
République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE MENTOURI : CONSTANTINE

Ecole Doctorale De Français

Pôle Est

Antenne Mentouri

N° de série :

N° d'ordre :

MÉMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Option : Sciences des textes littéraires

La re-naissance par l'écriture

dans N'zid

de Malika MOKEDDEM

Présenté par : Faiza BAICHE

Sous la direction de : **Dr. Belaghoueg Zoubida**, Maître de conférences.

Université Mentouri constantine

Devant le jury composé de :

Président : **Dr. Logbi Farida**, Maître de conférences.

Université Mentouri constantine.

Rapporteur : **Dr. Belaghoueg Zoubida**, Maître de conférences

Université Mentouri constantine.

Examineur : **Dr. Abdou Kamel**, Maître de conférences

Université Mentouri constantine.

2006/2007

Dédicace

À mes parents

Remerciements

Ce travail a été effectué sous la direction de :

Madame Belaghoueg Zoubida qui a dispensé sans compter son temps et ses conseils pour l'élaboration de ce mémoire. Qu'elle retrouve dans l'accomplissement de ce travail l'expression de notre profonde gratitude et notre grande admiration.

Je remercie également tous ceux qui m'ont accordé leur aide, en particulier l'Association « Rachda » pour l'effort fourni à propos de la disponibilité de l'œuvre *N'zid*. Qu'elle trouve ici l'expression de ma gratitude.

Je remercie ma grand-mère ainsi que toutes mes sœurs pour leur soutien moral surtout et leurs encouragements, sans oublier les grands encouragements du chouchou de la famille Adam.

Je tiens à remercier très vivement tous mes Professeurs d'université pour l'intérêt qu'ils nous ont accordé. Qu'ils reçoivent ici le témoignage de notre profonde gratitude.

SOMMAIRE

Introduction	3
Première partie : Regard sur l'ensemble de l'œuvre	
Chapitre I : Ecriture de l'œuvre :	
<i>De Les hommes qui marchent à Mes hommes</i>	
1- Parcours d'écriture.....	9
2 - La poéticité de <i>N'zid</i>	21
Chapitre II : Récurrences communes aux récits	
1 - Un discours de femmes	24
2 - Ecrire pour une femme	25
3 - Personnages en solitude	27
4 - L'hybridité générique	28
5 - Oralité et langue d'écriture	28
Deuxième partie : Le corps de l'œuvre	
Chapitre I : Etude des indices paratextuels	
1 - Approche titrologique de <i>N'zid</i>	30
2 - Sous – titre et dédicace	34
Chapitre II : Stratégies d'ouverture et de clôture	
1 - Approche théorique	36
1 - 1 l'incipit dans <i>N'zid</i>	36
1 - 2 l'excipit dans <i>N'zid</i>	37
2 - L'innovation thématique et stylistique	38
Troisième partie : L'écriture entre l'oubli et la mémoire	
Chapitre I : Approche narratologique	
1 - Quelques éléments de narratologie	41
2 - L'écriture amnésique	42
3 - L'onomastique littéraire : Des identités multiples	53

4 - Une mémoire en vrac	56
4 - 1 Se souvenir par le dessin	57
4 - 2 Se souvenir par le chant	68
4 - 3 Se souvenir par la musique	70
Chapitre II : La fonction de l'espace	
1 - Fixation de la fiction dans l'espace	72
2 - Le désert de l'enfance	73
3 - Le retour à la mer	76
Chapitre III : - L'intertextualité	
1 - Définition du concept	83
2 - Le recours aux mythes	85
2 - 1 Le mythe d'Ulysse	86
2 - 2 L'ambivalence du mythe de la Méduse	90
2 - 3 Le mythe de Ghoula : l'Ogresse	93
Chapitre IV : La question du genre	
1 - Les différents je	96
2 - La fiction	98
3 - L'autobiographie	99
4 - L'autofiction	100
5 - Fiction, autobiographie ou autofiction ?	102
Conclusion	106
Bibliographie	
Annexe	

Introduction

L'écriture est une démarche universelle, une quête infinie. En effet, penser la littérature comme point de convergence, est une manière de se retrouver, de re-naître, car elle n'est pas que ressassement et interrogations, elle est aussi plaisir, et thérapie.

La quête de soi est devenue le souci majeur d'un bon nombre d'écrivains, et elle ne peut se réaliser que par l'écriture, particulièrement celle de l'autobiographie. Pourquoi chercher cette re-naissance par l'écriture ? Quels en sont les procédés d'écriture employés ?

En se masquant derrière des identités multiples, Malika Mokeddem dans *N'zid*, s'exprime par différents autres procédés : par son corps, en devenant une méduse, et en menant une marche en pleine mer comme Ulysse. Elle ira jusqu'à récuser la parole. Ses passions pour la mer ainsi que pour l'art (dessin, chant, musique) constituent des espaces – refuge, qui vont lui permettre de se réaliser.

Est – ce une manière d'évoluer par l'écriture ? Est – ce une façon d'affirmer son existence en modifiant et en recourant à différents procédés d'écriture ?

Si l'écriture est avant tout une quête, elle est aussi remise en question, ce qui mène au recours à de nouveaux procédés d'écriture : stylistique, culturel ou autres qui permettent à l'auteure quelque chose d'essentiel : le plaisir, celui d'écrire par soi, pour soi et vers soi, et au lecteur celui de lire, par la construction poétique. Revenir à soi, est – ce une nécessité pour pouvoir continuer à avancer ?

Telles sont les interrogations qui constituent l'esprit de ce travail ; nous essayerons de comprendre le pourquoi de cette marche en pleine mer qui est sûrement à rattacher avec la quête de soi. Et comment l'auteure, cherche t – elle à affirmer son existence par l'évolution de son écriture à travers *N'zid* ?

Pour pouvoir comprendre cela, s'impose à nous un retour sur les premières œuvres de l'auteure.

Expatriée de son pays l'Algérie, Malika Mokeddem, a été bercée dans son enfance par la culture nomade, elle le raconte indéfiniment .

Elle s'est emparée de sa liberté par la grâce de son instruction, notamment en devenant médecin affrontée à une famille conservatrice .

« *L'acte d'écrire est ma première liberté.* »¹ dit t-elle

Née à Kenadsa dans l'ouest du désert algérien, elle débute tardivement sa carrière littéraire. C'est en France, où elle est installée depuis une trentaine d'années, qu'elle a publié tous ces textes.²

En choisissant de travailler sur *N'zid*, la séduction première qui fut à l'origine de ce choix s'est vite transformée en problématique, car *N'zid* est ambivalent. Il est le texte qu'on ne peut pénétrer au vrai sens. Bien que son écriture soit simple et fluide, elle est curieusement compliquée.

N'zid est le premier roman qui porte un titre en arabe, titre équivoque et polysémique, suscitant beaucoup d'interrogations.

C'est l'histoire d'une femme Nora, qui, amnésique au début, revient à elle petit à petit naviguant sur un voilier, le visage tuméfié, elle émerge lentement de sa perte de conscience. Elle se découvre seule à bord de ce voilier qui dérive quelque part en mer. C'est aussi l'histoire d'une femme qui tente de se reconstituer et de se retrouver par la recherche de sa mémoire.

¹ Anway Idir, El Watan, *Malika Mokeddem écrivaine L'acte d'écrire est ma première liberté*, Culture, 12septembre 2006, p. 15.

² En 1990, son premier roman *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, 1990, obtient en France le prix Littré 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, et enfin *Mes hommes*, Paris, Grasset & Fasquelles, 2005. Toutes ses œuvres ont été traduites dans différentes langues (huit) et appartiennent à des éditions françaises.

La passagère solitaire semble justement avoir eu l'habitude de dessiner et de peindre, une manière pour elle de récupérer des parties de son moi perdu.

La protagoniste de *N'zid* lutte contre l'oubli qui la frappe suite à une blessure, mais également à d'autres plus profondes. Au fur et à mesure que le lecteur découvre d'autres réalités cachées derrière la trame principale de *N'zid*, Nora recouvre sa personnalité ainsi que son histoire.

Depuis son premier texte, l'auteure parle d'elle même et de sa famille. Son œuvre baigne dans le réel et la fiction. Son écriture mène un lecteur ordinaire à se rendre compte que ses deux premiers romans sont ceux d'une conteuse, comme elle l'a souvent déclaré lors de ses interviews. Depuis *L'interdite*, elle se préoccupe des thèmes de l'actualité de la dimension sémantique et idéologique de l'écriture. L'auteure a en fait poétiquement recomposé sa vie en la réinventant. Elle reverse dans son œuvre ce qu'elle a déjà vécu, le filtre et le met en forme dans un style à chaque fois fidèle au moi qui désire émerger comme une nouvelle naissance. En d'autres termes, les diverses recherches formelles et stylistiques élaborées dans toute l'œuvre de Mokeddem, résonnent comme un écho aux différents moi autobiographiques.

N'zid explore les différentes couches du moi de l'auteure pour se rapprocher le plus possible de la vérité de soi – même, pour permettre une connaissance approfondie du personnage.

En effet, la richesse du réel, par la possibilité qu'il induit et dans lesquelles l'écrivaine se projetant, concurrence la fiction romanesque.

Mais en s'inventant des vies pour en modifier la sienne, il semble qu'elle joue avec son identité. L'intérêt de ce jeu serait dans la liberté que cette entreprise implique, car tout en se distanciant de soi – même, l'écrivaine reste aussi elle – même et arrive peut – être à se préserver.

En écrivant *N'zid*, Mokeddem tente t-elle de revenir au « je » et à elle-même ?

Pour l'analyse, l'approche structurale conviendrait à notre objectif, par la diversité de ses outillages. Pour la lecture du paratexte de *N'zid*, nous ferons appel à l'approche titrologique élaborée par Claude Duchet. Nous emprunterons à Duchet ses outillages théoriques pour analyser l'incipit et l'excipit. Nous ferons appel à quelques concepts théoriques de narratologie développés par Gérard Genette, pour lire l'écriture entre l'oubli et la mémoire ainsi que la perception de l'espace. Lire l'intertextualité s'impose, le recours aux mythes par l'auteure invite à cette lecture. Pour notre interrogation sur la catégorie générique, nous nous baserons sur les notions théoriques relatives à la classification des œuvres développées par Philippe Lejeune, Doubrovsky et Genette aussi.

Notre démarche est une lecture de la forme et du contenu, c'est – à – dire celle du paratexte, ainsi que celle des éléments de la narration.

Dans la première partie, nous proposerons un regard de l'ensemble de l'œuvre pour montrer qu'elle comporte des aspects récurrents qui ont donné à voir une conception générale de son écriture, elle favorise la confrontation du référentiel et du fictionnel, et pour cela nous interrogerons aussi le genre de l'écriture.

Dans la deuxième partie, nous aborderons le corps de l'œuvre à travers quelques indices paratextuels : le titre, la dédicace, l'incipit et l'excipit.

Le titre de l'œuvre ainsi que ces périphériques interpellent le lecteur parce qu'ils font partie des points stratégiques susceptibles de produire leur effet avant même d'entretenir un contact concret avec le texte en question ;

la séduction du lecteur. De ce fait, nous verrons les principales fonctions du titre, son rapport avec le contenu, et la fonction de la dédicace .

L'auteure utilise t - elle la dédicace pour rappeler les raisons pour lesquelles elle écrit ?

Par ailleurs nous chercherons aussi à cerner les stratégies d'ouverture et de clôture pour confronter ces deux espaces qui encadrent le texte et essayer de comprendre le rapport entre les deux. Une tendance à l'innovation se manifeste par la variation sur les mêmes thèmes, ainsi que l'apparition d'autres : l'amnésie et l'effacement. Une évolution stylistique est marquée par le recours à *Ulysse* de James Joyce, parce que l'auteure transpose cette stratégie des monologues intérieurs écrits d'une manière dissemblable du reste de son texte.

C'est dans la troisième partie que nous aborderons l'analyse de l'écriture du corpus en question. La lecture de l'écriture amnésique et celle de la stratégie narrative sont essentielles. Car cette amnésie étant volontaire, l'histoire n'est plus qu'un prétexte. L'auteure tente de se reconstituer par la recherche de la mémoire. Nous considérons ainsi le pourquoi de ce changement d'identités : y a t – il un rapport entre cette renaissance et ce jeu identitaire ? Est – ce que l'auteure est à la quête de l'universalité ? Aspire t – elle à la liberté ? Car le seul moyen qui lui concrétisera celle – ci est l'écriture, d'où l'intitulé de notre travail : ***La re-naissance par l'écriture.***

La création artistique joue un rôle important dans la reconstitution du moi perdu, en particulier la problématique des souvenirs par le dessin. Nous tenterons de montrer l'importance des images desquelles surgissent des voix qui aideront la narratrice à la remémoration, et le lecteur vivra une connivence avec la narratrice. L'image créera un dialogue entre l'image et la narratrice / l'image et le lecteur.

D'autres moyens artistiques contribueront à la remémoration. Le chant autre forme d'incantation rassure la narratrice et lui procure sérénité et calme.

Qu'en est – il de la musique qui accompagne la totalité du texte, et qui fascine la narratrice et l'aide à se reconstruire ?

La réflexion sur le cadre spatial nécessite une attention particulière, comment est perçu le désert de l'enfance ? Quelles en sont ses influences sur les tempéraments ? Vu son changement, elle va du désert vers la mer. Pourquoi la mer ? Quelles sont ses fonctions ? Est – elle un non-lieu ? Pourquoi est – elle personnifiée ?

La référence aux mythes n'est pas anodine, parce que du point de vue sémantique, le mythe véhicule des concepts qui trouvent un écho dans la conscience ou l'inconscient du lecteur. L'auteure recourt à plusieurs figures mythologiques : Ulysse, Méduse et l'Ogresse qui ont un rapport culturel et des traits analogiques entre elles, de plus entre elles et la narratrice : dans l'errance, l'effacement et la transparence, la monstruosité et l'horreur.

En dernier lieu, nous nous interrogerons sur la généricité de l'œuvre. En effet, se questionner sur le genre est extrêmement fondamental. Dès le départ, *N'zid* propose une lecture autobiographique et fictionnelle dans le sens où l'auteure tente de se projeter dans des situations fictives.

Mokeddem s'immerge dans l'écriture de l'amnésie, remplace le désert par la mer, une façon d'attribuer un sens à sa liberté, signifier son refus de se laisser enfermer par des attentes d'exotisme.

Re-naître par l'écriture, n'est - ce pas rompre avec l'écriture traditionnelle ? S'affirmer en donnant à son écriture un nouveau souffle ? Où alors n'est - ce pas un moyen de se reconstruire, en fait de *re-naître* ?

PREMIERE PARTIE

Regard sur l'ensemble de l'œuvre

CHAPITRE I

Ecriture de l'œuvre

De les hommes qui marchent à Mes hommes

1 – Parcours d’écriture

Les hommes qui marchent est le premier texte qui marque l’entrée de l’auteure dans le domaine de l’écriture et dans son pays.

« *L’écriture est mon premier retour vers l’Algérie* »¹ écrit – elle.

Dans ce récit, il ne s’agit pas de n’importe quel moment de l’histoire, mais de la guerre d’Algérie. De cette œuvre remarquable, Mokeddem se confit en exclusivité à la revue *Passerelles* et dit :

« [...] *Les hommes qui marchent, mon premier livre, relatait l’histoire de ma famille et, à travers elle, celle de ma région natale et du pays. J’avais porté toute cette matière (l’Histoire et les personnages travaillés par ma mémoire) longtemps avant de pouvoir l’écrire* ». ²

Ce récit retrace à travers la vie de la famille de l’auteure un pan de l’histoire de l’Algérie après les années quarante, donc la fin du monde nomade.

Ils deviennent sédentaires, et vivent la guerre d’Algérie, l’éveil de la conscience et la résistance, l’auteure raconte comment ils sont entrés dans la résistance, et puis ensuite l’indépendance.

Elle fait ce retour sur le passé qu’elle fouille fébrilement pour y retrouver les petits instants de bonheur afin de le pacifier et d’aller vers un apaisement. Et puis, ce qui est extraordinaire dans l’écriture, c’est que se confronter quotidiennement aux mots, a fini par devenir une jubilation, l’écriture est une force salvatrice.

¹ MOKEDDEM Malika , *Mes hommes*, Alger, Editions Sedia, 2006, p. 158.

² Revue *Passerelles* Mensuelle culturelle, N° 11 entretien en exclusivité, *Malika MOKEDDEM, L’écriture, mon ultime liberté*, Septembre, 2006, p.11.

L'auteure, prend sa source dans sa propre biographie, et rassemblement des souvenirs. Le personnage principal, Leïla, qui signifie « Nuit » est née pendant la nuit, et puis parce que les filles étaient indésirables à l'époque. Leïla est l'une des premières jeunes filles de la tribu à maîtriser l'écriture, et la plus rebelle à la condition intolérable qu'on veut lui réserver. C'était en haut de la dune surplombant sa maison, qu'elle allait se réfugier, les jours de grands remuements intérieurs. La narratrice est avide de lecture et de savoir, c'était une manière à elle de se délivrer de tous ses tourments.

L'histoire de sa famille alterne les faits historiques, cités par ordre chronologique.

Le recours à ces faits n'est pas une façon de verser le texte dans le documentaire. Cependant, le souci premier de cette convocation est leurs impacts sur les comportements, les tempéraments ainsi que les actes des personnages. L'auteure s'insurge par la voix de Leïla contre les intolérances de son milieu. Le récit baigne dans la colère et la violence des mots.

L'impact des hommes qui marchent, les nomades, sur son écriture, a conduit l'auteure à mener un voyage infini par les mots afin d'aboutir à une écriture du plaisir.

Entreprenant une tâche difficile des mots, elle sillonne le désert de ces nomades qui ne se reconnaissent pas de frontières à travers une écriture fluide.

S'atteler sur *Le siècle des Sauterelles* a été un plaisir. L'auteure avait choisi une fiction qui se déroulait au début du siècle, donc loin d'elle pour s'offrir le prétexte de cheminer un bout de temps - trois ans - avec des nomades.

Dans ce récit, Yasmine est fille d'une esclave rebelle et d'un père poète qui se sont installés dans le désert solitairement pour fuir les

persécutions de la société avec leurs deux enfants jusqu'au jour où de mystérieux cavaliers viennent assassiner sa mère Nedjma et son bébé, jetant Mahmoud sur les chemins de la vengeance, accompagné de sa fille de huit ans.

Le père de Yasmine lui apprend à écrire puisque, à la suite du traumatisme de l'assassinat de sa mère, Yasmine a perdu l'usage de la parole.

Mohmoud se trouve alors à assurer le rôle de figure identitaire pour Yasmine qui en arrive à adopter souvent un comportement plutôt masculin. Elle est comparable à Isabelle Eberhardt qui a sillonné l'Algérie déguisée en homme.

Il est clair également que la fille de Nedjma a par ailleurs une deuxième mère, explicitement inscrite dans le roman elle aussi, où elle apparaît comme une « étoile » dans le ciel de l'écriture des femmes : Isabelle Eberhardt. Célèbre voyageuse du début du XX^e siècle est présentée chez Mokeddem comme un modèle dont s'inspire le personnage de Yasmine et dont l'écriture même de Mokeddem porte les traces. Ainsi, lorsque Mahmoud et sa fille se trouvent à Ain Sefra, Yasmine insiste pour aller sur la tombe de cette Roumia hors du commun dont son père lui a maintes fois parlé, espérant par cet exemple encourager l'apprentissage de l'écriture à sa fille.

En effet, la jeune fille ne tarde pas à aller sur ses traces :

« Cependant, il est une histoire où les faits semblent avoir la même importance que le rythme de la narration. C'est celle de la Roumia Isabelle Eberhardt, Isabelle lui est un mot aux ailes longues et légères, d'un bleu azuré [...] Eberhardt est âpre et violent, comme un râle de vent de sable, comme la furie des crues des oueds. Pourtant, l'évocation de ce nom, un doux songe de

filiation englobe sa raison dans son halo, doré. Un songe où une femme marche et écrit. Une roumia habillée en bédouin et nimbée de toutes les étrangetés. Alors, déguisée en garçon et mue par une singulière envie d'identification, Yasmine marche sur ses traces, dans la même contrée et dans l'écrit » (p. 157).

L'ensemble du roman se lit ainsi comme une affirmation de la liberté et de la fraternité transposées dans le domaine de l'inspiration et de la création littéraire parce que lorsque Mahmoud reprend le chemin de la vengeance dans la « noble » tradition, guerrière de sa tribu, Yasmine lui écrit pour l'exhorter à y renoncer :

« Il faut que tu reviennes. Il nous faut fuir le piège de la vengeance dans lequel, sans jamais le nommer, nous avons piétiné depuis si longtemps. Nous irons en pays étranger où je pourrai marcher et écrire comme la roumia Isabelle, où tu pourras dire tes belles histoires en toute liberté ». (p. 259)

Notons que Mokeddem adopte également une technique diglossique qui consiste à intégrer régulièrement des mots arabes dans le discours comme (*Guerba, Guessa'a, Hsira, Kheïma, Kholkhale, Riha, Seguia, Sfifa, Taleb, Zarbia*)¹, pour mieux affirmer le décloisonnement des langues et des cultures.

¹ Guerba : outre en peau de chèvre.

Guessa'a : grand plat, traditionnellement en bois, dans lequel on roule et sert le couscous.

Hsira : natte, traditionnellement en alfa.

Kheïma : tente des nomades, généralement en Laine et poils de chameau.

Kholkhale : anneau en argent porté aux chevilles.

Riha : parfum.

Seguia : rigole, canal d'irrigation.

Sfifa: couscous sucré.

Taleb : Maître, professeur.

Zarbia : tapis de haute laine et de grande dimension.

Avec ce roman, l'auteure explore les temps antérieurs. Elle s'aventure dans la fiction voulant se rassurer sur ses capacités d'écriture.

L'histoire n'est qu'un prétexte, l'essentiel, est l'émergence du « je » à travers plusieurs personnages.

L'interdite est le récit autobiographique tiré des expériences personnelles de l'auteure. Des similitudes apparaissent entre le vécu de Sultana et celui de Mokeddem : départ du village pour lutter contre un destin qui était tracé par un milieu traditionnel et pauvre, études dans la grande ville, néphrologie comme spécialisation médicale à Montpellier, le fait d'être la seule femme dans un milieu masculin.

Le « je » dans la narration alterne entre homo et auto- diégétique, au fur et à mesure que le fil conducteur de l'histoire de Vincent apparaît. Ce fil est assez facilement repérable par la structure des chapitres qui alternent régulièrement : Sultana – Vincent – Sultana..... les neuf chapitres sont cependant encadrés par Sultana qui introduit l'histoire comme elle la clôt. Son histoire devient ainsi le récit – cadre du roman, dans lequel s'insère une autre, celle de Vincent.

Cette structure est pareille que dans *La transe des insoumis*, lequel est réparti en chapitres intitulés « ici » et « là – bas ».

Son nom veut dire la reine, d'où le masculin, Soultan, Malik, le mot arabe fait référence, outre au nom de l'auteure Malika parce qu'elle est une réfractaire qui transgresse les mœurs et les traditions, étant la seule femme – médecin dans son village et sa compassion pour son ami disparu.

Dans la réalité, l'auteure est médecin et l'écriture une manière de panser ses blessures, un voyage sans fin.

Par des mots chargés de violence et de colère, l'auteure prête sa voix à Sultana qui s'insurge contre les intolérances.

A propos de l'esthétique, nous mentionnons une part de Sultana dans le caractère de Dalila, ce, pour diverses raisons : d'abord Dalila est

réfléchi que Sultana, femme adulte, ensuite l'auteure elle – même répartit la personnalité de Sultana en plusieurs « moi ».

« Je m'enroule avec prudence sur mes Sultana dissidentes, différentes : L'une n'est qu'émotions, sensualité hypertrophiée. [...] Si je lui laissais libre cours, elle m'anéantirait. Pour l'heure elle s'adonne à son occupation favorite « l'ambiguïté ». Elle joue au balancier entre peine et plaisir. L'autre Sultana n'est que volonté. [...] un curieux mélange de folie et de raison. [...] Elle me réjouit, parfois, que pour me terrifier davantage. » dit - elle dans *L'interdite* (p.21).

L'écriture autobiographique est une nécessité pour pouvoir aller au plus profond du « moi », d'où la multiplicité du « je ».

*« La forme, oui. C'est une exigence de maîtrise qui s'aiguise au fur et à mesure. Une nécessité vitale de faire corps avec le texte, d'aller à l'essentiel, au plus profond, c'est le « moi », le « je » dispersé dans plusieurs personnages ».*¹

La violence des mots perpétue avec *Des rêves et des assassins*, récit en rapport avec la décennie tragique de l'Algérie.

L'héroïne cette fois- ci s'appelle Kenza, elle a grandi à l'ombre d'un père obsédé et violent qui l'a séparée de sa mère contrainte de s'exiler en France. Adolescente, elle a dû lutter contre une société engoncée dans ses préjugés. Devenue universitaire, Kenza part pour Montpellier sur les traces de sa mère dont elle aura témoignage de la terrible souffrance. Mais la France semble trop près de l'Algérie. Kenza continue son voyage vers d'autres lieux.

¹ Revue *passerelles*, Op. cit., p. 12.

Le récit de Malika est le récit de Kenza, d'où le féminin « Kenz », parce que la protagoniste est avide de savoir et de lecture. Elle donne des explications sur énormément de sujets comme : Le savoir, l'amour, la haine, les rêves brisés et assassinés. Elle conjure bel et bien la réalité tragique vécue dans son pays et dans son exil. Ce récit ne s'interdit pas de s'écrire avec la colère et la rage contre toute sorte de violence.

Ainsi plusieurs récits alternent celui de Kenza, celui, de son père, de sa mère, de son ami Selma, de Zana, de Alilou, de Slim, et chacun comprend un titre qui narre un rêve, la destruction de ce rêve et une résolution possible ; une manière de s'en sortir évidemment. Ce qui explique qu'il s'agit d'une écriture de l'espoir. Le récit vacille entre passé et présent tantôt, c'est les souvenirs algériens tantôt, c'est la réalité française.

Des rêves et des assassins donne à lire le passage qui le clôt ; c'est une reprise intertextuelle de la clause de *N'Zid*, comme le montre le tableau suivant :

<p align="center"><i>Des rêves et des assassins</i> (hypotexte)</p>	<p align="center"><i>N'Zid</i> (hypertexte)</p>
<ul style="list-style-type: none"> - [...] Je pars. - Où ? En Algérie ? Déjà ! - Non, non. Je passe voir une amie à Paris. Ensuite j'irai au Canada [...] - Tu vas rester là – bas ? - Non, j'ai envie de voyager. [...] - [...] - Il me prend des envies d'aller vers des pays où je n'ai aucune racine [...] <p align="center">(p.p. 222- 223)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 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. <p align="center">(p. 214)</p>

Dans ces deux fragments, les mêmes mots reviennent. Les narratrices évoquent le voyage faisant allusion à l'écriture devenue voyage infini.

Après *les hommes qui marchent*, épopée de l'émancipation d'une femme nomade, l'auteure a resserré son objectif sur un Ksar du Sud algérien, avec au centre du récit une figure fragile et tragique, Nour, arrivée un beau jour au terme d'une longue errance d'oasis en oasis.

Avec une écriture luxuriante, Nour, protagoniste de *La nuit de la lézarde*, fait l'apprentissage de la liberté. Une liberté de femme conquise d'entêtement à vivre, de refus de toute humiliation. Son prénom signifie « Lumière » opposant la cécité de son ami Sassi. Eperdument amoureux d'elle, Nour ne veut pas voir en ses sentiments autre chose qu'une profonde amitié. Elle ne peut pas aimer la nuit, symbolisée par Sassi parce qu'il représente l'obscurité, pourtant le noir est le cœur de la lumière. Il y a toujours une part d'obscurité dans la clarté.

En compagnie de Sassi, Nour essaye d'enraciner de nouveau une humanité au bord du désert par le travail partagé.

Personnage représentant une partie de l'auteure, Dounia qui signifie «le monde», se caractérise par son trait solitaire et son amour pour la lecture. Dévoreuse de livres, elle se réfugie dans la lecture, Nour connaît les blessures et les ruptures de ce premier exil vu son retrait derrière le mystère des livres ainsi que ses premières charges de la solitude qui font déjà qu'elle est une exilée au sein de sa propre famille.

Bien que la tragédie figure dans le récit, l'auteure utilise une langue d'une grande qualité pour expliquer ce que c'est la haine, le désamour, le rêve.

Ainsi, l'excipit du récit est l'hypothèse d'une nouvelle naissance dans *N'Zid*. C'est le rêve qui aidera Nour à guérir. L'auteure se soigne de toutes les peurs par l'écriture. Nour est comme ce lézard qui vit dans le

Ksar. Elle veut bouger, voyager, retrouver les beaux jours et traverser la nuit d'où le titre *La nuit de la lézarde*. Elle 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. 228).

Puis Nour s'efface et cède la place à une autre lumière, Nora.

N'Zid semble être la continuité de *La nuit de la lézarde*.

Nour pénètre dans une infinité de rêves qui se concrétiseront par son réveil sur un voilier à la dérive, seule au milieu de la Méditerranée. Amnésique et blessée au visage, elle ne trouve refuge que dans le rêve.

La protagoniste se nomme Nora qui signifie « Lumière ». Avec toute la charge émotionnelle qui suscite le travail de mémoire, la narratrice ne cesse de s'interroger sur son passé. Elle tente de se retrouver par la recherche de sa mémoire. Ses deux passions la mer, le dessin, ainsi que le jeu des identités l'ont aidée à récupérer des parties de son moi perdu et de combattre l'oubli qui la frappe.

L'auteure nous propose à nouveau une structure basée sur la répartition des chapitres de l'ouvrage, ayant une forte symbolique, comme nous avons déjà pu l'observer dans *L'interdite*. 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 sublime[...] 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 pourra représenter une sorte de recommencement, l'élément le plus puissant, le plus subtil comme nous l'avons précisé avec la citation sur le chiffre treize, Nora, la protagoniste découvre et comprend le danger invisible, dont elle pressentait la présence permanente sur le bateau, et se souvient de l'attaque dont elle a été victime. (l'histoire n'est qu'un prétexte).

La transe des insoumis est un récit autobiographique. En fait, il ne s'agit pas d'une écriture allant vers la fin du parcours de l'auteure. C'est la première fois que figure le prénom de l'auteure Malika . Mokeddem, alliant une écriture alerte au ton décidé qu'on lui connaît désormais depuis *Des rêves et des assassins*, s'écartèle entre une mémoire immédiate, résumée par le sous – titre « Ici » et une mémoire d'enfance, classée dans la partie « là – bas ».

Malika Mokeddem a gardé au fond d'elle – même les senteurs et les émotions de l'enfance. Pour rester intacte, elle a investi l'écriture tardivement, après avoir accompli un cursus scolaire de néphrologue. La peur la tenaillait après cette réussite, car il lui aurait fallu rentrer dans les rangs d'une vie bourgeoise. Elle a de ce fait perpétué son « insoumission » qu'elle avait déjà vérifiée à partir du moment où elle a accepté de recevoir le savoir, au lieu de perpétuer la lignée familiale. Ceci explique sans doute le titre : *La transe des insoumis*.

La narration de ces jours et de ces nuits, où l'enfant perd quotidiennement son enfance, est d'une grande qualité d'écriture qui

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

rappelle les tentatives autobiographiques des romanciers des années cinquante, tel que Feraoun dans *Le fils du pauvre*¹.

La grand-mère demeure par delà les souvenirs, le phare, la chaleur, la complice – même après la mort de celle - ci –, d'une femme écrivain qui n'arrête pas de se chercher, de se retrouver insatisfaite, pour nomadiser de nouveau vers d'autres préalables.

L'auteure avance à ce propos :

*« L'écriture autobiographique a représenté pour moi un réel défi. Je n'avais aucune envie de l'aborder sur le mode chronologique ni de manière habituelle. Elle emprunte le fil conducteur de l'insomnie dans *La transe des insoumis*. Ce qui m'empêchait de dormir « là-bas ». Ce qui me tient éveillée « ici ». De la petite fille qui ouvre un livre, que la lecture délivre, à la femme qui entreprend l'écriture. L'ici et le là-bas en textes courts, en vis à vis. Un parallèle qui, par – delà toutes les ruptures, retrace la continuité d'une même intranquillité, d'une même aspiration. »²*

Mes hommes est un roman écrit à la première personne du singulier. Le « Je » triomphe par toutes les sensations brimées d'une femme ayant vécu son enfance dans le désert algérien, à Kénadsa.

Entre le passé et le présent, le récit est somptueusement évoqué et les lignes sont infinies. C'est l'écriture d'une femme qui revisite ses relations avec les hommes qui ont compté dans sa vie et grâce auxquels elle a su être femme, une femme qui sait au bout du compte, ce qu'elle ne veut pas vivre.

¹ FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Alger, Editions ENAG, 1998.

² Revue *passerelles*, Op. cit., p. 12 - 13.

« Mes hommes, une succession de portraits des hommes qui ont compté dans ma vie. Dans le regard desquels j'ai existé. Avec lesquels j'ai appris l'envergure du verbe aimer, ses subtilités, ses illuminations, ses trahisons, sa conjugaison à tous les temps. Face auxquels j'ai pu déterminer, petit à petit, comment j'entendais le monde et ce que j'en attendais »¹ dit-elle.

Désormais, le silence n'est plus une sensation de terreur. Il est un luxe, un besoin d'écriture. L'évocation de ces hommes câlins, protecteurs, ont nourri la vie et l'écriture de l'auteure.

Dans ce récit autobiographique, Mokeddem module ses confidences entre la narration pure et les commentaires qui lui permettent de prendre à la fois du recul et d'en tirer expérience.

Cet ultime récit est percutant de révolte, de sincérité d'un cœur de femme qui déchire les voiles du silence, va au delà des lignes rouges de l'interdit, surtout dans l'écriture.

Le titre *Mes hommes*, ce pluriel dans un contexte maghrébin qui en interdit l'expression d'énonciation féminine est équivoque.

« Lorsqu' une femme dit « mes hommes » dans le Maghreb, elle désigne ses fils, ses frères, les hommes de sa tribu. Mes hommes à moi comprennent mes admirations, mes amitiés, mes amours... »² explique t- elle.

¹ Ibid.

² Ibid., p.13.

2 - la poéticité de *N'zid*

Depuis son premier roman *les hommes qui marchent* l'écriture de l'auteure est conforme aux normes conventionnelles. En outre, une langue travaillée, des fouilles, des réflexions, un contrôle logique dans les idées y sont présents. Les thèmes développés - surtout à partir de *L'interdite* - accrochent à l'actualité. L'écriture les remet à neuf par de nouvelles interrogations, dans une écriture où s'allient l'événement et la poéticité.

L'exemple le plus pertinent est celui de *N'zid* bien qu'il y ait une tentative de renouveau, c'est le roman poème vu l'intensité des images : personnification, comparaison et métaphore.

La mer est personnifiée parce qu'elle a la capacité de parler à l'être humain. Des attributs tels que la colère, le calme, l'incantation, la complicité attribuent au discours un langage fluide qui se traduit dans les propos que nous verrons plus en détail dans le chapitre I de la troisième partie accompagné du passage du chapitre IV (p. p. 68 – 69) qui sublime la Méditerranée.

Dans la comparaison, A et B sont reliés par un mot « comme », donc simplement présentés côte à côte, mis en parallèle. Citons les exemples suivants :

- « Les notes tombent en elle **comme** des pierres dans l'eau ». (p. 66).
[Elle se concentre et écoute ; elle éprouve une sensation étrange qui électrise sa peau semblable au petit bruit provoqué par le jet des cailloux dans l'eau]
- « Et le portable collé à son oreille **comme** un coquillage » (p. 138).
[Le portable est comparable à un coquillage vivant accroché à un rocher]
- « Le cœur toque **comme** un marteau » (p. 185).

[Le rythme des battements du cœur ressemble au bruit cadencé d'un marteau]

- « Il est sec **comme** un long i » (p. 212).

[Il a le verbe et le regard pointus, le visage pointu, le corps pointu, il est très maigre qu'il ressemble à un (i)]

Autre procédé d'expression qui marque la poéticité du récit, la métaphore. L'exemple qui suit :

- « Des notes de luth creusent le ventre du rouf, tendent les amarres, les haubans, l'emportent sur – le – champ ». (p. 39).

[Marque l'influence musicale sur quelques pièces du voilier]

- « La mer s'est coagulée en désert » (p. 66).

[C'est le parallélisme entre ces deux éléments]

- « La ronde de leurs ondes électrise sa peau » (p. 66).

[L'incantation de la musique la bouleverse]

Le récit est très riche en passages poétiques. Les pages (177 et 178) subliment la Méditerranée.

Le chapitre XII marque une description talentueuse « Solénara », un lieu intime

« *Maison comme un espace de réconfort et d'intimité* ». ¹

A la page 191, une grande nostalgie envahit Nora. « Nora traverse le jardin. Ses narines aux aguets reconnaissent l'odeur des galants – de – nuit, celle des lantanas, âpres, des pins mêlées à l'iode des embruns ».

On sait quelle nostalgie les arabes ont gardé de l'Andalousie et de ses jardins et comment elle a marqué l'imaginaire collectif, nourri de toute une tradition poétique et musicale. Elle se manifeste encore aujourd'hui dans une bonne part de la littérature algérienne où le jardin, reflet de l'espace –

¹ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1978, p. 59.

temps, heureusement glorieux de Grenade, est toujours un lieu très positivement connoté.

« Elle quittait le bateau au mouillage pour aller arpenter les rues escarpées, 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).

Cette description poétique nous montre la capacité d'invention de l'auteure, la correction de la langue ainsi que sa richesse.

Espace charmant, le jardin, les sensations, le chant, la musique contribuent à la mise en place d'un univers dont ils disent la beauté et l'harmonie.

Après l'exploration de l'ensemble de l'œuvre, voire l'aspect poétique d'une écriture classique que l'auteur tend à son évolution, nous essayerons de traiter les principaux traits de toute l'œuvre.

CHAPITRE II

Réurrences communes aux récits

Depuis son premier roman, Malika Mokeddem mêle dans ses récits fiction et vécu, passé et présent en nomadisant dans le grand désert. Dans *N'zid*, son écriture évolue. Des changements apparaissent par exemple au niveau de l'espace, c'est pourquoi, nous tenterons de lire les traits qui caractérisent les récits de l'auteure qui ont toujours une fin tragique, mais en même temps une lueur d'espoir parce qu'elle est comme ces hommes qui marchent, ses ancêtres nomades, qui excluent le terme sédentaire de leurs pensées, d'où la continuité et la renaissance.

« *Tous les nomades connaissent cette ivresse, tendue entre joie et douleur, entre deux aspirations divergentes : la disparition et la renaissance.* » écrit – elle dans (*N'zid* p. 188).

1 - Un discours de femmes

Simone de Beauvoir demeure à l'heure actuelle le référent de bon nombre d'écrivains. Il est à remarquer que la référence au *Deuxième sexe*¹ revient à plusieurs reprises dans les romans de Malika Mokeddem dans *La transe des insoumis* à la page 165, l'auteure écrit : « Je bâche et je lis tard. Des lectures importantes balisent mes insomnies : Rimbaud, Colette, Giono, Sartre, Beauvoir dans *Le deuxième sexe* m'ouvre des horizons et me conforte. »

L'influence de l'écriture de Beauvoir est présente dans *La nuit de la lézarde*. Le passage suivant de la page (224) en témoigne :

« Le personnage de Nour s'empoigne du livre orange.

- Celui – là est un livre écrit par une femme.
- (...)
- Simone de Beauvoir.
- Et quel est le titre ?

¹ De BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, (1976) [1949].

- (...) « Le deuxième sexe », rougit hésite. (...) 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 .»

Cette référence revient comme le premier apprentissage vers la libération des femmes ; apprentissage auquel contribuent les différentes générations de femmes que l'on retrouve dans ses romans avec de forts échos autobiographiques.¹

2 - Ecrire pour une femme

Nous constatons que dans la production de Malika Mokeddem, l'écriture occupe une place privilégiée sur le plan de la diégèse - à l'intérieur de ses récits de fiction – ainsi que sur le plan extradiégétique - ce que l'écriture représente pour l'auteure et comment l'exprime – t – elle, par exemple dans *La transe des insoumis*. La réflexion sur l'écriture occupe la plupart de ses personnages de fiction.

De la réalité à la fiction, l'écriture et les livres adoptent un caractère vital. A travers ses interviews, par exemple, nous découvrons que les livres occupent une place importante dans son existence :

« Chaque année, l'approche des quatre mois et demi de vacances estivales me plongeait, véritablement, dans un état de détresse. Comment traverser l'inferral été saharien quand on est une fille et quand la pauvreté interdit toute évasion vers des lieux cléments ? Quand le despotisme des températures et une tradition misogyne conjuguent leurs effets pour exclure les filles de la rue et des distractions ? J'étais devenue

¹ L'œuvre de Simone de Beauvoir a représenté pendant longtemps pour la théorie féministe les valeurs d'un universalisme français bien différent des tendances de la théorie féministe américaine

anorexique mais je dévorais les livres. Et avant de franchir le maudit été, je m'inquiétais de mes réserves et faisais provision de mes vivres à moi. Le corps rencogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par les flots de leurs mots, j'allais à la rencontre de Sartre et de Beauvoir, Giono et Colette, Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Kafka, Faulkner ».¹

Mais aussi, tous ses personnages de fiction se réfugient dans la lecture et l'écriture, pour fuir d'une réalité hostile :

« L'école, le savoir lui ouvraient une échappée jusqu'alors insoupçonnée dans l'impasse des fatalités féminines. Ils l'avaient arrachée à un destin moyenâgeux pour la précipiter, seule, en plein milieu du XX^e siècle ». dit-elle dans Les hommes qui marchent (p. 267).

Nous observons que le refus social auquel a été soumise la femme se récupère avec la pratique de l'écriture. L'instruction n'est que le seul remède à une vie libre tel que le montre le personnage de l'institutrice française qui, sous la nomination générique de « l'institutrice » se trouve dans bon nombre de ses romans et encourage les personnages de fillettes à poursuivre leurs études. Leïla, par exemple, comprendra tôt que la libération ne vient que du côté de l'instruction, de l'accès de l'éducation :

¹ HELM Yolande, Malika MOKEDDEM, envers et contre tout, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 23.

« Craies, ardoise, plume, cahiers, livres...(…) Un univers aux antipodes de celui qui emprisonnait sa mère ? Plumes, cahier et livres allaient devenir ses seules lignes de fuite hors de tous les enfermements : les ordres de sa mère, les tâches ménagères, une tradition rouillée et verrouillée, le néant des immensités. Plus tard encore, ils seraient ses armes et moyens de résistance. » écrit-elle dans *Les hommes qui marchent* (p. 142).

L'aspect vital de l'écriture comble les manques de l'individu. C'est ainsi qu'à maintes reprises est interpellée la textualité des mots :

« Je me gave alors de la seule liberté à ma portée, la lecture.(…) Les mots inconnus sont les plus grandes foulées de ma fugue. Ils me laissent libre du sens accordé à leur graphie, à leur sonorité, et me grisent davantage » dit- elle dans *La transe des insoumis* (p.142).

3 - Personnages en solitude

Presque tous les personnages de Mokeddem se caractérisent par leur trait solitaire, leur caractère d'exceptionnalité renforcé par un penchant inné pour l'écriture, la lecture. Une conséquence directe de ce trait solitaire et d'exception est leur situation d'exil.

Malika Mokeddem dit à ce propos dans *La transe des insoumis* (p.42):

« Est – ce une habitude d'expatriée et d'insomniaque de se raconter des histoires ? (...) Est – ce une façon d'exister envers et contre tout ? ».¹

Cette écriture – exil devient le topos idéal où s'héberge le seul patrimoine de la mémoire nomade.²

¹ Ibid. p. 29.

² A noter l'empreinte que son origine nomade projette dans ses récits et romans.

4 - L'hybridité générique

L'écriture de Mokeddem se caractérise par le mélange générique : le référentiel, le fictionnel et le poétique.

Tous ses textes ont une particularité commune au cadre fictionnel même si les allusions biographiques sont présentes dans ses récits. Toute l'œuvre puise dans la même source autobiographique. Les premiers textes du début de sa carrière proposent une lecture romanesque parce que la narratrice se dissimule derrière la troisième personne. Ceci a permis à l'auteure de réorganiser ses expériences pour illustrer les diverses facettes de sa personnalité. Ainsi, l'œuvre de Mokeddem offre deux modalités de lecture : autobiographique et romanesque et favorise la confrontation de faits personnels et d'autres imaginaires.

Dans *N'zid*, en particulier, l'auteure accorde une grande importance à cette hybridité générique notamment l'aspect poétique. C'est le roman poème parce qu'il est très riche en passages poétiques qui donnent une lecture harmonieuse.

5 - Oralité et langue d'écriture

L'écriture de Malika Mokeddem porte les traces d'une oralité héritée de son origine nomade. Nombreuses sont les traces de l'oralité : plusieurs voix, discours rapportés, micro- récits racontés...

«Je me dis que je ne peux pas mordre le sein qui m'a nourrie, je ne peux pas trahir quelque chose qui est en moi (...) »¹ affirme t - elle.

Un des traits importants qui singularise les récits de l'auteure la présence des airs musicaux provenant d'une flûte / d'un luth qui rendent le texte poétique.

¹ HELM Yolande, Op. cit., p. 42.

Sa carrière de néphrologue est traduite dans ses récits. L'auteure éclate tout son art de médecine dans son écriture.

Le choix inconscient de la langue française devient la voix / voie d'expression – et pourquoi pas d'affirmation – de l'altérité :

« Et puis c'est une langue étrangère, traversière, qui m'a cueillie dès l'enfance pour me frotter à l'altérité. C'est la langue de l'Autre qui est devenue l'intime. C'est elle qui a pallié les carences de la langue de l'enfance. De refuge en repaire, les livres des autres ont habité ma solitude. Ils ont transformé ma véhémence en ténacité. En résistance. Ils m'ont inscrite à part, entière, dans le chemin de l'écriture. A présent la mienne porte ma dérive de mémoire au plus loin des crispations. L'écriture s'impose en ultime liberté de l'infamie. Elle est ma partition d'expatriée, ma fugue de tout enfermement. » Écrit – elle dans *La transe des insoumis* (p.p. 219-220).

Nous avons ici convoqué les principales caractéristiques de l'écriture de Mokeddem qui ont donné à voir une conception générale de son écriture qui favorise la confrontation du référentiel et du fictionnel que nous analyserons ultérieurement.

Nous interroger sur l'aspect paratextuel en considérant le titre, la dédicace ainsi que l'incipit et l'excipit dans *N'zid* pour en préciser les fonctions et étudier le rapport qu'entretiennent l'incipit et l'excipit avec ces périphériques parce qu'ils ont la même fonction, la séduction du lecteur.

DEUXIEME PARTIE

Le corps de l'œuvre

CHAPITRE I

Etude des indices paratextuels

CHAPITRE II

Stratégies d'ouverture et de clôture

N'zid ne contient pas beaucoup de données paratextuelles : le roman n'est pas préfacé, et les éléments présents dans le paratexte se limitent au nom de l'auteur et de l'éditeur, au titre du roman, à la dédicace et à des indications sur le genre.

1 - Approche titrologique de *N'zid*

La titrologie¹ a acquis depuis un certain nombre d'années une place importante dans l'approche des œuvres littéraires, surtout depuis l'entrée de la pragmatique dans le champ de la littérature.

Le titre du roman, pour Claude Duchet

« ... est un message codé en situation de marché : il résulte de rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours en terme de roman. »²

Le titre de plus en plus travaillé par l'auteur mais aussi par l'éditeur pour répondre aux besoins du « marché littéraire », constitue la porte d'entrée dans l'univers livresque et participe à la médiation entre l'auteur et le lecteur. Il joue donc un rôle important dans la lecture et englobe plusieurs fonctions :

- Une fonction apéritive : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt ;
- Une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement ;

¹ HÉK Léo. H. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981, Cité par GOLDENSTEIN J.P. in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p. 68.

² Cité par ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p.28.

- Une fonction distinctive : « le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit ». ¹

Ce message codé² se présente pour C. Achour et S. Rezzoug respectivement comme « emballage », « mémoire ou écart » et « incipit romanesque ». Emballage dans le sens où il constitue un acte de parole performatif car « il permet savoir et plaisir », mémoire, dans la mesure où il remplit une fonction m'nésique³ : le titre rappelle au lecteur quelque chose, et enfin incipit romanesque en tant qu'élément d'entrée dans le texte.

Comme tout message verbal, il remplit plusieurs fonctions de communication (selon le schéma de la communication de Jakobson) parmi lesquelles :

- La fonction référentielle : il doit informer ;
- La fonction conative : il doit impliquer ;
- La fonction poétique : il doit susciter l'intérêt ou l'admiration.

Partant de ces considérations, comment se lit et se comprend *N'zid* ?

Le premier titre choisi par Malika Mokeddem était : *Une Guinness à Galway*⁴, et pour une perspective de renouveau, il devient : *N'zid*, c'est de l'arabe transcrit en français.

Dans sa traduction vers le français, *N'zid* est constitué de deux syntagmes :

- nominal : pronom personnel « je » signifié par N',

¹ HÆK Léo H. Op. cit.

² Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina , *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II* , Blida, Ed. Tell, 2006, p. 71.

³ Si le titre travaille sur du déjà familier au lecteur, on pourra dire qu'il sollicite la fonction m'nésique (celle qui active la mémoire, le contraire d'amnésique). Au contraire, il provoquera une fonction de rupture s'il se distingue résolument des titres habituels. Pour apprécier cette fonction (m'nésique ou de rupture), on ne peut se contenter du seul titre sur lequel on est en train de travailler. Il faut avoir une connaissance plus large des titres antérieurs, ce que l'on peut nommer l'intertexte des titres, selon Claude Duchet, cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina , Op. cit.

⁴ www. Peuples Monde. Com/ arcticle.php 3 ? id – article = 16 – 33k. 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). l'auteure doit poursuivre son voyage de l'écriture et pénétrer dans un rêve symbolique pour faire guérir son héroïne. CF. annexe.

- verbal : verbe « continue » ou bien « nais » signifié par zid, d'où le titre : Je continue et aussi je nais.

« Zid » signifie ici « continue », c'est un vocable qui encourage le musicien ou le chanteur à perpétuer ou à recommencer sa musique ou bien son chant. « Zid » traduit les applaudissements. « Zid » exprime l'admiration. « Zid » veut dire aussi ajouter ou rajouter en terme de quantité.

Dans le texte, « Zid » est le leitmotiv que Si Sallah¹ continue à demander à Jamil² jusqu'à la fin de ses jours, et Jamil a toujours accepté en disant « N'zid ». Comme ça ? (p. 203).

Il convient de noter la récurrence du terme N'zid. Il est sans doute utilisé pour provoquer chez le lecteur une réaction sensible : lui transmettre une image ou une émotion.

Fortement connoté, il est donc chargé de significations. Mais quel est le rapport du titre avec le roman ? Avec le contenu ?

Nous pouvons dire d'ores et déjà, que le titre constituant notre corpus est thématique, car il fait référence au « contenu » de l'œuvre qu'il désigne.³

« N'zid » un vocable qui s'annonce pour la première fois à la page 30 du texte. A vrai dire, « N'zid », d'où le titre du roman, 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 Cadaqués, Jamil jouait du luth, mais en l'apercevant, s'arrête et lui demande : « N'zid ? » »

¹ Dans *N'zid*, celui qui a initié Jamil à la musique.

² L'homme nomade aimé par Nora et qu'elle a rencontré au bord de la mer à Cadaqués (Espagne) il jouait au luth.

³ Nous adoptons ici le point de vue de Genette : « Un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierais pourtant tous les titres ainsi évoqués de thématiques, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif ». *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

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 va publier après sa disparition. Il rassemble ses années de souffrances, tourments et angoisses pour que lui ainsi que sa musique restent en vie et continuent d'exister.

N'zid signifie aller d'une mer vers une autre plus profonde : l'océan. L'auteure fait ici allusion à l'écriture qu'est un voyage, une quête de soi.

Ainsi, le titre d'une œuvre interpelle toujours le public parce qu'il fait partie des points stratégiques susceptibles de produire leur effet avant même d'entretenir un contact concret avec le texte en question.

Il s'ensuit que le lecteur se trouve entraîné dans l'univers de la fiction dès qu'il pose son regard sur le titre de l'œuvre qu'il s'apprête à lire.

Qu'en est – il de la dédicace dont la fonction est de capter l'attention du lecteur ?

2 - Sous-titre et dédicace

La dédicace ne constitue pas seulement un hommage que fait un auteur à quelqu'un, qu'on appelle dédicataire. Il s'agit d'un message qui accompagne le texte, message dans lequel l'auteur adresse des mots à quelqu'un pour :

« donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur, comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit. »¹

La dédicace s'adresse également au lecteur :

« ...(elle) vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. »²

N'zid ne comporte que la mention « roman » en indication. Il invite donc à une lecture romanesque et tente de brouiller les pistes pour toute lecture autobiographique.

N'zid comporte aussi une dédicace :

Pour ma tribu préférée:

Julienne, Majorie et Jérémie Brabet

Lina, Alice et Vincent Steinebach

Raymonde et Joseph Adonajlo

Phyllis, Harvey, Hilary et Matisse Baumann

¹ Cité par Jeanne FOUET, dans *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, Université de Besançon. Doctorat, 1997, p. 102.

²Ibid.

S'agit – il d'amis ou de connaissances ? Nous n'avons pas pu vérifier le lien entre la romancière et les dédicataires.

En tout état de cause, l'approche faite plus haut à propos de la dédicace reste toujours valable : l'auteure intervient directement (sans l'artifice du narrateur) pour s'exprimer devant son lecteur, ce qui peut être interprété comme un rapprochement entre elle et son public.

L'usage du terme « tribu » signifie que l'auteure considère ces personnes comme sa grande famille, et c'est aussi pour rester dans l'aspect tribal de ses origines.

Mais aussi, il faudrait cerner les stratégies mises en place pour l'entrée dans le texte ou ce qu'on appelle l'incipit, ainsi que pour sa clôture l'excipit, pour comprendre la relation entre le début et la fin du roman.

1 - Approche théorique

1 - 1 L'incipit dans *N'zid*

C'est à ce niveau du texte que se manifeste la voix narrative et l'entrée dans l'autofiction.

Le protocole d'entrée ou incipit constitue la première unité narrative du texte. La délimitation de l'incipit dans le texte a fait l'objet de beaucoup d'interprétations : Est-ce la première phrase d'un texte ? le premier paragraphe ? La première page ? Comment définir dès lors ce que constitue le début d'un roman ?

Khalid Zekri, dans son étude consacrée aux incipit et aux clausules propose la définition suivante :

« Fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction (...) et se terminant à la première fracture importante du texte. »¹

L'incipit joue le rôle de séducteur auprès du lecteur par la création de sentiments d'attente en attisant la curiosité.

La première phrase du roman « Elle bascule » met en place un personnage anonyme. Ce personnage, une narratrice est un être amnésique qui navigue sur un voilier en pleine Méditerranée.

L'incipit « elle bascule », est une explicitation de l'excipit de *La nuit de la lézarde*.

« Il 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).

¹ GENETTE Gérard, *SEUILS*, Paris, 1997, p. 126.

Son rêve se réalise sur son réveil en pleine mer.

En effet, le titre *N'zid* revient comme un leitmotiv, comme pour rappeler à chaque instant cette amnésie et cette récupération progressive de la mémoire et provoquer chez le lecteur l'impression qu'il va y avoir une nouvelle naissance donc un travail de remémoration.

1 - 2 L'excipit dans *N'zid*

C'est le lieu où prend fin la narration. C'est un :

« espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Il est aussi défini comme un lieu, un moment de la lecture où celle – ci touche à sa fin. »¹

L'étude des procédés de clôture, qui correspond à la sortie du texte, fait écho à celle de l'incipit et permet de confronter ces deux espaces qui encadrent le texte pour apprécier les stratégies mises en place par l'auteure. Cette sortie du texte (appelée également clausule ou desinit) peut être considérée comme étant la dernière unité narrative du texte.

Qu'en est – il de *N'zid* au regard de ces considérations ?

Tout le long du récit, la narratrice fait un travail de mémoire. Ainsi, elle sait qu'elle ne se souvient plus de rien. Elle se rend compte aussi qu'elle a retrouvé le meilleur d'elle : sa passion pour la mer et pour le dessin.

L'incipit débute par l'amnésie et l'excipit finit par la récupération de la mémoire.

¹ Ibid.

Le récit finit par la phrase suivante : « *Nora bascule* » (p .213).

Nora répète l'histoire – même en reproduisant le même parcours : aller vers une autre mer plus profonde encore, l'océan. « N'zid » affirme t-elle.

Elle fait allusion au titre *N'zid* comme pour montrer que l'histoire continue :

« *J'ai une autre mer à traverser.* » dit-elle, (page 214), laissant le lecteur imaginer la suite de son récit.

Ces deux « lieux stratégiques » entretiennent un rapport étroit et ne peuvent être étudiés indépendamment sans porter atteinte à la valeur compositionnelle et sémantique de l'œuvre qu'ils encadrent.¹

Ainsi à travers les stratégies d'ouverture et de clôture du texte, avons – nous mis en relief les préoccupations et les thèmes essentiels qui traversent *N'zid* : une tendance à l'innovation qui se manifeste dans *N'zid* est une volonté de rompre avec l'ancienne écriture.

2 - L'innovation thématique et stylistique

Des thèmes récurrents tels que le silence, le cri, le doute, l'incertitude, la fuite, la mémoire traversent *N'zid*. L'auteure privilégie les reprises thématiques et les variations sur les mêmes thèmes pour donner une marque personnelle à son œuvre : les thèmes de la violence et de la mort sont des exemples pertinents, dans *N'zid* il n'y a que des échos. De nouveaux thèmes apparaissent : l'amnésie et l'effacement. La nouveauté figure dans la manière de les aborder. (Se comparer à une méduse et à Ulysse, s'effacer en se projetant dans des identités multiples...)

L'écriture est marquée aussi par l'innovation stylistique. *N'zid* renvoie indubitablement à celui de James Joyce, *Ulysse* (1922). La

¹ De BIASI Pierre Marc , « Les points stratégiques du texte » in *Le grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis .

comparaison que nous pouvons faire entre les deux œuvres réside dans la transposition directe à l'écrit du circuit réflexif.

Cette transposition est repérable grâce à l'observation des monologues intérieurs, qui sont d'ailleurs mis en évidence par une typographie dissemblable du reste de son texte.

Le style des monologues est aussi éloquent :

« Tu n'as besoin de personne pour te scruter la complication. 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).

L'auteure semble en quête de formes originales d'expression. Le travail sur la langue y occupe une place centrale.

Mokeddem accorde une importance à la musicalité des mots, comme on peut le remarquer par le recours aux assonances et à la segmentation de la phrase en bouleversant la syntaxe (ordre des mots) à l'aide de la ponctuation. Le point imposant des pauses non-attendues confère au texte une densité poétique qui lui ajoute une certaine musicalité : Un chant. Un vent. (p. 138).

La phrase suivante débute par une conjonction de coordination :

« **Et** le portable collé à son oreille tombe comme un coquillage. » (p.138).

Nous pouvons relever les redondances comme dans :

Le bateau **monte et descend** les vagues. **Monte et descend**, la lumière, cinglée de bleu. **Monte et descend** le sang de Nora.

Cette stratégie de commencement et ces répétitions nous paraissent inacceptables, l'auteure les privilégie dans une perspective poétique.

Dans ce qui va suivre, nous analyserons l'écriture amnésique en considérant les deux thèmes principaux : l'amnésie et la mémoire. Nous nous questionnerons sur le jeu identitaire. Nous verrons également la capacité de la narratrice à se dissimuler et à se projeter dans des identités multiples.

D'ailleurs, la création artistique constitue une partie essentielle dans la reconstitution du moi perdu. De ce fait, le lecteur est convié à participer à ce travail.

L'aspect spatial est à examiner : Comment est perçu le désert durant l'enfance ? Pourquoi le choix de la mer de préférence à tout autre ? Comment est – elle perçue ? Quelles en sont ses principales fonctions ?

TROISIEME PARTIE

L'écriture entre l'oubli et la mémoire

CHAPITRE I

Approche narratologique

1 - Quelques éléments de narratologie

Gérard Genette opère une tripartition entre récit, histoire et narration. Genette pense que le récit serait le discours oral ou écrit qui donne à voir l'intrigue. L'histoire, elle, ferait l'objet de ce même récit, en tant qu'univers raconté. La narration, comme acte producteur du récit, impliquerait de la part de l'auteur un choix de techniques et une organisation de l'histoire racontée prise en charge par un certain type de narrateur qui apparaît de différentes façons dans le récit.

Ce troisième aspect narratologique sera vu sous l'angle de la problématique du récit à la première personne régissant à la fois le récit référentiel et le récit fictionnel.

Dans *Figures III*¹, Gérard Genette pense que pour aborder la relation du narrateur à son histoire et à son personnage deux cas se présentent : il peut raconter l'histoire selon un mode hétérodiégétique, à la troisième personne en étant absent de la diégèse ou en première personne, selon le mode homodiégétique.

Selon une épigraphe citée par Philippe Lejeune, dans *Je est un autre*, montrant les jeux du moi, Paul Valéry avance que :

*« Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les 3 personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi, celle qui le traite de lui »*²

Comment le je se figure – t – il ?

La première personne est la manière la plus commune de se figurer. En fait, le je est à la fois l'instance productive du discours qui profère la parole

¹ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Ed. Seuil, Coll. « poétique », 1972.

² VALÉRY Paul, Cité in *Je est un autre*, LEJEUNE Philippe, Paris, Seuil, 1980, p. 7.

c'est-à-dire de l'énonciation, et l'instance dont le je parle, le moi dont il est question et au sujet duquel on précise le présent, le passé ou le futur. C'est grâce à la première personne que l'individu se donne une image singulière et unifiée de lui – même en fonction des circonstances dans lesquelles il parle.

Se figurer à la deuxième personne est un choix qui dépend des effets souhaités par cet acte de création de soi. C'est pour se saisir soi – même dans une forme réflexive, image évoquant non seulement la réflexion, mais aussi le dédoublement, que l'on se figure aussi.

« *Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant « tu » ?* »¹
écrit philippe Lejeune.

Choisir enfin de parler de soi à la troisième personne, relèverait d'une volonté de s'effacer et d'effacer toute marque de personne pour adopter le style de l'histoire comme le note Emile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*². Cette entreprise peut s'avérer paradoxale, car parler de soi à la troisième personne revêt d'un côté un caractère emphatique, qui peut mettre en avant un certain orgueil mais d'un autre, repousse la tentation de s'intéresser à soi en tant que subjectivité.

2 - L'écriture annésique

L'incipit du roman s'annonce à la troisième personne « Elle bascule », ce qui semble que la narratrice est distante d'elle – même. L'incipit met en scène le déictique « elle », substitut du surnom. C'est un peu une narration à deux voix.

¹ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. Seuil, 1980, p. 7.

² BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1966, p. 241.

Dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune cite Brecht qui proposait aux comédiens de transposer leur rôle à la troisième personne dans le but de favoriser la distanciation. Les autobiographes également tentent d'exprimer leurs problèmes d'identité en employant ce jeu sophistiqué et en même temps pour séduire le lecteur¹.

Goldenstein ajoute :

« Le narrateur – protagoniste peut également décrire son expérience en se cachant derrière l'anonymat de la troisième personne ce qui lui permet de donner à la présentation des faits une forme plus objective et de prendre du recul par rapport à l'action dans laquelle se trouve lui – même impliqué. »²

C'est le cas de Malika Mokeddem, dans *N'zid*, elle parle par la bouche de Nora en disant « elle ».

« Elle se revendique de la communauté des épaves, jetées à l'eau par les confluent de l'absence et du désarroi. Elle les observe toujours avec ravissement. La mer les porte sans plus rien leur demander. Sans rien lui demander, elle les Soule, les racle, les décape de tout. Plus de passé. Plus de terre. Même plus leur nostalgie. Os ou bois flottés, délavés. Comme une indéfinissable dérive de la détresse à l'abandon. Avant le plein flot de l'oubli. » (p. 22).

¹ Brecht, cité in LEJEUNE Philippe, Op. cit., p. 32.

² GOLDENSTEIN Jean - Pierre, *Pour lire le roman*, éd. J. Duculot, Paris, Gembloux, 1985, p. 36.

« *L'oubli, perte du souvenir* », selon Littré. Dans *Les formes de l'oubli*, l'ethnologue Marc Augé commente ainsi cette définition.

*« Elle est moins évidente qu'il n'y paraît ou plus subtile :
Ce qu'on oublie ce n'est pas la chose même, les
événements purs et simples, tels qu'ils se sont déroulés,
mais le souvenir. »*¹

Nora se rend également compte que la mer est son élément, elle fait partie de son être, puisqu'elle connaît tout de ce bateau et de la navigation. Cette culture maritime lui vient après la mort de son père :

« Nora avait pris des cours de voile en Bretagne, s'était donnée à des revues nautiques, était devenue incollable en la matière. Plus tard, quand ses finances le lui avait permis, elle s'était mise à louer un petit voilier en Méditerranée avant l'achat de Tramontane .»
(p. 194).

Ces seuls repères sont le livre de bord ainsi que les indications des instruments de navigation :

« Le dernier relevé date d'un peu plus d'une heure seulement. L'aiguille de l'anémomètre est collée à cinq nœuds. Celle du loch entre un et deux. Le baromètre est au beau. Le compas indique plein ouest. Le pilote automatique couine de loin en loin sans forcer. Elle enregistre ces

¹ AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Manuel Payot, 1988, p. 23.

renseignements sur sa position, sa navigation, mais reste égarée à elle – même .» (p. p. 13-14).

Bien que frappée d'amnésie, des automatismes gravés dans la mémoire du corps se révèlent à certains gestes, à une visible aisance à tenir la barre.

« Le souvenir qu'est- ce à dire ? Toujours si nous suivons Littré, le souvenir, c'est une « impression » : l'impression qui « demeure en la mémoire ». Quand à l'impression, c'estl'effet que les objets extérieurs font sur les organes de sens. »¹

La panique dans laquelle vit la protagoniste date de son réveil, amnésique, sur le bateau notamment après avoir trouvé un message signé d'une lettre – « J » - indiquant qu'elle est en danger et recherchée. Mais qui est ce « J » ? où se trouve – t – il ? Quel rapport les unit – il ? Pourquoi est – elle recherchée ?

Ce sont des questions que se posent le personnage et le lecteur, associé lui aussi par la structure narrative du roman à cette amnésie, ensuite à la remontée par bribes de cette mémoire, puisque tout au long du récit, son regard reste étroitement lié à celui du personnage.

Par cette stratégie narrative, le lecteur est invité à participer avec la narratrice à la reconstruction de son passé qui se fait petit à petit, en assemblant les pièces de ce puzzle difficile d'être monté.

¹ Ibid.

Elle redécouvre peu à peu sa propre identité grâce à des comportements qu'elle rassemble par sa raison. La narratrice dit à ce propos :

«A propos, son calme s'apparente à de l'abattement. Maintenant elle sait, quelque chose s'est détraqué dans sa tête. Elle sait qu'elle ne se souvient plus de rien. » (p. p. 15 - 16).

Le fait de ne se souvenir de rien donc avoir la « *Mémoire déchargée* » (p.28) représente une attitude involontaire. Il s'agit donc selon la psychanalyse d'une réaction, d'ailleurs parfois surprenante, de la psyché humaine.

La narratrice réplique :

« Personne ne me parle de psychanalyse. J'ai rencontré le mot au fil des lectures. Mais il n'est qu'une coquille vide. A peine un peu d'exotisme. Du reste je n'aurais pas aimé. »
affirme t - elle dans *La transe des insoumis* (p.176).

L'oubli est volontaire, et la réponse est présente dans le discours même parce que *N'zid* est également l'histoire d'une femme qui tente de se reconstituer elle – même par la recherche de sa mémoire.

Dans *La transe des insoumis*, la narratrice répond audacieusement à la page (176) :

« Cette ronde rageuse du verbe dans mon esprit la nuit est – ce déjà de l'écriture ? Oui, c'est déjà de la création.

*Comme tout solitaire démunie, je n'ai que ce recours – là.
(...) Moi, je dois me sortir des traumatismes toute seule.
J'apprends à avancer parce que je refuse de crever. »*

Pour oublier et se guérir des blessures subies au cours de différentes périodes de sa vie, Nora se rappelle les moments les plus douloureux. La disparition de la mère est le souvenir qui a marqué l'enfance de Nora. C'est l'histoire de sa mère qui l'a abandonnée avec son père, en France, pour rentrer en Algérie à la quête d'un rêve de liberté impossible « *pour apprendre, à ses dépens, la différence entre la liberté individuelle et l'indépendance du pays...* » (p. 140).

Ce fut un jour très triste. En rentrant du chantier, Nora et son père ont trouvé l'appartement vide.

« *Ma mère était repartie en Algérie. Nous ne l'avons plus revue...* » (p. 112).

Ce souvenir s'est aggravé dans la mémoire de Nora parce qu'il neigeait ce jour – là : « *Je déteste la neige... Heureusement qu'il y a eu Zana* ». (p. 112).

Les images de l'enfance et la voix de Zana la poursuivent. Nora se souvient extrêmement bien de cet événement et même du langage de Zana, son « *Charabia* ». (p. 121).

Pour traverser son oubli, Nora tente de renouer avec le passé, Nora la femme se met en retrait et cède sa place à l'enfant qu'elle a été :

Selon Philippe lejeune

*« L'enfant n'apparaît qu' à travers la mémoire de l'adulte (...) et entre dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme ».*¹

Pour Paul Ricœur,

*« se souvenir c'est avoir une image du passé »*²

La mort du père ainsi que le départ de Galway constituent les souvenirs d'adolescence qui ont beaucoup marqué Nora. Une semaine après la construction du bateau et la fête de l'événement avec sa fille, le père de Nora, Samuel est mort à la suite d'un accident. Ce père qui a travaillé de longues années dans la construction d'un bateau dans lequel il pensait emmener sa famille à Galway, sa ville natale, mais qui meurt avant de réaliser son projet.

C'est le choc, c'est le deuil total. Nora n'a même pas pu voir son corps. Elle a bien aimé le toucher, l'embrasser, lui prendre la main une dernière fois.

« Je n'aurais pas dû accepter qu'il s'en aille sans mes yeux sur lui, quoi qu'il en soit. » (p. 174).

La vente de Galway était comme une seconde mort du père de Nora. Cette fois, elle voulait regarder et accompagner des yeux ce départ.

La douleur (départ de Galway) et la joie (navigation de Galway) deux expressions contradictoires éprouvées par Nora.

La narratrice s'exprime ainsi :

¹ LEJEUNE Philippe, Op. cit., p. 10.

² RICŒUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Editions du Seuil, février, 1983, p. 27.

« Je ne voulais pas le voir sur l'eau, sans nous. Mais une petite joie me remuait le ventre à la pensée qu'il naviguait .» (p. 176).

Autre souvenir qui lui revient à l'âge adulte celui de sa visite chez le médecin, suite à la crainte d'un cancer. Evidemment la question d'origine se pose.

La narratrice dit :

« Pour moi l'exil n'a rien à voir avec aucune terre. Il n'est que dans ce regard là. Ce regard qui dit : « Tu n'es pas d'ici », qui renvoie toujours vers un ailleurs supposé être le nôtre, unique surtout. Oui unique. Même si l'on est, comme moi, une bâtarde de trois terres. » (p .192).

Ainsi le regard est très révélateur. Il a la possibilité de parler plus que la parole elle – même. Ce regard constitue un moyen qui a permis à Nora de se rendre compte d'ailleurs qu'elle n'est qu'une étrangère qui appartient à un autre pays et précisément arabe.

En se rappelant une sélection de souvenirs, Nora se guérit peu à peu. L'écriture qu'est l'antidote de l'auteure, a été d'une aide extrêmement impressionnante pour Nora.

Durant cette traversée, HELM dira :

« La romancière s'empoigne des mots et des maux pour tenter de se soigner elle – même, dans tous les sens du terme ».¹

l'impact des organes de sens sur la mémoire est très important. Le fait de faire attention à certains images, odeurs et sons provoquent des émotions

¹ HELM Yolande, Op. cit., p. 32.

douces et très agréables. La page (20) du chapitre I est d'une poéticité extravagante qui envahit l'histoire pour le plaisir de l'auteure et du lecteur. Malika Mokeddem est en train de mener un jeu de la joie et du plaisir :

« *Retrouver l'écriture plaisir aussi : c'est notre liberté* ». ¹

Autrement dit, l'amnésie, lui permet de se protéger d'un passé qu'elle refoule ou qu'elle veut oublier :

« *Elle pressent que l'oubli est sans doute une chance, un don indu une terreur provisoirement écartée.* » (p. 33).

En revanche, d'autres images lui donnent des frissons.

« *Elle frissonne au soupçon que le naufrage de sa mémoire aurait englouti en elle de faits terrifiants.* » (p. 28).

Cette citation nous arrête pour dire que *N'zid* est le roman poème : c'est dire l'écriture poétique qui fait rêver, l'écriture qui apaise l'auteure et le lecteur parce qu'il y a des passages poétiques surtout ceux des chapitres XI, XII, XIII que nous verrons ultérieurement.

C'est l'écriture qui panse les blessures de l'enfance, c'est l'antidote contre les traumatismes et la peur :

« *Je suis là à tenter de survivre en écrivant.* » ²

Quoique la narration opère à la troisième personne, parmi les éléments paratextuels, nous pouvons observer un jeu typographique qui

¹ Malika MOKEDDEM *écriture et implication* : Algérie littérature / Action, Paris N°14, p.p.185-195, oct.1997, interview accordée à christiane Chaulet – Achour.

² ELWatan, 16 août 1995, interview de Nacera Benali, *Malika MOKEDDEM La douleur est le plus fort des liens*.

énonce le monologue intérieur à la deuxième personne, comme source d'un clivage du moi.

« [...] il est clair que dans cette littérature féminine un certain nombre de romans d'introspection sont à classer dans cette autobiographie plus ou moins appuyée ou masquée, mais à la troisième personne. »¹

Dans ce cas, le jeu du je se manifeste parce qu'il peut devenir un « tu ».

« Tu vas aller là ! » (p. 23).

La répartition des rôles de l'énonciation telle que Benveniste la décrit

« n'est pas seulement un système de règles sociales : elle est intérieure à toute utilisation du langage. Tout sujet parlant porte en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé. »²

Dans ce cas, le texte à la troisième personne vient se sur-imprimer sur celui à la première. La coprésence d'un « je » latent d'un « tu » et d'un « elle » (caché sous le « tu ») renvoient tous les trois au même individu.

« Ton épiderme a dévoré ton cerveau. Bientôt, il va te pousser une fourrure ou des écailles sur la peau ! » (p. 22).

Cette technique perpétue jusqu'au chapitre III, c'est-à-dire lors de la rencontre avec Loïc.

Dans cet exemple le « je » est prononcé mais avec une grande hésitation.

« Plutôt une passion qu'un métier... Je... je... suis peintre. » (p.147).

Le fait de dire « je » constitue un problème. La narratrice dit :

« Elle se sent toute chose d'avoir pu dire « je » » (p. 147).

¹ DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 71.

² BENVENISTE Emile, *Op. cit.*, p. 26.

Elle poursuit : « *D'où a -t-elle sorti ce « je » ?* » (p. 49).

En effet, le « je » s'égare et se cherche.

« *et moi, où je suis ?* » (p. 138).

Les interrogations de la narratrice continuent :

« Une voix sans timbre. Pas la mienne. Elle vient de loin. Elle parle d'ailleurs et dit « elle » pour me désigner. Pourtant ses mots sortent en moi. Et moi, où suis-je ? » (p. 85).

La voix mène un jeu.

« Les jeux du « je » l'amuse » dira la narratrice. (p. 57).

Il n'y a pas de techniques intrinsèquement meilleures que d'autres ou conceptuellement plus acceptables

« les techniques étant toutes des truquages l'essentiel est d'intéresser le lecteur »¹, écrit Goldenstein.

Dans ce cas, y a-t-il un rapport entre cette renaissance et cette invention d'identités ? Est-ce pour mener un enjeu thérapeutique ? Est-ce que l'auteure est à la recherche de l'universalité ?

Considérons l'importance du nom pour comprendre cette technique.

¹ GOLDENSTEIN Jean - Pierre, *Pour lire le roman*, Duculo, Bruxelles, 1983, p. 41.

3 - L'onomastique littéraire : Des identités multiples

Après le titre, l'un des premiers contacts que le lecteur prend dans une œuvre narrative est celui du nom. Noms des lieux (toponymes), noms des personnages (anthroponymes).

Nous nous intéresserons plus spécifiquement aux anthroponymes. Dans un roman ou toute autre œuvre littéraire, la nomination des personnages est un acte d'onomatomancie, c'est – à – dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être. Ainsi, en lisant une fiction, le lecteur attentif devient « détective » onomatomancien ! Il doit décoder, à partir du nom énoncé, le programme de comportements et d'actes, l'artiste, par le nom, lui livrant la clé du jeu.

Le je qui se projette inlassablement dans des identités autres, a en effet nous semble – t – il montré paradoxalement sa capacité à se cacher et à se transformer pour se réinventer.

L'auteure suit la tradition de ses ancêtres nomades.

« Toutes ses tribus nomades ne se reconnaissent pas de frontière, d'appartenance réellement à un pays »¹ affirme – t – elle lors d'un entretien.

Elle se définit elle – même comme une « expatriée » rejetant toute racine qui la contraint :

« Deux mots me hérissent « nationalité » et « racine »... Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelque

¹ MOKEDDEM Malika, Le Maghreb Littéraire, Toronto, V.III, 15, p.p.83-100, 1999, interview accordée à HELM Yolande.

frontière que ce soit. Ma grand mère disait : « Il n' y a que les palmiers qui ont des racines. Nous nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher ». J'en fait ma devise. »¹ dit – elle.

Ces deux citations renforcent notre idée de création et d'invention des identités.

De plus, le personnage de Nora trouve que sa visite chez le médecin est un prétexte de cette invention « *Certains se mettent à s'inventer des identités différentes à chaque instant* » dit la narratrice. (p. 60).

Autre prétexte de ce changement d'identités est lorsque Nora durant son amnésie trouve un passeport au nom de Myriam Dors, tente de mener un jeu identitaire.

L'auteure en employant une stratégie très compliquée invite le lecteur à reconstruire son passé dans cette mer qui apaise la protagoniste et qui n'a pas de secret pour elle.

A partir de cette identification avec la mer, notamment avec la Méditerranée, prise ici métaphoriquement comme le « *hors – lieu* »² utopique de tous les déracinés, l'espace imaginaire de réalisation de tous les possibles, cette femme commence à s'inventer des identités fictives, mais également possibles.

Dans le rouf, elle trouve un faux passeport au nom de Myriam Dors : Myriam, prénom d'origine hébraïque, pourrait comme le remarque Nora, appartenir à l'une ou l'autre rive et la relier à tant de pays.

« (...) *Le prénom ne lui évoque rien. Il est comme un passe. Il pourrait lui ouvrir n'importe laquelle des identités des deux rives .»* (p. 16).

¹ Ibid.

² Cf. REGINE Robin, *Le nouveau mémoriel*, chapitre IV : « Le hors – lieu de l'imaginaire », p. p. 169 - 196.

Zana, sa mère d'adoption la gratifie durant son enfance du surnom de Ghoula, qui signifie « ogresse » en arabe et lui dit qu'elle est d'une appartenance libanaise.

Nora, avant de retrouver la mémoire, s'invente un nom grec, Eva Poulos et déclare avec gouaille :

« 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. 164).

Nora a inventé Eva parce qu'elle a probablement l'habitude de cueillir jambil en bateau en Grèce, en Turquie, au Liban, donc des pays méditerranéens. Elle se rend compte de sa pluralité culturelle.

En outre, elle est la Reine de la Méditerranée. D'ailleurs, elle n'y est pour rien.

Elle dit dans *La transe des insoumis* :

« Moi, on m'a donné pour prénom Reine. Je n'y suis pour rien. » (p. 129).

Son véritable nom de famille irlandais Carson forme avec Nora un patronyme hybride : « Nour », « la lumière », est l'équivalent arabe de Nora, forme d'Eléonore, qui en grec, signifie « éclat du soleil ». Nora est également le prénom de la femme de James Joyce, femme originaire de Galway comme le père de la protagoniste de l'auteure.

La narratrice 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).

A travers ces femmes, l'auteure fait sa thérapie pour pouvoir sortir de cette amnésie et émerger à la lumière, d'où le prénom : Nora. En vérité, ce changement d'identités est à rattacher à l'auteure qui décide de s'effacer et de rompre avec l'écriture traditionnelle pour pouvoir renaître et avancer dans l'écriture.

Après avoir vu la question des identités multiples, nous allons tenter de traiter la problématique des souvenirs par les signes picturaux comme le dessin, et essayer de montrer l'importance des images desquelles surgissent des voix qui aident Nora à la remémoration.

4 - Une mémoire en vrac

Retracer des souvenirs dispersés n'est pas évident pour un auteur qui doit se soumettre aux techniques de construction du récit en fonction de la stratégie générique qu'il choisit. La chronologie n'est pas l'avatar des souvenirs, ils apparaissent dans une grande confusion et l'auteur soumis au flux mémoriel peut inconsciemment et involontairement opérer des déplacements et des associations d'idées.

Quels sont les moyens artistiques qui contribuent à la remémoration ? Comment le dessin, en particulier l'image, crée – t – elle un dialogue entre l'image, la narratrice ainsi que le lecteur ? Comment le

lecteur vit avec la narratrice les instants de connivence de la récupération de la mémoire par le biais du chant et de la musique ?

4 - 1 Se souvenir par le dessin

Malika Mokeddem éclate tout son art, notamment la peinture et le dessin :

« Dès l'enfance, le dessin a été une façon de ne choisir aucune de mes langues... Ou peut-être de les fondre toutes hors des mots dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement. » (p.113).

C'est le son d'un luth qui la hante, c'est une voix d'homme qui lui dit « N'zid », c'est l'expression Hagitec-magitec qui lui vient à la tête, mais dont elle ignore le sens. Ce sont les sonorités de l'arabe et de l'anglais qu'elle entend par la radio et qui soulèvent en elle une avalanche d'émotions violentes, c'est sa passion du dessin et de la mer.

Durant tout le récit, Nora dessine : elle assigne à cet acte artistique la tâche de convoquer le passé. Au début, elle sent que sa mémoire est à l'image de la mer : encouragée par une voix qui scande « zid ! zid ! zid ! continue ! continue ! continue ! »

De ses coups de crayons surgissent des voix qui éveillent chez elle des sensations distinctes. Ce ne sont pas des souvenirs totalisants, mais plutôt des traces ou, selon Marc Augé, des souvenirs « *façonnés par l'oubli.* »¹ Le signifiant, c'est-à-dire l'image, crée un dialogue entre l'image et le lecteur, autrement dit, en suivant le dessin, le lecteur vit avec la narratrice,

¹ AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages poche, 2001, p. 29.

des instants durant lesquels elle récupère la mémoire à travers des scènes d'enfance.

Entre les pistes dévoilées par des dessins, se découvre le visage d'un homme aux traits physiques d'un viking qui lui renvoie dans un flash une scène de son enfance.

Elle écrit :

« Entre les coups de crayon nerveux et ceux plus lents, plus concis, du pinceau, les traits d'un homme s'esquissent. Tétanisée, regard aigu, elle l'examine, le reprend, retouche, rectifie, tache les draps, ses cuisses, ses joues... (...) »

Nora continue son dessin qui se précise au fur et à mesure :

« Peu à peu, le visage se précise, paraît lui convenir. Une gueule de Vikings au regard curieux. L'intensité du bleu de l'iris semble jouer avec son expression mi – rêveuse, mi – frondeuse. Crinière et moustache à la diable, il est assis dans une barque au greement de fortune (...) »

Puis elle reconnaît le visage de ce qu'elle vient de dessiner :

« Après un long moment de concentration, à présent crispée, elle lève la tête, écarte son dessin, le fixe. Une bouffée d'émotion la submerge. Elle se met à trembler, se revoit enfant, le visage contre ce cou puissant, le nez dans ces cheveux roux. Elle ne parvient pas à décrypter son accent.

- Un accent d'où ?

Deux larmes roulent 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. p. 53-54).

Cette scène bouleversante de l'apparition du visage du père fait couler les larmes de Nora parce qu'il y a ce souvenir de la mort du père qui lui revient et la laisse vivre ne serait-ce que peu de temps un sentiment mêlé de mélancolie (mort du père) et de bonheur (vivre dans l'espoir de la récupération de la mémoire).

Des paroles de son père, un seul mot lui est intelligible : l'Irlande.

Le choix de l'Irlande comme pays paternel n'est pas fortuit.

L'Irlande est la partie la plus occidentale de l'occident. Ainsi, l'auteure montre que l'univers est à sa portée. La Méditerranée représente pour Nora et Mokeddem un espace nomade.

Et 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.

Malika Mokeddem écrit par la bouche de Nora qui ne se souvient pas très bien de ces conflits parce qu'elle était très jeune.

La narratrice dit :

« J'entends une fuite collective de la misère. Même plus de patate en Irlande. Mildiou, Typhus et Choléra. C'était quand ? (...) Je mélange les récits et les temps. 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).

Ceci dit que la terrible famine¹ 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. Contrairement à ses ancêtres, Samuel Carson, père de Nora, aliéné parmi les siens où « *l'identité est devenue une camisole* » (p. 162) entreprend un voyage vers le sud.

Le père de Nora choisit la France, pays de l'espoir et du possible.

Samuel Carson transmet ainsi à sa fille l'esprit de la transgression, le refus de la sédentarité.

La mer, espace de l'asile va seconder Nora dans sa construction du « moi », dans son « devenir »

« (...) toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue². »

Le père de Nora avait quitté son pays natal, seul sur un bateau et avait vécu sa propre odyssee en traversant la Méditerranée. Pendant tout son voyage, il avait été accompagné de la même baleine. Nora dit :

« Elle te suivait pour te soutenir. Elle te serait venue en aide en cas de besoin . » (p. 149).

Apercevant une baleine à son tour, Nora sent surgir au fond d'elle « *une curieuse nostalgie. Un sentiment archaïque.* » (P. 147) qui lui remet en mémoire le périple du père sur les eaux ; ce « *tailleur de pierres et courants qui lui avait donné la mer entre deux langues .* » (p. 149).

« Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue comme, comme

¹ La grande famine (1845 – 1849)

² N/A, *Critique et clinique*, les Editions de Minuit, 1993, p. 11.

chaque violoniste est obligé de se faire son « son. » »¹ écrivit Proust.

Dans *N'zid*, Mokeddem invente le discours de la mer. L'arabe et l'anglais bouleversent Nora « Ces langues qui l'assiègent » renvoie au titre du dernier roman d'Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*².

Le français, sa langue d'adoption, est la langue que « fracassaient » son père et sa mère. (p. 111).

Nora rebelle et solitaire aime le silence, ce mutisme elle l'a hérité probablement de sa mère, c'est tout ce qu'elles ont de commun.

C'est pourquoi sa seule compassion est le dessin qui a remplacé les mots :

« Je n'aime pas les mots. Surtout dans ma voix. Ils m'écrasent et m'étouffent. Je préfère la légèreté du dessin. Dès l'enfance le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues... Ou peut-être les fondre hors des mots dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement » affirme – t – elle. (p. 113).

La mer et le fusain contribuent à rassembler peu à peu les fragments de la mémoire égarée de Nora.

Un autre visage en émerge peu à peu, celui d'une femme d'origine arabe dont l'expression de confiance et de complicité la fait frissonner. Elle se rappelle son nom. Zana ! Elle sait que Zana n'est pas sa mère, mais

¹ PROUST Marcel, *Correspondance avec Madame Strauss*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1994, p. 110.

² DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin michel, 1997.

le bonheur qui envahit son cœur la fait comprendre que « *Zana est plus que ça, beaucoup plus...* » (p. 93).

Le nom de Zana lui inspire des dessins qui « *mélangent mer et désert, racontent l'onde et la dune, l'écume des larmes et les ruines de l'erg, la gomme des brumes et les mirages du Reg .* » (p. 98).

Si le prénom de Zana la fait prendre conscience de son hybridité, c'est la révélation de son propre nom, Nora Carson, qui la ramène à son origine multiple : fille d'un Irlandais venu « *des brumes et des pluies du Nord, de la langue gaélique et d'une Algérienne arrivée du Sud, du soleil et de l'arabe* » (p.111) « *qui se sont rencontrés et aimés en France où elle est née.* » (p. 111).

Originaire de trois terres, mais ne s'identifiant à aucune, Nora trouve dans le dessin l'entre-lieu qui lui permet de circuler entre les cultures et les langues qui l'habitent l'Irlande, l'Algérie et la France. « *Trop de terres pour un corps qui n'existait que dans le dessin. Une page blanche me suffirait.* » (p. 113).

A ces trois racines, Nora préfère la marge symbolisée par la Méditerranée, l'espace dans lequel elle veut et peut devenir une autre femme « N'zid » affirme - t - elle.

Nora se rappelle ses souvenirs d'enfance avec Zana, elle se souvient surtout de ses contes algériens. Zana lui raconte les histoires de Djaha,¹ de Targou,² de Ghoul³ et de Ghoula.

Zana a toujours prononcé sa formule magique avant de débiter ses contes « *Hagitec magitec* » : « *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 goût – là !* » (p. 103).

¹ Personnage de conte drolatique.

² Personnage de conte fantastique.

³ Ogre.

Nora donne des explications à cette incantation donnée par Zana lors de l'ouverture de ses contes. D'ailleurs, l'auteure mêle des mots algériens au texte. Elle ne les explique guère parce qu'ils sont entrés dans le langage courant des Français tels que : Bézef (p. 55), harki (p. 121), Mektoub (p. 143).

L'auteure emploie aussi des phrases et même des passages à la construction syntaxique non conforme à la norme, notamment les chapitres VIII et XI lors de la conversation au téléphone de Nora avec Zana. Ils sont suivis par des explications et des corrections données par l'auteure / la narratrice, en voici quelques exemples :

- « Ghoula, Mahboula¹. Tu es foule, toi le téléphone la nuit, c'est peur. Je pense toujours malheur en Algérie. Le salon de thé est fermé – elle prononce fermé –» (p. 118).

- «Celoui – là qui t'a volé la tête – elle dit la tite. Depuis si longtemps et qui te laisse seule dans le dessin et la mer pour partir à Tataouin².» (p.119)

- « Alors, tu sais, tu sors la tite, tu craches dedans et c'est fini, tu dors. Tu m'appelles demain ? Boussa, boussa ! »
« Je vais faire ça, cracher dans le vent. Je t'appelle demain. Boussa³. » (p.120).

- « Tu es muette – elle prononce miette -. La pauvre Aïcha,⁴ maintenant qu'elle est morte... (p. 138).

- « Les zoufris⁵ ne savaient pas nager. » (p. 140).

- « Ghoula, hbibti n'tai⁶ ? »

¹ Mahboula : « folle ».

² Aller à Tataouin : aller au bout du monde, à perpète.

³ Boussa : « bise », « bisou ».

⁴ Aïcha « vivante ».

⁵ Zoufris : ouvriers (prononciation maghrébine du mot français).

⁶ Hbibti n'tai : « ma chérie à moi ».

Omission du pronom impersonnel :

- « Y a un vent à tomber le ciel .» (p. 120).
- « ... Y avait plus d'après. » (p. 142).

Omission du pronom personnel :

- « ... Y zavaient même plus besoin de la firmer. » (p. 143).

Ainsi, Zana n'a jamais été à l'école pourtant elle essaie de parler son français à elle, un langage qui lui convient.

La narratrice dit : « *Ses façons de bricoler l'arabe et le français pour s'inventer un langage approprié à sa situation.* » (p. 124).

Malgré les pistes sur son passé, il y' en a encore trop de silence autour des relations qu'elle ne réussit pas à établir, Nora «*se rend compte qu'elle ne peut pas comprendre ce que lui racontent les choses sans le récit intriqué de sa propre vie. La vue des objets n'évoque rien de tangible sans les résonances du passé.* » (p. 25).

Marc Augé affirme :

« *Dès que nous nous éloignons du récit, dès que nous renonçons à mettre un récit ce que nous appelons les « souvenirs », nous nous éloignons peut – être aussi de la mémoire.* »¹

C'est le cas de Nora, qui dans un premier temps, s'éloigne du récit et de la mémoire par crainte de ce qui se cache derrière son amnésie.

Mais pour que son récit puisse suivre son cours, il lui faut tout d'abord éveiller la partie la plus douloureuse de son passé et effacée de sa mémoire par un refus de se souvenir : sa mère qu'elle ne réussit même pas à dessiner.

¹ AUGÉ Marc, Op. cit., p. p. 31 - 32.

« Elle ne veut pas l'inventer. Elle ne le peut pas. Elle tend la main, écarte la planche » dira la narratrice. (p. 171).

« Pas dessiné la mère... pourquoi ? » se demande t-elle également. (p. 101).

Après une conversation au téléphone avec Zana, elle se libère intégralement de cette peur et décide de dévoiler ce que lui réserve la mémoire.

C'est comme si la formule « Hagitec-magitec » utilisée par Zana pour commencer ses contes, l'inspire à démarrer le récit de ce passé longtemps refoulé.

Zana est la seule et l'unique qui lui dévoile cette vérité qu'elle se refusait à connaître. Nora le demande à Zana :

« - Zana, je voudrais que tu me parles de ma mère.

- (...)

- Mais, tu as jamais dit même son nom, jamais demandé ! Tu l'as enterrée au fond de toi (...)

- Maintenant, j'ai envie de tout savoir, tout.

- (...)

- Commence par le début, s'il te plaît. Pourquoi elle nous a quittés ? pourquoi nous ne l'avons plus revue ? » (p. 137).

Nora fait un travail de sélection, la narratrice explique que :

« Nora ne parvient pas à tout entendre. Tout comprendre. Des flots de mots lui passent par dessus la tête. Ceux qui l'atteignent, éteignent le reste des phrases bouleversent tout, éclatent le temps. Fracassé, le passé heurte en bloc présent, sentiments, doutes et tabous, disloque la narration en dates, en faits, en noms lourds comme des cailloux. » (p. p. 138-139).

De tous les détails que Zana lui raconte sur la souffrance et la mort de sa mère en Algérie, elle ne retient que celui qu'est le plus crucial et important à ses yeux. Elle dit :

« La seule chose importante, c'est qu'elle nous ait appelés papa et moi, par delà les décennies de mutisme. Par – delà la démence... Au seuil de la mort... » (p. 149).

Ainsi, l'auteure nous renvoie à son ouvrage *L'interdite*, dans lequel le mot « *Koulchite* »¹ apparaît pour une première fois. Nous le retrouvons dans *N'zid* comme évocation des maux qui torturent les individus.

Le dessin est également une piste une sorte d'issue pour se retrouver. A travers celui-ci, Nora ouvre le récit de son passé, de cette création artistique surgissent les voix du père et de Zana qui ont permis à Nora de récupérer une partie de son « moi » perdu.

Une grande attention est portée aux pouvoirs de la parole. Selon *Le Petit Robert*

*« la parole est le terme générique qui recouvre la notion de langage parlé donc de voix. Il s'agit à la fois d'un élément du langage parlé (mot, discours) s'opposant donc à l'écrit et à l'acte (physique) et de l'expression verbale de la pensée, c'est – à – dire la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés et sa pratique. »*²

¹ L'inflammation du tout, la mal vie.

² Définition tirée du *Petit Robert*

Nous constatons donc que de toutes les paroles du père, il n' y a qu'un seul mot qui est bien entendu, qui devient intelligible : l'Irlande.

En entendant ce mot des « *valse rapides, vertige. Elle (Nora) ne peut plus rien voir. Tout tourne.* » (p. 102). Nora a le mal de terre.

D'autres souvenirs l'assiègent, Jamil, le musicien algérien qui ne joue plus dans son pays, est l'homme qui remplit son cœur et dont l'image lui revient petit à petit.

La narratrice dit :

« *Il faut d'abord être de quelque part pour se sentir étrangère ailleurs. Dans le mot étrangère, il y a une ère en trop. Un espace – temps où s'entend une aire, une terre, Nora, elle se croit seulement étrange.* » (p. 161).

C'est Jamil, ce nomade qui dit avoir dans la mer son autre désert, qui lui fait comprendre qu'elle n'est pas de nulle part, mais un être de la mer avec « *trois terres d'ancrage* » ou mieux « *un être de frontière.* » (p. 161).

Jamil l'aide également à conquérir sa part manquante, l'Algérie.

« *Il a rendu l'autre bord de la mer concret, désirable. Un jour, elle pourra peut – être y accoster. Elle l'aborde déjà par la volupté du luth par la langue flamboyante du désert espace jumeau de la mer.* » (p. 164).

Jamil explique à Nora que le nulle part condamne au non – être et que le désert a été pour lui l'enfermement par excellence.

La narratrice introduit des *analepses*¹ :

¹ « (...) toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. (...) Gérard Genette in *Figures III, Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1994, p. 82.

« Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée. Même mon luth en était muet. Chez moi, avant, les nomades disaient qu'ils n'étaient pas des palmiers pour avoir besoin de racines, qu'eux ils avaient des jambes pour marcher et une immense mémoire. Ils disaient qu'ils devaient quitter, partir, trahir pour pouvoir revenir, pour pouvoir aimer... (...). Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. » (p. 162)

Toutes ces voix ont aidé Nora à se retrouver. Notons que les airs du luth ainsi que le chant constituent pour elle des souvenirs très intimes.

4 - 2 Se souvenir par le chant

Autre voix à côté de la parole, celle du chant. Le chant est récurrent et il a une puissance incantatoire qui laisse Nora enfant s'endormir. Elle se souvient de cette chaleur éprouvée une fois blottie contre Zana qui la berce à la suite d'un chant andalou « Hagitec – magitec » avant de lui conter une histoire.

« Blottie contre elle (Zana), elle se sent merveilleusement, petite entre ses gros seins. Elle a planté son minois dans la chaleur de leur creux. Ils l'enveloppent. La main de Zana lui caresse le dos. Le temps s'arrête sur une musique lente. C'est un vieux chant andalou. Sa mélodie l'emporte. Zana lui chuchote à l'oreille : « Hagitec – magitec » » dira à ce propos la narratrice. (p.102).

Il y a une dimension de protection parce que Zana, comme nous venons juste de le voir englobe l'enfant et la comble de sécurité et de sérénité. C'est le rapport maternel qu'elle n'a guère ressenti auparavant.

Zana est la source de l'affection, de la tendresse et de l'amour qu'elle n'a pas pu trouver chez sa mère vu son retour au pays natal. Nora compense ce manque grâce à elle.

Le chant reste une issue qui permet à l'individu de créer des repères et de se rassurer lorsqu'il est perdu ou égaré.

Gilles Deleuze prend l'exemple d'un enfant qui marche dans le noir, « saisi par la peur » et qui « se rassure en chantonnant », il en conclue :

« perdu, il s'abrite comme il peut ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson, celle – ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. »¹

Le chant a un pouvoir qui a fait émerger Nora de l'obscurité à la lumière. Elle est comparable à une fleur en plein épanouissement en suivant la lumière, élément indispensable à la vie.

Ainsi, ce chant andalou est une marque de la récupération de la mémoire parce que Nora en se souvenant de certains passages de sa vie d'enfance, éprouve des sensations bizarres qui la laissent continuer la voie de la remémoration.

Ce chant est comme une sorte d'incantation qui rassure également la narratrice et le lecteur.

Le chant est une forme de voix qui est en mesure de détendre et de lutter contre tout ce qui perturbe l'individu.

¹ Dans Mille plateaux, *Capitalisme et Schizophrénie*, « De la ritournelle », éditions de Minuit, 1981, p. 382.

4 - 3 Se souvenir par la musique

L'élément récurrent dans les ouvrages de l'auteure, est un instrument de musique. Dans *N'zid*, Jamil parle à travers un luth dont le son parvient à Nora par le vent, et véhicule des messages. Les airs du luth la fascinent extrêmement, elle, censée suivre ses notes.

La musique constitue la forme la plus accomplie d'une transmission sonore, représentant quelque chose qui tend vers le magique. Sa dimension magique permet aux individus d'y recourir plus facilement et de manifester par sa pratique une forte puissance incantatoire. De plus, la voix du luth quand elle est mélodieuse séduit, a le pouvoir d'agir sur ceux qui l'entendent, les fascine et les transporte dans un autre monde.

La musique nous apparaît comme une manière de poser des repères dans un espace non – maîtrisé ou inconnu. Dans *N'zid*, Nora maîtrise à merveille son espace, seulement, elle veut se souvenir de ces airs et connaître leur source, peut-être inconsciemment, le luth la guide vers Solénara.

Le son du luth n'est pas simplement signe de souvenirs et de remémoration, mais aussi un détail particulièrement intime qui revient à l'esprit de Nora Carson.

Ainsi, la musique, le luth et la mer c'est Jamil :

« La mer est un luth, les vagues, des cordes tendues entre les rives, le corps de méduse, une note de musique qui s'allume à leurs mouvements. Elle plonge dans les graves profondes, remonte la stridence des sons, implore les yeux de tous les êtres, écailles, ceux tournant des phares esseulés, la cécité des rochers sous les bandeaux précipices comme des mages psalmodiant au vent leurs prières autistes. » (p. 180).

Plusieurs voix participent à la reconstruction de la mémoire de Nora. Marc Augé dit :

*« Se souvenir ou oublier, c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer. »*¹

La mémoire de la narratrice apparaît par moments, solide. Elle ne laisse rien au hasard, se charge de tout noter. Cependant cette caractéristique de la mémoire n'est pas constante, elle se heurte à des oublis et à des trous qui paralysent son mouvement.

N'zid se compose d'une sélection de fragments d'histoires qui forment les mosaïques de la mémoire de Nora. L'histoire de son père qui a travaillé de longues années dans la construction d'un bateau dans lequel il pensait emmener sa famille à Galway, sa ville natale, mais qui meurt avant de réaliser son projet, celle de Zana l'exilée, qui a été sa seconde mère, celle de sa mère qui l'a abandonnée avec son père, en France, pour retourner en Algérie à la quête d'un rêve impossible, celle de Jamil ce nomade du désert qui parlait à travers son luth, celle de Loïc Lemoine, ce voyageur qui a pris la mer pour tout oublier, celle de Jean Rolland, l'ami qui sera le responsable de son amnésie.

Qu'en est – il des deux espaces désert et mer ? Comment est perçu le désert de l'enfance ? Quel est le rapport avec cet espace sablonneux ? La mer a d'autres fonctions, elle est dite dans une perspective de renouveau.

¹ AUGÉ Marc, Op. cit., p. 24.

CHAPITRE II

La fonction de l'espace

1 - Fixation de la fiction dans l'espace

La réflexion au contexte spatial dans lequel l'histoire se déploie ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs, aboutit à ce que l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces signifiants.

L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. Bachelard cite ainsi ces vers de Rilke qui rendent compte de cette osmose assez subtile :

L'espace, hors de nous, gagne et traduit les choses :

Si tu veux réussir l'existence d'un arbre,

Investis – le d'espace interne, cet espace

Qui a son être en toi. Cerne – le de contraintes.

Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre

Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement¹

Jean-Yves Tardié en propose la définition suivante :

« Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. »²

Jean-Pierre Goldenstein pose trois grandes questions pour le cerner : où se déroule l'action ? Comment l'espace est – il représenté ? Pourquoi a – t – il été choisi ainsi, par préférence à tout autre ?³

¹ Rilke cité par BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 1957 (rééd. Quadrige, PUF, 1983).

² TARDIE Jean - Yves, *Le récit poétique*, PUF, Ecriture, 1979.

³ GOLDENSTEIN Jean – Pierre, *Op. cit.*, p. 89.

- Où? Conduit à rendre compte de la géographie du roman. Chaque récit en possède une, par exemple dans une écriture réaliste, on aura une géographie mimétique du réel, dans une écriture de science – fiction un espace fantastique, etc...
- Comment ? Conduit à examiner les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace. En dehors de la description (à laquelle un paragraphe particulier est réservé du fait de son importance dans les narrations), deux modalités de représentation de l'espace peuvent être cernées : l'abstraction du décor (demandant un investissement puissant de l'imaginaire) et l'insistance sur le décor (tentative de « créer » le réel par l'écriture, avec notation scrupuleuse des couleurs, des lumières, des dimensions).
- Pourquoi ? L'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits, il devient agent de la fiction.

2 - Le désert de l'enfance

L'aspect spatial du désert est l'élément crucial qui encadre la majorité des récits de Mokeddem.

Cette étendue sablonneuse a inspiré sa fresque romanesque qui décrit le désert de l'enfance comme étant le lieu de la claustration et de l'enfermement.

Le désert est agréable pour Maupassant, annonçant son projet dans *Au soleil* :

« On rêve toujours d'un pays préféré, l'un de la Suède, l'autre des Indes : Celui-ci de la Grèce et celui- là du Japon. Moi je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du désert ignoré,

*comme par le pressentiment d'une passion qui va naître. Je quittais Paris le 6 Juillet 1881. Je voulais voir cette terre de soleil et du sable en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière ».*¹

Mokeddem traduit sa vision du désert dans le texte du début de sa carrière, *les hommes qui marchent*. Leïla haïssait ce désert tyran qui représentait l'image de l'enfant et qui l'angoissait.

Le désert, c'est le vent de sable, la chaleur atroce :

« Des regs avec leurs cailloux torturés par le soleil, par les vents. Et l'infini refermé sur leur baigne » dit – elle dans *la transe des insoumis* (p.106).

C'est le vide :

« Ici, il règne un tel vide ! » *Les hommes qui marchent* (p.277).

C'est encore le néant :

« Il n'est de pire sentiment de claustrophobie que celui éprouvé face à des immensités ouvertes, certes, mais sur un néant ». (p.274).
Les hommes qui marchent.

Le désert change les tempéraments des individus. De ce fait l'enfant perd quotidiennement son enfance.

¹ MAUPASSANT (Guy de), *Au soleil*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1902, p.p. 5 – 6.

Leïla dans *Les hommes qui marchent* devenait violente, agressive et menaçait de partir droit dans le désert, droit dans la mort.

Elle perpétue son insoumission qu'elle avait déjà vérifiée à partir du moment où elle a accepté de recevoir le savoir, au lieu de perpétuer la lignée familiale.

Le désert est un bagne qui séquestre et étouffe. La narratrice dira à la page 247 de *Les hommes qui marchent* :

« [...] Je ne fais que ce que je peux et à quel prix ! C'est ça qui m'étouffe de plus en plus. Ici, on ne vit pas, on subit. On ne vit pas, on périt chaque jour. Ici, tout est dramatique ».

Une conséquence fatale : Le mutisme, le silence et la solitude. L'enfant réfractaire trouve refuge dans la dune : la Barga de son désert pour fuir les persécutions de la société.

« Je fais corps avec cette dune, la Barga. Elle est le lit, le tremplin de mes rêves [...] En bas, c'est le règne du cauchemar. » dit – elle dans *La transe des insoumis* (p.106).

Dans *l'interdite*, Dalila est une enfant solitaire. Au long du roman, Vincent et Sultana la rencontrent sur une dune, là où elle avait l'habitude de fuir sa réalité et s'entoure donc d'imaginaire et de rêve.

Dans *N'Zid*, Jamil a souffert de l'enfermement :

« Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements [...] Même mon luth en était muet ». *N'Zid* (p.162).

Jamil a subi un mal atroce. On a blessé ce petit nomade en lui brisant son « *bien le plus précieux* » (p. 200), son luth.

L'enfant a employé tous les stratagèmes (grève de faim et de l'école) pour le récupérer mais ce fut en vain. Il le trouve fragmenté dans l'endroit même où il aime s'exercer, la dune.

La reconstruction de cette image est très difficile vu la détresse et le désespoir dans lesquels vivait l'enfant.

Le livre est le seul moyen permettant de supporter la solitude et de lutter contre les assauts de l'enfermement. Les livres étaient les seuls intimes, les seuls compagnons qui aident une enfant comme Leïla, ou Dounia de *La nuit de la lézarde* à sortir de ce cauchemar.

La lecture, dupant toutes les censures, apportait à l'enfant tout ce qui lui était défendu : rêves, cauchemars, imaginations.

Le livre n'était pas uniquement un moyen d'évasion. Il était le complice, le soutien, l'enseignant. Il la structurait, la construisait [...] Il était devenu le symbole de son refus du quotidien qu'on voulait lui imposer.

On remarque que l'espace n'est qu'un prétexte, les véritables causes de l'enfermement sont humaines, (provoquées par l'homme).

3 - Le retour à la mer

Dans *La transe des insoumis*, la narratrice écrit :

« Depuis dix-sept ans, je passe tous mes étés en mer : Corse, Sardaigne, Italie, Espagne, Sicile, Tunisie, Grèce, Turquie... Du reste, en bateau, dès que la côte disparaît à l'horizon, on se sent au bout du monde. C'est ce que j'aime. Le bout du monde atteint. La fatigue, les tracasseries de la terre vite éteints par les plénitudes de la

mer (...). Toutes ces années de nomadisme marin m'ont maintenue dans l'exploration de ma méditerranée. » (p. 115).

Cette citation montre l'une des principales raisons qui a contribué à ce retour, c'est l'amour de l'auteure pour ce nomadisme marin, elle qui a l'habitude de voyager en compagnie de son lecteur dans un immense espace sablonneux, le désert.

Dans son entretien avec la revue *Passerelles*, l'auteure répond à cette même question :

« (...) J'étais contrainte de me transformer en politologue, sociologue, ethnologue... (...) Changer d'espace, remplacer le désert par la mer était également une façon de signifier aux lecteurs, aux éditeurs surtout, mon refus de me laisser enfermer par des attentes d'exotisme... (...) 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. 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. »¹

La mer est un nouvel espace que Nora emprunte avec sûreté et une maîtrise semblables à celles dont faisaient preuve les ancêtres de l'auteure, nomades arpenteurs de déserts.

¹ Revue *passerelles*, Op. cit., p. p. 11 - 12

La mer est soulagement et consolation. Se rendant compte qu'elle a perdu la mémoire, d'une main lasse, Nora palpe son front et dit à la mer :

« *Heureusement tu es là, toi.* » (p. 18).

Une certitude apaise Nora :

« La vue de la mer l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense cœur au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle. Patrie matrice. Flux des exils. Sang bleu du globe entre ses terres d'exode. » (p. 25).

La mer protège et veille sur elle, de même Nora exprime son besoin d'elle :

« *J'ai trop besoin de la mer. C'est ma meilleure protection.* » (p. 157).

La mer ne cache rien et ne dissimule rien, « *elle n'a pas de secret pour le bateau pour elle non plus.* ». (p. 21). Dans cette immense étendue maritime, « *la mer est un monde de célébration d'une liberté.* » (p. 164). Ainsi, la mer en mouvement perpétuel est le nomadisme de Nora, « *Nora est de nulle part et de la mer.* » (p.161).

Par ailleurs, on pourrait associer la mer à une production culturelle multiple, la mer des cultures. Dès l'ouverture du texte, la Méditerranée, complice de Nora, s'établit comme l'espace transculturel. En consultant la carte, elle sent que certains pays « *lui sont plus chers que d'autres* » (p. 21), de même « *les noms de son agenda forment une mosaïque dont les consonances proviennent des cinq continents.* » (p. 25).

Dans *N'zid*, les trois pays l'Algérie, l'Irlande et la France sont des ancrages, symboles de la sédentarité. Tandis que la mer, en mouvement continu est sa liberté.

Ainsi, on remarque que face à la mer Nora dessine la mer. Elle restitue « *le meilleur d'elle – même.* » (p. 32).

La Méditerranée tout entière est « *un immense cœur qui bat entre les rives de la sensibilité de Nora* ». (p. 184).

Elle l'aide également dans la récupération d'un passé lointain tout en luttant contre l'oubli. Dans la mer elle retrouve les souvenirs de l'enfance. La Méditerranée continue de laver Nora, de la guérir et de la réinventer :

«(...) plonge dans la mer. Au contact de l'eau, elle réincorpore ses muscles, ses membres, éprouve ses articulations, et souffle ». (p. 72).

La mer est un passage. Elle est le lieu qui permet à la protagoniste cette traversée d'une conscience à l'autre, comme le plongeur qui, remontant à la surface, suit la lumière du soleil qui miroite au – dessus de lui, Nora suit les notes du luth. Peu à peu des noms scintillent, des visages s'animent et Nora revient à la surface, des choses émergeant d'une longue noyade :

« Je commence à trouver des fragments de vie, des images, des visages... » dit – elle. (p. 107).

Pour Mokeddem, la mer renvoie à une représentation pacifiée du désert qui autrefois la séquestrait. Face à la Méditerranée, elle peut enfin envisager le désert comme un espace de liberté :

« C'est qu'enfin seule et libre face au large de la méditerranée, je prenais lentement conscience que les sables de mon enfance et de mon adolescence étaient aussi un grand large, une invite au

voyage dont j'avais été exclue...[...] le ressac de la mer me ramenait au désert »¹ confit – elle.

Le personnage de Jamil dans *N'zid* retrouve l'espace de son désert natal en contemplant la méditerranée :

« Surpris, il le [Le désert] redécouvre en elle [la mer], tel qu'il ne l'avait jamais perçu [...]. Maintenant, il sait que ses sables sont une traversée dont on a tenté de l'exclure. [...] Maintenant la mer est son autre désert ». (p. 163).

La mer est douce. Elle est un refuge pour les épaves. Jamil a seulement besoin de cet espace pour respirer et pour « *faire parler son luth, seul face à la mer.* » (p. 194).

On remarque également que la Méditerranée a la capacité de parler à l'être - humain. Dans *N'zid* la voix de Jamil devient la mer qui s'adresse à Nora et tente de lui faire conquérir sa part manquante ». elle dit : « *Tu n'es – pas de nulle part.* » (p. 161).

Cette mer à la voix chaude et rauque est une personnification de la mer. Elle est humanisée.

Dans d'autres littératures la mer est le symbole de la mère, à titre d'exemple Dib dans *Qui se souvient de la mer*² (1964), *Cours sur la rive sauvage*³ (1964), Camus dans *L'étranger*⁴ (1942).

¹ LE BRIS Michel & IZZO Jean - claude, Méditerranées, Librio, 1998, p. p. 19 - 20.

² DIB Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, le Seuil, 1962.

³ DIB Mohamed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, le Seuil, 1964.

⁴ CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

Dans *N'zid*, la mer est la mer parce que l'auteure enfant ou adolescente n'a jamais ressenti cette chaleur maternelle, aussi ce grand éloignement de la mère ne s'est concrétisé que lorsqu'elle a appris à lire.

« J'ai mis le corps des textes entre elle et moi dès que j'ai appris à lire : Aux colères de l'enfance et du début de l'adolescence a succédé ce mutisme. Les cris du déchirement en train de se produire. Puis l'écartement de plus en plus grand. Quand elle m'observe, j'ai l'impression qu'elle voit une Martienne tant dans ses yeux la panique verrouille l'incompréhension. » dit – elle dans *La transe des insoumis* (p. p. 223 - 224).

Nora a failli croire à ce bien être fœtal parce qu'elle a éprouvé dans le bateau une sensation bizarre comparable à celle de l'embryon dans son liquide amniotique.

« Où a-t-elle entendu l'absurde analogie entre ce sentiment et celui de l'embryon dans son liquide amniotique ? » dit la narratrice. (p. 28).

« Niaiserie. Il n'y a plus suspect que cette idée de bien être fœtal. » (p. 29).

L'association de ces deux images est absurde.

Dans *La transe des insoumis*, elle affirme qu'elle n'a jamais cru à cette notion de bien être fœtal (...) et le rapprochement entre l'extrême liberté éprouvé en bateau à l'état de l'embryon à la mère n'est qu'organique.

Ce liquide impressionnant attribue au discours un langage fluide qui se traduit dans ce passage magnifique et poétique du chapitre IV (p. p. 68 - 69) qui sublime la Méditerranée, voire sa fascination dans la colère et dans le calme.

« Ce continent liquide est le sien, la mer est son incantation. Elle est sensualité quand elle lèche les recours les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle hante les yeux des guetteurs. Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue. (...) Elle est sa complice quand elle roule, coule et embrasse. (...) Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traverse des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vent, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle.(...) Elle est le berceau où dorment au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants.»

Au delà du changement de l'espace, Mokeddem innove encore, en recourant à un autre procédé, culturel cette fois – ci, ce sont les mythes.

CHAPITRE III

L'intertextualité

1 - Définition du concept

Le terme intertextualité désigne la relation existant entre des textes différents, soit d'un même auteur, soit de plusieurs auteurs, à la même époque ou à des époques différentes.

L'intertexte, quand à lui, désigne l'ensemble des textes se trouvant dans une relation d'intertextualité¹.

On peut distinguer trois grandes définitions de la notion d'intertexte et d'intertextualité.

Celle qui privilégie la tradition : Tel est le point de vue défendu par Julia Kristeva dans : *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, par laquelle, l'auteur met en œuvre le concept d'interdiscursivité² qui se situe dans le prolongement du dialogisme Bakhtinien. L'intérêt de ces études est qu'elles expliquent la « production » des textes et des œuvres, de quelque nature qu'elles soient, cette explication est fondée sur les notions d'inconscient du texte et de culture ambiante. Ce point de vue, approuvé par Barthes, précise que tout texte est un intertexte.³

Une autre définition conçoit l'intertextualité comme effet de lecture, confère au lecteur tous les droits : Pour Michael Riffaterre,

« l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. »⁴

Dans *Palimpsestes*⁵, Gérard Genette explique que l'objet de son travail était la transtextualité ou transcendance textuelle du texte, déjà définie dans

¹ Dictionnaire Hachette, 1998.

² KRISTEVA Julia, *Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

³ Roland BARTHES, Article « *Texte (Théorie du)* », rédigé en 1973 pour l'Encyclopédie Universalis, Volume 15, p. 1015.

⁴ RIFFATERRE Michael, « *la trace de l'intertexte* », la pensée, n° 215, octobre, 1984, p. 4.

⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

*Introduction à l'architexte*¹ par « *tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes.* »

L'auteur semble apercevoir cinq types de relations transtextuelles : l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité.

Dans *La production du texte*², Riffaterre va distinguer l'intertexte de l'intertextualité, en insistant sur la réception. L'intertexte est une catégorie de *l'interprétance*, c'est – à – dire tout indice, toute trace, toute allusion perçues par le lecteur. C'est « *L'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.*³ »

L'intertextualité est une référence à un texte antérieur. Cette affirmation soulève une question très pertinente :

A l'aide de quels indices un texte récrit un autre ?

On peut distinguer une diversité des formes de l'intertextualité. Ainsi, la référence est la forme qui sera utilisée dans notre recherche.

Nathalie Piégay – Gros se basant sur les travaux de Genette, définit la référence comme pratique intertextuelle s'appuyant sur une relation de coprésence selon la typologie proposée par Genette.⁴

Elle est « *une forme explicite de l'intertextualité, qui n'expose pas le texte outre lequel elle renvoie. C'est donc une relation in absentia qu'elle établit.* »⁵; la référence en absence de tout signe d'hétérogénéité, renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

¹ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

² RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

³ RIFFATERRE Michael, *L'intertexte inconnu* in *Littérature* n° 41, 1981, p. 4.

⁴ GENETTE définit deux types de relations intertextuelles : par coprésence et par dérivation.

⁵ PIEGAY – GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 48.

Nathalie Piégay – Gros souligne également que la référence peut se démarquer par un code typographique ou, sur le plan sémantique, par la mention du titre de l'œuvre, ou de son auteur.

Ainsi, « *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

2 - Le recours aux mythes

Malika Mokeddem donne des clefs pour pouvoir accéder au sens profond du texte. Cette référence aux mythes n'est pas anodine, elle porte en elle d'autres significations.

Il est à signaler que la convocation du mythe de l'errance d'Ulysse semble être en effet la figure mythologique non l'unique.

Chaque mythe est construit en écho par rapport à d'autres et cette élaboration en renforce le sens et l'enrichit de nuances nouvelles.

Qu'est – ce qu'un mythe ?

*« C'est un récit symbolique qui prend une valeur fascinante et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose une explication d'une situation ou un appel à l'action ».*²

Que représente – t – il ?

*« Le mythe représente donc une forme achevée et complexe de ce qu'on peut appeler langage symbolique (ou significatif parce que le sujet humain s'y exprime réellement) par opposition au langage des objets, désignatif, informatif et utilitaire ».*³

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

² Définition empruntée à DABEZIE A., dans son article « *Des Mythes primitifs aux mythes littéraires* », du *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Pr. Brunel, édition du Rocher, 1986, p. 1131.

³ Ibid.

Ce qui retient particulièrement notre attention de cette définition c'est le caractère fascinant du mythe, son fonctionnement symbolique (pluralité d'interprétations possible) et sa perception comme instrument de connaissance.

En effet, le mythe, procédant d'une culture immense suscite chez le lecteur des images de façon immédiate. La représentation mentale est instantanée, car l'auteur fait appel à quelque chose de connu.

Le mythe véhicule des images et des concepts qui trouvent un écho immédiat dans la conscience (ou l'inconscient) du lecteur.

N'zid est marqué par des références mythologiques diverses :

2 - 1 Le mythe d'Ulysse

Des plus importantes conquêtes du peuple Grec est la conquête de la mer. La manière dont le récit Grec organise toutes les histoires de cette conquête autour d'un seul protagoniste, Ulysse, en fait un véritable roman : sans Ulysse l'odyssée ne serait qu'une collection de contes. Histoires de peuples géants, d'îles flottantes, de monstres qui dévorent ou brisent les vaisseaux. Il y a aussi l'histoire de la plante qui fait oublier la patrie au marin.

L'Odyssée est pleine de tels récits, comme le sont *Les Mille et Une Nuits*.

Ainsi, Ulysse devient celui qui a navigué, vu des peuples différents, vécu des histoires extraordinaires, tout cela, en affrontant des souffrances qui confirment ou construisent son statut de héros.

Ulysse par ailleurs, est le héros du conte du retour de l'époux :

« Un homme est parti pour un long voyage. Sa femme lui restera – t – elle fidèle et le reconnaîtra – t – elle à son retour ? Tel est le nœud de ce conte antique ».

Ulysse est attaché à sa terre mais sans cesse détourné de son objectif de retour. C'est ainsi qu'ayant à faire le tour de la Grèce pour rentrer à

Ithaque, une tempête le jette dans les mers d'Occident, vers la Sicile, la Sardaigne, l'Afrique du nord.

L'Odyssée, c'est le récit de dix années de ce retour, c'est la lutte contre les pièges de la mer, puis la lutte quand il rentre chez lui, déguisé contre les prétendants qui assiègent sa femme et dévorent ses biens. Comment ces quelques éléments de la légende d'Ulysse sont – ils réutilisés et détournés par l'auteure ?

Si l'Odyssée est le poème du retour d'un homme, dans sa patrie, et le conte du retour de l'époux, en quoi peut – il éclairer sur ce récit tout contemporain d'une jeune femme dérivant sur la Méditerranée ? La quatrième de couverture sensibilise au travail éventuel sur la légende ancienne qui n'est jamais reproduction mais transformation.

Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme algérienne [...] Malika Mokeddem, dépassant la force du simple, témoignage, a peut – être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une Odyssée sans Ithaque.

Mokeddem choisit la mer, « Cet autre désert », comme elle l'a souvent désigné cette immense étendue qu'elle découvre avec la navigation.

Une jeune femme, amnésique, avec un hématome à la tempe navigue sans repère en inventant des identités successives. Son appartenance méditerranéenne est bien palpable.

Premier élément de ressemblance avec l'errance d'Ulysse, les noms des pays et des ports qui sonnent à l'oreille de la protagoniste, marquent des points géographiques qui ont été traversés par Ulysse.

« Le livre de bord lui apprend qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte Italienne (p. 13) [...] En feuilletant le livre de bord, elle apprend que le bateau a été

emmené en Grèce au printemps dernier. Parti du Golfe du Lion, de Port – Car plus précisément, il a gagné la mer Egée en quelques escales d'une nuit, ici et là. Après un séjour de trois jours à Bodrum, il a navigué dans les eaux de l'Archipel du Dodécanèse jusqu'à Rhodes. Encore une étape à Chypre, puis il a mis le cap sur l'Egypte pour une relâche Corinthe pour une autre station à Athènes (p. 19) [...] entre le golfe de Corinthe et les mers Ionienne et Adriatique. Le printemps est plus propice à la navigation dans l'Egée... (p. 21) [...] le bateau a quitté Athènes quatre jours pour les îles de la mer Ionienne : Carfou, Ithaque puis Céphalonie » (p. 21).

Deux autres éléments sont énoncés sur le mode de la dérision, indiquant la référence et, simultanément, son effleurement la première fois, c'est lorsque Loïc Lemoine¹ intrigué par son mystère, essaie de lui tirer quelques informations et qu'elle se rebiffe. Il réplique alors :

« Je ne voudrais pas vous accabler. Mais quand même vous portez la tragédie dans l'œil et jusque dans la racine des choses. Comme beaucoup de femmes en Méditerranée. C'est l'une des raisons pour lesquelles les hommes ont toujours pris la mer : fuir les mater dolorosa, le reste n'est souvent qu'un prétexte. On est en train de perdre cette dernière paix. Maintenant on peut rencontrer en 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).

¹ Navigateur qui ne cesse de suivre Nora comme pour la protéger d'un danger ressenti.

La seconde fois, c'est lorsqu'elle fuit du bateau de Loïc, mise hors d'elle par ses questions. Le cœur retourné, allongé 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).

Manifestement, cette jeune femme n'est pas dans un projet de retour vers une terre natale, alors qu'Ulysse l'était, seulement il a été dérouté. Nora a choisi de mener une quête individuelle : se chercher soi – même, pour soi – même et par soi – même donc survivre, naître, renaître, « N'zid » affirmera – t – elle.

Dans l'errance, Nora cherche à affirmer son existence : dans un monde de violence qui n'a rien à voir avec celui d'Ulysse. Nora est avide de liberté et d'autonomie, elle trouve une difficulté à accepter l'aide des autres, sa conviction est la suivante : On ne s'en sort que seule. Ainsi contrairement à Ulysse, elle vit dans le repli et refuse d'inclure les autres à l'exception lorsqu'il s'imposent à elle comme agresseurs ou qu'ils tentent de lui manifester de la sympathie.

Ce qui sollicite et attire vraiment Nora ; c'est l'immensité marine qui la déconnecte du monde et la rend à elle – même.

Nora est une anti – Ulysse. Elle n'est pas Pénélope, et même après la disparition de Jamil, elle se redressera refusant d'être attente pour affirmer encore « N'zid »... Je continue ou je nais !

On comprend combien il était nécessaire pour l'auteure de suivre Ulysse et de le détourner, d'emprunter sa voie d'errance sans chercher à retrouver Ithaque.

La voix de Jamil devient la mer. Elle 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. Tu es forte de ce trépied. Il t'équilibre, borde ta mer et te libère. Tu n'es pas de nulle part. Tu es un être de frontière. Le nulle part, non lieu, te condamne au non – être. Une mort à petits riens. Une agonie qui dure toute la vie. Mais les lieux peuvent se transformer en prisons. Longtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement (...) ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. » (p. p. 161 - 162).

2 - 2 L'ambivalence du mythe de la méduse

Le mythe de la méduse constitue une autre référence mythologique, que l'on peut rattacher à celle d'Ulysse parce que tous les deux sont d'origine grecque.

Plusieurs versions ont été racontées à propos de la Méduse. La plus célèbre est celle de Hésiode.

Selon Hésiode, entre Phorkys et Kéto, deux monstrueuses divinités marines grecques, naquirent les trois gorgones : Méduse, Sthéno et Euryalé.

Sthéno (la puissante), Euryalé (celle qui saute bien) et Méduse (la Reine). Elles vivaient toutes trois sur une île éloignée de la côte, tout près du royaume des Morts. Méduse est caractérisée par la vanité, Sthéno et Euryalé étaient immortelles, contrairement à leur reine Méduse, qui était mortelle.

Méduse est probablement pour tout le monde la Gorgone la plus connue des trois, de plus elle était leur reine. Méduse fut tuée et on a récolté de son

sang. Celui de la veine gauche du cou était un poison mortel tandis que celui de la veine droite était un puissant remède capable de rendre la vie aux morts.¹

Selon *Le Petit Robert*, *Méduse l'une des trois Gorgones monstrueuses divinités marines, avait des serpents en guise de cheveux. Elle possédait le pouvoir de pétrifier tous ceux qui croisaient son regard.*²

Nous pouvons souligner que la Méduse est un terme équivoque pouvant renvoyer à un animal aquatique :

*« animal d'apparence gélatineuse ayant la forme d'une cloche sous laquelle se trouvent la bouche et les tentacules. »*³

Comme réponse à Loïc, Nora réplique :

« Ma méduse, à moi, n'a rien de ta Gorgone qui s'est fait bouffer la tête par des serpents et momifier dès les premiers parchemins puant le moisi. » (p.115).

En réalité, Nora englobe les deux méduses :

- D'une part, elle est la Gorgone qui représente l'horreur.

L'horreur à la vision de la méduse s'annonce dès le début du texte lorsque la femme tuméfiée se regarde dans le miroir :

« 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

¹ <http://Fr:Wikipedia.org/wiki/M%C3%A9duse>

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 Ibid.

dans une flaque d'eau. Un énorme hématome semblable à un champignon vineux dévore la moitié droite du front et de la joue. L'horreur la visse à cette vision. » (p. 12).

Plusieurs dessins de Méduse naissant sous le crayon de Nora. Avant de reconnaître son identité, Nora opte pour la Méduse Gorgone, elle 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).

Ceci dit qu'une blessure effroyable a atteint la moitié droite du front et de la joue. Il s'agit donc d'un bon signe prémonitoire parce que selon la mythologie grecque du sang récolté de la veine droite était un remède efficace qui arrive même à rendre la vie à un mort.

Cette équation est extrêmement logique parce que Nora meurt et renaît en perdant la mémoire.

Malika Mokeddem est comparable à la méduse (Gorgone) parce que toutes les deux sont des reines : la première reine des profondeurs de la mer, la seconde reine par son prénom et reine de la Méditerranée. En outre, elles ont un grand pouvoir et elles ont la totale liberté d'errer ça et là.

Le sens du prénom de l'auteure est d'origine juive et qui veut dire « la reine ». Mais si nous l'opposons à son analogue masculin, Soultan : « le prince » l'homme au pouvoir et à l'empire souverain, nous sommes plus proche d'une réalité qu'elle impose à son entourage. De plus, le mot arabe

pour désigner le roi : malik fait référence au nom de l'auteure (malika), au même mot en hébreu : malek¹

- D'autre part, elle est l'animal marin qui symbolise la transparence, l'errance, l'effacement et la liberté. Le micro-récit de la méduse (animal marin) (p. p. 34 – 35) s'annonce dès le début du roman ; c'est la défense du nomadisme par excellence de la part de l'auteure ainsi que de Nora.

2 - 3 Le mythe de Ghoula : L'ogresse

On peut rattacher le mythe de l'ogresse à celui de Méduse la Gorgone parce que l'évocation de l'ogresse renvoie dans l'imaginaire collectif aux contes populaires arabes notamment algériens, permet aussi d'établir un rapport analogique entre le côté tuméfié de son visage devenu laid et l'aspect effrayant de l'ogresse.

L'image de ce monstre renvoie à l'hybridité, à cette image mythique et angoissante de l'être mi-animal, mi-humain

« Le monstre existe (...) bel et bien, au regard d'une logique irrationnelle et dispose d'une fonction particulière dans l'articulation des prémonitions, des souvenirs, des traditions du Mal sous toutes leurs formes et de l'Inconnu en général. »²

Le personnage de Nora se sert de ce nom pour se présenter à un homme mystérieux, Loïc Lemoine, un autre voyageur solitaire dont elle croisera les chemins à plusieurs reprises. Elle dit : *« Ghoula. Un surnom d'enfance. En arabe, ça signifie ogresse. Je l'ai d'abord adopté pour la*

¹ Pour la signification du prénom, nous nous sommes servis de l'ouvrage suivant : EL-KHAYAT Ghita, *Le livre des prénoms du monde arabe*, Edition EDDIF, Casablanca, (1997) 1999.

² CHEBEL Malek *L'imagination arabo – musulmane*, Paris, PUF, 1993 / 2002, p. 242.

peinture puis il a remplacé mes nom et prénom. J'aime bien les ogres et les démons (...) » (p.49).

L'usage qu'elle se donne en utilisant ce surnom demande que l'on s'y arrête, ne serait-ce que comme signe du début du recouvrement de la mémoire.

La ressemblance entre les deux tableaux la femme au visage tuméfié et l'ogresse traduit le reflet d'une réalité observée.

Ces images empruntées effectivement aux contes, et réutilisées à sa manière par l'écrivaine relèvent de l'interculturalité, de la transcription de l'oral à l'écrit. Il y a aussi une extrême cohérence de la convocation de ces mythes. La figure d'Ulysse rappelle celle de la Méduse (Gorgone) parce que les deux sont d'origine grecque. A son tour, cette même méduse rappelle la figure de Ghoula qu'est le monstre mi-animal / mi-humain, c'est – à – dire la monstruosité.

La figure d'Ulysse rappelle celle de la méduse (animal marin) dans une perspective de l'errance et la liberté de se déplacer. Méduse (l'animal marin) auquel s'est comparé, en particulier, Nora est le symbole de la transparence donc de l'effacement total dans le but de se retrouver.

A propos de l'effacement et de la transparence, la narratrice dit :

« Elle, elle a été effacé. Elle est comme un fantôme qui aurait oublié de déterrer son histoire. » (p. 17).

Dans *La transe des insoumis*, la narratrice déclare encore une fois à propos de l'écriture de *N'zid* et de son effacement :

« L'écriture de N'zid m'a été salutaire. Elle m'a effacée de la terre, de toute terre, de tout désamour, blessure,

pour me livrer aux seules pulsations de la mer, de ma Méditerranée. » (p. 284).

Après avoir mis au jour les principales caractéristiques d'écriture, la nouveauté dans le changement d'espace, par exemple, la convocation des mythes, nous remarquons que le style de l'auteure se caractérise par la créativité au niveau syntaxique et par les formes musicales de l'écriture qui privilégie les reprises thématiques ainsi que la création d'autres thèmes : l'amnésie et la quête de soi à travers l'effacement pour se reconstruire en menant un jeu identitaire.

Ainsi elle donne à *N'zid* une marque personnelle qui doit beaucoup à tous les auteurs qu'elle a lus et adulés.

Traiter la généricité de l'œuvre, consiste à essayer de comprendre si *N'zid* propose une lecture autobiographique et fictionnelle.

CHAPITRE IV

La question du genre

Il est possible de rattacher une œuvre à un genre littéraire reconnu, car « *tout texte est classable.* »¹

Selon Antoine Compagnon² « *La littérature est une attente* ». Il précise encore que « *l'attente est générique* » c'est-à-dire qu'en entrant en littérature, tout lecteur s'attend à un genre.

Bien que toute l'œuvre de Malika Mokeddem porte d'après les indications paratextuelles, la mention « roman » et ceci grâce à des normes et à des règles conventionnelles, un lecteur érudit constatera après la lecture que toute l'œuvre de Mokeddem baigne dans l'autobiographie bien que l'auteure se dissimule derrière des personnages féminins : Leïla, Yasmine, Sultana, Kenza, Nour, Nora à l'exception de ses deux derniers textes ; son prénom Malika y figure. Considérons le jeu du je aux frontières du référentiel et du fictionnel parce que le paratexte porte l'indication roman qui brouille toute lecture autobiographique.

1 - Les différents je

Selon des théoriciens, tels que Starobinski, Lejeune et Genette, les littératures du moi se manifestent à travers un grand nombre de catégories génériques mais révèlent parallèlement leurs spécificités esthétiques. Elles s'incarnent à la fois dans le référentiel et le fictionnel, dans la prose comme dans la poésie.

En effet, même si l'usage de la première personne en est une donnée commune et essentielle, il existe d'une part, de multiples et diverses écritures à la première personne où le sujet se raconte et se révèle. D'autre part, il existe aussi plusieurs types de je (il peut être aussi un je dissimulé sous un autre pronom personnel et adopter un masque), parce que ce je qui

¹ DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean - Marie, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972 et 1995, p. 521.

²La notion de genre, cours de COMPAGNON M. Antoine, page consultée sur le site <http://www.Fabula.org/>, le 4 avril 2000.

se met en scène par les jeux de l'écriture ne réfère pas à la même réalité. Un récit à la première personne ne coïncide pas forcément avec la forme autobiographique puisqu'il peut se présenter dans un texte fictionnel.

Il est à souligner que la prise en compte des aspects uniquement narratologiques, leur classification et leur description, comme le précise Genette dans *Introduction à l'architexte*, risqueraient de nous faire tomber dans une vision réductrice des œuvres. En effet, l'interprétation des œuvres du moi seraient peut-être plus pertinentes si l'on tient compte de la portée culturelle et idéologique de la littérature intime à travers les époques ayant chacune privilégié l'une ou l'autre des formes littéraires conformément à l'esthétique en vogue.

Les écrivains distinguent deux moi : un moi social et un moi créateur inconscient. Désormais, ce moi adopte des rôles multiples.

Philippe Lejeune, à cet effet, signale que « (...) : *l'emploi des figures dépend toujours en dernier ressort du contrat de lecture et des « horizons d'attente » du genre*¹. »

Selon Starobinsky, le je se masque en se figurant à la première personne où l'individu se donne une image singulière de lui-même en fonction des circonstances dans lesquelles il parle. Se figurer à la deuxième personne c'est se saisir dans une image évoquant le dédoublement que l'on se figure. Par cet effet de distance entre soi et soi, c'est la figure du dialogue qui semble prendre relais pour susciter la division que l'on peut parfois ressentir en nous-mêmes. Dans *N'zid*, c'est le débat intérieur du je divisé qui se manifeste en dialogue intérieur « *Dis, tu as pris du « je » sous son regard de mer. Tu as pris une autre mer. Perdue pour perdue, tu aurais bien aimé t'égarer un peu plus contre lui. Tu ne réponds pas ? Tu as peur de toi ?* » (p. 51).

¹ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Op., cit. p. 33.

Se figurer à la troisième personne relèverait d'une volonté de s'effacer. Dans *N'zid*, la narratrice préfère s'accorder une distance avec son propre personnage. L'exemple suivant en est révélateur : « *Qu'est-ce que... Cette voix ? Elle court dans la tête. Elle dit « elle » ?* » (p. 21).

Lire la question du genre est important. De ce fait, qu'est – ce que la fiction ? L'autobiographie ? L'autofiction ?

2 - La fiction

Le terme fiction désigne un genre littéraire qu'on oppose globalement à non-fiction, c'est-à-dire l'ensemble des genres sérieux (comme par exemple l'autobiographie ou le témoignage). Des théories s'opposent sur la question de savoir si le genre fictionnel peut être caractérisé par des propriétés textuelles spécifiques ou si au contraire rien ne distingue les énoncés de fiction des autres, seules des indications paratextuelles (extérieures au texte) permettant de les distinguer.

Un certain nombre de critiques considèrent que la fiction est essentiellement une question de genre littéraire et qu'en tant que telle, elle est signalée par une forme d'énonciation spécifique, irréductible à tout autre. Il y aurait donc des signes textuels du genre fiction qui nous permettent de l'identifier en dehors de toute information extérieure au texte (informations portant sur l'auteur et ses intentions, ou informations contenues dans le paratexte indication du genre sur la couverture, préface, etc.).

C'est Hamburger Kate qui a défendu cette thèse avec le plus de netteté dans son livre *Logique des genres littéraires*¹. Elle a été récemment reprise et défendue par Cohn Dorrit dans *Le propre de la fiction*².

¹ HAMBURGER Kate, *Logique des formes littéraires*, 1977 Trad. fr. Paris, Seuil, 1986.

² COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

3 - L'autobiographie

L'autobiographie représente de nos jours un genre littéraire dominant. Si l'on consulte les catalogues d'éditeurs, on s'aperçoit en effet qu'elle occupe, comme la littérature intime d'une manière générale (journaux, mémoires, témoignages, etc), une place absolument centrale.

Indépendamment même des écrivains qui ont produit des autobiographies proprement littéraires, et dont le nombre s'est prodigieusement accru au cours du 20^{ème} siècle, comme Sartre, Sarraute, Leiris, par exemple, il n'est aujourd'hui aucune personnalité médiatiquement connue qui ne se sente tenue à nous faire part de son enfance et des événements qui ont marqué sa carrière, en publiant le récit de sa vie.

L'autobiographie non seulement l'emporte quantitativement sur les autres genres, mais elle tend aussi à les contaminer. De fait, on évalue désormais tout roman à l'aune de sa relation à l'autobiographie. Le lecteur actuel paraît ainsi reprendre à son compte, mais sous une forme naïve une interrogation qui hante la littérature moderne : Quelle est la nature des rapports qui existent entre le sujet écrivain et le texte écrit ? Qu'il se trouve face à un roman ou à un poème, il cherche invariablement à en extraire la portée autobiographique.

Dans son ouvrage intitulé *Le pacte autobiographique*¹, Philippe Lejeune fait remarquer que les lecteurs ne sont cependant pas seuls responsables de cette attitude interprétative, les écrivains l'ont d'après lui vivement encouragée, en brouillant délibérément les frontières entre les genres.

Ainsi, l'autobiographie entreprend de s'investir dans ce genre, de dire à soi-même et aux autres comment et pourquoi il est devenu ce qu'il

¹ LE JEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Poétique, 1975.

est, et cela en posant le moi dans son déroulement comme objet d'analyse et d'écriture. En d'autres termes, il veut retrouver la genèse du moi présent par le recours au passé pour saisir la naissance des processus fondateurs de la personnalité.

4 - L'autofiction

Le terme d'autofiction est un néologisme apparu en 1977, sous la plume de l'écrivain Serge Doubrovsky, qui l'a employé sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*. Ce néologisme a connu depuis un succès grandissant aussi bien chez les écrivains que dans le critique. Il est intéressant de remarquer que la paternité du terme revient à quelqu'un qui a été à la fois un critique universitaire français enseignant à New York (spécialiste de Corneille) et un écrivain menant une carrière littéraire (après *Fils*, il a publié une suite de livres d'inspiration autobiographique).

Cette double obédience, universitaire et littéraire, paraît significative de l'esprit dans lequel cette notion d'autofiction a été forgée. On pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage. A la suite de Doubrovsky, d'autres écrivains - professeurs, comme Alain Robbe-Grillet ont écrit des autofictions dans lesquelles ils soumettaient leur propre biographie au crible de leur savoir critique. Encore récemment, en 1996, des réflexions théoriques sur l'autofiction ont été élaborées par Marie Darrieussecq qui est à la fois une universitaire et une romancière à succès auteure notamment du roman *Truisme*.

Le mot est donc très répandu. Que signifie-t-il exactement ? On peut d'accord remarquer que c'est ce qu'on appelle un mot valise suggérant une

synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Mais la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses.

Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Mais selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu et du rapport de ce contenu à la réalité.

Cependant la conception de l'autofiction qui s'est imposée ces dernières années diffère sensiblement de celle qu'a proposée Serge Doubrovsky. Dans une thèse consacrée à cette notion, le critique Vincent Colonna a présenté l'autofiction comme la fictionnalisation de l'expérience vécue.

L'autofiction joue de sa ressemblance avec le roman à la première personne, et d'autant mieux que le roman à la première personne, du type *l'Etranger* de Camus, n'assume jamais sa fictionnalité. Sa feintise consiste à toujours se présenter comme un récit factuel et non comme une histoire imaginaire. L'autofiction brouille donc aisément les pistes entre fiction et réalité.

Plus précisément, l'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur – narrateur - personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles.

Celles – ci concernent les événements de la vie racontée, ce qui a inévitablement des conséquences sur le statut de réalité du personnage, du narrateur ou de l'auteur.

Genette a classé les autobiographies, où l'identité du narrateur est distincte de celle couple auteur – personnage, dans la catégorie des

autobiographies hétérodiégétiques. Mais elles relèvent clairement de l'autofiction.¹

En pénétrant un peu plus dans l'univers fictionnel mis en texte par Malika Mokeddem, on se rend compte qu'il s'agit d'un univers qui n'est pas très éloigné de la réalité : Samuel Carson, Aïcha, Zana, Jamil, Loïc Lemoine et en particulier le personnage Nora peuvent être une représentation des personnes existantes. Ce qui nous pousse à interroger le rapport de l'auteure à tous ces personnages.

Est-ce pour écrire une fiction, une autobiographie ou une autofiction ?

5 - Fiction, autobiographie ou autofiction ?

Toute l'œuvre qui a précédé *La transe des insoumis* est écrite à la troisième personne. Les narratrices sont toutes hétérodiégétiques.

Dans *N'zid*, la narratrice à deux voix tente de dérouter les attentes d'un lecteur ordinaire en lui faisant comprendre qu'il s'agit d'un récit. Malika Mokeddem affirme que:

« *Ce n'est pas de la Schizophrénie, c'est l'envie d'être ailleurs, dans un autre univers. C'est ludique. Je crois que ça participe de la Schizophrénie lorsque c'est en permanence* »², dit-elle.

N'zid, est-il un récit fictionnel ou réel ?

¹ File : // A:\ L'autofiction.htm du 11 mai 2006.

² Interview exclusive, le soir d'Algérie, *L'état algérien m'a censurée* entretien réalisé par Yanis Younsi.

Selon Jean – Marie Schaeffer ¹ la fiction ne renvoie pas à des référents réels : le discours fictionnel est de « *dénotation littérale nulle* ». en d'autres termes, la fiction ne renvoie pas à la réalité concrète sinon à un univers imaginé, construit par l'auteur.

L'histoire de *N'zid* n'est qu'un prétexte. En réalité, l'auteure tente de s'effacer totalement, de se reconstituer pour pénétrer dans l'univers de l'innovation de l'écriture, donc la quête de soi.

L'univers qu'elle donne à voir n'est pas réellement fictionnel : le récit a eu lieu dans la mer, et Malika Mokeddem a passé plus de dix-sept ans à naviguer dans la Méditerranée.

Mokeddem n'hésite pas à faire de son mari un personnage de fiction, vu que Loïc a un garçon âgé de dix-sept ans et son union à Jean-louis n'a duré que dix – sept ans.

L'auteure donne des indices qu'il s'agit de Malika Mokeddem à travers Loïc Lemoine lui disant :

« Quoique tu en penses, cette amnésie est peut – être un électrochoc salutaire. Tu vas te refaire avec lucidité et dessiner de superbes albums où l'Algérie et l'Irlande et la France auront des figures humaines. Pas des masques de monstres... » (p. 116).

Il propose également à Malika Mokeddem de se défouler en crachant l'inconscient et à transcender ses blessures :

« Tu pourrais emmener une héroïne boire une Guinness à Galway 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

¹ Ducrot Oswald et Schaeffer Jean - Marie, Op. cit., p. 313.

cracher l'inconscient. C'est pour ça que j'aime les romans. J'ai dit la tripe, pas le nombril ». (p. 116)

Dans *N'Zid*, le personnage du père a préféré la France comme pays d'exil. Dans la réalité, Malika Mokeddem est une réfractaire comme Samuel Carson ; elle a transgressé tous les interdits et a quitté le pays natal.

Le personnage de Zana nous rappelle la mère de son amie juive, qu'elle aimait énormément. Par cet amour, elle compense cet écart et cette incompréhension qui existe entre elle et sa mère.

N'Zid retrouve l'histoire de Jamil, le garçon qu'elle a aimé lorsqu'elle était adolescente. De plus, Jamil comme l'auteure se réfugiait dans le dune appelée « la barga » de son désert lorsqu'il voulait être seul, loin des tourments, des incompréhensions de sa famille dans un monde plein de rêves et d'imagination.

Dans chaque personnage une partie de l'auteure surgit. Nous avons donc des points de repères qui permettent une lecture autobiographique et entrer dans le champ de l'autobiographie.

Philippe Lejeune définit le genre autobiographique comme étant un :

*« Récit rétrospectif en prose q'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».*¹

Ecrire sur soi c'est chercher dans ses souvenirs, fouiller dans son passé, reconstituer une partie de son existence, c'est aussi rêver et

¹ LE JEUNE Philippe, *le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, P.14.

s'inventer, parce que ces processus de remémoration ne livrent que des fragments de l'existence.

Dans *N'zid* se mêlent fiction et autobiographie.

Pour éviter tous ces écueils posés par le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, la tendance moderne privilégierait une nouvelle forme de l'autobiographie : la fictionnalisation de soi, c'est à dire l'autofiction, l'auteur peut présenter des souvenirs réels ou fictifs inventer, des personnages ou des lieux, sans se soucier de la véracité des événements, car ce qui compte, c'est l'écriture comme l'est *N'zid*.

Conclusion

Nous nous demandions au début de ce travail comment lire *N'zid*.

Pour cela, nous avons adopté une perspective d'analyse centrée essentiellement sur les divers procédés d'écriture parce que l'auteure tend à la quête de soi par l'évolution de son écriture.

Le procédé d'analyse a mené vers une interrogation de la forme, du paratexte, des éléments de la narration et puis celle du genre.

L'analyse de l'ensemble de l'œuvre nous a permis de voir comment elle est caractérisée par des traits communs. Son écriture vacille entre passé et présent, favorisant la confrontation du référentiel et du fictionnel. L'écriture de l'auteure est classique, mais une tendance à l'innovation se remarque par la tentative de vouloir rompre avec l'ancienne.

L'analyse de certains indices paratextuels a mis en évidence les rapports qu'ils entretiennent avec le texte et nous a introduit dans l'univers romanesque de l'auteure.

Avec *N'zid*, l'auteure franchit manifestement un nouveau pas : non seulement elle assume plus ostensiblement la composante arabe qu'il y a en elle, que dans ses ouvrages précédents, mais elle élargit aussi considérablement le champ de son regard en inscrivant ce récit dans une plus vaste histoire et en donnant désormais à la question des origines une dimension étendue à l'échelle de l'univers culturel méditerranéen.

Nous avons relevé l'importance des deux thèmes : l'amnésie et la mémoire. L'écriture amnésique circule, erre entre passé et présent, entre souvenir et oubli. C'est justement dans l'errance entre la mémoire et l'oubli, entre le bruit des vagues et le son d'un luth du désert, mais surtout dans l'errance entre ses deux passions, la mer et le dessin, que le personnage de *N'zid* crée un entre – lieu de réinvention d'identités.

Mener un enjeu thérapeutique est le grand souci de l'auteure pour pouvoir sortir de cette amnésie et émerger à la lumière.

En réalité, nous avons essayé de comprendre comment ce changement d'identités, cette envie de suivre Ulysse dans l'errance, cet effacement en se comparant à une méduse (l'animal marin) et cet orgueil en se prenant pour méduse (la reine – Gorgone), sont des procédés d'écriture qui ont collaboré à la re-naissance et à l'avancement dans l'écriture.

Malika Mokeddem veut transmettre un message de l'union et de la liberté en brisant symboliquement non seulement les frontières entre la rive sud et nord de la Méditerranée mais aussi toutes les divisions entre le Nord et le Sud parce que son voyage continue, donc l'écriture est son ultime liberté.

L'auteure perpétue l'exploration des voies de l'expression en tentant d'innover dans différents aspects : stylistique, spatial, thématique, culturel.

Expatriée, elle assume son algérianité en écrivant avec une âme algérienne, notamment nomade ; le titre *N'zid* en est significatif.

En sa qualité de récit sur l'amnésie, surtout sur la mémoire, le récit rapporte une multitude de souvenirs qui nous donne à voir dans quelle mesure certains indices textuels influenceraient - ils une lecture autobiographique ?

L'étude des procédés formels et énonciatifs de l'œuvre a permis de montrer que celle – ci se situe dans un genre littéraire en plein essor dans le champ littéraire contemporain à mi - chemin entre la fiction et l'autobiographie et dont les fondements théoriques restent encore au stade de l'élaboration : l'autofiction.

Depuis la publication de son premier texte, *Les hommes qui marchent*, on ne cesse d'attribuer des prix à l'œuvre de Malika Mokeddem parce qu'en étant écrivaine algérienne, elle cherche à conquérir une place dans le monde de la littérature. Elle clôt l'année 2006 en publiant dans sa deuxième édition son dernier roman *Mes hommes*.

Mais, que va t – elle écrire maintenant après *Mes hommes* ? Par quoi va – t – elle nous surprendre ? Il est évident qu’il s’agira certainement encore d’elle et des siens, car peut – on éviter un tant soit peu de parler de soi ? Ce seront peut – être des interrogations fondatrices pour une recherche future et plus approfondie sur Malika Mokeddem.

Bibliographie

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvre analysée

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

Autres œuvres de MOKEDDEM Malika

MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, 1990, Grasset, 1997, Le Livre de poche, 1999.

MOKEDDEM Malika, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992, Le Livre de poche, 1996.

MOKEDDEM Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, Le Livre de poche, 1995.

MOKEDDEM Malika, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995, Le Livre de poche, 1999.

MOKEDDEM Malika, *La nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998, Le Livre de poche, 2001.

MOKEDDEM Malika, *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003, Le livre de poche, 2005.

MOKEDDEM Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset & Fasquelles, 2005, Alger, Sédia, 2006.

Autres auteurs algériens

DIB Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, le Seuil, 1962.

DIB Mohamed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, le Seuil, 1964.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin michel, 1997.

FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Alger, Editions ENAG, 1998.

Autres auteurs

CAMUS Albert, *L'étranger*, paris, Gallimard, 1942.

De BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, (1976) [1949].

MAUPASSANT (Guy de), *Au soleil*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1902.

Ouvrages théoriques

- AUGE Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Manuel Payot, 1988 ; Rivages poche, 2001.
- BACHELARD Gaston, *poétique de l'espace*, Paris, 1978 ; Quadrige, PUF, 1983.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tell, 1966.
- CARLIER Christophe, GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ed. Marketing, 1994.
- CHEBEL Malek, *L'imagination arabo – musulmane*, Paris, PUF, 1993 / 2002.
- COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1994.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, (1987) 1997.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Ed. Seuil (1975), (1980), 1996.
- GOLDENSTEIN Jean – pierre, *Pour lire le roman*, éd. J. Duculot, Bruxelles, 1983 ; Paris, Gembloux, 1985.
- GOLDENSTEIN Jean – pierre, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- HAMBURGER Kate, *Logique des genres littéraires*, 1977, trad. fr. Paris, Seuil, 1986.
- HØEK Léo. H. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris Seuil, 1969.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Ed, Seuil, 1975, (1980), (1996).
- N / A, *Critique et Clinique*, Les éditions de Minuit, 1993.
- PIEGAY – GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PROUST Marcel, *Correspondance avec Madame Strauss*, Paris : Union Générale d'Editions, 1994.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Editions du Seuil, février 1983.
- RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- ROBIN Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors - lieu*, Montréal, Préambule, 1989.

SAMOYAUULT Tiphonie, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

TARDIE Jean – Yves, *Le récit poétique*, PUF, Ecriture, 1979.

Articles théoriques

BARTHES Roland, Article « *Texte (Théorie du)* », rédigé en 1973, pour l'Encyclopédie Universalis, volume 15.

RIFFATERRE Michael, « *L'intertexte inconnu* » in *Littérature*, n° 41, 1981.

RIFFATERRE Michael, « *La trace de l'intertexte* », *La pensée*, n° 215, octobre, 1984.

Revue et articles consacrés à Malika Mokeddem

ACHOUR CHAULET Christiane, *Malika Mokeddem écriture et implication : Algérie littérature / Action*, Paris n° 14, octobre 1997.

ANWAY Idir, *El watan, Malika Mokeddem, L'acte d'écrire est ma première liberté*, *Culture*, 12 septembre 2006.

BENALI Nacera, *Malika Mokeddem, La douleur est le plus fort des liens*, in *El watan* 16 août 1995.

HELM Yolande, *Malika Mokeddem, Le Maghreb Littéraire*, Toronto, VIII, 15, 1999.

HELM Yolande, *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Passerelles, Mensuelle culturelle, n° 11, entretien en exclusivité, *Malika Mokeddem, l'écriture, mon ultime liberté*, septembre, 2006.

Etudes critiques de la littérature maghrébine

ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Ed. Tell, 2006.

ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995.

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

Thèses consultées

FOUET Jeanne, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, Université de Besançon, Doctorat, 1997.

Divers

COMPAGNON M. Antoine, *Cours sur la notion du genre*, page consultée sur le site [http :www.Fabula.org/](http://www.Fabula.org/). le 4 avril 2000.

GHITA El - khayat, *Le livre des prénoms du monde arabe*, éd. EDDIF, Casablanca, (1997) 1999.

IZZO Jean – claude & LE BRIS Michel, *Méditerranées*, Librio, 1998.

Mille Plateaux, *Capitalisme et schizophrénie* « De la ritournelle », éditions de Minuit, 1981.

Dictionnaires & Encyclopédies

Dictionnaire encyclopédique pour tous *PETIT LAROUSSE illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1977.

CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin michel, 1995.

De BIASI Pierre Marc « Les points stratégiques du texte » in *Le grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis.

Dictionnaire *Le Petit Robert*

Dictionnaire *Hachette*, 1998.

Dictionnaire *des mythes littéraires*, sous la direction du Pr. Brunel, édition du Rocher, 1996.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER jean – Marie, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972 et 1995.

Sites consultés

www.Peuples.Monde.com/article.php3?id-article=16-33K.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/MÃ©duse>.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/guinness>

<http://www.fabula.org/>.

File://A:/L'autofictionhtm du 11-05-2006.

[http :www.Limag.com](http://www.Limag.com)

Annexe

Une Guinness à Galway, premier titre choisi par l'auteure :
Guinness, terme cité dans le chapitre I de la deuxième partie.

Nous soulignons trois acceptions du terme Guinness :

Selon Le Dictionnaire encyclopédique pour tous PETIT LAROUSSE, illustré Guinness (Sir Alec), auteur anglais, né à Londres en 1904. Il a joué au cinéma et interprété le répertoire shakespearien à l'Oid vic theatre, d'où Le Livre Guinness qui comprend des records recensant des milliers de records, parfois insolites d'après le site

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Guinness>

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

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°).

Selon la première 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.

D'après la seconde, l'auteure 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.

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 dernière acception est une boisson qui enivre et qui aide l'individu à tout oublier.

Micro-récit de la méduse cité dans le chapitre II de la troisième partie :

S'annonçant dès le début du roman du chapitre II (p. p. 34-35), il marque la défense du nomadisme par l'auteure et Nora :

Nora plongée dans l'oubli et dans le dessin crée une bande dessinée dont le personnage principal est une méduse amoureuse d'un oursin. Un sédentaire des plus barricadés qui ne la regarde même pas. Vissé à son rocher, au milieu d'une tribu hérissée, il ignore totalement la subtilité des reflets de la peau diaphane. Il s'en est fallu de peu que son ballet de séduction, autour de lui, ne tourne en danse macabre. Elle a failli se déchiqueter sur les piques de la communauté. Elle s'éloigne à regret. Dans sa fuite éperdue, elle rencontre une baleine à qui elle raconte ses déboires. « Tu comprends, je suis trop transparente ! Il ne pouvait pas me voir. Je n'existe pas pour lui », conclut la pauvre. « Je te vois bien, moi, qui suis un poids lourd. Pauvre cloche, tu es tombée sur un chardon. Un de ces demeures 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. »

Résumé

La quête de soi constitue le grand souci d'un bon nombre d'écrivains. L'écriture autobiographique est l'unique moyen de se réaliser, c'est pourquoi les auteurs usent une stratégie d'écriture valorisant le moi. Ces écrivains offrent deux modalités de lecture : autobiographique et romanesque et favorisent la confrontation du référentiel et du fictionnel. Ils accordent une grande importance à cette hybridité générique.

S'exprimer pour l'auteure par une diversité de procédés en perdant la mémoire, se masquant derrière des identités multiples, se comparant à des figures mythologiques tout en menant une marche en pleine mer et en recourant à la création artistique, constituent un espace-refuge pour se retrouver.

Beaucoup d'éléments tels que des individus, des endroits et des espaces contribuent au développement de l'ordre commémoratif par l'assurance de l'auteure non seulement de la construction mais également de l'examen de son propre espace. La mer est vue comme ordre de montée dans la mémoire, comme mouvement de la re-naissance.

Le recours à ces procédés d'écriture est une manière d'affirmer l'existence, d'évoluer par l'écriture et d'attribuer un sens à la liberté.

En effet, c'est ce refus de se laisser enfermer par des attentes d'exotisme qui a conduit à donner à l'écriture un nouveau souffle d'où la re-naissance par l'écriture.

تلخيص

البحث عن الذات يعتبر الهاجس الرئيسي لدى العديد من الكتاب. كتابة السيرة الذاتية هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق الذات. وهذا هو السبب في استخدام استراتيجية للكتابة مع إعطاء أهمية للأنا.

هؤلاء الكتاب يعرضون طريقتين للقراءة: ذاتية وروائية مفضلين بذلك مواجهة الاطار المرجعي والخيالي مانحين بذلك أهمية كبرى لهذا النوع من الدمج.

التعبير بالنسبة للكاتبه بمختلف عمليات الكتابة منها فقدان الذاكرة، حجب النفس وراء هويات متعددة، مقارنة النفس بشخصيات أسطورية وهذا باتخاذها عملية المشي في عرض البحر بالإضافة إلى اللجوء إلى الابداع الفني. كل هذا يمثل الفضاء - الملجأ لإيجاد الذات

عدة عناصر من أشخاص، أماكن وفضاءات تساهم في تطوير الترتيب التذكاري بتأمين الكاتبة ليس فقط من التكوين ولكن أيضا بفحص فضائها الذاتي. البحر يرى كمصدر للرجوع بالذاكرة، كحركة للبعث.

إن اللجوء إلى عمليات الكتابة يعتبر أسلوب تأكيد الوجود، التقدم بالكتابة وإعطاء معنى للحرية. والواقع إن هذا هو نفسه عدم السماح التقيد بانتظار مواضيع اعتيادية والذي أدى إلى النظر للكتابة بنفس جديد حيث البعث بالكتابة.

Summary

The search of oneself constitutes the great preoccupation of a fairly large number of writers. The autobiographical writing is the single mean of being carried out, this is why the authors use a strategy of writing developing the oneself.

These writers offer two methods of reading: autobiographical and romantic, and support the confrontation of the reference and fictional frame. They grant a great importance to this generic hybridity.

To express itself for author by a diversity of processes by losing the memory, masking themselves behind multiple identities, comparing itself with mythological figures, carrying out a walk on the open sea and while resorting to artistic creation, constitute a space - refuge to find itself.

Many elements such as individuals, places and spaces contribute to the development of the memorial order by assuring the author not only of the construction but also the examination of her own space. The sea is seen as an ascent order in the memory, both as movement of re-birth.

The recourse to these processes of writing is a manner to affirm the existence, to evolve by the writing and to allot a direction to the freedom.

Indeed, it's this refusal to leave itself lock up by writings of exoticism which led to give to the writing a new breath hence the re-birth by the writing.