

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE
RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI CONSTANTINE
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
POLE EST
ANTENNE DE CONSTANTINE

N° d'ordre:.....

N° de série:.....

Mémoire

Mémoire

EN VUE DE L'OBTENTION DE MAGISTER
Option : Sciences des textes littéraires.

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PAR : Mme. DEMANE DEBBIH Ramila

Représentation de la révolte au féminin dans
Des rêves et des assassins de Malika Mokeddem

SOUS LA DIRECTION DU DOCTEUR :

Jean-Pierre CASTELLANI, professeur, Université de Tours

Membres du jury

Président : Mme Nedjma Benachour. Professeur - Université Mentouri
Constantine

Rapporteur : Mr Jean-Pierre CASTELLANI, professeur, Université de Tours

Examineur : Mr Kamel Abdou, Professeur - Université Mentouri
Constantine

Examineur : Mr Kamel Ali Khoudja, Professeur - Université Mentouri
Constantine

2014

Dédicaces

A ma mère,

Qui a tant sacrifié pour que nos rêves soient réalisés.

A mon père,

Le premier homme de ma vie qui a ancré en moi l'amour des études.

A ma fille, Nour El Kamar,

Dont la naissance m'a donné la force de continuer

A mes sœurs,

Les bougies qui éclairent mon chemin même aux dépens de leur propre bien.

REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de travail, le professeur Jean-Pierre Castellani, qui par sa disponibilité et sa patience, m'a toujours conseillée, encouragée et guidée. Sans son précieux soutien ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie tous les enseignants du département de français à l'université Mentouri Constantine qui m'ont formée et ainsi initiée à la recherche et au savoir.

J'espère pouvoir témoigner ici ma reconnaissance pour toute personne qui a contribué, de près ou de loin, à la concrétisation de ce travail.

Enfin, je remercie les membres du jury qui ont accepté de participer à la soutenance de ce mémoire.

Table des matières

Introduction	01
PREMIERE PARTIE : <i>DES REVES ET DES ASSASSINS, UNE ŒUVRE</i>	
<i>AUTOFICTIONNELLE ?</i>	09
Introduction.....	10
Chapitre I : Genèse et composition.....	13
1.1. Un survol historique.....	13
1.2. Pactes et contradictions.....	15
1.3. Définitions théoriques.....	19
Chapitre II : Les indices de la fictionnalisation dans <i>Des rêves et des assassins</i>	26
2.1. Les chemins vers une écriture autofictionnelle.....	26
2.1.1. Contexte personnel.....	26
2.1.2. Contexte social.....	31
2.1.3. Contexte historique.....	35
2.2. Autour du texte : indices paratextuels.....	39
2.2.1. Les couvertures.....	41
2.2.1.1. La page de garde.....	42
2.2.1.2. La quatrième de couverture.....	45
2.2.2. L'étiquette générique.....	46
2.2.3. Le titre.....	49
2.2.4. La dédicace.....	54
2.2.5. L'épigraphe.....	62
2.2.6. Les notes	70

2.3. Indices textuels à l'intérieur du discours.....	75
2.3.1. Fictionnalisation du nom.....	76
2.3.2. Fictionnalisation de l'histoire.....	84
Conclusion.....	92
 DEUXIEME PARTIE : LA LITTERATURE ET LA SOCIETE D'UNE	
ECRITURE AUTOFICTIONNLLLE A L'ESPRESSION DE LA	
SOCIETE.....	
Introduction.....	93
Chapitre I : Cadre théorique et méthodologique.....	94
Chapitre II : D'une révolte féminine à une révolte au féminin.....	96
2.1. L'écriture dans Des rêves et des assassins.....	105
2.1.1. Ecriture de la femme sur la femme.....	105
2.1.2. Ecriture témoignage ou du réel.....	109
2.1.3. Une écriture de la Mémoire.....	112
2. 2. Le thème du féminin entre la société et l'écriture.....	116
2.2.1. L'image de la femme dans le milieu traditionnel algérien.....	116
2.2.2. L'image de la femme représentée dans le texte.....	121
Chapitre III : Conflit des origines, origine du conflit.....	128
3.1. La représentation du père dans l'univers.....	128
3.2. Représentation de la mort du personnage maternel dans Des rêves et des assassins.....	134
3.3. Représentation sociale des personnages féminins du roman.....	137
3.4. L'enfance, début du malaise	147
Conclusion.....	152

Conclusion générale.....	153
Bibliographie	158
Résumé.....	169

Introduction

L'écriture de soi a été l'objet de nombreuses études dans les domaines de la littérature, de la psychanalyse ainsi que de la philosophie, ce qui atteste l'intérêt sans cesse croissant pour le récit de vie. Le 20^{ème} siècle se caractérise par le nombre important d'ouvrages autobiographiques rédigés dans le but de retrouver le « Moi » ou de témoigner d'une expérience vécue¹. Dans cette perspective, le discours se concentre principalement sur le Moi. L'écriture de soi se réfère souvent aux événements tristes de la vie, les épreuves difficiles. Mais à travers ce genre d'écriture, l'auteur s'ouvre également aux autres pour pouvoir lancer le processus d'acceptation de soi et la construction personnelle.

Dans l'acte d'une création littéraire plaçant le sujet lui-même au centre du texte, l'auteur doit représenter au moyen de mots ou de formes ses pensées et son état d'âme, ce qui implique le fait qu'il se mette en scène pour pouvoir écrire. Mais l'écriture de soi n'implique pas seulement l'auteur, mais également les lecteurs. Cette écriture nécessite pour le lecteur un important travail de réception et de la part de l'auteur. Dans le même ordre d'idées, l'acte de lecture peut se traduire par une imprégnation complète du lecteur par l'œuvre. Il entre au plus profond de la pensée de l'auteur².

Mais le vécu qui est évoqué dans cette écriture du « moi » est forcément en rapport avec le contexte socio-politique qui a des répercussions sur l'expérience individuelle. L'écrivain est donc souvent incité à remettre en question les normes qui structurent son expérience³. Il s'ensuit que la création littéraire a été développée dans les pays où la censure domine comme dans les pays arabes ou de manière plus générale musulmans.

Nous avons décidé d'orienter notre étude vers une écriture de soi dite féminine. Et afin de mieux cerner le sujet, nous trouvons utile de donner un aperçu historique de ce discours au féminin.

¹ *L'autobiographie ou l'écriture de soi*,

<http://www2.cndp.fr/themadoc/autobiographie/presentation.htm>

² Masson Antoine, *Les fabriques de surcroît*, Presses Universitaires de Namur, 2007, pp. 137 – 138.

³ Leibovici Martine, *Ecritures de soi entre les mondes : Décrypter la domination*, Tumultes n°36, 2011, <http://www.univ-paris-diderot.fr/2011/5-tumultes36.pdf>

Les écrits au féminin ne se sont pas épanouis, dans les pays arabo-musulmans, à la même époque que ceux des écrits au masculin parce que la scolarisation des filles était en retard par rapport à celle des garçons. Leur émancipation en dépend. L'entrée des femmes dans le monde de la littérature a été lente. Ces pays ont adopté ensuite l'écriture du « je » individualisé, et plus particulièrement, un « je » féminin, qui rapporte les histoires individuelles, la vie intime et affective des femmes.

Bien que le début des écritures algériennes au féminin, d'expression française, ait été modeste, elles ont réussi à mettre à nu des réalités sociales longtemps cachées sous prétexte des traditions et des fausses conventions. Ces écritures tendent à s'imposer autant sur le plan national qu'international, d'où le fait que de nombreux ouvrages sont traduits en langue étrangère.

La littérature d'expression française dans les pays maghrébins en général, et plus particulièrement en Algérie, commence alors à tendre vers une littérature subversive et moderne. Mais après l'Indépendance de l'Algérie, l'arabisation a pris de l'ampleur dans le pays. Or, cette situation restreint le développement de cette littérature d'expression française qui devient à la fin des années 80 une littérature réaliste et directe. Une des écrivaines qui a marqué cette époque est Yamina Mechakra avec son œuvre *La grotte éclatée*. Puis, en 1990, de nombreux écrivains ont quitté le pays, les écritures dites « d'urgence » ont émergé en Algérie. Parmi eux, nous pouvons citer Maïssa Bey, et Malika Mokeddem¹.

L'étude que nous nous proposons de mener se concentre sur les écrits dits d'urgence de cette époque caractérisés par une écriture de révolte. Nous avons choisi pour ce faire, Malika Mokeddem, dont les écrits se sont imposés largement aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale.

Née le 5 octobre 1949 à Kenadsa, dans l'ouest du désert algérien, Malika Mokeddem est l'aînée d'une nombreuse fratrie. Elle est issue d'une famille de nomades des hauts-plateaux, qui s'est sédentarisée suite aux contraintes socio-économiques diverses. La famille s'est alors installée à Kenadsa. Son père a trouvé un emploi de jardinier aux Houillères au Sud de l'Oran.

¹ Auzias Dominique et Labourdette Jean-Paul, *Alger 2012 – 2013*, Petit Futé, 2012, p. 68.

Bien que la scolarisation des filles dans le pays ne fût pas très bien vue, Malika Mokeddem a eu le privilège d'accéder au savoir. C'est ainsi qu'elle a effectué ses premières années de scolarisation à Kenadsa et a entamé ensuite ses études secondaires au lycée de Béchar, à vingt kilomètres de son village natal. De la sixième à la terminale, elle a été la seule fille de sa classe. A partir de la seconde, elle occupe le poste de maîtresse d'internat dans son lycée. Emploi difficile dans la mesure où elle faisait une « intrusion » dans un domaine dominé par les hommes.

L'enfance et l'adolescence de Malika Mokeddem ont été marquées par des blessures provenant des injustices sociales perpétrées à l'endroit des filles et des femmes. Elle a compris amèrement d'abord que ses parents n'aimaient que les petits garçons et qu'elle ne pouvait s'appuyer ni sur son père ni sur sa mère¹.

Malika Mokeddem a suivi à Oran des études de médecine. Parallèlement elle travaille comme remplaçante dans l'enseignement. Elle a enseigné les mathématiques dans divers collèges. Mais elle a dû quitter son pays natal, en 1977, pour finir son cursus en France, à Paris. Après l'obtention de son diplôme de néphrologue, elle a interrompu ses activités professionnelles, sauf en cas de remplacement en néphrologie, pour se consacrer à l'écriture.

En octobre 1989, elle exerce de nouveau son métier de médecin, mais en cabinet privé et en tant que médecin généraliste dans le quartier immigré à Montpellier. En même temps, elle continue à écrire². Les ouvrages de Malika Mokeddem ont été récompensés par plusieurs prix. Pour son premier roman *Les hommes qui marchent* (1990), Malika Mokeddem a reçu le Prix Littré, le Prix collectif du festival du Premier Roman de Chambéry et le Prix Algérien de la Fondation Nourredine Aba. En 1992, elle a obtenu le Prix Afrique-Méditerranée de l'ADELF pour la publication de son second roman *Le siècle des sauterelles*. Enfin, en 1994, elle a obtenu le Prix Méditerranée Perpignan pour son roman *L'interdite*³. Elle a publié dix romans, de 1990 à 2011.

¹ Helm Yolande, *Malika Mokeddem : envers et contre-tout*, L'Harmattan, 2000, p.31.

² Redouane Najib et Szmidi Yvette, *Malika Mokeddem*, L'Harmattan, 2003, p, 351.

³ Biographie de Malika Mokeddem, <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=548>

Nous avons choisi pour corpus de travail un de ses romans, *Des rêves et des assassins*, publié en 1995¹. Il est considéré comme un de ses textes les plus poignants et comme une représentation de la réalité algérienne pendant la décennie noire. Le livre met en scène la vie quotidienne des Algériens pris dans une guerre civile tragique et les souffrances des femmes en particulier. C'est un roman qui mêle Histoire, Autobiographie et Vie politique algérienne. Ce récit se déroule pendant la période d'après l'Indépendance jusqu'aux années 90 et met l'accent sur les mœurs, les régressions et les violences qui ont caractérisé l'Algérie². Le climat algérien de l'époque est marqué par l'insécurité permanente, conséquence de violences sans précédent. Le bilan s'est soldé par des dizaines de milliers de victimes, de destructions d'infrastructures, de 1992 jusqu'en 1997. Le pays a quand même continué à croître mais à un rythme moins rapide. Cette décennie noire se caractérise aussi par un contraste évident dans le développement entre les différentes régions.

Ce roman a été écrit en l'espace de quelques jours seulement pour aborder et dénoncer la réalité algérienne de l'époque. C'est un roman qui s'inscrit dans un contexte d'urgence. Malika Mokkedem a conçu ce livre alors que les menaces dont elle était l'objet se multipliaient et que la pression des terroristes s'intensifiait. L'écriture du livre s'est faite sous la pression des différentes formes de violences qui visaient les institutions et les personnes qui incarnaient la connaissance, l'intelligence, l'art et la culture. Mokkedem a écrit ce livre après la mort d'un des écrivains qui était aussi son ami, le dramaturge algérien Abdelkader Alloula³.

Ce roman incarne un vrai virage dans l'écriture de Malika Mokkeddem, aussi bien par le style que par la thématique et la tragédie algérienne constitue le socle de l'œuvre :

L'irruption de la violence en Algérie, les événements qui se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée vont fortement marquer les dernières productions de Malika Mokkeddem qui

¹ Malika Modekkem, *Des rêves et des assassins*, Editions Grasset & Fasquelle, 1995. A partir de maintenant, nos citations seront tirées de l'édition Livre de poche, N° 14177. Nous indiquons les références à cette édition dans le corps de notre texte sous la forme : RA, suivies de l'indication de la page.

² Chems -Eddine Adel, Algérie 1962 – 2004 : *Des rêves, des prisons et des assassinats*, 2004, http://www.algeria-watch.org/fr/article/analyse/chems_1962_2004.htm

³ Malika Mokkeddem : « ... eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots ... », http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_22_19.pdf

amorce ce qu'on pourrait qualifier sa deuxième période. Succombant à l'urgence de dire la situation de terreur, elle s'engouffre elle aussi dans ce créneau. Et face à ce présent, à l'histoire immédiate, pas de recul possible ; il faut faire vite : écrire, écrire avant que ne sèche le sang du crime, avant que ne vienne l'oubli.¹

Ce récit est un mélange de fiction et de réalité. Pour l'écrire, Malika Mokeddem est partie d'une vraie histoire que l'une de ses patientes lui avait racontée. Elle a voulu représenter le destin tragique de nombreuses autres victimes de la guerre et de la violence en Algérie. La thématique abordée est en relation directe avec le réel qui a été caché aux yeux du monde entier jusque-là, et l'actualité algérienne de l'époque², d'où l'intérêt majeur de cette œuvre.

Des rêves et des assassins présente aussi et surtout un point de vue sur les conditions de la femme algérienne de la décennie noire. Le statut de la femme qui était influencé par les mentalités ancestrales situait la femme à un niveau inférieur dans la vie familiale et dans la vie sociale.

C'est à partir de ce postulat que nous essaierons de savoir comment une écriture autofictionnelle pouvait contribuer à représenter la révolte au féminin. En effet, dans cette démarche, l'auteur est confronté à deux concepts antagoniques que sont l'autofiction et la réalité sociale. Notre étude vise à connaître la réalité sociale qui est mise en relief par la stratégie choisie Malika Mokeddem.

Dans une telle démarche interprétative, deux perspectives nous semblent envisageables : dans la première, nous allons tenter de classer notre corpus de travail dans le genre de l'autofiction, en essayant de dégager les critères qui permettent une correspondance au genre. Prenant pour hypothèse que Malika Mokeddem tend à une fictionnalisation de la réalité, nous nous demanderons quelles transformations elle fait subir au réel ? Et comment ce réel vécu nourrit-il sa création ?

La deuxième perspective consiste à une étude analytique d'ordre sociocritique, cette partie traitera les relations entre littérature et société en essayant de voir comment la réalité sociale est vue à travers le matériau du texte littéraire ? Il s'agit

¹ Yoland, Aline, Helm, *Malika Mokeddem*, op., cit., p.234.

² Benamara Nasser, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem*, Thèse de Doctorat, Sciences des textes littéraires, Université Abderahmane Mira-Bejaia, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, p.299.

pour nous de dégager la manière avec laquelle Malika Mokeddem représente la société algérienne des années quatre-vingt-dix. Nous nous interrogerons sur l'événement sociohistorique qui est au centre de l'histoire du roman et comment l'auteure utilise ce référent afin d'exprimer une révolte féminine qui se transforme en une révolte au féminin. Cela nous conduit à ce questionnement : sur quelle structure Mokeddem fonde son histoire ? est-ce-que cette structure est comparable à la structure de la société que représente le texte ? y-a-t-il une ressemblance entre ces deux structures ?

Pour répondre à ces interrogations, nous avons divisé notre travail en deux parties distinctes : une première partie consacrée à l'étude de l'autofiction. Une notion qui permet à l'auteure de s'exprimer librement et de faire partager sa propre douleur, comme quand elle affirme que :

Dans l'acte d'écrire, il y a ce qu'on a envie de dire et qu'on dit, qu'on décrit, qu'on construit et il y a aussi toute la part d'inconscient qui passe dans l'écriture et qui ensuite nous est révélée par le regard des autres, la lecture des autres. L'acte d'écrire me structure ainsi que l'avait fait auparavant l'acte de lire¹

Cette première partie est divisée en deux chapitres, le premier est un aperçu historique qui traitera la genèse et la singularité de de la notion de l'autofiction. Nous exposerons les différentes conceptions de l'autofiction, ce qui va nous permettre de préciser le cadre théorique dans lequel nous inscrivons notre travail car nous estimons que la conception de l'autofiction référentielle selon Vincent Colonna et Laurent Jenny est la plus pertinente afin de dégager l'effet du réel dans un texte de fiction.

Dans le deuxième chapitre, nous allons analyser les indices de la fictionnalisation présents dans *Des rêves et des assassins*. Cela nous permettra donc d'étudier les différents contextes d'une écriture autofictionnelle ainsi que les contours de l'œuvre en analysant les différents éléments paratextuels qui contribuent à la mise en évidence du vécu de l'auteure présent dans le texte. Cette étude sera fondée sur les travaux de Gérard Genette. Pour passer enfin à dégager la stratégie mise en place par l'auteure pour sa propre fictionnalisation, en partant de son propre nom puis la

¹ *Le Maghreb Littéraire*, Revue canadienne des études maghrébines, no. 5, 1999, p. 95-96.

fictionnalisation de sa propre histoire. Cette étude se nourrit des travaux de Vincent Colonna qui affirme que :

La fictionnalisation peut donc produire ses effets que si auteur et lecteur sont complices pour s'installer dans une totale mauvaise foi la fictionnalisation de soi se contente d'utiliser ce mécanisme un cran au-dessus, en plaçant l'auteur non plus derrière, mais dans le texte. L'écrivain n'est plus épargné par le déroulement équivoque de la fiction. Comme on s'en doute, cette contamination n'est pas sans conséquence sur la fiction elle-même : quelques-uns des repères les plus solides de la littérature d'imagination se trouvent renversés, comme la position privilégiée de l'auteur, le cadre du récit et le rapport du lecteur à l'œuvre. Fiction duplex, la fiction de soi complique, multiplie et accélère les contradictions et les antinomies de la fictionnalité.¹

La deuxième partie a pour but l'étude des rapports entre l'œuvre et la Société. A cet effet, nous aurons recours à la sociologie de la littéraire, une théorie assez complexe qui suppose un nombre important d'approches : nous nous limiterons aux travaux de Lucien Goldmann basés sur la vision du monde.

Cette partie comporte trois chapitres : après un examen des principes théoriques et méthodologiques que nous allons utiliser dans notre travail, nous allons mettre en évidence, dans le deuxième chapitre, les différents contextes historiques et sociaux à l'origine de cette révolte dans l'écriture *Des rêves et des assassins*. Afin de mieux comprendre la vision du monde présentée par Malika Mokeddem, nous allons nous arrêter sur l'étude des personnages du roman ainsi que sur le thème principal qui aborde la problématique de la femme au sein de la société algérienne. Dans un dernier temps nous allons voir comment une révolte féminine peut se transformer en une révolte au féminin.

L'analyse du roman *Des rêves et des assassins* nous permettra donc de dégager la particularité de l'écriture chez Malika Mokeddem et, en étudiant sa propre conception du monde, nous nous interrogerons donc sur la culture, la personnalité et la vie même de l'auteure. En effet, les pages qui suivent essaient de démontrer qu'en se penchant sur le parcours personnel de Malika Mokeddem on s'aperçoit que c'est

¹ Colonna Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse.: <http://www.fabula.org>, avril 2004.

dans son propre vécu que se trouve toute sa source d'inspiration. Un vécu qu'on ne peut nullement séparer d'un cadre plus large, celui de la Société qui l'entoure.

PREMIERE PARTIE

DES RÊVES ET DES ASSASSINS

UNE ŒUVRE AUTOFICIONNELLE?

Introduction

L'utilisation du « je » a toujours été problématique en littérature. Or, quand ce « je » est une femme, évoquer sa vie intime, ses sentiments et ses états d'âmes devient essentiel. L'investissement des femmes dans ce genre d'écriture est d'une importance indéniable. Peu présentes jusqu'au dernier quart du XX^{ème} siècle dans le champ littéraire investi par les hommes essentiellement, on peut dire, en reprenant et en détournant la célèbre phrase de Simone de Beauvoir, que les femmes ne sont pas nées auteures, mais qu'elles le deviennent et/ou le sont devenues, au fil des luttes, des libérations progressives, des marques de reconnaissances arrachées à l'Institution.

De nos jours, l'acte de participation des femmes à la vie littéraire est tel que l'on parle de plus en plus d'une littérature au féminin.

D'abord perçues et représentées essentiellement par les hommes, les femmes deviennent leurs propre porte-paroles. En outre, ce n'est qu'à partir des années quatre-vingts que l'on peut parler d'une arrivée significative des femmes en littérature, leur engagement dans l'écriture a connu une transformation irréversible. Leur accès récent à l'éducation et au savoir leur a permis enfin l'usage du discours, du verbe, de l'écriture qui devient pour nombre d'entre elles un instrument d'expression, d'affranchissement, de refus et surtout de révolte.

Force est de constater que les écritures des femmes, en ce qui concerne leur récit de vie, se focalise particulièrement sur des situations douloureuses : viols, avortements, inceste et prostitution et surtout discrimination. L'autobiographie de la femme se singularise par la « virilisation » de leurs écrits et s'accompagne d'une « féminisation » de l'écriture de soi en général. C'est alors que la femme décide de ne

plus parler que d'une portion, d'un fragment de sa vie, découpés selon les critères thématiques, souvent par le biais de l'autofiction. Dans ce sens, l'auteur relie la biographie, l'autobiographie et le roman¹.

En effet, l'autofiction est la forme la plus aisée, pour ces femmes, de l'écriture de soi car elle permet une liberté d'expression sans pour autant risquer le danger de la censure. En effet, dès les premières pages de *Des rêves et des assassins*, Malika Mokeddem met en scène une version fictionnalisée de sa propre vie en créant un personnage fictif qui incarne sa propre personne. Faisant preuve d'une franchise qui bouscule tous les interdits et tous les tabous qui caractérisent la société algérienne, elle raconte son histoire et son vécu en racontant l'histoire de toute une société, de tout un peuple. Représentant ainsi le groupe dans lequel elle s'inscrit, à savoir des femmes instruites cherchant à s'affirmer dans une société patriarcale, Malika Mokeddem nous transmet la révolte de toutes celles qui, selon elle, n'ont pas pu s'exprimer elles-mêmes.

C'est dans cette optique que nous décidons de consacrer cette première partie à l'étude de l'autofiction en partant de l'hypothèse que *Des rêves et des assassins* est une œuvre autofictionnelle répondant aux critères de ce genre.

Nous nous interrogerons donc sur les différentes techniques utilisées par l'auteure afin de fournir le plus d'indices possibles au lecteur pour que celui-ci puisse détecter, d'une part ses intentions ainsi que son engagement au féminin et de l'autre, le genre dans lequel s'inscrit le roman.

¹ Lecarne-Tabone, Eliane, *L'autobiographie des femmes*,
<http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=168>

Nous allons donc diviser cette partie en deux chapitres. Le premier sera consacré à l'étude du concept même de l'autofiction. La multiplication énigmatique des définitions contradictoires attribuées à ce concept nouveau et ambigu nous a incitée et obligée à faire un tour d'horizon aussi bien historique que théorique. Le deuxième chapitre traitera les indices de fictionnalisation dans le roman, d'abord par une étude des éléments paratextuels avant de plonger à l'intérieur du texte. Le travail de cette première partie tente donc d'analyser l'écriture autofictionnelle dans *Des rêves et des assassins* pour dégager ainsi comment une écriture autofictionnelle peut contribuer à exprimer la révolte de l'auteure.

Chapitre I : Genèse et composition

1. Un survol historique

Genre littéraire apparu seulement au XX^e siècle, l'autofiction a commencé à s'installer aussi bien dans les habitudes de lecture que dans l'exercice critique. De nos jours, ce genre d'écriture, assez répandu, prend une place incontournable dans le milieu de la production littéraire.

Afin de donner une définition plus au moins claire et précise de ce concept, il semble indispensable de cerner tous les sens qui lui ont été attribués tout au long de l'histoire même du mot.

Commençant par le commencement, on doit au critique français Serge Doubrovsky la création même dudit terme *autofiction*. Le néologisme a été lancé dans le marché de la littérature sur la quatrième de couverture de son livre *Fils* paru en 1977 :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'évènements et des faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonance, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.¹

Dans ce péri-texte, Doubrovsky ne vise pas à établir une définition de l'autofiction dans le sens profond du terme, du moins, pas encore. Il a conçu ce petit texte en tant

¹ Doubrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

qu'écrivain afin de décrire son entreprise littéraire et non pas en tant que théoricien des genres littéraires.

Le choix du terme n'est pas venu par hasard. C'est dans « une période d'intense bouillonnement culturel » celui du « microcosme littéraire américain »¹ que Doubrovsky trouva ce néologisme. Une époque durant laquelle, on a vu fleurir une pléthore de nouvelles terminologies tels que « transfiction » (Mes'ud Zavarzadeh), « parafiction » (Ishmael Reed), « superfiction » (Klinkovitz), « fiction of the self » (Veinstein), « surfiction » (Roland Sukenick), « critifiction » (Raymond Federman).²

Alors que Doubrovsky s'est occupé de développer sa propre définition de l'autofiction avec la production d'autres romans, le terme prenait le chemin de la vulgarisation. Malgré sa fameuse rigueur concernant la lexicalisation de nouveaux termes, il a suffi que quelques chercheurs utilisent le terme d'*autofiction* pour que la Sorbonne l'adopte à son tour. Dès le début des années 80, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune sont les premiers, à le prendre en considération. C'est ainsi que l'autofiction passe d'une « case aveugle » à un « genre nouveau », dans le célèbre schéma de Lejeune.

Nombreux sont les éléments qui ont contribué à la maturation du concept. En plus des ajustements de son inventeur, les « attaques » d'autres poéticiens, tels que Gérard Genette et Vincent Colonna, qui assignèrent au terme « de nouveaux signifiés que son créateur ne pouvait accepter, car ils impliquaient une exclusion de ses propres œuvres comme référents »³ étaient d'un apport considérable puisqu'ils

¹ Gasparini Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, Poétique, 2008, p.10.

² *Ibid.*, p.11

³ *Ibid.*, p.108

donnent un sens nouveau et différent à l'autofiction qui devient ainsi la « fictionnalisation de soi ».

Le Livre brisé (1989) de Serge Doubrovsky et le colloque de Nanterre « Autofiction & Cie » (1992) prirent une très grande part à la diffusion du néologisme qui rencontrera un large écho à la fin des années 90. À partir du début des années 2000, Doubrovsky proposera une définition plus stable de l'autofiction, envisagée comme variante postmoderne de l'autobiographie et composée d'une dizaine de critères définitoires tels que « l'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur », « l'indication roman », « le primat du récit » ou encore « une stratégie d'emprise du lecteur ». Plus tard, les concepts de « roman du Je » et de « roman autobiographique » – lesquels recourent la notion d'autofiction telle qu'elle est comprise par certains aujourd'hui – permettront « d'aborder autrement la problématique de l'ambiguïté générique ».

2. Pactes et contradictions

Dans son ouvrage théorique *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune a tenté de classer les « écrits de soi » de manière générale et plus particulièrement l'autobiographie. Il définit l'autobiographie de la façon suivante : « *Récit rétrospectif en prose qu'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

Dans une autobiographie, l'auteur doit, selon Lejeune, respecter un contrat appelé le « *pacte autobiographique* », c'est un accord tacite conclu entre l'auteur et le lecteur et qui repose principalement sur l'homonymat auteur, narrateur, personnage.

¹ Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.61

Et puisque c'est un *genre fondé sur la confiance*, il exige donc de pouvoir supporter toute confrontation avec des documents et des témoignages sur cette *vie* que le texte autobiographique se propose d'étaler :

Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le "je" renvoie à l'auteur. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre "fiduciaire", si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de "pacte autobiographique", avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe.¹

Bien que ces critères semblent pertinents, le problème de la catégorisation de certains récits qui présentent quelques points communs non négligeables avec l'autobiographie mais qui ne peuvent être classés comme tels, demeure toujours présent. Au cours de sa réflexion, Lejeune élabore un tableau des différentes combinaisons possibles de l'autobiographie. Mais il en est ressorti avec une case indéterminée et deux cases aveugles. Dans les dites cases il considère « *exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique* »².

Étant en pleine rédaction de son roman *Fils*, Doubrovsky se sentit concerné par la réflexion de Lejeune. Une phrase retint son attention :

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.³

¹ Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique, op., cit.*, p.61

² *Ibid.*, p.28.

³ *Ibid.*, p.31

Fils s'inscrit justement dans le cadre de cette *recherche* et Doubrovsky ne tarda pas à l'affirmer dans une lettre envoyée à Lejeune :

Je me souviens, en lisant dans Poétique votre étude parue alors, avoir coché le passage [...] J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire.¹

Ce *désir* a poussé Doubrovsky à lancer un défi en réussissant la réunion de deux pactes complètement contradictoires. Pour créer ainsi un nouveau pacte. Ce pacte contradictoire est le pacte autofictionnel.

Evidemment, *Fils* est un roman autodiégétique où la narration se fait à la première personne du singulier. L'histoire raconte la vie d'un homme dont le nom est Serge Doubrovsky, vivant un état pesant d'être déchiré entre deux professions, deux femmes ainsi que deux langues. L'auteur s'est servi d'un nombre considérable d'éléments autobiographiques pour confectionner son œuvre. Et ainsi réaliser le pacte autobiographique élaboré par Lejeune. Néanmoins, la couverture de *Fils* comprend l'étiquette générique « roman », ce qui suppose la présence d'un pacte romanesque.

On s'aperçoit, à travers l'histoire même de ce nouveau concept appelé autofiction, que l'on a affaire à un genre que l'on qualifierait d'autobiographique.

Et à travers cette transition d'une écriture autobiographique à une autre autofictionnelle, il nous semble intéressant d'énumérer quelques traits caractéristiques de ce pacte autofictionnel qui, selon Jacques Lecarme, se doit d'être contradictoire.

Sébastien Hubier parle lui de « *contradiction de l'autofiction qui, variante matoise de l'autobiographie, ne serait jamais qu'un genre indécis, hybride, conjointement*

¹ Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.63. Lettre du 17 octobre 1977, citée dans le chapitre « Autobiographie, roman et nom propre ».

fictionnel et autoréférentiel »¹. Cette contradiction dont parlent ces deux définitions n'empêche pas l'existence de points communs entre les deux variantes. Et dégager ces corrélations permettra de consolider notre hypothèse et prouver que *Des rêves et des assassins* est un roman autofictionnel dans la mesure où la part du réel qui prévaut dans le genre autobiographique y est amplement présente.

La première caractéristique qui rassemble les deux composantes, est leur appartenance à la même catégorie littéraire, celle de la littérature intime que Georges Gusdorf définit étant « *un usage privé de l'écriture regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit* »². Par conséquent, la matière d'écriture est, pour ce genre comme pour l'autre, la propre vie de l'auteur.

L'autre caractéristique semble être le rapport avec la vérité, quoique la part de celle-ci varie d'un genre à l'autre. Dans le genre autobiographique, cette dernière est déclarée, voire même exigée puisque l'auteur s'engage à dire la vérité et rien que la vérité. Néanmoins, cette vérité se trouve mystifiée et souvent déguisée dans un roman à visée autofictionnelle.

On voit donc que l'auteur se trouve aussi contraint de replonger dans son passé avec lequel il doit de nouveau se confronter et il s'y emploie avec une certaine mélancolie, car quelle que soit la vie menée, avec son lot de joie et de tristesse, l'inéluctable nostalgie qui en découle, procure toujours un sentiment de regret. L'auteur est donc égocentrique, autant dans l'autobiographie que dans l'autofiction. S.Hubier parle de singularité : « *connaître et expliquer ce qui fait la singularité d'un*

¹ Hubier Sebastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p.122.

² Gusdorf Georges, *Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 122

individu -singularité dont la valeur est, étonnamment, universelle »¹. Et pendant que Lejeune attribue des *vertus réparatrices* au genre autobiographique, Gusdorf réserve ces mêmes vertus à l'autofiction, allant du point de vue que les écritures de moi représentent une méthode de délivrance.

3. Définitions théoriques

En introduisant la notion d'autofiction dans le champ littéraire Doubrovsky la décline étant une « *fiction, d'événements et de faits strictement réels* ». Cependant, ce concept a tenté beaucoup de critiques et de théoriciens et a inspiré tant de commentaires qu'il a fini par perdre le sens initial que son inventeur lui avait donné.

À la lumière de ce qui précède on appelle autofiction tout texte associant deux types de narration a priori contradictoire: récit fondé sur l'identité auteur/narrateur/personnage, tout en se réclamant le caractère chimérique du genre romanesque. Toutefois, reste à voir si ces critères d'appartenance à l'autofiction sont-ils solides et réellement applicables à l'ensemble des textes de cette nature. Et en quoi s'éloignent-ils de l'autobiographie romancée, autrement dit, du roman autobiographique ? Dans son ouvrage *Est-il je ?* Philippe Gasparini montre que la différence n'est que nuance. Dans la mesure où dans une autofiction, l'auteur s'identifie au narrateur, en se créant un destin qui, parfois, s'écarte de ce qu'il a vécu réellement. À un point tel que les frontières qui séparent le réel de l'imaginaire apparaissent comme flous. À ce titre il s'avère difficile de faire le distinguo entre une histoire qui n'est pas et une histoire qui n'est plus. Comme ce qui différencie la science historique du roman fictif, bien que d'un point de vue épistémologique, certains contestent la nature scientifique de l'histoire. Mais c'est un autre débat.

¹ Hubier Sebastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p.129.

Lejeune qui ignorait l'existence du sujet de l'autofiction quelques années auparavant, a fini par en donner son opinion en mettant l'accent sur l'histoire racontée. Il considère que l'autofiction n'est possible que si l'auteur garde son identité, tout en s'inventant une nouvelle histoire qui ne coïncide pas avec son vécu:

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà¹.

La tentative de conceptualisation et de théorisation de cette nouvelle écriture de soi qui a vu le jour sous le terme d'autofiction engendre maintes contradictions. En effet, chacun donne une conception personnelle. Gérard Genette lui, dans son classement basé sur le « *protocole nominal* », dégage deux genres d'autofiction : « *les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel.* »². Le recours à l'exploitation du vécu dans ce premier genre d'autofiction s'explique par le besoin de l'enrichissement du projet fictionnel. L'autre genre est « les fausses autofictions » pour qualifier toutes les œuvres qui « *ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses* »³. Genette précise que la présence de la fiction dans ces œuvres s'explique par le besoin, qui s'avère le souci majeur, d'éviter toutes les critiques et il les qualifie ainsi « *d'entreprise boiteuse.* »⁴

Sous la direction même de Genette, Vincent Colonna intègre une nouvelle acception de l'autofiction dans sa thèse d'État intitulée *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989, il insiste sur la notion d'invention. Pour lui, une œuvre d'autofiction est une œuvre par laquelle un écrivain « s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle ». La

¹ Lejeune Philippe, *Moi aussi*, op.cit., p.65.

² Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 87.

³ *Ibid.*, p.87.

⁴ *Ibid.*, p. 87

fictionnalisation porterait dans le cas présent sur la substance même de l'expérience vécue. Colonna propose alors une définition qui s'écarte largement de celle donnée par Doubrovksy :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.¹

La conception de Colonna nous intéresse plus particulièrement dans la mesure où notre analyse se base sur l'une des classes établies par ce dernier. Il a classé l'autofiction selon quatre catégories :

1-l'autofiction spéculaire « *L'auteur ne se retrouve plus forcément au centre de son livre, il n'occupe qu'un petit rôle, une silhouette à la Hitchcock traversant ses films* »²

Ce qu'on appelle un *cameo* dans le septième art.

2-L'autofiction intrusive : « *l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur* »³

3-L'autofiction fantastique : « *l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance* »⁴

4-L'autofiction autobiographique qui est la plus répandue dans les productions contemporaines, et qu'il la définit ainsi :

L'auteur est le pivot de son livre, il raconte sa vie mais il la fictionnalise en la simplifiant, en la magnifiant ou, s'il est maso, en rajoutant le sordide et l'autoflagellation¹

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi, op. cit.*, p.10.

² Colonna cité par : Corine Durand Degranges, *L'autofiction*, synthèse en ligne : [http : www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736](http://www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736)

³ Colonna, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit.*, P.135

⁴ *Ibid.*, p.75.

La différence varie d'un théoricien à un autre afin de donner une définition pertinente du concept de l'autofiction. Néanmoins, tous consentent à ce que la principale caractéristique de cette dernière soit fondue dans la triple identité auteur/narrateur/personnage. Jacques Lecarme l'explique en annonçant que dans une autofiction on voit : « *auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman.* »². Il avance également qu'il pourrait y exister d'autres versions d'autofictions où le nom propre est déguisé par l'emploi d'un pseudonyme. Colonna lui parle d'une « *homonymie par substitution* »³ et plus précisément de « *Substituts onomastiques* »⁴ et donne des exemples de cryptonymes, sorte d'homonymie qui oblige le lecteur à un décodage plus important. Revenant à Lecarme, qui distingue aussi deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur lesquels porte le récit, sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi (un mélange de souvenirs et d'imaginaire)⁵.

L'aspect référentiel est le trait principal de l'une des deux conceptions que Laurent Jenny a données à l'autofiction. Cette autofiction *référentielle* se rapproche de l'autofiction fantastique de Colonna, Jenny la dépeint comme suit :

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 référentielles⁶.

¹ Colonna cité par : Corine Durand Degranges, *L'autofiction*, synthèse en ligne : [http : www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736](http://www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736)

² *L'Autofiction : un mauvais genre* », *Autofictions & Cie*, SERGE DOUBROVSKY, JACQUES LECARME et PHILIPPE LEJEUNE, 1993, p. 227, in www.fabula.org/forum/colloque99/208.php

³ Colonna Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 56.

⁴ *Ibid.*, p 64.

⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autfiction>

⁶ Jenny Laurent, *L'autofiction*, cours en ligne :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>

Selon lui la fictionnalisation peut porter sur plusieurs éléments : fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, fictionnalisation de l'identité du narrateur et fictionnalisation de l'identité du personnage. L'autre conception serait « l'autofiction stylistique » qui a la même signification que celle de Doubrovsky qui porte sur le style de l'écriture, l'auteur se donne la liberté totale pour traduire l'état de son inconscient, c'est « l'autobiographie de l'inconscient »¹.

Évoquer le thème de l'inconscient, nous ramène à la psychanalyse de Freud. En effet, l'autofiction est d'inspiration psychanalytique dans la mesure où l'auteur, dans son acte d'écriture, s'extériorise. C'est un acte thérapeutique qui lui permet d'exprimer ses douleurs sans penser à la censure étant donné que la langue employée relève de l'inconscient. C'est une écriture d'association, technique habituellement usée dans le Nouveau Roman.

Alain Robbe Grillet qui en est le père spirituel, en donne sa conception :

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise — selon la proposition dûment étayée d'un étudiant — une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et, peut-être en un mot : consciente de son inconscience²

Une autobiographie consciente de son impossibilité, autrement dit autobiographie infidèle. L'autobiographie se retrouve remise en cause. D'une part, sa prétention autobiographique à dire la vérité n'est plus crédible car depuis les travaux de Freud en psychanalyse, il est devenu inconcevable de pouvoir cerner une réalité : dire la réalité

¹ *Ibid.*,

² Robbe-Grillet Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17.

ne serait alors qu'une intention. C'est justement dans ce sens que Maurois déclare en 1928 : « *Il semble que l'autobiographie, au lieu d'ouvrir le chemin de la connaissance de soi, engage son auteur dans le sens d'une infidélité à soi-même impossible à éviter* »¹

Philippe Vilain reconnaît avoir transformé la réalité telle qu'il l'a connue et il défend sa poétique en la fondant sur une équivalence entre réel et imaginaire :

D'un côté, ma vie n'a jamais cessé de produire un sentiment de fiction, de l'autre, mes textes s'acharnent à produire une illusion de réalité : ainsi la réalité, plus crédible, plus vraisemblable, intègre la fiction de la vie. Peut-être mon esthétique vise-t-elle de la sorte l'abolition de l'habituelle distinction réalité/fiction²

Quant à Céline Maglica, la distinction doit se faire, non plus entre réalité/fiction, mais plutôt entre fiction/fictionnalisation. Elle met l'accent sur un point très important :

L'autofiction n'est pas une fictionnalisation de soi : se fictionnaliser, c'est partir de soi pour créer une existence autre, c'est transposer son être dans le champ des possibles qui pourraient / auraient pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture, un lieu qui n'aura jamais lieu...C'est, en quelque sorte, l'énonciation elle seule qui est fiction dans le livre.³

Maglica insiste donc sur l'importance de ne pas confondre deux conceptions complètement différentes, en proposant une interprétation qui convergerait avec celle exposée par Douvrovsky, la fiction de l'auteur porte non pas sur les faits exposés (le fond), mais plutôt sur le style de l'écriture (la forme).

¹ Maurois André, *Aspects de la biographie*, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Grassi, Marie-Claire, " *Rousseau, Amiel et la connaissance de soi* ", in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229, cité par « *L'autofiction : Une réception problématique* », art. En ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FM31>

² Vilain Philippe "Ecrire le roman vécu" P.140, citation de Ph. Gasparini, *Autofiction une aventure du langage*, Seuil, Poétique, 2008, p 265.

³ Maglica Céline, « *Essai sur l'autofiction* », art. en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>

Notons que ce tour d'horizon était indispensable dans la mesure où il nous a permis d'aiguiller notre choix parmi une multitude de définitions portant sur l'autofiction. Des points de vue qui ont contribué à enrichir cette notion, et toutes les contradictions y afférents. Une somme de complémentarité qui ouvre le champ à de nouvelles perspectives d'analyses. Nous précisons que notre présente étude s'inscrit dans la conception doubrovskienne, ainsi que dans celle de Vincent Colonna et Laurent Jenny afin de mettre en lumière l'originalité de notre corpus de travail.

Nous nous demanderons donc si l'autofiction selon toutes ces différentes conceptions, peut refléter réellement la personnalité de Malika Mokeddem et si elle y fait vraiment appel pour traduire son trouble et représenter sa révolte au féminin.

Chapitre II : Les indices de la fictionnalisation dans *Des rêves et des assassins*

2.1. Les chemins vers une écriture autofictionnelle

2.1.1. Contexte personnel

L'autofiction, comme genre distinct de l'autobiographie, suppose la représentation du Moi en fonction du vécu de l'individu. Ce Moi représenté peut éventuellement être fortement différent du Moi réel. En effet, l'écriture de la représentation du Moi est fortement modifiée par l'insatisfaction de l'auteur- narrateur face à un événement social qui a suscité son intérêt au cours de son expérience humaine ou sociale. L'écriture de l'autofiction résulte des épisodes qu'a connus l'auteur dans une époque antérieure. Ils peuvent être des frustrations, des tristesses, ou même des chocs. L'écriture du présent est, dans cette perspective, la conséquence du manque d'autrefois et une ouverture de la conscience de l'auteur sur les possibles situations qui auraient pu survenir à l'époque. Dans l'autofiction, le Moi représenté ne peut pas être un individu particulier auquel le lecteur peut se référer, mais constitue un Moi qui subit une éternelle évolution¹.

Par ailleurs, l'autofiction a été considérée comme étant une «*autobiographie postanalytique* »². Ce n'est qu'après avoir vécu une certaine situation que l'auteur peut donner un sens à ce qui s'est passé dans sa vie. Le Moi exprimé a donc un caractère qui s'éloigne du signifié. Ce Moi représenté représente l'inconscient à la

¹ Laouyen Mounir, *Perceptions et réalisations du moi*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 288.

² Doubrovski Serge, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse » *In : Parcours critique*, Galilée, Paris, p. 77.

fois de l'auteur et du narrateur¹. Malika Mokeddem s'est considérée comme une romancière pour faire parler l'inconscient. L'écriture qu'elle a adoptée oscille entre les symboles et les paraboles qui focalisent l'attention du lecteur sur une réalité pour pouvoir affronter le présent².

Dans le texte de *Des rêves et des assassins*, Kenza, l'héroïne du roman, a été désignée comme porteuse d'un message qui permet de dénoncer une pratique que l'auteure a voulu modifier. Issue d'une famille où le père, le chef de famille, n'a aucune considération pour femmes et où la mère continue à inculquer à ses enfants la culture de la servitude des filles, Malika Mokeddem a voulu mettre en relief les souffrances et les impressions d'une fille qui subit de telles situations.

La société algérienne est une société où les hommes et les aînés prédominent et incarnent la puissance même qui permet de maintenir un ordre au sein de la famille. En s'imposant et en veillant au respect de la loi et des interdits religieux, ce sont eux qui régissent la famille et contrôlent le respect des normes sociales. En outre, la communauté vient appuyer cette domination masculine en utilisant fréquemment la religion comme objet pour faire taire les rebelles qui veulent se révolter. Les figures d'autorités religieuses et familiales interdisent aux femmes toute forme de résistance et les imposent une servitude qui se traduit par la limitation des activités de la femme à la seule sphère domestique. La désobéissance face au mari pourrait provoquer une violence physique à l'endroit de l'épouse. La maltraitance des femmes et des enfants

¹ Renard Camille. *Névroses de l'individu contemporain et écriture autofictionnelle : le cas Fils*, http://www.analisiqualitativa.com/magma/0801/articolo_10.htm#3

² Nahlovsky Anne-Marie, *La femme au livre : Itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*, L'Harmattan, p. 140.

est malheureusement un fait de société qui a été depuis longtemps observé en Algérie¹.

Ce destin de la femme algérienne a été également vécu par Malika Mokeddem qui confie :

J'ai quitté mon père pour apprendre à aimer les hommes, ce continent encore hostile car inconnu. Et je lui dois aussi de savoir me séparer d'eux. Même quand je les ai dans la peau. J'ai grandi parmi les garçons. J'ai été la seule fille de ma classe de la cinquième à la terminale. J'ai été la seule pionne dans l'internat au milieu des hommes. Je me suis faite avec eux et contre eux. Ils incarnent tout ce qu'il m'a fallu conquérir, pour accéder à la liberté².

Malika Mokeddem a été une battante qui veut être reconnue dans un monde où l'homme seul a le droit de savoir, de diriger, de prendre des décisions et d'étudier, en d'autres termes, est le maître absolu. Elle a donc exposé, à l'intérieur de son roman, ce combat qu'elle a mené et que toutes les femmes algériennes devraient mener pour acquérir le respect de leurs droits.

Dans *Des rêves et des assassins*, elle présente deux stéréotypes. Le premier est celui du mâle dominant, figuré par le père qui incarne la Loi et la Morale et qui se permet d'accomplir des gestes excessifs sur le reste des membres de la famille. La sphère domestique où la femme passe la plus grande partie de son temps, se trouve donc sous la direction du père. Mais cette domination ne se limite pas seulement à cet espace, elle se propage aussi jusqu'à la sphère sociale, où les hommes sont toujours les êtres supérieurs. Malika Mokeddem dénonce, à travers son récit, la complicité de toute une société face à la discrimination de la femme. Elle représente ce phénomène

¹ Kateb Kamel, *Ecole, population et société en Algérie*, L'Harmattan, 2006, pp. 186 – 187.

² Biographie de Malika Mokeddem, <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=548>

à travers la relation entre la belle-mère, les demi-frères et leur entourage, parce que ces derniers se sont tus devant la perversion perpétrée par leur père. Rançonnée par sa famille, enfant rebelle dans une société par son refus de suivre les injonctions patriarcales, elle est considérée comme une femme qui dérange par son détachement. Malika Mokeddem, tout comme Kenza Meslem, a fini par quitter l'Algérie. L'une cherchant à s'affirmer, l'autre pour retrouver les traces de sa mère en France¹.

A travers le personnage de Kenza, l'auteure a voulu mettre en évidence et dénoncer la préférence de la société algérienne pour les petits garçons que pour les petites filles. Malika Mokeddem va le dire elle-même :

Aînée d'une nombreuse fratrie, j'ai très tôt pris conscience de la préférence de mes parents (et au-delà de la société) pour les garçons. Secrètement, cette injustice me mortifiait, me minait. J'étais vouée au sort de toute aînée : devenir un modèle de soumission. L'école m'a ouvert une échappée, jusqu'alors insoupçonnée, dans l'impasse de cette fatalité²

Dans son récit, elle décrit avec force ses impressions à partir de la situation familiale, mais également par rapport du non-respect des autres représenté par le mâle dominant :

Et à chaque rentrée des classes, je découvrais que des pères avaient retiré des Houria, des Nacira et des Djamila de l'école pour les marier, de force. J'aurais dû méfier ! Je n'aurais jamais dû croire que cet immense rêve collectif de liberté, qui embrasait tout le monde, allait contribuer à forger des hommes différents. Il portait déjà en lui ses discriminations. Des pères qui brisent l'avenir de leurs propres filles sont capables d'enchaîner toutes les libertés. (RA, 21)

¹ Gans- Guinoune Anne-Marie, *Autobiographie et francophonie : cache-cache entre « nous » et « je »*. Relief 3 (1), 2009, pp. 61 – 76.

² Helm Yolande, *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, op., cit., p. 270.

Elle dénonce la société algérienne qui a renforcé elle-même ce stéréotype qui met la femme à un niveau inférieur à celui des hommes. Les femmes, dans cette société, devaient uniquement obéir, se taire, sans plus et rien de plus. Elles n'avaient pas le droit de dire non. Un semblant d'indépendance, à maintes reprises annoncé, n'a pas été en mesure de rendre libre la femme d'avoir ses idées, ses propres ambitions, ni le droit d'entreprendre un projet, de faire quelque chose de sa vie. Malika Mokeddem a fait part à son lecteur de l'amertume qu'elle a éprouvée et de la déception qu'a provoquée en elle la séparation avec son compagnon, désigné dans le livre sous le nom de de Yacef, un jeune homme qui se plie à la tradition et décide d'épouser une femme qui incarne la femme parfaite selon la société traditionnaliste algérienne : une « *vierge soumise à la tradition* »¹. Un choc émotionnel que l'auteure décrit avec une grande douleur. Et c'est là l'un des cas de tristesse et de malheur antérieur puisque l'auteure nous raconte l'histoire réelle d'un *amour faute* citée dans son roman autobiographique : *Mes hommes* (2005)

Des rêves et des assassins a également mis en relief les retrouvailles d'une fille qui vient de connaître le destin tragique d'une femme soumise à un homme violent, autoritaire et qui a dû fuir son pays pour aller s'exiler dans un pays étranger. L'auteure parle à travers son livre, des privations que les femmes algériennes subissent. Elles sont victimes de la perte de liberté et pourtant elles y consentent et entrent dans ce système et ce jeu.²

¹ Bonn Charles, *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, L'Harmattan, 2004.

² Entretien avec la romancière algérienne Malika Mokeddem, « *La mer, mon autre désert* », Art en ligne : <http://www.kabyleuniversel.com/2011/05/entretien-avec-la-romanciere-algerienne-malika-mokeddem/>

Malika Mokeddem souligne, dans son œuvre, les différentes sortes d'exils dans lesquels a sombré la femme algérienne. Kenza a dû fuir les hommes et son pays pour aller dans un pays étranger, inconnu, à la recherche de sa mère. Elle est caractérisée par ce partage entre ces deux pays : la France et l'Algérie. En France, elle se sent immigrante, mais elle ne peut plus faire machine arrière et retourner dans ce pays où elle a connu tant de souffrances¹. Ce sentiment d'appartenance à deux cultures différentes, ce métissage a été à la source de l'inspiration de l'auteure. Elle affirme :

Je suis en adéquation avec moi-même, c'est-à-dire que je suis les deux à la fois : pas deux moitiés juxtaposées ou accolées, mais c'est intimement imbriquée en moi. On ne peut pas me scinder en deux, justement parce que très ramifiée et que chaque partie de moi, chaque fibre se nourrit de l'autre².

2.1.2. Contexte social

Dans son œuvre, l'auteure place la narratrice dans un contexte social très délicat. La société qu'elle décrit est une société rétrograde qui est marquée par la misogynie. L'histoire se déroule pendant les années quatre vingt dix et relate l'enfance et la jeunesse de Kenza, elle reflète les mentalités traditionnalistes et les pratiques ancestrales en dénonçant leurs conséquences sur la vie des femmes algériennes.

La femme est un individu qui s'efface devant la suprématie de l'homme, surtout dans les zones rurales algériennes. Assujettie complètement à cet homme,

¹ Samokhina Daria, *Le phénomène de l'hybridité et du mimétisme dans des espaces narratifs du Maghreb : Une identité, est-elle possible ?* Mémoire pour l'obtention du Diplôme Master of Arts, Université de Notre-Dame, Indiana, 2005, pp. 46 – 55.

² *Le Maghreb Littéraire, Revue Canadienne d'études maghrébines* n°5, 1999, p. 85.

dans une société patriarcale, jeune fille, elle doit se plier devant la volonté de son père. Une fois femme, et en âge de se marier, elle ne peut échapper au mariage arrangé par ses parents. Dans la vie du couple, elle est complètement dirigée par son mari.

De nombreuses femmes se sont conformées à ce stéréotype qui a été imposé par la société phallocratique algérienne et d'autres même s'y sont résignées par peur et par manque de soutien. N'ayant pas de ressources, ni d'alternative, elles n'ont pas vraiment le choix, quand bien même elles voudraient se révolter. Toute forme de non-conformité à ce stéréotype conduit forcément au rejet et à la séquestration absolue : les femmes pouvaient même être assassinées ou agressées par leurs propres maris. Avec la colonisation, l'enfermement de la femme a été renforcé afin de garder dans l'esprit de ces dernières les vraies cultures et les codes familiaux qui mettent les femmes à un niveau inférieur par rapport à l'homme. Après l'obtention de l'Indépendance, les dirigeants ont tenu à codifier l'espace familial pour établir et renforcer au sein de la famille une condition de vie basée sur la suprématie masculine. Pour la femme algérienne, l'espace domestique et la fonction génitrice sont les seules fonctions auxquelles elle est assignée :

Ce raisonnement s'achève, inmanquablement, par un hymne à la femme authentique, la femme au foyer, mère-de-garçon, représentant les vraies Algériennes, opposée à l'esprit superficiel et imitateur de la femme écervelée, appelée couramment femme occidentalisee. Entendons celle qui ne veut plus reproduire la tradition dans laquelle ils ont été élevés, et qui leur donne des droits disproportionnés par rapport aux aptitudes habituellement reconnues

aux êtres humains. La diabolisation fantasmée des femmes occidentales auxquelles ils opposent la pureté supposée de la femme traditionnelle résume la totalité de leurs discours¹

Des rêves et des assassins n'est pas seulement le récit d'une femme qui veut savoir qui elle est et part à la recherche de sa mère, mais aussi, l'histoire d'une jeune femme pleine de rage et de courage qui décide de défier les normes et dénoncer les coups portés par la société.

Kenza, l'héroïne de l'histoire, a mené une lutte acharnée dans une société patriarcale. Il s'agit d'une société où le pouvoir de l'homme trouve sa légitimité dans la tradition mais surtout dans la religion. Kenza tente alors de mettre fin à cette tragédie, en se positionnant comme étant une femme qui va à l'encontre de la Loi du Père. Les agressions qui sont perpétrés à l'endroit de la femme et des enfants constituent une preuve de la fragilité de la communauté algérienne, qui a besoin de montrer sa force par la violence².

L'Algérie a été témoin de nombreux désordres sociopolitiques depuis les années 80 ce qui a favorisé la migration des personnes qui sont issues de la souche privilégiée algérienne. La migration a été renforcée dans les années 90, phénomène qui a touché de nombreuses personnes issues de différentes souches qui avaient la possibilité de fuir leurs pays : cadres, fonctionnaires, journalistes, artistes, militants des associations de femmes, etc. Ils ont cherché refuge en France principalement, mais dans ce pays, ils ont acquis une image de la société d'immigrés, caricaturée dans la grande majorité des cas en étant vue comme une population défavorisée. Dans cette

¹ Khodja Souad, *A comme Algériennes*, ENAL, 1991.

² Zekri Khaled, *Stéréotypes et déplacements génériques chez Malika Mokeddem*, <http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Zekri.htm>

société, l'image des immigrants algériens était celle d'un individu socialement dominé.

Par conséquent, les Algériens qui s'installaient en France ont perçu leur immigration non pas comme telle, mais comme étant un exil face à la situation dans leur pays natal ou la violence régnait¹. C'est la raison pour laquelle, Malika Mokeddem a voulu attirer l'attention sur le fait que la France et l'Algérie n'étaient pas aussi loin l'une de l'autre et que peu importe où se trouvent les Algériens, et plus particulièrement, les femmes, elles portaient toujours une image déformée de l'identité.

L'histoire de Kenza dépasse celle d'une femme algérienne pour représenter toute une jeunesse empoisonnée par la situation sociopolitique. C'est l'histoire d'une jeune qui est en proie à toutes les difficultés causées par un système instable, traditionnaliste, qui impose de nombreux règlements empêchant toute possibilité de développement. C'est l'histoire d'une société qui opprime les jeunes et surtout les jeunes filles et n'arrive pas à donner de solutions susceptibles de réduire les difficultés sociales qui sont, en premier lieu, à l'origine de la pauvreté et des instabilités sociopolitiques.

En effet, l'intégrisme impose le retour au passé, aux croyances ancestrales et une application rigoureuse des lois pour préparer le développement d'un pays. Ce mouvement encourage alors la passivité intellectuelle et culturelle, tout en favorisant les classes sociales dominantes qui sont les castes dirigeantes². Cette vision améliore

¹ Maghrébins de France. Regards sur les dynamiques de l'intégration. *Confluence Méditerranée* n° 39, L'Harmattan, 2001, pp. 109 – 110.

² *Ibid.*

aussi par conséquent la servitude et la claustration des femmes qui sont alors considérées comme des êtres inférieurs.

Des rêves et des assassins a été conçu dans le but de dénoncer la brutalité, la peur et le traumatisme psychique vécus par les femmes algériennes pendant les années 90. En effet, le contexte social dans lequel s'inscrit le destin tragique de l'héroïne de l'histoire, Kenza, condamne les femmes à devenir des exilées dans leur propre pays natal à cause des normes imposées par l'entourage et la famille. Celles qui peuvent fuir doivent faire face non seulement aux condamnations et aux adversités provoquées par le refus de ces normes imposées, mais également, à un accueil hostile dans les pays étrangers dans lesquels elles s'installent.

2.1.3. Contexte historique

1995, année de parution de *Des rêves et des assassins*, la société algérienne est en pleine effervescence. La sécurité du pays est mise en cause dans tous les domaines et l'intégrisme, qui ravage le territoire, est dominant partout. La littérature, en tant que reflet de la société, ne déroge pas à la règle.

Les premières cibles de cette guerre civile qui a frappé l'Algérie furent les intellectuels : ils ont été pourchassés avant d'être tués¹. Pendant ce temps, les incertitudes, la destruction, la menace et l'angoisse augmentaient de jour en jour. Cependant, les responsables ont essayé de ne pas transmettre cette image de la guerre qui ravagea l'Algérie. C'est pourquoi ce conflit sanguinaire demeura dans l'obscurité. Les médias étrangers restèrent muets alors que de nombreuses personnes perdaient la vie quotidiennement. En effet, les journalistes étrangers ont été bannis du territoire

¹ Bonn Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999, pp. 7 – 8.

algérien, la censure a été si dure que les personnes qui ne se trouvaient pas en Algérie ne pouvaient pas connaître la réalité de ce qui s'y passait. Les journalistes étaient parmi les cibles les plus courantes des intégristes qui les menacent de mort¹.

Les intégristes islamistes se sont attaqués aux écrivains qui osent parler de leurs agressions contre la culture et de ceux qui la symbolisent. C'est ainsi qu'il a été formellement interdit de présenter des spectacles de chant, de danse, de productions théâtrales et même les fêtes familiales où la culture traditionnelle pouvait s'exprimer.

L'intégrisme islamiste a également voulu changer la vie quotidienne des Algériens en leur imposant certaines règles alimentaires et vestimentaires. Les intégristes ont assassiné des enseignants sous prétexte que ces derniers diffusaient des idées modernistes. Des centaines de journalistes algériens ayant dénoncé les pratiques meurtrières des islamistes ont trouvé la mort.

Les femmes, peu importe qu'elles soient intellectuelles ou non, peu importe leur profession, peu importe qu'elles soient femmes au foyer ou non, ont été obligées de porter le foulard islamique, le « hidjab ». Des femmes ont été violées, maltraitées par les « soldats de Dieu ». Le code de la famille place la femme désormais en une simple mineure à vie².

Etant donné que l'Etat n'a pas voulu laisser la liberté aux journalistes de montrer et de communiquer des informations concernant la guerre civile en Algérie, les auteurs algériens des années 90 ont cherché un moyen de montrer ces massacres qui font malheureusement partie de la vie quotidienne algérienne. Mais cette situation

¹ Burtscher- Bechter Beate et Mertz – Baumgartner Birgit, *Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale ?* Etudes littéraires maghrébines, n°16

² Lebdaï Benaouda, *L'intégrisme islamique*, Point de Vue, www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_10_3.pdf

a aussi provoqué l'apparition d'une littérature d'urgence, née de la nécessité de montrer le plus vite possible les horreurs de la vie quotidienne¹.

Dans cette époque marquée par la montée de l'intégrisme et du terrorisme qui s'attaquait surtout à ceux qui s'opposaient à ce dernier, Malika Mokeddem a voulu militer contre toute forme d'oppression et de violence. Elle affirma :

Moi aussi, je croyais que, parce que j'avais mis la Méditerranée entre l'Algérie et moi, j'allais être plus tranquille. Mais ce n'est pas vrai. Comment être sereine, en effet, quand on voit grandir tous les jours la liste de ses amis assassinés, disparus ? Comment rester impassible devant ce slogan intégriste : Ceux qui pêchent par la plume périront par le sabre ? Comment effacer de sa mémoire l'assassinat d'Abdelkader Alloula, illustre fils d'Oran et du théâtre algérien ? Comment, finalement, oublier que la menace, en France, elle existe ?²

Des rêves et des assassins retrace l'itinéraire de la jeune Kenza qui, pensant jouir de l'indépendance algérienne comme une porte ouvrant sur la liberté de tous, sans distinction de sexe, et à la liberté tout court, se trouve déçue par la triste réalité qu'elle observe dans la société, comme l'analyse le narrateur : « *Quelque chose était déjà détraqué dans le pays dès l'Indépendance. Mais ça, je ne le savais pas encore* » (RA, p, 21). Le désert a constitué pour elle un refuge dans lequel elle aime se plonger. Il représente des moments de bonheurs et lui procure du bonheur et de la nostalgie. Ce désert pourrait incarner le désir d'évasion et de nouvelle vie de Kenza. En voulant aller dans le « *désert blanc* », elle voudrait fuir l'espace où elle a vécu pendant son enfance, espace qui est détruit par la guerre civile non déclarée encore³. Cette image du courage et de la colère de la jeune Kenza a été mise en relief pour souligner

¹ Burtcher- Bechter Beate et Mertz – Baumgartner Birgit, *op.cit.*,

² Haubruge Pascale, Son roman « *Des rêves et des assassins* » dénonce l'Algérie contemporaine. Malika Mokeddem écrit « avec la rage », <http://archives.lesoir.be/son-roman-des-reves-et-des-assassins-denonce-l-algerie-t-19950928-Z0A2XC.html>

³ Helm Yolande, *Malika Mokeddem : envers et contre tout, op., cit.*, p. 89

l'urgence et la nécessité d'une prise de conscience de la jeunesse algérienne en proie au mouvement intégriste, qui, finalement, va renforcer la servitude.

Il faut noter aussi que les femmes constituent les cibles des intégristes dans le but de se donner une image d'un mouvement qui a une vision idéologique. L'auteure a donc écrit ce roman afin d'attirer l'attention du lecteur sur le sort des femmes qui sont, elles aussi, victimes de ces intégristes¹. Les années 90 étaient par conséquent une période de forte immigration pour les populations qui avaient un capital social et culturel élevé.

Des rêves et des assassins rapporte l'histoire de la rage et de la colère d'une jeunesse qui a été détruite et que les intégristes continuent encore à fragiliser. Écrit dans l'urgence, alors même que l'auteure a reçu des lettres de menaces pour la dissuader de continuer à écrire, son roman a eu le mérite de révéler une réalité brûlante de l'Algérie souffrante. Il se caractérise par les discours très poignants et la rage même de la narratrice qui dit :

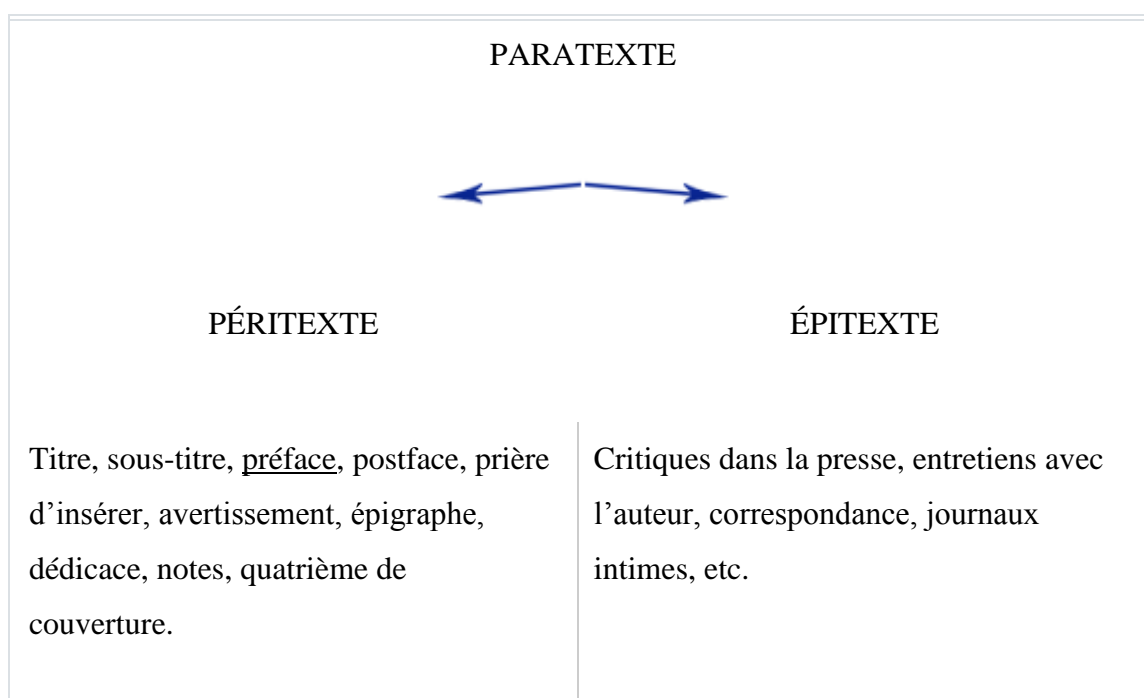
Maintenant, l'interdit et la terreur calcinent tout [...] Maintenant les lois sont allées plus loin que la tradition. Elles ne laissent plus aucun droit aux femmes [...] Et sous ce règne des salauds l'Algérie devient le théâtre de toutes les ignominies : gamines violées sous les yeux de leurs parents. Volées et emportées dans les maquis par des sanguinaires qui, leur rut assouvi, les mutilent et les jettent. Pauvres miettes de leur sauvagerie. Meurtres de pieds-noirs restés là par amour de cette terre [...] J'ai peur. Peur de l'horreur qui rôde. Qui sème la suspicion jusqu'au sein des familles [...] Maintenant les *entchadorées* ressemblent à des corbeaux [...] Par quelle perversion la génération de l'Indépendance s'est transformée en hordes de l'aliénation et de la mort ? [...]... Maintenant, il est des moments où je me sens réellement timbrée à hurler. (RA. p, 34)

¹ Laval Sophie, *Oublier les limites de la censure*, Escuela Oficial de Idiomas, www.grupoinveshum733.ugr.es/

2.2. Autour du texte : indices paratextuels

L'expansion du roman a connu un développement considérable en accueillant tous les genres, similaires ou différents. C'est dire que la mention « roman » sur la couverture d'un livre tend à devenir une étiquette problématique, s'appliquant à des textes totalement hétérogènes. Il appartient désormais au lecteur de juger de la nature du texte qu'il lit. Par conséquent, parallèlement à cet élargissement incessant de la notion du roman, on a assisté au développement du texte qui implique ce que Gérard Genette a appelé le paratexte et qui consiste à orienter, à guider et à réduire l'ambiguïté de la lecture.

Le paratexte est donc l'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'informations. Il est constitué du périphrase et de l'épiphase.¹



Il existe donc un ensemble d'éléments qui entourent le texte fournissant un nombre de renseignements et d'indices dont la présence est très importante pour

¹ Grand Robert de la langue française, 2006.

l'assimilation intégrale du sens du texte et pour assurer le fonctionnement correct du texte littéraire.

«*Para texte* », « *péri – texte* », ou « *méta – texte* » sont des termes qui désignent le même appareil textuel qui entoure un texte, le présente et l'annonce. Cette notion de paratextualité se trouve mise à l'honneur dans les études littéraires, suite aux travaux de Gérard Genette. À ce propos ce dernier déclarait :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin¹

C'est cet appareil textuel qui décide, selon Genette, la diffusion et le succès d'une œuvre littéraire :

Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions²

Il ajoute :

Ces lieux textuels qui accompagnent l'œuvre littéraire désignent l'ensemble, certes hétérogène de seuils et de signifiants que j'appelle le paratexte : titres, préfaces, notes, prières d'insérer et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont pour le dire trop vite , le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde³

¹ Genette Gérard. *Seuils*. Edition Seuil, Paris, 1987, p.7.

² *Ibid.* p.7.

³ Genette Gérard, cité par Achour. C et Bekkat. A in *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II* Edition du tell, 2002. p.70.

Gasparini précise que : « Le paratexte remplit une fonction référentielle, dans la mesure où il fournit des informations sur le texte et sur son contenu »¹

Il peut également fournir des renseignements sur le vécu de l'écrivain. Notre corpus de travail *Des rêves et des assassins* contient beaucoup de données paratextuelles, notamment le titre et tout ce qui l'entoure; l'illustration du roman et l'épigraphe qui annonce les différentes parties de l'oeuvre. Ces éléments paratextuels peuvent contribuer à éclairer notre étude et en faire un des points d'ancrage susceptibles de rendre compte de l'inscription du roman de Malika Mokeddem dans le genre autofictionnel. A vrai dire, ils suscitent l'interrogation suivante: dans quelle mesure l'outil ainsi défini peut-il contribuer à une meilleure compréhension de ce roman?

Afin de répondre à cette question nous tenterons d'étudier, dans un premier temps, les aspects du paratexte éditorial en commençant par les couvertures, l'indication générique et le titre. Ensuite, nous allons nous interroger sur quelques éléments du paratexte auctorial comme la dédicace, l'épigraphe et les notes de bas de page.

2.2.1. Les couvertures

Une fois l'écriture du livre achevée, chaque auteur considère son oeuvre comme étant le fruit de son travail, comme un enfant longtemps attendu et enfin mis au monde. Cependant, pour l'éditeur, le livre est d'abord un objet destiné à la vente et son souci majeur est de vendre le plus grand nombre d'exemplaires. Une bonne vente passe par une bonne couverture : la meilleure technique est de reproduire une

¹ Gasparini Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p.62.

photographie sur la première de couverture, assortie d'un résumé succinct et alléchant. Certes, on ne juge pas un bouquin à sa couverture, mais on connaît tous la citation de Victor Hugo, écrivain lui-même, qui disait que la forme c'est le fond qui remonte à la surface. Il faut donc d'abord faire voir pour faire lire, et utiliser des stratégies commerciales qui laissent passer parfois, en plus des informations concernant l'histoire du livre, des renseignements sur le vécu de l'auteur et ses origines. *Des rêves et des assassins* n'échappe pas à cette règle.

Depuis sa première parution sur le marché en 1995, *Des rêves et des assassins* a présenté trois couvertures différentes. La première, avec les éditions Grasset, éditeur exclusif, et les deux autres sont apparues à l'occasion d'une réédition dans la collection du Livre de poche. Nous nous contenterons d'étudier la plus récente et la plus disponible sur le marché algérien : Livre de poche.

2.2.2. La page de garde

La première de couverture de *Des rêves et des assassins* porte, comme il se doit, de haut en bas, le nom de la maison d'édition, celui de l'auteure et le titre de l'ouvrage. Tous ces éléments sont placés dans un cadre à fond blanc sur une photo qui fournit, à notre avis, une quantité considérable d'indices. L'image, bien choisie, attire l'attention de celui qui la regarde, surtout s'il se trouve être amateur du désert et du Sahara.

Certes le rapport entre cette photo de couverture et l'histoire du roman n'est pas évident : l'auteure ne parle de désert que lorsqu'elle évoque ces moments inoubliables que la protagoniste Kenza passa avec son ami d'enfance Alilou. Mais le désert est le degré zéro de l'écriture de Malika Mokeddem. Espace phare, il est

toujours présent dans ses ouvrages et elle en parle toujours avec nostalgie et avec beaucoup d'amour. Il s'agit d'un :

Espace de l'imagination, de la liberté et de la tolérance ; un lieu d'apaisement ou de violence ; un quasi-personnage qui s'incruste dans la vie des gens pour les pousser à fuir ou à saisir la liberté ; un lieu hybride qui représente un rêve de multiplicité dans la paix. Il est souvent comparé à la mer, la plus clémente jumelle du désert.¹

L'image sur la couverture représente donc le désert, on y voit les pieds d'une personne, probablement un homme, qui marche sur le sable vers une destination inconnue, dans le but de symboliser la vie des nomades, référence profondément ancrée dans l'enfance de l'auteure. Cette photographie transporte celui qui la contemple dans un univers Inconnu, un monde où règne le grand sentiment du vide que le désert a toujours suggéré.

Pour qui connaît le texte, cette image n'interprète que métaphoriquement l'histoire racontée. La perte dans laquelle se trouve l'homme sur la photo est semblable à celle que subit Kenza, dans le récit. A l'image du Targui qui parvient toujours à trouver son chemin sans aucun repère ostensible, l'héroïne a toujours trouvé sa voie dans la vie et en suivant les traces qui l'ont mené jusqu'à des ailleurs blancs.

Cependant, la violence que suggère le titre s'explique parfaitement par ce choix iconographique. L'impression dominante est celle de l'aridité, en raison de l'absence de continuum entre la nature et les constructions humaines. En outre,

¹ Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, l'Harmattan, 2006. p. 106

l'humanité n'est perceptible que par cette trace que laisse la marche de cet homme. Le désert même, avec sa rigidité et sa cruauté, est un assassin de toute forme de vie :

Là-bas, la vie oscille entre les fulgurances de l'angoisse et de grandes plages de léthargie. Là-bas, les étés mordent sur les hivers et, en quelques furies de vent de sable, assassinent toute velléité de printemps. Là-bas, chaque été est une mort par calcination. Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre. (RA, p. 15)

Cette couverture, aussi allusive soit-elle, représente bien la personnalité de Malika Mokeddem, femme rebelle et révoltée, refusant toute forme d'emprisonnement, même celle de l'étendue, son besoin de remplir les grands espaces du désert par la profusion des mots pour apprivoiser l'angoisse. A propos de ses romans, Ghania Hammadou écrit :

Débordant le cadre de la confession individuelle pour atteindre l'universel, ils racontent des histoires dont le cœur est désert et la chair femme, des vies qui, ajoutées les unes aux autres, tissent comme une fresque mouvante et colorée ; fresque humaine où s'entrecroise une multitude de destins, où luttent, rêvent, s'aiment et meurent des femmes. Femmes sans voix ou femmes sans nom, vagabondes ou immobiles, patientes ou emportées, véhémentes ou sereines, femmes libres ou séquestrées ; témoins ou acteurs, femmes confrontées aux soubresauts de leur société.

Multiplés et tendres, déroulant la chronique sanglante d'un pays dont elles ne peuvent guérir, leurs voix nous guident dans un désert métaphorique et nous entraînent au cœur du tumulte de l'époque, à la rencontre d'un monde qui n'en finit plus de mourir et de naître¹

L'étude de cette première de couverture permet d'observer la convergence, totale ou partielle, des dessins du paratexte et du texte. Pour en prendre toute la mesure, il

¹ Ghania Hammadou, « Réflexions d'une écrivaine » dans *Malika Mokeddem. Envers et contre tout*, sous la direction de Yolande Alice Helm, *op., cit.*, p. 236.

convient maintenant d'ouvrir le volume à plat, et de mettre en regard première et quatrième de couverture.

2.2.3. La quatrième de couverture

Le paratexte éditorial que nous tentons de mettre en évidence ne se limite pas à ce seul lieu qui est la première de couverture. La présentation de l'ouvrage sur la quatrième de couverture ressortit à la même responsabilité. Plus encore, c'est dans notre présente étude d'une importance indéniable dans le sens où elle révèle des informations considérables telle que l'indication générique.

La quatrième de couverture offre à la lecture, après le nom de l'auteure en gras et le titre de l'ouvrage en rouge, deux textes de dimension et de typographies différentes. Le premier, assez long, est une présentation, non signée, du contenu du livre, elle offre un résumé de l'histoire qui commence par raconter les malheurs de Kenza, depuis son enfance jusqu'à son départ en France. Et finalement pose la question fondamentale dans la vie du protagoniste et en occurrence de celle de l'écrivaine : Peut-on échapper aux souvenirs ? Et la France n'est-elle pas encore trop près de l'Algérie ?

Le deuxième texte présenté en caractère italique débute par l'indication générique, le genre est désormais affirmé, *Un roman*. Il s'agit d'un extrait d'article critique puisé dans l'épitéxte public à la disposition de l'éditeur lors de la fabrication du livre, qui reprend une partie du commentaire de Maati Kabbal dans le journal *Libération*. Maati Kabbal est un journaliste et écrivain franco-marocain chargé d'actions culturelles à l'Institut du monde arabe à Paris (organisateur des Jeudis de l'IMA) depuis 1997. Spécialiste de la littérature marocaine, il collabore régulièrement

à *Libération*, au *Monde diplomatique*, ainsi qu'au *Magazine littéraire*. Il s'agit donc de la réaction d'un critique professionnel, et non pas de travaux d'origine éditoriaux ou auctoriaux. Le roman est donc *déjà lu* par un élément de cette instance collective qui en constitue toujours en partie le sens, c'est-à-dire *le public*. Placé devant cette preuve d'une lecture antérieure à la sienne, le lecteur est convié à *relire*.

Cependant, il n'y a aucun élément biographique sur la couverture, mise à part le nom donné en haut de page : à ce niveau on ne sait toujours pas qui est Malika Mokeddem. La quatrième de couverture ne nous donne donc aucun détail sur l'écrivaine, juste quelques informations fournies par l'éditeur au sujet de la date de la fiction et de ses lieux, qui fournissent autant d'explications complémentaires au titre.

2.3. L'étiquette générique

Cerner l'œuvre d'un point de vue générique dépend d'un nombre considérable d'éléments dont l'indication générique que l'on considère généralement comme l'un des éléments paratextuels qui contribuent de manière efficace à la mise en valeur de l'aspect fictionnel d'une œuvre littéraire et facilite la classification selon les genres, Vincent Colonna précise que mettre :

L'indication « roman » sur la couverture d'un ouvrage, c'est se garantir en principe contre toute lecture référentielle¹.

La mention la plus fréquente est celle de « roman » ; cependant sous le couvert d'œuvre romanesque on peut toujours détecter ce qui relève de l'intimité du romancier: le sous-titre « roman » et l'aspect autobiographique expliquent la

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction. Essais sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op., cit., p.174.

confrontation entre un horizon d'attente générique et le corps du texte lui-même. L'étiquette « roman » est, selon Genette, théoriquement « destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre »¹. Cet élément paratextuel qui détermine toute attente est primordial dans l'orientation générique de l'œuvre qu'on s'apprête à lire puisque c'est la première impression. L'œuvre est à considérer dans une catégorie dont les règles sont connues. Le roman est d'abord une fiction, une histoire régie par une des fonctions que Jakobson confère au langage littéraire, la fonction poétique. Il est clair que, depuis sa naissance, le roman a acquis ce qu'on appelle en sémantique des sèmes définitionnels, jusqu'à devenir, à l'époque actuelle, un genre « fourretout ». Pour éviter cette ambiguïté définitionnelle, référons-nous à deux éléments qui ne sont pas négligeables dans toute étude générique du roman :

Premièrement, le roman comme genre a acquis ses lettres de noblesse : l'indication générique peut se trouver sur la page de garde comme on peut la voir sur la quatrième de couverture et c'est le cas le plus répandu. Néanmoins, il existe des romans qui ne contiennent aucune précision sur le genre. Dans notre corpus, l'étiquette générique se trouve à partir de la deuxième page, après la première de couverture. Cet élément péri-textuel indique le statut générique «*intentionnel*» et «*officiel*» de l'œuvre, «*qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger*»². L'indication générique exerce donc une fonction pragmatique qui contribue à la mise en place d'un pacte de lecture, en l'occurrence d'un pacte fictionnel.³

¹ Genette Gérard, *Seuil. op., cit.*, p. 90

² Genette http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction

³ « [...] *roman*, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que *récit* est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique»: Lejeune http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction

Ce statut officiel est le garant principal d'une écriture dite autofictionnelle puisque la présence des éléments autobiographiques et le recours à la fiction constituent ce croisement de deux registres contradictoires qui donne naissance même à l'autofiction :

En effet, une des clauses de l'autofiction consiste en l'établissement d'un pacte de lecture marqué le plus souvent par l'indication péritextuelle de "Roman"¹

La mention « *Roman* » nous permet donc de supposer l'existence d'un pacte autofictionnel dans *Des rêves et des assassins*. Étudier ce roman nous amène souvent à identifier à tort ou à raison des "passages" auxquels on attribue le caractère autobiographique. Malika Mokeddem évoque des réalités en forte relation avec l'Algérie des années 90. Elle y dénonce des comportements qui existent dans la société algérienne, dont elle a souffert personnellement. En ce sens, l'auteure se donne la liberté de raconter et de décrire quelques moments les plus difficiles de sa propre vie sans avoir le souci de la censure. Cela implique aussi que le fait de traiter ces sujets qui concernent un nombre important d'Algériens ne veut pas dire forcément que tous ceux-ci les voient de la même manière. Dans un décor d'époque plus vrai que nature, le discours est d'abord perçu comme l'expression d'une « révolte », celle d'une femme dépourvue de liberté dans une société traditionnelle et conservatrice. Les souvenirs de Malika Mokeddem animent ses écrits et on le sait qu'on ne se raconte jamais tel qu'on a été mais tel qu'on se souvient avoir été.

Partant de cette hypothèse nous nous ouvrons de nombreuses pistes afin d'étudier ce roman et vérifier la stratégie d'écriture choisie par l'auteure. Cette indication ouvre une large voie dans laquelle nous pouvons aisément parler d'un

¹ Ariane Kouroupakis et Laurence Werli, "Analyse du concept d'autofiction". Art en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse/2html>.

aspect fictionnel contenu dans une histoire impliquant plusieurs éléments autobiographiques en forte relation avec le vécu de l'écrivaine.

2.4. Le titre

Médiateur entre le lecteur et le contenu du livre, le titre se présente comme l'un des éléments les plus importants du paratexte, il trône sur l'ensemble des autres éléments paratextuels du moment qu'il détient la principale clé qui doit permettre au lecteur d'aborder l'univers fictif créé par l'auteur.

Le titre désigné comme « *texte à propos d'un texte* » a incité à de nombreuses investigations qui ont abouti à l'avènement d'une discipline dont le premier souci serait l'étude des titres ou la titrologie comme elle a été nommée par Claude Duchet qui donne au titre un aspect publicitaire à la fois social et littéraire :

Le titre est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.¹

Un titre est d'abord :

Ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.²

Il doit donc susciter l'intérêt de celui qui commence son approche du livre, l'attire et le séduit afin que celui-ci décide de l'acheter et donc de le lire.

¹ Duchet Claude, « *Éléments de titrologie romanesque* », in LITTÉRATURE n° 12, décembre 1973

² Grivel Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.173.

En plus de cette fonction publicitaire que le titre doit remplir, il est sans conteste le premier responsable de la circulation du livre puisqu'il :

S'adresse à beaucoup de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation ou, si l'on préfère, un sujet de conversation ¹

Le titre joue un autre rôle par définition : nommer et ainsi permettre de désigner l'ouvrage de tel ou tel auteur. On peut dire que c'est la pièce d'identité du roman qu'il présente. Vincent Jouve affirme que le titre : « *sert d'abord à désigner un livre, à le nommer (comme le nom propre désigne un individu)* »² ce que confirme Genette quand il dit :

C'est bien connu, est le « nom » du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion ³

Bien plus qu'une étiquette sur un livre, le titre, bien qu'il doit laisser auprès du lecteur, un sens de suspens en annonçant et en cachant en même temps l'histoire du roman, joue un rôle parallèlement pour mieux expliquer l'histoire de ce dernier, du moment qu'il remplit trois fonctions capitales que nous essayerons de discerner de manière brève.

La première fonction est la fonction référentielle, un titre doit apporter des informations de nature référentielle relativement à l'histoire du roman et à son contexte socio-historique dans la mesure où le titre informe de la période dans laquelle le roman a été produit. A ce propos Gasparini confirme :

¹ Genette Gérard, *Seuil*, *op.cit.*, p.79

² Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p.14

³ Genette Gérard, *op.cit.*, p.83

L'argument d'un texte référentiel peut être résumé en quelques pages, synthétisé en quelques lignes et finalement, désigné par son titre qui sera, idéalement, transparent à son contenu ¹

L'autre fonction que le titre doit remplir est une fonction conative. Puisqu'il doit impliquer le lecteur l'accrocher et le séduire.

La troisième fonction est la fonction poétique du moment que le titre est appelé à susciter l'intérêt du lecteur et l'attirer :

Toutefois le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est « amorce et partie d'un objet esthétique ». Ainsi, il est une équation équilibrée entre « les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain ².

Partant de ces indications, nous tenterons de déchiffrer les messages codés que porte le titre de notre corpus de travail.

Des rêves et des assassins

Le choix de ce titre par la romancière Malika Mokeddem n'est nullement le fait d'un hasard. D'ailleurs la violence que ressent le lecteur d'emblée en lisant ce titre représente parfaitement bien autant l'histoire racontée que la pensée de l'auteure. L'attention est donc immédiatement attirée par le sens que porte ce titre. *Des rêves et des assassins* est un syntagme nominal qui commence par un article indéfini et comprend aussi un substantif « rêves » et un adjectif « assassins ». Et c'est en ces deux derniers que réside toute l'originalité du titre vue leur «*confusion lexicale* ».

L'image qui se présente dans l'esprit du lecteur avec ce titre est celle de deux univers très difficilement associables : celui des « rêves », donc de douceur et d'espoir

¹ Gasparini Philippe, *op.cit.*, p.62

² Achour, Christiane, Bekkat, Amina, *Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques II*, Alger, Tell, 2002, p.71

et celui des « assassins », synonymes de douleur et d'amertume. Deux mondes profondément antagoniques qui ne peuvent se rejoindre sans laisser un fort sens de confusion. Le rêve, dans un sens symbolique du terme, est un mot qui provoque la combinaison des idées positives, il rime avec espérance, souhait, joie et même bonheur. « Assassins » est quant à lui un mot plutôt violent qui désigne une ou des personnes capables de commettre l'acte de détruire, d'ôter la vie de quelqu'un, de mettre un terme à quelque chose, de manière délibérée. Entre ces deux mondes, le lecteur se trouve dérouté face à cette ambivalence intrigante, à plus d'un titre mais surtout d'un titre qui résume le contenu du récit sans trop fournir des détails, comme nous l'explique V. Jouve : « *Les titres métaphoriques décrivent le contenu du texte de façon symbolique* »¹.

Il indique de plus que ce titre soit également thématique dans la mesure où le thème est d'emblée perçu :

Les titres thématiques (qui désignent le thème de l'ouvrage, ce dont on parle) peuvent être de plusieurs sortes : les titres littéraires renvoient au sujet central ²

En effet, le rêve, tout comme l'assassinat et la mort, sont permanents dans le roman et se manifestent de plusieurs manières et dans différentes situations :

La faillite est si grande. Trente ans de mensonges sur notre identité. Trente ans de falsification de notre histoire et de mutilation de nos langues ont assassiné nos rêves. Font de nous des exilés dans notre propre pays. (RA, 80)

De ce fait, *Des rêves et des assassins* remplit, en plus de la fonction poétique, une fonction référentielle et puisque cette dernière semble être la plus valeureuse par

¹ Jouve Vincent, *op.cit.*, p.14.

² Jouve Vincent, *op.cit.*, p.14.

rapport à notre thème de recherche. Nous essayerons de la développer, r en étudiant le sens du rêve et la violence que comporte le mot *assassins* dans le texte du roman.

Tout au long de notre lecture de *Des rêves et des assassins* nous observons une présence constante du sens du rêve sous formes variables. Rêve de la petite Kenza de s'éloigner et donc de s'échapper de l'animalité de son père et de ses demi-frères plus intéressés par sa bourse d'étudiante que par son épanouissement en tant que femme :

Dans ce monde qui ressemble à un songe [...] Alilou mes seules cures d'enfance [...] c'est moi qui ai fui mon père, sa bestialité, les criaileries de sa marmaille [...] Hourra, la rentrée !! Elle me sauve du désert et des miens [...] le lycée El Hayat fut mon premier refuge. El Hayat : la vie [...] Ces barrières étaient autant de protection, car les années, en passant, m'avaient affublée autre ennemis : mes demi ferres. (RA, p. 14-15)

Rêve de jeune amoureuse de trouver encouragement et réconfort dans un *amour faute* :

Il n'est pas mort, Yacef. Il a décidé de me quitter. J'ai simplement fait un rêve. Puis je me suis réveillée. On n'a pas de chagrin après un rêve. On sait que ce n'était pas vrai. Mais j'ai appris quelque chose d'essentiel : c'est l'amour, mon vrai rêve. Les hommes y sont interchangeables comme tout sujet de songe. (RA, p. 68)

Rêve de paix en fuyant l'intégrisme qui dévore le pays :

Les écoles fabriquent des crétiens et la population est prise entre deux terrorismes, celui de l'armée et celui des intégristes. Le chouia de démocrates est planqué ou en fuite [...] mais une chose est sûre : quitte à partir, je préfère aller là où l'intégrisme ne risque pas de me rattraper. Là ou plus aucun remugle religieux ne pourra venir me polluer de nouveau la vie. (RA, p. 70, 71)

Rêve de réparer le souvenir d'une mère jamais connue en allant à la recherche de son histoire. Rêve des deux Suds. La quête du rêve ne s'arrête pas à la fin du roman, elle continue allant *vers des ailleurs blancs*.

Parallèlement à chacun de ces rêves on assiste toujours à une force extérieure qui sert d'obstacle et d'empêchement. Cette force est symbolisée dans le titre par le mot « *assassins* », représentant également *la mort, la dévoration, la terreur* qui alimentent le quotidien algérien des années 90. Ce choix par Malika Mokeddem du terme « *assassins* » comme un sème important, stéréotype de la mort, a été guidé par les images quotidiennes de violence et de terreur dans le vécu algérien, certes, mais aussi et surtout par la violence et l'humiliation que subissent les femmes de cette époque précise de l'histoire algérienne. Humiliation et marginalisation qui poussent beaucoup d'entre elles à la rébellion, engendrant en fin de compte une révolte au féminin.

2.5. La dédicace

Une dédicace est avant tout un *hommage* rendu à la mémoire d'une personne ou d'un groupe de personnes qu'on appelle dédicataire(s). Il s'agit, bien entendu, d'un message présenté sous une forme écrite qui occupe l'une des premières pages du roman, généralement placé stratégiquement au tout début, après la première de couverture et avant l'épigraphe. Selon Genette :

Où dédie-t-on ? L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVI^e siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui sur la première belle page après la page de titre.¹

¹ Jouve Vincent, *op.cit.*, p.14.

Dans ce message l'auteur cherche à :

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 :

visé 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 témoin²

La dédicace est considérée comme étant une source qui enrichit le sens du texte en fournissant des informations confidentielles. Ces informations tendent à démontrer que l'écrivain partage ou veut partager avec les dédicataires une même idéologie, une même vision des choses et des sentiments très forts.

Avant de passer à l'étude de la dédicace contenue dans les textes de notre corpus, il nous semble important de signaler que chacun des romans de Malika Mokeddem est dédié à une personne et, dans la majorité des cas, à plusieurs personnes ou groupes de personnes. En effet, Genette affirme que :

Le nom dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre³

Dans le cas de *Des rêves et des assassins*, la dédicace est partagée entre deux dédicataires, le premier est public, Abdelkader Alloula :

¹ Fouet Jeanne, *Aspects du paratexte dans l'Œuvre de Driss Chraïbi*, Université de Besançon. Doctorat. 1997, p. 102

² *Ibid.*,

³ Genette Gérard, *op.ci.t.*, p.120.

Pour Abdelkader Alloula, illustre fils d'Oran et du théâtre algérien. ASSASSINE.

Et le deuxième privé, Odette Marque :

Pour Odette Marque, ma mère française.

Genette précise :

A qui dédie-t-on ? Si l'on considère comme obsolète la pratique ancienne de la dédicace solliciteuse, subsistent deux types distincts de dédicataires : les privés et les publics. J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. (...)Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique ou autre ¹

Abdelkader Alloula est une figure reconnue de la culture contemporaine de l'Algérie, il est considéré comme un des plus populaires dramaturges algériens, il fut une cible parfaite pour les intégristes qui ont agi avec violence en Algérie, dans les années dites noires. Il est reçu aujourd'hui comme l'un des grands maîtres de la scène maghrébine et le premier introducteur du monologue dans l'espace théâtral algérien. Il a également écrit un roman *Le ciel est serein* qui porte sur la période de la guerre d'Algérie. L'histoire raconte la relation entre un jeune algérien et une jeune fille française. Ce roman se baserait sur des éléments biographiques que l'auteur a probablement connus.

Un détail frappant nous attire d'emblée en lisant la dédicace qui lui rend hommage : chez Malika Mokeddem le mot ASSASSINE est écrit en majuscule, comme si l'auteure voulait précisément mettre l'accent sur cette réalité. En effet, en mars 1994, à Oran, l'homme tombe sous les balles du terrorisme alors qu'il se rendait

¹ *Ibid.*, p.134.

à une réunion de l'association d'aide aux enfants cancéreux qu'il animait. Sa mort fut une vraie perte, une de plus, pour ce pays, une autre victime de la haine. C'est pourquoi l'auteure l'a choisi spécialement pour lui dédier ce roman qui ne fait que dénoncer cette haine.

Le mot *ASSASINE* est en étroite relation avec le titre. C'est une stratégie voulue et choisie par l'auteure pour dénoncer la réalité de l'époque qui préoccupait tout le monde, surtout les intellectuels et les artistes en général qui peuvent exprimer leur refus de la situation à travers leurs créations. Leurs réalisations incarnent un vrai rêve dans une période où règnent le cauchemar et la mort. Rêve de joie et de paix, hélas assassiné par *les défenseurs de Dieu*, ce même Dieu si grand et si miséricordieux!

Cet hommage rendu au *Troisième lion d'Oran* se manifeste sous d'autres formes, on trouve le nom du dramaturge non seulement dans la dédicace mais aussi dans le corps même du roman mais aussi sous une forme plutôt déguisée, comme nous incite à le penser le nom d'Allilou, qui n'est pas choisi par hasard, car il est fabriqué sur la base d'une paronymie où Alloula se confond avec Allilou. Ce signe onomastique, par la surcharge signifiante qui le caractérise, engendre un effet de vie dans le texte. Il assure le passage de vivre au dire.¹

Malika Mokeddem a voulu, de cette façon, donner vie à cet homme non seulement en lui dédiant son roman mais aussi en le représentant à travers le personnage d'Allilou, symbole d'amour, d'espoir et de rêve.

¹ Redouane Najib et Szmidt Yvette, *Malika Mokeddem*, books.google.fr/books?isbn=2747550923.

Notons que le nom d'Alloula est cité dans d'autres œuvres de l'auteure afin de dénoncer sa mort tragique, comme par exemple dans *La transe des insoumis* :

Des frissons lardent mon sommeil, me réveillent au bout d'une petite heure. J'ouvre les yeux dans le noir, les assassinats de Tahar Djaout, d'Abdelkader Alloula me traversent l'esprit. La poitrine serre.¹

Cette perte précieuse qui bouleverse Mokeddem explique qu'elle ait décidé de choisir une nouvelle forme d'écriture totalement différente, comme elle le dit elle-même :

Ces deux derniers romans sont ceux d'une conteuse .Mais, à partir où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai pu écrire de cette façon-là. Mes derniers livres, *L'Interdite* et *Des rêves et des assassins*, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire ²

Le deuxième dédicataire qui s'avère d'ordre privé comme nous l'explique Genette est une femme française, Odette Marque. Nous tenons à dire à ce propos que nous avons fait des recherches approfondies au sujet de cette dame mais malheureusement nous n'avons pas pu trouver d'information référentielle la concernant. Qui elle est et quel lien entretient-elle avec l'auteure au point que cette dernière décide de la citer dans la dédicace de ce roman ?

Nous allons tenter de répondre à ces questions à travers la dédicace même. Le premier mot qui suit le nom de cette femme est *ma mère*, ma mère française nous déduisons que le lien est trop fort, Malika Mokeddem la considère comme étant sa propre mère en la citant dans un roman où elle choisit la mort comme destin pour le

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, Editions Grasset et Fasquelle, 2003, p. 111.

² Mokeddem, Malika, in Achour, Christiane, *Auteurs d'hier et d'aujourd'hui*, Malika Mokeddem, Métissage, Blida, Tell, 2007, p.46.

personnage maternel dans le récit. En effet, elle a toujours refusé le rôle de femme que sa mère tenait, à savoir la ménagère par excellence, la femme soumise qui ne sait dire que oui et accepter tout sans protester, même les injustices infligées souvent par le mari qui est censé la protéger. On se réfère à l'ouvrage autobiographique *La transe des insoumis* pour appuyer cette hypothèse, où Malika Mokeddem décrit ainsi sa mère :

Ma mère est déjà un tâcheron de ménage. Une ribambelle de seaux, de chamailleries, d'affabulations, de piétinements, de dos cassés tissent la journée entre le puits et ses mains affairées.¹

Elle avance encore plus loin :

Ma mère, elle, est retournée à ses besognes. Une servitude telle que jamais aucun amant ne pouvait s'y prendre. C'est pourquoi mon père, lui, a dû se contenter d'une seule épouse.²

Et pour décrire son refus et sa résistance, Malika Mokeddem explique :

Chaque matin, elle (la mère) abandonne épisodiquement ses besognes pour venir tambouriner avec hargne contre la porte : « Hé ! L'Américaine ! Il y a du travail qui t'attend. Lève-toi ! » Je me retourne sur la banquette, savoure mon opposition à l'ordre maternel [...] L'inversion complète du sommeil inaugure la métamorphose du refus en résistance. Elle scelle ma détermination à ne pas me laisser transformer en esclave de mes frères [...] Je me ferais tuer plutôt que de prêter un petit doigt à quelque rangement. C'est, je crois, à cette époque que j'ai commencé à prendre conscience du regard glacé que ma mère jette sur moi, de la constance de ses aboiements, de l'absence de mots affectueux ou rassurants. N'y a-t-il aucune exception à cela ? J'ai beau me racler le souvenir, je n'entends que la litanie de ses jérémiades, ses ordres qui martèlent mes jours.³

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, op., cit., p. 19.

² *Ibid*, p. 41.

³ *Ibid*, p. 116.

Cette douleur, exprimée clairement dans ce passage, est la raison pour laquelle Malika Mokeddem s'est sentie orpheline après la mort de sa grand-mère alors qu'elle était encore adolescente :

Déjà trois ans qu'elle (grand-mère) est morte en me laissant orpheline. Orpheline, oui. Terriblement seule à jamais. C'est un aveu accablant pour une adolescente. Mais quand on a couché son petit corps dans la tombe [...] c'est ce que j'ai ressenti. Au plus profond, au plus vrai de moi. C'est monstrueux pour l'ainée d'une famille encore en vie.¹

L'absence de la tendresse maternelle est un fait qui a marqué toute sa vie. Elle l'exprime, l'explique et la symbolise. Cette mère française, sur laquelle nous n'avons comme détails que son nom cité dans la dédicace, a su, sans aucun doute, donner un peu de cette tendresse à sa fille pour qu'elle lui rende hommage en la traitant de *mère*. Encore une fois, nous constatons, d'un côté, le lien étroit entre la dédicace de l'œuvre et le récit et, de l'autre, la relation de celle-ci avec la vie de l'auteure.

Le deuxième trait qui nous attire à propos de cette deuxième dédicataire d'ordre privé est le fait que ce soit une femme. Un autre hommage et un salut qui nous fait penser à toutes les femmes du récit, à leur douleur, leur souffrance, leur courage, leur combat mais surtout leur révolte.

La révolte est ressentie déjà dans le titre qui exprime tant de violence comme nous l'avons vu, mais aussi et beaucoup plus profondément dans la dédicace. En exprimant, en premier lieu, toute sa colère et sa rage pour dénoncer l'injustice infligée au peuple algérien pendant la décennie noire par cet hommage à l'une des plus précieuses pertes, aussi nombreuses qu'elles le sont, de cette iniquité. Et en second lieu, en manifestant sa tendresse et sa gratitude à une des femmes qui ont marqué son

¹ *Ibid.*, p. 158.

parcours. Quoi de mieux que de ce mélange de rage et de douceur pour décrire notre auteure ?

Nous pouvons juger, à partir de cette étude de la dédicace, que celle-ci constitue un élément référentiel d'une grande importance pour mieux comprendre le vécu de l'auteur et par ailleurs, l'œuvre qu'elle inaugure puisque elle peut définir le genre auquel elle appartient. Colonna affirme que :

La dédicace : on ne pense à elle guère pour l'exposition d'un registre de lecture. C'est pourtant un support qui dans son régime moderne permet une détermination à la fois sobre et frappante¹.

Le contenu de la dédicace est donc en rapport étroit avec le texte. Et ce n'est qu'en l'ajoutant au titre, à l'indication même de « roman » et à l'épigraphe s'il y a lieu, c'est le cas de notre corpus, qu'on peut déceler le sens du texte et en définir le genre littéraire. Colonna affirme que :

Rappelons d'abord que les supports péritextuels privilégiés pour la mise en place d'un protocole modal sont l'indication générique, l'épigraphe, et la dédicace²

Du moment que notre étude sur l'autofiction se fonde principalement sur les travaux de Vincent Colonna et afin de mettre en évidence la *mise en place de ce protocole modal*, il nous reste à étudier l'épigraphe qui incarne une source non moins importante d'indices.

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit., p.175.

² *Ibid.*, p.177.

2.6. L'épigraphe

Nombreuses sont les études et les recherches effectuées sur l'épigraphe, l'une des composantes les plus importantes du paratexte, pratique ancienne à vrai dire. L'usage du mot « épigraphe » est souvent confondu avec « exergue » et nous tenons à apporter quelques précisions à ce sujet afin de mieux le définir pour passer ensuite à l'analyse de notre corpus. Cet amalgame dans la définition renvoie à l'histoire même du mot « exergue » qui est entré dans la langue française venant du latin « exergum » qui désignait autrefois l'espace réservé, en bas d'une pièce de monnaie, afin de recevoir une inscription quelconque. Par métonymie, le sens a glissé pour ainsi indiquer non plus l'espace mais l'inscription même. C'est dans le même principe d'évolution que, vers le XX^e siècle, les dictionnaires de la langue française enregistrent un nouveau glissement de sens du mot qui signifie cette fois : «*formules, pensées, citations placées en tête d'un écrit pour en résumer le sens, l'esprit, la portée*»¹. Il s'avère donc qu'employer *exergue* au sens d'*épigraphe* revient à confondre le contenu (citation, formule, pensée...) et l'espace où s'inscrit celui-ci (en *exergue* d'une œuvre). Par-delà ces exigences, demeure le fait que l'exergue est en quelque sorte un espace virtuel que l'auteur choisit de remplir ou de laisser en blanc, un espace disponible pour insérer, entre le titre et le texte de l'ouvrage, un message à décrypter, un indice porteur de sens : l'épigraphe².

Gérard Genette, dans son livre *Seuil* qui, comme nous le savons déjà, aborde tous les messages linguistiques qui entourent le texte, choisit d'employer

¹ Jouve Dominique, *EXERGUE, Etude sémantique*, Ecole Normale Supérieure Fontenay - Saint-Cloud http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXERGUE_n.html

² Sauvé Madeleine, *Qu'est-Ce Qu'un Livre? De la Page Blanche à L'achevé D'imprimer*, Google Livres, p. 23.

systématiquement *épigraphe* pour désigner la citation et *exergue* qui renvoie au lieu de cette dernière. Il donne une définition de l'épigraphe qui nous semble pertinente :

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a¹.

Genette insiste sur la place où se trouve une épigraphe, au plus près du texte, après la dédicace. Cet emplacement n'est pas le fruit du hasard bien entendu, il est une suite logique dans laquelle le lecteur est le premier visé. Après le titre qu'on trouve dans page de garde qui comporte, comme nous l'avons vu, de manière générale, un message clair sous forme d'image, en définitive, l'élément le plus captivant. On trouve la dédicace juste après le titre et avant l'incipit vient enfin l'épigraphe. Nous pouvons aisément constater que ces indices paratextuels et péritextuels sont fournis au lecteur avec un degré de pertinence en augmentation jusqu'à ce que ce dernier en arrive au texte pour ainsi boucler le cercle. Et le vrai sens intégral du texte ne peut être intelligible qu'en réunissant tous les éléments que nous venons de présenter.

Il existe pourtant deux formes différentes que peut prendre une épigraphe : la première est de s'approprier une citation qui appartient à l'auteur lui-même, que l'on appelle une épigraphe autographe. La deuxième forme, la plus répandue, est de choisir une citation d'une autre personnalité : écrivain, journaliste, poète ou philosophe dont le choix revient à l'auteur épigrapheur. Ce choix représente et symbolise les réflexions de l'auteur ainsi que la finalité de son texte d'une part, et d'une autre part de sa vision de la réalité. Gasparini pense que :

¹ Genette Gérard, *op.cit.* , p.147.

L'épigraphe est susceptible d'indiquer, par une simple manipulation intertextuelle, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité¹.

A travers cette composante péritextuelle, l'auteur fait donc preuve d'une grande attention attachée au fait qu'il doit fournir le plus de précisions possibles afin de rendre le sens de son texte plus déchiffrable, c'est l'une des fonctions de l'épigraphe.

Gérard Genette attribue quatre fonctions à l'épigraphe, « *faute sans doute d'en avoir cherché davantage* » observe-t-il, en ajoutant que de ces quatre fonctions « *aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur* ». ²

La première fonction, la plus immédiate et la plus directe, est celle du commentaire du titre de l'œuvre : dans ce cas le lecteur doit dégager le lien que l'auteur a noué entre la thématique de l'épigraphe et le titre de son ouvrage.

Une deuxième fonction, dite canonique, consiste à commenter le texte en soulignant indirectement la signification. Le lien est ainsi tissé entre l'épigraphe et la thématique du texte même : c'est toujours le lecteur qui doit en tirer le sens. Or, il faut signaler que la valeur d'orientation demeure, dans ce cas, énigmatique dans la mesure où le lecteur ne peut dégager la signification qu'au fil de la lecture.

La troisième fonction possible de l'épigraphe se concentre sur l'identité de l'auteur cité ainsi que sur le témoignage indirect de celui-ci sans avoir besoin d'en obtenir la permission. C'est pourquoi Genette qualifie cette fonction d'oblique :

¹ Gasparini Philippe, *op.cit.* , p 76.

² Paris, *Seuils*, coll. « Poétique », 1987, p.145. Cité par Sauvé Madeleine, *Op. Cit.* , p. 25.

L'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte¹

La dernière fonction touche le motif diffus de certaines épigraphes. Genette la décrit en ces termes :

La présence ou l'absence d'épigraphie signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. J'ai déjà évoqué la discrétion relative, à cet égard, des époques classiques et réalistes²

Après cette partie théorique qui nous a permis de mieux cerner cette forme de l'építex-te, nous allons dégager, point par point, ses caractéristiques et mettre en évidence ses fonctions dans *Des rêves et des assassins*.

Il nous semble important de signaler que l'insertion de l'építex-te est, chez Malika Mokeddem, une pratique récurrente. On la trouve pratiquement dans tous ses romans. *Des rêves et des assassins* ne déroge pas à la règle : en fait, au lieu d'une seule építex-te, l'auteure a choisi d'insérer deux citations de deux auteurs différents ce qu'élargit notre champ d'horizon et donne des interprétations variées.

La première építex-te est tirée d'un recueil de poésie :

« Dressés comme un roseau dans ma langue

les cris

De mes amis coupent la quiétude meurtrie

Pour toujours... je ne sais plus aimer

Qu'avec cette plaie au cœur qu'avec cette

plaie

¹ Gasparini Philippe, *op.cit.*, p.161.

² *Ibid.*, p.164

Dans ma mémoire...

Je pense aux amis morts sans qu'on les ait

aimés

Eux que l'ont a jugés avant de les entendre

Je pense aux amis qui furent assassinés

A cause de l'amour qu'ils savaient prodiguer

Je ne sais plus aimer qu'avec cette rage au

cœur. »

Anna GREKY : *Algérie capital Alger*

L'auteure citée est une femme d'origine française, née en Algérie : Anna Greky, de son vrai nom Anna Colette Grégoire, est une poétesse algérienne d'expression française qui s'est solidarisée avec la lutte de libération nationale et devient militante du FLN. Arrêtée en 1957 par les paras de Massu, elle est enfermée à Barberousse, prison civile d'Alger, puis expulsée d'Algérie. Dans son recueil le plus connu sous le titre « Algérie capitale Alger », Anna Greki est l'une des premières femmes et, surtout, l'une des premières poétesse algériennes, à avoir pris la parole. En même temps que son engagement militant et volontariste, l'histoire de la poétesse est tracée dans la chronique morcelée de son enfance et de sa vie dans le massif aurésien. L'attachement profond à la terre natale est plusieurs fois chanté, notamment dans un poème intitulé « Manâa »¹ Parmi les nombreux témoignages recueillis sur cette poétesse, nous avons choisi celui de Mouloud Mammeri qui la traite de : « *hantée de rêve* » :

¹ Djilali Khellas, *Anna Greki, Femme-courage*, El Watan - 21 mars 2007
<http://jubar.canalblog.com/archives/2007/05/03/4824531.html>

C'est le privilège splendide des poètes que de savoir parer de rythme la prose des jours et exalter l'action des prestiges de la parole, insérant ainsi la même profonde humanité dans le geste d'un jour et dans la formule de toujours. Qu'importe alors la tragique stupidité du Néant ? Si le bout de vivre c'est mourir, pour Anna Greki poète hanté de rêve et habitué de la volonté de le faire aboutir, le but de la vie c'est aimer et, à force d'amour, se survivre ¹

Nous détaillons sa biographie afin de pouvoir tirer l'intention de Malika Mokeddem dans le choix de cette auteure qui, à vrai dire, nous semble très juste. De plus, en revenons aux fonctions que Genette a attribuées à l'épigraphe, nous remarquons que le détail le plus spectaculaire dans cette citation est le mot *ASSASSINES*, *assassinés à cause de l'amour...* Le lien est immédiatement établi avec le titre. Notons que la thématique des deux éléments, épigraphe et titre, se distingue à travers des mots contradictoires mais surtout forts et violents.

Un autre détail qui nous semble pertinent est le parcours de cette femme, probablement la cause du choix de Malika Mokeddem. Le combat que menait cette femme est similaire au combat que mène Mokeddem mais aussi au combat que mène Kenza. Notons que Greky été privée de son droit légal qui est l'obtention de la nationalité Algérienne que Boumedienne lui a refusé. N'est-ce-pas la même discrimination qu'a subie Kenza autant en Algérie qu'en France pour aller vers des ailleurs meilleurs, elle choisit le Canada. En effet, Malika Mokeddem traite ce sujet avec révolte et dénonce dans son texte, toute sorte de discrimination, surtout féminine. Pourtant, bien qu'ayant des causes différentes dans leur combat, les deux femmes, l'épigrapheuse et l'épigraphée, se ressemblent énormément.

¹ Djelfaoui Abderrahmane, *Hommage à Anna GREKI*, http://farid-benyaa.com/algerie_capitale_alger.htm

On trouve cette ressemblance dans les témoignages de ceux qui ont connu ces deux femmes, si Jean Senac, poète décrit A. Greky comme une « *Impitoyable militante, d'une tendresse presque infantine* »¹ Malika Mokeddem est, pour lui, « *Tendre et rageuse, obstinée et fragile, d'un courage exemplaire...* »²

De plus, cette femme est bien choisie pour être citée en exergue de ce roman car elle représente un thème évoqué tout au long du récit, celui du métissage culturel. De ce fait, Anna Greky qui malgré ses origines françaises est algérienne jusqu'au plus profond d'elle-même, nous fait penser à Madame Ibanez que KENZA décrit en ces termes :

Madame Ibanez ! Je la connaissais de nom [...] Elle avait disparu. Cette femme était à l'évidence plus oranaise que moi. Elle participait à ce qui faisait la réputation d'Oran : ville de tous les plaisirs et de la douceur de vivre. (RA, p.32)

Dans le même contexte elle avance plus loin :

En ce temps-là, les vieilles femmes échangeaient de balcon à balcon de longues tirades en espagnol avec nostalgie. On n'avait pas honte de notre métissage culturel, non pas encore. Mais ça viendrait. (RA, p.33)

La deuxième épigraphe est une citation grand écrivain roumain Emile Cioran tirée de son ultime ouvrage *Aveux et anathème* :

« Si la rage était un attribut d'En-Haut, il y a longtemps que j'aurais dépassé mon statut de mortel. »

CIORAN : *Aveux et anathèmes* (RA, p.7)

¹ Djelfaoui Abderrahmane, *op. cit.*,

² Lazhari Labter, *Malika Mokeddem, à part, entière*. ABATONS ROMPUS, Collection d'entretiens, Alger, Edition Sédia, 2007, quatrième de couverture.

Emil Michel Cioran est un écrivain/penseur roumain d'expression française qui a eu un parcours personnel et intellectuel traversé par de multiples contradictions. Il est, aujourd'hui, l'objet de débats passionnés qui témoignent de l'importance des questions qu'il a soulevées. D'abord auteur d'une œuvre rédigée en roumain, Cioran décide, en 1947, de ne plus s'exprimer qu'en langue française. Néanmoins, cette volonté de rompre avec le roumain (et avec le pays natal), ce changement d'idiome qui offrit aux lettres françaises l'un de ses plus brillants stylistes, fut, pour Cioran, l'occasion d'une crise d'identité profonde. C'est que Cioran est l'homme des décalages, sinon des paradoxes : on le dit pessimiste, sceptique, misanthrope, et pourtant, ses essais, ses aphorismes ont quelque chose de revigorant... Sans parler de l'humour qui initie le lecteur à une certaine relativisation, et donne d'ailleurs le ton de cet exercice permanent d'auto-reniement qui caractérise si bien son discours.¹ Sa pensée fondée sur le doute et son ironie permanente ont probablement expliqué qu'il soit cité dans l'œuvre de Malika Mokeddem, à une place stratégique. Il banalise les croyances religieuses et ne cesse d'*insulter Dieu*. Cette critique de la religion et de la société par la même occasion s'incarne dans le personnage d'Allilou, avec sa lucidité précoce et une ironie semblables à celle de Cioran. Il refuse le monde des adultes et surtout leur religiosité et crée un monde propre à lui dans lequel il introduit la petite Kenza :

Regarde ça là-bas, c'est la planète du paradis. On va pas y aller [...] elle est toute grise d'ennui ! Il y a que les gens qui prient « Allah ! Allah ! Allah ! Ils sont si éteints qu'ils feraient s'endormir un chien sur sa crotte [...] Chez le Diable en enfer, c'est super ! Il y a tous les Tintin, les Popeye, les Blek Le Roc, les Tartine, les Goldorak, les Djeha, les Targou

¹ Laurence Tacou et Vincent Piednoir, *Cahier Cioran*,
http://www.editionsdelherne.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=7:6&Itemid=31

du monde [...] C'est la fête chaque jour. Et le diable, lui, c'est le plus calé des clowns et des magiciens. (RA, p.113)

Emil Cioran, lui, et toujours dans le même ouvrage choisi par l'auteure pour en tirer l'épigraphe, exprime une pensée similaire à propos du paradis et de l'enfer :

La tyrannie brise ou fortifie l'individu ; la liberté l'amollit et en fait un fantoche. L'homme a plus de chances de se sauver par l'enfer que par le paradis. (*Aveux et anathèmes*)¹

Ce grand penseur poursuit la construction d'une pensée non systémique, exprimée dans des textes courts et des aphorismes, à la frontière de la philosophie et de la poésie. Son œuvre est parfois critiquée pour son pessimisme, jugé exagéré et proche de la « pose intellectuelle ». En fait, penseur du tragique de l'existence humaine, Cioran place les « misères du moi » au cœur de ses réflexions, les considérant comme le moteur de la véritable recherche philosophique.²

Avoir choisi Cioran signifie que Malika Mokeddem initie le lecteur à cet aspect tragique qui caractérise son récit, un sentiment de douleur qui y est omniprésent. Notons que Cioran est mort la même année que la parution de *Des rêves et des assassins*.

2.7. Les notes

Un autre élément péritextuel très important est la note, présente en bas de page ou en fin d'ouvrage, elle a un effet bien plus marquant que les autres éléments qui sont organiquement liés au discours parce qu'elle est liée directement au texte et sa relation à lui est très étroite. Sa présence périphérique lui donne un rôle essentiel dans le sens où elle contribue, d'une manière ou d'une autre, à la compréhension du texte

¹ <http://www.lagribouille.com/citations/auteurs.php?auteur=Cioran,%20Emil&citations=toutes>

² <http://www.linternaute.com/biographie/emil-michel-cioran/biographie/>

et surtout à une meilleure compréhension des intentions de l'auteur. Or, la note peut être le fait de l'éditeur, voire même du traducteur, dans certains cas. Selon Genette :

Avec la note, nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absence de frontières, qui entourent le champ, éminemment transitionnel, du paratexte. Cet enjeu stratégique compensera peut-être ce que comporte inévitablement de décevant « un genre » dont les manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses, et si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome : d'où malaise à les saisir¹.

Par ailleurs, l'étude de cette composante péri-textuelle ne peut être conduite que conjointement avec le texte et on ne peut pas isoler la note du texte puisqu'elle tend à fournir des informations qui sont en rapport direct avec l'histoire du roman, elle représente une charge supplémentaire qui apporte des détails en extension du texte :

La note apparaît ainsi comme un surplus textuel indispensable, une forme et un lieu stratégique du texte, certes placée en ses bords et hiérarchisée, mais de même nature que lui².

Ces notes ont pour thème un segment donné de l'œuvre à laquelle elles renvoient, ce qui leur donne, bien entendu, un aspect référentiel. De plus, les notes peuvent contribuer à la multiplicité des lectures possibles d'un même texte, dans ce sens, les notes en bas de page sont :

Des amorces ou des appâts incitant à lire le roman de différentes façons, en multipliant les pistes de lecture possibles. Ce sont ces usages créatifs du régime infrapaginal, soit les multiples formes de la prose notulaire³

¹ Genette Gérard, *op.cit.*, p.221.

² Herschberg Pierrot Anne, *Les notes de Proust*, Art en ligne, <http://www.item-ens.fr/index.php?id=13999>.

³ Pfersmann Andréas, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire*. Art en ligne, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn61/p61t4.htm#gena>

Lors de notre lecture de *Des rêves et des assassins*, nous avons remarqué une présence foisonnante des notes en bas de page, presque toujours présentes dans les dix chapitres du roman. Par exemple, une de ces notes est donnée pour expliquer une abréviation :

SNED : Société Nationale d'Édition et de Diffusion. (RA, p.29)

Les autres notes sont proposées par l'auteure principalement dans le but de traduire les mots qu'elle a introduits dans son texte en arabe. En étudiant ces notes donc on a tendance à prendre conscience de la culture de Malika Mokeddem mais surtout de sa langue maternelle qui est l'arabe parlé.

En effet, plusieurs notes expliquent et traduisent des mots arabes relevant de la tradition sociale algérienne tels que :

Khalti : tante, marque de respect. (RA, p.119)

Ya Lella : o madame ! (RA, p.133)

Mima : diminutif de mère. (RA, p.138)

Le recours à cette stratégie de notes en bas de page a, par ailleurs, une relation directe avec la réalité sociopolitique de l'époque à laquelle se déroule le récit. En effet, Mokeddem, en voulant exposer cette réalité qui la préoccupait lors de l'écriture du roman, une réalité qu'il convient, à ses yeux, de dévoiler en urgence, a eu recours à des mots qui, dits dans une autre langue autre que la leur, perdraient leur effet et donc ne pourraient plus représenter cette vérité. Puisque l'intégrisme des islamistes est le sujet central de cette réalité sociopolitique, on trouve plusieurs mots religieux ou en

forte relation avec les force militaires de l'Etat qui sont en opposition avec les islamistes :

Ninjas : troupes d'élites (masquées) de la police. Tirent leur nom des Tortues ninjas.
(RA, p.35)

Fissiste : appartenant au FIS. (RA, p.65)

Lui : Mohamed , le prophète. (RA, p.109)

Ali Bel Hadj : l'un des deux leaders du FIS. (RA, p.130)

La culture populaire de Malika Mokeddem est très riche vu qu'elle est née et a grandi dans un milieu où règne la tradition de l'oral. C'est ainsi qu'elle raconte :

Ma grand-mère et mon père avaient été nomades. Ma grand-mère, elle, a été nomade toute sa vie [...] Elle est devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie [...] C'était une femme de l'oralité et moi, je suis devenue quelqu'un de l'écriture. Mais c'est pour ça que l'oralité est quelque chose d'important pour moi, parce que je pense, qu'avant les livres, ma première sensation aux mots m'est venue par elle, dans cette enfance très pauvre¹

Mokeddem confirme donc le prolongement dans sa propre écriture de la tradition orale, qu'elle a reçue de sa grand-mère. Evidemment, on s'en rend compte dans les notes en bas de page :

Zaàma : soi-disant. (RA, p.49)

Hitisstes : ceux qui tiennent les murs, les exclus. (RA, p.100)

Mounchar : scie, symbole de la satire, voire de la calomnie. (RA, p.125)

¹ Mokeddem Malika, 1998, "Eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots", op., cit., n° 22

Khbaiti : saoulard. (RA, p.128)

Khoroto : « raclé » (sous-entendu « de la tête »). Signifie, ici, « n'importe quel métèque ». (RA, p.134)

Ces traces de l'oralité dans les notes ne relèvent pas seulement du type d'écriture de Malika Mokeddem mais, le fait qu'elle ait choisi de à fournir ces explications elle-même et de ne pas confier ce rôle à l'un des personnages, nous permet d'interroger directement sa propre culture et ainsi pouvoir établir un lien d'ordre référentiel. Gasparini affirme que :

Si elle n'est pas attribuée à un personnage, la note est une forme avouée d'intrusion auctoriale valant attestation référentielle.¹

Ces notes en bas de pages incarnent donc un éclairage très important qui contribue d'une part à une meilleure compréhension du texte de Mokeddem, et d'autre part, à une meilleure connaissance de sa culture qui nous est exposée par l'intermédiaire de ces notes justement. Or, ces explications que nous donnent ces notes représentent une sorte de code que le lecteur doit déchiffrer afin de pouvoir établir les liens entre auteure et protagoniste.

En conclusion, les notes en bas de page sont, en définitive, un lieu privilégié qui permet de mettre en valeur une certaine homonymie entre auteur/narrateur/personnage.

¹ Gasparini Philippe, *op.cit.*, p.74.

3. Indices textuels à l'intérieur du discours

La fictionnalisation est une démarche qui consiste, selon Vincent Colonna, à « *faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution [...] en devenant un élément de son invention* »¹.

En partant de cette hypothèse, nous essaierons, dans cette partie, de mettre en évidence les stratégies utilisées par l'auteure pour faire de son être un élément et une source d'invention. Nous le savons déjà, se fictionnaliser consiste à *se prêter des aventures* qui ne se sont pas vraiment arrivées : l'auteure est donc dans une situation de création d'une personnalité et d'invention de toute une vie, voire même une existence qui n'est nullement la sienne. L'univers qui en résulte est donc, en grande partie, imaginaire. Malika Mokddem l'affirme, en effet, dans un entretien avec Nacera Benali :

Je suis partie d'une histoire vraie que m'avait racontée une de mes patientes. C'était une femme âgée qui avait quitté l'Algérie en 1962 en laissant sa fille à Oran. Elle est morte récemment, c'est ce qui m'a poussé à vouloir raconter par l'écriture son histoire et témoigner de sa déchirure qui dépassait les fictions les plus douloureuses. J'en étais restée la mâchoire décrochée. Ce récit de la souffrance d'une mère qui n'a plus revu sa fille, c'est un peu l'histoire du déchirement de tant d'Algériens. Et comme c'est plutôt l'Algérie de maintenant qui me préoccupe, j'ai essayé d'imaginer la vie actuelle de cette fille qui était restée là-bas [...] En définitif, encore une fois, je suis en plein dans l'Algérie de maintenant et en plein dans la colère et la véhémence².

A propos de cette colère et de cette véhémence, elle précise :

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 9

² Benali Nacera, *Entretien avec la romancière Malika Mokeddem*, *El Watan*, 16 août 1995

Si l'Algérie s'était véritablement engagée dans la voie du progrès, si les dirigeants s'étaient attelés à faire évoluer les mentalités, je me serais sans doute apaisée. L'oubli me serait venu peu à peu. Mais l'actualité du pays et le sort des femmes, me replongent sans cesse dans mes drames passés, m'enchaînent à toutes celle qu'on tyrannise. Les persécutions et les humiliations qu'elles endurent, m'atteignent, ravivent mais plaies. L'éloignement n'atténue rien. La douleur est le plus fort lien entre les humains. Plus fort que toutes les rancœurs.

Les propos de notre auteure viennent renforcer et justifier non seulement notre postulat fictionnalisation puisque elle confirme qu'elle a essayé d'imaginer le récit, mais aussi démontrer que cette histoire n'est pas seulement la sienne mais aussi et surtout celle de toutes les femmes algériennes et représente ainsi, par ce biais, la révolte de toutes celles qui ne peuvent pas, selon elle, se rebeller elles même.

Nous tenterons d'affirmer et de démontrer la réalisation du pacte autofictionnel dans *Des rêves et des assassins* en nous fondant sur deux procédés principaux : la fictionnalisation du nom de la triade auteur/narrateur/personnage principal et la fictionnalisation de l'histoire même présentée par cette même triade. Nous l'avons déjà vu, la spécificité du pacte autofictionnel réside dans le mélange des ces deux pactes contradictoires : autobiographique et fictionnel.

3.1. Fictionnalisation du nom

Le personnage principal du roman est lui-même le narrateur de l'histoire, c'est une héroïne, l'auteure nous fournit son nom au terme de la dix-huitième page, au cours d'un dialogue avec l'amie de sa mère Zana Baki :

_ Suis-moi, ma petite Kenza. Ta mère est morte. Est-ce que ton père te l'a appris ?

_ Je remuai la tête en signe de dénégation. (RA, p.18.)

L'un des éléments les plus marquants du principe de la fictionnalisation est le protocole nominal. Celui-ci est basé sur la relation d'homonymie entre le nom auctorial et le nom actorial. En ce sens, il faut que l'auteur investisse son nom propre et exhibe son identité en la mettant en jeu. Nommer un protagoniste de son propre nom revient à engager symboliquement et affectivement sa personne.

Il s'avère donc que ce protocole nominal est le premier critère de fictionnalisation. Une autofiction ne peut être concevable que si le nom de l'auteur reste toujours le même. Il faut que le lecteur puisse identifier l'écrivain à travers le nom donné au personnage principal, comme nous l'explique Colonna :

En un sens, l'autofiction n'est possible que si le nom de l'auteur n'est précisément pas changé, si le lecteur peut identifier l'écrivain en reconnaissant son nom dans celui porté par un personnage. Toutefois, les manières par lesquelles un auteur peut se représenter sous la forme d'un personnage de fiction sont très nombreuses ¹

Une de ces manières, très nombreuses, est de donner directement son prénom au héros de l'histoire narrée ; une autre est de recourir à *des transformations onomastiques*. Mais, dans tous les cas de figures, l'essentiel est, selon Colonna, de réaliser l'homonymie. Toutefois, il en existe trois espèces distinctes :

- Une homonymie par transformation, dans laquelle le nom auctorial est interprétant et le nom actorial est interprété. Pour décrypter cette transformation, le lecteur dispose comme indice du : prénom, initiales ou monogrammes, paronyme, anagramme intégral ou partiel.

- Une homonymie par substitution, où l'auteur emploie un tiers élément à part son nom et celui du personnage afin d'établir un rapport d'analogie sur lequel se repose

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi*, op.cit., p. 43.

l'analyse du lecteur, qui doit dès lors décoder une *correspondance formelle*. Il en résulte deux classes essentielles de ces substituts : livresque (donner le nom de son livre) et onomastique (donner son nom sous forme déguisée, ex : pseudonyme)

- Une homonymie chiffrée, qui n'est pas d'ordre onomastique mais plutôt factuel (l'état civil).

Il convient de signaler que, dans le cas de *Des rêves et des assassins*, on constate la réalisation de toutes les espèces d'homonymie qu'on vient de citer.

Commençant par l'homonymie par substitution qui se réalise par le biais d'un substitut onomastique. En effet, Malika Mokeddem a donné à l'héroïne de son roman un prénom qui, selon elle, a le même sens que le sien. Il suffit de se référer aux propos de Kenza qui, quand elle parle de ce prénom pour pouvoir établir un rapport entre ce dernier et celui de l'auteure, dit :

La plupart des filles, nées comme moi à l'Indépendance, furent prénommées Houria : Liberté ; Nacira : Victoire ; Djamilia : la Belle, référence aux Djamilia héroïnes de la guerre...Moi, on m'appela Kenza : Trésor. Quelle ironie ! Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection due à l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux Libertés entravées, aux Victoires asservies et aux héroïnes bafouées. Très tôt, je me suis rendu compte de ce paradoxe. Et très tôt aussi, j'ai su que ce n'était ni par sadisme ni par cynisme qu'on nous attribuait ces prénoms. L'ignorance méconnaît ses propres perversions. (RA, p.20)

Malika Mokeddem exprime le même point de vue au sujet de son prénom en remarquant l'effet ironique que cela suppose dans son roman autobiographique *La transe des insoumis* :

Moi, on m'a donné pour prénom Reine. Je n'y suis pour rien. C'est une perversion si répandue dans le pays que de donner des prénoms sublimes aux filles pour mieux s'appliquer toute une vie à les asservir, les avilir. Du reste, je me sentirais plutôt sorcière que reine avec au bout de ma baguette quelques mots fabuleux : Pourquoi pas ? Peut-être !...par lesquels tout peut advenir ou disparaître d'un seul éclat ¹

Dans les deux passages, l'auteure s'inscrit dans un groupe donné, celui de toutes les autres filles de son temps, elle dénonce ainsi la contradiction du choix de leurs parents : leur donner de jolis prénoms sublimes d'un côté et ne pas hésiter à les mépriser et les asservir de l'autre. Elle déprécie son prénom qui évoque un passé plein de souvenirs ou l'auteure tout comme la protagoniste ont tenté de s'affirmer au sein d'une société dans laquelle il n'y a que le mâle qui domine. Selon Philippe Gasparini, la confusion des prénoms :

N'a pas pour seule fonction de suggérer un rapprochement entre l'auteur et son double. Elle annonce aussi un mouvement rétrospectif, dans la mesure où le « petit nom » renvoie au temps révolu de l'enfance et de l'adolescence. Comme l'explique Henri Godard, le prénom connote, « l'intérieur » qui renvoie à l'antérieur².

Par ailleurs, le nom qu'a donné l'auteure à sa protagoniste réalise également l'une de ces homonymies élaborées par V. Colonna. Il s'agit bien d'une homonymie par transformation dans laquelle l'auteur est sensé fournir des indices pour que le lecteur puisse décrypter cette homonymie. Dans *Des rêves et des assassins*, ces indices se présentent à travers les initiales des deux noms, celui de l'auteur et celui de son héroïne : Mokedem→Meslem. En effet, les deux noms commencent avec la lettre « M » et comme par hasard, se terminent avec cette même lettre, ce qui donne un son très rapproché des deux noms.

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, op., cit., p.107.

² Gasparini, Philippe, *Est-il je ?*, op., cit., p.34.

L'autre forme d'homonymie réalisée dans *Des rêves et des assassins* est une homonymie chiffrée. De fait, on sait que l'état civil du personnage principal est celui d'une jeune femme instruite, d'origine algérienne, âgée d'une trentaine d'années environ, une célibataire qui nous fait le récit de sa vie. L'identité entre Kenza et Mokeddem est donc claire. Or, il existe d'autres traits qui peuvent rapprocher ces deux dernières outre l'état civil qui est, rappelons-le, la situation de la personne dans la famille et dans la société. Ces traits peuvent être physiques comme ils peuvent simplement représenter le parcours, les idées, les sentiments et les prises de position vis-à-vis des situations similaires, nous l'explique Philippe Gasparini :

De tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc.¹

Toute l'histoire se fonde donc sur le propre portrait de l'écrivain, Gasparini avance :

Il donne au héros des traits d'identité qui lui appartiennent en propre. Il sème le paratexte d'indices contradictoires. Il cultive l'ambivalence des citations, des commentaires et des mises en abyme. Il raconte des souvenirs improbables, tantôt à la première, tantôt à la troisième personne. Il se représente en enfant, en adolescent, en écrivain, en voyageur, en amant, en dépression, au tribunal, au confessionnal ou sur le divan... sans jamais dire qui il est².

Pour ce genre d'identité, Kenza incarne la personnalité parfaite de Mokeddem. Commenant par l'enfance, ces deux partagent plusieurs points de communs en effet. Le plus frappant c'est l'amour des livres et de la lecture, Mokeddem confirme que

¹ Gasparini Philippe , *op. cit.*, p.45.

² *Ibid.* quatrième de couverture.

c'était son premier refuge, avant l'écriture y avait d'abord la lecture, *les mots des autres avant ses propres mots* :

Dès que j'ai saisi un livre, j'ai été ailleurs. Le livre a été mon premier espace inviolable. Ni mon père ni ma mère ne savaient lire. Ils ne pouvaient donc contrôler ce que je puisais dans ce cocon de papier.¹

Je n'ai pas beaucoup de livres. C'est égal, je relis inlassablement ceux que je possède et je découvre toujours des mots nouveaux.²

Tel est le cas de Kenza qui trouve dans les livres une échappatoire pour fuir la furie de ses frères et la cruauté du désert dans lequel elle se trouvait prisonnière à chaque vacance scolaire :

Goûter au silence, dans un lycée vidé de ses internes, m'était trop précieux. Un moment privilégié de lecture [...] l'été je me débrouillais toujours pour trouver quelque emploi afin d'échapper encore à la maison et de pouvoir me payer des livres, vivres indispensables à ma solitude. (RA, p.16)

Lamine me tendit deux livres : *Tandis que j'agonise* et *L'Etranger* [...] Décontenancée, je regardai les livres et n'osai lui avouer que je les avais déjà lus [...] J'étais heureuse de posséder ces deux livres. Je pourrais les relire quand l'envie m'en prendrait. (RA, p.23, 27)

Un autre point non moins pertinent est le rapport avec la famille en général et le père plus particulièrement. En effet, Malika Mokeddem a toujours insisté sur ce point lors de ses multiples rencontres avec la presse et les entretiens qu'elle a accordé aux chercheurs et critiques s'intéressant à son œuvre. A vrai dire, l'incipit de *Des rêves et des assassins* nous fait penser à l'œuvre autobiographique de Mokeddem *Mes*

¹ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, op., cit., p. 52.

² *Ibid*, p. 60.

hommes dans laquelle elle commence par ce même sujet, son père. Cet ouvrage nous fournit plusieurs points de commun qui nous semble troublants entre l'auteure et Kenza.

Le souvenir que Mokeddem garde de son père est celui d'un père dur, insensible et qui, surtout, préfère les garçons plutôt que les filles, elle le décrit en s'adressant à ce père :

Tu avais une pointe d'impatience, d'ironie, de ressentiment, de colère parfois en formulant « tes filles ». La colère c'était quand je désobéissais. C'est-à-dire souvent. Par rébellion et parce que c'était ma seule façon de t'atteindre.¹

Kenza nous trace un portrait semblable :

Il ne m'a jamais aimée, mon père. Je le lui ai bien rendu. Mon regard avait le don de le mettre en colère [...] J'ai appris ça très tôt. Le pouvoir de mes cris. Les filles, les femmes qui élèvent la voix le terrorisent. Le font battre en retraite. (RA, p.13)

L'importance pertinente de l'enfance dans la création et le développement de la personnalité adulte plus tard est une réalité psychologique prouvée. Et c'est justement le début de la révolte qu'on remarque chez notre auteure. L'ensemble des circonstances dans lesquelles elle a grandi ont fait qu'elle soit la femme d'aujourd'hui dont le portrait est fourni dans l'introduction de notre travail. Malika Mokeddem répond à une question au sujet de son enfance lors d'un entretien avec Lazhari Labter :

Elle incarne (l'enfance), pour moi, un douloureux apprentissage des discriminations, ponctuées d'émerveillement. Elle est à l'origine de tous les refus qui me constituent²

¹ Mokeddem Malika, *Mes hommes*, Editions Grasset et Fasquelle, 2005, p. 5.

² Lazhari Labter, *op. cit.*, p.15.

Cette discrimination dont elle nous fait part est une des sources fondamentales qui ont éveillé cette folie intérieure de l'auteure. Mais aussi et surtout, un élément phare pour étudier la révolte féminine. Le manque de l'amour pendant cette période, disons critique, de l'évolution de l'individu a laissé des séquelles éternelles pour Malika Mokeddem. En effet, la seule source d'amour disparue aussitôt pour la petite Malika était sa grand-mère. Or, pour Kenza, elle n'en avait aucune :

Moi qui étais si fermement convaincue que je n'existais pour personne ! Peut-être en aurais-je été bouleversée. Peut-être aurais-je appris à aimer si j'avais recueilli des témoignages d'affection. Ou bien étais-je à ce point barricadée en moi-même, aveugle aux autres ? Je ne sais pas... (RA, p.26)

Outre ce caractère de l'isolement qui définit la personnalité du protagoniste, on voit que cette dernière est en quête permanente, quête de liberté, quête d'amour, quête d'identité en recherchant les traces d'une mère déjà morte. Cette quête interminable met Kenza dans un état d'entre deux, une autre particularité qui détermine la personnalité de Malika Mokeddem.

Les ressemblances référentielles entre l'auteure et la narratrice sont nombreuses. Nous avons pourtant jugé plus juste de n'en analyser que ces trois qui nous semblent les plus rigoureuses pour ce qui est de la fictionnalisation du nom, le reste nous allons l'étudier dans le prochain titre, celle de l'histoire.

Cette morsure nous a rapporté une information cruciale, à savoir la réalisation de la triple identité : auteur/narrateur/personnage. De plus, dès la première phrase du roman, Malika Mokeddem met en scène un personnage/narrateur (trice) assumant un « je » très déclaré. Dès lors, Malika et Kenza sont deux figures pour une même personne.

3.2. Fictionnalisation de l'histoire

L'écriture de Malika Mokeddem dans *Des rêves et des assassins* s'inscrit dans une perspective plus au moins historique puisqu'elle prend comme toile de fond un événement majeur de l'histoire contemporaine de la société algérienne : la décennie noire (1990-2000). Or, parallèlement à l'histoire de la société, l'auteure tend à offrir son propre vécu par le biais de celui de Kenza. En effet, la lecture du roman *Des rêves et des assassins* présente plusieurs points communs entre le vécu de Mokeddem et celui de Kenza, l'héroïne du roman.

Nous avons confirmé l'existence d'une homonymie dans la triade auteur/narrateur/personnage. Néanmoins, il existe d'autres facteurs à mettre en valeur qui permettent de prouver une identité commune entre Malika Mokeddem et Kenza, notamment un vécu similaire. C'est ainsi que selon Gasparini :

Pour que le concept d'autofiction débouche sur la définition d'une catégorie consistante, il faut sans doute dépasser le cadre étroit de l'homonymie. Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre le nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leur aspiration, etc¹

Afin de dégager ces points communs entre l'auteure et la protagoniste, nous allons essayer de mettre en évidence toutes les ressemblances des deux vies, la réelle et la fictive, sans oublier les points de différence qui contribuent à la fictionnalisation de l'histoire et nous permettent ainsi de considérer ce récit comme une autofiction. Il existe des points communs que nous avons cités auparavant mais nous allons essayer d'approfondir l'étude en nous concentrant non plus sur la personnalité mais sur le vécu des deux femmes.

¹ Gasparini Philippe, *op.cit.*, p.25.

A vrai dire, le chemin que prenne chacune d'entre elles, est, à quelques différences près, le même. Malika Mokeddem a vécu son enfance au sein d'une famille conservatrice qui refuse catégoriquement l'émancipation de la femme sous tous ses aspects. Une nombreuse fratrie, la prise de conscience de la préférence de sa famille, ainsi que la société, pour les garçons était le début d'une rébellion sans faille :

Aînée d'une nombreuse fratrie, j'ai très tôt pris conscience de la préférence de mes parents (et, au-delà, de la société) pour les garçons. Secrètement, cette injustice me mortifiait, me minait. J'étais vouée au sort de toute aînée : devenir un modèle de soumission. L'école m'a ouvert une échappée, jusqu'alors insoupçonnée, dans l'impasse de cette fatalité ¹

Kenza, qui est née dans une famille semblable et a grandi dans des circonstances très semblables, éprouve le même sentiment face à cette injustice :

Son premier garçon naquit onze mois après moi. Au fil des années, mon père et sa femme m'infligèrent six frères et deux sœurs [...] Je criais pour qu'il ne me considère pas comme « la bonne de sa bonne », le souffre-douleur de ses garçons. (RA, p.12, 13)

Hourra, la rentrée ! Elle me sauve du désert et des miens. (RA, p.15)

Dans ces moments-là, j'étais si accablée que j'en oubliais mes cris et me mettais à pleurer. Car j'étais studieuse, consciente déjà du rôle salvateur de l'école. (RA, p.17)

Malika Mokeddem poursuit des études secondaires au lycée de Béchar, à vingt kilomètres de son village natal en prenant conscience d'une condition qu'elle décide de partager avec l'héroïne de son roman *Des rêves et des assassins* :

Au lycée, j'ai été presque constamment seule fille de ma classe. Il n'y avait qu'une seule classe au-dessus de la mienne, d'une petite poignée de garçons ²

¹ Helm Yolande Aline, *op, cit*, p. 22

² *Ibid.* p. 22.

Kenza constate la même chose avec la diminution du nombre de filles de plus en plus net :

Et, à chaque rentrée des classes, je découvrais que des pères avaient retiré des Houria, des Nacira et des Djamila de l'école pour les marier, de force. (RA, p.21)

L'enfance est, bien entendu, l'époque la plus importante dans la vie d'un être, dans le sens où c'est à ce moment que se forge sa personnalité : tout ce qui peut arriver plus tard se décide dans cette phase de sa vie. L'enfance de Malika Mokeddem est marquée par quelques éléments que nous pouvons aisément repérer aussi dans celle de Kenza, notamment la langue française et le rôle de la lecture et des livres. Mokeddem, dans un entretien avec Yolande Helm, décrit ainsi son rapport avec la langue française et son rôle dans la constitution de sa personnalité :

La langue française en m'apportant les rébellions, pas uniquement des autres en tant que français, mais des autres continents : Dickens, Tolstoï, Faulkner, Dostoïevski etc, c'était passé par la langue française. Et donc, cette langue m'a structurée, elle a transformé cette véhémence qui était en moi en ténacité, en résistance ; elle m'a armée non seulement pour clore les becs aux petites pimbêches de l'autre communauté qui pouvaient parfois être agressives mais aussi contre les miens et donc, je faisais mes traductions moi-même et le français m'a appris à me défendre, pas seulement à crier ¹

Kenza pense et ressent la même chose par rapport à cette langue de l'autre :

L'école, seule échappée. Apprendre la langue de l'autre, premier pas vers la singularité. Vers une solitude de plus en plus profonde. (RA, p.21)

L'amour des livres est l'un des premiers amours qui est né et s'est enraciné en Malika Mokeddem, sa fascination pour tous les nouveaux mondes qui s'ouvrent devant elle

¹ *Ibid.* p.42.

chaque fois qu'elle ouvre un livre pour le lire n'était pas la seule raison. C'était aussi un autre un moyen de fuir une réalité difficilement supportable. L'auteure décide alors de mettre ce moyen, si simple mais si efficace, à la disposition de Kenza. Malika Mokeddem ainsi décrit, avec ces mots, la force vitale des livres pour elle :

Chaque année, l'approche des quatre mois et demi de vacances estivales me plongeait, véritablement, dans un état de détresse. Comment traverser l'inférieur été saharien quand on est une fille et quand la pauvreté interdit toute évasion vers des lieux plus cléments ? [...] 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 [...] Du pied de ma dune, je sillonnais le monde¹.

Kenza ressent le même état de détresse à l'approche de l'été et des vacances et prend les mêmes dispositions afin de supporter le temps jusqu'à la prochaine rentrée scolaire :

L'été, je me débrouillais toujours pour trouver quelque emploi afin d'échapper encore à la maison et de pouvoir me payer des livres, vivres indispensables à ma solitude. (RA, p.16)

Un autre point qui relie l'auteure et la protagoniste est la relation conflictuelle que chacune d'entre elles établit avec son père. Mokeddem place d'emblée le lecteur dans cette atmosphère conflictuelle et fait débiter son récit en posant cette problématique, sous-entendant de la sorte que c'est le sujet le plus important, que cette relation est à l'origine de toutes les mauvaises choses qui vont arriver plus tard, mais aussi, les bonnes. Elle décrit ainsi la nature de sa relation avec son père :

N'est-ce pas cette relation, quelque peu conflictuelle, entre la fille que vous étiez et votre père qui a contribué à forger votre tempérament rebelle ?

¹ *Ibid.*, p. 23.

-Oui. Il y a eu une relation conflictuelle et ça a beaucoup influencé sur ma personnalité.¹

Cette relation conflictuelle n'a pas seulement influencé la personnalité de Malika Mokeddem. Il semble que cela a influencé toutes ses lectures, tous ses récits. C'est justement là que se situe le commencement. Nous pouvons juger l'écriture de Mokeddem comme une écriture de la douleur, une douleur qui conduit forcément à la révolte, à la rébellion et qui sollicite également l'imaginaire. De ce fait, Malika Mokeddem évoque la figure du père face à laquelle Kenza construit une identité, choisit un chemin menant loin de tout ce qui a rapport avec le mot « famille »

[...] Les liens du sang n'y étaient pour rien. Au contraire. La nausée que me donnait la seule évocation du mot famille nous avait séparés depuis nos plus jeunes âges. (RA, p.28)

Ainsi pour fuir ce père et cette famille Kenza décide de s'éloigner, partir le plus loin possible. D'abord, l'école et la lecture remplissaient parfaitement ce rôle jusqu'à l'obtention du diplôme. Puis, Kenza devait trouver un autre motif qui la gardât loin de la maison de sa famille et son prix était sa singularité et sa solitude :

Nos études terminées, nous obtînmes tous les deux des postes de maîtres-assistants à la faculté des lettres. Et en m'empoignant avec l'administration de l'université, j'arrachai de haute lutte le droit à un petit appartement de fonction.

Il y avait si longtemps que je ne mettais plus les pieds chez mon père. Le prétexte de ma vie studieuse, incompatible avec l'atmosphère de la maison, arrangeait tout le monde. [...] l'excuse des études n'ayant plus cours, ma volonté d'habiter seule et dans la ville produisait l'effet d'une bombe. Soudain je me singularisai, défiai la tradition. Devins un danger social et mis en péril l'honneur de la famille. (RA, p.40)

¹ Younsi, Yanis, « *L'état algérien m'a censurée* », Le soir d'Algérie, 12 Septembre, 2006, Art. En ligne :<http://dzlit.free.fr/mokeddem.html>

Le besoin de s'éloigner est devenu vital pour Malika Mokeddem ainsi que pour ses protagonistes, une décision irrévocable de partir qui mène vers l'exil, autre point commun entre les deux femmes. A vrai dire, l'exil est un thème fondamental dans l'œuvre de Malika Mokeddem, on le croise, pratiquement, à la lecture de chacun de ses romans. *Des rêves et des assassins* ne déroge pas à la règle car Kenza se trouve obligée de partir loin, de s'exiler. D'un ailleurs vers un autre, elle est en permanence en quête de quelque chose. Partant tout d'abord sur les traces de sa mère et à sa recherche, sa première destination est la France. Le récit se situe donc entre Oran et Montpellier, la fictionnalisation des lieux qui sont décrits pourtant décrits avec une grande exactitude contribue alors celle de l'histoire. Ces lieux dans lesquels Malika Mokeddem a passé sa jeunesse s'inscrivent clairement dans la mémoire de Kenza en incarnant une image plus au moins particulière qui ne reflète pas exactement un récit de vie personnelle mais qui n'est pas non plus une fiction à proprement parler. Cette image problématique pose le problème des rapports entre vérité et fiction. Kenza décrit Oran avec amour et nostalgie lors d'une balade avec son frère Lamine :

Boulevard Lescur : Elysée Couture [...] Fatras du magasin Bata. Hôtel Timgad, ancien Café riche. Luxe m'as-tu-vu. Raoul et Bailly dont les seules franchises sont celles payées à leur nom étranger [...] Place d'Armes : au centre, la statue de l'Emir écrasée par sa propre envergure. La mairie avec les lions de bronze ornant son entrée. [...] A côté, une petite impasse s'infléchit pour dominer les bas-fonds de Sidi El Houari. [...] Boulevard de la Soummam, ex-Galliéni. Maison de l'artisanat. Air Algérie. Café le Cintra [...] Puis la station des cars de plages, face au lycée Pasteur devant lequel paraissait toujours une foule de *tchitchis* [...] Ensuite, nous regagnons la rue Arzew¹... (RA, pp.30- 32)

¹ Nous avons pu vérifier l'exactitude de ces lieux cités auprès des gens qui habitent Oran, à l'exception de quelques endroits qui ont changé de nom.

Tous ces points de convergence entre l'auteure et la protagoniste dans l'histoire et l'itinéraire de leurs vies n'empêchent pas la présence de détails fictifs et c'est en cela que réside tout le principe de l'autofiction. Afin de cerner tous ces points qui, notons-le, sont nombreux, nous avons jugé plus explicite de mettre l'ensemble de ces éléments dans un tableau synthétique :

Auteure	Personnage/narrateur
Points de ressemblance	
<ul style="list-style-type: none"> -Jeune femme algérienne -Enfance vécue au sein d'une famille nombreuse. -Etudes poursuivies à Oran -Départ en France et installation à Montpellier. -Travail comme une enseignante de lettres. -Amour de la lecture. -Relation conflictuelle avec la famille en général et le père particulièrement. -Amour d'un homme bourgeois qui la quitte pour un mariage arrangé par ses parents. -Solitude et singularité comme prix de la liberté 	<ul style="list-style-type: none"> -Femme algérienne -Aînée d'une nombreuse fratrie. -Etudes secondaires à l'internat Oran. -Départ en France et installation à Montpellier. - Travail à temps partiel comme une enseignante de mathématiques -Amour de la lecture. -Même nature de relation avec la famille et le père. -Amour d'un bourgeois qui la quitte pour la même raison. -Solitude comme prix de liberté.
Points de différence	
<ul style="list-style-type: none"> -La mort comme sort tragique de la mère -Le père n'est pas polygame et il ne s'est jamais remarié. -Le père de Malika Mokeddem travaillait comme un gardien du château du village. -La raison de quitter le pays était pour 	<ul style="list-style-type: none"> -La mère est toujours en vie - La seule et unique fille de sa mère ayant des demi-frères et sœurs. -Le père de Kenza Meslem est un boucher. -Kenza quitte le pays pour fuir les siens

terminer des études en médecine.	et l'intégrisme, à la recherche des traces de sa mère.
-Mariage avec un homme français.	-Kenza ne s'est jamais mariée.
-S'installer définitivement à Montpellier.	-Décider de partir encore plus loin, <i>Vers des ailleurs blancs.</i>

Ce tableau a donc pour but de mettre en évidence tous les points qui peuvent relier l'auteure et le personnage principal du roman afin de démontrer l'appartenance à un genre littéraire déterminé, celui de l'autofiction.

Conclusion

L'objectif de notre analyse, dans cette première partie, était donc de déceler les stratégies esthétiques mises en place par l'auteure afin de marquer sa pensée au féminin. Nous avons adopté, pour cela, une perspective d'analyse centrée essentiellement sur les divers procédés que peut utiliser une écriture autofictionnelle.

Notre étude nous a menée vers une interrogation sur la forme d'une manière générale et plus précisément le paratexte avec tous ses différents éléments, pour enfin s'interroger sur le genre même de roman qui mêle à la fois le réel et l'imaginaire.

En soulignant les rapports qu'entretiennent quelques éléments paratextuels avec le texte, nous avons pu mettre en valeur la violence et la colère qui caractérisent ce texte. En effet, Malika Mokeddem a mis en place tous les procédés énonciatifs et formels afin de dénoncer deux réalités sociales : la violence des intégristes qui frappait l'Algérie des années 90 et la condition des femmes algériennes, les intellectuelles plus précisément puisque elles étaient les cibles privilégiées des *Fous de Dieu*.

DEUXIEME PARTIE

LA LITTERATURE ET LA SOCIETE

D'UNE ECRITURE AUTOFICTIONNELLE

A L'EXPRESSION DE LA SOCIETE

Introduction

Il est indéniable que le texte littéraire représente un vrai miroir de la société, c'est dire que la littérature constitue un discours social dans la mesure où l'auteur fait partie intégrante de cette société et s'inspire forcément des faits sociaux pour créer son œuvre et ainsi construire son discours. Cette deuxième partie de notre travail s'inscrit dans une perspective qui considère l'œuvre littéraire comme une œuvre esthétique, conçue par un sujet à la fois individuel et social.

L'œuvre littéraire est, dans ce sens, le reflet de la société dans laquelle vit l'auteur. *Des rêves et des assassins* est une œuvre par laquelle Malika Mokeddem a voulu représenter une réalité sociale d'une période historique donnée, celle des années quatre-vingt-dix. En effet, *Des rêves et des assassins* recèle une abondante information historique, sociale, politique et culturelle clairement identifiée.

Malika Mokeddem affirme qu'elle s'inspire principalement de la société algérienne pour construire ses fictions : « Ma matière d'écriture se trouve en Algérie. ». Nous nous donnons donc pour objectif de dégager la stratégie mise en place par l'auteure afin de représenter cette réalité. Quelques questions nous traversent l'esprit: de quelle manière Malika Mokeddem nous apporte, à travers la fiction dans *Des rêves et des assassins*, des informations sociopolitiques de l'Algérie d'après l'Indépendance et plus précisément celle des années 90 ? Autour de quel événement historique se développe l'histoire du roman ?

Nous allons essayer de répondre à ces questionnements en mettant en évidence la structure interne du texte pour l'inscrire en suite dans une structure plus large et

globale qui est la structure de la société algérienne. Ensuite, nous tenterons de voir si ces deux structures, textuelles et sociales, sont homologues.

Pour ce faire, nous avons opté pour la théorie du reflet et le concept de la vision du monde élaborés par Lucien Goldmann. Nous allons essayer de comprendre d'abord les réalités représentées dans l'œuvre de Malika Mokeddem et essayer, ensuite, d'expliquer ces réalités, qui sont déformées, dans un contexte sociohistorique.

Chapitre I : Cadre théorique et méthodologique

Pour faire une analyse sociologique de la littérature, il est indispensable de connaître d'abord le sens même d'un texte littéraire. Le texte littéraire a été considéré comme étant « *un objet qui se prête à une diffusion différée* », « *un objet doté d'une capacité réduire à contrôler sa réception* », « *un objet combinant des éléments de contenu et de forme en « genre »*¹. Dupuit, de son côté, désigne un texte littéraire comme un objet ayant une forme symbolique, occupant et définissant un espace.

Le signe textuel résulte par ailleurs d'une décision, d'une intention spécifique de production. La formation des différents symboles obéit à des rationalités et à des conditions bien précises et des limites historiques. La sociologie de la littérature ne s'impose pas comme une simple recherche de la signification de la forme et du sens, ni comme une recherche d'un rapport de dépendance du texte à un contexte social. Elle vise à connaître le rapport social que le texte constitue, c'est-à-dire, la forme d'un fait social qui permet une analyse de ce texte dans son intégralité. Dans ce sens, le texte de fiction est une condition mais également une configuration active de la totalité sociale.

On ne peut pas vraiment parler d'une approche sociologique de la littérature sans aborder l'histoire de la naissance même de cette méthode critique. Or, il nous semble important de signaler que nous nous intéressons particulièrement aux travaux de Lukacs et Goldmann.

Le début d'une sociologie de la littérature remonte au 19ème siècle avec, comme point de déclenchement, la théorie de reflet qui est étroitement liée au

¹ Aron Paul et Viala Alain, *Sociologie de la littérature*, BBF, n°3, 2012, pp. 128 – 129, <http://bbf.enssib.fr>

réalisme socialiste. Cette approche consiste à déceler et à délimiter la période historique à laquelle se rattache l'œuvre littéraire. C'est dire qu'on ne peut donner un sens à cette dernière qu'à travers le contexte historique dans lequel elle est née. Il faut néanmoins signaler que l'Histoire représentée par le texte littéraire est représentée de manière implicite et surtout subjective, c'est-à-dire quelle est cachée à l'intérieur du texte littéraire et c'est au lecteur d'interpréter ces données historiques présentées selon le point de vue de l'auteur. En effet, face à un même fait social, historique ou politique, les écrivains expriment des points de vue différents. Il s'ensuit qu'on ne peut jamais considérer une œuvre littéraire simplement comme un document historique d'ordre référentiel.

La théorie du reflet incarne donc un renversement dans l'histoire de la critique littéraire et implique une approche qui étudie l'œuvre sur deux angles plus au moins contradictoire. D'une part, elle considère le texte littéraire comme étant le fruit d'une expérience purement personnelle. De l'autre part, le texte ne peut être traité qu'à partir des influences du groupe social auquel appartient l'écrivain. Pierre Macherey affirme que :

Le texte littéraire produit un effet de réalité. Plus exactement, le texte littéraire produit en même temps un effet de fiction privilégiant tantôt l'un et tantôt l'autre, interprétant l'un à l'autre et inversement mais toujours sur la base de ce couple ¹

Après la théorie du reflet on a vu triompher la Vision du monde à laquelle nous nous intéressons particulièrement dans l'étude de la deuxième partie de notre travail. Le fondateur de cette nouvelle orientation critique est Gorge Lukacs, qui se fonde principalement dans son étude sur les éléments du hors-texte. Lukacs a montré que la

¹ Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, édition Maspéro, Paris, 1966, p.32.

production littéraire est le fruit de l'affrontement de plusieurs idéologies. Un des points les plus importants que Lukacs a apportés pour la théorie sociologique est la nécessité d'une analyse totale de l'homme en prenant en considération toutes ses contradictions. Dans ce sens, la vision du monde d'un écrivain est le croisement de différents combats idéologiques, culturels, familiaux et sociaux.

Dans cette optique, Lukacs analyse le rapport œuvre/société en fonction de l'évolution sociale et en partant de la société « close ». Il donne comme exemple la Grèce antique avec l'épopée comme type de littérature, et en arrive à la société occidentale dite en crise (avec le roman comme genre littéraire). A l'inverse de l'homme moderne qui vit au sein de cette société, l'homme antique profite d'un certain équilibre dû aux croyances de l'époque, les événements, qu'ils soient heureux ou malheureux, sont ainsi justifiés et expliqués par le Destin et les divinités. L'homme antique vit ainsi et se développe dans une atmosphère collective, contrairement à l'homme de la société occidentale qui se détache complètement de la masse, et ainsi devient solitaire, avec une vision du monde différente donc de celle de la société dans laquelle il vit. Ce conflit entre l'homme et la société est à l'origine de ce que Lukacs appelle le « personnage problématique » qui se caractérise essentiellement par une quête permanente qui ne se termine, généralement, que de manière tragique puisque la recherche d'un monde meilleur dans lequel peut se réaliser son idéal ne s'achève que par son exclusion du groupe auquel il appartient, son suicide ou simplement sa mort.

Cette notion de « héros problématique » a été reprise par Lucien Goldmann qui la définit comme :

Un personnage problématique à la recherche de valeurs authentiques dans un monde de conformisme constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé le roman¹

Le roman selon Goldmann se fonde donc, principalement, sur ce concept appelé « héros problématique ». La vision selon laquelle ce héros conçoit le monde ne résulte pas de la *conscience réelle* qui constitue la société du hors-texte, elle résulte d'une conscience dite *possible* qu'on ne trouve qu'à l'intérieur du texte et qui est créée par l'imagination de l'écrivain. Cette conscience possible est le fruit de l'idéal de l'auteur et de ses aspirations d'une part, et de l'autre, c'est un résultat du contexte historique de la société dans laquelle il vit.

La théorie de Goldmann, qui repose sur « le structuralisme génétique », consiste à reprendre et réemployer les concepts émis par Lukacs mais de manière plus appliquée que théorique. Ainsi, pour rendre l'analyse plus pratique, Goldmann se réfère aux classes sociales. Il se base dans son étude sur les structures de la société dans laquelle l'œuvre littéraire se développe. Dans ce sens, le travail du critique consiste à expliquer la relation qui existe entre « la forme romanesque elle-même et la structure du milieu social à l'intérieur duquel elle s'est développée »². Pour expliquer cette relation il faut se donner comme objectif d'étudier les *catégories mentales* qui forment la conscience possible d'un groupe social donné.

L'étude de l'œuvre littéraire, selon Goldmann, doit par ailleurs, reposer sur l'analyse de la transposition de deux structures étroitement liées : la structure de l'œuvre et celle de la société décrite dans cette œuvre. On appelle la relation entre ces deux structures « homologie rigoureuse ».

¹ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p186.

² *Ibid.*, p23

Le texte littéraire ne cherche donc pas à évoquer une réalité conjoncturelle, mais à la transformer selon la vision de l'écrivain pour qu'à la fin, il ne reste plus qu'une seule réalité exemplaire, c'est-à-dire, un exemple du réel. Le texte littéraire, dans ce sens, s'impose comme étant un accompagnement du réel. Il s'ajoute à la réalité sociale ou la dépasse dans certains cas. La réalité exemplaire coexiste de ce fait avec la réalité sociale.

La création littéraire suppose toujours un enjeu sociologique. Aussi bien l'auteur que le lecteur, sont impliqués ou s'impliquent eux-mêmes dans une fonction sociale. Dans cette optique, la représentation littéraire, notamment les romans du 19^{ème} siècle, forment un discours social¹.

C'est pourquoi l'implication de la sociologie de la littérature est pour nous un facteur indispensable pour comprendre l'œuvre de Malika Mokedem et ainsi éviter le simple commentaire esthétique, philosophique, éthique ou littéraire à fonction normative. Opter pour la sociologie de la littérature est également un facteur qui nous permet d'éviter la subjectivité qui pourrait nous conduire à une analyse fautive de l'œuvre littéraire. Néanmoins, nous ne négligeons pas le rôle de l'écrivain et l'effet de ses aspirations et de ses idéaux dans le texte.

La sociologie de la littérature place l'œuvre littéraire comme étant un produit qui sera replacé dans le contexte social et historique en amont et en aval. D'un côté, l'auteur est considéré comme un homme qui a une existence déterminée par des conditions historiques précises et concrètes. De l'autre, la production littéraire devrait être considérée comme un fait social qui résulte des conditions matérielles, sociales et institutionnelles dans lesquelles on écrit. Enfin, la réception de l'œuvre littéraire

¹ Aron Paul et Viala Alain, *op.cit.*,

devrait être prise en considération également. Dans cette optique, le rôle du critique littéraire a une influence sur le lectorat¹.

Lucien Goldman affirme que la création culturelle implique une réflexion philosophique dialectique de la part de l'auteur. La réflexion des sciences humaines se fait à l'intérieur de la société et reflète par conséquent la vie intellectuelle de cette société et la vie sociale dans sa globalité. Ainsi, une seule vie sociale est trop brève, mais la vie d'un groupe social donné peut suffire à refléter la vie de la société dans sa globalité. Les activités de l'homme résultent d'une réponse collective ou individuelle face à une situation donnée, considérée comme étant un déséquilibre face auquel, il faut réagir.

La relation qui s'établit entre la vie sociale et la création littéraire implique comme nous l'avons signalé, une structure mentale, c'est-à-dire, des catégories qui englobent la conscience empirique d'un groupe social et l'univers imaginaire créé par l'écrivain dans son œuvre. La conception d'une telle structure ne résulte pas de l'expérience d'un seul individu, mais de l'activité de plusieurs individus qui se trouvent dans une situation analogue et constituent ainsi, un groupe social privilégié. Ce groupe a déjà vécu pendant une période assez intense avec les mêmes problèmes et a tenté d'apporter une solution à ce phénomène. La structure de la conscience d'un groupe social pourrait, dans certains cas, être représentée dans l'univers rapporté par l'écrivain².

Il faut remarquer aussi, que la structure mentale du groupe fournit des catégories à l'individu qui pourrait lui permettre de faire une interprétation de

¹ Deramaix Patrice, *Structuralisme génétique et littérature*. Lucien Goldmann, critique et sociologue, <http://membres.multimania.fr/patderam/gold1.htm>

² Dupuit Christine, *Pour une sociologie de la littérature*, Société française, n°31, 1989, pp. 48 – 53.

l'univers, et de créer par la suite un univers fictif¹. La méthode sociologique rapportée à l'œuvre littéraire tente, par conséquent, de trouver les marques ou les traces de la société au niveau de la littérature. Dans cette optique, Goldman définit ainsi la vision du monde : « *un point de vue cohérent et unitaire sur l'ensemble de la réalité et la pensée des individus, qui à quelques exceptions près, est rarement cohérente et unitaire* »². Nous nous donnons pour objectif de décrire et d'expliquer cette vision du monde pour pouvoir comprendre l'œuvre de Malika Mokeddem.

En effet, il a été constaté que les phénomènes sociaux et culturels peuvent se retrouver dans les textes. Les relations entre les éléments constitutifs d'un texte et entre le contenu et sa forme reflètent les attitudes globales de l'homme face au monde et sa vision du monde, induite par les situations auxquelles ceci est confronté dans sa vie quotidienne. Cette vision doit par conséquent être considérée dans un contexte plus large. L'œuvre est le produit de l'auteur, de l'Histoire et du public auquel elle est destinée. Elle constitue une synthèse de la représentation du monde réalisée par un groupe³.

La littérature est donc le reflet d'une pensée. Mais il faut noter que la pensée, selon Goldman, constitue uniquement un aspect de la réalité et non pas toute l'intégralité de cette réalité. Si nous considérons donc la pensée dans la création littéraire, la pensée de l'auteur serait une « *identité partielle du sujet et de l'objet de recherche, cette identité étant valable non pas pour toute connaissance, mais seulement pour les sciences humaines* ».

¹ Leenhardt Jacques, *Psychanalyse et sociologie de la littérature*, Etudes françaises, 3(1), 1967, pp. 21–34.

² *La critique sociologique*, <http://azadcs.blogspot.com/>

³ Deramaix Patrice, *op.cit.*,

La pensée dans la création littéraire serait donc une facette seulement de la vérité et ne peut pas prétendre de la détenir dans son intégralité. En outre, les structures catégorielles qui contrôlent la conscience collective, transposées dans l'univers fictif de l'auteur ne sont ni conscientes ni inconscientes, mais ce sont des structures refoulées. Dans cette optique, la mise en évidence de ces structures et par conséquent, la compréhension de la création littéraire ne peut se faire en menant une étude littéraire à l'intérieur du texte, ni en réalisant une étude visant à reconnaître les intentions conscientes de l'écrivain ou orientée vers la psychologie des profondeurs. La recherche des structures catégorielle devrait se baser sur une recherche structuraliste et sociologique.

Le sociologue de la littérature devrait donc dégager une structure qui rende compte de la quasi-totalité du texte. Il doit se focaliser uniquement sur le texte et avoir un regard objectif qui lui permette de ne rien ajouter à l'œuvre. Ensuite, il doit chercher à comprendre comment et dans quel contexte, le texte a été conçu. Il cherche à expliquer le comportement significatif pour un sujet individuel ou collectif dans un contexte bien déterminé.

Ce genre de recherche conduit à l'ignorance des intentions conscientes des auteurs lors de la conception de l'œuvre littéraire, car, la conscience ne constitue qu'un seul aspect du comportement de l'auteur. La signification de l'œuvre littéraire ne peut donc pas être recherchée au niveau de la conscience de l'auteur, puisqu'elle ne s'identifie pas à cette dernière. Bien que la conscience ait été souvent à l'origine de la réflexion et de la réponse rationnelle de l'individu face à une situation donnée ou à un problème bien déterminé, elle ne peut pas expliquer tous les comportements humains face à des difficultés. La conscience ne peut pas couvrir l'ensemble de la

signification objective du comportement. Dans ce cas, le choix de l'écrivain, ne peut pas s'expliquer par sa seule conscience, car il peut être inconsciemment amené à écrire une œuvre en visant uniquement une perfection esthétique et non une réalité objective qu'il veut transmettre à travers cette dernière. Les intentions conscientes de l'auteur ne sont donc que de simples indices et ne peuvent aucunement être considérés comme des outils privilégiés de compréhension de l'œuvre littéraire elle-même.

La conception de Goldman ne privilégie pas l'importance de l'individu dans l'explication de l'œuvre. Elle se focalise particulièrement sur « *la recherche de sujet, individuel ou collectif, pour lequel la structure mentale qui régit l'œuvre a un caractère fonctionnel et significatif* ». En effet, la fonction significative individuelle est peu liée à la structure mentale sur laquelle se base le caractère littéraire de l'œuvre. Par conséquent, elle ne peut pas créer l'œuvre elle-même.

Dans l'étude de l'œuvre littéraire, il est indispensable de noter que de nombreux faits influencent l'auteur. Ces influences doivent être mises en évidence parce qu'elles sont sources de distorsions dans son esprit. Cependant, ces éléments ne peuvent pas avoir une influence, ou en ont peu, sur l'œuvre parce qu'elles agissent particulièrement sur l'auteur.

Dans les trois cas évoqués antérieurement, il est intéressant de remarquer que la compréhension de l'œuvre littéraire ne repose pas sur la compréhension de l'individu c'est-à-dire, l'auteur, mais sur une recherche approfondie menée uniquement à l'intérieur du texte. C'est à cette échelle uniquement qu'il sera possible de trouver la structure significative globale de la création littéraire.

Il faut souligner, par ailleurs, que la considération de l'œuvre littéraire dans le cadre historique pourrait donner des structures relatives quasi-cohérentes et unitaires, qui se caractérisent par leur grande autonomie relative. Ce qui constitue, par conséquent, une valeur littéraire ou une valeur artistique à l'œuvre.

Pour comprendre l'œuvre littéraire, il est indispensable donc de découvrir la structure dans le texte et étudier en même temps le contexte dans lequel il a été conçu. C'est en cela que nous avons décidé de mener notre étude dans cette deuxième partie consacrée à une analyse sociologique de *Des rêves et des assassins*. Le but de notre recherche est ainsi de mettre au clair le rapport entre la société et l'œuvre et plus particulièrement étudier le contexte socio-historique dans lequel Malika Mokeddem a écrit son œuvre. Notre propos est d'étudier donc ce texte dans sa globalité, en l'inscrivant dans un contexte social sans pour autant, négliger les aspirations purement individuelles de l'auteure dans son texte.

Nous allons tenter conjointement de mettre en évidence ce qui marque la pensée féminine de Malika Mokeddem qui restructure le réel de manière plus ou moins subjective.

Chapitre II : D'une révolte féminine à une révolte au féminin

2.1. L'écriture dans *Des rêves et des assassins*

2.1.1. Ecriture de la femme sur la femme

Des rêves et des assassins a été écrit par une femme principalement pour la femme. L'auteure a choisi le nom de Kenza où la racine du mot « *Kenz* », trésor qui implique entre aussi bien la lecture que le savoir. L'héroïne de l'histoire est une jeune femme qui a soif de savoir, d'amour, mais qui ressent de la haine, beaucoup de haine

à cause de ses rêves brisés. Croyant fuir le destin tragique de la femme algérienne elle s'est installée dans un pays étranger où là aussi, l'image de la femme immigrée algérienne est encore calquée dans la pensée de la plupart de la population. Les femmes algériennes qui se trouvent à l'étranger peuvent ainsi faire face à de nombreuses difficultés. Ce livre permet précisément de relater ces différents faits¹.

Le destin tragique de Kenza attire l'attention du lecteur sur la condition de la femme. Militante, une intellectuelle au milieu d'une société qui est en pleine guerre, très instable, elle ouvre les yeux sur ce qu'est la lutte menée par différentes femmes qui, pour ne pas transgresser la loi, ou par peur des figures autoritaires, capables de les agresser non seulement verbalement mais aussi sur le plan physique, ont préféré se taire. Malika Mokeddem s'inscrit dans le courant d'une femme révoltée, qui refuse de se soumettre au silence².

Le discours de Malika Mokeddem, cherche à dénoncer le sort des femmes algériennes et de les encourager pour qu'elles puissent trouver la force de se battre dans cette société. Il s'adresse particulièrement aux femmes pour qu'elles ouvrent les yeux sur la réalité de leur situation : elles n'ont aucun droit. La servitude s'impose aussi bien aux femmes du milieu favorisé que celles issues des familles modestes. Elles n'ont pas le droit d'aimer et d'épouser l'homme qu'elles veulent étant donné que ces hommes sont mariés à d'autres jeunes femmes correspondant au stéréotype même de la femme parfaite algérienne. Les jeunes femmes de leur côté, sont «données » à ces hommes comme des « objets vendus ». Elles n'ont pas le droit d'être

¹ Baiche Faiza, *La re-naiissance par l'écriture dans N'zid*, Mémoire de Magister Sciences des textes littéraires, Université Mentouri : Constantine, Ecole Doctorale de Français, Pôle Est Antenne Mentouri, 2007, p. 135.

² Cenitagoya Ana Isabel L., *Hors du harem linguistique : Identité et langues d'écriture chez les romancières maghrébines*, Actas do i Symposio Internacional sobre o bilingüismo, <http://webs.uvigo.es/ssl/actas1997/02/Labra.pdf>

accompagnées. Ces différents faits donnent l'image d'une femme à qui la société algérienne a voulu enlever toute forme d'humanité.

Malika Mokeddem s'est donc dressée envers et contre tout pour faire face à ce silence. Il est vrai qu'en Algérie, la femme ne se trouve pas encore sur le même piédestal que l'homme et qu'elle ne peut pas encore parler. La prise de parole par la femme a été considérée par la société algérienne comme un acte indécent. En effet, cette prise de parole par la femme, peu importe le moyen qu'elle a employé, est directement perçue comme une provocation à l'endroit des hommes et de la société en général. Se sentant ainsi atteinte par le jugement de la société, de nombreuses auteures ont voulu atténuer cette image de provocation en cherchant de la légitimité. S'il s'agit d'une œuvre qui n'a pas connu beaucoup de succès, les femmes écrivains algériennes tentent d'apporter des preuves de leur conformité, d'une retenue, de notions survalorisées et féminines pour éviter que la société ne les accuse d'impudiques ou d'exhibitionnistes.

Dans les années 90, l'écriture féminine algérienne est un acte hautement risqué et provocateur pour le contexte dans lequel s'inscrit le pays, mais les auteures qui ont marqué cette décennie ont dénoncé les pratiques injustes en toute connaissance de cause¹.

Des rêves et des assassins ne reflète pas seulement la vie quotidienne de la femme en Algérie. C'est aussi une valorisation du combat de la femme qui veut s'émanciper et un moyen de donner aux femmes qui veulent ainsi s'émanciper, de s'exprimer. Ce récit tente de retracer à travers le retour dans le passé, les différentes

¹ Mohammmedi – Tabti Bouba, *Regard sur la littérature féminine algérienne*, Résumé de l'exposé pendant le Salon du livre de Paris, 22 mars, 2003, www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_69_11.pdf

causes des événements contemporains. C'est aussi une autre manière de voir la religion, ses préceptes et ses acteurs¹.

Mokeddem est une écrivaine qui met la femme au cœur des histoires qu'elle raconte. Elle tente de diversifier les figures de la femme. C'est une femme qui accompagne les autres femmes dans le long périple qui vont vers le désert, à la recherche de la liberté². C'est à travers l'écriture de ses œuvres, que l'auteure a pu trouver une grande liberté, qui lui permet d'échapper à l'imposition d'une tradition patriarcale musulmane impliquant un partage inégal des pratiques sociales en fonction des critères d'appartenance sexuelle.

En voulant dénoncer la définition d'une existence féminine réduite à la négativité, l'absence et la frustration, Malika Mokeddem est devenue une référence dans la lignée de la théorie féminine. Les agressions et les différentes intimidations qui ont été utilisées pour faire taire la femme et la remettre à sa place n'auront été que des motifs pour nourrir sa révolte et finir sa quête de soi. Les voyages dans lesquels les femmes algériennes se lancent peuvent être périlleux quelquefois, et conduire la femme dans un lieu inconnu, mais également, la confronte à divers problèmes qui, en définitive, sont une source de progrès pour elles. Les différentes épreuves que les femmes traversent participent à la construction de l'identité féminine Algérienne³.

¹ Alsheibani Jamal, *Réécrire l'histoire au féminin : Les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans Loin de Médine*, Thèse de Doctorat de l'Université de Cergy-Pontoise, Spécialité : Littérature Française et comparée, 392p.

² Longou Schahrazède, *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane)*, dissertation, Université d'Iowa, 2009, <http://ir.uiowa.edu/etd/401>.

³ Longou Schahrazède, *op.cit.*,

2.1.2. Ecriture témoignage ou du réel

Le projet autofictionnel est fortement associé aux évolutions socioculturelles ainsi qu'aux valeurs collectives concernant la représentation de l'individu par lui-même. L'introspection sincère menée à bien par l'auteur lui permet de construire un récit cohérent, une synthèse chronologique et logique de son existence¹. Cependant, il faut noter là que l'écriture autofictionnelle ne cherche pas à dire absolument toute la vérité concernant la vie de l'auteur/narrateur. En effet, fiction et réalité se trouvent entremêlées dans ce genre².

Malika Mokeddem s'inscrit comme un témoin de la situation de la femme dans la société algérienne contemporaine. C'est pourquoi elle a proclamé clairement son refus de l'enfermement et de la limitation de l'expression sous toutes ses formes. Elle s'est dressée contre les mouvements des fanatiques religieux³. Son œuvre peut être considérée comme une dénonciation des injustices sociales infligées aux femmes.

Dire que *Des rêves et des assassins* est un texte qui appartient au genre des écritures de soi ne présage nullement que l'auteur ne parle que de son « moi ». Et ainsi dire que l'œuvre est enclose sur elle-même. Cependant, la problématique posée est la relation de ce « moi » avec la réalité sociale, une relation qui ne cesse d'évoluer. Malika Mokeddem s'engage donc à travers un projet autofictionnel pour expliquer et étudier cette évolution sociale et à partir de son individualité elle s'ancre même dans sa subjectivité et « reconduit dans la fiction son univers, sa personnalité sociale et son

¹ L'autofiction en procès ? *Le Magazine Littéraire* n° 440, mars 2005

² Bricco Elisa et Jerusalem Christine, Christian Gailly, « l'écriture qui sauve », Université de Saint-Etienne, 2007, p.33.

³ Redouane Najib et Szmidi Yvette, *Malika Mokeddem, op.cit.*, p. 115.

identité »¹. Les aspects personnels et sociaux se mêlent ainsi suivant une quête identitaire mi-réelle mi-fictive.

Au cours d'un entretien, l'auteure a avoué que dans *Des rêves et des assassins* :

... C'est la femme que je suis qui fait irruption, aux prises avec son histoire – quand je dis son histoire, c'est-à-dire l'histoire de l'Algérie, et puis ma propre histoire que j'essaie de dompter qui écrit et qui dit «-je »².

D'autre part, l'écriture de Malika Mokeddem est considérée comme étant un dévoilement de la violence tout court, une violence très présente en Algérie. Son texte est désormais une forme d'opposition, de refus et de révolte. Mais il atteste aussi le courage et illustre le risque de mourir à tout instant. Au-delà du fait que son écriture soit un témoignage d'un vécu réel, elle incarne en même temps la conscience morale et l'acte politique³. Malika Mokeddem avouera elle-même :

Je noircis des pages de cahier, d'une écriture rageuse. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée (...) Je fais partie de ceux, qui, cloués à une page ou un écran, répondent par des diatribes au délabrement de la vie, aux folies des couteaux, aux tranches des kalachnikovs (...) Certes, j'ai toujours eu des cahiers près du lit pour noter les mots qui, après des heures passées à dérober, à résister, surgissent impromptus dans l'insomnie⁴.

Ce qui est marquant dans *Des rêves et des assassins*, c'est la capacité de l'auteure à mettre à nu les réalités de la femme algérienne dans un contexte sociopolitique bien

¹ Colonna Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 136.

² Mokeddem Malika : « ... eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots... », *L'actualité Littéraire* http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_22_19.pdf

³ Crouzières – Ingenthron Armelle, *La guerre des intégristes algériens : littérature et dénonciation de Rachid Boujedra à Malika Mokeddem*, Résumés des communications du Congrès de CIEF, 2006, p17, <http://www.cief.info/congres/2006/resumes.pdf>

⁴ Mokeddem Malika, *La transe des insoumis*, op., cit., p. 77.

déterminé, en décrivant l'opacité de cette réalité algérienne avec tant de douleur, elle ne confond pas l'acte de l'écriture littéraire avec un quelconque engagement sociopolitique. Elle ne cherche pas à susciter chez son lecteur une prise de position, son écriture est un cri du cœur lancé à travers des personnages imaginaires qui vivent leurs propres aventures et ainsi vivre l'histoire de toute la société. Elle cherche donc à *«raconter par l'intermédiaire d'aventures individuelles le mouvement de toute une société, dont il n'est finalement qu'un détail, un point remarquable»*¹.

Des rêves et des assassins est donc une œuvre à travers laquelle Malika Mokeddem dresse un portrait critique d'une société Algérienne à la dérive. La description des assassinats sauvages dénonce impitoyablement le fanatisme. Ce livre est un texte de combat dans lequel le personnage principal de l'histoire nous dépeint, outre des valeurs sociales qui dégradent la femme, une guerre sanglante, sombre arrière fond de cet épisode noir de l'Histoire de l'Algérie.

Elle dévoile particulièrement un système politique corrompu qui est à l'origine du désordre et qui ferme les yeux devant les maltraitances, particulièrement à l'endroit de la femme. Dénonçant la brutalité et la barbarie des intégristes qui veulent détruire toute l'intelligentsia algérienne, Malika Mokeddem met en évidence l'intolérance et le mauvais usage de la religion.

L'histoire de Kenza témoigne en outre des différentes formes du racisme en France, pays, dans lequel viennent se réfugier de nombreuses femmes algériennes. Fuyant des conditions qui sont très peu supportables dans leur pays natal, ces femmes ne peuvent bénéficier de l'aide et l'appui qu'elles espéraient trouver car les conditions dans le pays d'accueil sont aussi lamentables qu'en Algérie.

¹ Butor, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1964.P. 73.

2.1.3. Une écriture de la Mémoire

L'écriture représente, pour Malika Mokeddem, un moyen qui permet de dénoncer l'injustice sociale et de sensibiliser ensuite son lecteur de la situation de la femme algérienne dont le droit a été bafoué. Sa source principale d'inspiration est le rassemblement de ses souvenirs. A travers son écriture elle a toujours fait un retour vers son passé, raison pour laquelle elle a toujours fait allusion à ce désert qui a tant marqué son enfance, espace paradoxal dans lequel elle trouvait paix dans l'isolement, en fuyant toutes les contraintes familiales, mais aussi un espace qui représentait l'angoisse, l'étouffement et la peur de l'enfermement. Dans ce contexte, le désert s'introduit en tant que souvenir de Kenza qui avait l'habitude d'y passer ses vacances scolaires chez sa famille paternelle. Elle retient de ces séjours deux sentiments totalement contradictoires : l'évasion et la claustration. Évoquant le souvenir de son ami Alilou, elle se rappelle du bonheur éprouvé en compagnie de cet ami qui lui promet l'évasion par le fantastique. Or, ce bonheur n'a pas duré longtemps et il s'est éteint avec la disparition de Alilou :

M'abandonnant à l'épouvantable claustration que je ressentais dans le désert [...] Là-bas, la vie oscille entre les fulgurances de l'angoisse et de grandes plages de léthargie. Là-bas, les étés mordent sur les hivers et, en quelques furies de vent de sable, assassinent toute velléité de printemps. Là-bas, chaque été est une mort par calcination. Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre. (RA. p.15)

Le recours à la mémoire dépasse le simple fait de retourner vers son passé. Il incarne la reconstitution de tout un parcours, et de tout ce qui contribue, de loin ou de près, à la formation de sa personnalité. C'est un voyage introspectif qui, en collectant les

souvenirs comme les pièces épars d'un puzzle, constitue l'identité collective, fruit avant tout d'une aventure personnelle.

Le deuxième axe fondamental dans l'écriture du mémoire chez Malika Mokeddem outre le désert est le nomadisme. Ce thème illustre en effet son refus d'être limité à un seul pays, à une seule région. Elle passe d'un pays à un autre, ce que l'on retrouve dans *Des rêves et des assassins*, quand Kenza décide de partir loin de son pays natal, en France, mais de partir aussi vers d'autres pays. L'auteure n'a pas peur de la rupture qui constitue, pour elle, une expression de la liberté. La femme peut partir pour le pays qu'elle veut, quand elle veut fuir l'enfermement, la limitation de ses droits, la claustration, autant de signes extérieurs qui marquent l'atteinte à sa liberté de femme.

Le passage d'un pays à un autre permet entre autre de montrer combien il est toujours intéressant de s'ouvrir à d'autres cultures, de découvrir ce qui se passe à l'extérieur et ne pas se contenter uniquement de ce que l'on raconte à l'intérieur et donc de l'imaginer. Il est bon de connaître, d'accepter et de vivre la culture d'autres pays, d'entremêler plusieurs cultures pour qu'enfin, on ait une vision globale et objective de ce que sont la vie des autres peuples. Cependant, il est difficile de trouver son identité dans cette ouverture aux cultures des autres pays. C'est ce que Malika Mokeddem souligne en particulier dans son livre *Le siècle des sauterelles*¹.

Le thème de l'émigration et de l'immigration a été largement exploité par l'auteure. Mais en même temps, l'Histoire a été le fil conducteur de l'enchaînement logique des différents événements et péripéties qui ont été rapportés dans le récit.

¹ Loth Laura, Epigraph Effect/Eberhardt Effect : *The death of legend in Malika Mokeddem's Le siècle des sauterelles*, In : Les littératures maghrébines face à la critique, *Expressions Maghrébines*, 4(1), été 2005

L'Histoire en effet, est l'origine, la cause et la conséquence des actes qui ont été entrepris dans une période antérieure. Elle explique pourquoi les femmes algériennes ont dû s'exiler dans un pays étranger et avec ce départ forcé, apparaît le contexte de rupture identitaire avec les racines. Or, il est important de noter que la rupture pourrait avoir de nombreux effets sur la vie de l'auteure, mais également sur celle de toute personne qui s'exile. Force est de constater que cette rupture avec le passé ne peut se faire sans accepter différentes conditions. Parmi ces conditions, il y a la définition de l'identité.

Selon Nourdinne Toualbi l'identité désigne :

Le locus commun à divers courants théoriques dont il organiserait la parenté épistémologique à travers une même volonté de comprendre l'homme face à l'épreuve d'un réel en transformation rapide.¹

Mais cette notion d'identité a été rejetée par Malika Mokeddem, qui la voit plutôt comme une expression de la société patriarcale. Se considérant comme des êtres supérieurs, les hommes définissent l'identité de manière différente. De ce point de vue, les femmes seraient inférieures. Les femmes sont marquées par l'absence et le manque². C'est ainsi que les œuvres de Malika Mokeddem se caractérisent par un long périple vers une quête de soi, une quête de savoir, une quête de l'ailleurs et de l'autre.

En effet, Mokeddem clame dans son texte que le départ à la rencontre de soi est un moyen pour favoriser l'ouverture à d'autres cultures. L'hybridation devient ainsi une alternative pour elle afin de renier la théorie selon laquelle on naît d'une

¹ Toualbi Noureddine, *L'Identité au Maghreb, L'Errance*, Casbah, Alger, 2ème édition, 2000. p.21

² Mertz – Baumgartner B, *Identité et écriture rhizomiques au féminin*, L'Harmattan, pp. 121 – 124.

seule culture et d'une seule origine. Elle essaie de plonger le lecteur dans un milieu où le nationalisme, les appartenances ethniques et religieuses sont sans cesse remises en questions. Mokeddem envisage, en effet, la mise en place d'un espace dans lequel les identités sont hybrides, ouvertes au dialogue, autrement dit, un nouvel humanisme. Elle veut mettre en place, à travers ses œuvres, une perspective universaliste qui va à l'encontre d'une perspective traditionnaliste, perspective derrière laquelle se cachent les dirigeants algériens et les fanatiques religieux. Elle parle aussi d'une renaissance à travers cette universalité.

Par ailleurs, Malika Mokeddem n'évoque pas seulement la violence sur les femmes et les enfants, mais également, les violences contre les hommes et plus particulièrement, à l'encontre des artistes. Les hommes et les femmes, dans ce cas de figure, convergent tous vers un même idéal, celui de la liberté¹.

Malika Mokeddem est une femme de savoir qui cherche à refléter les valeurs et les particularités de l'Être Humain, en tant qu'être à part. Chaque homme est un être unique qui a le droit de vivre sa vie sans que quelqu'un d'autre le lui reproche ou ne l'empêche de jouir de ses droits. Chaque homme est une personne qui ne peut pas être mise à l'écart à cause de la couleur de sa peau, de sa religion ou de son sexe².

¹ Longou Schahrazède, *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine* (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane, *op.cit.*,

² Belkheir Khaldia, *La quête d'une identité chez Malika Mokeddem: une revendication de différence et de ressemblance*, Synergies Algérie n°16, 2012, pp. 77 – 85.

2. 2. Le thème du féminin entre la société et l'écriture

2.2.1. L'image de la femme dans le milieu traditionnel algérien

L'image de la femme dans la culture algérienne est pour le moins dégradée. La mémoire populaire veut retenir que la femme est un être inférieur qui n'est pas autonome et doit toujours recourir à un homme pour la protéger. Cette image semble être confirmée par le proverbe algérien qui dit « *La femme ne sort que trois fois dans sa vie : une fois du ventre de sa mère, une seconde fois pour se rendre chez son mari et une troisième fois pour se rendre au cimetière* ». Ce proverbe montre déjà que l'espace réservé aux femmes est fortement restreint à la sphère domestique où elle assure l'entretien du foyer, la procréation des enfants et leur éducation. La femme n'est indispensable que pour satisfaire les besoins instinctifs des hommes.

D'autres mentalités sont même allées jusqu'à la « *satanisation* » de la femme, qui est donc aussi considérée comme un diable à craindre parce qu'elle serait plus prédisposée, par rapport à l'homme, à commettre un péché. Etant donné sa beauté, sa ruse et sa séduction, la femme a été depuis longtemps vue dans la société algérienne comme une source de désordre et de tension au sein du groupe. L'image de la femme dans la société est donc celle d'un individu dont les comportements animaux sont encore prépondérants. Elle serait alors plus vulnérable à la tentation de mal se comporter et de transgresser par la suite les règles qui régissent la société. Les relations entre les hommes et les femmes se trouvent ainsi perturbées et le problème de mixité perdure à différents niveaux, notamment dans le milieu scolaire.

Pendant la colonisation française, le statut de la femme qui reste pour veiller au foyer a été renforcé pour rejeter la puissance occidentale. La colonisation a donc

attribué à la femme un rôle de « gardienne des valeurs sacrées ». Cette image se manifeste par le fait que la femme est au cœur même du discours masculin, qui lui attribue un rôle de pilier central de la famille et en tant que mère, elle détient une autorité incontestée au sein du foyer¹.

La femme parfaite pour les algériens a été élevée dès son enfance à servir son père et ses frères. Quand elle est en âge de se marier, elle devient la servante de son mari. Elle ne décide pas et n'a pas son mot à dire, mais se contente d'acquiescer à tout ce que son époux lui dit. Par ailleurs, elle doit engendrer des enfants mâles qu'elle doit éduquer. Elle se charge de toutes les tâches ménagères dans l'univers très clos du foyer conjugal². L'accomplissement de tous ces rôles ne peut se faire que si la femme a été éduquée pour obéir. L'obéissance a été depuis longtemps manipulée par l'homme pour asseoir son autorité sur la femme. Dès l'enfance, les petites filles ont appris à obéir. Pour ce faire, il existe différents acteurs qui entrent en jeu. Il s'agit notamment des parents, des institutions publiques et des institutions religieuses. Or, le rôle le plus important dans l'apprentissage de la soumission est confié à la mère qui a la plus grande part de responsabilité :

Ce sont les perfidies des mères, leur misogynie, leur masochisme qui forment les hommes à ce rôle de fils cruels. Quand les filles n'ont pas de père, c'est que les mères n'ont que des fils. C'est qu'elles- mêmes n'ont jamais été enfants. Qu'ont- elles fait de la rébellion ? Les hommes font des guerres. C'est contre elles- mêmes que les femmes tournent leurs armes.³

¹ Oumerzouk Sabrina, *Essai d'une étude de la condition et des rapports homme-femme en Algérie à travers une approche socio-historique*, Mémoire de DEA « Etudes Africaines », option Anthropologie juridique et politique, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1998,

<http://www.dhdi.free.fr/recherches/etudesdiverses/memoires/oumerzoukmemoir.htm>

² Acte de la Conférence Internationale Traduction et Francophonie, le 16 au 17 mai 2011 à Suceava, Roumanie, <http://www.usv.ro/pro-doct/database/2010/17/publicate/01.pdf>

³ Mokeddem Malika, *Mes hommes* op. cit., p. 6.

L'obéissance a été considérée comme étant la première vertu pour la femme, parce qu'elle l'élève au rang de croyante. Elle doit passer par l'obéissance à l'homme pour qu'elle puisse obéir à Dieu. La religion a été un des piliers de l'éducation de la femme à cette obéissance. A part le fait d'inculquer celle-ci à la femme, il existe des menaces et des sanctions pour punir les femmes qui ne suivent pas l'exemple. Dans cette optique, les désobéissantes ne vont plus être considérées comme des croyantes. Elles vont perdre leurs époux qui vont choisir d'autres femmes plus dociles. Mais l'acquisition de cette obéissance ne peut se faire à moins que l'homme donne à la femme l'image qu'il a le contrôle. Ceci pourrait expliquer, sinon justifier, que les algériens se soient opposés à l'émancipation de la femme¹.

Pour ce qui est du mariage, les femmes sont mariées à des hommes qu'elles n'ont pas choisis. En effet, c'est le père qui décide de leur destinée. La femme ne décide ni du moment, ni de qui sera son époux. Son mariage est plutôt un mariage de convenance destiné à préserver le patrimoine familial et à consolider les liens fraternels entre les clans. En général, les mariages arrangés se font entre des cousins pour que l'héritage reste au sein de la famille. Dans de nombreux cas, les filles sont promises à leurs futurs maris avant même qu'elles n'entrent dans la période de puberté. Dans d'autre cas, les mariages arrangés sont destinés à unir deux clans. Dès que le père de la jeune fille accepte de donner sa fille en mariage à l'homme de l'autre clan, l'alliance entre les deux parties est déjà conclue. Dans ces cas de figure, la femme fait office de monnaie d'échange qui permet de préserver uniquement les biens familiaux, mais également, pour concilier deux clans qui ont eu des différends. Le statut de la femme est celle d'un individu qui a été « vendu » à son insu.

¹ Oumerzouk Sabrina, *Essai d'une étude de la condition et des rapports homme-femme en Algérie à travers une approche socio-historique, op.cit.*,

D'autre part, la femme n'occupe que l'espace domestique. Elle ne peut aucunement s'introduire à l'intérieur de l'espace réservé aux hommes. L'espace dans lequel elle peut se déplacer est fortement restreint. Et c'est ainsi qu'une femme algérienne est une femme cloîtrée. Elle ne peut sortir qu'en cas de besoin et dans ce cas seulement, elle demande la permission à son mari. Quand elle sort, elle doit porter une voile, baisser son regard. Il est formellement interdit qu'une femme marche au milieu des hommes. De plus, quand elle est dans la rue, elle doit faire preuve de politesse, de pudeur et de discrétion.

En limitant le statut de la femme, son rôle et sa fonction, la société algérienne a largement contribué à la chosification de la femme. Ce processus se construit à travers le discours théologique qui parle de la femme comme d'un objet sexuel. Elle ne dispose d'aucune considération, même pour le fait d'enfanter la descendance de l'homme. Selon les discours théologiques algériens, la femme a été enfantée par l'homme parce qu'Eve a été issue d'Adam. La femme est considérée comme une récompense attribuée à l'homme pour ses croyances. Elle ne dispose même pas alors de son propre corps et ne prend jamais de décision pour son propre compte. C'est son père ou son frère qui décident et au cas où ces derniers sont morts, c'est un homme de sa famille qui va déterminer son sort. Le corps de la femme est désormais un objet de reproduction qui appartient à la famille. Cette dernière se charge alors de veiller à ce que la jeune fille ne déshonore pas ce corps par la perte de la virginité, qui est considérée comme le bien le plus précieux pour la femme et qu'elle doit par conséquent garder jusqu'au jour de son mariage. La virginité est le reflet entre autre de l'honneur de la famille qui y a veillé en apprenant à la fille la bonne conduite.

La femme, machine à reproduire, ne possède plus son corps et n'en est plus responsable. Mais là encore apparaît le désarroi des femmes stériles, qui ne peuvent pas se reproduire. Elles sont donc répudiées par leurs maris, culpabilisées de ne pas être aptes à assurer la fonction reproductive pour laquelle elles ont été conçues. Enfin, elles sont exclues du groupe. Le même sort est réservé aux femmes qui n'engendrent que des filles¹.

Bien que des progrès notables aient été observés en ce qui concerne les démarches entreprises par l'Etat algérien pour mettre la femme sur un même niveau que l'homme, il existe encore de formes de discriminations au sein de la société algérienne. Ces discriminations et ces non-respects des droits de la femme résultent de l'absence ou l'insuffisance de textes pénaux en ce qui concerne les délits commis à l'endroit de la femme. Ainsi il n'existe pas de textes pénaux qui permettent de punir l'acte d'harcèlement moral et sexuel à l'encontre de la femme. Les violences domestiques et conjugales sont passées sous silence à cause de la peur des femmes qui n'osent pas révéler la culpabilité de leurs maris.

Un manque de communication est observé, ce qui empêche la communauté internationale d'informer les femmes sur leurs droits civils. Quand ces dernières ne sont pas au courant de leurs droits, il est facile pour les hommes de les bafouer.

En outre, les femmes ne disposent pas d'une indépendance économique et/ou d'un contrôle de revenus qui vont leur permettre de payer les frais d'un avocat en cas de besoin. Le manque d'autonomie financière de la femme en Algérie constitue un obstacle à l'application et à l'exercice des droits de la femme algérienne. De plus,

¹ Oumerzouk Sabrina, *Essai d'une étude de la condition et des rapports homme-femme en Algérie à travers une approche socio-historique*, op.cit.,

même quand la femme possède les moyens pour mener l'affaire de non-respect de ses droits à la justice, elle est très mal vue par la société qui juge que les affaires familiales ne devraient pas être traduites en justice parce qu'il s'agit d'un problème privé¹.

2.2.2. L'image de la femme représentée dans le texte

Les textes de Malika Mokeddem parlent d'héroïnes qui sont toutes en quête de liberté à l'intérieur d'une identité stéréotypée. De nombreuses femmes algériennes se sont identifiées aux protagonistes des textes de Malika Mokeddem, comme elle l'affirme elle-même :

Je reçois des lettres de lectrices algériennes. Qu'elles vivent en Algérie ou en exil, elles me disent qu'elles se reconnaissent complètement en Leïla, Sultana, Kenza, héroïnes de mes romans. Toutes celles qui ont eu à lutter contre l'enfermement de nos traditions, pour faire des études, pour pouvoir travailler, ont arraché leur liberté au prix fort. Nous avons toutes des parcours similaires, à des variantes près.

Malika Mokeddem parle de femmes exceptionnelles qui ont su s'émanciper et chercher l'égalité au sein de la société et qui tentent également de mettre l'accent sur l'identité du mâle dominant qui envahit la société algérienne. Il faut noter, par ailleurs, que Malika Mokeddem ne diabolise pas pour autant les hommes qui apparaissent dans ses textes. Au contraire, elle évoque les hommes qui l'ont aidée lors de ses périples².

¹ Cheriet Boutheina, *Femmes, droit de la famille et système judiciaire dans les Etats du Maghreb : Le cas algérien*, In : Femmes, droit de la famille et système judiciaire en Algérie, au Maroc et en Tunisie, ONU, 2010, pp. 13 – 59.

² Belkheir Khaldia, *La quête d'une identité chez Malika Mokeddem : une revendication de différence et de ressemblance*, Synergies Algérie n°16, 2012, pp. 77 – 85.

Les œuvres de Malika Mokeddem ont un aspect autobiographique. En ayant vécu certaines circonstances dans son pays natal, comme fille de nomade qui s'est sédentarisé, les traces de sa culture nomade et algérienne ont été retrouvées au fil de la lecture de ses œuvres. Mais en voulant soulever des situations qui l'ont marquée, Malika Mokeddem a mis à nu une société toute entière. En ouvrant le chemin de la dénonciation des injustices par le biais de la littérature, l'écrivaine algérienne d'expression française a mis l'accent sur la nécessité de s'exprimer d'une façon ou d'une autre. L'écriture pour elle n'est pas seulement un *exil*, mais aussi une révolte en elle-même, une manière de dire sa pensée, une façon de voir la société, un dévoilement de certaines pratiques, c'est une forme d'incitation ou de prise de conscience dans une population cible sur un sujet qui est resté tabou ou qui n'a pas suscité l'intérêt du reste de la population jusque-là.

Malika Mokeddem n'a pas été la seule à s'exprimer à travers l'écriture. D'autres algériennes ont aussi suivi un parcours identique. Au moment où la femme commence à revendiquer ses droits, l'écriture de ces œuvres littéraires ne peut pas être dissociée des mouvements des associations féminines algériennes qui ont mené des combats en faveur de l'égalité de droits de l'homme et de la femme et la reconnaissance de cette dernière en tant qu'être humain, qui devrait être respecté en tant que tel. Les textes de Malika Mokeddem s'inscrivent dans une longue sensibilisation de la femme sur la réalité algérienne et amènent le lecteur à considérer cette réalité.

Les années 90 (décennie noire) sont le théâtre d'actes de violence terroristes si bien que le désir de s'exprimer a explosé chez les écrivains. La production de cette décennie sera alors une littérature d'urgence. Ce reflet, cette expression de la violence

qui sévit en territoire algérien ne manque pas de se répercuter sur la population algérienne et le reste du monde. En effet, la littérature d'urgence des années 90 a fortement attiré l'intérêt des médias algériens et étrangers qui ont fait des recensions de ces livres, mais qui ont aussi donné directement la parole à ces écrivains par le biais d'interviews. Les écrits littéraires des années 90 constituent une textualisation du discours social, et montrent une vision de l'Histoire par une mise en texte ou une fictionnalisation de la réalité sociale. Ces œuvres s'inscrivent dans le contexte d'une représentation du social. Dans cette représentation, personne n'est à l'abri du danger représenté par les terroristes. Mais un intérêt particulier est porté à la victimisation de la femme par les violences physiques à grande échelle et les assassinats des femmes qui ne respectent pas le code vestimentaire ou les codes de conduite imposés par la société, les viols, les mariages forcés, les enlèvements, les séquestrations, les tortures, et les mutilations sur l'ensemble du territoire. L'écriture d'une œuvre marque de ce fait, l'expression de toute une société qui souffre de cette violence.

Dans cette écriture dite d'urgence, ce ne sont pas seulement les écrivaines dont la renommée est connue qui vont intervenir. Des femmes écrivaines, qui cherchent encore leur place dans le monde de la littérature, vont suivre le parcours de leurs aînées et écrire à leur tour sur cette horreur algérienne et plus particulièrement sur le sort des femmes. Les faits relatés dans ces œuvres ne sont pas seulement la réalité individuelle, mais aussi, et surtout, la réalité collective. Et les femmes écrivaines ont tenu à mettre fin à cette tragédie collective et individuelle en écrivant le plus vite possible dans le contexte d'une autobiographie ou d'un roman fictif fortement inspirés de faits réels.

Les œuvres de ces années 90 reflètent aussi le conflit de la femme contre l'homme ou plutôt contre la société misogyne qui ne veut pas reconnaître la femme comme l'égale de l'homme. Mais elles parlent aussi des conflits des hommes entre eux. Dans ce cadre, le texte littéraire est un reflet de la réalité, de la lutte pour la reconnaissance des droits de la femme et pour la liberté. Cela a eu certainement des répercussions sur la pensée du lecteur qui a une autre vision de l'Algérie et de la femme algérienne, contrairement à l'image que les dirigeants de l'époque ont voulu transmettre au monde entier. L'écriture constitue une lutte collective pour la liberté, et chaque auteure ne parle pas seulement de son propre drame mais aussi, de celui des autres ¹.

Dans cette optique, l'écriture constitue une forme de révolte en Algérie. Elle représente une résistance de la femme contre toutes les formes d'oppression et symbolise le combat des femmes pour prendre la parole devant les violences et les injustices qui sont perpétrées à leur endroit. Par conséquent, le combat littéraire des femmes algériennes est aussi considéré comme étant un contre-pouvoir qui essaie de repousser les frontières du genre au sein d'un système patriarcal. Or, une telle lutte suggère de remuer les « ordres des sexes » qui ont été établis par la société patriarcale algérienne. Et va donc forcément avoir un effet sur la perception du rôle et de la place de chaque sexe au sein de la société. Mais cette prise de position et de parole par les femmes ne manque pas d'avoir de l'influencer sur la considération des femmes écrivaines.

Il est intéressant de noter, par ailleurs, que même dans des pays avancés comme ceux qui constituent l'Europe, l'écriture littéraire par la femme a été mal

¹ Benamara Nasser, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem op.cit.*, 299p.

considérée par la société, cet acte étant souvent exercé par les hommes. Ainsi, au 19^{ème} siècle, les femmes écrivains n'étaient pas du tout reconnues. C'est pour cette raison, que les auteures de cette époque ont dû emprunter des noms d'hommes pour pouvoir publier leurs œuvres. Dans d'autres cas, leurs œuvres étaient considérées comme la propriété de leurs maris, du point de vue légal. Ce n'est qu'après seulement que les femmes ont été reconnues pour leurs œuvres et sont estimées être à la hauteur d'une telle pratique littéraire.

En Algérie, les femmes écrivains se heurtent à différents conflits de la part de la société qui juge l'écriture féminine comme une écriture autre, une contre-écriture qui ne peut être admise. Ceci vient du fait que l'interprétation des écrits masculins différencierait de celle des écrits féminins. En effet, il a été affirmé que les mots employés par les femmes écrivains n'auraient pas le même sens ni la même valeur que ceux employés par les hommes parce qu'ils pourraient être soumis à différentes interprétations. La société considère la femme comme un être maladroit dans l'acte d'écriture. Ainsi, quand les femmes écrivent, elles n'écrivent pas en tant que femme. La femme aurait, de ce fait, une écriture de l'autre, une écriture fondée sur la vision masculine du monde par les hommes. Autrement dit, la femme ne peut réaliser qu'une écriture masculine¹.

Or, il a été constaté que la femme écrit différemment des hommes puisqu'elle perçoit différemment la réalité sociale. Par ailleurs, les femmes écrivains algériennes ont réinventé la langue. S'il est admis que la femme ne conçoit pas une chose, un événement, une situation de la même manière qu'un homme, il est évident que la femme et l'homme ne transcrivent pas de la même façon

¹ *Ibid.*, p. 290.

les événements et le cours des choses¹. Dans cette perspective, on observe que dans le rapport à la vie, les femmes perçoivent la même réalité physiologique, politique et sociale, d'une façon sensiblement différente de celle des hommes. Elles n'ont pas le même point de vue que les hommes, d'où qu'elles ont une écriture spécifique et forcément éloignée de celle des hommes. Un même événement historique ou social n'est jamais représenté de la même manière par une femme que par un homme : tel est le cas dans *Des rêves et des assassins* car même si le lecteur ignore le sexe de l'auteur, il peut aisément percevoir que c'est une femme qui écrit. La conception du réel est très différente chez elle. De ce fait, les femmes écrivaines ont un langage qu'elles seules peuvent tenir².

En Algérie, on parle d'« écriture de femmes algériennes », ce qui ne manque pas de renvoyer directement le lecteur au sexe de l'écrivaine. Ainsi, l'auteure risque fort d'être enfermée dans une sorte de « ghetto littéraire ». Malika Mokeddem affirme à ce propos :

Tout à coup, être femme, algérienne et romancière devenait emblématique. J'y vois plutôt un danger qu'un sujet de satisfaction. Il y a là un risque de jugement caricatural, donc réducteur. De la même façon que je n'ai pas voulu qu'on m'enferme dans un ghetto pour ce qui concerne le monde de l'édition, je n'aime pas, non plus, qu'on mette mes livres dans un fourre-tout. A nous de combattre les clichés³.

Malika Mokeddem, comme toutes les autres écrivaines algériennes, auraient donc peur que leurs œuvres ne soient caricaturées et réduites à des pensées simplistes.

L'œuvre littéraire ne peut être séparée de son contexte historique et plus

¹ Quinn Claudine, *Une révolte inconsciente : Colette comme précurseur de l'écriture féminine*, Queen's University, Canada, 1994, p. 48.

² Benamara Nasser, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem*, op.cit., p. 190.

³ Helm Yolande, op., cit., p. 28.

particulièrement, les œuvres des années 90 où l'Algérie était frappée par des violences sans précédent. Le lecteur pourrait risquer de ne voir dans l'œuvre que le témoignage sur la réalité de l'Algérie ou le cri des femmes qui luttent pour leur égalité au point de ne plus avoir une vision objective de la valeur littéraire de ces œuvres.

Mais la création littéraire des femmes et des femmes algériennes était mal considérée parce qu'elle relate des faits qui n'étaient pas exposés jusque-là. « *L'écriture féminines introduit dans le domaine du publié, du public donc du discutable, des éléments qui n'ont pas coutume d'être exposés au débat collectif : psychologie, logique, gestuelle féminines* »¹. D'autre part, les revendications exprimées par les femmes n'ont jamais été prises en considération par la société². Ainsi, les différentes démarches adoptées par la femme, y compris l'écriture, ne pourrait pas être bien perçue en Algérie. Ceci pourrait expliquer que Malika Mokeddem ait été régulièrement menacée, même en France où elle habite³. Mais elle l'a été aussi dans sa terre natale. Alors qu'elle voulait rentrer en Algérie en 1993 pour préparer la sortie de *L'interdite*, elle a été appréhendée. Elle ne pouvait plus retourner en Algérie parce que sa propre vie était en danger. En 1995, elle a reçu dans son cabinet à Montpellier des appels téléphoniques menaçants. Pour se protéger, elle a dû passer toute cette année sous surveillance policière. Elle a même dû fermer son cabinet alors que son roman *Des rêves et des assassins* allait sortir en librairie⁴. Cette violence n'a pas été seulement exercée à son endroit mais également à l'endroit

¹ Achour Christiane et Rezzoug Simone, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Enag, 1991, p9.

² Benamara Nasser, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem*, *op.cit.*, p. 220.

³ Biographie de Malika Mokeddem, <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=548>

⁴ Mokeddem Malika : « ... eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots ... », *op., cit.*,

d'autres auteurs qui ont voulu mener le même combat aux côtés des femmes¹. Les menaces adressées aux écrivaines et aussi aux personnes qui ont suivi des études supérieures, les intellectuels qui tentent de s'exprimer à travers leurs textes, sont destinées à affaiblir moralement et psychologiquement ces personnes en leur envoyant ces menaces de mort. Et dans certains cas, comme avec Abdelkader Alloula ou Tahar Djaout, on a pu voir que des écrivains étaient assassinés.

En voulant exprimer, à travers l'écriture, le fond de leur pensée, les femmes écrivaines algériennes se sont confrontées délibérément à des forces intégristes religieuses et à la société phallocratique algérienne. Ainsi, elles risquent non seulement de perdre la vie, mais également de perdre le sens de la valeur littéraire de leurs écrits, considérés alors comme des écritures témoignage, des écritures de l'urgence qui relèvent plutôt d'un documentaire à part entière que d'une œuvre littéraire.

Telle est l'image de la femme représentée non seulement dans *Des rêves et des assassins*, mais aussi dans le reste de l'œuvre romanesque de Malika Mokeddem qui est exclusivement au service de la cause des femmes.

Chapitre III : Conflit des origines, origine du conflit

3.1. La représentation du père dans l'univers

« *Quelque chose était déjà détraquée dans ma famille, bien avant ma naissance. Mon père.* » (RA, p.9). C'est ainsi que commence le roman, objet de notre présente analyse. A vrai dire, le sujet du conflit avec le père est un thème très ancien

¹ Khodja Soumya, *Ecritures d'urgence de femmes algériennes*, CLIO, Histoires, femmes et société, n°9, 1999, <http://clio.revues.org/289>

dans la littérature. Et le statut que donne la société maghrébine au père est d'une telle importance qu'il devient conflictuel entraînant forcément une certaine révolte contre la tradition. Notons que cette problématique du père est par moment inséparable d'une certaine réalité socio-familiale vécue par l'auteur du récit.

Le père de Kenza dans *Des rêves et des assassins*, est un boucher. Ce métier a été spécialement choisi par Malika Mokeddem dans le but de marquer le caractère sanguinaire de ce père. Dans ce métier, de l'approvisionnement à la vente au détail, le boucher est le spécialiste de la viande. Il choisit et achète les carcasses, les découpe puis les transforme en morceaux qu'il présente à sa clientèle. Il faut toujours maîtriser l'ensemble des techniques qui permettent de désosser, de dénervé et de dégraisser. Cette force incarne sans doute la violence du père qui s'impose comme seule figure d'autorité dans la famille. Malika Mokeddem fournit une description détaillée et très représentative de cet acte :

Entre les carcasses suspendues des bêtes, dans des nuées de mouches et l'odeur du sang, il est à son aise. La manipulation de la viande entretient l'attente d'une proie. Il faut le voir s'emparer d'un quartier de bœuf ou de mouton et, d'un geste de catcheur, le jeter sur le billot. Il saisit une hache et han ! han ! han ! trois coups, trois souffles. Débité, il s'éloigne. Fasciné, il observe le tableau : entrailles béantes, os écrabouillées. Il prend un coutelas et revient à la charge. Ecarte, fouille les chairs. Suce ses doigts. Claque la langue. Le travail soigné, il ne connaît pas. Les débris d'os, les tranches taillées, il s'en moque. Seul compte le contact de la chair. (RA, p.11)

Quand l'auteure a fait allusion au fait que, pour son père, la femme n'est rien d'autre qu'une « viande », elle met en relief le statut de l'homme, justement. Le père de famille qui dispose des pouvoirs absolus, tout comme un boucher manie les viandes

comme il le veut. Or, dans cette figure, la bête a déjà été abattue avant que ce dernier ne vienne la trancher. Il s'agit d'une mort fictive, traversée par toutes les femmes mariées à un homme qui les torture et les considère comme une simple marchandise qu'il a acquise par ses propres moyens.

De même, la femme quitte ses parents pour aller vivre avec son mari, qui s'engage à s'occuper d'elle. Ceci relève de l'autorité du mari sur son épouse et sa supériorité dans la vie familiale par rapport à la femme. Mais cela pourrait aussi symboliser que la femme, aux yeux de l'algérien, ressemble à cette viande qu'il vient d'acheter au marché. En effet, la dot du mariage, versée au père de la fille, laisse supposer l'image de la femme comme une marchandise. Etant donné que c'est l'homme qui a versé cette somme, pour l'avoir elle, comme femme, il a toute autorité sur elle et par conséquent, elle ne dispose pas des mêmes droits que lui.

Malika Mokeddem donne au personnage du père une sorte d'autorité patriarcale, une violence et un pouvoir excessif qui se nourrissent de la tradition et trouvent leur légitimité dans la religion. Ce caractère se manifeste par l'acte de prendre de force la petite Kenza, alors qu'elle n'a que trois mois et a donc besoin de sa mère. La mère de Kenza a quitté son mari à cause de son infidélité, ce qui ne semble pas le déranger. Il a décidé tout simplement de répudier sa femme et de lui enlever son enfant. C'est l'image d'un homme qui se croit tout permis et qui manque de morale. Cela manifeste le comportement typique d'un homme qui se cache derrière les pratiques ancestrales et les alternatives avancées par la société pour masquer ses décisions et se convaincre lui-même qu'il n'a jamais tort.

La caricature du père dans *Des rêves et des assassins* est celle d'un homme qui profite de la situation dans la société algérienne de l'époque pour pratiquer la

polygamie. En effet, étant donné les pertes humaines considérables à la suite de la guerre qui a frappé l'Algérie, la polygamie a été fortement encouragée pour repeupler le pays. Outre les animaux des abattoirs, le père cible également « *les veuves des martyrs* » qu'il rencontre dans son quartier. Il est considéré comme un obsédé et l'enfant, sa fille, en était consciente dès son plus jeune âge, comme elle l'affirmait : « *mon père a sa maladie : le sexe* ». Face à la figure très médiocre du père, Kenza symbolise l'instinct irréductible de la liberté et de la révolte. Outre sa prise de conscience, elle refuse carrément que l'enfant soit toujours sous la tutelle exclusive et autoritaire du père. Elle veut justifier la valeur de l'enfant devant la personne adulte et sa révolte contre son père naît d'une certaine prise en considération de sa personne ;

Il ne m'a jamais aimée mon père. Je le lui ai bien rendu. Mon regard avait le don de le mettre en colère [...] Je hurlais alors plus fort que lui. J'ai appris ça très tôt, le pouvoir de mes cris. Les filles, les femmes qui élèvent la voix le terrorisent. (RA, p.13)

Le statut de ce père autoritaire, indifférent et violent, est celui de bon nombre d'hommes algériens. Malika Mokeddem parle alors de la situation, de la valeur et de l'identité sociale de l'homme algérien à travers son récit.

La société algérienne se caractérise, en effet, par des rapports hiérarchiques dans lesquels, les activités d'un individu sont fortement dépendantes du groupe auquel il appartient. Dans le même esprit, dans cette société le jeune est aussi dominé par l'âge que la femme l'est par l'homme. Cette pensée masculine algérienne est le pur fruit d'un système patriarcal, dans lequel l'organisation de la famille et de la société se fondent sur la prépondérance de la descendance des mâles et le pouvoir exclusif du père qui préfère les petits garçons aux petites filles, puisque ces dernières risquent de

devenir dans quelques années, des sous-individus, qu'il va exclure aussitôt en les mariant de force.

En effet, l'homme transmet sa richesse à sa descendance et pour que ce bien soit transmis à une bonne descendance, il est indispensable, pour lui, de contrôler et de gérer sa famille. Il faut qu'il ait une bonne épouse, une femme sage mais surtout obéissante et fertile qui puisse lui donner une bonne descendance qui, à son tour, va pouvoir gérer ce patrimoine familial. Ce qui explique cette préférence du père pour le fils qui sera rattaché au clan pour toute sa vie, contrairement à la fille.

A vrai dire, la religion confère des privilèges, une autorité sur lesquels se développe un patriarcat à travers lequel surgissent des mécanismes d'une tyrannie qui, au sein de la famille traditionnelle, oppresse les femmes aussi bien que les filles.

Ce patriarcat a été également le système d'organisation de la famille algérienne et bien qu'il puisse être atténué petit à petit grâce aux conditions de la société moderne, il n'en reste pas moins des traces qui influencent toujours la perception des rôles sociaux des sexes au sein de la société. Ce système d'organisation est basé sur la communauté où tous les enfants restent avec leur père. Seules les jeunes filles quittent la communauté pour suivre leurs maris, mais les jeunes hommes intègrent leurs épouses au sein du clan, d'où une cohabitation avec le patriarche même, au-delà du mariage. C'est donc lui qui contrôle tout.

Dans cette optique, le père se trouve être, par conséquent, le seul détenteur de l'autorité et du pouvoir. Le patriarcat a modelé l'identité masculine, fondée sur la virilité et la domination. Cette virilité, selon la pensée algérienne, implique la capacité de l'homme à se montrer fort, courageux, à contrôler et à dominer la femme. Dans ce

cadre, il est nécessaire de faire preuve d'aptitude à prendre des décisions et d'entreprendre des directives pour les situations qui portent atteinte à sa famille et son statut d'homme. L'insoumission de la femme porte donc atteinte à son honneur d'homme et il peut la sanctionner pour récupérer, aux yeux de la société, toute sa dignité d'homme. Par ailleurs, c'est à travers le comportement de sa femme qu'il sera jugé par la société. L'homme doit agir comme un maître de sa femme. Ainsi, s'il n'arrive pas à dominer sa femme, il perd tout son honneur.

Pour imposer sa domination sur la femme, l'homme dispose donc non seulement de la force physique que lui procure la nature de son corps, mais aussi du statut social que lui offrent autant la religion que la tradition. En effet, l'homme cherche des moyens pour affaiblir la femme d'avantage, pour qu'elle se soumette à lui et par conséquent, ne plus contester son pouvoir et sa domination. Cependant, il existe plusieurs formes de cet affaiblissement de la femme qui peut être physique ou psychologique. Ce geste se traduit par les différentes menaces perpétrées à son endroit : l'emprisonnement, la violence physique et même le meurtre. Ainsi, quand la femme désobéit, elle peut être brutalisée. Les règles d'honneur autorisent le père, le frère ou le mari à mutiler et à tuer la femme qui déshonore la famille. Quelquefois, l'homme joue sur le sentiment de culpabilité de la femme pour la faire obéir¹. Et on retrouve cela dans le cas du père de KENZA quand il a répudié sa femme en l'arrachant de ses bras. Le père aurait très bien pu profiter du sentiment de culpabilité de sa femme, parce que c'est elle qui a quitté son mari, pour reprendre la petite fille avec lui, sans que sa femme ne puisse réagir.

¹ Oumerzouk Sabrina, *Essai d'une étude de la condition et des rapports homme-femme en Algérie à travers une approche socio-historique*, op., cit.,
<http://www.dhdi.free.fr/recherches/etudesdiverses/memoires/oumerzoukmemoir.htm>

L'image du père véhiculée dans *Des rêves et des assassins*, est donc celle d'un père qui veut tout simplement se venger de sa femme et la faire souffrir, en la privant de son enfant. A voir le comportement de ce père, qui ne se montre pas indulgent envers sa fille, sa nette préférence pour les frères, qui, pourtant, se révèlent violents eux- aussi, et le fait qu'il expédie la petite Kenza chez son oncle pendant les vacances, tout cela laisse supposer un père complètement indifférent au sort de sa fille et de sa femme. Mais ce portrait ou cette caricature du père est celle de la société patriarcale algérienne, qui cache sous différents prétextes la violence et l'injustice des hommes envers leurs propres enfants et leurs femmes.

Le premier chapitre du roman est consacré à la description du personnage du père intitulé « *Le manque et l'outrance* ». *Oustrance* pour décrire la présence insupportable et étouffante du père et *manque* d'une mère jamais connue.

3.2. Représentation de la mort du personnage maternel dans *Des rêves et des assassins*

La mort de la mère de Kenza ne se traduit pas seulement par sa disparition physique, mais également par son absence dont la petite souffre depuis son naissance. La première mort de la mère de Kenza est survenue lorsqu'elle a décidé de s'exiler en France, à Montpellier. Au sein du clan et de la société qu'elle a quittée, elle est déjà morte ou elle n'a jamais existé. C'est une mort de l'âme parce que la femme ne peut pas s'épanouir et malgré son désir de liberté, son envie de préserver sa famille, elle n'a pas son mot à dire. Il s'agit d'une mort intérieure dont souffrent de nombreuses femmes algériennes qui, désormais, ne sont plus que des « objets » entre les mains de leurs maris.

Mais il existe aussi la mort due à la séparation. Keltoum est, en effet, une mère et comme toute mère, elle a dû protéger son enfant. Certes, cet enfant n'est pas un garçon comme le souhaite la société algérienne, mais une fille. Elle n'en reste pas moins sa fille. En allant à Montpellier pour s'occuper de son frère, elle l'attendait déjà, elle était une source de joie pour elle. Par ailleurs, devant la tragédie sordide que représente le fait d'être mariée à un homme qu'elle n'aime pas et qui ne la respecte pas, la naissance d'un enfant ne serait-elle pas une source de joie ? Pourtant, elle a été séparée de cette enfant. Cette séparation pourrait constituer une petite mort pour la jeune mère qui n'a que la voie de l'exil pour fuir cette société misogyne.

Cette absence a marqué l'enfant. Elle a été victime de cette privation de la mère. Elle n'a même pas pu connaître sa mère, et quand elle avait huit ans, elle découvre qu'elle est déjà morte. La narratrice essaie de décrire le sentiment d'irréalité que lui donne la mort de sa mère :

Au cimetière, la femme s'arrêta devant le tumulus d'une tombe fraîchement érigée et dit :

_ C'est ta mère.

Comme je restais sans réaction, elle sortit une photo de son sac et me la tendit :

_ Tiens, c'est elle. C'est ta mère.

Je vis un visage très jeune, qui me souriait. Mon sentiment d'irréalité devint plus fort encore. Je n'avais jamais vu frémir ces traits. N'avais aucun souvenir de baiser, aucune parcelle de vie commune à insuffler à ce mot : mère. Il ne m'était que l'absence de l'inconnu. L'absence d'une inconnue. Le visage de la photo n'y changeait rien. Je ne pouvais perdre une mère que je n'avais jamais eue. (RA, p.18)

Dans les différentes péripéties qui ont précédé sa mort, il y a d'abord la perte de l'identité algérienne. En quittant son pays natal pour gagner la France, elle a renié son

identité pour en recevoir une autre, celle d'immigrée, qui, pourtant, n'est pas valorisante. La mort de la figure maternelle dans ce cas est également incarnée par cette absence d'avenir pour des femmes en quête de liberté. Bannies de leurs pays, elles ne peuvent plus y retourner parce qu'elles sont considérées par leurs familles comme des femmes insoumises et donc, perfides ou mauvaises. A l'endroit où elles vivent, elles ne peuvent jamais être reconnues comme des françaises, elles sont des étrangères sur lesquelles les nationaux ont déjà calqué une image très dégradante. Cette étape constitue une mort de son identité algérienne et de son identité de femme.

Vu que la femme algérienne ne dispose pas, chez elle, de biens propres, et ne bénéficie pas d'une vraie scolarisation, elle se sent perdue dans cet univers complètement étranger et où elle ne peut se fier à qui que ce soit. Ceci constitue une autre mort. En effet, elle doit s'adapter à une nouvelle vie, à d'autres habitudes, avec le peu de moyens dont elle dispose. Certaines ont de la chance, mais d'autres moins. L'adaptation de cette nouvelle vie ne peut être complète parce que la racine de son ancienne identité, qui reste son unique identité, persiste. Il s'agit donc d'une mort qui ne peut être oubliée, ni enterrée. Elle laisse une trace dans l'être, dans l'âme.

Le rapport mère fille dans ce roman est problématique. Kenza décide de chercher les traces de sa mère alors qu'elle ne l'a jamais connue. Celle-ci devient coupable aux yeux de la société mais aussi aux yeux de sa fille, coupable pour son absence. Même quand elle est morte, elle n'a pas pu se débarrasser de ce statut parce qu'elle n'a pas pu remplir son rôle de protectrice et donneuse d'affection. Malgré son amour, pourtant grand, comme toute mère d'ailleurs, elle paye pour les bêtises de l'homme.

3.3. Représentation sociale des personnages féminins du roman

Les personnages principaux de Malika Mokeddem, à travers lesquelles elle s'exprime, sont des femmes qui ont subi des injustices de la part d'une société qui rejette la femme. Ce sont des femmes désorientées, en quête de leur identité, de leur place dans la vie sociale ou la vie familiale. Ce sont des femmes qui cherchent à s'affirmer et à se séparer des autres femmes. Ce sont donc des femmes combattives qui ont dû se surpasser pour trouver leur place. Pour ce faire, elles ont dû faire des sacrifices pour atteindre leurs objectifs. Ces différents moyens ont été créés dans le but d'échapper à des situations qui leur déplaisent mais ils permettent aussi aux filles dont elle raconte l'histoire, de se protéger et de créer un espace de liberté et de fuite. Les femmes évoquées dans les romans de Malika Mokeddem sont toutes des femmes emblématiques qui sont marginalisées par la société. Ces femmes sont issues de différents milieux, mais elles se battent pour la même cause : la liberté. Ces femmes sont dotées d'un tempérament exceptionnel et d'un esprit libre.

Les personnages incarnés par l'auteure et l'auteure elle-même, se caractérisent par une grande adaptation à différentes cultures. Elles ne montrent aucune limite dans le franchissement des cultures qui ne sont pas algériennes. Elles se particularisent par une ouverture à l'universel, ce qui permet à Malika Mokeddem de présenter à son lecteur, les différents aspects des cultures d'un pays à un autre. Par ce geste, elle n'entend pas seulement attirer l'attention sur les conditions de la femme algérienne dans le but de l'améliorer, mais de favoriser par la même occasion la condition sociale de toutes les femmes, peu importe où elles se trouvent. A travers son œuvre, l'écrivaine a pris le parti des minorités opprimées dans le monde comme elle va le dire elle-même : « *Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les*

tourmentés et les juifs errants comme moi. Et ceux-ci n'ont jamais eu pour patrie qu'un rêve introuvable ou tôt perdu ».

Malika Mokeddem est une femme écrivaine algérienne, elle porte l'expression de nombreuses femmes opprimées. Elle est une femme rebelle qui tente de véhiculer à travers ses textes un message pour toutes les femmes pour revendiquer leurs droits. Pour ce faire, elle donne à ses personnages féminins le caractère de femmes rebelles, insoumises, révoltées. Mais toutes ces femmes ont érigé leur place dans la société en apprenant. En faisant des études supérieures, en lisant beaucoup.

Kenza

Kenza, le personnage principal du roman, est une enfant victime de la guerre et de la société patriarcale. C'est une enfant qui sera fortement marquée par l'absence de sa mère et par le comportement de son père et de ses frères. C'est aussi une femme qui a voulu apprendre pour pouvoir s'épanouir. Elle s'est toujours accrochée à la recherche de la liberté que les femmes algériennes ne pouvaient pas acquérir. L'opposition est remarquable dans son discours dès la première phrase du roman. Lors de son enfance, elle se sentait perdue et s'accrochait au petit garçon, Alilou qui pouvait l'aider à fuir la triste réalité.

Devenue une jeune femme tout à fait brillante, elle a entretenu une relation amoureuse avec Yacef, qui pouvait l'aider à avoir l'espoir que les hommes n'étaient pas tous pareils et qu'il existe encore des jeunes hommes capables de partager son désir d'émancipation et de développement comme le petit Alilou de son enfance. Elle croyait que Yacef pouvait aller à l'encontre des traditions qu'elle jugeait trop contraignantes. Elle pensait voir en son amoureux la liberté d'aimer, contrairement

aux autres jeunes algériennes de son âge. Mais quelle fut sa déception quand elle a découvert que, finalement, Yacef, était comme tous les autres hommes de son temps.

Yacef a aimé Kenza, mais il ne pouvait pas transgresser la loi pour choisir son amour pour elle, il préféra donc de se marier avec une cousine que ses parents ont choisie pour lui. Il a épousé une femme qu'il n'aimait pas et a sacrifié de la sorte son amour pour Kenza afin suivre la tradition et passer pour le parfait jeune homme dont la femme et la société algérienne devraient être fières. Kenza incarne donc la figure de toutes les jeunes femmes qui n'ont pas pu aller jusqu'au bout dans leurs amours. Elle incarne également l'amour impossible dans cette Société où les parents ont une grande influence sur les décisions prises par leurs enfants, quel que soit leur âge et leur rôle dans la société. Elle met en évidence tous les amours sacrifiés pour un mariage de convenance entre les deux parties.

Son aventure avec Yacef représente toutes les femmes qui ont été trompées, et bercées par les illusions. Elle croyait trouver le grand amour et pensait être l'unique et la seule femme qui comptât aux yeux de son amant mais elle s'est rendu compte que finalement, elle n'était pas plus importante que la tradition, pas plus que ses parents et le regard de la société, les considérations de cette société, quand elle va découvrir que Yacef est allé à l'opposé de ce qu'on attendait de lui : épouser la jeune vierge qui lui a été promise par ses parents.

Yacef représente tous les hommes algériens de l'époque qui se plient devant la tradition et les mentalités archaïques. Or, Malika Mokeddem a créé d'autres personnages masculins qui n'ont rien à voir avec cette figure comme Lamine le demi-frère de Kenza et ses amis, Foued, Kamel et Rachid symbolisent une minorité dans cette Algérie de ceux qu'on peut considérer comme de vrais hommes :

Je ne parle pas de Foued. Lui, Kamel, toi...Vous faites partie de ceux, si peu nombreux, hélas ! qui sauvent la gent masculine. Et nous réconcilient. Il y a ceux qu'on épouse quand les lâches nous lâchent. Et il y a ceux qui nous quittent parce que nous sommes des femmes de tête. Des êtres libres ! Parce que la liberté ne convient pas aux femmes. (RA, p.70)

Kenza est aussi le portrait de la femme révoltée contre la société patriarcale et misogyne algérienne. Elle était avide de liberté. Elle a voulu fuir ce monde dans lequel elle se sentait enfermée, pour se consacrer à la lecture, et à ses études. Une femme qui étudie, dans l'Algérie de cette époque, est une femme qui ne mérite pas grande considération. C'est une femme qui s'occidentalise. Elle est mal vue par les conservateurs qui voient en elle une personne débauchée. L'étude a été pour elle un moyen de s'évader, mais également un moyen d'être libre. C'est une façon de montrer à la société algérienne et à tous ceux qui la regardent, qu'une femme peut servir à autre chose qu'à procréer et à être l'objet que le mari a acheté à ses parents lors du mariage.

Kenza est considérée comme une « sur-femme » qui ose se dresser contre les pouvoirs du père et des hommes en général. C'est une femme insoumise qui, pour avoir cherché la liberté, va être se retrouver seule, séparée des autres. Mais à travers cet isolement, elle montre la fragilité de la société algérienne. Selon les études, l'isolement d'un individu au sein de la société ne devrait pas se produire à moins que la société n'ait peur d'une dislocation causée par le non-silence de Kenza¹.

Ce personnage est un personnage problématique dans le sens où elle veut imposer sa propre conception du monde, elle est en quête permanente de liberté et d'un épanouissement qu'elle n'a pas pu trouver chez les siens et au sein de la société

¹ Benayoun – Szmidt Yvette, Elbaz Robert et Redouane Najib, *Malika Mokeddem*, L'Harmattan, 2003, pp. 145 – 147.

dans laquelle elle vit. Elle finit donc par quitter le pays à la recherche des traces de sa mère, mais n'ayant pu satisfaire son désir, elle décide de partir encore plus loin, vers un désert blanc.

Kenza est en quête d'identité. Elle part sur les traces de sa mère, à Montpellier. Elle retourne à ses racines, en voulant connaître sa mère, et pourtant, elle a quitté son père et ses frères, sa patrie, pour aller dans ce pays inconnu. Elle représente entre autre, la femme algérienne qui s'installe dans un pays étranger et incarne la façon avec laquelle, elle s'adapte dans ce nouveau monde, la manière dont on considère la femme algérienne. Elle montre le prix qu'une femme désirante de liberté devrait payer pour avoir cette liberté. C'est une femme qui cherche à lier deux identités différentes, dans deux mondes complètement différents et deux cultures différentes voire même opposée. Par cette démarche, Kenza incarne l'hybridation de cultures. Elle montre qu'une identité qui a été reçue à la naissance et inculquée dès le plus jeune âge s'installe au plus profond de l'âme et influence inexorablement sur les comportements. Elle fait partie intégrante de l'être, elle le constitue.

En recherchant les traces de sa mère, à Montpellier et en laissant derrière elle ses compatriotes, elle a voulu trouver ce qu'il y avait au-delà du désert comme l'Alilou de son enfance. Mais pour avoir une identité, il n'est pas facile de renier cette identité qui s'est enracinée dans le plus profond de l'âme. Il faut tuer une partie de soi-même pour y arriver. Ce qui n'est pas évident. Raison pour laquelle Kenza a su que son passé la rattraperait toujours là où elle irait.

Comment couper totalement avec ses racines ? Mais il reste par ailleurs une autre question cruciale : comment acquérir une nouvelle identité qui n'est pas partie intégrée en soi-même ? La société qui l'accueille ne voit pas la jeune fille qui veut

avoir une autre vie. Elle ne voit en elle qu'une étrangère. Et dans ce monde qui, apparemment est froid, est-il possible de s'enraciner ? Le destin de Kenza est celle d'une condamnée qui ne peut plus faire machine arrière. Le retour dans son pays n'est plus possible. Là-bas, elle sera rejetée. Mais aller de l'avant est aussi difficile car elle ne pourra pas devenir une autre, tout à coup. Il faut qu'elle réunisse les deux cultures pour pouvoir être acceptée telle qu'elle est, aussi bien dans son pays d'accueil que dans son pays d'origine. C'est une femme qui encourage le métissage des pensées, les mélanges entre les cultures, ce qui va permettre de se développer et d'avoir une vision plus élargie du monde.

Mais alors il existe encore une difficulté à laquelle la narratrice doit faire face. Elle s'est orientée fortement vers la culture européenne et n'arrive plus à reconnaître qui elle est. En fin de compte, elle n'est ni Française ni Algérienne. En effet, elle vit en France, elle s'habille différemment de tous les autres algériens, elle adopte la langue française. Mais elle n'arrive pas à se défaire de cette culture algérienne. Elle ne peut pas s'identifier ni comme une Française ni comme une Algérienne. Et ceci constitue encore un mal-être¹.

Malika Mokeddem a voulu faire de son personnage principal une victime qui suit un parcours semé d'obstacles et de difficultés, mais elle a voulu donner une image positive de la femme algérienne, pleine de courage et de détermination, elle a toujours su trouver une issue, une échappatoire pour d'abord fuir la réalité et ensuite s'affirmer contre toute la haine et la misogynie de la société.

Selma

¹ Mertke Julia, *La situation sociale des femmes issues de l'immigration dans les sociétés occidentales*, GRIN Verlag, 2005, p. 122.

Selma est l'amie de Kenza, tout comme son amie, elle représente la femme algérienne instruite et libre qui paye cher sa liberté. En effet, l'homme qu'elle a aimé l'a abandonnée pour se conformer à un mariage arrangé par ses parents. Pourtant instruit, celui-ci ne déroge pas à la règle commune de tant d'étudiants qui sont censés être l'élite du pays. Ce personnage incarne la douleur, la blessure mais surtout la colère de toutes les femmes mises dans la même situation. L'histoire de Selma n'est pas seulement un moyen par lequel l'auteure dénonce la trahison de l'homme lâche qui déçoit la femme qui l'a aimé et lui a fait confiance en lui donnant tout, c'est aussi une façon de mettre à nu une réalité sociale, celle du regard porté sur la femme éduquée et indépendante. Malheureusement, les femmes doivent payer leur savoir et le prix est d'être exilées dans leur propre pays. Selam pose ainsi la question que posent toutes ces femmes :

Lui, un médecin, il me quitte pour une ignorante. Comment veux-tu que les mentalités des analphabètes puissent changer à notre égard ? (RA, p.50)

En effet, la société algérienne considère la femme instruite comme une débauchée qui ne mérite aucun respect, elle n'est pourtant qu'une victime. Mokeddem a créé ce personnage dans l'unique but de représenter, dans sa fiction, la réalité que vivent les femmes intellectuelles, les étudiantes, elle explique :

J'ai peu à peu découvert toutes les facettes des drames féminins, chez nous. Aucune femme n'est épargnée. Pas même les mieux loties d'entre nous, les étudiantes ! Combien sont-elles, celles que leurs amoureux quittent pour aller épouser des vierges soumises à la tradition ? Combien y en a-t-il de tentatives de suicide et de mélodrames en cité universitaires ? Ces crises laissent les étudiantes anéanties. Diplômes en poche et l'avenir devant elles, elles se sentent « finies » parce qu'un homme leur a pris leur virginité et les a trahies. (RA, p.54)

Keltoum

Keltoum Meslem, la mère de Kenza est la figure d'une femme algérienne qui se plie aux rites ancestraux. Elle a été mariée de force au père de Kenza. Mais elle a été envoyée en France pour s'occuper de son frère accusé d'être un membre du FLN et blessé dans une prison à Montpellier. C'est là que Keltoum donne naissance à Kenza. Trois mois après, elles rentrent à Oran pour rejoindre le père. Or, entre temps, le père avait fait un enfant à la bonne et l'avait épousée. Prise de colère, Keltoum quitte son mari. Toutefois, le père lui arrache violemment la petite fille qui va rester avec lui.

L'image de la mère est donc celle d'une femme qui a voulu montrer sa fierté devant l'homme infidèle et qui a voulu prendre son indépendance. Cependant, cette indépendance ne peut s'obtenir qu'au prix fort : la séparation avec l'enfant qu'elle vient de mettre au monde. Elle est donc obligée de partir toute seule, sans rien, sans ressource, pour s'exiler en France. C'est également le portrait de la plupart des femmes algériennes qui, même si elles voulaient montrer à leur insoumission au mari, ne peuvent rien faire. La garde des enfants est assurée par l'homme qui détient le monopole dans la famille. Pour obtenir la liberté et ne pas être l'esclave de leurs maris, les femmes algériennes n'ont pas d'autre possibilité que d'être financièrement indépendantes, faute de savoir et de diplômes, elles finissent par s'exiler dans un pays inconnu où leur destin pourrait être tragique.

L'image de la mère de Kenza est celle d'une femme qui est en quête d'indépendance, d'autonomie mais qui, finalement, n'a pas pu aller à l'encontre de l'image véhiculée par la société. C'est une femme rebelle qui a fini par connaître un destin tragique. Bien que consciente de leur infériorité vis-à-vis de l'homme au sein

de la société algérienne, les femmes, comme elle, ne trouvent d'autre issue que l'acceptation ou l'exil. Aux yeux de la société, elles n'ont jamais raison, quel que soit le motif de leur départ. Ici, si le père de Kenza n'a pas honoré sa femme, personne ne le blâme au sein de la société. Mais la femme ne dispose pas d'une telle faveur, ni de la protection de cette société. L'infériorité de la femme a fait en sorte qu'auparavant, si elle était répudiée par son mari, la société avait le devoir de la protéger et de la ramener chez ses parents. Là, elle pourrait trouver un soutien moral, et pourrait également disposer de certaines ressources grâce à eux. Néanmoins, les dégâts causés par la guerre ont fait qu'elle ne bénéficierait d'aucune protection sociale si jamais elle était répudiée par son mari. Elle se retrouve alors à la rue, sans ressource. Par conséquent, certaines femmes décident de subir tout ce que leurs maris leur font endurer, uniquement pour gagner un peu de protection et de dignité aux yeux de la société.

La mère de Yacef

La mère de Yacef incarne la femme Algérienne « modèle ». C'est une femme traditionaliste, conservatrice, pour qui, l'« occidentalisation » de la femme algérienne n'est ni souhaitable ni utile. Elle figure la société algérienne en général, qui se plie aux traditions pour que la femme fasse tout ce que son mari lui dit de faire. Elle n'a pas l'intention de changer quoi que ce soit au système en place. Elle pense que ce système est celui qui privilégie la religion et permet à la femme d'être valorisée au sein de la société, mais qui lui permet également de suivre la voie de Dieu. Elle est convaincue que la hiérarchie permet d'apprendre et de régir la société. Ainsi, l'homme a plein pouvoir sur sa femme, mais les parents qui ont encore plus

d'expériences que leurs enfants savent ce qui est bien pour eux. Ce qui se manifeste par le fait qu'elle n'a pas voulu de Kenza comme brue. Elle voulait pour son fils une femme qui soit conforme à l'imager que la société algérienne se donne de la femme parfaite : une jeune fille vierge, qui n'est pas passée par des études poussées et qui, par conséquent, va se plier aux volontés de son mari pour l'entretenir, la protéger et l'héberger.

Kenza est la rebelle dont il faut se méfier. Elle va causer des perturbations au sein de la famille. Elle a le savoir, elle est indépendante et ne se pliera pas à son mari si jamais Yacef devenait son mari. Elle n'est donc pas la femme parfaite. Elle est la femme dont il faut écarter son fils et dont il faut s'écarter. C'est une pécheresse qui risque de contaminer les personnes qui entrent en contact avec elle. Tel a été le fond de la pensée de cette femme conservatrice qu'est la mère de Yacef.

La mère de Slim

La mère de Slim, Khadidja, est un personnage non actif que l'on rencontre dans une seule et unique scène, lorsque Kenza part dîner chez elle pour rencontrer une amie de sa mère qui était censée lui raconter son histoire. Cette femme représente toutes les femmes célibataires qui assument une erreur dont elles ne sont pas ou ne se sentent pas responsables. Ce personnage incarne également la lâcheté des hommes qui abandonnent ces femmes dans les moments les plus critiques. Aussi tendre que déterminée, elle est très fière de son fils et décide de ne pas lui faire subir la faute de ses parents, même au prix fort ; elle choisit de le garder auprès d'elle et de s'occuper de lui. Ainsi la relation entre la mère et le fils est à envier comme l'affirme, Kenza lors de sa rencontre avec la femme :

Elle a la dignité de celles qui s'en sont sorties envers et contre tout. Et « proprement », comme en témoignent ses mains qu'elle brandit comme des étendards. Aucun dard ne semble torturer sa conscience. Elle a cette lassitude tranquille que procure le devoir accompli. Elle est fière de son fils. Le montre et le dit avec la même délectation que son follet lorsqu'il affirme qu'elle est « UNIQUE ». elle l'appelle « kahlouchi », mon noiraud. Il dit « mima » ou « la vieille » avec un minois pétillant à croquer. A vous faire craquer. (RA, p.138)

Zana et Aicha

Ce sont les deux seules amies de la mère de Kenza, du moins, elle ne connaît que celles-ci. Ces deux personnages incarnent la bonté et la solidarité des femmes algériennes qui vivent en France. Ayant toutes des histoires similaires, elles se sont unies et se montrent solidaires afin de pouvoir confronter leur sort commun. Kenza reste surprise devant la chaleur de leur accueil alors qu'elles ne la connaissent même pas, elles ont essayé de la réconforter quand elle a découvert le drame qu'a vécu sa mère, victime elle aussi de la lâcheté indescriptible des hommes.

3.4. L'enfance, début du malaise

L'enfance est la source et le point de départ de tout l'univers romanesque de Malika Mokeddem. C'est le noyau qui permet de tout expliquer. À vrai dire, ceci n'a rien de singulier, c'est en effet le cas de l'ensemble des romancières algériennes. Chez Mokeddem, l'enfance incarne une plaie, une douleur enterrée au plus profond de son être, mais qui ne cesse de jaillir à travers ses récits et même dans ses entretiens avec la presse où elle affirme :

On est orphelin. On voit ce qu'on a laissé derrière, l'enfance qui n'est pas un paradis perdu. On écrit toujours entre le conscient et l'inconscient, entre le passé retrouvé et la recherche de ce passé¹.

Dans un autre entretien, elle explique que son : « *Principal souci, c'est justement la jeunesse [...] que la plus grande violence faite à ce pays, c'est celle que subissent les enfants dans les écoles* »².

Il n'est pas étonnant que de nombreux enfants soient des personnages importants dans l'œuvre de Mokeddem.

Dans *Des rêves et des assassins*, la figure de l'enfance tourne principalement autour d'Alilou, le seul ami de la petite Kenza qui, rappelons-le, est orpheline de mère, avant même la mort de cette dernière puisqu'elle ne l'a jamais connue. Alilou est un garçon « fantasque », doté d'une imagination débordante : cet enfant représente le rêve et l'espoir dans des conditions où le rêve n'est que délire. Pourtant il a continué à y croire en incitant son amie à en faire autant « *Si tu rêves pour de vrai, ton rêve existe, tu le vis* » (RA, p.58). Son pouvoir à faire voyager son amie Kenza est extraordinaire, il est le seul qui arrive à la transporter loin du désert ce « *cauchemar de malheurs. Le vrai enfer dans la vie* » (RA, p.114), pour aller vers des paradis imaginaires.

Outre son imagination qui fait sourire, Alilou possède aussi un sens critique très vif, il refuse le monde des adultes et dénonce la société qui, à ses yeux, souffre d'une sombre religiosité. Pour le grand malheur de Kenza, son ami voyageur disparaît un jour sans laisser de traces, il ne reviendra que plus tard dans le récit à travers le

¹ *Colloque sur l'Algérie*, Table ronde des écrivains, 15 mai 1999.

² Helm, *op. cit.*, pp. 90-91

personnage de Slim *la glisse* qui, tout comme Alilou, incarne la joie de vivre et l'espoir que doit garder tout être vivant.

Les réflexions d'Alilou mettent l'accent sur le refus du monde des adultes où règnent les contraintes et la tristesse. Il va même jusqu'à créer un Dieu qui ne veut plus être prié tout le temps alors qu'il s'occupe déjà de tout le monde. A force de discuter avec Alilou, la petite Kenza commence à adopter sa vision du monde. Il l'incite à prendre ses distances avec le monde des adultes et lui révèle qu'il ne faut pas tenir pour vrai tout ce que les adultes disent, parce qu'ils mentent.

Ce petit a été également un modèle pour Kenza en se refusant aux « pratiques religieuses » des adultes, qui les empêchaient d'être libres. C'est pourquoi, il voulait aller en enfer dans lequel il a imaginé plusieurs héros enfantins plutôt que de grandir dans un monde où il va vite s'ennuyer. Il n'a même pas hésité à partir tout seul pour « *voir ce qu'il y a là-bas au loin derrière le toit du ciel. Et cette fois, j'y vais pied* ». Le voyageur qu'Alilou incarne est aussi le voyageur que deviendra Kenza.

D'autre part, cet enfant va aussi représenter la réalisation du rêve, peu importe le prix à payer. Kenza s'est toujours souvenue de ce que lui disait son ami « *Si tu rêves pour de vrai, ton rêve existe, tu le vis* ». Or, Kenza va découvrir qu'elle ne peut pas rêver. Dans sa réflexion, elle dit :

Désespoir du rêve, de tous les rêves brisés. On ne rêve pas dans un pays comme le mien.

Surtout quand on est une femme. On compose avec la noirceur humaine. (RA, p.110)

Le parcours de la petite Kenza a commencé lorsqu'elle a compris qu'elle ne pouvait compter ni sur son père, ni sur ses frères. Ce fait l'a amenée à prendre de la distance avec sa famille et la société dans laquelle elle vit. La triste conscience de sa solitude

l'a poussée à trouver un ami qui pourrait la comprendre et jouer avec elle, discuter avec elle sans qu'il y ait restriction, ou interdit.

Le désir de liberté du petit Alilou a fortement encouragé la petite Kenza. Elle a trouvé en lui un enfant qui partage ses propres pensées, et son envie de fuir, son désir d'évasion et de changer le cours des choses. En lui, elle a trouvé un complice qui va l'accompagner dans sa solitude.

Après la disparition de son ami, Kenza n'a plus personne. Désormais, elle doit suivre toute seule son chemin envers et contre tout : comme Alilou qui riait de tout et ne craignait pas de dénoncer l'univers des adultes. Cet Alilou qui voulait trouver ce qu'il y avait au-delà de ce que l'on voit. C'est à la mort de cet Alilou que la petite Kenza a dû réaliser : et si vraiment, il y avait le salut au-delà du désert ? Qu'est-ce qu'il y a au-delà de ce désert. Quel monde existerait là-bas : meilleur ou pire qu'ici ? Mais il a fallu comprendre qu'elle n'attendait rien ici, dans cette société. Rien ne la retenait.

Toutes ces différentes situations ont encouragé Kenza à se révolter, à aller de l'avant, et de puiser la force pour partir, explorer l'inconnu et s'adapter à une nouvelle vie.

Malika Mokeddem a situé le début de la révolte au moment de l'enfance de Kenza, cette révolte s'est ancrée et s'est développée au cours de son parcours, une période pendant laquelle l'Algérie a été secouée par les révoltes des intégristes islamistes et les différentes violences qui frappent particulièrement la femme. Mais c'est également une métaphore du comportement que devrait adopter tout le monde. Il est toujours facile de résoudre un problème quand ce dernier n'est pas encore à un

stade très avancé. Mais quand il atteint une évolution assez conséquente, il est difficile d'y remédier. Si Kenza a su s'épanouir malgré le contexte socio-politique de l'Algérie de son époque, c'est parce qu'elle a suivi des études. Par conséquent, elle a pu s'émanciper, avoir une identité et des connaissances qui permettent d'être libre. Le savoir, en effet, est une arme et c'est la raison pour laquelle, la société algérienne, et plus particulièrement, les intégristes islamistes, s'en sont pris aux symboles de la connaissance. C'est également la raison pour laquelle, la société algérienne a toujours refusé ou restreint l'accès au savoir aux femmes algériennes.

En se familiarisant, dès son enfance, avec le milieu scolaires Kenza a acquis le goût du savoir, de la lecture et le plaisir d'apprendre. Cela lui a permis d'avoir une grande motivation en ce qui concerne la poursuite de ses études. Cette volonté dont elle a fait preuve, l'identité qu'elle s'est forgée dès son enfance, ont assurément permis à la petite Kenza d'acquérir l'énergie, le courage et la force pour poursuivre ses études et se battre pour trouver sa place et s'adapter à la société qui l'a accueillie et lutter contre toute forme de discrimination de la femme, ainsi que contre toute forme d'entrave à la liberté.

Conclusion

Partant de l'idée que *Des rêves et des assassins* est une œuvre qui exprime des réalités sociales d'un point de vue féminin, vu que son auteur est une femme, nous avons pu dégager la vision du monde de l'écrivaine qui nous a conduits vers une vision du monde du groupe social dont Malika Mokeddem fait partie, celui des femmes engagées et insoumises qui ont pris la parole pour dénoncer toutes les injustices infligées aux femmes algériennes.

En dégageant la structure interne du roman et en la comparant avec la société algérienne de l'époque, nous avons remarqué une certaine ressemblance qui s'explique par la quête permanente de l'identité, la discrimination de la femme et son enchaînement sans fin. Ce qui la conduit à réclamer plus de justice et de liberté.

Malika Mokeddem fournit des informations historiques et sociales dans un style engagé et violent, elle dénonce toutes les pratiques sociales, ancestrales, de l'époque avec une colère et une révolte qui se perçoivent dès les premiers mots du roman. Elle a pour but de montrer les vérités cachées et voilées par le système politique de l'époque, elle veut que tout le monde sache ce qui se passait en Algérie à cette période précise de son histoire.

En effet, la réalité que nous donne à voir la lecture de *Des rêves et des assassins* concerne beaucoup plus les femmes. Considérées comme les plus touchées et les premières victimes de cette période, elles sont plus présentes et leur histoire est au centre du roman.

Conclusion Générale

En nous basant sur l'hypothèse que *Des rêves et des assassins* est une œuvre autofictionnelle qui reflète les différentes structures de la société algérienne, nous avons essayé, tout au long de ce travail, de dégager d'abord les indices de la fictionnalisation à l'intérieur du texte pour établir ensuite le lien entre cette œuvre et la réalité sociale et le contexte historique de l'époque des années quatre-vingt-dix.

Ainsi, nous avons tracé, dans une première partie, les contours de cette forme de discours assez complexe qu'est l'autofiction. L'ambiguïté du concept a donné lieu à de nombreuses polémiques, raison pour laquelle, nous avons été obligée de revenir à l'origine même du mot. Cette tentative de cerner toutes les définitions, aussi différentes soient-elles, attribuées au concept de l'autofiction, nous a permis d'inscrire notre étude dans le cadre d'une autofiction référentielle. Nous nous fondons essentiellement sur les travaux de Serge Doubrovsky, le créateur du concept, ainsi que sur les travaux de Vincent Colonna, de Philippe Gasparini et de Laurent Jenny, spécialistes de l'écriture du « moi ».

L'analyse que nous avons choisie de mener afin de prouver l'appartenance de *Des rêves et des assassins* au genre de l'autofiction, est une étude comparative entre la vie réelle de l'auteure et la vie fictive du protagoniste, qui dégage d'abord l'identité partagée dans le trio auteur/narrateur/personnage. Pour examiner ensuite toutes les coïncidences entre Malika Mokkedem et l'héroïne narratrice mais repérer également les différences entre elles, et démontrer que ces derniers éléments relèvent justement de l'imagination créatrice de l'écrivaine. Malika Mokeddem part, ce faisant, de sa propre personne pour construire une autre existence, dans un but qui est, au bout du compte, la représentation de la révolte au féminin, en attirant notre attention de

lecteurs sur la condition réelle de la femme dans la société algérienne des années quatre-vingt-dix.

Le recours à une étude des éléments paratextuels, fondée principalement sur les travaux de Gérard Genette, nous a semblé pertinente pour notre analyse dans la mesure où elle nous a conduite à dégager plusieurs points en étroite relation avec la vie de l'auteure. C'est ainsi que l'examen de l'indication générique « roman » pour un texte assumant pleinement son « je » nous a permis de considérer *Des rêves et des assassins* comme une représentation fictionnalisée non seulement de Malika Mokeddem mais aussi de la société algérienne de l'époque. Cette fictionnalisation que nous avons pu mettre en évidence se trouve non seulement au niveau du terme mais également dans le cours des événements de l'histoire que nous raconte Malika Mokeddem qui expose, au cours de la narration, des faits de son propre parcours personnel et professionnel que nous avons pu déceler en nous référant à sa biographie.

Dans la deuxième partie du travail, le rapport intime entre littérature et société a été notre fil conducteur. En effet, Malika Mokeddem dépeint, avec un style direct et des mots forts, la réalité sociale de l'époque. Elle met l'accent sur les conditions des femmes pendant cette période sombre de l'Histoire de l'Algérie et dénonce ainsi toutes les injustices pratiquées à leur égard.

Puisque le thème de notre recherche est centrée sur le rapport de la femme à la société et la représentation de ce rapport dans la littérature, nous avons cherché d'abord à situer la femme dans un contexte social et historique en menant une étude de nature ethnographique afin d'examiner l'image de la femme dans la tradition algérienne qui se fonde sur la religion. Nous avons pu voir ensuite l'influence de cette

image dans l'écriture féminine de manière globale et l'écriture de Malika Mokeddem de manière plus particulière.

L'analyse des différents personnages, féminins notamment, nous a permis de souligner l'engagement féministe de l'auteure et, par un retour sur son enfance, nous avons pu mettre en évidence que l'origine du malaise chez Malika Mokeddem remonte à ce stade capital dans la vie de toute personne.

Mokeddem restructure donc la réalité, non seulement en ce qui concerne sa vie mais aussi celle de toutes les femmes qui ont suivi un parcours semblable, d'une manière ou d'une autre, au sien. La structure interne du texte qui est centrée sur la violence, l'enfermement et la quête incessante de liberté, aussi bien de la part des femmes que des hommes, est homologue à la structure plus globale, celle de la société. Cette homologie entre ces deux structures est bien, selon Goldmann, le signe d'une représentation sociale. Dans le cas de notre corpus, nous y voyons une représentation sociale de la révolte des femmes, par ce discours au féminin.

Malika Mokeddem ne représente pas cette réalité de manière absolument fidèle, elle la transforme aussi pour qu'enfin il n'en reste plus qu'une réalité exemplaire qui incarne la conception personnelle de l'auteure mais aussi la vision du groupe social dans lequel elle s'inscrit, à savoir celui des femmes algériennes, intellectuelles ou non, qui décident de se dresser contre les pratiques ancestrales et qui réclament la liberté et l'émancipation de la femme.

Nous avons pu remarquer, au cours de cette étude, que Kenza représente bien la notion de personnage problématique. C'est un personnage qui ne trouve plus sa place dans la société et qui part à la recherche d'une satisfaction personnelle et d'un

certain bien-être en réclamant sa liberté mais malheureusement la quête de ce personnage n'arrive jamais à terme.

En définitive, on peut dire que *Des rêves et des assassins* est un texte littéraire qui appartient au genre de l'autofiction et qui a été conçu pour incarner la réalité sociale de la période de sa parution et représenter une certaine révolte féminine que porte Malika Mokeddem.

Bibliographie

Corpus de travail

- *Des rêves et des assassins*, Editions Grasset & Fasquelle, 1995.

Œuvres littéraires cités ou consultés

- *Les hommes qui marchent*, Editions Grasset & Fasquelle, 1997.
- *L'interdite*, Editions Grasset & Fasquelle, 1993.
- *La transe des insoumis*, Editions Grasset & Fasquelle, 2003.
- *Mes hommes*, Editions Grasset & Fasquelle, 2005.
- Robbe-Grillet Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.
- Doubrovski Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

Ouvrages cités

Critique littéraire :

- Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques II*, Alger, Tell, 2002.
- Achour Christiane et Rezzoug Simone, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Enag, 1991.

- Bonn Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan, 1999.
- ---, *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, L'Harmattan, 2004.
- Butor, Michel. *Répertoire II*. Paris, Minuit, coll. « Critique », 1964.
- Doubrovski Serge, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse » *In : Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980.
- Gans- Guinoune Anne-Marie, *Autobiographie et francophonie : cache-cache entre « nous » et « je »*. Relief 3 (1), 2009.
- Gasparini Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.
- ---, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, Poétique, 2008.
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- ---, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- Goldmann Lucien *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- Gusdorf Georges, *Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- Helm Yolande, *Malika Mokeddem : envers et contre tout*. L'Harmattan, 2001
- Hubier Sebastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*,
- Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999.
- Laouyen Mounir, *Perceptions et réalisations du moi*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- ---, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1966.
- Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminine*, L'Harmattan, 2006.

Ouvrages généraux :

- Garaudy Roger, *Intégrismes*, Belfond, 1990.
- Kateb Kamel, *Ecole, population et société en Algérie*, L'Harmattan, 2006.
- Khodja Souad, *A comme Algériennes*, ENAL, 1991.
- Lazhari Labter, *Malika Mokeddem, à part, entière*. ABATONS ROMPUS, Collection d'entretiens, Alger, Edition Sédia, 2007
- Maghrébins de France. Regards sur les dynamiques de l'intégration. *Confluence Méditerranée* n° 39, L'Harmattan, 2001.
- Mertke Julia, *La situation sociale des femmes issues de l'immigration dans les sociétés occidentales*, GRIN Verlag, 2005.
- Mokeddem Malika, in Achour, Christiane, *Auteurs d'hier et d'aujourd'hui, Malika Mokeddem*, Métissage, Blida, Tell, 2007.
- Mertz–Baumgartner B, *Identité et écriture rhizomiques au féminin*, L'Harmattan.

- Nahlovsy Anne-Marie, *La femme au livre : Itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*, L'Harmattan.
- Redouane Najib et Szmidt Yvette, *Malika Mokeddem*, collection autour des écrivains Maghrébins, L'Harmattan, 2003.
- Toualbi Noureddine, *L'Identité au Maghreb, L'Errance*, Casbah, Alger, 2ème édition, 2000.

Articles universitaires et thèses

- Alsheibani Jamal, *Réécrire l'histoire au féminin : Les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans Loin de Médine*, Thèse de Doctorat de l'Université de Cergy-Pontoise, Spécialité : Littérature Française et comparée.
- Belkheir Khaldia, *La quête d'une identité chez Malika Mokeddem: une revendication de différence et de ressemblance*, Synergies Algérie n°16, 2012.
- ---, *La quête d'une identité chez Malika Mokeddem : une revendication de différence et de ressemblance*, Synergies Algérie n°16, 2012.
- Benali Nacera, « Entretien avec la romancière Malika Mokeddem », *El Watan*, 16 août 1995.
- Bricco Elisa et Jerusalem Christine, Christian Gailly, *L'écriture qui sauve*, Université de Saint-Etienne, 2007.
- Burtscher- Bechter Beate et Mertz – Baumgartner Birgit, « Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale ? » *Etudes littéraires maghrébines*, n°16.
- Cheriet Boutheina, « Femmes, droit de la famille et système judiciaire dans les Etats du Maghreb : Le cas algérien », In : *Femmes, droit de la famille et système judiciaire en Algérie, au Maroc et en Tunisie*, ONU, 2010.
- Colonna Vincent, *L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.
- Duchet, Claude, «Eléments de titrologie romanesque», in *Littérature* n° 12, décembre 1973.
- Dupuit Christine, *Pour une sociologie de la littérature*, Société française, n°31, 1989

- Fouet Jeanne, *Aspects du paratexte dans l'Œuvre de Driss Chraïbi*, Université de Besançon. Doctorat. 1997.
- Le Maghreb Littéraire, *Revue Canadienne d'études maghrébines* n°5, 1999.
- L'autofiction en procès ? *Le Magazine Littéraire* n° 440, mars 2005
- Leenhardt Jacques, *Psychanalyse et sociologie de la littérature*, Etudes françaises, 3(1), 1967
- Loth Laura, Epigraph Effect/Eberhardt Effect : « The death of legend in Malika Mokeddem's *Le siècle des sauterelles* », In : *Les littératures maghrébines face à la critique*, *Expressions Maghrébines*, 4(1), été 2005
- Quinn Claudine, *Une révolte inconsciente : Colette comme précurseur de l'écriture féminine*, Queen's University, Canada, 1994.
- Samokhina Daria, Le phénomène de l'hybridité et du mimétisme dans des espaces narratifs du Maghreb : Une identité, est-elle possible ? Mémoire pour l'obtention du Diplôme Master of Arts, Université de Notre-Dame, Indiana, 2005.
- Vilain Philippe "Ecrire le roman vécu" P.140, citation de Ph. Gasparini, *Autofiction une aventure du langage*, Seuil, Poétique, 2008.

Webographie

- Aron Paul et Viala Alain, Sociologie de la littérature, BBF, n°3, 2012 <http://bbf.enssib.fr>
- Acte de la Conférence Internationale Traduction et Francophonie, le 16 au 17 mai 2011 à Suceava, Roumanie, <http://www.usv.ro/prodoct/database/2010/17/publicate/01.pdf>
- Ariane Kouroupakis et Laurence Werli, “ Analyse du concept d’autofiction ”. Art en ligne :
- Abderrahmane DJELFAOUI, *Hommage à Anna GREKI*, http://farid-benyaa.com/algerie_capitale_alger.htm
- Anne, Herschberg Pierrot, *Les notes de Proust*, <http://www.item-ens.fr/index.php?id=13999>.
- Andréas Pfersmann , *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire*. <http://web.fu-berlin.de/phin/phin61/p61t4.htm#gena>
- Biographie de Malika Mokeddem, <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=548>
- Biographie de Malika Mokeddem, <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?lang=fr&id=548>
- Cenitagoya Ana Isabel L., *Hors du harem linguistique : Identité et langues d'écriture chez les romancières maghrébines*, Actas do i Symposio Internacional sobre o bilingüismo, <http://webs.uvigo.es/ssl/actas1997/02/Labra.pdf>
- Colonna cité par : Corine Durand Degranges, *L'autofiction*, synthèse en ligne : [http :](http://)

- Corine Durand Degranges, *L'autofiction*, synthèse en ligne : [http :](http://)
- Crouzières – Ingenthron Armelle, *La guerre des intégristes algériens : littérature et dénonciation de Rachid Boujedra à Malika Mokeddem*, Résumés des communications du Congrès hde CIEF, 2006 *
<http://www.cief.info/congres/2006/resumes.pdf>
- Deramaix Patrice, *Structuralisme génétique et littérature. Lucien Goldmann*, critique et sociologue, <http://membres.multimania.fr/patderam/gold1.htm>
- Djilali Khellas, Anna Greki, « Femme-courage », *El Watan* - 21 mars 2007
<http://jubar.canalblog.com/archives/2007/05/03/4824531.html>
- Entretien avec la romancière algérienne Malika Mokeddem, « La mer, mon autre désert », Art en ligne :
<http://www.kabyleuniversel.com/2011/05/entretien-avec-la-romanciere-algerienne-malika-mokeddem/>
- Genette http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>
- <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>
- Haubruge Pascale, Son roman *Des rêves et des assassins* dénonce l'Algérie contemporaine. Malika Mokeddem écrit « avec la rage »,
http://archives.lesoir.be/son-roman-des-reves-et-des-assassins-denonce-l-algerie-_t-19950928-Z0A2XC.html
- <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse/2html>.
- http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXERGUE_n.html

- <http://www.lagribouille.com/citations/auteurs.php?auteur=Cioran,%20Emil&citations=toutes>
- <http://www.linternaute.com/biographie/emil-michel-cioran/biographie/>
- Jenny Laurent, *L'autofiction*, cours en ligne :
- Jouve Dominique, *EXERGUE, Etude sémantique*, Ecole Normale Supérieure Fontenay - Saint-Cloud
- Khodja Soumya, *Ecritures d'urgence de femmes algériennes*, CLIO, Histoires, femmes et société, n°9, 1999, <http://clio.revues.org/289>
- Lecarne-Tabone, Eliane, *L'autobiographie des femmes*, <http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=168>
- La critique sociologique, <http://azadcs.blogspot.com/>
- Longou Schahrazède, *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane)*, dissertation, Université d'Iowa, 2009, <http://ir.uiowa/etd/401>.
- L'Autofiction : un mauvais genre », Autofictions & Cie, SERGE DOUBROVSKY, JACQUES LECARME et PHILIPPE LEJEUNE, 1993, p. 227, in www.fabula.org/forum/colloque99/208.php
- Laval Sophie, *Oublier les limites de la censure*, Escuela Oficial de Idiomas, www.grupoinveshum733.ugr.es/
- Lebdaï Benaouda, *L'intégrisme islamique, Point de Vue*, www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_10_3.pdf

- Mohammmedi – Tabti Bouba, *Regard sur la littérature féminine algérienne*, Résumé de l'exposé pendant le Salon du livre de Paris, 22 mars, 2003, www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf
- Malika Mokeddem : « ... eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots... », L'actualité Littéraire http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_22_19.pdf
- Maglica Céline, « Essai sur l'autofiction », art. en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>
- Maurois André, *Aspects de la biographie*, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Grassi, Marie-Claire, " Rousseau, Amiel et la connaissance de soi ", in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229, cité par « L'autofiction : Une réception problématique », art. En ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FM31>
- « Roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique»: Lejeune http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction
- Renard Camille. *Névroses de l'individu contemporain et écriture autofictionnelle : le cas Fils*, http://www.analisiqualitativa.com/magma/0801/articolo_10.htm#3
- Sauvé Madeleine, *Qu'est-Ce Qu'un Livre? De la Page Blanche à L'achevé D'imprimer*, Google Livres,

- Tacou Laurence et Piednoir Vincent, Cahier Cioran,
http://www.editionsdelherne.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=7:6&Itemid=31

- Oumerzouk Sabrina, *Essai d'une étude de la condition et des rapports homme-femme en Algérie à travers une approche socio-historique*, Mémoire de DEA « Etudes Africaines », option Anthropologie juridique et politique, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1998,
<http://www.dhdi.free.fr/recherches/etudesdiverses/memoires/oumerzoukmemoir.htm>

- www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736
- www.wablettres.net/spip/article.php3?id_article=736
- Younsi, Yanis, « L'état algérien m'a censurée », Le soir d'Algérie, 12 Septembre, 2006 <http://dzlit.free.fr/mokeddem.html>
- Zekri Khaled, *Stéréotypes et déplacements génériques chez Malika Mokeddem*, <http://www.limag.refer.org/Textes/CollYon2003/Zekri.htm>

Résumé

Les années quatre- vingt- dix ont vu l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivaines maghrébines d'expression française qui ont attiré l'attention sur la difficile situation de la femme dans une société marquée par le poids de traditions et de pratiques ancestrales. Le présent travail porte sur un examen du texte *Des rêves et des assassins* de la romancière algérienne Malika Mokeddem, que nous qualifions d'autofiction. Cette étude comporte deux types d'analyses complémentaires. La première applique les procédés d'une analyse référentielle afin de dégager les indices de la fictionnalisation à l'intérieur du texte. La seconde se fonde sur les méthodes de la critique sociologique qui permet de mettre en évidence les thématiques représentatives de la révolte au féminin, d'abord à l'intérieur du discours, ensuite dans la société. La confrontation de ces deux méthodes permet de mesurer l'engagement de la femme dans l'univers romanesque de Malika Mokeddem.

Mots Clés : autofiction, condition de la femme, révolte, représentation, société.

Summary

The ninety years have seen the emergence of a new generation of French-speaking North African female writers who have drawn attention to the plight of women in a society marked by the weight of traditions and ancestral practices, this study focuses on the examination of the text of “Dreams and assassins” by the Algerian novelist Malika Mokeddem, that we qualify as autofiction.

This study has two complementary types of analyzes. The first applies the methods of referential analysis in order to identify the indices of fictionalization within the text. The second is based on the methods of sociological criticism which allows highlighting the representative themes of feminine rebellion, first within the discourse, then in society. The confrontation of these two methods allows measuring the commitment of women in the fictional universe of Malika Mokeddem.

Keywords: autofiction, Status of Women, revolt, representation, society.

ملخص

شهدت التسعينات ظهور جيل جديد من الكاتبات المغاربيات الناطقات باللغة الفرنسية و اللواتي سلطن الضوء على الوضعية الصعبة التي تعيشها المرأة في مجتمع مثقل بالعادات و التقاليد التي تداولت عبر مختلف العصور. يتمحور هذا البحث حول دراسة نص " Des rêves et des assassins" للروائية الجزائرية مليكة مقدم. و الذي نعتبره نص خيال ذاتي.

اعتمدنا في هذه الدراسة على نوعين متكاملين من التحليل , الاول تحليل مرجعي هدفه استخراج مؤشرات الخيال داخل النص . و الثاني يعتمد على النقد السوسولوجي الذي سلط الضوء على المواضيع التي تمثل الثورة النسائية اولا في النص ثم في المجتمع. يسمح التقاء هاذين المنهجين بقياس مدى التزام المرأة في العالم الروائي لمليكة مقدم .

الكلمات المفتاحية : خيال ذاتي , وضع المرأة , ثورة , تمثيل , مجتمع.