en souvient et raconte à Sassi comment il a voulu mourir en plein désert:

«Je revois ton visage quand tu as hurlé: «Je marcherai jusqu'à mourir de soif et d'inanition. Les chacals se chargeront de mon cadavre. Tu n'auras même pas à te soucier de me donner une sépulture.» Tu avais un ton si grave que tes yeux opaques m'ont soudain paru coupants.» (p. 35).

Voyant Sassi courir sans objectif, Nour se disait: *««Il va s'arrêter, je crierai pour le guider. » Mais tu as continué et je suis restée là, pétrifiée par l'angoisse.» (p. 36).* Nour ne voulait pas que la mort prenne Sassi car *« s'il disparaît à l'horizon et qu'un petit vent efface ses traces [...] je ne pouvais plus tenir. Je me suis précipitée chez toi. Détachant Kherbiche, je l'ai monté et lancé sur tes pas.» (p. p. 37 - 38).* A travers cette analogie, nous avons compris le comportement de Sassi: L'être humain ne peut guère vivre sans les autres. Aussi, la vie c'est l'amitié, la solidarité et le sacrifice.

Nous notons également dans le chapitre VI une analepse de faible portée et de grande amplitude concernant l'arrivée de Nour au ksar: *«Je me souviendrai toujours de ton arrivée au ksar... »*(une phrase suivie de trois points de suspension) à la page 57. L'emploi du futur simple marque l'éternité de l'avènement de Nour dans ce village parce qu'elle a bien rendu la vie à cet endroit désertique.

L'analepse de la page 83 du chapitre IV justifiera nos propos: *«Elle se rappelle avec émotion sa joie à la vue des premiers plants perçant la terre. »* . La réponse nous est donnée à la page 82 lorsque *«Nour et Sassi se sont attelés à leur projet du jardin.»*. Du travail acharné et perpétuel, par conséquent *«chaque jour, Nour et Sassi éprouvent un plaisir inégalé à vendre leurs denrées. »* (p. p. 89 -90).

Une analepse de très grande portée mais de faible amplitude nous renvoie à l'enfance de Nour et occupe les pages 198 à 201: *«Nour revoie une autre nuit. Ailleurs dans le désert. Elle a six ans.» (p. 198).* C'était la mort de son père *«des*

hurlements, des pas précipités vers la tente des parents de Nour.» (p. 198). Nour ignore ce que c'est la mort. Elle croit qu'on célèbre *«l'être le plus cher à son cœur, son père.»* (p.199). Le lendemain, Nour ne retrouve plus son père. On a essayé de la consoler en lui racontant que son père *«était parti à la recherche du chameau perdu.»* (p. 200). Cette analepse nous démontre l'ignorance de Nour, cette forte relation avec son père et l'amour qu'elle avait pour lui.

N'zid est le récit où l'on rencontre d'une manière fréquente des analepses de grande portée retraçant des événements qui se sont déroulés dans le passé sous forme de souvenirs. A travers une scène de son enfance, Nora revoit le visage de son père *«elle se met à trembler, se revoit enfant, le visage contre ce cou puissant, le nez dans ces cheveux roux.[...] Elle sait que son père est mort. [...] Depuis longtemps, longtemps.»* (p. p. 53 - 54).

Une autre analepse couvre l'enfance de Nora. Sa mère adoptive Zana lui raconte ses contes algériens en les débutant par la formule magique *«Hagitec-magitec»* (p. 102) pour qu'elle puisse s'endormir. Elle se rappelle aussi cette affection et cette chaleur maternelle qu'elle ressent lorsqu'elle se blottie contre elle *«blottie contre elle, elle se sent merveilleusement petite entre ses gros seins. Elle a planté son minois dans la chaleur de leur creux.»* (p. 102).

Nous notons également une analepse à propos de Nora avec son père. Elle raconte ce souvenir d'enfance à Loïc: *«... Je me vois petite, très petite... Quel âge? Quatre ou cinq ans? Peut-être. Pas plus. Mon père a levé un hangar pour commencer à construire un voilier.»* (p. 111).

Elle se rappelle aussi une scène très émouvante *«ma mère était repartie en Algérie. Nous ne l'avons plus revue...»* (p. 112), dit-elle d'un ton triste. Sur l'enfance, plusieurs souvenirs se succèdent des pages 121 à 125 *«les images de l'enfance la poursuivent, remplissent sa tête.»* (p. 121). L'envie de partir de la mère de Nora entraîne des disputes avec le père parce qu'il refuse son retour en Algérie *«les disputes, les cris des deux parents dressés comme des coqs de combat en folie.»* (p. 122). La surprise était immense pour le père et la fillette. Nora *«revoit les HLM de Colombes, appartenant, leur arrivée ce jour, son père*

et elle, la recherche de sa mère de pièce en pièce.» (p. 121). Ce jour-là, il faisait froid et la neige tombait *«dehors, de gros flocons de neige tombaient.»* (p. 121). Nora déteste la neige *«vide et silence blancs.»* (p. 122). Heureusement qu'il y avait *«l'amour de Zana.»* (p. 122) et *«la douceur de la connivence avec son père»* (p. 122) qui l'avait aidée *«à occulter toutes les indignités.»* (p. 122). Ainsi, une consolation picturale vient de *«sa passion pour le dessin.»* (p. 123). *«Dorénavant, Nora pouvait dessiner autant qu'elle voulait.»* (p. 123).

Ces analepses sont explicatives, nous livrent des moments particuliers de l'enfance de Nora, de plus, elle nous éclairent sur ses relations avec sa mère, son père, sa mère adoptive Zana et le dessin.

La première page du récit de *Je dois tout à ton oubli*, commence par un retour en arrière. C'est un paragraphe de huit lignes, écrit en italique. Ceci renvoie à l'extrême importance de son contenu. C'est une analepse sous forme d'un souvenir d'enfance de portée et d'amplitude très importante qui retrace le meurtre d'un nourrisson que la tante Zahia vient de mettre au monde. *«La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson [...]. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression.»* (p.11).

Ce souvenir est à caractère répétitif vu la cruauté de l'infanticide. Après une interruption de neuf pages, Selma le revoit à partir de la page 21 jusqu'à la page 24 qui décrit la scène de l'étouffement d'une manière bien détaillée. *«Quel âge a-t-elle? Trois ans, trois ans et demi? Pas plus... [...] La tante Zahia, sœur cadette de la mère, a accouché hier.»* (p. 21). Aussi *«Selma colle son visage à l'une des fentes entre les planches s'apprêtant à hâler la mère. La vue de celle-ci qui se saisit d'un coussin et qui le pose sur la tête du bébé de Zahia laisse Selma sans voix.»* (p. 23). Selma court dehors. Elle est poussée par le vent, tombe, se recroqueville et protège son visage de ses mains. Ce n'est qu'après quatre heures que son père la trouve *«roulée en boule, couverte de sable, muette.»* (p. 24). Selma se rappellera toujours la phrase annoncée au père par la mère: *«Le bébé est mort.»* (p. 24). Elle *«n'en oubliera jamais le poids.»* (p. 24).

Nous enregistrons une analepse d'ordre affectif. Ali, un petit garçon qui adorait Selma et ne cessait de la suivre partout. A son tour, Selma «*avait fini par accepter la présence du garçon, s'en amusait et même l'appréciait.*» (p. 57). Quelques mois plus tard, «*Selma l'avait repoussé dans une explosion de colère et d'épouvante*» (p. 57) pour la simple raison «*elle ne fuyait pas sa maison et les assauts de ses frères pour subir un autre diktat.*» (p. 57).

Le passé taraude encore Selma. C'est une analepse de forte portée. Selma s'imprègne dans un souvenir d'enfance «*fait d'odeurs et de chants.*» (p. 161). Elle a découvert dans le mellah la maison d'une femme, cantatrice très belle, qui a attiré la petite grâce à sa merveilleuse voix et l'odeur d'un repas succulent. Elle s'appelait Emna. La bonne femme avait apprivoisé Selma parce qu'elle n'avait pas d'enfant. Le jour de l'indépendance de l'Algérie, Emna est partie laissant derrière elle une maison fermée et une enfant triste. Le jour de son départ, Emna avait serré Selma dans ses bras en lui disant: «*Toi et moi , on ne pleure pas.*» (p.164). Pourtant, «*elle avait les larmes plein les yeux.*» (p. 164). Cette remontée dans le temps a laissé des séquelles nostalgiques dans la mémoire de Selma.

3 .1. 3. 2 Les prolepses

A la différence des analepses qui étaient très fréquentes dans tous les récits du corpus, les prolepses sont quasi absentes. Gérard Genette écrit: «*L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse.*»¹

Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour «*pousse un dernier soupir et se laisse aller avec volupté contre le mur.*» (p. 226). Elle ne réagit plus. Kamel et Bachir la regardent avec étonnement vu son expression étrange «*ils portent le regard vers l'horizon puis vers elle.*» (p. 226). En la cherchant, Sassi reçoit une réponse du petit Alilou: «*Elle est seule. Elle parle même pas aux anges. Elle regarde loin,*

¹ GENETTE Gérard, Op. cit., p. 105.

avec une figure d'amour.» (p. 227). Les traits de son visage exprime un espoir attendu.

Le récit se clôt sur l'espérance et la beauté, traduit par ces douces paroles:

«Il [Sassi] saisit son visage à deux mains comme on prend celui d'un enfant ou d'une amante et, d'une douce pression des pouces, lui ferme les paupières sur des rêves infinis.» (p. 228).

L'espoir persiste encore à la fin du texte de *N'zid*. C'est la continuité d'une longue errance en pleine Méditerranée. Avant de se prêter, Loïc demande à Nora:

««Qu'est-ce que tu veux faire?»

Nora lui répond:

«N'zid» [...] J'ai une autre mer à traverser.»» (p. 214).

Nora est comblée d'espoir. Elle veut exaucer le rêve de son père qui était mort avant de réaliser son périple en qui il a toujours cru. *«Je veux emmener Tramontane dans le Gulf Stream, à Galway.»* (p. 214), affirme Nora.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, il est aussi question d'espoir. Sur le chemin du retour, Selma contemple le paysage *«le ciel s'affaisse par - dessus les montagnes. Il prend une couleur de lait.»* (p. 173). Nous remarquons également la tombée subite de la neige, la première depuis d'innombrables années. Lait et neige, deux éléments qui renvoient à la blancheur, l'innocence et la paix. Selma oublie ses problèmes et tourments, pénètre dans une allégresse infinie: *«Et voici, 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.»* (p. 172). Cette prolepse explique la bonne foi de Selma qui perpétue son voyage.

Le jeu sur la temporalité fait partie de la mission de l'auteure qui choisit d'organiser les événements de l'histoire et le temps du récit en fonction des romans qu'elle a à lire.

En effet, nous étudierons à présent la vitesse narrative qui participe également à l'élaboration de l'organisation du temps.

4 - La vitesse narrative

Avant d'entamer l'étude des *paramètres*¹ de la vitesse narrative que sont la durée des événements et le rythme du récit, nous tenons à définir ce que Gérard Genette entend par vitesse narrative:

*«le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...]: la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte narrative en lignes e en pages. »*²

4. 1 La durée événementielle

Dans les trois romans de notre corpus, nous avons signalé lorsque nous avons étudié l'organisation du temps que les indications de durée sont presque absentes. Cependant, nous avons trouvé quelques indices et repères qui nous ont permis d'avoir une idée sur la durée des événements racontés.

4.1.1 Une durée entre mesurable et non mesurable

Nous avons vu dans *La Nuit de la lézarde* que l'histoire est racontée sans indications temporelles précises. Et pour ne pas reprendre les citations déjà vues, nous mentionnons quelques exemples de marqueurs (un jour, les trois quarts de l'année, l'hiver, deux ou trois jours). Cependant, le lecteur découvre avec le narrateur que Nour est arrivée depuis trois années au ksar et s'est installée dans la maison du pendu pendant trois années et plus jusqu'à sa mort.

¹ un élément important dont la connaissance explicite les caractéristiques essentielles d'un ensemble, *Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1988.

² GENETTE Gérard, Op. cit., p. 123.

En racontant son histoire, Nour relate encore qu'elle a atteint le village une matinée de mai. Cette précision du mois est venue tardivement parce que c'est un pan qui a marqué sa liberté et sa sédentarité temporaire.

Dans *N'zid*, nous ignorons exactement sur combien de jours se déroule l'histoire, autrement dit, elle est atemporelle étant donné que les événements se passent en pleine mer et probablement à cause de la perte de mémoire du personnage principal, Nora

Le livre de bord lui fournit quelques informations à propos des destinations du bateau comme la date du 2 juillet. une autre date lui a été livrée concernant un ticket de cinéma daté du 26 juin et d'autres éléments qui correspondent au nombre de jours que Nora a passé sur le voilier. C'est un travail de mémoire qui se tisse tout au long du récit. L'incertitude règne la fin du récit. Nora ne peut pas fixer la date de son retour en Algérie.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, l'atemporel est présent dans l'histoire. C'est grâce au recours à un travail de concentration qu'il nous a été possible de situer le temps de l'histoire qui n'a pas été révélé explicitement. Nous avons comme repère: la saison de l'histoire, la cheminée, la bûche. A la fin du roman, c'est un élément de la nature qui nous a guidé à comprendre que les événements de l'histoire se sont passés durant l'hiver; la neige. La question qui devrait se poser: L'histoire s'est-elle déroulée en quelques jours? Quelques mois? Nous l'ignorons.

La narratrice a procédé par faire pénétrer la durée mesurée ou non mesurée pour raconter les événements de l'histoire. Cependant, cette technique n'est pas à elle seule à nous faire apprécier la lecture du roman. L'étude de l'aspect rythmique du récit est à ne pas écarter.

4 . 2 Le rythme du récit

Le récit entraîne des effets rythmiques. Ce sont des ralentissements par rapport à un récit lent qui comprend un nombre limité d'événements racontés en de nombreuses pages, et/ou d'accélération qui renvoient à un récit rapide composé d'une multiplicité d'événements narrés en quelques pages ou quelques lignes.

4. 2. 1 Des récits à hybridité rythmique

Chez Malika Mokeddem, nous ne pouvons pas définir facilement la vitesse narrative vu l'imprécision des repères temporels. Dans *La Nuit de la lézarde*, le récit varie entre rythme lent et rapide. Le récit démarre très lentement avec une description qui vise à nous présenter en deux pages du premier chapitre le personnage principal de Nour et le lieu dans lequel elle évolue. Nour détaille les environs du ksar «*perchée sur une terrasse*» (p. 12), puis «*descend de sa terrasse*» (p. 13) pour attendre son ami Sassi devant sa maison.

A partir du chapitre II, la narratrice se focalise sur l'histoire de Sassi qui est parti dans le désert «*comme un possédé*» (p. 35). C'est une discussion qui s'est déroulée entre lui et Nour à propos des circonstances desquelles il voulait fuir et mourir pour ne plus affronter la dureté de cette vie. Sassi est le deuxième personnage à être présenté parce qu'il est l'unique et le seul qui est resté avec Nour. «*Je ne pouvais pas partir puisque, toi, tu restais*», disait-il (p. 35).

Avec un silence qui semblait écrasé ciel et terre, et un rythme rapide, nous continuons la suite de l'histoire de Nour «*durant des années, Nour s'était appliquée à se forger à un destin d'épouse pour oublier des blessures occultes, des peurs. Sans y parvenir.* » (p. 41).

Après des années indéterminées, la narratrice raconte la vie de Nour dans le ksar. Les quelques pages du chapitre II et le début du chapitre III. Ces ellipses

permettent de donner un intérêt à l'intrigue et à d'autres micro-récits qui parcourent le récit pour nous présenter quelques personnages du roman et dire leurs sentiments, ambitions, voire leur vision du monde, citons les exemples de Oualou et l'Explication (le tandem dont l'un pose des questions, l'autre explique), (p. p. 26 - 27); le pendu (de qui Nour est amoureuse et qu'elle attend avec impatience) (p. p. 65 - 66); Alilou, Kamel et Bellal (des enfants qui sont les amis de Nour) (p. 78); Dounia (une petite fille qui aime la lecture) (p. p. 104 - 106).

A partir de la page 154 du chapitre VII, le rythme ralentit de plus en plus avec la maladie de Nour puis accélère. Ainsi, précipitations, peurs et affolements envahissent tout le reste du récit.

Dans *N'zid*, les premières pages sont consacrées au personnage qui essaie de s'approprier une identité. C'est un pronom personnel «elle» qui fait toutes les actions d'une manière très rapide, et vit cet état de perte de la mémoire. L'avènement de Loïc Lemoine l'aide à transcender sa solitude et à connaître des bribes de sa vie.

Autour du récit cadre de Nora gravitent des pauses qui présentent et racontent d'une manière condensé l'histoire de son père qui voulait aller à Galway, sa ville natale et qui a travaillé de longues années dans la construction d'un bateau et qui meurt avant de réaliser son projet, celle de sa mère qui est rentrée en Algérie et l'a abandonnée avec son père, celle de Zana sa mère adoptive, celle de Jamil ce nomade dont la musique est sa parole, celle de Loïc Lemoine son ami qui ne cesse de voyager en pleine mer.

Pour la clôture, les événements sont racontés d'une manière lente. Les questions qui transcendent Nora sont résolues. Nora continue sa route vers une autre mer plus profonde.

Je dois tout à ton oubli s'ouvre sur un chapitre qui souffle: *Ce vent hanté*. C'est le vent du changement qui fait revenir Selma Moufid en arrière pour lui éclaircir un pan crucial de sa vie d'enfance. C'est d'un pays de l'autre rive de la Méditerranée qu'elle est revenue. La première fois pour connaître la vérité de la mort du bébé de Zahia, et la seconde fois lorsque sa mère est décédée. La lenteur

du rythme du récit commence par le témoignage de la narratrice qui décrit avec minutie cet infanticide en huit lignes. Donc, un temps très restreint sachant que Selma avait «*trois ans, trois ans et demi? Pas plus.*» (p. 21).

Au fur et à mesure que le récit avance, les souvenirs émergent. La narratrice évoque dans les pages 27 à 34 comment Selma passe sa fin de journée, se promenant au bord de la mer et comment Farouk est arrivé dans sa vie. Selma revoit aussi l'image de l'état de Zahia. A la page 38, Selma déclare que sa grand mère savait tout à propos du cas de Zahia, cependant elle n'y était pour rien. La grand mère aimait beaucoup Selma. «*Hélas, elle est morte deux années plus tard*» (p. 38), ellipse enregistrée, c'est ce qui fait la rapidité du récit.

Dans les trois romans les indications temporelles sont rares. Cependant, nous en avons repéré quelques unes. Dans *La Nuit de la lézarde*, Malika Mokeddem donne une marque annuelle «trois années» pour mettre le lecteur sur la bonne voie puis le laisse poursuivre la suite du récit qui semble être narré entre les rythme lent et rapide.

Dans *N'zid*, tout est confus, les événements et actions sont très accélérés, notamment le début du récit. Les souvenirs marquent un véritable ralentissement vu le ton avec lequel ils se racontent, contrairement aux micro-récits.

Je dois tout à ton oubli débute par une lenteur vu l'horreur de l'incident, puis nous repérons au fil de notre lecture des interruptions qui enregistrent des pans marquants de la protagoniste.

Signalons que cette manière d'écrire constitue un procédé visant à donner de l'intérêt à d'autres éléments du récit tels que: les personnages et l'intrigue.

Deux espaces mer et désert ont marqué Malika Mokeddem par la beauté sublime et sauvage ne sont pas fortement des lieux mais des personnages qui agissent et réagissent. Le désert est la solitude, le silence et l'ambiguïté et pourtant il est le bonheur et l'inspiration artistique.

dans *N'zid* et *Je dois tout à ton oubli* la mer est une protectrice qui est à l'écoute de Nora et de Selma. Dans *La Nuit de la lézarde*, ce n'est que de la couleur bleue que nous constatons dans quelques passages.

La chronologie des trois récits est entrecoupée de la technique analeptique qui les envahis et de la technique proleptique qui est quasi absente. C'est l'incertitude, les récits sont atemporels mais à hybridité rythmique. L'attention de l'auteure se focalise sur la mer et le désert, lieux de déroulement de l'action.

Ces structures spatio-temporelles ne sont pas à elles seules porteuses de sens à côté des titres, compléments des titres, accroche des titres, étoilement du titre et les notes de bas de page parce que dans la deuxième partie de notre travail dans laquelle nous étudierons encore de la créativité dans le roman en liberté, nous nous intéresserons à une analyse d'ordre mythique, artistique et stylistique.

DEUXIÈME PARTIE

**ENCORE DE LA CRÉATIVITÉ DANS
LE ROMAN EN LIBERTÉ**

CHAPITRE 1
UNE INTERTEXTUALITÉ MYTHIQUE

L'étude des deux premiers éléments: mythique et artistique se basera sur la théorie de:

1 - L'intertextualité

Ce concept comporte une diversité d'acceptions qui seront couronnées par celle de Gérard Genette. De l'intertextualité qui désigne la relation entre des textes différents, soit d'un même auteur, soit de plusieurs auteurs, à la même époque ou à des époques différentes, découle l'intertexte qui renvoie à un ensemble des textes qui se trouvent dans une relation d'intertextualité.

Dans son ouvrage *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*¹, Julia Kristeva perpétue les travaux de Bakhtine sur le dialogisme. Ainsi, Barthes approuve les études de ses prédécesseurs et précise que tout texte est un intertexte². Quant à Michaël Riffaterre, l'intertextualité est un effet de lecture parce que c'est au lecteur d'investir ses compétences notamment d'ordre culturel afin de percevoir le rapport entre un texte et d'autres: «*L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première.*»³

Nous enregistrons que ces définitions sont complémentaires. Pour enchaîner ultérieurement avec Gérard Genette, (dont la théorie sera le fondement de notre analyse), marquons un laps de temps pour Jean-Marie Gustave Le Clézio. Ce choix de l'auteur nous paraît le plus pertinent vu la ressemblance thématique avec ceux de notre auteure, citons: le désert, la mer et le nomadisme. Aussi, d'après nos lectures, il est celui qui a attribué une définition à la question de l'intertextualité. Lors d'un entretien accordé à Claude Cavallero, il déclare:

¹ KRISTEVA Julia, *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

² BARTHES Roland, «*Texte (Théorie du)*», Encyclopaedia Universalis, volume 15, 1973, p. 2015.

³ RIFFATERRE Michaël, «*La trace de l'intertexte*», La Pensée, n° 215, octobre, 1980, p. 4.

«L'écrivain, à mon sens, n'invente guère sa cohérence, il n'apporte pas des bribes d'harmonie au beau milieu d'un monde chaotique. Cette cohérence relève déjà de la littérature, laquelle se préexiste à elle-même par sa création».¹

Les deux critiques Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault pensent que

«La question de l'intertextualité est donc pour *Le Clézio intimement liée au processus de l'écriture. A la notion d'un texte plein, autonome, stable dans son contenu et fixe dans sa forme, l'auteur oppose ici que l'idée que tout texte se nourrit d'autres textes pré-existants dont il est la modulation, l'accentuation, la négation, la condamnation ou le déplacement.*»²

Ainsi, l'intertextualité présente deux aspects bien distincts : l'un relationnel et l'autre transformationnel³.

Nous continuons notre raisonnement avec Gérard Genette qui a mentionné dans *Introduction à l'architexte*⁴ et *Palimpsestes*⁵ que l'objet primordial de son travail était la transtextualité.⁶ La présence d'un texte dans un autre texte est l'intertextualité. C'est une référence à un texte antérieur selon des indices ou des traces typographiques, sémantiques, mention du titre de l'œuvre ou de son auteur. Ici, c'est la référence «*forme explicite de l'intertextualité qui n'expose pas le texte*

¹ CAVALLERO Claude, *Les Marges et l'origine: entretien avec J.M.G.le Clézio*, Paris, Europe, n° 765 - 766 (janvier/février 1993), p. 171.

² JOLLIN-BERTOCCHI Sophie et THIBAUT Bruno, *Lectures d'une œuvre J-M.G le Clézio*, Nantes, éd. de l'Université de Versailles Saint-Quentin-En Yvelines, 2004, p. 8.

³ Sur ce point, voir la synthèse de Pierre-Marc de Biasi, «*Théories de l'intertextualité*» dans *Encyclopaedia universalis*, vol. 12, pp 514-516. Cet essai passe en revue différentes théories de l'intertextuel en insistant particulièrement sur celles de Bakhtine, Kristeva, Barthes, Todorov, Riffaterre, Compagnon et Genette.

⁴ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁶ Nous soulignons cinq types de relations transtextuelles: L'intertextualité au sens littéral de ce mot, c'est-à-dire la présence effectue d'un texte dans un autre. La paratextualité qui concerne la relation du texte avec son environnement textuel. La métatextualité, c'est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre sans nécessairement le citer. L'hypertextualité, qui est la dérivation d'un texte à partir d'un texte antérieur.

entre lequel elle renvoie. C'est donc une relation in absentia qu'elle établit. »¹
qui sera convoquée dans notre travail.

La référence mythique est très significative vu la diversité de ses interprétations possibles et sa perception comme moyen de culture et de connaissance. Aussi, plusieurs pistes d'investigations se dégagent, à partir de cette convocation des mythes d'origine antique.

Talentueuse, depuis son enfance, Malika Mokeddem s'est toujours consacrée à la lecture «[...] *Les yeux portés par les flots de leurs [livres] mots, j'allais à la rencontre de Sartre et de Beauvoir, Giono et Colette, Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Kafka, Faulkner.*»², la raison pour laquelle ces grandes lectures ont eu une influence sur ses écrits notamment dans ceux marqués par les mythes.

Ecrivains, poètes et philosophes, appartenant à des époques différentes notamment antique n'ont cessé d'inspirer l'auteure et de tarauder ses réflexions. Nous songeons, ici, à Apulée³, Ovide⁴ et Euripide⁵, écrivains du mythe, investis dans notre corpus.

D'abord, nous tenons à justifier l'intention de l'auteure pour le choix du mythe voire le définir. Ensuite, nous tenterons brièvement d'élaborer une grille de découverte des mythes convoqués. Finalement, nous mettrons en parallèle le (s) personnage (s) mythologique (s) à son/ leur correspondant afin de déduire que le mythe est porteur de sens.

2 - choix intentionnel du mythe

L'auteure a voulu nous présenter une vision moderne à travers des personnages contemporains au lieu de personnages antiques. C'est l'interculturel

¹ PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 48.

² HELM Yolande Aline, *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 23.

³ Voir partie annexes (B1).

⁴ Voir partie annexes (B2).

⁵ Voir partie annexes (B3).

qui s'impose, choisi par l'auteure qui tente d'apporter à la culture antique une culture appartenant à des sociétés autre que la société actuelle. Elle veut faire qu'un mythe antique vit et influe sur des textes modernes.

Anthropologues, politologues, théoriciens, littéraires, poètes et écrivains ne cessent et ne cesseront guère d'être fascinés par les mythes antiques vu la complexité de leur signification. Penseurs, savants et chercheurs estiment souvent que les Grecs sont à l'origine d'une nouvelle manière d'appréhender le monde. Aussi, songeons à définir le mythe.

3 - Ambigüité du concept du mythe

Dans un recueil *Mythe et littérature*¹ Sylvie Parizet évoque en préambule

«Mythe, myth, Mythos, mito... Mystérieux vocable, le mythe, «ce rien qui est tout», pour reprendre le magnifique vers de Pessoa cité par Pierre Brunel dans sa contribution liminaire² n'a cessé de fasciner ceux qui s'en approchent. Mais il semblerait que, du poète portugais aux universitaires de la fin du XXe siècle, le mystère ait quelque peu perdu de ses charmes: «forme introuvable»³, «catégorie poubelle»⁴, «concept impossible»⁵, «artefact savant»⁶.»

Le passage laisse penser que même la graphie du mythe est mystérieuse comme il l'est d'ailleurs. Il nous semble aussi qu'avec le temps, le mythe a perdu de ses charmes jusqu'à atteindre des vocables dépréciatifs.

¹ PARIZET Sylvie, *Mythe et Littérature*, «Introduction», Nîmes, éd. Lucie, 2008, p. 7.

² Brunel Pierre, «*Mythe et création*» in *Mythe et Littérature*, sous la direction de PARIZET Sylvie, Nîmes, éd. Lucie, 2008, p. 22.

³ DETIENNE Marcel, *L'Invention de la Mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 238.

⁴ SAÏD Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, éd. Nathan, 1993, p. 7.

⁵ BRUNEL Pierre, *Mythes et littérature*, Paris, P.U.P.S., 1994, p. 10.

⁶ SCHAFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, éd. Le Seuil, 1999, p. 47.

Le grand théoricien Mircea Eliade pense que le mythe permet à l'imaginaire de l'homme de répondre à la question des origines, et propose :

«Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements»[...]. Il raconte comment grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution.»¹

Gilbert Durand nous propose une autre définition paraissant semblable à celle de Mircea Eliade parce qu'elle présente les mêmes caractéristiques: explication de l'apparition du monde, son peuplement et son organisation sans se référer ni à la raison ni à la logique.

« Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels) divins, utopiques, surréels etc.) segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance contrairement à la fable et au conte. Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité.»²

Dans son article *Qu'est- ce qu'un mythe littéraire?*, Philippe Sellier rappelle que le mythe est un récit fondateur qui remplit une fonction « *sociale et religieuse* ». ³

¹ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. p. 16-17.

² DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 64.

³ SELLIER Philippe, « *Qu'est - ce qu'un mythe littéraire?* » in *Littérature* n° 55, Octobre 1984, pp. 113-126.

Dans son dictionnaire de la mythologie, Pierre Grimal explique que «[...] le mythe répond à un besoin fondamental de l'esprit humain [...] Tout ce qui en nous, n'est pas éclairé par la connaissance rationnelle appartient au mythe.»¹

Partant de ces définitions, nous nous rendons compte que le mythe semble être un terme ambigu caractérisé par plusieurs fonctions qui se caractérisent essentiellement à l'explication du commencement de l'univers, et sa présentation comme histoire sacrée.

Entre dévalorisation et revalorisation, le mythe reste toujours cet élément présent dans la littérature parce que comme tous comparatistes et spécialistes de l'Antiquité, Pierre Brunel a œuvré à la réévaluation du concept « mythe ». il rappelle que « la littérature est le véritable conservatoire des mythes »² montrant aussi que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe. »³

Au vu de ce qui précède, nous comprenons mieux l'intérêt de Malika Mokeddem porté au mythe. En effet, cette transposition mythique dans le domaine littéraire rend compte de l'initiative de l'auteure à introduire des transformations. Technique à employer et à démontrer dans le but de créer un dialogue diachronique et penser autrement le mythe.

Auteurs antiques cités précédemment, intéressons-nous à la présentation du mythe de chacun.

¹ GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p. 12.

² BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du rocher, 1988, p. 10.

³ Ibid. p. 11.

	Roman		
	<i>La Nuit de la lézarde</i>	<i>N'zid</i>	<i>Je dois tout à ton oubli</i>
Mythe	Psyché	Méduse	Médée
Origine du mythe	Grecque	Latine	Grecque
Auteur du mythe	Apulée	Ovide	Euripide
Traduction française	Désiré Nisard	Anne Marie Boxus et Jacques Poucet	Henri Berguin

- Textes à examiner;
 - Mythes antiques;
 - Textes mythiques traduits en français
- constituent les principaux éléments de notre analyse.

4 - le mythe de Psyché dans *La Nuit de la lézarde*

Malika Mokeddem nous accorde le privilège de pénétrer dans le monde antique du contage apuléen et nous propose une allusion au mythe de Psyché.

D'origine numide, Apulée reçoit un enseignement de haute qualité. C'est grâce aux voyages qu'il s'est forgé une personnalité singulière. Il s'est intéressé à toutes les sciences: Philosophie, médecine, astronomie, religion et même à la magie. C'était un conférencier et un traducteur par excellence qui avait la capacité de parler en grec comme en latin. Son savoir a eu un impact sur ses écrits notamment *l'Âne d'or ou Les Métamorphoses*¹ dans lesquelles Apulée

¹ Apulée (Lucius Apuleius) écrit ce premier roman en prose de langue latine au II ème siècle. Le héros lucius (du même nom que l'auteur) est transformé en âne par sa maîtresse Photis. Il lui arrive de nombreuses aventures comiques, érotiques et ésotériques. C'est ce mélange des genres sidérant, hilarant et piquant par endroits qui fait tout son charme. Le lecteur curieux y découvrira en particulier le mythe d'Eros et de Psyché.

anticipe sa réécriture par une préface qu'il qualifie de «*Curieuse*». En voici quelques passages:

«Et voilà! D'avance je demande pardon si, maniant d'une façon maladroite une langue étrangère et vernaculaire , je fais quelques fautes.

Du reste, ce changement même de langue correspond au style que j'ai abordé, un numéro de haute voltige.

C'est une histoire à la manière des Grecs que je commence .»¹

Ces propos nous révèlent une personnalité remarquable dont la grandeur figure dans sa modestie.

Apulée nous a tiré un important épisode de l'histoire des amours de Cupidon et de Psyché. Raconté par Apulée en latin, ce conte est né d'un mythe grec. Paul Souday nous rappelle:

« Vous n'ignorez pas qu'Apulée qui florissait au IIe siècle après J.C , c'est le seul écrivain de l'antiquité qui nous ait transmis l'histoire de psyché. Oh! il ne l'avait pas inventée. C'était sans doute une fable milésienne . Elle n'était peut être pas extrêmement ancienne, mais pourtant un peu antérieure à Jésus- Christ. D'autres auteurs grecs et latins ont probablement écrit aussi des psyché : Le hasard a voulu que celle d'Apulée survécût seule. Les mouvements et les pierres gravées démontrent que cette jolie légende existait avant lui.»²

Après avoir été enlevée par des brigands, une vieille femme raconte l'histoire de Cupidon et Psyché à une jeune fille pour la consoler et la divertir. le récit débute comme un conte de fées : *« Il y avait dans une ville un roi et une*

¹ NISARD Désiré, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduction française du texte d'Apulée, 1865, publié sur Altramenta 28 février 2013, consulté le 25 juillet 2015 [www net >... > Romans](http://www.net>...>Romans)

² Souday Paul, *Les livres du temps (deuxième Série) « Le mythe de Psyché et d'Apulée à M. Gabriel Mouray»*, Paris, Ed. Emile- Paul Frères, 1929.

*reine . Ils avaient trois filles d'une beauté remarquable...»*¹ Cependant, la cadette, Psyché, était si belle que la déesse Vénus en était jalouse car tous les habitants du royaume l'adoraient. Un oracle ordonne au roi d'exposer sa fille sur un roc, et là, elle sera la proie d'un monstre hideux. La présence de Zéphyr sauve Psyché et la transporte dans un monde paradisiaque où elle est aimée d'un époux qui la rejoint chaque nuit et lui interdit de ne guère chercher son identité. Jalouses et envieuses, ses sœurs troublent sa vie et lui conseillent de s'armer d'un épée et d'allumer une lampe pour tuer son mari. A sa surprise, Psyché découvre le visage du dieu Cupidon qui, en sursaut, prend la fuite car la douce Psyché a laissé tomber une goutte d'huile de sa lampe. Après une longue errance, Psyché retourne auprès de Vénus, mère de Cupidon, qui lui impose des travaux très durs afin de tramer sa perte. Cependant, par pitié, Psyché réussit à déjouer toutes les ruses et les conspirations de Vénus hormis la dernière; en revenant des enfers, toujours curieuse, Psyché ouvre la boîte qui laisse échapper des vapeurs qui l'asphyxient. Cupidon l'épargne d'une mort fatale, et malgré l'opposition de Vénus, Jupiter l'élève au rang des immortelles.

Le conte d'Amour² et Psyché³ occupe une place privilégiée dans *Les Métamorphoses* d'Apulée. Il s'agit du texte intégral de l'édition 1865, traduit soigneusement en prose française par Désiré Nisard⁴.

Le passage du conte de Psyché qui a attiré notre attention porte des éléments référentiels comparables à ceux investis par Malika Mokeddem :

«Psyché à l'invite du soir, part se coucher. La nuit était déjà avancée lorsqu'un léger bruit parvient à ses oreilles. Craignant alors pour sa virginité,

¹ NISARD Désiré, Op. cit. IV, 28.

² Amour ou Cupidon du latin «Cupidon», «désir», dans la mythologie romaine, dieu du désir amoureux. Fruit d'une aventure de Vénus, déesse de l'Amour et de la Beauté avec Mars, dieu de la Guerre, Cupidon est le serviteur dévoué de sa mère. Mais il est surtout célèbre par la passion amoureuse qui le lie à Psyché.

³ (qui en grec signifie «âme») est notamment considérée comme la personnification de l'âme humaine qui trouve dans l'amour ou la poursuite d'un idéal la force de surmonter les épreuves.

⁴ Jean-Marie Napoléon Désiré Nisard, dit Désiré Nisard, est un homme politique, écrivain et critique littéraire français. Il fit de brillantes études classiques au collège Sainte-Barbe. Carrière très brillante en littérature et critique littéraire. Il a aussi dirigé la collection des Classiques latins avec la traduction en français (1838-1850), où il eut un grand nombre de collaborateurs. (Informations extraites de la Bibliothèque Nationale de France).

étant si seule, elle a peur, elle frissonne et , plus que n'importe quel malheur , elle redoute ce qu'elle ignore. Et déjà il était là, le mari inconnu, il était monté dans le lit et il avait fait de Psyché sa femme. Avant de lever du jour,, en hâte, il avait pris congé.»¹

Apulée nous décrit Cupidon venant le soir rendre visite à Psyché dans sa riche demeure.

De même, le passage qui suit reflète l'inspiration de Malika Mokeddem faisant allusion au mythe de Psyché .

Séduite par cet homme de qui elle a tant rêvé, Nour révèle à Sassi l'intérêt et l'amour qu'elle porte pour lui :

«J'ai rêvé quelquefois de lui, au début. Je le voyais pendu à la poutre pendante. Ses yeux révulsés se tournant lentement et me fixaient. La langue pendante, il essayait de me dire quelque chose que je ne parvenais pas à comprendre. Je me levais. Ensuite, je le portais, l'installais dans mon lit, le caressait pour le ranimer. Son corps était d'abord de glace, et ses lèvres, de givre. Mais peu à peu, il se réchauffait, et me murmurait : « Nour , Nour, Nour ...» Sais - tu? Je me réveillais parce que j'étais réellement en train de jouir. Alors je continuais à lui parler . j'avais vraiment la sensation qu'il était là,», avoue Nour à Sassi » (p. p. 65- 66).

Les deux citations présentent des indices laissant penser qu'il existe une certaine analogie entre l'histoire des deux personnages.

¹ NISARD Désiré , Op. cit. V 4.

Quelques éléments à propos

de

Psyché	Nour
Un léger bruit parvient à ses oreilles.	Mais peu à peu, il se réchauffait, et me murmurait : « <i>Nour, Nour, Nour...</i> ».
Et déjà il était là, le mari inconnu. Avant le lever du jour, , en hâte, il avait pris congé.	J'avais vraiment la sensation qu'il était là.
Il était monté dans le lit et il avait fait de Psyché sa femme.	Ensuite , je le portais, l'installais dans mon lit , le caressait pour le ranimer.

Au vu de ce qui précède, Psyché est aimée d'un homme qu'elle ne parvient même pas à voir. Bien qu'elle vive avec ce mari invisible, elle sent la solitude qui règne son cœur. Faisant d'elle sa femme, il repart craignant qu'il ne soit découvert. À son tour, Nour est en quête d'un amour idéal. Sachant qu'elle a réalisé ce désir, elle rêve d'un pendu qu'elle tente de ressusciter à la vie en l'aimant à sa manière.

En ce qui concerne

5 - La structure tripartite

Il nous semble que Psyché et Nour présentent des similitudes et des oppositions concernant leur propre caractère ou les événements qu'ils ont vécus. Dans Le but de l'élaboration d'une étude pertinente, nous nous baserons sur une structure tripartite de laquelle se dégage trois thèmes essentiels: la curiosité, la quête et l'initiation . Chaque thème correspond à une partie que nous tenterons d'examiner afin d'effectuer un parallèle entre les personnages: Psyché et Nour.

5.1 La curiosité qui entraîne à la chute

Psyché	Nour
Beauté	Fuite (décision individuelle)
Jalousie de Vénus	Curiosité
Vengeance	Liberté
Disparition de Psyché (décision collective)	Errance
Transportation de Psyché (Palais magnifique)	Perte de Nour
Solitude	Lassitude
Jouissance	Occupation de la maison du pendu
Ennui	Rêve du pendu
Jalousie des deux sœurs	Jouissance
Curiosité de Psyché	
Fuite de Cupidon	

La beauté de Psyché égale celle de Vénus

«Si supérieure et éclatante , ne pouvait trouver d'expression assez élogieuse, faute de vocabulaire humain. Enfin, nombre de concitoyens et d'étrangers, ceux que le bruit d'un spectacle rare assemblait en une affluence ravie, étaient fascinés d'admiration pour cette beauté inaccessible, appliquant sur leurs lèvres leur main droite, l'index posé sur le pouce dressé, ils l'honoraient de marques d'adoration respectueuse, tout à fait comme pour la déesse. Vénus elle-même.»¹

Sa réputation se propage et se répand d'une région à une autre « lorsqu'elle circule dans les rues, le peuple se rassemble et lui lance des guirlandes et des

¹Ibid. IV, 28.

pétales de fleurs.»¹ La raison pour laquelle Vénus devient furieuse « Cet extravagant transfert des honneurs célestes au culte d'une mortelle enflamme d'une violente colère la véritable Vénus »² qui s'en prend à Psyché:

«Me voici, mère antique de la nature, me voici, origine première des éléments, me voici, Vénus nourricière de l'univers, forcée de partager avec une jeune mortelle les honneurs dus à ma majesté, et mon nom, enfermé dans le ciel est profané par la saleté terrestre.»³

Aveugle de jalousie, elle se jure *«Je vais lui faire regretter sa beauté, illégale.»⁴* Se voyant détrônée par une mortelle, Vénus supplie son fils de la venger :

« Je t'en supplie, dit-elle, par les liens de l'amour maternel, par les douces blessures de ta flèche, par les brûlures de miel de cette flamme (torche) , venge ta mère, venge - là entièrement et châtie sévèrement cette beauté opiniâtre. Accomplis cette seule chose, cette chose unique en remplacement de toutes les autres : que cette fille tombe éperdument amoureuse pour le dernier des hommes maudit par la fortune dans son prestige, dans son patrimoine et dans sa personne elle- même, d'un homme si faible qu'il ne puisse trouver à travers le monde son égal en adversité.»⁵

Craignant la colère des dieux, le père de l'infortunée se renseigne auprès d'un Oracle sur le sort de sa fille. Ce dont il a peur s'est réalisé :

« Ô Roi, sur un rocher élevé dans la montagne, place ta fille élégamment parée pour un mariage de mort. N'espère pas un gendre issu de souche humaine, mais un monstre cruel, sauvage et vipérin, volant ça et là

¹ Ibid. IV, 29.

²Idem.

³ Ibid. IV, 30 - 1-5.

⁴ Idem.

⁵ Ibid. IV, 31.

avec des ailes dans l'éther, il persécute tout et frappe chacun de sa flamme et de son fer.»¹

La décision prise est collective; jalousie de Vénus et crainte du père de la punition divine sont les causes principales de la disparition de Psyché dans cet endroit mystérieux . « *Psyché en larme accompagne non pas son mariage mais ses obsèques.»²* Le souffle de Zéphyr transporte la jeune fille avec délicatesse dans un gouffre magnifique. Apulée nous décrit cette chute d'une manière très poétique :

« Alors, la douce brise du souffle de Zéphyr agite, d'ici et de là, le bas de son vêtement, en gonfle insensiblement les plis, la soulève dans un souffle tranquille et la transporte peu à peu; il la fait descendre et la transporte délicatement; il la fait glisser le long des parois de la roche et au creux d'une haute vallée, la couche doucement au milieu de gazon fleuri.»³

Psyché est dans son palais paradisiaque qu'il semble être fabriqué «*pour le grand Jupiter lors de son séjour chez les hommes.»⁴* Seule, dans sa riche demeure, Psyché reçoit la visite d'un homme invisible «*la nuit était déjà avancée lorsqu'un léger bruit parvient à ses oreilles .»⁵* Le mari inconnu est là, mais «*avant le lever du jour, en hâte, il avait pris congé.»⁶* Les étreintes nocturnes sont éphémères, et le danger mortel poursuit Psyché parce que les deux sœurs retrouvent sa trace et, par jalousie, la persuadent qu'elle est aimée d'un monstre.

- « *Qui est cet homme ? »⁷*

¹ Ibid. IV, 33.

² Ibid. IV, 34.

³ Ibid. IV, 35, 2-4.

⁴ Ibid. V, 1.

⁵ Ibid. V, 4.

⁶ Idem..

⁷ Ibid. V, 16.

- « *C'est un effroyable serpent, un reptile aux multiples replis, dont le cou répand des gouttes d'un Venin mortel, à la gueule béante et profonde, qui vient dormir, avec toi, la nuit, en secret.* »¹

- « *Tu dois estimer si tu veux être en accord avec tes sœurs anxieuses de ta chère santé détourner la mort et vivre saine et sauve avec nous.* »²

L'innocente et la vulnérable Psyché est trompée par les dires de ses sœurs qui ont fourni tous leurs efforts pour la piéger «*alors la pauvre Psyché, dans son esprit simple et naïf, est saisie de crainte devant ces paroles si sombres.*»³ La jalousie des sœurs,, la naïveté, le doute et l'envie de découvrir la véritable identité de son mari ont tramé à la perte de Psyché et la fuite de Cupidon. Ainsi la curiosité est la source de leur mal et bénéfique parce qu'elle a permis à l'amour et la mortelle de s'aimer « *c'est ainsi qu'ignorante Psyché, de son plein gré, tombe amoureuse de l'Amour*⁴. » De ce fait, Apulée fait la distinction entre l'amour sensoriel et l'amour de l'âme.

Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour fuit un mari ignorant qui ne cesse de l'humilier. Bien qu'elle tente de « *Se forger à un destin d'épouse pour oublier des blessures.* » (p. 41) , elle ne parvient guère parce que le mari à qui on l'a mariée déclare clairement qu'il voulait refaire sa vie avec une femme qui pourrait lui donner des enfants. Nour refuse donc de persister dans ce rôle. Curieuse de découvrir le monde et d'aller vers un ailleurs méconnu, elle prend une décision individuelle «*en l'absence de son mari, Nour avait quitté leur demeure.*» (p.41).

Nour savoure ce monde de liberté «*une liberté arrachée à petits coups de « non », à force d'obstination.*» (p. 44) . Elle, la dissidente, ayant erré ça et là

¹ Ibid. V, 17.

² Ibid. V, 18.

³ Ibid. V, 18.

⁴ Apulée mentionne le nom de l'Amour pour la première fois dans ce passage parce que avant le dieu n'inspirait que du désir (Cupidon) , maintenant il inspire de l'amour (Amour).

n'a pas réussi à trouver ni la tranquillité ni la sérénité «*nomade sans tribu, elle traversait des déserts sans arriver au bout de son vide intérieur.*» (p. 42).

Ces longues errances ont provoqué sa perte « *Je ne me suis pas divertie, non . Du moins au début. Je ne suis d'abord remise à exister, grâce à l'intérêt qu'on me portait ou aux critiques que je provoquais.*» (p. p. 64- 65), révèle - t - elle à Sassi qui lui répond après un long silence : «*une femme sans mari, sans enfants, sans aucune famille et qui, de surcroît, leur affirmait qu'elle n'avait pas même de passé... Je ne soupçonne de l'être bien divertie à nos dépens.*» (p.64).

Errance, lassitude et isolement lui ont donné surtout un enseignement ; c'est que la vie est pleine d'embûches mais aussi de belles choses. Il suffit tout simplement de chercher le meilleur en nous, chercher dans les profondeurs de notre être. La fatigue et la lassitude font d'elle une femme qui sait ce qu'elle veut: un lieu où se réfugier «*par chance il y avait cette maison inoccupée. Ah , ces mines embarrassées lorsque j'ai commencé à m'y intéresser : «Mais c'est celle du pendu ! » »* (p. 65).

Nour s'y est installée par déception et émotion parce que comme par hasard son histoire ressemblait à celle du pendu qui s'est suicidé «*par amour d'une traîtresse* » (p. 65). Maltraitée et trahie par son mari, Nour se sent l'«*héritière*» (p. 65) du pendu . Elle « *en était fière*» (p. 65). Et voilà que les rêves sensoriels débutent « *J'ai rêvé quelquefois de lui, au début. Je le voyais pendu à la poutre centrale. Ses yeux révulsés se tournaient lentement et me fixaient [...] Je le portais, l'installais dans mon lit, le caressais pour le réanimer.*» (p. 65). Elle continue: « *Je me réveillais parce que j'étais réellement en train de jouir [...] J'avais vraiment la sensation qu'il était là.*» (p.65), confie-t-elle à Sassi.

Après avoir vu la première étape de notre structure tripartite, nous enchaînons avec la deuxième.

5. 2 La quête qui s'identifie à un abandon des plaisirs sensuels

Psyché	Nour
Vengeance. Errance sans but. Psyché en quête de l'Amour. Lassitude et découragement. Livraison de Psyché à Vénus	Quête du pendu. Attente. Espérance.

La quête est une errance, spirituelle, dans notre cas. Psyché et Nour abandonnent l'amour sensuel et découvrent l'amour noble qui élève l'âme. Pour Psyché, la curiosité est très bénéfique parce que après avoir admiré le visage de son époux, c'est là qu'elle a commencé à l'aimer convenablement et à se venger de ses sœurs qui l'ont trompée au sujet de son identité: La première « *mourut les chairs en morceaux, pâture pour les oiseaux et les bêtes .* »¹ La seconde « *Se hâta vers le rocher et obtint le même sort.* »²

Entre temps, Psyché folle de douleur, erre sans but en quête de son cher époux « *Psyché se lançait dans une course vagabonde Nuits et Jours, l'âme inquiète , à la recherche de son mari.* »³ Affaiblie par un long trajet, elle demande l'aide des dieux puis retourne chez Venus qui lui dit d'un air moqueur : « *Enfin infâme servante, tu commences à savoir que tu as une maîtresse?* »⁴

Pour Nour, la quête est devenue une attente de l'amoureux de qui elle rêve; c'est dire qu'il constitue une partie d'elle « *Dis ; tu as promis de l'attendre avec moi, hein ?* » (p. 67), dit -elle à Sassi parce que sa présence est « *peut-être une béquille à ma patience? une façon d'intensifier l'espérance?* » (p.67).

¹ Ibid. V, 27.

² Idem.

³ Ibid. VI, 1.

⁴ Ibid. VI, 8.

Nour continue d'avouer à Sassi son attachement au pendu : « *Sans lui, je ne serais pas restée dans un ksar désert.* » (p. p. 67 - 68).

Malika Mokeddem est marquée par sa vie de nomade parce que selon elle l'attente est une manière de marcher ou de fuir. Avec l'attente, le personnage de Nour a appris ce qu'est l'espérance « *L'attente est une façon de marcher. ou de fuir. Je ne sais pas.* » (p. 17).

Nour espère revoir quelqu'un « *prenant conscience que son amie ne l'écoute plus, Sassi la devine en train de fixer l'horizon* » (p. 17), dit la narratrice.

Elle refuse aussi d'appartenir au monde des mortels. Les énoncés de la page 17 reflètent son intérêt absolu pour cet homme.

- « *Il m'a semblé voir au loin une petite tâche mouvante.* »

- « *Nour reporte ses yeux sur les lointains.* »

- « *Au clair de la terre rien ne bouge. Personne ne vient.* »

- « *Non, non, ne t'inquiète pas. Il n'y a rien par là.* »

- « *Et tu as ouvert ta maison vers le désert.* »

-« *C'est pourtant du village que vient ton amoureux.* »

-« *Ce ne sont pas des hallucinations.* »

Il nous semble que la quête dans les deux cas est une quête de l'absolu.

La troisième étape est celle de:

5. 3 L'initiation qui conduit à l'accès à l'absolu

Psyché	Nour
Epreuves	Maladie
Curiosité	Culture d'un jardin
Secours de Psyché par Amour	Mort symbolique
Intervention de Jupiter en faveur de Psyché	
Immortalité	

Quant à l'initiation, Vénus fait subir à Psyché de dures épreuves avant qu'elle ne puisse accéder à la divinité. Durant la quatrième et l'ultime épreuve, Psyché transgresse les conseils de la Tour: *«Mais par dessus tout je pense que ceci est primordial: n'essaye pas d'ouvrir ni de regarder ce qu'il y a dans la boîte que tu portes ou en tout cas de porter ta curiosité sur le trésor caché de ta beauté divine.»*¹

Pour la seconde fois, Psyché tombe dans le piège de sa curiosité. Elle ouvre la boîte ramenée des Enfers puis en prélève un peu de beauté afin de séduire son amoureux *«malgré son empressement à terminer son épreuve, sa curiosité irréfléchie fut la plus forte. Elle se dit: «Je porte la beauté des dieux. Je serais bien sotte de ne pas en prélever pour moi une parcelle afin de plaire à mon bel amant.»*² C'est encore aux sens que Psyché succombe. Aussitôt un sommeil brusque l'envahit *«rien, point de beauté, mais un sommeil semblable à la mort stygien, s'empare d'elle.»*³ Heureusement Psyché est secourue. C'est Cupidon qui *«la libère du sommeil qu'il remet soigneusement dans sa boîte.»*⁴

Jupiter intervient en faveur de Psyché et fait d'elle une immortelle. Il présente à Psyché *«une coupe d'ambrosie: Prends, lui dit-il, et sois immortelle. Cupidon et toi, qu'un nœud indestructible vous unisse à jamais.»*⁵

¹ Ibid. VI, 19.

² Ibid. VI, 20.

³ Ibid VI, 21.

⁴ Idem.

⁵ Ibid. VI, 23.

Les noces sont célébrées *«les parfums, les Muses faisaient entendre leurs voix mélodieuses. Apollon chanta en s'accompagnant de la lyre [...] Les Muses chantaient en chœur, un Satyre jouait de la flûte»*¹

L'initiation de Nour se caractérise par l'intérêt porté au jardin qu'elle ne cesse de s'en occuper avec son ami Sassi. bien qu'il soit situé dans un désert désolé. Elle supporte le temps atroce baignant dans la chaleur *«c'est l'œil de la fournaise, se dit-elle.»* (p. 122).

Nour mène une lutte contre le sable. Elle ne compte pas le temps. Elle reprend les mêmes gestes au moindre souffle d'air *«après ce début de matinée de labeur acharnée, Nour se laisse choir au sol: «- Il commence à faire chaud pour ce travail de fourmi. Nous finirons demain à l'aube»»,* dit-elle à Sassi, (p. 86).

Nour s'occupe aussi de l'arrosage de son jardin. Tâche difficile demandant beaucoup d'efforts *«l'eau des trois seaux y passe. Nour va les remplir au puits et recommence.»* (p. 121). Elle endure et éprouve du plaisir en ne perdant *«jamais l'idée que cet isolement était la rançon de sa vie affranchie.»* (p. 45). aussi, *«si elle s'était fixée dans ce dernier ksar, avant l'infini des sables de l'erg, c'est qu'elle y avait été accueillie dans des circonstances particulières.»* (p. 42). Nour a tracé son itinéraire, la preuve, elle *«ne se sentait plus ce «rien» qui l'épouvantait mais une étrangère étrange. Etrangère parce qu'étrange. Nour avait admis en définitive, ce que cela signifiait: elle était une femme libre!»* (p.43). Etonnée *«car ce mot, liberté, n'était pas de son langage.»* (p. 43).

Le prix de la liberté est bien onéreux. Il s'agit de la maladie de Nour qui ne cesse d'évoluer notamment suite à l'attente espérée de cet homme à la fois connu et méconnu *«le regard de Nour fouille la dune, erre sur les étendues où rien ne l'arrête. Une grande lassitude fond sur elle. Durant un moment, elle songe à se recoucher, ne plus bouger, le même serrement de poitrine lui coupe le souffle.»* (p. 74).

¹ Ibid. VI, 24.

Sa patience est sans fin «*il lui semble alors apercevoir une ombre poindre à l'horizon. Machinalement, elle murmure: «Quelqu'un vient»»* (p. 111). Sassi la console: «*Il viendra sain et sauf, tu verras.»* (p. 153). L'attente d'un absent est joie et hallucination qui ne fait que saccager le corps et l'esprit.

Occupée à sa tâche, Nour s'effondre devant soi «*genoux à terre, respiration hachée, son amie se tient la poitrine à deux mains.»* (p. 154). Elle «*a fait un infarctus.»* (p. 163).

Leur faisant croire qu'elle est guérie, Nour sort de l'hôpital accompagnée de trois enfants; ses amis: Alilou, Bachir et Kamel «*on y va. Vite, le temps presse!*» (p. 218), signalant leur départ.

Mourir dans le ksar en s'adossant contre le mur de la maison du pendu; sa demeure était sa plus grande joie «*Nour hâte le pas en essayant d'ignorer son cœur qui continue par instants à lui bloquer la respiration [...]. Elle aborde le ksar avec bonheur.»* (p. 225). Il lui semble que «*la solitude des maisons vides s'égrène en complainte de toutes les absences et lui compose une symphonie de bienvenue.»* (p. 225). Elle se laisse vivre ces moments de bonheur «*s'assit dehors, s'adosse contre le mur.»* (p. 225). Nour ne réagit plus. Elle avait les yeux au loin «*elle regarde loin, avec une figure d'amour.»* (p. 227), déclare Alilou avec importance. Sassi «*lui ferme les paupières sur des rêves infinis.»* (p. 228).

Parcours événementiel différent, objectif même. deux nouvelles femmes renaissent. Analphabète, qui a su comment se battre, agir et réagir, munie d'une volonté en acier, Nour réussit à atteindre une liberté absolue. La liberté d'une âme, d'une autre Psyché en quête d'amour noble trouvé avec un homme connu et méconnu.

Innocente et sublime, Psyché a subi un parcours difficile qui l'a menée à l'ascension de l'âme vers le Beau et le Bien.

Se réclamant de la philosophie platonicienne, Malika Mokeddem et Apulée mettent en scène des personnages qui trouvent leurs correspondants dans l'histoire de l'un et de l'autre.

6 - le mythe de Méduse dans *N'zid*

Bien avant d'examiner le mythe proprement dit de Méduse, intéressons-nous d'abord à la citation suivante:

«Le miroir de la cabine de bain l'arrête. Pris dans la résille du halo filtrant à travers le hublot, un visage tuméfié flotte comme dans une flaque d'eau. Un hématome semblable à un champignon vineux dévore la moitié droite du front et de la joue. L'horreur la visse à cette vision. Les yeux ne cillent pas.» (p. 12).

Se découvrant sur un voilier en pleine mer méditerranéenne, cette femme paraît complètement perdue. Sans le vouloir, elle se rend compte d'une réalité traduite par les termes et les phrases classés en deux catégories:

La première catégorie *«un visage tuméfié flotte comme dans une flaque d'eau»*. Ici, l'auteure fait allusion à la méduse; l'animal marin. D'autre part, la deuxième catégorie *«un hématome, dévore, l'horreur la visse à cette vision. Les yeux ne cillent pas»*. Et là, il est question d'horreur et de stupéfaction; aspect particulier de la Gorgone Méduse. Méduse et méduse, deux homonymes qui se ressemblent phonétiquement et graphiquement, mais se différencient sémantiquement.

D'ailleurs, le terme la méduse est prédominant vu l'existence d'un rapport entre cet animal marin et Nora; la sédentarité. Le personnage de Nora s'identifie à la méduse parce qu'elle est légère et dynamique *«défavorable à l'infini et transparente, légère. Juste quelques gorgées de mer»*, dit Nora à Loïc (p. 114). Nora a déjà opté pour la méduse aquatique *«ma méduse à moi n'a rien de ta gorgone qui s'est laissé bouffer la tête par des serpents»*, affirme-t-elle encore à Loïc (p. 115).

Cherchant la conciliation à son être, Nora met en scène l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin. Entre enracinement et déracinement, sédentarité et nomadisme, Nora lutte contre soi-même, veut retrouver sa personne; sa personnalité. Nora nous fait comprendre qu'elle est faite pour n'être que nomade, argumentant son point de vue par ce dialogue de la méduse avec une baleine:

«Elle [la méduse] s'éloigne à regret. Dans sa fuite perdue, elle rencontre une baleine à qui elle raconte ses déboires. «Tu comprends, je suis trop transparente! Il [l'oursin] ne pouvait pas me voir. Je n'existe pas pour lui», conclut la pauvre. «Je te vois bien, qui suis un poids lourd. Pauvre cloche, tu es tombée sur un chardon; Un de ces demeurés d'immobiles seulement préoccupés à se momifier les racines. Ces espèces-là prolifèrent en ce moment. Ils s'abêtissent par bans à force de se fixer les crampons. Je préfère ceux qui baladent leur mémoire et vont se frotter la nageoire à tous les courants. Arrête de coller à mon œil comme une larme. Monte donc sur mon dos. Je veux te montrer les nomades des surfaces et des profondeurs. Ça va t'ouvrir les horizons.» (p. p. 34 - 35).

Oursin et méduse, deux espèces marines qui ne peuvent se rejoindre sans se détruire. L'oursin est épineux en perpétuel sédentarité. La méduse est en déplacement constant errant sans relâche dans toutes les directions. C'est ce qui explique le choix de Nora qui se veut «fugueuse», libre et nomade. Son désir d'errance l'incite *«à changer de lieu, d'habitude, de partenaires, et ce pour réaliser la diversité des facettes de sa personnalité»¹*

La méduse n'interpelle pas Nora ainsi: *«Hé! La Miette, tu me ramasses et me jettes sur ton chemin comme une goutte. T'as l'air d'un Petit Poucet de la mer qui ne sait pas encore s'il a vraiment envie de regagner un port.» (p. 189).*

¹ MAFFESOLI Michel, *Du Nomadisme: Vagabondages initiatiques*, in Agora débats/ jeunesse, volume 10 n° 1, Paris, Le livre de Poche, 1997, pp. 132 - 133.

Nous avons montré plus haut les traits qui rapprochent méduse, l'animal marin à Nora. La Gorgone Méduse n'apostrophe pas Nora aussi?

Malika Mokeddem s'immerge dans le poétique ovidéen pour nous laisser émerger avec un autre mythe antique: La Gorgone Méduse.

Poète latin, d'inspiration grecque, Ovide abandonne une carrière juridique pour consacrer l'essentiel de son talent à la poésie. Les voyages ont forgé sa personnalité et alimenté ses écrits. Sa situation d'exilé a eu une influence sur ses œuvres. Ecrire l'amour, la nostalgie et la douleur font de lui un poète très renommé. Son livre le plus réputé: *Les Métamorphoses*¹, épopée singulière et monumentale écrite au 1er siècle de notre ère, composée de quinze chants et de douze mille vers. Nous retrouvons des légendes et des épisodes de la mythologie écrits en hexamètre dactylique.

Nous nous référons à la variante d'Ovide parce que tout court lorsqu'on parle de Méduse notre référence principale pour ce mythe est Ovide. Aussi, c'est la version la plus traduite dans le monde.

Méduse était une très belle jeune fille qui avait deux sœurs: Sthéno et Euryalé qui étaient immortelles hormis Méduse, qui possédait une chevelure exceptionnelle, était mortelle. Poséidon, dieu de la mer, s'était épris d'elle et s'unit à elle dans un temple de Minerve. Cette dernière transforme Méduse en monstre et change sa chevelure en un grouillement de serpents. Ainsi, quiconque croise son regard change aussitôt en statue de pierre. Fils d'une déesse, Persée promet au roi de l'île de Sériphos de lui rapporter la tête de Méduse. Pour cela, il reçoit un casque le rendant invisible, des sandales ailées et un bouclier de la part de

¹ Pour composer *Les Métamorphoses*, Ovide a repris les récits de la mythologie grecque et romaine et en particulier les légendes relatant des transformations miraculeuses ou métamorphoses. Son poème compte deux-cent quarante-six fables représentant la transformation de dieux en de héros en bêtes, plantes ou rochers par la volonté des dieux ou par magie. Il réunit quelques-unes des légendes antiques les plus immortelles comme le jugement de Paris, le mythe de Phaéton, conduisant le char du Soleil, celui de Persée et Andromède, celui des Argonautes et celui du roi Médas. Ces récits mythologiques, plus ou moins développés, sont ordonnés chronologiquement depuis le Chaos jusqu'à la métamorphose de Jules César en étoile. m.gralon.net>...>+Autres themes

Minerve qu'il devrait utiliser comme un miroir pour voir Méduse sans être pétrifié.

Après avoir obtenu des informations concernant le lieu des gorgones, Persée¹ trancha la tête de Méduse.

Paul Quignard évoque la fameuse scène de la confrontation de Persée avec le monstre. L'évocation est ici peu fidèle car il invente les propos de Méduse qui n'existent pas chez Ovide.

Persée renvoie l'image de Méduse qui s'effraie et lui dit:

«Tu ne m'as pas vu. Tu as joué de ruses et néanmoins je te dis merci. Morte, seulement ma face conservera son pouvoir mais tu l'auras renforcée en me tuant. Ma face étant la mort pour ceux qui la voient, tu vas ajouter ma propre mort à mon visage. Je crains que tu n'aies le regret de ta conduite. Réfléchis encore. Je suis le visage des femmes et tu ne le connaîtras pas. Regarde-moi!²»

Ayant toujours la tête retournée vers l'arrière, Persée dit à Méduse:

«Il ne me semble pas que je songerais jamais à regarder la mort.³»

Mais

Qu'est-ce la Gorgone Méduse?

Expression dont chaque syntagme a un sens qui complète l'autre, Gorgone Méduse ou Medusa⁴ est à expliquer: Gorgone dérive de gorgós

¹ Voir partie annexes (C2).

² Quignard Paul, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993, p. 88.

³ Idem.

⁴ Philippe Gardy, *Mytologicas Mythologiques*, poèmes traduits de l'occitan par Jean-claude Forêt, Gadonne, éd. Féderop, 2004, p. p 36-37. Ouvrage traduit et publié dans le cadre de la Littérature des langues de France avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication du Centre national du livre et de la Délégation générale à la Langue française et aux Langues de France. (Se conférer à la partie Annexes (C3) pour lire un très beau texte sur Medusa).

«le fait que les sens de gorgós (cruel, féroce, horrible/véhément) et le verbe gorgóona (s'emballer), non seulement jaillissent comme Pégase de la Gorgone, mais ils font partie du lexique spécifique relatif au cheval, animal sacré à Poséidon et justement, fils de Gôrgo»¹

Quant au nom Méduse

«Méduse en français (Medus, en anglais, en espagnol, en italien et en allemand) est un emprunt latin Medusa, lui même calqué sur le grec. Medusa, participe présent féminin du verbe: medein, qui signifie «régner», ou «méditer».²

Medousa peut se traduire, en fonction des deux acceptions du verbe medein«soit par «Celle qui règne», la «Souveraine», soit par «Celle qui songe», la «Songeuse»». ³

C'est aussi celle qui pense à ou bien qui s'occupe de «quelqu'un ou encore, projeter, concevoir quelque chose envers quelqu'un.»⁴

Malika Mokeddem s'inspire du poème d'Ovide en investissant la traduction en français d'Anne Boxus⁵ et Jacques Poucet⁶ qui se consacrent d'une manière générale à la littérature gréco-romaine. *Les Métamorphoses* font partie d'un travail collaboratif mené dans une perspective innovatrice de certaines traductions. L'année 2006 est celle de la traduction ovidéenne.

Méduse est citée dans le livre IV de *Les Métamorphoses*. C'est la première partie de la légende de Persée qui compte 199 vers et évoque les

¹ RAISI Elena, *La figure de Méduse Réécritures ovidéennes entre XVIe et XVIIe siècle, thèse de Doctorat en Les Littératures de l'Europe Unie*, université de Pologne, 2011, p. 6

² DETOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Paris, Ed. du Rocher, 2006, p. 62.

³ Idem.

⁴ RAISI Elena Op. cit.

⁵ a occupé plusieurs fonctions universitaires, lectrice en langues anciennes et s'intéresse au champ de la traduction de l'antiquité.

⁶ a exercé plusieurs fonctions universitaires, mène des recherches pluridisciplinaires (Textes littéraires et épigraphiques, archéologiques, religion, institutions, mythologie, ethnographie) dans une perspective comparative.

exploits et les aventures de Persée. Structuré dans (604 - 803) vers, ce texte poétique est scindé en exploits titrés de la sorte:

- En premier lieu, Persée et Atlas, métamorphosé en montagne (4, 604 - 662).
- En second lieu, Persée et Andromède - Métamorphoses des coraux (4, 663 - 752).
- Enfin, Noces de Persée et Andromède - Récit du combat de Persée contre Méduse (4, 753 - 803).

L'ultime exploit semble le plus important; c'est le mariage de Persée. Selon la traduction, on lui demande le récit du meurtre de la Gorgone Méduse. Ovide nous raconte:

*«et le long des chemins, il avait vu les statues d'hommes
et d'animaux métamorphosés en pierre, après avoir vu Méduse.
Lui cependant ne regardait que la forme de l'horrible Méduse
reflétée sur le bronze du bouclier que portait sa main gauche;
et tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil,
il lui avait séparé la tête du cou, ensuite, du sang de leur mère»¹*

Par le cou tranché

«étaient nés Pégase aux ailes rapides et son frère²»³

Selon la version du mythe, parmi les sœurs, Méduse était la seule qui avait les cheveux entremêlés aux serpents. C'est ce qui fait la principale caractéristique

¹ BOXUS Anne-Marie et POU CET Jacques , traduction française du texte d'Ovide, *Métamorphoses*, IV. 753 - 803, 2006, consulté le 30 juillet 2015.

² Pégase et son frère: Ovide ne fait qu'une simple allusion au fait que du cou tranché de la Gorgone naquirent Pégase, le cheval ailé et son frère Chrysaor, qui à sa naissance, brandissait une épée d'or. Ces deux enfants sont censés être le produit de l'union de Méduse et de Neptune.

³ BOXUS Anne- Marie et POU CET Jacques, Op. cit., IV. 786.

de la Gorgone Méduse. Pourquoi donc? demande l'un des notables à Persée. Ce dernier lui raconte l'histoire.

*«L'hôte du roi dit: «Puisque tu poses une question intéressante,
écoute la raison de ce qui t'intrigue. Très célèbre pour sa beauté,
Méduse éveilla l'espoir jaloux de nombreux prétendants
et, de toute sa personne, rien n'était plus remarquable
que sa chevelure, j'ai connu quelqu'un qui disait
Le maître de la mer l'aurait outragé dans le temple de Minerve;
la fille de Jupiter se détourna, dissimula derrière son égide
son chaste visage et, pour ne pas laisser cet acte impuni,
transforma les cheveux de la Gorgone en hydres affreuses»¹.»*

D'une beauté divine, précisément les cheveux, Persée affirme qu'une personne dit avoir vu Neptune violé Méduse dans le temple de Minerve. Furieuse, la déesse se détourne, couvre son visage, punit Méduse en lui transformant les cheveux en serpents.

Les deux derniers vers montrent que Méduse et Minerve ne font qu'un parce que les serpents deviennent source d'effroi sur la poitrine de Minerve.

*«Maintenant encore, pour effrayer ses ennemis épouvantés
La déesse arbore sur sa poitrine les serpents qu'elle a faits naître»²*

¹Ibid. IV. 793 - 801.

²Ibid.. IV. 802- 803.

Méduse est morte mais son pouvoir par contre survit donc persiste car Minerve la fonde avec son armure. Pierre Brunel dit: «*Qui cherche Minerve [est destiné à] rencontre [r] Méduse?*¹

Dans *N'zid*, Méduse est identifiée à Nora par le personnage de Loïc Lemoine, qui après avoir pris connaissance de la véritable identité de Nora, il lui rappelle qu'elle est comparable à Méduse de la mythologie:

«*Méduse et ses deux sœurs, Euryalé et Sthéno représentent justement les déformations monstrueuses de la psyché. Et tiens-toi bien, Méduse, elle, elle est le reflet d'une culpabilité, d'une faute transformée en exaltation vaniteuse et narcissique.*» (p. 115).

Considérons le terme «*Méduse*». Ce syntagme est mis en valeur. Le procédé utilisé à cet effet est le détachement du mot «*Méduse*» et sa reprise par le pronom personnel «*elle*». Cette insistance prouve que Méduse est victime d'une faute irréparable commise par Neptune; C'est le moyen dont s'en sert Minerve contre ses ennemis.

Etablir un tableau comparatif entre Nora et Méduse nous permettra de comprendre l'état d'analogie et de différence entre les deux.

Nora	Méduse
Blessure au front (hématome)	Beauté divine
Agression	Punition
Mort de Nora (perte de mémoire)	Métamorphose de Méduse
Le pouvoir de renaître (récupération de la mémoire grâce au dessin et à la musique)	Décapitation
Renaissance de Nora	Pouvoir de pétrifier
	Renaissance de Méduse

¹ BRUNEL Pierre, *Ô Méduse, Ô soleil*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988.

Nora est blessée; un hématome lui dévore le côté de son front. Ce n'est que plus tard qu'elle se rappelle cette scène qui lui cause cette amnésie:

«Elle voit quatre hommes armés sauter d'une vedette sur Tramontane, se jeter sur elle et sur Jean. Elle voit l'un d'eux s'écrier en la regardant: «Oh! mais c'est la diablesse qui dessine [...]. Je lui ferai bien la peau à celui-là!» Elle se débat. L'un des hommes lui prend la tête et la lui cogne comme un œuf contre un winch.», affirme la narratrice à la page 213.

Amnésique, Nora ne trouve que le pouvoir du dessin et ces airs de luth qu'elle ne cesse d'entendre lui rappelant les moments d'un agréable passé. C'est grâce à ces moyens artistiques qu'elle recouvre la mémoire. Donc renaît perpétuant son voyage, ayant la capacité d'appivoiser d'autres lieux.

Malika Mokeddem fait allusion à Ovide et au mythe de Méduse qui continue d'inspirer beaucoup d'écrivains et d'artistes.

Beauté divine, Méduse, punie, en premier lieu, par Minerve en lui métamorphosant cheveux et regard, deviennent respectivement reptiliens et pétrifiant. Méduse, la mortelle, avec son pouvoir d'effrayer quiconque, devient, en second lieu, immortelle grâce et à cause de Minerve. En ce moment, Méduse renaît et revient avec force plus puissante encore.

Ovide, ce poète antique, renaît sous la plume de Malika Mokeddem qui a réactualisé le mythe de la Gorgone Méduse et encore un autre mythe euripidéen, celui de Médée.

7 - Le mythe de Médée dans *Je dois tout à ton oubli*

L'analyse mythique euripidéenne s'impose encore bien qu'elle soit déjà traité dans le chapitre premier de la première partie de l'élément *«Les*

compléments des titres». Cependant, la nature de notre travail nécessite, qu'on le veuille ou non, de rebondir sur la question de la culpabilité ou l'innocence de Médée: antique et contemporaine en nous appuyant toujours sur la traduction d'Henri Berguin.

Médée d'Euripide, une femme qui tue ses propres enfants. Mais qui est-elle en réalité?

Déesse, sorcière qui a des pouvoirs magiques entre dans une aventure étrange et mystérieuse à la fois. Elle sacrifie son frère en le tuant et abandonne son royaume pour l'emprise d'un amour passionnel pour Jason. Cette passion «*se caractérise par une forme chronique, par une obsession supprimant la liberté de l'être et par un processus excessif. La passion est la vie du hasard la vie de tout et de rien.*»¹

Après leur refuge à Corinthe, Jason, époux de Médée, tombe amoureux de Créuse, la fille du roi Créon. Médée a utilisé tous les stratagèmes pour regagner l'amour de Jason, mais vainement. Alors, elle tue sa rivale, Créuse, se débarrasse du roi Créon, tue ses deux enfants puis quitte Corinthe pour s'abriter à Athènes chez le roi Egée.

Tentons d'expliquer, dans ce cas, le projet de Médée pour en déduire sa culpabilité ou son innocence ainsi que les objectifs de son crime.

¹ WETZEL Maric, *Les passions*, Paris, Quintette, 1989, p. 5.

7. 1 Le projet de Médée

Projet	
Type de crime	Individuel
Nature	Double infanticide
Objectifs	Nuire à Jason pour retrouver sa dignité et atteindre sa pureté originale

Médée projette individuellement ce double infanticide dans le but de détruire Jason et retrouver sa dignité et sa pureté.

S'adressant aux enfants de Médée, la nourrice décrit la fureur et la douleur de leur mère, répudiée par Jason:

«Je le disais bien, chers enfants. Votre mère excite sa colère, elle excite sa rage. Plus vite! Hâtez-vous! Dans le palais! N'approchez pas de sa vue, ne l'abordez pas, gardez-vous de son caractère sauvage, du naturel! terrible de cette âme orgueilleux. Allons! rentrez maintenant au plus vite. (Les enfants et le gouverneur rentrent dans le palais.) Il est clair que la nuée de sa colère commence à s'élever pour bientôt éclater en un torrent de fureur. Que ne va pas faire une âme aux passions effrénées, difficiles à apaiser, mordue par le malheur?»

Cependant, Médée essaie de renouer avec Jason et de lui faire pitié lui rappelant ses sacrifices et son admiration pour lui

«Ah! j'ai en toi un époux admirable, et fidèle, malheureuse que je suis si je fuis cette terre, proscrire, privée d'amour, seule avec mes enfants abandonnés. Beau sujet de gloire, certes pour le nouvel époux que de voir ses enfant errer en mendians avec moi qui t'ai sauvé»,

mais échoue. Médée (dans le palais) invoque alors Zeus¹ et Thémis² à se venger cruellement de Jason et interpelle le passé obsédant qui ne cesse de la tarauder: l'infratricide, la mort de son père et l'abandon de sa patrie

«Ô grand Zeus et toi Thémis vénérables, voyez-vous mes souffrances? Les Grands Serments m'avaient attaché cet époux maudit; puissé-je les voir un jour, lui et son épousée, mis en place avec leur palais, puisque, les premiers, ils osent m'outrager! Ô mon père, Ô ma patrie, que j'ai honteusement abandonnée après avoir tué mon propre frère.»

Euripide nous montre la perception barbare que se fait Médée de la justice, contrairement à celle que protègent les dieux grecs invoqués.

Médée souffre douloureusement, elle la solitaire, qui se sent humiliée, va être bannie de Corinthe avec ses deux enfants. Le dialogue qui s'est déroulé entre elle et Jason confirme nos propos. Ainsi, Jason lui dit:

«Mais après ce que tu as dit contre les princes, c'est tout bénéfice pour toi, crois-moi, de n'être punie que de l'exil. [...] Mais toi tu ne mets pas de frein à ta folie, tu ne cesses pas d'insulter les princes: aussi tu seras chassée du pays

¹ Dieu suprême de Panthéon grec, maitre des dieux et des hommes, il organise l'Univers sans partage et protège la justice parmi les hommes.

² Fille d'Ourances et de Gaïa, deuxième épouse de Zeus. Elle symbolise l'équité.

[...] et si je suis venu femme; c'est que je me préoccupe de tes intérêts, que je ne veux pas que tu sois chassée sans ressources avec les enfants. »

La décision de Médée est prise; réaliser son projet. Sa cible est bien l'infanticide. Médée pense que le fait d'ôter la vie à ses enfants est monstrueux, pourtant elle justifie son acte, disant au chœur composé de quinze femmes de Corinthe: *«Moi, je suis seule, sans patrie, outragée, arrachée à une terre barbare, sans mère, sans frère, sans parent près de qui trouver un mouillage à l'abri de l'infortune.»*

Médée justifie son acte en disant à la nourrice qui lui demande de renoncer à son projet meurtrier parce que les enfants ne sont pas responsables de son infortune: *«Et mon frère, lui, était-il responsable, Jadis Jason à voler mon père et à lui prendre sa fille?»*

Euripide donne un signe prémonitoire d'une Médée humaine. Il nous montre aussi une femme révoltée devant le mensonge, la lâcheté et l'infidélité de l'homme qu'elle aime. Ainsi, *«la vie de Jason n'est désormais plus qu'un désert sans fin.»*¹

Ne pas tuer ses enfants entraîne leur mort par les Corinthiens, une manière de se venger d'elle.

Défaite, elle s'adresse au chœur: *«Si je trouve un moyen, une ruse pour faire payer la rançon de mes maux à mon mari.» «Tu es dans ton droit en punissant ton mari, Médée »,* soutenue par le Coryphée.

Médée n'est plus cette femme éplorée. Ainsi, il n'est plus question de tuer physiquement Jason. Médée veut le détruire en lui ôtant les deux êtres qu'il aime de surcroît ses propres enfants.

¹ KOUA Viviane, *Médée figure contemporaine de l'interculturalité*, thèse de Doctorat en Littérature comparée, Université Limoges (France) et Université Cocody (Côte d'Ivoire), 2006, p. 189.

Euripide dépeint la femme victime et dénonce sa condition. Il nous explique que les agissements de Médée sont dus à la souffrance endurée depuis sa rencontre avec Jason sans oublier son abandon à sa famille, sa patrie; pour lui.

Médée se lamente sur son infortune parce qu'elle regrette au plus haut point le tout. Elle, la barbare et l'étrangère s'exprime avec fermeté: *«Quel nul ne m'estime lâche et faible, ni résignée non plus! Mon caractère est fait de contrastes: terrible pour mes ennemis, pour mes amis bien disposée. Il n' y a que de telles natures pour avoir une vie riche de gloire. »*

Euripide nous démontre une femme coléreuse et que la fureur est le levain de sa décision de tuer à regret ses enfants:

«Mais ici je m'arrête et je pleure sur l'action qu'il me faut accomplir ensuite. Car je tuerai mes propres enfants; il n' y a personne qui puisse les arracher à la mort. Et quand j'aurai bouleversé toute la maison de Jason, je sortirai du pays, m'exilant pour le meurtre de mes fils bien-aimés, après avoir osé le plus sacrilège des crimes. Non, je ne puis supporter, mes amies, d'être la risée de mes ennemis. Poursuivons! Que leur sort de vivre? Je n'ai ni patrie, ni demeure, ni refuge contre les malheureux La faute, je l'ai faite quand j'ai abandonné la demeure de mon père, séduite par les paroles d'un Grec qui, avec l'aide des dieux, nous paiera sa dette à la justice. Non, les fils qui sont nés de moi, il ne les verra plus vivants désormais!. »

Euripide nous façonne une femme fautive qui commet des erreurs comme n'importe quel être humain. Il prédit également les débuts des manifestations et de la révolte de la femme des débuts de l'époque moderne.

Selon la société, Médée est coupable parce qu'elle a transgressé les lois morales et les normes sociales en imposant ses propres lois. L'acte de l'infanticide en est la preuve. Cependant, Euripide fait de Médée la femme victime qui a agi par jalousie voulant protéger sa famille, mais la fureur a fait qu'elle la détruise cherchant à se libérer de cette douleur qui l'accable et à regagner sa dignité et sa pureté originale.

Concernant

7. 2 Le projet de la mère

Bien que l'intitulé du sous-titre soit *Le projet de la mère*, nous remarquerons dans notre analyse que la mère n'est pas à elle seule la fautive, mais d'autres auteurs ont également participé à cet infanticide.

Projet	
Type de crime	Collectif
Nature	Infanticide
Objectifs	Nuire à Zahia pour sauver la dignité de la famille, étouffer la honte et le déshonneur et atteindre la pureté de Zahia et de toute la famille

Ce vent hanté, titre du premier chapitre dont le premier paragraphe annonce l'infanticide; acte accompli par la mère, nous confirme la narratrice:

«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 la 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. » (p. 11).

Nous remarquons l'outil et l'auteur de l'infanticide, un cumul de verbes d'actions et l'attitude de Zahia que nous listerons dans un tableau qui sera commenté.

Outil de l'infanticide	Auteur de l'infanticide	Verbe d'action	Attitude de Zahia
la main un oreiller	la mère	s'empare applique appuie, appuie	yeux lancent un cri muet

C'est un crime commis au moyen de la main de la mère qui s'est servi d'un oreiller pour étouffer le bébé de Zahia. Nous constatons aussi une accumulation de verbes d'actions qui expriment la monstruosité et l'atrocité de l'acte du crime. En effet, chaque verbe qui succède à celui qui le précède traduit une action plus cruelle que la précédente.

La décision est prise. D'une manière brutale, la mère *s'empare* d'un oreiller et exécute la sentence. Elle *applique* le coussin sur le visage du nourrisson puis *appuie, appuie*. A force d'appuyer, la main de la mère étouffe le bébé comme on a étouffé le cri strident de Zahia qui se transforme en un cri muet qui traduit l'effroi et la peur dans ses yeux avant, pendant et après l'infanticide.

La mère n'est pas à elle seule la coupable. La faute incombe à tous. En réalité, l'infanticide s'est produit suite à une conspiration entre plusieurs parties pour étouffer la honte de Zahia.

Lors d'un interrogatoire avec la mère, Selma s'écrie hors d'elle: «*Tu veux dire que vous avez tous décidé de le tuer! Que tu l'as étouffé? Je t'ai vue!*» (p.70).

Tout en levant les bras au ciel, la mère, à haute voix lui dit: «*Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse? On était bien obligés de tout étouffer!*» (p. 71).

«*On était bien obligés de tout étouffer*», énoncé qui révèle une décision commune de ce crime.

On : pronom indéfini.

Obligés: participe passé portant la marque du masculin pluriel «és».

Mais qui est donc ce «On» ?

«On» renvoie à:

Oncle Jason	Tante Zahia	Deuxième mari de Zahia	La grand mère	La mère
Informations très limitées à propos de cet amoureux de Zahia, futur mari de Halima qui transgresse les normes sociales	Veuve, après son premier mariage, passionnée amoureuse du futur mari de sa sœur Halima, transgresse les lois tribales.	Appartenant à une autre tribu, il a pu sauver l'honneur de la famille en épousant Zahia. Mais à quel prix?	Sa tentative qui était de faire avaler à Zahia quelques herbes pour lui faire tomber le bébé, échoue. Morte deux ans plus tard après le crime.	L'exécutrice de l'infanticide, agit sous l'influence des normes sociales.

La famille exclut l'oncle Jason de toute l'histoire pourtant il en est le principal responsable. Bien qu'elle soit la victime de l'oncle Jason, Zahia est aussi responsable parce qu'elle connaissait le sort de ceux qui osent transgresser les interdits. En ce qui concerne son deuxième mari, Selma ignore le prix de son silence en épousant Zahia. La grand mère, elle, tente de se débarrasser du bébé bien avant sa naissance, mais c'était en vain. Quant à la mère, elle était la plus audacieuse car l'exécutrice, et la plus peureuse par crainte du scandale familial.

La loi familiale fait que Zahia soit punie. Ainsi, la mère est l'exécutrice, elle étouffe le nouveau-né pour libérer la famille de la honte et du déshonneur et faire que Zahia retrouve sa pureté. Ainsi, la dignité de la famille et de la tribu.

Un infanticide ou un double infanticide commis individuellement ou collectivement, l'acte est le même,. Dans notre cas, trois crimes ont engendré la mort de trois innocents dans le but d' apaiser la fureur des grandes personnes qui sont à l'origine de tous les malheurs et les infortunes du monde. Et pourtant, Euripide et Malika Mokeddem pensent qu'il existe toujours un comment derrière les actes de chaque individu.

L'impact de la littérature antique se remarque dans les textes de Malika Mokeddem qui a investi trois genres différents: conte, poème et théâtre pour réactualiser des personnages mythologiques: Psyché d'Apulée, Méduse d'Ovide et Médée d'Euripide et dont les traducteurs de textes sont comme suit: Désiré Nisard, Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet et enfin Henri Berguin.

Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour et Psyché, deux femmes ont lutté différemment pour atteindre le même objectif, la liberté et l'ascension de l'âme vers le Beau. Dans *N'zid*, Nora et Méduse se caractérisent par la monstruosité; ainsi, l'une repart vers d'autres lieux, l'autre accède à l'immortalité. Dans *je dois tout à ton oubli*, la mère et toute la famille sont coupables. Punir Zahia était la seule solution pour étouffer la honte et le déshonneur. Qu'il soit individuel ou collectif l'acte du crime est le même. Médée a commis ce double infanticide transgressant ainsi toutes les lois cherchant à regagner sa dignité. Trois crimes ont engendré un même résultat; une pureté originale est retrouvée.

Malika Mokeddem ne se limite pas à l'étude de ces diverses influences intertextuelles mythiques, elle s'intéresse aussi à l'étude des relations intersémiotiques qui se manifestent dans les signes picturaux et l'art musical.

CHAPITRE 2

UNE INTERTEXTUALITÉ ARTISTIQUE

1 - Une manifestation picturale

Tableaux, dessins, fresques et inscriptions graphiques se manifestent dans les différents romans. Malika Mokeddem a le pouvoir d'exprimer ses sensations via des toiles qu'elle ne cesse de tisser en se rapportant à la thématique de chaque texte à lire. Dans la préface de son ouvrage, Yolande Aline Helm avance que «*dans La Nuit de la lézarde, le désert stimule la peinture et le dessin.*»¹

1.1 La créativité instinctive dans *La Nuit de la lézarde*

Malika Mokeddem ouvre son roman *La Nuit de la lézarde* sur la contemplation: «*Perchée sur un terrain comme une vigie guettant une apparition, Nour observe les environs.* » (p. 12). Le tableau évoque la sérénité qu'elle ressent en regardant de loin «*cette masse de sable et de cailloux enterre tous les bruits et le ciel est comme une cire coulée par-dessus* » (p. 12). Les yeux de Nour reviennent détailler le ksar auquel est adressée sa maison. A cette heure, c'est «*un canevas d'ombres et d'éclaboussures solaires.*» (p. 12). Et lentement, elle «*tourne le dos au ksar pour faire face au désert.*» (p. 13), symbole de la paix et de l'apaisement.

Avec le regard d'un peintre, Nour décrit le crépuscule à son ami Sassi qui «*a l'habitude d'éprouver le sol avec ses pieds pour se guider.*» (p. 15). «*- Le crépuscule? Comme je l'ai décrit hier, avant hier, et depuis que je connais la nuit de tes yeux. C'est-à-dire toujours différent.*» (p. 15). Elle continue pour les demeures «*- Ses rondeurs se cambrent différemment avec étreintes du couchant. C'est en octobre que sa splendeur atteint son apogée..*» (p. 16).

Pour bien honorer et vénérer le désert, Nour taille «*une ouverture sur des immensités*» (p. 19) et ferme «*celle qui ne lui montrait plus que la désolation du ksar.*» (p. 19).

¹ HELM Yolande Aline, *Malika Mokeddem: Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 14.

Dans une époque contemporaine, Malika Mokeddem nous a fait revivre l'antiquité mythique, puis nous emmène dans une époque autre; celle d'avant l'invention de l'écriture; la préhistoire.

L'auteure emploie la technique de l'instinct qui est à l'origine de toute créativité artistique primitive. A la différence des autres protagonistes qui ont découvert la liberté grâce aux livres et à l'école, Nour de *La Nuit de la lézarde* devient libre, peintre et sculpteur, elle, la femme démunie d'instruction et de savoir.

C'est cette liberté qu'elle est en train de vivre dans ces immensités du désert, c'est ce silence et cette paix qui y résonnent qui lui ont permis de se structurer, de se construire instinctivement.

Malika Mokeddem s'inspire de l'art préhistorique emmenant Nour à raconter un monde primitif artistique traduit par la fresque murale lors de la rénovation de la maison qu'elle occupe.

Artiste rupestre, Nour évoque un art pariétal d'«*une aube des temps. Un temps d'avant les déserts.*» (p. 112). C'est «*un lac niché dans un creux de verdure ou des **oiseaux** et des **poissons** danseraient au ballet entre lumière et eau.*» (p. 112).

Oiseaux et poissons, animaux chargés de significations symboliques ou religieuses comme ceux qui couvrent les parois des grottes préhistoriques. Les oiseaux sont le symbole de la liberté et de l'innocence. Ils représentent l'âme libérée par la mort. Les poissons sont aussi des animaux de grande signification symbolique et spirituelle. Leur fécondité évoque la renaissance et la perpétuation des cycles.

Nour se sert de substances naturelles d'origine minérale et végétale pour colorer les motifs géométriques et ornementaux des murs tout en conservant l'esprit de la demeure. «*Nour a elle-même repeint les murs, avec une scrupuleuse*

fidélité à ce qu'en avait fait son propriétaire» (p. 112) qui s'est pendu par amour «*le propriétaire a transmis un peu de la magie de l'amour qu'il vivait à ces murs...»* (p. 115), a dit Sassi avec un air désespéré.

En peignant, Nour se transforme en une magicienne, ressuscite l'esprit de l'ancien occupant de la demeure et le fait revivre en rêvant d'amour avec lui. Ainsi, nous remarquons ce parallèle entre les fresques contemporaines de Nour et celles effectuées par les hommes primitifs.¹ Cette pratique ancestrale perpétue car Nour met en contact sa propre personne et le pendu, d'où le dialogue spirituel.

Par les yeux de Nour, Sassi inaugure la fresque et la sent grâce aux termes avec lesquels Nour l'a décrite: «*J'aimerais bien avoir de tels murs, moi aussi»*, lui murmure Sassi à la page 113. Nour se découvre une passion: «*J'aime beaucoup malaxer l'argile [...]. J'attaquerai tes murs dès que j'aurai fini ici »* (p.113), lui répond-t-elle. Le travail s'exécute à deux; entre dessins, peinture, application d'argile, choix des couleurs, Nour approuve en se disant: «*C'est un jeu d'enfant maintenant.»* (p. 114).

Une atmosphère paisible règne dans la demeure:

«Les bras dans le seau, [Sassi] en a mouillé le contenu. Puis l'une de ses mains creusée s'est tendue vers Nour, qui y a trempé les doigts et les a reportés sur le mur. L'argile leur a dégouliné sur les bras, les a veinés jusqu'aux coudes, est tombée sur leurs habits, les maculant comme de grosses gouttes de sang coagulé.» (p. 116).

¹ Selon des informations supplémentaires sur la préhistoire, des hommes ont creusé des petits trous régulièrement espacés sur une paroi rocheuse très dure. Les hommes ont instinctivement réalisé ses œuvres non indispensables à leur survie. On constate que c'est au moment où ils ont commencé à enterrer leurs morts avec soin que l'art a commencé à se développer.

Les hommes ont pris conscience du fait que la mort est quelque chose d'inéluctable. Alors peut-être ont-ils cherché à créer un monde surnaturel peuplé par les esprits invisibles de la nature. Dans ce cas, l'art serait né du besoin de représenter ce monde imaginaire et de «dialoguer» avec les esprits.

La fresque mystérieuse engendre une liaison amicale entre Sassi et Nour: «*C'est avec cette fable de lac et de verdure transcrite sur leurs murs, qu'a commencé leur singulière amitié.*» (p. 117).

Dans ce récit d'attente, Nour s'exprime en peignant une fresque signe de sa fidélité à un amant imaginaire qu'elle finit par rejoindre. Abordant le ksar, elle a envie d'un thé qu'elle «*déguste seule, à grandes lampées*» (p. 226) puis «*se laisse aller avec volupté contre le mur.*» (p. 226). Le tableau nous décrit une Nour face au désert qui suscite une impression naïve des deux enfants, Bachir et Alilou:

«- *Tu crois qu'elle parle aux anges, maintenant? demande Bachir.*

Un doigt sur les lèvres, Alilou chuchote:

- *Chut, il faut plus la déranger. Tu vois pas qu'elle a la figure de quelqu'un en train d'aimer?»* (p. 226).

Dans cette atmosphère d'apaisement et de volupté, Nour a écrit sa fresque.

Les signes picturaux ne sont pas des outils qui permettent uniquement de raconter un monde primitif artistique qui unit deux âmes appartenant à deux mondes différents, mais ils contribuent à la récupération de la mémoire de la protagoniste de *N'zid*.

1. 2 La remémoration par l'art graphique dans *N'zid*

A la différence de Nour de *La Nuit de la lézarde* qui a parcouru le désert pour se retrouver, dans *N'zid* Nora se réveille seule sur un voilier en pleine Méditerranée après une perte de conscience mystérieuse «*elle ne sait pas ce qui lui arrive.*» (p. 13). Ses seuls repères étaient le livre de bord ainsi que sa connaissance de tous les outils de navigation. Elle a peur, puis se reconforte grâce à la mer: «*Heureusement tu es là, toi.*» (p. 18), lui confie-t-elle. A son tour, *la Méditerranée n'a pas de secret pour le bateau. Pour elle non plus.*» (p. 21).

Plus de passé, plus d'identité, rien que des images, des odeurs et des éclats d'émotions. après quelques fouilles, elle trouve sans souvenir particulier: *«Du papier Canson. Des carnets à dessin. Des fusains. Une multitude de crayons. Toutes sortes de peinture et de gouaches.»* (p. 24).

Ces indices artistiques guident le lecteur à percevoir le métier de la protagoniste «Un peintre». Le suspens sera révélé à la page 47 lorsque l'homme qui ne cesse de la suivre lui demande:

*«- Qu'est - ce que vous faites quand vous ne naviguez pas? Quel est votre métier?
- Plutôt une passion qu'un métier... Je ... Je... suis peintre.»*

Lors d'une conversation chez le médecin, ce dernier l'interroge:

*«- Profession?
- Peintre.»* (p. 57).

Cependant l'état d'incertitude persiste et en même temps elle sait que sa mémoire est représentée *« à l'image de la mer.»* (p. 29).

La jeune femme s'empare d'un crayon, encouragé par une voix qui scande *«Zid! Zid! Zid! Continue! Continue! Continue!»* (p. 30) et dessine *«l'astre solaire [qui] devient un œil à la fois hilare et narquois. Quelques touches suffisent à le croquer en poulpe géant occupé à enfourner les eaux prises entre ses tentacules de feu. La mer entière est réduite à une petite méduse rôtie qu'il gobe avec délectation.»* (p. 31).

Elle continue à penser aux carnets à dessin, fusains, gouaches et couleurs, regarde la mer puis prononce avec exaltation l'expression *«Hagitec-magitec»*¹ (p.31). Ces dires *s'éclatent «dans sa bouche comme des bulles sans que son esprit en saisisse la signification.»* (p. 31). Puis

¹ Formule de Zana, mère adoptive de Nora, prononcée avant ses contes algériens. *«Je te conte sans te venir? Je te donne mon conte sans me livrer? Tu vas avoir mon conte, mais tu ne m'auras pas? Quelque chose de ce genre-là!»* (p. 103).

«elle dessine la mer, son relief à l'envers derrière l'étain de son miroir. Ses abîmes pour naufrages, fantômes et mystères. Ses dentelles de corail. Ses parures d'écaillés. Ses chevelures d'algues. Ses sexes d'anémones» (p. 32).

La passagère a la chair de poule qui, électrise sa peau et pleure de joie parce qu' *«elle sait qu'elle vient de retrouver là le meilleur d'elle - même.»* (p.33).

Désormais, la convocation du passé est assignée au fusain. Tâche indispensable à la remémoration progressive des bribes de vie et du moi perdu de Nora, ainsi, *«c'est la mémoire qui fait l'homme¹. »*

Pour lutter contre l'angoisse et le désarroi qui la hantent, Nora se remet à dessiner *«l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin»* (p. 34). Malika Mokeddem fait allusion à ses ancêtres nomades arpenteurs de désert représentés par la méduse contrairement aux sédentaires tel que l'oursin. La ressemblance entre la baleine et la méduse fait *«qu'elle lui raconte ses déboires.»* (p. 34). La baleine lui fait comprendre qu'il n' y a aucune connivence entre elle et l'oursin et lui conseille de balader son corps et son esprit afin d'accéder à de nouveaux horizons.

Nora *«n'a plus l'intensité contenue avec laquelle elle s'invente des histoires de poulpe et de méduse»* (p. 53) parce que entre ses *«coups de crayons nerveux et ceux plus lents, plus concis du pinceau, les traits d'un homme s'esquissent»* (p. 53). Elle l'examine avec un regard aigu puis le retouche. Dans une rage intense, l'impatient dessine avec férocité le reste du portrait

«le visage se précise, paraît lui conserver. Une gueule de Viking au regard curieux. L'intensité du bleu de l'iris semble jurer avec son expression mi-rêveuse, mi-frondeuse. Crinière et moustache à la diable, il est assis dans une barque au grément de fortune» (p. 53).

¹ TADIER Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

C'est le portrait du père que Nora «*a eu au doigt et à l'œil.*» (p. 53). Un sentiment de bien-être l'envahit pendant quelques minutes puis se dissipe. Une mémoire enfantine surgit «*le visage contre ce cou puissant, le nez dans ces cheveux roux*» (p. 54). il ne reste plus de son père que le souvenir:

«Deux larmes coulent sur ses joues. Elle sait que son père est mort et murmure dans un soupir presque heureux, celui du deuil assouvi:

- Depuis longtemps, longtemps.» (p. 54).

Le fusain continue à reconstruire le passé de Nora «*qui s'abandonne à son instinct, à la recherche de ses mains.*» (p. 92). Le visage d'une femme émerge peu à peu dont «*les pommettes un peu plus hautes, les sourcils légèrement plus larges, l'ajout d'une poitrine qui bombe le papier, menace de le déchirer.*» (p. 92). Lorsque leurs regards se croisent, Nora frissonne, et se rappelle qu'«*elle n'est pas sa mère ...*» (p. p. 92-93). «*Zana est plus que ça, beaucoup plus...*» (p. 93). Zana, cette femme dévouée, a veillé sur Nora et son père après le départ de sa mère. Elle «*a toujours su trouver pour consoler son chagrin, calmer ses angoisses, leur complicité et leurs fous rires.*» (p. 119). Ainsi, Nora ne veut pas inventer sa mère. «*Elle ne le peut pas.*» (p. 171) «*Pas dessiné la mère... Pourquoi?*» (p. 101).

Zana la libère de ce passé qui l'a traumatisé pendant longtemps. Nora veut tout savoir à propos de sa mère pourtant elle «*ne parvient pas à tout entendre. Tout comprendre.*» (p. 138). Zana lui raconte la souffrance et la mort d' Aïcha en Algérie. Nora ne retient que le détail qui lui paraît le plus important «*la seule chose importante, c'est qu'elle nous ait appelés papa et moi par delà les décennies de mutisme.*» (p. 149).

Ainsi,

«cette immortalité des souvenirs de l'enfance caractérise ceux que l'on a de ses parents. [...] Au milieu de notre vie, si nous nous éloignons de notre père

ou de notre mère, cela ne modifiera pas les souvenirs de bonheur, de confiance de notre enfance.»¹

Cependant, Nour tente de dessiner pour la seconde fois sa mère, mais *«elle ne le peut pas.»* (p. 171).

«Le visage de sa mère, elle l'entame par les yeux. Des yeux immenses [...]. Durant un moment, Nora se perd dans leur contemplation. Puis, elle se concentre, essaie de continuer, de retrouver le nez, la bouche... En vain. Sauf les cheveux. Les cheveux coulent d'eux-mêmes.» (p. 171).

Elle est incapable d'attribuer des traits à ce regard tourmenté *«elle tend la main, écarte la planche.»* (p. 171).

Les planches dessinées déclenchent les souvenirs. Au cours d'une réflexion tranquille, Nora aperçoit une baleine qui se manifeste comme si pour lui rappeler des événements de son enfance oubliés, puis *«un instant en suspens entre ciel et mer, la queue [de la baleine] s'abat avant de disparaître.»* (p. 147). Nora éprouve *«une curieuse nostalgie»* (p. 147) et *«un sentiment archaïque.»* (p.147) envahit son corps et son âme *«c'est une forme d'action et de perception de notre cerveau qui peut réactiver d'anciens souvenirs et leur redonner un éclat que l'on croyait perdu.»²*

Nora *«repense aux baleines croquées autour de son père.»* (p. 147). Elle s'arrête d'emblée sur la planche des barques aux cadavres; elle voit son père, le décrit minutieusement, ses cheveux, ses mains lui racontant l'histoire d'une *«fuite collective de la misère»* (p. 147) vers l'Amérique. Elle se souvient qu'elle a dessiné des barques cercueils. Elle sait que ses ancêtres irlandais ont émigré. Plus tard, seul, Samuel a pris une autre destination, la France. *«Pas l'Amérique, non.»* (p. 148).

Nora lui parle et dessine: *«Tu es parti tout seul! Cap sur la France. Seul sur des cailloux ou des planches.»* (p. 148). Le père de Nora a toujours été

¹ Ibid. p. p. 287 - 288.

² Ibid. p. p. 139 - 140.

étranger dans sa propre tribu. L'emploi de l'adverbe «*seul*» renforce l'idée d'étouffement et d'endurance du père en Irlande.

Aujourd'hui, c'est Nora qui se sent «*étrangère*», c'est pourquoi elle a choisi l'entre - deux; la Méditerranée, berceau des civilisations, d'où l'invention d'une multiplicité d'identités; donc plusieurs pays, plusieurs religions: «*Mes parents étaient grecs... Étaient? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco - gréco - judéo - chrétiéno - arabo - athée pur jus.*» (p. 164).

Cette hybridité de langues, de cultures et de religions, Nora la vit dans le dessin:

«Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues. Ou peut - être de les fondre toutes hors des mots dans les palpitations des couleurs, dans les torsions des traits pour échapper à leur écartèlement.» (p.113).

Aussi, elle se reconnaît quasiment dans toutes les croyances religieuses parce que la baleine¹ symbolise «*Le passage*». En effet, lorsqu'elle avale «*Jonas*»², elle l'entraîne vers les ténèbres, la mort, puis quand elle le recrache, elle ramène à la lumière, à la vie. La symbolique de la baleine est ambivalente, elle est à la fois salvatrice et démonique. Malika Mokeddem investit l'aspect bénéfique du poisson.

Reportant son regard sur l'esquisse du père, Nora se rappelle la baleine qui l'escortait lors de son odyssée: «*Tu ne pouvais pas te tromper en croisant ce regard-la*» (p. p. 148 - 149) parce qu'elle «*te suivait pour te soutenir*» (p. 149) et «*elle te serait venue en aide en cas de besoin.*» (p. 149).

Ce parcours initiatique, Nora l'accompli soigneusement, elle, censée franchir ce passage allant vers d'autres lieux, fille de ce «*tailleur de pierres et de courants.*» (p. 149).

¹ Voir partie Annexes (D).

² Jonas pour les Chrétiens, Yônah pour les Juifs et Yûnus ou Dhû-n-Nûn pour les Musulmans.

L'inscription graphique comme le tatouage¹ fait partie intégrante des signes picturaux. De par «*son caractère ornemental*»² sur le front ou la tempe, par exemple, il peut être identitaire. Dans le désert, et principalement chez les nomades, les motifs sont variés selon l'origine de la personne.

Malika Mokeddem orne son roman *N'zid* de deux passages que nous avons choisis et qui contiennent le terme «*tatouage*».

Considérons les:

1er passage	2ème passage
Munie d'un couteau, elle gratte à regret le vrai nom du bateau, «Tramontane». Il se décolle par lambeaux mais demeure inscrit en creux [...]. Il reste comme un tatouage [...]. Bientôt «L'Aimée» couvre l'empreinte de «Tramontane». (p. 16)	D'une main lasse, elle caresse le tatouage vert de l'hématome qui souligne la racine de ses cheveux. (p.214)

lexique colossal de ces énoncés

1er passage	2ème passage
Grattage	Lassitude
Inscription	Hématome
Tatouage	Tatouage
Modification	Racine

¹ Le tatouage est l'un des plus anciens rites de la culture berbère dont les origines remontent à la période pré-islamique. Des ethnies berbères, dont l'on retrouve des traces datant de l'antiquité pharaonique, tribus, nomades et groupes berbérophones, ont historiquement une présence dans plus d'une dizaine de pays africains, du Maghreb méditerranéen et l'Afrique subsaharienne en passant par l'Egypte et le Niger de l'océan Atlantique aux rivages du Nil. <http://www.tatoo-tatouage.com/societe/tatouage-kabyle-berbere-amazigh.html>

² CHEBEL Malek, *Le corps en Islam*, Paris, Quadrige, 1984, p. 179.

Nous constatons que pour sa propre sécurité, la femme sans identité frotte à regret le nom réel du bateau dont les traces restent gravées et le remplace par des lettres adhésives portant le nom de «*L'Aimée*». La femme au visage tuméfié retrouve son identité mais semble toujours égarée. Passé et présent la tourmentent. Nora perpétue son odyssée atemporel et sans frontières guidée par les premiers râles de Tramontane.

1. 3 La contemplation d'un peintre dans *Je dois tout à ton oubli*

Avec le regard d'un peintre, dans *Je dois tout à ton oubli*, le narrateur nous décrit les sentiments de Selma en évoquant trois tableaux que nous avons choisis, et qui représentent trois moments différents: traumatisant, émouvant et douloureux/ fascinant.

Le premier moment renvoie à une scène tragique qui a marqué l'enfance de Selma; c'est le souvenir d'un infanticide qui resurgit à l'âge adulte: «*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.*» (p.11). L'acte du crime est tellement monstrueux que Selma n'arrive pas à l'oublier.

Pour le deuxième moment, face à la mère, Selma contemple le coucher du soleil, elle «*a l'étincelante sensation qu'il se lève dans son cœur.*» (p. 92) parce qu'il lui rappelle le «*là-bas*»: Le désert, d'une part. D'autre part, lors de sa promenade, elle pense «*aux naufragés à répétition des candidats à l'immigration*» (p. 92), à cette «*grappe d'humains*» (p. 93) noyés dans les eaux de cette mer. Cette image laisse Selma sans voix et s'interroge: «*Pourquoi [cette mer] offre-t-elle des perspectives aux uns et s'ouvre - t- elle en tombeau pour tant d'autres?* » (p. 92).

Quant au dernier, il évoque le départ de Selma de son village natal. C'est un tableau édénique et plein d'espoir qui impressionne tous les voyageurs

notamment Selma. La neige tombe «*la première, depuis combien d'années?* » (p.173). La neige! Selma contemple ce «*rideau moucheté des flacons*» (p. 173) dont le pouvoir crée la gaité et la joie en elle. Ainsi, la magie du spectacle dissipe «*les sortilèges de l'enfance.*» (p. 173).

Souffrance, jeu de hasard et espoir; trois tableaux, peints délicatement, impressionnent la protagoniste de *Je dois tout à ton oubli* et sont source d'optimisme.

L'aspect artistique est varié. La protagoniste Nour s'identifie à un peintre et dessine par le regard et la contemplation des tableaux de la nature. Grâce à ses sensations, son ami Sassi approuve ses descriptions. Nour restitue aussi l'époque préhistorique en faisant revivre instinctivement un art pariétal pour qu'elle puisse se permettre un dialogue spirituel avec son ancien occupant.

N'zid, c'est la remémoration grâce à la passion de Nora. Le dessin lui a permis de mener un combat contre l'angoisse qu'elle éprouve pour récupérer le passé perdu.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, Malika Mokeddem évoque des tableaux: tragique, émouvant et merveilleux qui seront perçus différemment par Selma; un infanticide qu'elle n'a jamais oublié, un coucher du soleil qui lui rappelle des images des naufragés voulant traverser la Méditerranée, aussi la tombée de la neige qui coïncide avec le départ de Selma qui porte en elle un grand espoir.

La musique n'est pas à écarter du pictural. Il nous semble aussi logique de dire qu'entre la musique et la parole se tissent des liens extrêmement étroites parce qu'elles se rencontrent dans le chant.

2 - Une manifestation musicale

«Pour Rousseau, pour qui la musique, langage du cœur, va directement à l'âme, parle une langue primitive et universelle, est chant et mélodie: L'harmonie est dans ce cas une technique artificielle. »¹

Musique et chant, deux moyens qui ne font qu'un seul élément exprimant les sentiments et les passions de l'individu.

2.1 Entre chant et musique dans *La Nuit de la lézarde*

Le mélange des arts chant et musique est présent, c'est:

2.1.1 Un silence détonateur des souvenirs

Dans un ksar abandonné, le silence révèle d'agréables souvenirs dans l'esprit de Nour «*les bruits, les fumets de cuissons, les chants des femmes, les galéjades des hommes, les jeux des enfants.* » (p. 41). Ce passage évoque quelques sens propres à l'individu entre ouïe et odorat, nous remarquons le chant; ce sont les femmes qui chantent la joie et l'innocence grâce à leurs voix mélodieuses.

Désormais, plus d'odeurs de cuissons agréables, plus de plaisanteries des hommes, plus d'enfants qui jouent. C'est le silence absolu. Nour «*se hâte de [les] chasser de son esprit.* » (p. 41), après trois ans. Les chants des femmes comptent parmi les souvenirs que Nour refuse de restituer parce qu'ils lui rappellent la soumission et la brimade. Nour veut tout oublier. Elle se construit son propre monde. Elle rend hommage à un homme.

2.1.2 La restitution de l'esprit du pendu

Nour se donne le droit d'assumer le rôle de la protectrice de la demeure de son ancien occupant. Elle attend sa venue avec impatience, des fois elle rêve de

¹ LONGRE Jean- Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Bertrand - Lacoste, 1994, p. 92.

lui et sent sa présence «*j'avais vraiment la sensation qu'il était là.*» (p. 66). Nour faisait tout son possible «*pour le distraire de sa triste fin.*» (p. 66). Durant la journée, elle arrange sa demeure, lui parle, raconte les rumeurs qui circulent, rapporte les anecdotes de Oualou et L'Explication, elle s'est même «*procuré un tourne - disque et des adorations andalouses chantées par des voix en pâmoison...*» (p. 66).

Malika Mokeddem évoque la mémoire andalouse qui fait partie de notre identité et notre culture, traduite par les «*adorations andalouses*» interprétées par des voix qui donnent à rêver. Nour veut faire oublier à cet homme qu'elle s'est dessiné dans son esprit ses malheurs, le distraire.

Nour vit l'approche de sa fin. Aussi, le chant continue avec:

2.1.3 La symphonie de bienvenue

Magnifiquement Nour a vécu sa fin. Elle oublie sa douleur, son cœur. Pour son euphorie, elle se hâte pour aborder le ksar «*avec bonheur.*» (p. 225). Le vide et la solitude des maisons sont hantés par des voix de leurs anciens habitants qui accueillent Nour «*en complainte.*» (p. 225). Le spectre de la mort la guide vers ses âmes qui lui composent «*une symphonie de bienvenue.*» (p. 225).

«*L'instant présent est ainsi lié au passé [...] par le biais de la musique*»¹

2.2 Le dialogue entre musique et dessin dans *N'zid*

Par l'écriture, Malika Mokeddem tisse d'autres techniques telles que :la musique et le dessin pour compléter son travail d'artiste. C'est à Nora et à Jamil qu'elle assigne cette tâche.

¹ Ibid. p. 82.

2.2.1 La magie des sons

Nora achève sa mission de remémoration du souvenir de son père grâce au dessin. la musique la trouble. Ce sont des notes de luth qui lui parviennent de nulle part. C'est une voix masculine qui lui demande: «N'zid?» (p. 30). Elle répond plutôt prie: «Zid! Zid! Zid! Continue! Continue! Continue!» (p. 30). Des gammes errantes lui reviennent «dans le solo d'un luth [...] Il joue sur ses fibres et tourmente son sang. Le ballotement de sa tête s'accroît avec l'effort de concentration, couvre tous les sons.»

Nora dessine sous la magie des sons une méduse au visage humain, le sien qui a dansé à la plainte d'un luth. «N'zid» (p. 98). dit la voix de cet homme qui vient des dunes. La méduse l'implore. «Les pinceaux poursuivent leur odyssée» (p. 98) en mélangeant mer et désert «ils racontent l'onde et la dune.» (p. 98).

Aïcha est le prénom de la mère de Nora. A sa prononciation, son père le perçoit comme «Un chant.» (p. 138) parce que c'était la femme qui possédait «l'intelligence et l'acuité de perception.» (p. 139). Belle et douce, le prénom d'Aïcha se transforme en «Un vent.» (p. 138) Parce que rebelle, elle retourne en Algérie pour défendre la cause de son pays et les siens, malheureusement sans retour, terrassée par le chagrin.

Zana, conteuse raconte à Nora, petite, des histoires algériennes qui la font rire de bonheur. Blottie contre elle, elle se sent en sécurité parce que «lui caresse le dos» (p. 102). Le temps s'arrête subitement «sur une musique lente» (p. 102) et agréable. Pour l'endormir, elle la berce et lui chantonne «un vieux chant andalou.» (p. 102) qui l'emporte.

«N'zid», Nora «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» (p. p. 160 - 161).

Ainsi,

2.2.2 La mémoire c'est Jamil

Lors de son périple, des notes de luth percent son *oreille* «*encore lointaines, Nora se recroqueville, tend l'oreille. Ce luth rondo de la mer qui la poursuit partout et la bouleverse?*» (p. 159). Ces énoncés qui se terminent par un point d'interrogation, Nora leur trouve une réponse. C'est un CD trouvé dans une pochette sur laquelle est écrit en grosses lettres «Jamil». «*Nora revoit, tout à coup ce jour de mer furieuse là-bas à Cadaqués.* » (p. 160). C'est un homme qui s'arrête et la regarde: «*N'zid?*» (p. 160). «*N'zid?*»: «*Je continue?*», et aussi «*Je nais*». (p.160). Nora reconnaît la voix de cette langue «*elle qui croyait que son physique n'était de nulle part.*» (p. 161). Elle voit le visage de Jamil, ce joueur de luth qui «*joue au bord de la mer comme dans son désert.*» (p. 161). Jamil a besoin de cet espace pour respirer «*une étendue nécessaire aux variations de son luth aussi.*» (p. 161).

Malika Mokeddem évoque les moments heureux que Nora a vécus avec Jamil «*des bribes de leurs discussions se bousculent en elle.*» (p. 161). Nora raconte le pays, l'exil, sa passion pour le dessin et la peinture et de la mer «*seule la mer comble à tous ses rêves.*» (p. 161). Jamil répliquait :«*Entre la quille d'un bateau et la mine d'un crayon, le monde est vaste. Aussi vaste que dans le ventre d'un luth.*» (p. 162). La mer est devenue encore plus vaste «*par cet appel lointain, par la présence de son chant, par les passions d'une voix.*» (p. 164). Dessin et histoire se combinent. Bouleversée de cette rencontre avec Jamil, Nour écoute son histoire et se met à la peindre. Elle dessine Jamil enfant, dans le désert, au pied de la dune, les maisons en terre, les palmiers et pleure de joie «*de pouvoir peindre ce monde-là. Et surtout le vent de sable sur la mer, dans la tramontane...* » (p. 203). Nora dessine le luth, ce trésor, qui paraît être d'origine andalouse et que Si Sallah a offert à Jamil parce qu'on lui a cassé le sien. A présent, c'est à Jamil de le faire vivre. Nora retrace sa nostalgie pour le désert, sa passion musicale «*Jamil a beau soutenu que le pays d'un artiste c'est sa musique.*» (p. 206).

Trois éléments dessin, mer et musique «*sont des modes de célébration d'une liberté.*» (p. 164). Jamil qui ne peut composer sa musique qu'en mer, a regroupé toutes ses compositions de jeunesse qui comportent ses dissidences, ses résistances, son rejet de ceux qui le maltraitent, les conflits avec sa famille et avec les gens de son douar dans un album que Nora décide de publier parce qu'il a été assassiné. «*Il faut publier l'album sur Jamil*» (p. 214). «*N'zid*».

Les sons stimulent les doigts et la mémoire de Nora en se rappelant les visages, les contes et le chant andalou de Zana et Jamil.

2.2 Entre musique et chant dans *Je dois tout à ton oubli*

La technique du musical est présente aussi dans *Je dois tout à ton oubli*. Trois genres ont été investis: L'un naturel: La mer; les deux autres musicaux: Le Raï et l'Andalou. Le terme «*chant*» est employé six fois dans les pages: 48, 161, 163 et 164 probablement pour lui donner de l'intensité.

2.2.1 Le chant de la mer

«*Le chant de la mer mêlé à celui du moteur*», (p. 48). L'énoncé évoque un accident. Après plus de trente ans d'absence en France, le souvenir de Farouk, le fiancé de Selma, resurgit. Ils avaient tout juste vingt ans. Selma songe à sa mort; Farouk a essayé de l'empêcher de partir pour Bechar: «*Ne t'en va pas. Pas aujourd'hui.*» (p. 47), lui dit-il. Selma n'a pas cédé. Elle voulait récupérer des photos de son père mort. C'est l'accident. Farouk est mort après deux jours du départ de Selma sur la route de la corniche. Les deux chants se mêlent: celui de la mer et du moteur.

Malika Mokeddem emploie le terme «*chant*» pour alléger la tragédie de l'incident. Terrassée par la douleur, Selma «*[confie] son chagrin au ressac de la mer.*» (p. 49).

La musique prend une autre tournure. Malika Mokeddem fait référence à la musique Raï¹.

2.2.2 Le Raï

«*L'Algérie ne s'en sortira que par les femmes*» (p. 85), vision de l'auteure qui l'argumente par ces simples propos significatifs de dame Rimiti:². «*Le bien est femme et le mal est femme*» (p. 85). cette femme réfractaire a chanté des thèmes tabous comme l'amour et l'ivresse; La narratrice se questionne que «*combien faudrait-il de torrides Rimiti pour arracher les femmes à leurs archaïsmes?*» (p. 85). La narratrice s'approfondie dans sa réflexion pour dire que Selma pourrait répondre à Rimiti que l'Algérie s'en sortira que lorsqu'elle aura banni définitivement l'obscurantisme du pays. Ceci traduit aussi le point de vue de l'auteure.

Ce n'est que plus tard et à la page 161 que le chant fait sa réapparition. Malika Mokeddem passe d'une culture à une autre, de la musique Raï à l'andalou

2.2.2 Le chant andalou

«*Le vieux chant andalou monte du théâtre de la dune, remplit Selma*» (p.164). En voici le refrain de son texte: «*Quand serons-nous soulagés du manque des amours*» (p. 164). Emna en est la cantatrice. Le retour de Selma suite au décès de sa mère, a déclenché le souvenir d'Emna en visitant l'ancien mellah.

Pour ne pas entrer dans des redondances parce que déjà détaillé dans le chapitre trois de la première partie (la maison d'Emna), nous tenons à dire que la découverte d'Emna est due grâce au chant qui fascine et attire Selma. Une

¹ Le Raï a fait son apparition au début du siècle dernier en Algérie, notamment à Oran et Sidi -Bel - Abbès. Raï signifierait «conseil» ou «opinion», expression du style musical engagé dès l'origine. Ce mot viendrait en fait des maîtres et poètes algériens d'autrefois qui prodiguent sagesse et conseils sous forme de poésies chantées. [https://fr.news.yahoo.com>la musique-r...](https://fr.news.yahoo.com>la-musique-r...)

² Mère du Raï. Saâdia Bendief, Alias Cheikha Rimiti ou «Rimittis». Cette chanteuse algérienne très célèbre fait partie des premières femmes à chanter le Raï dans un style particulier.

relation de connivence s'est établie entre les deux. Hélas! après l'indépendance, la porte de sa maison est fermée. Plus d'Emna, plus de chant. Pourtant le souvenir restera gravé à jamais dans le cœur de Selma.

Le chant se mêle à la douleur, à la dissidence et au souvenir.

L'intersémiotique est présent d'une façon remarquable dans les trois textes. Dans *La Nuit de la lézarde*, ce sont des tableaux naturels que Nour contemple à la manière d'un peintre, c'est l'époque préhistorique dont il s'agit qui entraîne une Nour artiste en racontant un monde primitif par une fresque murale lors de la rénovation de la demeure qu'elle occupe afin de faire revivre l'esprit de son véritable propriétaire. Dans *N'zid*, le fusain contribue à la reconstitution du passé de Nora, et déclenche le souvenir de l'enfance, de son père, de sa mère adoptive Zana et de sa mère Aïcha. Le dessin est un signe de récupération de la mémoire, le tatouage évoque ses racines. Ce sont les sentiments de Selma qui sont décrits dans *Je dois tout à ton oubli* menant un jeu de contemplation: la scène tragique de l'infanticide qui marque Selma, un retour agréable dans le désert en admirant le coucher du soleil, suivi d'une image douloureuse en pensant aux naufragés qui meurent dans la mer, sans oublier le tableau de la neige qui fascine Selma et produit en elle une sensation d'optimisme.

Musique et chant, deux éléments indissociables qui expriment les états d'âme des trois protagonistes. Nour refuse de restituer les chants des femmes parce qu'ils lui rappellent la soumission. Ainsi, elle s'occupe de son amoureux en lui faisant écouter des adorations andalouses. Le chant, c'est cette symphonie de bienvenue qui annonce la fin de Nour. Pour Nora, la magie des sons la bouleverse, perce son oreille lui stimulant les doigts et la mémoire. Dans *Je dois tout à ton oubli*, le chant de la mer se mêle à celui de l'image douloureuse du moteur. Les deux genres: le Raï et l'Andalou ont un impact impressionnant sur Selma.

Un ornement stylistique s'avère intéressant. Des apports linguistiques investis par Malika Mokeddem entraînent l'enrichissement de ses écrits ainsi que la culture de ses lecteurs.

CHAPITRE 3
UNE ÉTUDE STYLISTIQUE

En Algèbre, par exemple, nous remarquons l'indissociabilité de certains éléments qui appartiennent simultanément aux deux ensembles A et B lors de leur intersection. En littérature, c'est une «*fabrication de l'écriture*»¹, les éléments linguistiques sont inclus dans le style. Par transitivité, nous déduisons une analyse selon la technique de la rhétorique, du lexique, de la syntaxe, de la grammaire et autres.

Dans ce chapitre, nous analyserons quelques «*figures du discours*»² d'après l'appellation de Fontanier selon leur présence dans les différents romans, ensuite nous mettons en parallèle trois fragments des trois textes en tenant compte de l'aspect lexical et syntaxique.

1 - Les figures du discours

Dans un premier temps, ces figures de rhétorique sont nombreuses dans notre corpus. Dans un second temps, l'objectif de Malika Mokeddem est de surprendre le lecteur et attirer son attention afin qu'il comprenne l'autre sens, l'implicite dans ses récits.

1.1 Les comparaisons

«*Le récit poétique devrait, pour rester poétique, se charger d'images.*»³
La Nuit de la lézarde en fourmille. Ces images apparaissent à partir de la page 12 du chapitre I où la narratrice compare Nora à une vigie qui s'occupe des observations les plus lointaines. Les contemplations de Nour persistent «*perchée sur une terrasse comme une vigie guettant une apparition, Nour observe les environs*» et attend. La narratrice continue la description d'«*une étendue de pierraille pareille à un chaos d'ornements rongés par les vents.*» (p.12). Puis, s'implique en pénétrant dans les pensées de Nour qui remarque que le ciel qui

¹ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 49.

² FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

³ TADIE Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 187.

couvre cette masse de sable et de cailloux *«est comme une cire coulée par-dessus.»* (p. 12). Les sables se transforment en une marée du point de vue de la narratrice. Ce sont des ondulations des sables qui *«montent graduellement comme une marée à l'avant du ksar.»* (p. 13).

Le personnage de Sassi n'échappe pas à la comparaison parce qu'il tâtonne la terre avec sa canne ce qui pousse Nora à lui dire en riant qu'il *était «comme une sauterelle affamée qui vole au ras du sol guidée par une unique antenne.»* (p.14). La comparaison s'applique aux délires de Sassi et de Nour à propos de la notion de l'attente. Nour pense que l'attente est une façon de marcher, de fuir puis elle ne sait pas. Sassi continue sa réflexion lui disant que même si Smicha le lézard comprenait leur conversation, il les abandonnerait bien qu'il soit gâté. Puis conclue que tous les deux, ils sont pareils et leurs *«vies sont comme des fils attendus à se rompre entre plein et vide, présence et absence, parlotte et silence...»* (p. 19).

Le lendemain, et comme par miracle, Nour entre solitude et volupté, au réveil *«le soleil à peine levé, l'irisation de la lumière sur ses paupières encore closes comme une ivresse qui écume sa vie et la fait palpiter.»* (p. 21). Quant à Sassi, il sombre dans la solitude. Le noir l'a entièrement gommée , avec le puits, le jardin, le ksar et même le désert. C'est une inquiétude contagieuse. Il ne reste plus que le ciel *«telle une mer de lumières brisées [qui] échappe aux ténèbres.»* (p. 56). Nour évoque de nouveau Sassi et sa canne quand il s'est apprêté à rentrer chez lui après une journée très dure mais rentable. Nour guette le bruit de sa canne et pense qu'*«elle grignote les cailloux comme un petit rat.»* (p. 89).

Avec des paroles poétiques, Nour parle du jardin paradisiaque qu'elle a cultivé avec Sassi en s'exclamant et montre son amour aux minuscules fleurs de fèves qui *«parsèment la verdure comme des empreintes de chats venus des neiges.»* (p. 145). A l'hôpital, Nour parle avec sagesse et dérision en même temps pour extérioriser sa douleur et se rassurer et se dessine une belle image de la mort *«une pointe de mort comme une médaille, une fleur noire sur la paroi du cœur!»* (p. 178). La dernière comparaison que nous avons évoquée parle de la terre. En

l'absence de Nour suite à sa maladie, Sassi reste seul dans le ksar et sombre dans un profond sommeil. A son réveil, il se rend compte qu'il a oublié d'arroser le jardin. Une fois arrivé, il tâte la terre. Il lui semble que *«la surface limoneuse des seguias craque sous ses doigts comme une coquille d'œuf.»* (p. 207).

Dans *N'zid* les comparaisons sont très nombreuses et sont employées généralement pour qualifier les attitudes de la protagoniste Nora. Ainsi, la femme au visage tuméfié se réveille sur un voilier qui navigue dans la Méditerranée. Elle éprouve *«une douleur [qui] lui vrille le front, [et] la tire entre deux eaux comme un poisson harponné. Sachant qu'elle ne se souvient plus de rien, elle se regarde dans la glace, répète trois fois le prénom «Myriam» juste pour entendre, réapprendre le son de sa voix. Car le prénom ne lui évoque rien.»* (p. 16). Son histoire vient de commencer parce que *«elle, elle a été effacée.»* (p.17). Sans nom, sans identité *«elle est comme un fantôme qui aurait oublié de déterrer son histoire.»* (p. 17). Parmi les indices qui ont participé à la récupération de la mémoire sa prononciation de la lettre «J» qui la laisse sans voix bien que sa sonorité soit douce. Cette même lettre *«cache une sourde menace: Elle demeure comme une arête piquée dans sa gorge qu'elle ne parvient ni à avaler ni à recracher.»* (p. 88). La douceur s'enchaîne avec une voix féminine qui donne des informations sur la météo marine; La technique de ces propos est *«comme un poème à la mer.»* (p. 30).

Poursuivant son odyssée dans cette mer immense, Nora écoute des notes de luth qui lui parviennent de loin et qui électrisent sa peau. C'est un jeu qui provoque chez Nora des sensations agréables parce qu'elles [notes] *«tombent en elle comme des pierres dans l'eau.»* (p. 66). La quête continue avec Nour qui contemple la mer et le portrait de père espérant trouver d'autres repères lui permettant de se retrouver. Heureusement, le dessin a toujours été à son secours, la mer de même. Aussi, elle *«saisit pinceaux et fusains sans idée aucune de ce que ses marins vont produire. Des réminiscences atomisées lui reviennent, comme un pianiste, un luthiste, retrouvent inconsciemment les notes d'une partition du bout des doigts.»* (p. 71).

Cette fois-ci, ce ne sont plus des notes musicales qui lui parviennent agréablement, mais des cris. Nora se souvient de ce «*silence inhabituel dans la maison*» (p. 122), de ce vide qui l'emporte dans une chute infinie. Elle se rappelle les disputes de ses parents «*dressés comme des coqs de combat en folie*» (p. 122) parce que Aïcha, mère de Nora, voulait retourner chez les siens. En lui racontant l'histoire de sa mère, Nora écoute attentivement Zana «*le portable collé à son oreille comme un coquillage*» (p. 138) vivant aux dépens d'un rocher. Nora veut tout comprendre, tout savoir, elle a beaucoup attendu. La comparaison concerne aussi l'animal. C'est une baleine qui se manifeste, toute joyeuse de sa liberté; sa queue s'abat magnifiquement «*et frappe l'eau comme une main qui applaudit*» (p.147), puis disparaît dans les profondeurs de la mer.

A Cadaqués, Nora ferme le voilier et tout en sautant dans l'annexe, elle l'abandonne devant la maison du peintre Dali sans se soucier de celle-ci, puis se dirige vers la demeure qui porte l'inscription «Solénara», y pénètre. Une sensation étrange se déclenche en elle mélangée aux bonnes odeurs de différentes fleurs. Derrière ce tumulte de pins et de grondement de la mer, Nora se dirige vers sa chambre «*comme une somnambule.*» (p. 191). Avec une volupté anxieuse, elle ouvre les persiennes qui donnent sur la mer, écoute et regarde. A la page 213, Nora recouvre intégralement la mémoire, en basculant, elle se souvient de tous les détails qui ont causé son amnésie. Quatre hommes ont sauté d'une vedette sur Tramontane. Elle se débat, puis l'un d'eux «*lui prend la tête et la lui cogne comme un œuf contre un winch.*» (p. 213). De ce passage débute l'histoire de la femme au visage tuméfié.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, les comparaisons ne sont pas aussi nombreuses que dans les deux romans précédents. Attristée par la perte subite d'une patiente, le docteur Selma Moufid songe aux dires du mari de la défunte qui était surpris et chagriné. La narratrice s'exprime: «*La femme avait dormi chez elle sans surveillance aucune et s'était réveillée chaque matin «comme un charme.»*» (p. 17). Et voilà qu'elle décède en plein sommeil. Un autre moment très douloureux frappe notre attention. C'est un passage extrait du chapitre

«*L'unique semaine seule avec elle*». La mère de Selma devrait partir en Algérie. Lors des adieux, Selma chemine le long du couloir de verre qui la séparait de sa mère. Désormais, c'est là où sa mère prend conscience qu'elle ne verra sa fille que dans plusieurs années ou jamais; Le verre était l'entrave qui les séparait: «*Ce qui les avait toujours désunies, la mère et elle, était comparable à cette cloison-là.*» (p. 112). Sans le savoir, Selma se réfugie sur la dune affrontant le vent de sable. Auparavant, elle se blottit dans un coin quand il commence à souffler. Désormais, elle l'affronte, après la scène du meurtre n'éprouvant aucune peur, fascinée par ces rafales qui sucent le sable et s'emparent du ciel et de la terre: «*Et si celles-ci la contraignaient à fermer les yeux, leur transe lui insufflait une joie semblable à celle d'une fugue.*» (p. 132). Du dernier chapitre, nous relevons une comparaison. Sur le chemin du retour, Selma concentre son attention sur le paysage. Soudain, apparaît «*une colline semblable à quelque insomniaque cadré par la léthargie des ocres, la perdition des immensités.*» (p. 170).

Ces images mokeddemienne sont diversifiées. Elles se rapportent aux personnages, traduisent certaines structures de pensée et renvoient aussi à la nature dans *La Nuit de la lézarde*. Nous avons constaté dans *N'zid* que les comparaisons se rapportent au personnage de Nora: Ses attitudes, les sentiments qu'elle éprouve lors de la propagation des notes musicales qui lui parviennent et lui troublent corps et âme. Dans *Je dois tout à ton oubli*, ces images expriment des moments très douloureux notamment celui du décès de la patiente qui ouvre le champ du souvenir de l'infanticide et celui des adieux lors du départ de la mère de Selma. L'espoir est présent représenté par une nature gaie.

L'étude du style s'enchaîne avec le procédé métaphorique qui crée un effet polysémique.

1.2 Les métaphores

La technique de la métaphore se manifeste d'une manière colossale dans les textes du corpus. Dans *La Nuit de la lézarde*, «Sassi» emprunt lexical de l'arabe dialectal signifie le mendiant ou celui qui demande la charité «*Sassi, un*

terme qui évoque la mort physique»¹ représente l'aspect négatif que Nour refuse de voir ou d'aimer parce qu'elle est en quête d'amour absolu et renonce à quitter Nour. Il ne veut pas l'abandonner. Nour «la lumière»; Sassi «la nuit». Il y a toujours une part d'obscurité dans la lumière. Cette métaphore est très saisissante parce que Sassi et Nour demeurent des amis qui s'occupent de leur jardin, se content et méditent sur le nomadisme, la sédentarité et la paix.

Nour murmure à Sassi après un long silence:

«- Quand ils [les ksouriens] ont déménagé, je me disais qu'en restant dans la solitude du ksar, nous, nous partions plus loin qu'eux. Qu'ainsi, nous trouverions certainement un peu de paix.

- Pas dans, vers.

- Quelle langue me parles-tu là?

- Une langue nomade.» (p. p. 201 - 202).

Nour change la préposition «dans» et la remplace par «vers», c'est là où se situe la langue nomade, «vers» désigne la continuité, la marche vers d'autres contrées. Nour réinvente une langue nomade dans ses paroles. Elle s'identifie à une conteuse et poétesse nomade en parlant de la paix.

Leur discussion perpétue à propos de l'attente, l'absence et le vide. Nour explique à Sassi:

«- Maintenant, je pense que j'aurai dû partir vraiment, quitter la région... L'attente d'un absent peut être une joie, au pire une impatience. L'attente dans le vide n'est qu'une hallucination qui finit par te saccager le corps et l'esprit. Vois où ça m'a mené.

- Il ne peut pas y avoir d'attente sans absence, sans manque. Et puis, l'attente est la vie même!» (p. 202).

¹ LAVAL Sophie, *Malika Mokeddem invente une langue nomade au cœur de la Méditerranée*, voix/voies méditerranéennes, n° 4, Granada, 2008, pp. 61 - 76.

Nour éprouve du remords:

«- Alors, c'est moi l'absente. J'ai ensablé mon corps dans des ruines en t'entraînant avec moi. Et je me suis desserrée.» (p. 202).

Une sensation de peur envahit Sassi essayant de la consoler de la venue de l'absent: *«Calme-toi, calme-toi et arrête ces sottises. Il va venir, ou revenir, peu importe. L'essentiel, c'est qu'il sera bientôt là.»* (p. 202).

Dans *La Nuit de la lézarde* la mémoire est moins importante que dans les deux autres textes parce que Nour n'aspire qu'à un avenir bien meilleur. Face à cette immensité désertique, elle trouve la paix.

Le passage qui suit nécessite l'attention. Analphabète, Nour voudrait comprendre ce qu'elle a exactement:

«Comment as-tu appelé ce que j'ai eu au cœur? demande - t - elle à la doctoresse.

- Je te l'ai déjà répété, un infarctus.

- Je n'arrive pas à retenir ce mot. Ce n'est pas de l'arabe?

- Non.

[...]

- Je ne sais pas le dire en arabe.

- Comment peux-tu me guérir avec des mots que je ne comprends pas?» (p. 177).

Nour ne fait pas la distinction entre l'arabe et le français. Elle pense que le médecin est comparable à cet homme politique qui marque sa supériorité en usant un langage non compris par le locuteur afin de le manipuler. Ça devrait être la vision de l'auteure aussi par rapport à la langue.

A la fin de son récit, pour ne pas mentionner le terme *«mort»*, Malika Mokeddem introduit un procédé métaphorique et poétique décrivant Sassi qui

«saisit son visage à deux mains comme on prend celui d'une enfant ou d'une amante et, d'une pression des pouces, lui ferme les paupières sur des rêves infinis.» (p. 228).

Suite au désert, c'est la mer. Malika Mokeddem évoque l'entre-deux; la mer dans laquelle elle trouve refuge, s'éloignant ainsi de toute terre, source de souffrance parce que partagée entre deux cultures, deux langues. Son projet serait l'union de ses terres situées sur les bords de la Méditerranée. C'est dans *N'zid* qu'elle envisage la reconstitution de l'identité de la protagoniste Nora à la manière d'un «Patchwork».

Nora envisage la conjugaison des identités et des langues. Au cours de ses déplacements multiples, des badauds contrôlent l'intérieur des bateaux ouverts. L'un d'eux la salue:

«Holà! De L'Aimée! Holà!

[...]

- Quelqu'an a téléphoné pour vous. Ma...il a pas voulu dire son nom.

L'homme de la capitainerie du port la dévisage avec curiosité tandis qu'elle s'approche.

- Bonsoir monsieur...

- Bonsoir Ma.. il a dit comme ça ce qu'il voulait juste savouar si L'Aimée était au port. Il a parlé d'assident. J'ai trouvé ça bissare, non? Alora je suis venu. Ma... tout à l'heure, je vous savé pas trouvé. Vous savé oune VHF?

[...]

- Vous voulez voir les papiers du bateau? suggère - t - elle avec un sentiment de crainte et d'esprit mêlés..»

- Domani mattina.

Les yeux fixés sur son front, il porte la main au sien et dit:

- *Vous savé fait le tampon avé lui?*

- *Non, non, c'est un coup de bôme.*

- *Alora, bonna note.»* (p. p. 44 - 45).

L'échange communicationnel est réussi bien que les deux individus soient de nationalité différente et parlent différemment notamment pour l'homme sicilien qui ne s'exprime pas bien en français. Dans ce dialogue le français italianisé est présent dans les termes suivants: «Alora, oune, domani mattina, bonna note». L'accent italien se remarque dans les mots qui se prononcent avec le «z» dans «bissare», prononciation de « ou » à la place de « e » dans «l'heure», omission du « ne » de négation dans «je vous savé pas trouvée ».

A la page 49, c'est l'accent libanais qu'a fait ressortir cette voix qui est en «elle» et qui dit «je». Le «elle» se transforme en «je» pour dire: «*Elle a même pris un accent libanais et roulé les r pour les répliques des militaires.*» (p. 49) suite à une anecdote que Nora a racontée à Loic Lemoine à propos d'un souvenir concernant le dessin du portrait d'un commandant lorsqu'elle a vécu au Liban.

La mémoire retrouvée, Nora affronte son malaise identitaire, refuse de se lier à aucune terre et envisage le nomadisme parce qu'elle aime les départs et les fuites plus que les arrivées et les retours. Cependant, le désert natal reste gravé en elle: «*D'une main lasse, elle caresse le tatouage vert de l'hématome qui souligne la racine de ses cheveux.*» (p. 214). La métaphore du tatouage est très significative. Il représente une trace culturelle, l'origine et la racine de l'individu. L'hématome peut être associé au sang bleu; la mer, la grande Bleue qui reste l'unique refuge de la protagoniste. Il renvoie aussi à colère bleue et peur bleue. Certes, Nora n'est pas dans un projet de retour, elle ne le peut pas. Avec son caractère révoltant elle a toujours levé l'ancre de son bateau symbole du chameau selon la tradition nomade. Le bleu est associé à la couleur bleue de l'encre qui sert à écrire. Malika Mokeddem fait allusion, ici, au combat idéologique qu'elle ne cesse de mener.

Dans *Je dois tout à ton oubli* la métaphore figure dans la fuite de Selma du désert, pourtant un jour elle sent qu'il l'appelle, elle aussi avait besoin de lui dans le but de connaître une vérité cachée depuis des années et qui resurgit subitement. En réalité, c'est l'obsession nostalgique du retour au désert natal qui trouble la vie de Selma. L'infanticide n'est qu'un prétexte. une fois retournée, elle repart immédiatement ne pouvant rester définitivement.

Aux métaphores et aux comparaisons, succède une analyse de trois extraits de notre corpus.

2 - Analyse de trois fragments des différents textes

A la page 37, Nous retrouvons le premier fragment de *La Nuit de la lézarde*:

«Moi, j'avais ton rire moqueur et ton «arrête tes âneries» dans les oreilles et je courais, j'avais perdu mon chèche. Mais ce n'est que lorsque le soleil s'est mis à me cuire le crâne que je m'en suis rendu compte. J'en avais des éclairs dans l'obscurité de mes yeux et je me répétais: «Bientôt, mon cerveau sera aussi dur qu'un œuf bouilli.» Durant un long moment, j'ai essayé de retrouver mon turban. J'ai dû tourner bêtement en rond. La mort était déjà tapie dans le silence qui me cernait. Calmement, j'ai décidé de la laisser me prendre. »

L'angoisse dans laquelle vivait Sassi allait l'entraîner vers une mort fatale parce qu'il s'est senti perdu dans la solitude, le silence et les affres du vide, du Néant. La réplique de Sassi comprend l'impératif qui exprime le conseil de Nour dans l'expression «arrête tes âneries». «Des éclairs dans l'obscurité de mes yeux» expression poétique qui marque l'atrocité de la chaleur dans le désert, d'où «mon cerveau sera aussi dur qu'un œuf bouilli» sont les sentiments de Sassi bien

qu'il soit aveugle. «*Moi, j'avais ton rire moqueur et ton «arrête tes âneries» dans les oreilles et je courais, j'avais perdu mon chèche*» phrase qui débute par un «*Moi*» accentué et sa reprise par le pronom «*j'*» intensifie la décision sérieuse de la fuite et de la perte de Sassi. La même phrase se clôt avec le terme «*chèche*», emprunt lexical, correspondant au dialecte algérien, repris en français «*mon turban*» dans la proposition «*j'ai essayé de retrouver «mon turban»*».

Le deuxième fragment de *N'zid* se trouve à la page 102:

«Elle chavire, ferme les yeux pour retenir les faveurs de cette frayeur. Des paroles du père, un seul mot devient intelligible: l'Irlande. Ce nom se dilate de paysages, d'atmosphères. Valses rapides. Vertige. Elle ne peut plus rien voir. Tout tourne. Stries et stridences. Elle sert davantage les yeux. Jusqu'au silence. Jusqu'au calme d'un autre temps, d'une autre voix. Celle de Zana sourd doucement dans l'obscurité. »

L'odyssée de la mémoire continue. Nora ferme les yeux pour fuir la réalité du passé et n'entendre que la voix de son père lui disant: l'Irlande qui la bouleverse et l'oriente vers une autre voix, celle de Zana. Des phrases courtes, des noms dépourvus de déterminants. Malika Mokeddem bouleverse la constitution syntaxique en renforçant les mots-phrase par une pause ajoutant ainsi une musicalité à son texte.

La page 28 comporte le dernier fragment de *Je dois tout à ton oubli*

«Elle se met à courir. Elle court. Elle court. La nuit est une menace qui gagne et envahit ciel et mer. Elle court. Dans un souffle parfois, elle murmure: «Goumi», l'ami de l'autre côté des eaux. Hors d'haleine, Selma s'arrête près de

quatre pêcheurs. Ils ont planté leurs lignes sur la plage et s'activent à allumer un brasero. »

Le souvenir de l'infanticide resurgit suite au décès d'une patiente, voulant se consoler, Selma se promène au bord de la mer espérant la présence de son ami Goumi. la première phrase contient le verbe «*courir*» à l'infinitif, suivie de deux autres dont le verbe «*courir*» est conjugué au présent de l'indicatif. Une pause poétique suivie d'une autre comportant le verbe «*courir*» au présent. L'emploi de ce verbe nous donne l'impression que Selma est en fuite. Haletante, elle s'arrête pour affronter son sort.

Malika Mokeddem nomadise avec la langue, bouleverse la syntaxe et le lexique du français pour retrouver d'autres significations.

Malika Mokeddem recrée une langue riche d'images où les comparaisons surtout les métaphores de tous ordres se bousculent usant un style caractérisé par la créativité au niveau lexical, syntaxique et par les formes musicales, c'est ce qui fait la singularité de son écriture.

CONCLUSION

Le roman traditionnel attire certes le lecteur par ses événements, ses idées, mais cet intérêt disparaît avec la fin de la lecture du texte. Par contre, le Nouveau Roman crée chez le lecteur un esprit perspicace lui permettant d'accéder à une nouvelle perception, celle de l'intérêt porté aux lois qui régissent la production du texte même. Nous songeons ici aux techniques du roman en liberté permettant à l'auteur de façonner son écriture à la manière d'un scientifique en usant de nouveaux outils stylistiques, culturels et artistiques s'ouvrant ainsi de nouvelles perspectives vers une lecture autre et diverse.

Malika Mokeddem fait partie de ces écrivains qui jouent avec ces techniques c'est ce qui fait sa spécificité. Nous avons tenté de confronter *La Nuit de la lézarde*, *N'zid* et *je dois tout à ton oubli* parce que chacun d'eux est porteur de techniques qui ont fait naître un roman en liberté en nous appuyant sur des approches diverses: la narratologie, la sémiotique et l'intertextualité.

Dans la première partie, nous nous sommes intéressées aux techniques de fonctionnement textuel et de création romanesque qui sont porteuses de sens. La deuxième partie, a été consacrée à l'étude de la créativité dans le roman en liberté évoquant ainsi l'interculturalité, l'intersémiotique et la stylistique.

L'écriture est une passion, c'est aussi du travail . Malika Mokeddem réalise son projet de l'aventure d'une écriture. L'investissement de procédés divers sont les moyens de la réalisation d'un roman en liberté.

Créer de l'ambiguïté pour valoriser le titre et amener le lecteur à s'intéresser au sens du texte est la principale technique qui caractérise les trois romans de Malika Mokeddem. Les titres adoptés ne présentent pas la même structure sémantique chargée.

L'épigraphe est une technique inéluctable qui assure le bon fonctionnement du texte et sa présence dans notre corpus oriente le lecteur à faire le lien entre la trinité: épigraphe, titre et texte.

L'incipit est un autre élément qui suscite l'intérêt du lecteur et à travers lequel nous avons démontré l'existence d'un lien de prolongation entre les trois récits. Les intertitres, à leur tour, traduisent le contenu de chaque chapitre et aide à la compréhension du texte à lire. Quant aux notes de bas de page, elles sont très

abondantes dans *La Nuit de la lézarde* et dans *N'zid*, mais pauvres dans *Je dois tout à ton oubli*. Ce procédé n'est pas uniquement porteur de sens, mais nous informe aussi sur la culture algérienne et internationale.

Les romans sont prédominés par une diversité de narrateurs. En effet, la prépondérance du narrateur extradiégétique - hétérodiégétique laisse dire que chaque récit est fait à la troisième personne. Autrement dit, la narration est prise en charge par un narrateur absent de la diégèse.

Tenant d'être objective, la narratrice dans chaque texte se voit dans l'obligation d'être subjective tout en donnant des impressions et des commentaires sur certaines situations. Ainsi, connaît - elle les agissements les plus approfondis de ses personnages.

La Nuit de la lézarde est prédominé par un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique parce que la richesse du roman de récits enchâssés engendre la prise en charge de la narration par des personnages qui s'identifient au narrateur. L'usage du procédé de l'alternance des modalités narratives nous a permis de s'informer sur les personnages romanesques. Le type intradiégétique-homodiégétique dans *La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli* se contente de nous attribuer des informations sur lui-même. Aussi, monologues et dialogues, deux autres techniques très présentes dans notre corpus. La première, celle du monologue intérieur domine *N'zid*. L'état dans lequel se trouvait Nora a créé une conscience vocale qui se questionne et qui tente de donner des déductions. A la différence de *La Nuit de la lézarde* et *Je dois tout à ton oubli*, l'emploi du monologue est absent pourtant les échanges sont très développés et nous attribuent des informations sur les personnages. Parmi les trois récits, *La Nuit de la lézarde* est le texte dialogué parce que les dialogues sont au-delà de toute mesure par rapport aux monologues.

La classification des personnages est décelable à travers les textes à étudier. Les personnages référentiels et les références romanesques sont les plus nombreux. Malika Mokeddem est pour l'unité des littératures du monde entier et des peuples. Elle a recours à plusieurs personnages et auteurs multiples, signe de témoignage pour sa fidélité à la littérature antique, occidentale et arabe. L'auteure

puise dans ces cultures, interpelle le lecteur exigeant de lui une compétence culturelle, sinon lui offre l'occasion de lire afin de saisir le sens des textes à lire. Contrairement à la temporalité, Malika Mokeddem accorde une attention particulière à l'espace parce que c'est dans le lieu que se localise l'action, aussi il est l'élément où évoluent les personnages romanesques. Désert et mer deux étendues, l'une sablonneuse, l'autre maritime sont plus qu'un décor. Ce sont des lieux et des personnages à la fois qui ont une influence sur les tempéraments des individus et dans la connaissance de soi.

En effet, la présence de la technique analeptique et proleptique nécessite une grande attention du lecteur parce qu'elle est porteuse d'informations qui faciliteront la compréhension progressive de l'histoire dont le récit est atemporel.

Il est bien évident que la littérature antique a eu un impact colossal sur la quasi totalité des écrivains et des poètes grâce à sa transmission orale et écrite et à sa traduction. Pour mener à bien notre étude, nous avons pris en compte la technique du mythe, de la traduction, de l'analyse et de la comparaison.

Malika Mokeddem nous a guidés vers le monde du contage apuléen dont le texte est traduit par Désiré Nisard, du poétique ovidéen dont Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet sont les traducteurs de son texte et du théâtral euripidéen dont le traducteur du texte est Henri Berguin.

Pour son premier texte *La Nuit de la lézarde*, Malika Mokeddem réactualise le mythe de Psyché parce que bien qu'il présente un parcours événementiel différent de Psyché et de Nour, les deux femmes ont le même objectif atteindre l'absolu.

Pour son deuxième texte *N'zid*, Malika Mokeddem a mis en scène le mythe de la Gorgone Méduse que nous avons trouvé ambivalent. C'est une autre méduse, l'animal marin que Malika Mokeddem a évoqué parce qu'elle possède le trait du nomadisme considéré comme la principale caractéristique de la protagoniste Nora.

Quant à la Gorgone Méduse et sa relation avec Nora, c'est par rapport à la monstruosité qui a permis à la première de perpétuer son périple et à la seconde d'accéder à l'immortalité.

Pour le troisième et l'ultime texte *Je dois tout à ton oubli*, le mythe dont il est question est celui de Médée. Euripide et Malika Mokeddem dénoncent la condition de la femme et mettent l'accent sur le fait que Médée, la mère et toute la famille agissent ainsi; la première à cause de la souffrance endurée et le regret d'avoir tout abandonné, la seconde pour éviter le déshonneur et retrouver la dignité. Pour les deux, la cible est d'atteindre la pureté.

La créativité artistique se manifeste différemment dans les trois romans de Malika Mokeddem. Entre fresques et tableaux dans *La Nuit de la lézarde*, Nour exprime ses émotions avec le regard d'un peintre, puis elle dessine un monde primitif qui raconte une fresque pariétale pour faire revivre l'esprit de son ancien occupant. Le travail s'exécute avec son ami Sassi, entraîne la naissance d'une relation amicale entre les deux.

Dans *N'zid*, le dessin aide Nora à convoquer le passé. Elle se souvient de son père, de Zana, de sa mère, de son enfance. Le dessin est une piste de remémoration. Le tatouage est son identité.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, les tableaux diffèrent dans les thèmes: tragique, émouvant et gai.

L'art musical est présent dans les trois romans; ce sont des chants de femmes qu'elle veut oublier mais n'y arrive pas, c'est la restitution de l'esprit de l'ancien occupant de sa maison que Nour veut ranimer en lui faisant écouter des chansons andalouses, ce sont des notes de luth qui vibrent dans le corps et l'âme de Nora. C'est Jamil qui en est le musicien.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, le chant de la mer allège la tragédie de l'accident. Deux autres genres le Raï et l'Andalou fascinent Selma par leurs paroles très significatives.

Le dernier chapitre sert à embellir notre travail . Les figures de style sont très remarquables. Leur présence dans les différents romans ne leur porte pas atteinte, au contraire, elles stimulent la réflexion et créent un effet de sens permettant au lecteur d'avoir une diversité d'interprétations.

«La littérature algérienne de langue française est un phénomène littéraire à la fois national et international, marqué par une incontestable spécificité culturelle algérienne et par un phénomène d'influences littéraires cosmopolite, complexe, qui possède des traits de l'universalité littéraire.»¹, avance Hassen Boussaha.

Passionnée et passionnante, avec Malika Mokeddem nous avons vécu l'art et l'écriture, la culture patrimoniale universelle et locale faisant d'elle une vaste encyclopédie qui mérite d'être consultée.

Depuis la publication de *La désirante* en 2011, Malika Mokeddem nous surprendra, bel et bien, après cette absence et ce silence avec un roman sur la peinture *«j'aime la peinture, mais je ne suis pas peintre. Je compte faire un ouvrage sur la peinture après La désirante»²*, nous confie - t -elle.

Ainsi, notre travail nous ouvrira certainement de nouvelles perspectives sur l'étude d'autres aspects qui seront le prolongement de ce travail et mériteront d'être approfondis.

¹ BOUSSAHA Hassen, *Universalité et particularité de la littérature algérienne en langue française*, P;U. Rennes, Collection Pluriel, n° 27, 2ème semestre 2015, p. 497 - 510.

² Entretien qui nous a été accordé le 21 novembre 2010 à Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres analysées

MOKEDDEM Malika, *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998.

MOKEDDEM Malika, *N'zid*, Paris, Grasset, 2001.

MOKEDDEM Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.

Autres œuvres de Malika Mokeddem

MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997.

MOKEDDEM Malika, *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992.

MOKEDDEM Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

MOKEDDEM Malika, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995.

MOKEDDEM Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

MOKEDDEM Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

MOKEDDEM Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.

Ouvrages théoriques

AURAIX JONCHIERE Pascale et MONTANDON Alain, *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, PUF, 2004.

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1947.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace «La maison de la cave au grenier»*, Paris, PUF, 1957.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BLANCHOT Maurice, *L'espace Littéraire, Annexes «La solitude essentielle et la solitude dans le monde»*, Paris, Gallimard, 1955.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975.

- BRUNEL Pierre, *Mythes et Littérature*, Paris, P.U.P.S, 1994.
- CARLIER Christophe, GRITON - ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux Mythologies*, Paris, Ed. Marketing, 1994.
- DETIENNE Marcel, *L'Invention de la Mythologie*, Paris, éd. Gallimard, 1981.
- DUJARDIN Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987.
- GENETTE Gérard, *Figures I, «Espace et langage»*, Paris, Seuil, 1996.
- JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Reims, Sedes, 1997.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LONGRE Jean-Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Bertrand - Lacoste, 1994.
- MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MARCEAU Félicien, *Le roman en liberté*, Paris, Gallimard, 1978.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SCHAFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* Paris, éd. Le Seuil, 1999.

TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, PUF, Ecriture, 1978.

TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

TADIE Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

Etudes critiques

A - Ouvrages

ACHOUR Christiane et BAKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Ed. Tell, 2006.

CHEBEL Malek, *Le corps en Islam*, Paris, Quadrige, 1984.

De Beauvoir Simone, *le deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse, Le Momento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

DEMOUGIN Françoise, et al, *Enseigner la littérature à l'école Les Textes patrimoniaux au cycle 3*, Gard, 2009.

DEPAULIS Alain, *Le complexe de Médée - Quand une mère prive le père de ses enfants*, Paris, éd. De Bœk, 2008.

DETOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Paris, Ed. du Rocher, 2006.

FILLOUX Jean - Claude, *La personnalité*, Paris, PUF, 1965.

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie et THIBAUT Bruno, *Lectures d'une œuvre J - M.G le Clézio*, Nantes, éd. de l'Université de Versailles Saint-Quentin En Yvelines, 2004.

KRISHNAMURTI, *La révolution du silence*, textes choisis par Mary Lutyens et traduits par Carla Suarès, stock, 1970.

LINTVELT Joap, *Essais de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.

LITS Marc, *Pour lire le roman policier*, Paris, De Bœk Duculot, 1989.

MAROTIN François, *Jean-Marie Gustave le Clézio, Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1995.

ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, Coll.« écrivains», 1994.

QUIGNARD Paul, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993.

SAID Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, éd. Nathan, 1993.

SOUDAY Paul *Les livres du temps (deuxième Série) «Le mythe de Psyché et d'Apulée à M. Gabriel Mouray»*, Paris, Ed. Emile-Paul Frères, 1929.

THERENTY Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette, 2000.

B - Articles

BARTHES Roland Article «*Texte (Théorie du)*», rédigé en 1973 pour l'Encyclopedia Universalis, volume 15.

BASILIO Kelly, *Incipit romanesque et coup de foudre amoureux*, «Poétique» n°54, Seuil, février, 2009.

BONN Charles «*Littérature maghrébine francophone, horizon 2001: de quelques avatars de la perception groupale d'une littérature qui a cessé d'être émergente*», In Beïda Chikhi (ed), *Vives Lettres Numéro spécial (1er semestre 20): Passerelles francophones*, Pour un nouvel espace d'interprétation, volume 11, Afrique et Antilles, Strasbourg, Université Marc Block.

BRUNEL Pierre, «*Mythe et création*», in *Mythe et Littérature*, sous la direction de Parizet Sylvie, Paris, éd. Lucie, Coll. Poétiques comparatistes, 2008.

BOUSSAHA Hassen, *Les techniques romanesques chez les écrivains algériens de graphie française de 1950 à 1956: entre la modernité et l'innovation*, revue des Sciences Humaines, n° 25, juin 2006.

BOUSSAHA Hassen, *Universalité et particularité de la littérature algérienne en langue française*, in ouvrage collectif en langue française *Histoire, Mythe et création*, P.U Rennes, Collection Pluriel, n° 27, 2ème semestre 2015.

CAVALLERO Claude, *Les Marges et l'origine: entretien avec J.M.G le Clézio*, Paris, Europe 765-66 (janvier/février 1993).

CHARBAZI Haydée, *La sonorité de la pensée*, in colloque «*Dire René Char*», Paris, mars, 2008.

DEBRAY Raymonde, «*Du mode narratif dans Les Trois Contes*», *Littérature*, mai 1971.

DEMOUGIN Françoise, «*Littérature et formation du lecteur: la dynamique de l'image dans la construction du sujet*», *Trema*, n° 24, 2005.

DIB Mohammed, «*Ecrire, lire, comprendre*», La Nouvelle Revue Française, n°521, juin 1996.

FAUCONNIER Bernard, «*Sartre et Beauvoir Le dialogue infini*», Le Magazine Littéraire, *Simone de Beauvoir, La passion de la liberté*, n° 471, janvier, 2008.

HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Poétique du récit, Seuil, Coll. Points, 1977.

Hœk Léo.H, «*Description d'un archonte: préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman*» *Nouveau Roman: Hier - aujourd'hui. J. Ricardou, Van - Rossum*, UGE, 1972.

Hœk Léo H, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.

LANCRAY - JAVAL Romain, DELACROIX Marie-Françoise, *Redonnez-leur... René Char: Quelles préoccupations pédagogiques?* in colloque «*Dire René Char*», Paris, mars, 2008.

MAFFESOLI Michel, *Du Nomadisme: Vagabondages initiatiques*, in Agora débats/jeunesses, volume 10, n° 1, Paris, Le livre de Poche, 1997.

MITERRAND Henri, «*L'objet livre*», in pratiques, n° 32, décembre, 1981.

PARIZET Sylvie, *Mythe et Littérature*, «*Introduction*», Paris, éd. Lucie, Coll. Poétiques comparatistes, 2008.

PIEN Nicolas, *Le Clézio, La quête de l'accord original*, Paris, L'Harmattan, 2004.

PINGEAUD Jackie, *La couleur*, Coll. Interférences, Presses universitaires de Rennes, 2007. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, in article de Nadeje Laneyrie - Dagen, «*le bleu des primitifs*».

REBOLLARD Patrick, *En lisant les épigraphes de Claude Simon*, Article paru dans Etudes françaises (Revue de la section de littérature française), n° 3 - Tokyo, Université Waseda, 1996.

RIFATERRE Michel, «*La trace de L'intertexte*», La Pensée, n° 215, octobre, 1984.

SCHNEIDER Michel, «*Pascal, une vie sans divertissement*», Le Magazine Littéraire, *Mal de vivre ou quête de soi La solitude*, n° 12, octobre - novembre, 2007.

SELLIER Philippe, «*Qu'est - ce qu'un mythe littéraire?*» in Littérature n° 55, octobre, 1984.

Revue et articles consacrés à Malika Mokeddem

AUBRY Anne, *La Mer Méditerranée, Lieu et non-lieu dans N'zid et Mes hommes de Malika Mokeddem, Carnet I, La mer ... dans tous ses états*, janvier 2009.

BAICHE Faïza, entretien effectué avec Malika Mokeddem, Montpellier, dimanche 21 novembre 2010.

BADDOURA Ritta, *Malika Mokeddem, L'écrivain des deux sud*, L'Orient Littéraire, n° 40, Spécial Salon du livre, jeudi 22 octobre 2009.

HELM Yolande Aline, *Malika Mokeddem envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LAVAL Sophie, *Malika Mokeddem invente une langue nomade au cœur de la Méditerranée*, voix/voies méditerranéennes, n° 4, Granada, 2008.

MOKHTARI Rachid, *Malika Mokeddem, L'écriture, mon ultime liberté*, Passerelles, Mensuel culturel, n° 11 septembre, 2006.

REDOUANE, Nadjib, Szmidt, BENAYOUN, ELBAZ ROBERT Yvette (dir), *Malika Mokeddem*, Paris, Editions L'Harmattan, Coll. Autour des écrivains maghrébins, 2003.

SAVIGNEAU Josyane, Grand entretien littéraire avec Malika Mokeddem, in Rencontres Internationales du Livre de Montpellier, Comédie du Livre: les 7, 8 et 9 juin 2013.

Thèses consultées

EL-KHOURY Barbara, *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975 - 1992)*, Doctorat d'Etat en Lettres françaises, Paris, L'Harmattan, 2004.

KOUA Viviane, *Médée figure contemporaine de l'interculturalité*, thèse de Doctorat en Littérature comparée, Université Limoges (France) et Université Cocody (Côte d'Ivoire), 2006.

KOUAME Valéry, *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire)*, thèse pour l'obtention du Doctorat dit «nouveau régime» novembre 1995.

LONGOU Shahrazède, *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Meissa Bey, Malika Mokeddem et Leila Marouani)*, University of Iowa, 2009.

MOHAMEDI TABTI Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Doctorat d'Etat en langue étrangère, Université d'Alger, 2001.

NAJJARA Nabil; *Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français: entre tension et passion*, Université de Toulouse II - Le Mirail, 2012.

RAISI Elena, *La figure de Méduse Réécritures ovidiennes entre XVIe et XVIIe siècle*, thèse de Doctorat en Les Littératures de l'Europe Unie, Université de Pologne, 2011.

Ouvrages littéraires

AUDISIO Gabriel, *Jeunesse de la Méditerranée*, Paris, Gallimard, 1935.

BALZAC Honoré de, *Une passion dans le désert in la revue de Paris*, Paris, 1830.

BRAUDEL Fernand, *La méditerranée: L'Espace et L'Histoire*, Arts et métiers graphiques, 1977.

CHAR René, *Complainte du lézard amoureux, Les Martinaux, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. «La bibliothèque de la pléiade», 1983.

DOUS Camille, *Cinq mois chez les Maures du Sahara*, Paris, Hachette, 1987.

EBERHARDT Isabelle, *Au pays des sables*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002.

FAULKNER William, *Tandis que j'agonise*, Etats-Unis, Gallimard, 1920.
Traduction M.E. Coindreau, Paris, Gallimard, Coll. Folio. 2002.

GARDY Philippe, *Mytologicas Mythologiques*, Poèmes traduits de l'occitan par Jean-Claude Forêt, Gadonne, ed. Féderop, 2004.

KESSEL Joseph, *Vent de sable*, Paris, Gallimard, 1997.

MAUPASSANT Guy, *Au Soleil*, Paris, Rive Droite, 2006.

MORAND Paul, *Méditerranée mer des surprises*, Paris, Ed. du Rocher, Coll. Nouvel Alpée, 1996.

MORIN Edgar, «*Un modèle de civilisation La Méditerranée*», *Le Monde diplomatique*, Paris, mars 1997.

POIZA Cholé, *Le René Char*, Mango-jeunesse-Coll. Album - Dada- Collection Ecole, Document d'accompagnement des programmes, Littérature (2), Cycle des approfondissements (cycle 3).

SAINT-EXUPERY Antoine, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939.

SAINT-EXUPERY Antoine, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.

VIEUCHANGE Michel, *Smara: Carnets de route d'un fou au désert*, Libretto, 2013.

WETZEL Marc, *Les passions*, Paris, Quintette, 1989.

Dictionnaires et encyclopédies

BEAUDET Marie - Andrée, GALAND - HALLYON Perrine, ROBERT Lucie, TOURNIER Isabelle, *Le Dictionnaire du littéraire*, Quadrige, PUF, 2002.

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988.

CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 2008.

De Biasi Pierre-Marc, «*Théories de l'intertextualité*» dans *Encyclopaedia Universalis*, vol. 12.

Dictionnaire encyclopédique pour tous *Petit Larousse illustré*, 1975.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

LAROUSSE, *Dictionnaire des Littératures, Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, 1985.

Le Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1988.

Références électroniques

Berguin Henri, *Médée*, traduction française du texte grec d'Euripide, repris sur le site L'Antiquité grecque et latine, consulté le 20 juillet 2012.

<http://remacle.org/bloomwoolf/tragediens/euripide/medefr>.

BOXUS Anne-Marie et POU CET Jacques, traduction française du texte d'Ovide, *Métamorphoses*, IV. (4. 753 - 803), 2006, consulté le 30 juillet 2015.

NISARD Désiré, *l'Âne d'or ou les Métamorphoses*, traduction française du texte d'Apulée, 1865, publié sur Altramenta le 28 février 2013, consulté le 25 juillet 2015. www.altramenta.net>...>Romans

PRESNITZER Gil +Adonis. poète et conscience inaltérable, *Le chêne debout*, Esprits Nomades, consulté le 6 novembre 2011.

www.espritsnomades.com>sitelitterature

<http://www.Lerepairedelavouivre.com/> consulté le 8 novembre 2011.

<https://frnewsyahoo.com>>lamusique-rai

www.m.gralon.net>...>+Autresthemes

ANNEXES

(A1)

Nous retrouvons les quelques vers extraits du poème de René Char et qui ont servi d'épigraphe pour embellir l'œuvre *La Nuit de la Lézarde*.

La complainte du lézard amoureux

N'égraine pas le tournesol,
Tes cyprès auraient de la peine,
Chardonneret reprend ton vol
Et reviens à ton nid de laine.

Tu n'as pas un caillou du ciel
Pour que le vent te tienne quitte,
Oiseau rural; l'arc-en-ciel
S'unifie dans la marguerite.

L'homme fusille, cache-toi;
Le tournesol est son complice.
Seules les herbes sont pour toi.
Les herbes des champs qui plissent.

Le serpent ne te connaît pas,
Et la sauterelle est bougonne;
La taupe, elle, n'y voit pas;
Le papillon ne hait personne.

Il est midi chardonneret
Le séneçon est là qui brille.
Attarde-toi, va sans danger:
L'homme est rentré dans sa famille!

**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?
Ô léger, gentil roi des cieux,
Que n'as-tu ton nid dans ma pierre!**

René Char (1947, *Les martinaux*)

(A2)

Extrait du texte de la pièce théâtrale *Médée* d'Euripide dans lequel apparaît

l'épigraphe investie dans l'œuvre *Je dois tout à ton oubli*

Traduction française d'Henri Berguin

Premier épisode (extrait): entrée de Médée (V. 213 - 276)

Médée entre en scène, défaite et s'adresse aux femmes de Corinthe:

«Femmes de Corinthe, je suis sortie de la maison pour ne pas encourir vos reproches. Car, je le sais, beaucoup de mortels ont montré une telle fierté – les uns que j'ai vus de mes yeux, les autres, parmi les étrangers- que leur insouciance à se produire leur a valu un fâcheux renom de négligence. La justice ne réside pas dans les yeux des mortels quand avant d'avoir sondé à fond le cœur d'un homme, ils le haïssent à une première vue et sans en avoir reçu aucune offense. Il faut que l'étranger aille au-devant de la cité qu'il habite et je n'approuve pas non plus en général le citoyen qui, par orgueil, se rend odieux à ses compatriotes faute d'être connu. Mais un malheur s'est abattu sur moi à l'improviste et m'a brisé l'âme. C'en est fait de mal; j'ai perdu la joie de vivre et je désire mourir, mes amies. Celui en qui j'avais mis mon bonheur, - je ne le sais que trop, - mon époux, est devenu le pire des hommes. de tout ce qui a la vie et la pensée, nous sommes, nous autres femmes, la créature la plus misérable. D'abord il nous faut, en jetant plus d'argent qu'il n'en mérite, acheter un mari et donner un maître à notre corps, ce dernier mal pire encore que l'autre. Puis se pose la grande question: le choix a-t-il été bon ou mauvais? Car il y a toujours scandale à divorcer, pour les femmes, et elles ne peuvent répudier un mari. Quand on entre dans des habitudes et des lois nouvelles, il faut être un devin pour tirer, sans l'avoir appris dans sa famille, le meilleur parti possible de l'homme dont on partage le lit. Si après de longues épreuves nous y arriverons et qu'un mari vive avec nous sans porter le joug à contrecœur, notre sort est digne d'envie. Sinon, il faut mourir. Quand la vie domestique pèse à un mari, il va au-dehors guérir son

cœur de son dégoût et se tourne vers un ami ou un camarade de son âge. Mais nous, il faut que nous n'ayons d'yeux que pour un seul être. Ils disent de nous que nous vivons une vie sans danger à la maison tandis qu'ils combattent avec la lance. Piètre raisonnement! **Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule.** Mais je me tais, car le même langage ne vaut pas pour toi et pour moi: toi, tu as ici une patrie, une demeure paternelle, les jouissances de la vie et la société d'amis. Moi, je suis seule, sans patrie, outragée par un homme qui m'a, comme un butin arrachée à une terre barbare, sans mère, sans frère, sans parent près de qui trouver un mouillage à l'abri de l'infortune. Voici tout ce que je te demande: si je trouve un moyen, une ruse pour faire payer la rançon de mes maux à mon mari <à l'homme qui a donné sa fille et à celle qu'il a épousée>, tais-toi. Une femme d'ordinaire est pleine de crainte, lâche au combat et à la vue du fer; mais quand on atteint aux droits de sa couche, il n' y a pas d'âme plus altérée de sang.»

www.remaclle.org>euripide>medeefr

(B1)

Aperçu sur Apulée

Apulée est un auteur du II^e siècle après Jésus - Christ, originaire d'Afrique, un des premiers exemples d'une carrière littéraire entièrement faite en dehors de Rome. c'est un esprit brillant, universel, bien dans la ligne du mouvement de la seconde sophistique.

Né vers 125, d'une famille de Madaure (en Numidie, dans l'actuelle Algérie), il fit d'abord ses études à Carthage, où il apprit l'éloquence latine, avant d'aller chercher à Athènes un enseignement philosophique supérieur, de voyager beaucoup, puis de retourner en Afrique. Carthage deviendra sa résidence habituelle et où il y mourra après 170.

C'était un personnage singulier qui avait les yeux grands ouverts et s'intéressait à tout, aux sciences, à la philosophie, à la religion, à la magie aussi. Comme l'écrit P. Grimal, il « *se fit initier à tous les cultes, plus ou moins secrets, qui abondaient alors dans l'orient méditerranéen : mystères d'Eleusis, de Mithra, d'Isis, culte des Cabries à Samothrace, et mille autres encore, d'une moindre célébrité. Il espérait y trouver « le secret des choses»* ». Quant à la magie, elle n'occupe pas seulement une grande place dans *les Métamorphoses*, on connaît l'histoire du procès qui lui fut intenté par les parents de la femme, beaucoup plus âgée que lui, qu'il avait épousée à Oea en Tripolaine. Fâchés de voir l'héritage leur échapper, ceux-ci l'accusèrent devant les tribunaux d'avoir envoûté leur parente pour qu'elle accepte de l'épouser, Apulée s'en sortit par un plaidoyer habile et spirituel, *l'Apologie* ou le *De Magia*, qui est pour ainsi dire le seul exemple conservé d'un discours judiciaire de l'Empire.

Apulée était aussi un conférencier à succès, capable de parler en grec comme en latin. Nous ne possédons plus ces discours d'apparat, exception faite d'une mince anthologie *Les Florides* où sont rassemblés 23 morceaux de longueur très inégale.

Il avait écrit bien d'autres choses encore: des poèmes, des traductions, des traités techniques aujourd'hui perdus (sur les arbres, la médecine, l'astronomie...) et qui n'étaient peut-être que de simples compilations des résumés. Nous possédons par contre, sous son nom plusieurs traités philosophiques. D'abord une brillante conférence de haute vulgarisation si l'on peut dire, le *De deo Socratis*, qui constitue en fait l'exposé le plus approfondi que l'antiquité nous ait laissé sur la démonologie. Ensuite, le *De Platone et Cius dogmate libri II*, une sorte de résumé scolaire et assez terne de la doctrine de Platon ; en réalité c'est du Platon revu et corrigé par des siècles d'évolution du Platonisme. Enfin le *De mundo*, qui s'inspire de la théorie péripatéticienne de l'univers et qui n'est rien d'autre qu'une adaptation en latin d'un traité grec anonyme sur le même sujet. Mais son œuvre majeure est indiscutablement les *Métamorphoses ou l'Âne d'or*, en onze livres.

L'œuvre d'Apulée est éditée et traduite en français dans la « Collection des Universités de France.»

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Apul/ApulFiche.html>

(B2)

Quelques éléments sur Ovide

Ovide en latin Publius Ovidius Naso, né le 20 mars 43 av.J-C. à Sulamana dans le centre de l'Italie et mort en 17 ap.J-C., en exil à Tomis (l'actuelle Constanta en Roumanie) est poète latin qui vécut durant la période qui vit la naissance de l'Empire romain. Son surnom Naso lui vient de son nez proéminent (tout comme Cicéron, dont le surnom signifie pois chiche, qu'il devait à la verrue d'un de ses ancêtres). Il naît un an après l'assassinat de Jules César, est adolescent lorsqu'Auguste s'empare du pouvoir pour transformer la République en Empire, et meurt trois ans après ce premier.

Issu d'une famille aisée, Ovide étudie la rhétorique à Rome. Délaissant très tôt les carrières, juridique et administratives, il connaît la célébrité grâce à ses recueils de poèmes, *Les Amours*, *Les Héroïdes*, *l'Art d'aimer* et *Les Remèdes à l'amour*. A l'âge de dix-huit ans, son père lui permet de voyager à Athènes, voyage, qui le marquera et alimentera ses œuvres (notamment *Les Métamorphoses*). Après l'âge de quarante ans, il abandonne la poésie érotique pour écrire *Les Métamorphoses*, poème de 12000 hexamètres dactyliques répartis en quinze livres et reprenant les récits de la mythologie grecque et romaine.

Le 19 novembre de l'an 8 ap. J-C, Ovide est exilé sur les bords du Pont-Euxin (aujourd'hui la mer noire) à Tomis, par décision d'Auguste, pour des motifs qui nous sont inconnus. Diverses hypothèses ont été émises sur les causes de cette relégation. L'une d'elles est que le prétexte aurait été la prétendue immortalité de *l'Art d'aimer*. Il faut rappeler que le règne d'Auguste est marqué par un fort conservatisme moral, comme en témoigne, par exemple la promulgation de la Lex Lucias. On a aussi avancé qu'une relation amoureuse entre la fille d'Auguste -Julie- et le poète aurait déplu à l'empereur.

Exilé mais pas banni, c'est avec ses biens et ses esclaves qu'Ovide arriva à Tomis le 9 mai de l'an 9 ap. J-C, et c'est dans ce lieu éloigné de Rome, sur une île proche de la côte (mais qui se trouve aujourd'hui dans une lagune au nord de

Constanta) qu'il bâtit sa villa et qu'il passa les dernières années de sa vie. Néanmoins, il y conserva tous ses droits en tant que citoyen romain, ce qui est extrêmement rare pour un exilé. Il y écrivit d'ultimes vers *les Tristes* et *les Pontiques*, qui contiennent des confidences pleines de mélancolies où s'expriment sa nostalgie, sa douleur et sa détresse d'exilé. Ovide tenta en vain de revenir à Rome. Il écrivit un traité de pêche et un pamphlet intitulé *Ibis*, ainsi que quelques descriptions des *Thraces* vivant autour de Tomis.

Après sa mort, sa famille, put rapatrier son corps. Suite à l'affaissement des sols, sa tombe se trouve aujourd'hui sous une montagne.

www.fichesdelecture.com>auteurs>ovide

(B3)

Aperçu sur une petite grande vie d'Euripide

Il naquit à Salamine vers 485. Le peu que l'on sait de ses origines, de sa vie et de sa mort repose sur des légendes souvent malveillantes qu'il faut prendre avec circonspection car il fut la cible privilégiée des poètes comiques.

Il est assuré cependant que sa famille était assez aisée pour lui avoir fait donner une éducation conforme à l'idéal du temps: athlétisme, littérature, et des joutes oratoires et des raisonnements philosophiques, musique et peinture. Ami de Socrate, il fréquenta aussi les sages et les savants qui furent la parure de l'Athènes classique, Anaxagone, Protagoras, d'autres encore qui pour être aujourd'hui oubliés n'en furent pas moins brillants.

Marié apparemment sans bonheur, il eut trois enfants. Il n'exerça aucune magistrature officielle et vécut quelque peu à l'écart de ses concitoyens.

Il se consacra à la poésie et au théâtre, écrivant alors qu'Athènes était affaiblie par les guerres et connaissait une décadence, les différentes classes sociales commençant à contester les traditions, les lois, les institutions, la morale, hérités des anciens âges.

Durant une carrière d'un demi- siècle, il aurait composé quatre-vingt-douze tragédies, ainsi qu'un drame satyrique, «*Le cyclope*». De cet ensemble, dix-huit pièces, dont la datation est en partie incertaine, ont été conservées. Du reste de l'œuvre, nous ne possédons que des fragments. Il ne remporta que quatre victoires dans les concours dramatiques.

www.comptoir litteraire.com

«le comptoir littéraire» est un dictionnaire d'écrivains avant tout des romanciers, des nouvellistes, des dramaturges et des poètes, de tous les temps et de tous les pays. (André Durant présente Euripide).

(C1)

Histoire d'Eros et de Psyché

L'histoire de Cupidon/ Eros et de Psyché est surtout connue par le texte d'Apulée (125-V.180) que l'on trouve dans ses *Métamorphoses* (livres V, VI et VII).

Un roi avait trois filles dont la plus jeune, Psyché, était d'une beauté extraordinaire. Beauté si extraordinaire que le peuple l'adorait comme l'incarnation de la déesse Vénus. Evidemment, Vénus, déesse de la beauté, ne pût supporter qu'une vulgaire mortelle soit plus belle qu'elle.

Elle demande donc à son fils, Cupidon, de la venger en forçant Psyché à se marier avec le dernier des manants, le plus minable des hommes. Bientôt un oracle, annonce au père de Psyché, sous peine de terribles calamités, que celle-ci soit abandonnée sur un rocher pour être livrée à un monstre.

La fille, contrainte et forcée, est donc abandonnée en haut d'un rocher escarpé, mais bientôt Zéphyr par un coup de vent l'emporte au bas de la montagne. Là, elle découvre, après un sommeil réparateur, un jardin magnifique et un palais grandiose fait d'or, d'argent et de pierres précieuses. Elle entre donc dans le palais et se fait servir par des serviteurs invisibles dont elle n'entend que la voix, elle apprend que le palais est le sien et celui de son mari. Le soir venu, dans le noir le plus obscur, son mari la rejoint, mais jamais elle ne voit son visage, elle s'en accommode très bien et n'en est pas moins heureuse. Le mari toutefois intime à sa femme de ne jamais voir ou de chercher à voir son visage sous peine de grands malheurs.

Les deux sœurs aînées ayant appris la disparition de leur cadette décident de venir sur le rocher fatal afin de pleurer la perte de Psyché. Celle -ci ayant appris leur visite par son mari, eut l'autorisation de les inviter et de les faire venir dans son palais avec l'aide de Zéphyr. Les deux sœurs voyant leur cadette heureuse et comblée de richesses en devinrent jalouses et décidèrent de lui nuire par tous les moyens possibles et imaginables.

Le temps passe, l'époux nocturne apprend à son épouse qu'elle attend un heureux évènement, celui-ci lui rappelle aussi son serment de ne jamais chercher à voir son visage et surtout de se méfier de ses deux sœurs qui ourdissent quelque plan malhonnête.

À leur seconde visite, les ignobles sœurs réussissent à convaincre psyché que le mari nocturne n'est autre qu'un monstre hideux désirant dévorer celle-ci lorsque l'enfant qu'elle porte viendra au monde. Elles incitent donc Psyché à tuer son époux en lui tranchant la tête. Le soir venu, lorsque le mari fut endormi, Psyché se prépara donc à accomplir l'horrible forfait suggéré par ses sœurs. Mais sous sa lampe, plutôt que de voir un horrible monstre, elle trouve le plus beau spectacle qui soit, son mari n'est autre que Cupidon en chair et en os, son arc et ses flèches posés au pied du lit nuptial. Psyché, ravie au plus haut point d'être l'épouse du plus beau de tous les êtres immortels, ne peut s'empêcher de regarder longuement, de toucher, de baiser l'adolescent aux cheveux blonds et bouclés. Mais, malheur, une goutte d'huile brûlante de la lampe coule sur l'épaule de Cupidon: Celui-ci se réveille et découvre que psyché a trahi son serment de ne jamais chercher à voir son visage.

Cupidon, blessé dans son cœur et dans sa chair, s'enfuit vers le palais de sa mère en laissant Psyché seule, effondrée. La seule solution venant à l'esprit de Psyché est le suicide. Elle se jette donc dans le fleuve le plus proche, mais le fleuve complaisant repose celle-ci sur le rivage sans dommage.

Vénus apprenant la méconduite de son fils, et surtout le nom de la coupable, sa grande ennemie en beauté, prive Cupidon de ses ailes, de son arc et de ses flèches et le consigne dans sa chambre jusqu'à nouvel ordre.

Psyché, seule, enceinte, parcourt donc le monde à la recherche de son époux adoré. Après maintes recherches, et surtout après s'être vengée de ses sœurs, elle finit donc par arriver chez Vénus. La déesse de la beauté lui impose plusieurs épreuves insurmontables, y compris une descente aux enfers, mais chaque fois celle-ci se fait aider par les multiples amis du jeune dieu.

Durant ce temps, les ailes de Cupidon ont repoussé et sa brûlure cicatrisée. Cupidon s'évade donc et retrouve son épouse -qu'il n'a pas cessé

d'aimer- juste à temps pour la tirer d'un dernier mauvais pas. Cupidon alors s'envole vers l'Olympe pour voir le grand Jupiter et exposer son problème. Jupiter qui a élevé le jeune dieu et qui adore celui-ci malgré toutes ses bêtises, décide donc de célébrer le mariage de Cupidon et de Psyché. Pour rendre ce mariage valide et acceptable par Vénus, il offre l'immortalité à la jeune fille et fait de celle-ci une déesse.

Cupidon et Psyché vécurent donc heureux pour l'éternité, une petite fille naquit, celle-ci se nomma Volupté, déesse des plaisirs de l'amour.

www.alain.be>eros_et_psyche

(C2)

Pour une lecture de l'histoire de la Gorgone Méduse en vers
Ovide, *Métamorphoses*, (Livre IV)

Traduction et notes de Anne - Marie Boxus et Jacques Poucet
Bruxelles, 2006

Noces de Persée et Andromède - Récit du combat de Persée contre Méduse
(4, 753 - 803)

Après avoir offert des sacrifices appropriés à Jupiter, Minerve et Mercure, Persée épouse Andromède au cours d'une fête grandiose offerte par Céphée, dans son luxueux palais (4, 753 - 769).

Au cours du banquet, Persée est amené à raconter son combat contre Méduse: après une allusion peu explicite à son passage chez les filles de Phorcys (les Grées), le héros narre son itinéraire périlleux jusqu'au séjour des Gorgones. Sans croiser directement le regard de méduse, dont le visage se reflétait sur son bouclier. Persée lui trancha la tête, d'où jaillirent Pégase et Chrysaor. Persée raconte encore ses nombreux voyages, puis explique que les cheveux de Méduse sont devenus des serpents, par suite d'une vengeance de Minerve, laquelle utilisa ensuite ces serpents sur son bouclier (4, 770 - 803)

En hommage à trois dieux Persée élève trois autels de gazon,
le gauche à Mercure, le droit à toi, vierge guerrière,

4, 755 l'autel de Jupiter est au milieu une vache immole à Minerve
un veau au dieu aux pieds ailés, et à toi, dieu souverain, un taureau.
Aussitôt il emmène Andromède, récompense d'un grandiose exploit.
sans prendre la dot devant eux Hyménée et Amour
agitent des torches nuptiales, les feux sont saturés de parfums,

4, 760 et des guirlandes pendent et des toits, partout résonnent

lyres, flûtes et chants, signes heureux de la joie des cœurs;
les battants ouverts des portes laissent voir les atriums
entièrement ornés d'or, et un festin somptueusement préparé,
offert par le roi, accueille les nobles céphéniens.

4, 765 A la fin du repas, sous l'effet d'un vin généreux, présent de Bacchus,
les esprits s'épanchent et, curieux des pratiques et des habitudes de
l'endroits,

4, 767 le rejeton de Lyncée s'enforme des mœurs et du caractère des habitants..
Le descendant d'Abas s'informe, aussitôt un descendant de Lyncée
lui répond, parlant des mœurs et du caractère des habitants
tout de suite après son explication, il dit: «Maintenant, je t'en prie,

4, 770 ô très vaillant Persée, dis - nous quel grand courage, quels artifices
t'ont aidé à s'emparer de la tête de serpents! ».
Le descendant d'Agénor raconte qu'au pied de l'Atlas glacé
s'étend un endroit protégé par un rempart de rochers imposants;
dans l'entrée habitaient deux jumelles, filles de Phorcys,

4, 775 qui se partageaient l'usage d'un seul œil qu'elles se passaient l'un à l'autre.
Persée l'avait dérobé, habilement, en mettant sa main à la place
de celle d'une des sœurs. Puis, par des chemins retirés et inaccessibles,
franchissant des rochers couverts d'âpres forêts, il avait atteint les
demeures
des Gorgones, Partout à travers les champs

4, 780 le long des chemins, il avait vu des statues d'hommes
et d'animaux métamorphosés en pierre, après avoir vu Méduse.
Lui cependant ne regardait que la forme de l'horrible Méduse
reflétée sur le bronze du bouclier que portait sa main gauche;

et tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil,

4, 785 il lui avait séparé la tête du cou, ensuite, du sang de leur mère
étaient nés Pégase aux ailes rapides et son frère.

Il décrivit encore les périls très réelle de sa longue course,
et les mers, et les terres que, d'en haut, il avait vues sous lui,
et les autres qu'il avait atteints, à force de battre des ailes.

4, 790 Il se tut pourtant plus tôt qu'on ne l'attendait. L'un des notables
prit la parole, demandant pourquoi parmi les sœurs
une seule portait des serpents mêlés à ses cheveux
L'hôte du roi dit: «Puisque tu poses une question intéressante,
écoute la raison de ce qui t'intrigue. Très célèbre pour sa beauté,

4, 795 Méduse éveilla l'espoir jaloux de nombreux prétendants
et de toute personne, rien n'était plus remarquable
que sa chevelure, j'ai connu quelqu'un qui disait
Le maître de la mer l'aurait outragée dans le temple de Minerve;
la fille de Jupiter se détourna, dissimula derrière son égide

4, 800 son chaste visage et, pour ne pas laisser cet acte impuni,
transforma les cheveux de la Gorgone en hydres affreuses.
Maintenant encore, pour effrayer ses ennemis épouvantés
la déesse arbore sur sa poitrine les serpents qu'elle a fait naître. »

(C3)

Dona nōstra dei serps espaurugantas
Ficada aqui espinha de terra negrosa
Dins la carn lusenta dau cèu
Maire de totei lei paur s arnolonadas
Dempuei que lo temps es temps
Dins l'espés pudent de la vida
Ton agach dins leis uelhs deis òmes
Demōra belugueta d'esfrai blos
Serp antica dessecada ais aracs fers
Dei segles dins l'uelh vuege dau potz
Son ulhet d'ela gema freja e ponchuda
Ton miralhet tot en nosautres que te sentēm
D'eu que vas escalar e teis espavents
En nos farās grelhar nōstra furor d'èstre mortaus

Dōna e femna e filha
Maire deis esfrais dau pus fons de la cam
Dins ta preson d'umors blancas e de lach
Ton agach dreïçat coma un autre soleu
Cara mairala dins leis aurassas
De nōstreis amoresei furors

Medusa

Notre dame des serpents effrayants
Plantée ici épine de terre noirâtre
Dans la chair luisante du ciel
Mère de toutes les peurs accumulées
De puis que le temps est temps
Dans l'épaisseur puante de la vie
Ton regard dans les yeux des hommes
Reste étincelle de pur effroi
Serpent antique desséché par les attaques féroces
Des siècles dans l'œil vide du puits
Son petit œil gemme froide et pointue
Un miroir tout entier en nous qui te sentons
De lui que tu vas gravir et de tes épouvantes
Tu feras germer en nous notre fureur d'être mortels

Dame et femme et fille
Mère des effrois du plus profond de la chair
Dans ta prison d'humeurs blanches et de lait
Ton regard dressé comme un autre soleil
Visage maternel dans les grands vents
De nos amoureuses fureurs

Méduse

Philippe Gardy, *Mitologicas Mythologiques*, poèmes traduits de l'occitan par Jean-Claude Forêt, Gardonne, éd. Fédérop, 2004.

Ouvrage traduit et publié dans le cadre de la Librairie des langues de France avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication du Centre national du livre et de la Délégation générale à la Langue française et aux Langues de France.

La symbolique de la baleine

Plus largement, on retrouve la baleine dans toutes les religions qui se réfèrent à l'Ancien Testament, qu'elles soient chrétiennes (Jonas), juives (Yônah) ou musulmanes (Yûnus ou Dhû-n-Nûn). Les noms même du prophète en portent la marque. Jonas signifie «Baleine» en araméen et Dhû-n-Nûn «L'homme à la baleine» en arabe.

L'épisode de «Jons» et la Baleine (5) en est l'archétype. Jeté à la mer par les marins pour calmer la tempête qui menace de détruire leur bateau, Jonas est avalé par une énorme baleine venue des profondeurs de l'océan. Prisonnier dans l'antre de l'animal, Jonas y reste trois jours et trois nuits dans l'obscurité la plus totale avant d'être finalement recraché et rejeté sur la rive.

Si l'on analyse un tant soit peu cet épisode, on s'aperçoit que la baleine symbolise «Le Passage». En effet, lorsqu'elle avale Jonas, elle l'entraîne vers les ténèbres, la mort, puis lorsqu'elle le recrache, elle le ramène à la lumière, à la vie. Il ne s'agit en fait rien d'autre que l'allégorie de la résurrection.

Il convient donc de dire que le symbolisme de la baleine a une double connotation, à la fois salvatrice et démonique. Lieu de sépulture et de résurrection.

La lettre Nûn qui appartient à la fois à l'alphabet arabe et hébraïque, a pour rang 14 et pour valeur numérique 50. Elle est considérée dans la tradition islamique comme représentant EL-Hût, «la baleine» ce qui lui confère le symbolisme général du poisson et plus précisément celui de «poisson-sauveur» . Bref, cette lettre Nûn se retrouve dans le surnom Dhû-n-Nûn; qui signifie «l'homme baleine».

<http://www.globice.org>>02_Toutsavoir...

(E)

Entretien à domicile avec l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem
accordé à Faïza Baïche

Montpellier, dimanche 21 novembre 2010 à 15:00h

F. B: Malika Mokeddem, écrivaine algérienne, a vu le jour en Algérie dans une famille conservatrice... Malika Mokeddem est-elle une écrivaine d'expression française ou une écrivaine francophone?

Malika Mokeddem: Je suis une écrivaine d'expression française.

F.B: Malika Mokeddem est très prolifique; elle nous surprend chaque année ou deux avec un roman. Quel est le secret de cette motivation extraordinaire?

Malika Mokeddem: Vous savez que je suis médecin... et ceci ne m'empêche pas d'écrire... L'écriture c'est ma passion... Le plus grand amour de ma vie c'est ça... J'aime écrire. C'est tellement fort que toute ma vie s'est brisée pour qu'elle se réorganise autour de l'acte d'écrire.

F.B: Malika Mokeddem est une dévoreuse de livres. Quel est l'impact de Sartre, Simone de Beauvoir, Kafka, Giono, Faulkner... dans ces écrits?

Malika Mokeddem: Depuis mon très jeune âge j'étais dévoreuse de livres, et je ne les ai jamais relâchés. Ces auteurs ont nourri mon imagination. Ils ont eu une très grande influence sur ma vision du monde et sur la manière de percevoir la réalité... Aussi, je n'ai pas lu que ça... Je lis beaucoup... J'ai tout lu.

F.B: Le mauvais œil, intitulé d'un roman que nous n'avons pas eu l'occasion de lire. Quelles en sont les causes?

Malika Mokeddem: Je n'ai jamais écrit un tel roman. Ce ne sont que des rumeurs.

F.B: Dans son premier roman *Les hommes qui marchent*, Malika Mokeddem écrit d'une manière automatique. S'agit-il d'un impact surréaliste, de même vous avez mentionné une épigraphe de René Char - qui est un surréaliste- dans *La Nuit de la lézarde*.

Malika Mokeddem: Je ne suis pas surréaliste et je n'ai jamais été surréaliste. Vous voulez dire qu'il y a eu un travail.

F.B: Dans toute l'œuvre de Malika Mokeddem, à côté de la médecine, la création artistique est présente. Peinture, dessin, chant, musique, ont-ils une grande inspiration sur Malika Mokeddem et ses écrits?

Malika Mokeddem: Je suis toujours médecin. J'exerce ma profession en tant que médecin. J'aime la peinture, mais je ne suis pas peintre. Je compte faire un ouvrage sur la peinture après *La désirante*, roman que j'ai terminé et que je compte publier en Mars prochain (2011). Il est temps pour moi de me retourner vers l'écriture plaisir.

F.B: Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour pénètre dans un rêve infini: « Il [Sassi] saisit son visage à deux mains comme on prend celui d'un enfant ou d'une amante et d'une douce pression des pouces lui ferme les paupières sur des rêves infinis.» (p.128). Nour s'efface et cède la place à une autre lumière Nora. Pourriez-vous considérer que *La Nuit de la lézarde* est une introduction pour *N'zid*?

Malika Mokeddem: Oui... Nour est l'héroïne de *La Nuit de la lézarde*, Nora est l'héroïne de *N'zid*... c'est aux critiques d'interpréter *La Nuit de la lézarde* et *N'zid*.

F.B: Rompre avec l'écriture traditionnelle et donner un nouveau souffle à votre écriture à partir de *La Nuit de la lézarde*. Est-ce une véritable renaissance de l'écriture chez Malika Mokeddem?

Malika Mokeddem: Mon écriture n'a jamais été traditionnelle. Et vous croyez qu'il y a eu innovation à partir de *La nuit de la lézarde*? A mon avis, il y a eu un travail. Comme je vous l'ai dit, je vais me pencher sur l'écriture plaisir avec *La désirante*.

F.B : *N'zid*, œuvre mère de Mokeddem, est dédiée à la tribu intime et préférée de Malika Mokeddem et appartenant à des nationalités diverses sauf arabe.

Malika Mokeddem: *N'zid* est dédié à mes amis, à mes intimes, c'est ma tribu!

F..B: «*L'acte d'écrire est ma première liberté*», avez-vous dit dans «El Watan» un 12 septembre 2006.

Malika Mokeddem: l'acte d'écrire c'est ma liberté. C'est ma suprême liberté!

F.B: Il y a toujours de l'espoir dans la fin de vos romans. Est-ce que Malika Mokeddem est aussi optimiste dans la réalité que dans ses écrits?

Malika Mokeddem: Je suis optimiste.

F.B: Que représente pour vous:

La Nuit de la lézarde, N'zid, Je dois tout à ton oubli?

Malika Mokeddem: *La Nuit de la lézarde*: le premier titre était *la lézarde*.

L'héroïne «Nour» est partie dans le désert, elle voulait s'éloigner de la ville.

N'zid: Le premier titre est: *une Guinness à Galway*. *N'zid* veut dire: je nais, *N'zid*:

Je continue, *N'zid*: j'avance... *Je dois tout à ton oubli*: Selma qui creuse dans la mémoire pour se souvenir de cette mère qui tue son enfant.

F.B: Le concept «Franchement» élément récurrent dans *La Nuit de la lézarde*

Malika Mokeddem: franchement: tic de langage.

F.B: Désert.

Malika mokeddem: C'est l'enfermement... C'est mon univers. Le désert est une personne. Dans le désert, je suis et je me sens étrangère aux miens par le savoir.

F.B: Mer.

Malika Mokeddem: Premier personnage de *N'zid*... C'est le désert adopté, sillonné.

F.B: Angoisse.

Malika Mokeddem: L'angoisse c'est le doute... Je reprends ma copie.

F.B: Liberté.

Malika Mokeddem: Ma patrie.

F.B: Patrie.

Malika Mokeddem: C'est mon écriture.

F.B: Père.

Malika Mokeddem: Amour muselé par les conventions. Je me souviens lorsque je suis allée en Algérie. Avant de mourir, il avait saisi ma main et il m'a demandé Pardon!

F.B: Mère.

Malika Mokeddem: dédicace de la tribu. J'ai refusé tout ce qu'elle a vécu. Je suis sortie de son ventre et je suis devenue rebelle, certainement, grâce à elle, à cause d'elle... Je crois dire grâce à elle.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE: TECHNIQUES DE FONCTIONNEMENT TEXTUEL ET DE CRÉATION ROMANESQUE.....	12
Chapitre 1: ÉTUDE DES EXERGUES.....	13
1 - L'étude des titres.....	14
2 - Les compléments des titres	29
3 - L'accroche du récit.....	48
4 - L'étoilement du titre.....	54
5 - Les notes de bas de page.....	59
Chapitre 2: TECHNIQUES DE LA NARRATION ET DE LA PRÉSEN- TATION DU PERSONNAGE.....	67
1 - La voix du récit	68
1.1 Le narrateur à dominante extradiégétique - hétérodiégétique dans les trois récits.....	68
1.2 Le narrateur intradiégétique - hétérodiégétique dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	76
1.3 Des modalités alternées entre un narrateur intradiégétique - hétérodiégétique et intradiégétique - homodiégétique dans <i>N'zid</i>	77
1.4 Le narrateur intradiégétique - homodiégétique dans <i>La Nuit de la lézarde</i> et <i>Je dois tout à ton oubli</i>	78
2 - La focalisation.....	80
2.1 La non - présence du monologue intérieur dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	80
2.2 L'abondance des monologues intérieurs dans <i>N'zid</i>	81
2.2.1 Une conscience vocale.....	82
	274

2.3 L'absence des monologues intérieurs dans <i>Je dois tout à ton oubli</i>	89
3 - Les dialogues.....	90
4 - Classification des personnages.....	101
4.1 Les personnages - référentiels.....	101
4.1.1 Les personnages romanesques.....	104
4.2 Les personnages - embrayeurs.....	107
4.3 Les personnages - anaphores.....	109
 Chapitre 3: RÉFLEXION SUR LES ESPACES ET LA TEMPO - RALITÉ... ..	114
1 - Le désert	115
1.1 L'ambiguïté de l'espace désert dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	116
1.1.1 L'ambivalence du ksar.....	117
1.1.2 La maison : L'héritage légal.....	118
1.1.3 La solitude et le silence.....	120
1.1.4 La liberté arrachée.....	122
1.2 <i>N'zid</i> : Un regard sur le désert.....	122
1.2.1 Le désert de la solitude et du mutisme.....	123
1.3 En quête des lieux du passé dans <i>Je dois tout à ton oubli</i>	124
1.3.1 Le village natal.....	124
1.3.2 La maison d'Emna.....	125
1.4 Le désert : Un personnage.....	126
2 - La mer Méditerranée.....	129
2.1 <i>La Nuit de la lézarde</i> un milieu sablonneux mais... ..	132
2.2 <i>N'zid</i> : la Méditerranée élément centripète du texte.....	133

2.2.1	La mer : Un lieu	133
2.2.1.1	l'errance.....	133
2.2.1.2	La promenade.....	134
2.2.2	La mer : Un personnage.....	135
2.2.2.1	La protection.....	135
2.2.2.2	La confession.....	136
2.3	<i>Je dois tout à ton oubli: Face à la mer</i>	136
2.3.1	Un espace.....	137
2.3.1.1	L'errance.....	137
2.3.1.2	La promenade.....	137
2.3.2	Un non - lieu.....	137
2.3.2.1	La protection.....	138
2.3.2.2	La confession.....	138
3-	Etude du temps.....	140
3.1	L'organisation du temps.....	140
3.1.1	Le récit linéaire.....	141
3.1.2	L'imprécision d'une chronologie	141
3.1.3	L'importance analeptique et la quasi- absence proleptique.....	145
3.1.3.1	Les analepses.....	146
3.1.3.2	Les prolepses.....	150
4 -	La vitesse narrative.....	151
4.1	La durée évènementielle.....	151
4.1.1	Une durée entre non- mesurable et mesurable.....	152
4.2	Le rythme du récit.....	154
4.2.1	Des récits à hybridité rythmique.....	154

DEUXIÈME PARTIE: ENCORE DE LA CRÉATIVITÉ DANS LE ROMAN EN LIBERTÉ.....	158
Chapitre 1 : UNE INTERTEXTUALITÉ MYTHIQUE.....	159
1 - L'intertextualité	160
2 - Choix intentionnel du mythe.....	162
3 - Ambigüité du concept du mythe.....	163
4 - Le mythe de Psyché dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	166
5 - La structure tripartite.....	170
5.1 La curiosité qui entraîne à la chute.....	171
5.2 La quête qui s'identifie à un abandon des plaisirs sensuels.....	176
5.3 L'initiation qui conduit à l'accès à l'absolu.....	177
6 - Le mythe de Méduse dans <i>N'zid</i>	181
7 - Le mythe de Médée dans <i>Je dois tout à ton oubli</i>	189
7.1 le projet de Médée.....	191
7.2 Le projet de la mère.....	195
Chapitre 2 : UNE INTERTEXTUALITÉ ARTISTIQUE	201
1 - Une manifestation picturale.....	202
1.1 La créativité instinctive dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	202
1.2 La remémoration par l'art graphique dans <i>N'zid</i>	205
1.3 La contemplation d'un peintre dans <i>Je dois tout à ton oubli</i>	212
2 - Une manifestation musicale.....	214
2.1 Entre chant et musique dans <i>La Nuit de la lézarde</i>	214
2.1.1 Un silence détonateur des souvenirs.....	214
2.1.2 La restitution de l'esprit du pendu.....	214
2.1.3 La symphonie de bienvenue.....	215

2.2 Le dialogue entre musique et chant dans <i>N'zid</i>	215
2.2.1 La magie des sons.....	216
2.2.2 La mémoire c'est Jamil.....	217
2.3 Entre musique et chant dans <i>Je dois tout à ton oubli</i>	218
2.3.1 Le chant de la mer.....	218
2.3.2. Le Raï.....	219
2.3.3 Le chant andalou.....	219
Chapitre 3: UNE ÉTUDE STYLISTIQUE.....	222
1 - Les figures du discours.....	223
1.1 Les comparaisons.....	223
1.2 Les métaphores.....	227
2 - Analyse de trois fragments des différents textes.....	232
CONCLUSION.....	236
BIBLIOGRAPHIE.....	242
ANNEXES.....	252
TABLE DES MATIÈRES.....	274

Résumé

Malika Mokeddem fait partie de cette élite d'écrivains qui veulent s'imposer sur la scène littéraire mondiale. La technique de la créativité est le seul moyen qui lui a permis de réaliser son projet, le roman en liberté.

L'auteure investit une diversité de procédés non seulement porteurs de sens mais aussi chargés de cultures algérienne et universelle.

Culturel, artistique ou stylistique, le jeu prédomine ses textes.

Malika Mokeddem exploite la grande richesse de l'Antiquité laissant son lecteur côtoyer des personnages mythologiques: Psyché, Méduse et Médée créant leurs équivalentes: Nour, Nora et la mère de Selma, dans une époque contemporaine.

Ainsi, elle transcende toutes les entraves, sculpte trois textes d'une richesse colossale qui touchent le pictural et le musical et qui méritent d'être pris en considération dans leur interprétation parce que ambigus et ambivalents mais poétiques d'où leur spécificité.

Mots-clés: technique, créativité, procédés, poétique, spécificité

الملخص:

مليكة مقدم جزء من نخبة الكتاب الذين يريدون فرض أنفسهم على الساحة الأدبية العالمية لأن لديها تقنية القدرة على الإبداع. ولم يكن هذا الأسلوب الوحيد الذي سمح لها بتحقيق مشروعها في كتابة الرواية بفكر تحرري .

إن الكاتبة توظف مجموعة متنوعة من التقنيات ليس ذات معنى فحسب بل أيضا مستمدة من الثقافة الجزائرية و العالمية.

إن الثقافة و الفن و الأسلوبية هي اللغة الغالبة عندها في نصوصها.

مليكة مقدم تستغل ثروتها العظيمة من العصور القديمة تاركة قارئها يعيش الشخصيات الأسطورية :

" Médée " " Méduse " " Psychée"

و خالقة ما يعادلها من شخصيات معاصرة "نور- نورا- والدة سلمى و بالتالي تتجاوز كل الحواجز من أجل صقل ثلاث نصوص ذات قيمة كبيرة لأنها ضمننتها الرسم و الموسيقى اللذان يستحقا فعلا أن يؤخذا بعين الإعتبار في تفسيرها لأنها غامضة و متناقضة و لكنها مميزة بالشعرية ومنه تبرز خصوصيتها في الكتابة.

الكلمات المفتاحية : التقنية , القدرة على الابداع , التقنيات المتنوعة , الشعرية , الخصوصية

Abstract

Malika Mokeddem belongs to the writers who want to impose their selves on the word literary scene. The creativity technique is the only way that allowed her to realize her project.

The authoress invests a diversity of processes not only bearer of meaning but also charged of universal and algerian cultures.

Cultural, artistic or stylistic, the game predominates her texts.

Malika Mokeddem exploits the big wealth of the antiquity living her reader get closer to the mythological characters: Psyche, Medusa and Medea creating their equivalent: Nour, Nora and mother of Selma during a contemporary period.

Thus, she transcends all the hindrances, sculpts three texts of a colossal wealth that touch the pictorial and the musical which deserve to be taken in consideration within their interpretation because ambiguous and ambivalent but poetic of their specificity.

Key words: technique, creativity, processes, poeticc, specificity