

LECTURE, ÉCRITURE DE SOI ET ENGAGEMENT DE
L'ÉCRIVAINNE DANS « DES RÊVES ET DES ASSASSINS » DE
MALIKA MOKEDDEM

*UNE ANALYSE DE L'ÉCRITURE DE SOI : EXEMPLES DE RÉCEPTION DES
LECTRICES*

DIANE P. EPASSA BOULOU

MÉMOIRE DE MAÎTRISE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTENTION
DU GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.)

PROGRAMME DE MAÎTRISE EN ÉTUDES FRANÇAISES

UNIVERSITÉ YORK
TORONTO, ONTARIO

Février 2023

© Diane P. Epassa Boulou, 2023

Remerciements

J'aimerais remercier ma famille, mes amis-es, qui, par leurs encouragements, leurs conseils, ou leur simple présence dans ma vie, m'ont fourni le soutien physique, moral et affectif, ainsi que la motivation nécessaire à la réalisation de ce mémoire. J'aimerais également remercier l'Université York et particulièrement les personnes à la tête du Programme de Maîtrise en études françaises, pour m'avoir donné une plateforme d'expression et pour avoir favorisé un cadre d'étude des plus stimulants. Un merci tout spécial à ma directrice Dominique Scheffel-Dunand ; son vif intérêt pour mes recherches, son écoute, son esprit critique, sa grande générosité et sa rigueur intellectuelle ont représenté pour moi une véritable bulle d'oxygène pendant tous ces mois de rédaction. ; elle a toujours eu confiance en mes capacités, me poussant à aller toujours plus loin et à donner le meilleur de moi.

Résumé

L'écriture de soi de Malika Mokeddem se présente comme l'expression de sa révolte ; et pour y entraîner ses lectrices l'auteure semble faire trianguler la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée. En effet, lorsqu'on parle d'engagement littéraire chez Mokeddem, il y a une dimension sociétale qui s'étend non seulement sur les thèmes mobilisateurs qu'elle développe (la liberté des femmes, les droits des femmes, la guerre de l'Algérie, etc.), mais aussi sur la solidarité et la responsabilité collective de son lectorat qu'elle convoque. Le présent mémoire se veut donc avant tout une tentative de réflexion générale sur l'écriture de soi en tant que modèle de révolte de Malika Mokeddem. Nous mènerons cette analyse dans la perspective de la réception de l'œuvre pour déterminer comment l'auteure rallie ses lectrices à sa cause. Par conséquent, nous essayons de résoudre la problématique suivante : serait-il possible d'affirmer que dans *Des rêves et des assassins*, ce rapport intime repose sur la triangulation entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée ?

Pour résoudre cette problématique, nous avons abordé autant les questions de la vie de l'auteure, les questions de ses stratégies littéraires que les questions de la réception de l'œuvre. Dans ce contexte, les lectrices sont à la base du sens et de l'interprétation de l'œuvre ; leurs réactions ont donc constitué une excellente source d'évaluation de ce rapport intime avec l'auteure. Nous avons inscrit nos choix stratégiques dans différents cadres conceptuels, dont la sociologie de la littérature, la sociocritique, la narratologie et la stylistique littéraire. Nous inspirant des travaux de Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Philippe Lejeune, Jean-Philippe Miraux, Hans Robert Jauss, Carme Figuerola et Catherine Paulin, nous avons combiné les notions de description et d'inscription du texte littéraire pour examiner comment se construit le modèle de révolte mokeddemien et évaluer son emprise absolue sur ses lectrices. Cette combinaison est passée par une analyse narratologique, une analyse stylistique et une analyse énonciative en vue d'étudier en profondeur plusieurs aspects du texte, notamment : le pacte autobiographique et les travestissements de la vérité, la thématique, l'emploi du « je », l'acte perlocutoire et la réception du lecteur. Notre analyse de la réception du texte est passée par l'examen des réactions des lectrices, recueillies sur des sites littéraires en ligne (Critiques libres, Babelio, LFC magazine, le soir, International fiction review, Goodreads). Les réponses ainsi récoltées montrent que sans pour autant se connaître, les lectrices de Mokeddem ont répondu positivement à son appel (pour la plupart), et selon leurs propres dires, elles se sont

identifiées à l'auteure ou la narratrice, elles se sont impliquées dans la lutte, elles ont entendu la sonnette d'alarme et le cri de la révolte. Ces résultats indiquent que grâce à sa triangulation, Mokeddem a effectivement réussi à nouer un rapport intime avec ses lectrices. À partir de ces conclusions, ce mémoire peut être reçu comme un modèle de grille d'analyse d'un roman, que nous proposons. Cependant, celui-ci ne saurait être exhaustif ou limité à cet apport : il pourrait être reproduit, complété ou appliqué à un plus gros corpus ; il pourrait également être enseigné. Des recherches ultérieures devraient permettre d'y intégrer de nouveaux cadres conceptuels tels que le comparatisme, la textanalyse ou l'étude des femmes.

Mots clés :

Écriture de soi, écriture engagée, sociologie de la littérature, sociocritique, narratologie, stylistique littéraire, fictionnalisation de soi, véracité du récit, femme, féminisme, révolte, Malika Mokeddem, Algérie, décennie noire.

Summary

Malika Mokeddem's self-writing is presented as an expression of her revolt; and to draw her readers into it, the author seems to triangulate the fictionalization of the self, the veracity of the narrative and the committed writing. Indeed, when we speak of literary commitment in Mokeddem's work, there is a societal dimension that extends not only to the mobilizing themes she develops (women's freedom, women's rights, the Algerian war, etc.), but also to the solidarity and collective responsibility of her readership that she summons. This dissertation is therefore primarily an attempt at a general reflection on Malika Mokeddem's self-writing as a model of revolt. We will conduct this analysis from the perspective of the reception of the work to determine how the author rallies her readers to her cause. Therefore, we try to solve the following problematic: would it be possible to affirm that in *Des rêves et des assassins*, this intimate relationship is based on the triangulation between the fictionalization of the self, the veracity of the narrative and the committed writing?

In order to solve this problem, we have addressed the questions of the author's life, the questions of her literary strategies and the questions of the reception of the work. In this context, female readers are at the root of the meaning and interpretation of the work; their reactions were therefore an excellent source for evaluating this intimate relationship with the

author. We have situated our strategic choices within different conceptual frameworks including the sociology of literature, sociocriticism, narratology and literary stylistics. Drawing on the work of Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Philippe Lejeune, Jean-Philippe Miraux, Hans Robert Jauss, Carme Figuerola and Catherine Paulin, we combined the notions of description and inscription of the literary text to examine how the Mokeddemian model of revolt is constructed and to evaluate its absolute hold on its readers. This combination was done through narratological analysis, stylistic analysis, and enunciative analysis in order to study in depth several aspects of the text, including: the autobiographical pact and the disguises of truth, thematic, the use of "I", the perlocutionary act, and the reader's reception. Our analysis of the reception of the text was carried out through the examination of the readers' reactions, collected on online literary sites (Critiques libres, Babelio, LFC magazine, le soir, International fiction review, Goodreads). The responses collected show that without knowing each other, Mokeddem's readers responded positively to her call (for the most part), and according to their own words, they identified with the author or narrator, they got involved in the struggle, they heard the alarm bell and the cry of revolt. These findings indicate that through her triangulation, Mokeddem has indeed succeeded in building an intimate relationship with her female readers. From these conclusions, this dissertation can be received as a model of a grid for the analysis of a novel, which we propose. However, it cannot be exhaustive or limited to this contribution: it could be reproduced, completed or applied to a larger corpus; it could also be taught. Further research should make it possible to integrate new conceptual frameworks such as comparatism, textual analysis or women's studies.

Key words:

Self-writing, committed writing, sociology of literature, sociocriticism, narratology, literary stylistics, fictionalization of the self, veracity of the narrative, woman, feminism, revolt, Malika Mokeddem, Algeria, black decad

Table des matières

REMERCIEMENTS	I
RESUME.....	II
SUMMARY.....	III
<u>TABLE DES MATIÈRES.....</u>	<u>V</u>
<u>INTRODUCTION</u>	<u>1</u>
<u>PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE.....</u>	<u>6</u>
<u>CHAPITRE 1 L'ALGÉRIE, UNE PLAIE BÉANTE.....</u>	<u>6</u>
<u>1.1 L'HISTOIRE</u>	<u>6</u>
<u>1.1.1 CHRONIQUE D'UNE GUERRE ANNONCÉE 1962 – 1992</u>	<u>7</u>
<u>1.1.2 LES ANNÉES NOIRES.....</u>	<u>9</u>
<u>1.2 LA PLACE DE LA FEMME</u>	<u>10</u>
<u>1.2.1 CIBLES DU FIS</u>	<u>11</u>
<u>1.2.2 VICTIMES DE LA MONSTRUOSITÉ DE LA POLITIQUE COLONIALE.....</u>	<u>14</u>
<u>1.2.3 VICTIMES DU CODE DE LA FAMILLE.....</u>	<u>16</u>
<u>1.3 FEMMES DÉVOILÉES ET NAISSANCE D'UNE LITTÉRATURE DE L'URGENCE ..</u>	<u>17</u>
<u>CHAPITRE 2 UNE ALGÉRIENNE ÉCORCHÉE VIVE.....</u>	<u>22</u>
<u>2.1 NÉE MALGRÉ ELLE</u>	<u>23</u>
<u>2.2 AUTOUR DE LA PLUME MOKEDDEMMIENNE.....</u>	<u>27</u>
<u>2.2.1 L'ÉCRITURE DE MOKEDDEM</u>	<u>27</u>
<u>2.2.2 DES RÊVES ET DES ASSASSINS.....</u>	<u>30</u>
<u>2.3 LA THÉMATIQUE : LA DICHOTOMIE DU BIEN ET DU MAL</u>	<u>31</u>
<u>2.3.1 LE MAL DE LA MÈRE</u>	<u>32</u>

<u>2.3.2</u>	<u>LE MAL DE L'ABANDON.....</u>	<u>34</u>
<u>2.3.3</u>	<u>MON PÈRE, MON BOURREAU.....</u>	<u>36</u>
	<u>DEUXIÈME PARTIE : LA TRIANGULATION.....</u>	<u>38</u>
	<u>CHAPITRE 3 : DES RÊVES ET DES ASSASSINS : UNE ÉCRITURE DE SOI ?</u>	<u>40</u>
<u>3.1</u>	<u>AUTOBIOGRAPHIE OU AUTOFICTION ?</u>	<u>40</u>
<u>3.1.1</u>	<u>L'AUTOBIOGRAPHIE.....</u>	<u>40</u>
<u>1)</u>	<u>PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE, PACTE DE SINCÉRITÉ ET ÉCRITURE EMPIRIQUE</u>	<u>42</u>
<u>2)</u>	<u>LE PACTE D'AUTHENTICITÉ DU RÉCIT</u>	<u>43</u>
<u>3)</u>	<u>L'ÉCRITURE EMPIRIQUE DU VÉCU DE L'AUTEUR</u>	<u>44</u>
<u>3.1.2</u>	<u>L'AUTOFICTION SELON DOUBROVSKY</u>	<u>45</u>
<u>3.2</u>	<u>ÉCRITURE DE SOI OU NOUVEAU GENRE ?</u>	<u>46</u>
<u>3.2.1</u>	<u>UNE ÉCRITURE REBELLE</u>	<u>46</u>
<u>3.2.2</u>	<u>ÉCRITURE DE SOI, ÉCRITURE DE L'INTIME</u>	<u>48</u>
<u>3.3</u>	<u>LÉGITIMITÉ ET ACCEPTATION.....</u>	<u>50</u>
	<u>CHAPITRE 4 : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ.....</u>	<u>51</u>
<u>4.1</u>	<u>LES SEUILS DU ROMAN</u>	<u>51</u>
<u>4.1.1</u>	<u>TITROLOGIE</u>	<u>52</u>
<u>4.1.2</u>	<u>PREMIÈRE DE COUVERTURE.....</u>	<u>55</u>
<u>1)</u>	<u>ICONOGRAPHIE</u>	<u>55</u>
<u>2)</u>	<u>LA FEMME EN VEDETTE</u>	<u>56</u>
<u>3)</u>	<u>LES TÉNÈBRES CONTRE LA LUMIÈRE</u>	<u>57</u>
<u>4)</u>	<u>ALLÉGORIE VISUELLE ET RÉVOLTE</u>	<u>58</u>

4.1.3 DÉDICACE	59
4.1.4 ÉPIGRAPHE	60
1) LES AUTEURS	61
2) LES TEXTES	62
4.1.5 INCIPIIT	63
4.1.6 EXCIPIT	64
4.1.7 QUATRIÈME DE COUVERTURE	66
4.1.8 LA TABLE DES MATIÈRES	66
4.2 LA FICTIONNALISATION DE SOI SELON VINCENT COLONNA	67
4.2.1 LE PROTOCOLE NOMINAL	68
4.2.2 LA RELATION DE RESSEMBLANCE	70
4.3 STRATÉGIE D'ÉNONCIATION	71
4.3.1 LE CADRE ÉNONCIATIF	71
1) LA SUPERPOSITION DES VOIX NARRATIVES	72
2) LA VÉRACITÉ DU RÉCIT	75
3) L'APPEL DE LA MÉMOIRE ET LA RECONSTRUCTION DES FAITS	75
CHAPITRE 5 : LE MODÈLE DE RÉVOLTE	78
5.1 QU'EST-CE QUE LA RÉVOLTE ?	78
5.1.1 LA RÉVOLTE AU FÉMININ : L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE	80
5.1.2 LE DISCOURS DE LA DÉNONCIATION	82
1) LA DÉNONCIATION NARRATIVE : LA FICTION POUR DÉNONCER LE RÉEL	83
2) LA DÉNONCIATION DISCURSIVE : LE TEXTE COMME ESPACE DE DÉNONCIATION ET LE RÉALISME	84

<u>5.1.3 LE DISCOURS DE LA RECONSTRUCTION</u>	<u>85</u>
<u>1) RECONSTRUCTION PAR L'EXIL</u>	<u>86</u>
<u>2) PRISE DE POUVOIR PAR L'ACTION</u>	<u>88</u>
<u>TROISIÈME PARTIE : LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE.....</u>	<u>90</u>
<u>CHAPITRE 6 : THÉORIE DE LA RÉCEPTION</u>	<u>91</u>
<u>6.1 PERTINENCE DE LA RÉCEPTION DANS NOTRE PROBLÉMATIQUE</u>	<u>91</u>
<u>6.2 CADRE THÉORIQUE</u>	<u>91</u>
<u>6.3 L'HORIZON D'ATTENTE.....</u>	<u>93</u>
<u>6.3.1 LE CHOIX DE L'AUTEURE : FILLE DU DÉSERT ET FEMME DE LA MEDITERRANÉE</u>	<u>93</u>
<u>6.3.2 L'EXPÉRIENCE PRÉALABLE DU GENRE.....</u>	<u>95</u>
<u>1) L'ÉCRITURE DE SOI</u>	<u>95</u>
<u>2) FICTION OU AUTOBIOGRAPHIE ?</u>	<u>97</u>
<u>6.3.3 LE CHOIX DU LIVRE.....</u>	<u>98</u>
<u>CHAPITRE 7 : ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION.....</u>	<u>98</u>
<u>7.1 FONCTION PERLOCUTOIRE</u>	<u>99</u>
<u>7.1.1 CADRE THÉORIQUE</u>	<u>99</u>
<u>7.1.2 LE PATHOS.....</u>	<u>100</u>
<u>7.1.3 LE DISCOURS PERFORMATIF.....</u>	<u>103</u>
<u>7.1.4 LA PARATOPIE.....</u>	<u>105</u>
<u>1) TYPOLOGIE DE LA PARATOPIE.....</u>	<u>105</u>
<u>2) LA PARATOPIE DANS RA</u>	<u>105</u>
<u>7.1.5 LES PHRASES COURTES.....</u>	<u>107</u>

7.1.6	<u>STRATÉGIES POÉTIQUES</u>	<u>108</u>
1)	<u>L'ELLIPSE</u>	<u>110</u>
2)	<u>L'ANAPHORE</u>	<u>112</u>
7.2	<u>LES CHAMPS LEXICAUX</u>	<u>115</u>
	<u>CHAPITRE 8 : HERMÉNEUTIQUE DE LA RÉCEPTION</u>	<u>117</u>
8.1	<u>PRÉSENTATION DES DONNÉES COLLECTÉES</u>	<u>118</u>
8.2	<u>ANALYSE DES DONNÉES COLLECTÉES</u>	<u>118</u>
	<u>CONCLUSION</u>	<u>121</u>
	<u>ANNEXES</u>	<u>124</u>
	TABLEAU 1 : QUATRIÈME DE COUVERTURE	124
	TABLEAU 2 : SCHÉMA ACTANTIEL - KENZA HÉROÏNE 1	125
	TABLEAU 3 : SCHÉMA ACTANTIEL - L'ALGÉRIE HÉROÏNE 2	126
	TABLEAU 4 : SIMILITUDES ENTRE KENZA ET MALIKA	126
	TABLEAU 5 : LA TRIANGULATION DE MOKEDDEM	128
	TABLEAU 6 : LE TRIANGLE RHÉTORIQUE D'ARISTOTE	128
	TABLEAU 7 : ANALYSE QUANTITATIVE DES MARQUES DE L'ÉNONCIATEUR	128
	TABLEAU 8 : CHAMP LEXICAL DE LA MORT (AVEC LA DISPARITION ET LA PERTE)	129
	TABLEAU 9 : CHAMP LEXICAL DE LA DÉSOLATION	129
	TABLEAU 10 : CHAMP LEXICAL DE L'OBSCÉNITÉ	130
	TABLEAU 11 : CHAMP LEXICAL DE LA VIE	130
	TABLEAU 12 : CRITIQUES LIBRES	131
	TABLEAU 13 : BABELIO	132
	TABLEAU 14 : LFC MAGAZINE	133
	TABLEAU 15 : LE SOIR ET INTERNATIONAL FICTION REVIEW	134
	TABLEAU 16 : GOODREADS	134
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>137</u>

INTRODUCTION

Pourquoi écrit-on ? Voici une question qui peut sembler dépourvue d'originalité tant elle a été posée au fil des années. Nous avons tous sans doute quelque chose qui nous incite à écrire, mais selon Jean-Paul Sartre, l'écrivain a une mission bien définie : il est condamné à l'engagement de la même façon qu'il est condamné à être libre : « écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagé », dit-il (Sartre, 1948 : 70). Ce qui nous ramène à penser qu'on écrit par essence pour exercer sa liberté et pour vouloir la liberté, notamment celle des lecteurs ou lectrices¹.

Mais qu'est-ce que l'engagement ? Du francique « gage », l'engagement au sens figuré est perçu à la fois comme un témoignage, une pénitence et un salaire. D'un autre côté, c'est aussi un contrat par lequel un individu s'engage à servir dans l'armée. Toutes ces définitions confluent vers une même chose : la parole et l'action. En effet, c'est la parole qui garantit l'engagement, ce que Sartre confirmait en établissant un lien direct entre l'écriture, l'engagement et la parole : « l'écrivain engagé sait que la parole est l'action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine » (Salzmann, 2000 : 174). Or si l'écrivain est condamné à s'engager et que cet engagement le force à changer les choses, écrire devient la mission du héros pour protéger les faibles et les innocents.

Dans son sens restreint et historique, l'idée et la notion d'engagement littéraire sont apparues dans l'entre-deux-guerres, pour enjoindre l'écrivain à quitter la posture d'isolement qui était, par excellence, celle du purisme esthétique et prendre la parole pour agir contre les maux de la société. En parlant du mal sociétal, il est des thèmes des plus mobilisateurs, qui exercent une emprise très forte sur la vie individuelle et accroissent la responsabilité de l'être humain et donc de l'écrivain ; l'un de ces thèmes est la guerre.

La guerre de l'Algérie par exemple, encore appelée la décennie noire, a fait vivre l'enfer à bien des vies. De ce tumulte est née une prise de parole vécue dans l'urgence de faire quelque chose

¹¹ Dans ce mémoire, l'emploi du féminin est inclusif, car si le livre étudié intéressera les femmes au premier chef, il s'adresse aussi aux hommes qu'il espère convaincre de modifier leur comportement.

contre la tyrannie et l'oppression, même au prix de la vie. Pour les intellectuels y prenant part, il fallait dire ou mourir : divulguer ce que le système s'acharnait à garder sous silence ; dévoiler au monde l'intimité de l'horreur qu'un groupuscule avait décidé de faire vivre aux plus courageux ou aux plus faibles. Dans ce vent héroïque, la « littérature de l'urgence » a vu le jour : une écriture de soi, par laquelle les écrivains algériens ont arraché leur liberté. Hommes et femmes ont pris la plume, chacun et chacune à sa manière, mais frères et sœurs d'armes au combat contre l'intégrisme, contre les injustices, contre ceux qui assassinent l'avenir. Et parmi ces « soldats » littéraires, Malika Mokeddem prend les armes et écrit *Des rêves et des assassins*.

À l'heure où de plus en plus d'organismes internationaux mettent en lumière la nécessité d'agir pour un monde tissé de liberté, de solidarité, de justice, de paix et d'équité sous le slogan « l'avenir est féministe », ce mémoire s'intéresse tout particulièrement à la participation de cette écrivaine dans la cause féministe. Pourquoi elle, d'ailleurs, et pas une autre ? Compte tenu des horreurs qu'elle a vécues, qui s'apparentent fortement aux nôtres, nous nous identifions au modèle d'indépendance et d'intellectualisme féminin qu'elle représente. Son écriture est vraie et crue, mais ses choix stylistiques témoignent d'une sensibilité esthétique qui permet aux lectrices de lire la monstruosité sans qu'elle ne répugne. Son roman à l'étude est un de ses récits de soi les plus engagés, parmi la pléthore de récits du genre qui s'inscrivent dans le contexte violent de la décennie noire. Et dans cette écriture de soi, la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée semblent être mises en tension, dans une tentative de rallier les lectrices à sa cause. Une démarche osée pour l'auteure, qui constitue selon nous un défi considérable. L'intérêt que nous manifestons pour le thème choisi se justifie ainsi par une double nécessité : ressentie premièrement à un niveau personnel, en tant que victime d'horreurs similaires, écrivaine et lectrice d'écritures de soi, de relever le défi de découvrir et démontrer comment l'auteure fait trianguler ces trois éléments pour attirer et impliquer les lectrices dans sa cause. Une triangulation dans laquelle l'écriture devient pour Mokeddem une véritable passerelle de communication avec l'âme d'autrui, une plateforme située au-dessus de la limite du mot. L'intérêt de notre sujet se situe également dans la perspective d'aborder la dynamique du « je », qui semble instituée par un jeu à trois dimensions : le « je » de la reconstruction des faits, le « je » de la superposition des voix narratives et le « je » qui devient un autre.

L'écriture de soi de cette Algérienne d'expression française appelle des interprétations multiples, surtout quand on l'examine dans la position du lectorat : elle se présente comme un modèle d'expression de sa révolte, qui fait trianguler la fictionnalisation de soi, la véracité du

récit et l'écriture engagée. Et si l'on prend le mot révolte dans son sens étymologique, « rivoltare », qui signifie retourner, on peut comprendre cette œuvre comme un retour sur soi pour mettre le sujet en procès devant les lectrices. Notre étude s'inscrit ainsi dans une visée précise : celle d'analyser *Des rêves et des assassins* dans la perspective de la réception du texte, en nous intéressant tout particulièrement aux diverses façons dont le contact s'établit entre l'auteure et ses lectrices.

Se pose alors la question de la stratégie que l'auteure emploie pour y parvenir : serait-il possible d'affirmer que dans *Des rêves et des assassins*, ce rapport intime repose sur la triangulation entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée ? La problématique que nous avons identifiée est au cœur de l'actualité, car dans cet effort de ralliement des lectrices, Mokeddem continue le débat sur l'égalité des sexes et « cette question du destinataire, parce qu'elle est complexe et qu'elle met en jeu la structure même de l'échange littéraire, a pris une grande place dans les débats sur l'engagement littéraire. » (Denis, 2019)

Les analyses existantes sur l'« écriture de soi » rattachent celle-ci automatiquement à l'autofiction et la définissent comme une écriture qui fait appel aux souvenirs et dont l'histoire suit de près celle de la vie de l'auteur(e). Par ailleurs, notre analyse des études antérieures fait ressortir que, de l'autobiographie à l'autofiction, l'écriture de soi pose des problèmes majeurs dans son authenticité, son interprétation et son impact, ce qui confère d'ailleurs à RA² un genre tout particulier à mi-chemin entre le référentiel et le fictionnel. Ainsi pour répondre à notre problématique, et essentiellement dans le cadre de cette étude, nous proposerons un nouveau modèle qui met en avant la connaissance et l'importance du mouvement auteure — lectrice.

Nous inspirant principalement des travaux de certains théoriciens qui se sont penchés sur la question, nous combinerons les notions de description et d'inscription du texte littéraire pour examiner comment se construit le modèle de révolte mokeddemien et évaluer son emprise sur les lectrices. Cette combinaison passe par une analyse narratologique, une analyse stylistique et une analyse énonciative en vue d'étudier en profondeur plusieurs aspects du texte, notamment : le pacte autobiographique et les travestissements de la vérité, la thématique, l'emploi du « je », l'acte perlocutoire et la réception de la lectrice. Ce faisant, nous serons en

² Désormais, les renvois à *Des rêves et des assassins* seront signalés par la mention RA.

mesure d'étayer notre analyse de la réception du texte au travers des réactions des lectrices de *RA*, recueillies sur des sites littéraires en ligne.

Pour atteindre nos objectifs, notre réflexion s'articulera autour de trois parties. La première partie de notre analyse consistera à analyser le contexte de production de *Des rêves et des assassins*, nous permettant ainsi de répondre à notre premier axe de réflexion : qu'est-ce qui provoque une telle révolte ? En se basant sur les travaux de Carme Figuerola, le premier chapitre de cette partie sera un bref retour sur la décennie noire et ses conséquences sur les femmes, afin de comprendre comment prennent naissance cette révolte et ce besoin d'écrire sur soi chez Malika Mokeddem. Le deuxième chapitre de cette partie portera essentiellement sur l'auteure et la narratrice de *RA*, pour plonger dans leur univers et découvrir le processus par lequel elles deviennent des femmes engagées. Dans la deuxième partie, nous parlerons de la triangulation entre les trois éléments qui définissent la relation lectrice-auteure. Comment l'auteure fait-elle trianguler la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée ? En répondant à cette question, nous analyserons tour à tour ces éléments et nous verrons comment chacun d'entre eux dépend de l'autre pour servir les objectifs de l'auteure. Dans un premier temps, nous ferons ressortir l'impact de la superposition fiction-réalité sur la véracité, nous aborderons ensuite la question de la reconstruction des faits à partir d'un souvenir qui affecte la voix narrative et enfin nous parlerons de ce qui fait la spécificité de la révolte de Mokeddem.

De ce fait, dans le premier chapitre de cette partie, nous prendrons appui sur les travaux de Philippe Lejeune et de Catherine Paulin afin de situer le récit de soi dans un style rebelle qui d'une part emprunte à l'autobiographie pour communiquer sur la réalité et explorer le « Moi » et d'autre part déroge au principe du pacte autobiographique pour atteindre les lectrices, se faire accepter et défier la pudeur imposée par les convenances. Sur cette base, en prenant modèle sur la conception de l'autofiction référentielle selon Vincent Colonna, le deuxième chapitre de cette partie nous permettra de nous pencher sur la question, au travers d'une analyse des seuils³ du roman et de l'épitéxte auctorial⁴ pour faire ressortir les éléments qui font balancer le récit entre référentialité et fictionnalité et ainsi aborder la fictionnalisation de soi. Cette analyse nous permettra de déterminer si la superposition fiction-réalité est un frein ou un

³ Par seuils nous entendons à la fois les éléments du paratexte, mais aussi l'*incipit* et l'*excipit*.

⁴ Par épitéxte auctorial nous entendons analyser la dédicace et l'épigraphe.

adjuvant à la véracité. Nous nous appuyons également sur la théorie freudienne de l'inconscient pour montrer comment d'entrée de jeu, l'auteure annonce le phénomène philosophique qui gouverne l'œuvre : l'antinomie, un phénomène qui annonce et délimite le cadre de la révolte de cette écriture de soi, donnant ainsi la voie au troisième chapitre. Nous ferons ici une analyse de l'écriture engagée de Malika Mokeddem, qui se présente comme un appel à la réaction de la lectrice, lequel est mis dos au mur face aux atrocités vécues par l'héroïne et à la conduite à tenir qui semble avoir préséance sur sa propre volonté. Enfin, dans la troisième partie, nous nous pencherons sur les travaux de Hans Robert Jauss et de Jean-Philippe Miraux pour aborder notre troisième et dernier axe de réflexion : Comment cette triangulation agit-elle sur les lectrices ? Nous débattons ici de la question de la réception par les lectrices, notamment pour mettre le doigt sur l'horizon d'attente, l'effet psychologique que produit le récit sur celles-ci et les techniques de captation que l'auteure emploie pour les gagner.

PREMIÈRE PARTIE : Contexte socio-historique

Chapitre 1 L'Algérie, une plaie béante

1.1 L'histoire

Pour mieux étudier la triangulation conformément à notre problématique, il est utile de comprendre l'œuvre de Malika Mokeddem en la mettant en perspective avec tout ce qui constitue son contexte : l'Algérie en période de guerre, la misogynie de la société patriarcale et les souffrances infligées aux femmes. Il convient de ce fait de savoir situer cette écrivaine dans son temps, surtout lorsque son œuvre est devenue inséparable de ce contexte politique, idéologique et social. En effet, tout en dépassant le cadre limite de son époque, l'œuvre de Mokeddem appartient à une période historique au cours de laquelle elle a réagi : la décennie noire.

Comprendre l'œuvre de Mokeddem c'est aussi être capable d'identifier les références qui s'y trouvent, car l'auteure est porteuse d'une culture et son œuvre en est le reflet. Mokeddem s'appuie sur des références conscientes qui sont inscrites dans son ADN, notamment les références au désert, à Oran, au lycée où elle a fait ses études, etc. Ces références permettent aux lectrices de déchiffrer les événements qui s'y rapportent afin de pouvoir se retrouver dans le contexte évoqué.

Enfin, comprendre un Mokeddem, c'est aussi décrire la trajectoire de son auteure et selon Yolande Helm :

Décrire la trajectoire de Malika Mokeddem implique qu'on la relie à ses origines et en même temps, qu'on la transgresse. Fille du désert et de l'oralité, petite-fille d'une nomade bédouine, héritière du sang noir d'une ancêtre africaine, son identité s'est aussi nourrie de la culture occidentale transmise par les lectures et l'écriture. C'est précisément dans ce métissage, à la fois biologique et culturel, que réside toute la richesse de sa vie et de sa créativité. (Yolande Helm, 2000:)

1.1.1 Chronique d'une guerre annoncée 1962 – 1992

En accédant à l'indépendance le 5 juillet 1962, l'Algérie a adopté le modèle socialiste, le régime repose sur le parti unique, le FLN⁵ (Immigration and Refugee Board of Canada, 1995), et l'omniprésence de l'armée. En 1978, le FLN a un seul candidat dans les rangs : Chadli Bendjedid, qui reçoit un appui populaire de 94 % lors des élections nationales et devient le président de l'Algérie. Chadli Bendjedid (Melinda C. SHEPHERD, 2022) préside cette dictature et pour écraser toute contestation s'appuie sur sa redoutable sécurité militaire. Mais au cours des années 1980, le modèle algérien est à bout de souffle : l'économie est en faillite, la pauvreté s'accroît, les produits de première nécessité commencent à manquer. La majorité des exclus trouvent refuge dans la religion. Des associations caritatives suppléent les carences de l'État et les islamistes apparaissent comme les seuls à prendre en charge les problèmes des Algériens. Le président Chadli les encourage, il leur abandonne la gestion du culte, de l'appareil judiciaire et surtout de l'école algérienne.

Cette situation a donné au mouvement islamiste l'occasion de manipuler le sentiment de désillusion des jeunes et les valeurs islamiques pour élaborer un autre programme politique (Lacoste & Lacoste, 1991, 386 ; (Immigration and Refugee Board of Canada, 1995 a, 15 ; Lamchichi 1989, 158). Au cours des années 1980, beaucoup de jeunes Algériens ont commencé de plus en plus à fréquenter les mosquées pour écouter la voix puissante des imams⁶, promettant un meilleur avenir à ceux qui se rallieraient au mouvement islamiste (Rouadjia, 1990 : 133-34). Les mosquées, dont un grand nombre ont échappé au contrôle du gouvernement, sont devenues les seuls lieux où l'on pouvait débattre des questions politiques et critiquer publiquement le gouvernement. En même temps, les islamistes ont élargi leur base populaire en répondant aux besoins essentiels en matière d'alimentation, de logement et d'éducation d'une population pauvre de plus en plus nombreuse, de plus en plus négligée par l'État (Rouadjia 1990 : 139). Les islamistes profitent des lois pseudo-démocratiques pour se faire une place dans l'arène politique du pays, pourtant l'idéologie de leur parti est claire : abolir la démocratie qu'ils considèrent comme étant impie et tuer tout ce qui s'oppose à la loi de Dieu. Croyant bien maîtriser le jeu politique de la manipulation et des promesses non tenues,

⁵ Désormais les renvois au Front de libération nationale seront signalés par la mention FLN ; Le FLN, vainqueur d'une guerre intense pour la libération de l'Algérie, qui a duré huit ans et qui a conduit à l'indépendance en 1962, a dirigé le pays jusqu'en janvier 1992.

⁶ Chefs de prière à la mosquée.

le président n'y fait toujours rien. Il se sert plutôt des islamistes pour effrayer les apparatchiks du FLN. Complètement ignorant de l'influence grandissante du Front islamique du salut (FIS)⁷ qui s'appuie sur chaque prière dans les douze mille mosquées du pays pour promouvoir son discours religieux. Un discours qui peu à peu laisse une partie de la population embrigadée et préparée à la violence.

Le 5 octobre 1988, le pays s'embrase. Les jeunes descendent dans la rue pour exprimer leur colère et en toute impunité, des manipulateurs dans l'entourage du président encadrent les émeutiers et les poussent à tout casser pour se débarrasser les apparatchiks⁸ (The Britannica Dictionary, 2023) qui bloquent les réformes. Cependant, même les locaux du FLN et tout ce qui symbolise l'État sont saccagés, le pays explose par la violence des émeutes et le président fait appel à l'armée pour sauver ce qui reste de son pouvoir. Avec les premiers morts, les islamistes récupèrent la révolte de la jeunesse et Ali Belhadj⁹ (Assiya HAMZA, 2014) déchaîne les foules par ses discours enflammés et soutenu par les imams les plus radicaux comme Kamel Guemazi¹⁰ (Myriam Aït-Aoudia, 2015), l'Islam prend possession de la jeunesse et des rues. Ce n'est qu'au bout de cinq jours de violents affrontements que l'armée rétablit le calme, mais plus de 500 personnes ont déjà perdu la vie.

Les lourdes pertes humaines et cette influence incendiaire des islamistes devaient sonner l'alarme du danger, pourtant Chadli Bendjedid continuait son discours passif, briguant non sans peine un troisième mandat. En effet, affaibli et par crainte de perdre le pouvoir, le président fait appliquer une nouvelle constitution qui reconnaît le multipartisme adopté par référendum et l'Algérie s'engage dans la démocratie. Différentes forces politiques vont alors s'exprimer pour la première fois. Même si sa politique de démocratisation était destinée à créer une cohésion nationale et à raffermir l'autorité de l'État (Vatin 1981 : 261), le gouvernement sans le vouloir a ouvert la voie à l'islamisme¹¹. Car, malheureusement, grâce à cette démocratie et au nom du multipartisme, les islamistes sortent de la clandestinité pour se rassembler ouvertement et fonder le front islamique du salut : le FIS dont Abassi Madani (Stora & Ellyas, 1999) : 43-45) est le leader.

⁷ Désormais les renvois au Front islamique du salut seront signalés par la mention FIS.

⁸ En politique, membre de l'appareil du parti communiste, par extension de n'importe quel parti.

⁹ Co-fondateur du Front islamique du salut (FIS), aujourd'hui dissout).

¹⁰ Co-fondateur du FIS.

¹¹ Le terme « islamisme » désigne un mouvement islamique essentiellement politique, qui vise à rendre les sphères politique, économique, sociale et culturelle conformes aux lois islamiques (AI oct. 1994, 1; Lamchichi 1989, 45; Burgat 1988, 29).

Le 12 juin 1990, le FIS remporte les élections municipales et Kamel Guemazi est élu maire d'Alger, le front islamique du salut dirige toutes les grandes villes du pays. Le rejet du FLN est tel que les premières élections démocratiques depuis l'indépendance sont remportées par un parti qui ne cesse de réfuter la démocratie. Le FIS fait un bon dans sa mission destructive et continue de maintenir la pression par la violence, car après cet exploit, la présidence semble plus proche que jamais.

1.1.2 Les années noires



©Nadjib Bouznad. — Aire de jeux, Casbah

Au milieu de la « décennie noire » des années 1990 — particulièrement durant l'été 1997 —, plusieurs massacres de population ont endeuillé l'Algérie, déjà dévastée par les affrontements entre forces de l'ordre et groupes islamistes armés. Les lois d'amnistie et la volonté des autorités d'étouffer le souvenir de ces épisodes sanglants empêchent aujourd'hui tout un peuple de penser ses plaies. (Pierre Daum, 2017)

En 1991, le gouvernement algérien annule les élections après les résultats du premier tour, anticipant la victoire du FIS à la tête du pays et craignant de perdre le pouvoir et d'assister à

l'introduction d'une république islamique. Karima Lazali explique, dans *Le trauma colonial*, que « c'est dans cette ambiance d'insécurité et de confusion que les islamistes, bannis du jeu politique, prennent les armes et le chemin du maquis, plongeant l'Algérie dans un bain de sang. » (Karima Lazali, 2018 : 171)

Ce n'est qu'après l'arrêt des élections, que le FIS est interdit en 1992. En effet, confronté à une déferlante du FIS lors des élections législatives et à une vague d'attentats des groupes djihadistes, le pouvoir algérien décrète l'état d'urgence le 9 février 1992. À la suite de cela, des groupes terroristes islamistes vont se constituer. Ils commencent par des attentats ciblés qui se généralisent. S'ensuivent dix années de violence qui vont déchirer le pays et mettre à mal l'état de droit. À partir de là, l'Algérie va basculer dans une tragédie macabre qui fera plus de 100 000 morts.

1.2 La place de la femme

La femme avait une place particulière dans la société algérienne. Avant tout grand-mère, mère, sœur et épouse — des statuts qui lui conféraient à l'égard de l'homme, une légitimité, en ce sens où il n'est permis de côtoyer la femme qu'en vue d'un droit promulgué par une loi sociale ou religieuse. C'est ce qu'ont été pour longtemps les relations entretenues entre hommes et femmes, car dans ces sociétés conservatrices, la femme représente l'honneur de la tribu, sa pureté est sa garante et celle de sa famille, de sa maison.

Toutefois, l'avènement du radicalisme religieux et de l'intégrisme a vu paraître de nouvelles formes de privations qui jugent la femme en fonction des débats idéologiques sur le port du voile et le contrôle. Considérée comme une réincarnation du diable, du fait des tentations qu'elle engendre, la femme sera donc reléguée à un statut inférieur à celui de l'homme, lui, élevé comme seigneur en tous sens. Mais, ce qui pose problème dans l'avènement de cette « nouvelle religion » est la société algérienne elle-même, car en ces années 90, les femmes issues de l'Indépendance ou nées à cette époque ont pris une place importante dans la construction du pays. Combattant à armes égales aux côtés de leurs frères dans les maquis, leur statut, en ces premières années de liberté, a considérablement changé. Elles ne sont plus seulement mères ou sœurs, mais femmes avant tout. Elles investissent la rue, lieu privilégié de l'homme et travaillent à la construction d'un pays démocratique où elles pensent avoir la place

qui leur est due.

Aussi, on ne peut pas appréhender la révolte mise en scène dans la triangulation de Mokeddem sans prendre conscience de son combat féministe [...] *Envers et contre tout* — pour parler comme Yolande A. Helm (Helm, 2000), un combat qui semble suivre les pas des mères de Mokeddem. C'est pourquoi cette partie de l'analyse sera consacrée à rappeler les supplices ignominieux infligés aux femmes de cette époque, en Algérie.

1.2.1 Cibles du FIS

Le courant islamiste qui a tenté de prendre le pouvoir après la révolte de 1988 a largement donné sa définition de la citoyenneté et de la configuration des rapports politiques qu'il comptait mettre en place dans la société. Les rapports entre l'État et les citoyens, les rapports des citoyens entre eux et plus particulièrement ceux entre les femmes et les hommes, ont été largement objet d'enseignement, de prêches et de débats houleux. C'est le statut politique des femmes qui a été le vecteur d'expression du plus grand nombre d'interdits et de démonstrations, mettant en exergue son caractère fascinant. (Iamarene-Djerbal, 2006 : 103)

À tous les stades de l'évolution d'une société, le problème de la femme se pose toujours sur divers plans : social, politique, juridique avec des prolongements économiques, voire psychologiques. En Algérie, c'est peut-être sur tous ces plans qu'il tend à évoluer. La tragédie algérienne illustre une fois de plus qu'entre la société et la femme ou « entre la guerre civile et les femmes, il y a comme un lien nécessaire et toujours vérifiable » (Loroux 1989 : 284). Pourtant, dans son excessivité même, en Algérie, un nouveau pas est franchi dans le désordre que contient la mauvaise guerre où tout est permis : c'est en tant que femmes qu'elles sont des cibles. Ce que Marie Blanche Tahon appuie dans son article « Algérie : les femmes cibles » (Tahon, 2005), dédié aux copines de « Fatima Ghodbane égorgée à l'école le 13 mars 1995 » (Marlowe, 2013) :

L'intensification des assassinats de femmes en Algérie [...] montre que les limites de l'horreur sont toujours dépassables : ces femmes sont tuées parce qu'elles sont des femmes. La plupart restent anonymes. Elles n'ont pas de nom, même dans la mort. (Tahon, 2005 : 8)

Fatima n'avait que 14 ans, mais cela ne faisait pas de différence pour ses assassins, elle n'était qu'une autre femme :

À 8 h 15 du matin, 50 km au sud-ouest d'Alger, six hommes armés de machettes, de fusils de chasse coupés et de couteaux ont fait irruption dans une salle de classe du petit village d'Oued Djer. Ils ont saisi Fatima Ghodbane, 14 ans, et lui ont arraché de la tête le foulard islamique qu'elle avait commencé à porter depuis peu. Sous le regard de ses camarades de classe, les

hommes l'ont traînée dehors et lui ont lié les mains avec du fil de fer. L'un des guérilleros lui a tiré la tête en arrière par les cheveux et l'a poignardée plusieurs fois au visage. Puis, il lui a tranché la gorge¹². (Marlowe, 1997 : 1, ma traduction)

« Voilà ce qui arrive aux filles qui vont à l'université », a alors déclaré l'assassin, en brandissant le couteau encore tout empreint du sang de Fatima, à l'intention de ses camarades de classe et de ses professeurs. « Voilà ce qui arrive aux filles qui parlent aux policiers. Tel est le sort réservé aux filles qui ne portent pas l'hidjab (le voile islamique) ». Avant de jeter le corps de Fatima devant les portes de l'école, ces tueurs ont gravé le symbole du Groupe islamique armé (GIA) sur sa main. La mort de Fatima, en mars 1995, n'est pas un cas isolé¹³. (Ibid., ma traduction)

En servant de déversoir à la colère sociale, particulièrement à celle des jeunes des classes défavorisées, « les femmes étaient les victimes expiatoires des difficiles problèmes socio-politiques que ces couches de la population rencontrent » (Iamarene-Djerbal, 2006 : 104). Elles étaient également matière aux premiers exercices de contrôle social dans les quartiers populaires et dans tous les lieux publics, car la violence du FIS s'exerçait d'abord contre elles. Les étudiantes étaient agressées, vitriolées, tuées parce qu'elles refusaient de porter le voile. Les femmes enceintes étaient exécutées, les bébés étaient coupés en deux. Le FIS voulait absolument abolir la liberté des femmes. La démocratie en Algérie était donc piégée, s'orientant vers un plébiscite en faveur du coran avec la violence comme ultime argument.

Les femmes étaient ainsi les cibles de leur propre peuple¹⁴, rejetées par une mère (l'Algérie) qui divise la cité entre les hommes et les femmes, les bourreaux et les victimes, les assassins et les rêves.

Voilà son originalité tragique : la guerre de l'Algérie s'affiche clairement comme une guerre des hommes contre les femmes. Guerre sociale ou guerre de sexe, celle de l'Algérie semble revisiter et même perpétuer le « mythe de la virilité » qui érige l'homme en être dominant. Un

¹² "AT 8.15 a.m., six men holding hatchets, sawn off shotguns and knives burst into the classroom at Oued Djer, a small village 50 km southwest of Algiers. They seized 14-year-old Fatima Ghodbane and tore from her head the Islamic scarf she had only recently started wearing. As Fatima's classmates watched, the men dragged her outside and bound her hands with wire. One of the guerrillas pulled her head back by the hair and stabbed her several times in the face. Then he slit her throat".

¹³ "This is what happens to girls who go to university," the murderer then told Fatima's classmates and teachers, shaking the knife, which was still covered in Fatima's blood. "This is what happens to girls who talk to policemen. This is what happens to girls who don't wear the hidjab (Islamic covering)." Before dumping Fatima's body in front of the school gates, the killers carved the symbol of the Armed Islamic Group (GIA) on her hand. Fatima's death, in March 1995, is not an isolated case."

¹⁴ Le FIS exige que toutes les femmes portent le hijab (foulard) et encourage la ségrégation absolue des personnes en fonction du sexe, laquelle, en fait, relègue les femmes au foyer. Pour cette raison, beaucoup de groupes de femmes algériennes sont fortement opposés au FIS, même s'il a des adeptes parmi les femmes qui préfèrent les avantages modestes associés au port du voile dans une société dominée par l'islam aux objectifs moins accessibles fixés par le féminisme de type occidental. Des sources rapportent que, pour certaines femmes islamistes, le port du voile leur permet de se faire respecter par les hommes et les protège contre le harcèlement sexuel.

mythe bien étayé par le documentaire de Patric Jean (Jean, 2009), dans lequel il se penche sur la problématique de la domination masculine dans les sociétés dites patriarcales. Son documentaire démontre qu'une société machiste fabrique elle-même ses virils : elle plante dès le bas âge la graine phallogcentrique et conditionne l'homme par ce bain culturel dans lequel il évolue. De la naissance jusqu'à la mort, l'oppression physique, psychologique et culturelle du sexisme est maintenue très fermement à chaque stade de son développement (Ibid). Explicite de l'équation homme + virilité = domination = animalité = pouvoir, cette fabrication des virils est longuement débattue par Olivier Manceron dans son interview :

Cette [...] fabrication des virils impacte les garçons en leur inculquant que la maman n'a d'importance que grâce à eux. Elle n'a de valeur pour le corps social qu'au moment où elle met au monde un garçon. Et là, c'est comme si c'était trop : le bébé est trop désiré, parce qu'il donne à la mère son existence. La relation duale entre bébé et maman est déviée, pervertie. Elle est sa source, il est son sceptre. Il est « objet ». Son petit sexe est brandi comme l'outil symbolique du petit pouvoir social obtenu par la mère dans sa famille, dans son clan, à chaque niveau de la société. Le petit bébé est captif de ce rôle, c'est une sensation étouffante, voire destructrice pour la mère comme pour l'enfant. (Manceron, 2019)

Les petits garçons doivent traverser quatre étapes successives pour devenir les hommes « virils », formatés despotes. D'abord, ils doivent naître dans une société ségrégationniste. Cette ségrégation est fondée sur le sexe et obtenue par la terreur. La notion de supériorité des hommes sur les femmes est véhiculée par quasiment l'ensemble des membres de cette société grâce à des harcèlements, des agressions, des tortures, des massacres, des choses horribles, depuis des millénaires. (Ibid.)

Dans ce contexte sexiste, les femmes ne sont valorisées que par leur capacité à la maternité. Mais cette maternité doit être réussie et cette réussite est conditionnée par le genre de l'enfant à la naissance : il faut qu'une bonne mère conçoive un garçon. Donc en Algérie, la déception apparaissait à cause du corps social qui privilégiait l'enfant mâle, surtout pour un premier-né.

Ainsi en ne donnant pas naissance à un garçon cela créait des problèmes dans la tribu, pour le père et la mère. Mais le plus tragique dans tout cela et le triste résultat de toute cette absurdité sociale, c'est que l'enfant nouveau-né en subit directement et indirectement les retombées néfastes ici comme ailleurs. (Redouane et coll., 2003 : 352)

Le fait d'être une fille et de s'entendre dire par son père quand tu amènes, toute fière — J'étais fière d'être la première de ma classe ! [...] J'étais fière d'être la première ! — Et quand j'arrivais mon père me disait : Bon j'aurais préféré que ce soit ton frère qui ait ces notes-là ! Et donc ainsi l'effort que tu faisais pour être regardée et vue, pour toi, était totalement nié ou était écarté. (Ibid.)

À partir de l'année 1989, le discours de ségrégation et d'exclusion va constituer le modèle de traitement de la condition humaine et sociale des femmes (Iamarene-Djerbal, 2006 : 103-142). S'il n'est pas du tout nouveau, il a la particularité de conserver les femmes en situation de « subordonnées », mais de leur accorder ce statut « particulier » dans l'ombre, dans lequel elles

pouvaient exister et agir suivant les lois spéciales préétablies.

1.2.2 Victimes de la monstruosité de la politique coloniale

Si des islamistes ont pu trancher dans le vif en tuant les femmes, cela tient à une longue histoire, dont ils cueillent les fruits amers, mais dont ils ne sont pas les initiateurs. En effet, le FIS tire ses origines du mouvement réformiste religieux qui a proposé une lecture littérale de la religion dans un but de refondation, de renaissance mythique d'une « communauté musulmane pure » pervertie par la colonisation (Iamarene-Djeral, 2006 : 103-142).

À l'époque de la colonisation, le territoire de l'Algérie devait constituer trois départements français. Dès lors, les « indigènes » aussi étaient « français », mais il leur était accordée la nationalité sans la citoyenneté. Par ailleurs, ces indigènes ou « musulmans » comme les appelait la puissance coloniale, ne pouvaient devenir citoyens¹⁵ qu'à la condition de renoncer à leur « statut personnel¹⁶ » (Weil, 2005), soit toutes les règles présidant aux rapports familiaux et sociaux qui continuaient à s'inspirer de la « loi musulmane ». Schnapper qualifie ce montage de « monstruosité juridique, par rapport aux principes de la démocratie moderne » (Schnapper 1994 : 152).

Très peu y renoncèrent. Non seulement parce que le statut personnel énonçait un ensemble de règles et de pratiques ancestrales qui établissaient la puissance de la famille agnatique¹⁷, notamment au détriment des femmes, mais encore, parce que spoliés de leurs terres et de leur langue, les colonisés étaient amenés à considérer le statut personnel comme le point de fixation de leur identité. En ne renonçant pas au statut personnel pour devenir des citoyens français, les hommes colonisés pouvaient se reconnaître, entre eux, comme des êtres humains dignes. Là leur était concédé de ne pas pactiser avec l'occupant. Au prix de ne pas devenir des citoyens de la patrie des droits de l'homme et du citoyen. Fut donc mise en acte une fétichisation du statut personnel ; une fétichisation orchestrée par la puissance coloniale : condition d'auto-exclusion de la citoyenneté et ultime rempart de l'identité auquel se cramponner. Le mépris de la République (laïque) pour ces sous-hommes qu'étaient les colonisés (musulmans) se donnait

¹⁵ On comprendra aisément que ce terme ne peut ici être employé qu'au masculin.

¹⁶ Le statut personnel dicté par le Coran qu'ils considèrent comme code moral et comme recueil de prescriptions religieuses : il lui permet de pratiquer la polygamie ; le droit de djebr (qui permet à un père musulman de marier son enfant) ; le droit de rompre le lien conjugal à la discrétion du mari; et enfin le privilège des mâles en matière de succession.

¹⁷ Relatif à la parenté par les mâles.

à lire dans ce qui servait de pôle d'identification (renvoyé, par ses soins, au religieux traditionnalisé). Ou, si l'on considère l'envers de la médaille, en restant fidèles au statut personnel, autrement dit, en n'adhérant pas à la citoyenneté française, les hommes colonisés restaient de « vrais » hommes à leurs yeux, ainsi qu'aux yeux de leur communauté d'appartenance et de résistance. En outre, prenant particulièrement conscience du statut dégradé et inférieur des femmes, les musulmans menaient une politique tenace pour rappeler à ses partisans dans quelles limites strictes l'émancipation des femmes doit être comprise. En effet, considérées elles aussi comme non-citoyennes par une société profondément patriarcale, les femmes serviront d'argument au FIS pour la construction de son pouvoir idéologique. Ce dernier va tester sa capacité de puissance et de mobilisation de la société en prononçant en direction des femmes des interdits qui doivent servir d'exemple, tant de sa détermination à changer l'ordre moral, que de moyens de rédemption et de purification de la société pour son retour aux bases traditionnelles.

Le vieux fond méditerranéen et la culture berbère ont imprimé à la société algérienne une composante difficilement réductible : un patriarcat rigoureux qui relègue la femme dans un statut social subalterne. Loin de transformer la situation de la femme, l'Islam, interprété dans le même sens, conforte l'hégémonie masculine. La colonisation fige la situation en ne permettant aucune évolution. L'image même de la femme moderne donnée par l'Européenne, loin de servir d'exemple, devient, parce qu'elle est issue du monde colonial, le modèle réprouvé. (Amrane, 1991 : 17)

En Algérie, la tradition musulmane tient pour acquis que Dieu lui-même a destiné la femme à être sous l'homme et l'a créée comme un sexe faible, fait pour la souffrance et sujet à la maltraitance ; l'idée d'une égalité ou même d'un équilibre entre hommes et femmes est impensable :

En Algérie, la femme algérienne n'est ni respectée, ni valorisée, ni aimée par ses frères [...] Non, il ne fait pas bon d'être une femme dans un pays quand une loi telle que le code de la famille actuel régit nos droits ; non, il ne fait pas bon d'être une femme dans un pays où dans les tribunaux on oblige la fille mineure à se marier avec le voyou qui l'a violée ; non, il ne fait pas bon de vivre dans un pays où on est taxées de catins parce qu'on fume ; non, il ne fait pas bon d'être une femme dans un pays où la polygamie existe et qui plus est, est encouragée par une autre femme apocalyptique dans ses positions politiques ; non, il ne fait pas bon d'être une femme dans un pays où l'on doit supporter un mari violent ou volage [...] Non, il ne fait pas bon d'être une femme dans un pays où l'on a peur de son petit frère parce que c'est un « homme ». (Benourine, 2019)

Les femmes demeurent, dans la loi, des sous-individus et dans la tradition, des souffre-douleurs. Peu importe qu'elles soient intellectuelles (déjà qu'elles n'y avaient pas droit) ou non, peu importe leurs aspirations, peu importe qu'elles soient jeunes ou âgées, les femmes ont

été obligées de porter le foulard : le « hidjab », condamnée à vivre une vie domestique et retirée, analogue à celle du cloître, et persécutées par les *Soldats de Dieu*¹⁸ (Crettiez et Ainine, 2017) si elles ne le portaient pas, le choix ne leur était pas donné. C'est une conjoncture déshumanisante qui suscite inévitablement une révolte, car elle s'oppose à la vraie place de la femme dans la société : mère et fille, qui enfante, qui nourrit, qui console, qui sacrifie. Une image de la femme absente des aspirations de Mokeddem, qui en grandissant s'était juré de ne jamais enfanter à cause du rejet qu'elle a reçu de sa mère (chargée de transmettre cette tradition) et de toutes les injustices faites aux femmes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'un roman tel que *Des rêves et des assassins* est subversif, car il ne fait pas que réécrire l'histoire ; il renverse l'ordre social, politique et patriarcal. Étant donné que le contrôle des femmes est synonyme de cohésion sociale, leur liberté est traitée comme une anarchie :

La femme est la faille fatale par laquelle la société peut être à nouveau envahie par l'ennemi. Elle en détruit la cohésion par sa libération, assimilée à la dilution des mœurs, facteur d'anarchie. [...] Cette étroite imbrication entre le sentiment national et la préservation de la femme se retrouvent dans son intégralité dans le credo islamiste. (Chergui, 1996 : 167)

1.2.3 Victimes du Code de la famille

Au moment de l'indépendance, tandis que la plupart des lois françaises sont reconduites en attendant d'être superficiellement algérianisées, s'ouvre la saga du « Code de la famille » inspiré d'une lecture rétrograde du Coran :

Ce texte entérine la pratique séculaire du code d'honneur patriarcal, encore vivace dans les pays du pourtour méditerranéen et la loi islamique, la charia, dans son interprétation la plus coercitive, c'est-à-dire rurale, rigoriste, austère et intransigeante. Il fonde le maintien de la polygamie, l'obligation faite à la femme et ce quel que soit son âge, d'être assistée d'un tuteur lors de son mariage sous peine de voir celui-ci frappé de nullité, l'obéissance et la soumission à la famille de l'époux, la perte de son logement en cas de divorce, la non-tutelle de ses enfants. (Chergui, 1996 : 173)

En effet, en 1984, le Code de la famille a été promulgué et comme on peut le voir c'est l'appartenance religieuse qui préside à la construction de l'image et du rôle de la femme — tenue pour incapable si elle n'est pas astreinte à l'obéissance d'un mari musulman. Les femmes ne sont pas des individus, elles ne sont même pas des « musulmanes à part entière », elles sont

¹⁸ Ces hommes qui ont décidé de basculer dans une lutte armée contre leurs ennemis désignés et de soutenir à cette fin des méthodes dites terroristes.

réduites à une identité unique : celle d'être tout simplement femme.

À l'image de la femelle de l'homme selon la formule de Balzac (Déruelle, 2013), Elles devaient franchir la clôture du religieux, au risque d'être exclues de la communauté. Ainsi, les femmes qui n'adhéraient pas à ces dispositions, les femmes célibataires ou celles qui étaient répudiées se retrouvaient à la rue avec leurs enfants, soumises au bon vouloir de la justice vindicative.

L'enjeu principal de cette victimisation des femmes était à caractère expiatoire. Victimes expiatoires de l'incapacité de l'Algérie à établir un équilibre et à leur donner une place dans la société. Dans cette béance ouverte par la politique coloniale, perpétrée et diabolisée plus de 20 ans après l'indépendance par l'intégrisme, les Algériennes ont payé de leur vie l'illustration d'un misogynisme exacerbé qui ne font d'elles que des biens précieux assurant la lignée.

Mais aujourd'hui, même au prix de la mort, les Algériennes inscrivent une nouvelle donne : elles essayent, à vif, un livre à la fois d'instaurer une modernité politique, une modernité des mœurs pour revendiquer la même place que les hommes et s'auto inclure dans les décisions. Ce qui explique, sans la justifier, la violence qui frappe aujourd'hui les femmes algériennes en tant que femmes.

1.3 Femmes dévoilées et naissance d'une littérature de l'urgence

Mères de famille, jeunes actives ou retraitées sont alors entraînées par le mouvement de toutes celles qui sont déjà sorties : artistes, étudiantes, avocates, journalistes, anciennes combattantes. Elles font corps commun en partageant l'expérience de leur puissance individuelle et collective : marcher, crier, déclamer, chanter, danser, sauter, courir, afficher sa solidarité et sa co-responsabilité... et sur la route vers la liberté, elles embrassent le féminisme algérien.



*Fatma Oussedik aux côtés des jeunes qui manifestent en Algérie
Photo : Radio-Canada/Frédéric Tremblay*

C'est dans cette mouvance que la sociologue Fatma Oussedik¹⁹, aujourd'hui les cheveux gris, milite inlassablement pour l'amélioration de la condition des femmes dans ce pays fortement marqué par l'influence du conservatisme religieux : « j'ai rencontré le féminisme en 1978, et il m'a dit que j'étais un être humain » (Desjardins, 2019), dit-elle. Elle, et les autres réclament l'abolition de ce « Code de l'infamie », ainsi qu'elle l'a rebaptisé. Un éveil pas très apprécié des hommes en particulier : « quand nous sommes sorties, les premières fois, en groupe féministe dans les manifestations, on a reçu des menaces de mort, des menaces d'acide, on nous insultait, ça venait d'autres manifestants » (Desjardins, 2019), précise-t-elle. Pourtant s'arrêter n'est pas une option, croit-elle : « même si nous perdons cette fois-ci, il y a des choses qui ne seront plus comme avant. Aujourd'hui, on peut dire du bien ou du mal du féminisme algérien, mais on prononce bien son nom ! »

En outre, la proclamation de l'état d'urgence avait aussi sonné le glas des rêves et des espoirs de tous les intellectuels. Se joignant donc aux premières cibles, les intellectuels ont été pourchassés avant d'être tués (Bonn Charles, 1999 : 7-8), car la violence mortifère avait saigné le pays d'une grande partie de son intelligentsia et les miraculés n'avaient plus que le silence pour exister. Pendant ce temps, les incertitudes, la destruction, la menace et l'angoisse augmentaient de jour en jour. Les intégristes islamistes se sont attaqués aux écrivains qui osaient parler de leurs agressions contre la culture et de ceux qui la symbolisent. Ils ont

¹⁹ Fatma Oussedik est l'une des plus éminentes sociologues algériennes. Professeure de sociologie et d'anthropologie à l'Université d'Alger, chercheuse associée au Centre de recherche en économie appliquée pour le développement (Cread), elle a publié plusieurs livres.

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. Sous le poids de la réalité, dans l'oppression des souvenirs, les auteurs ont voulu faire parler le silence, la douleur et les non-dits, ils ont voulu écrire pour faire parler le cœur. Étant donné que l'État n'a pas voulu laisser la liberté aux journalistes de montrer et de révéler cette guerre civile au monde, les écrivains algériens des années 90 ont cherché un moyen de montrer ces massacres qui faisaient malheureusement partie de la vie quotidienne algérienne. Ainsi, poussés par l'urgence de témoigner, l'urgence de se décharger, l'urgence de dénoncer, l'urgence de sensibiliser, l'urgence de se dépasser, ces écrivains font un retour sur l'histoire, un retour sur soi. Il fallait que quelqu'un décrive et dénonce ce là-bas où tout tue et s'entretue :

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. (Mokeddem, 1995 : 15)

Mais comment dire l'indicible ? Comment dire qu'au nom de l'Islam des hommes brûlent les femmes qui ne s'y conforment pas ? Comment dire cette Algérie cauchemardesque, complice de son malheur ? Seule une nouvelle écriture à « caractère conjoncturel » pouvait conjurer une « Algérie obscurcie par les traditions surannées et un pouvoir corrompu et désaxé » (Algeriepart, 2017) pour créer une Algérie nouvelle. En effet, dans la course haletante vers la délivrance, leurs écrits sont des espaces d'expression qui s'inscrivent « dans ce que la critique a convenu de nommer la littérature de l'urgence, selon l'expression de Soumya Ammar Khodja » (Figuerola, 2016 : 23). Christiane Chaulet-Achour décrit cette écriture comme suit :

Il ne s'agit pas d'écriture bâclée, élaborée dans la superficialité. Urgence, c'est l'obligation où se trouve l'Algérienne de dire et de témoigner [...] Les œuvres sont donc prises dans cette tension entre création qui demande distance et médiation esthétique et urgence qui tire vers l'immédiateté du témoignage et les degrés zéro ou tragique de l'écriture [...] (Chaulet-Achour, 1998, 49)

Qui plus est, Mustapha Hamil fait un commentaire saisissant sur l'empreinte de l'inhumanité et des turpitudes d'un pays sur ces écrits :

Après plus de quatre décennies d'indépendance, les religieux et les fondamentalistes réactivent d'anciennes dichotomies — ou en construisent de nouvelles — entre Orient et Occident, passé et présent, français et arabe, pensée conservatrice et libérale. Face à la brutalité étatique et religieuse, des écrivains, des artistes et des segments éclairés de la société civile algérienne ont élevé la voix contre les actes aveugles de violence, de répression et de torture. Certains sont assassinés ; d'autres ont opté pour le silence ou l'exil. (Hamil, 2004 : 52)

Comme la guerre qui l'a forgée, cette écriture de soi est ainsi marquée par le sceau de la violence, par la terreur et l'effolement. Une littérature qui a donné le pouvoir aux Algériens d'arracher leur liberté et de se créer une possibilité de dire les cicatrices placardées sur le mur de leur mémoire de façon irrévocable, et une possibilité d'imaginer un avenir meilleur. Parmi ces écrivains, il y avait des femmes, de jeunes femmes algériennes comme Latifa Ben Mansour, Leïla Marouane, Assia Djabar, Maïssa Bey et Malika Mokeddem qui déshabillent aussi les murs de leurs mémoires pour dénoncer la condition de la femme algérienne, pour exprimer leur révolte et leur désir d'être vues. Et pour reprendre les mots de Fatima Benayoun :

Maïssa Bey, Malika Mokeddem, Latifa Ben Mansour et Leïla Marouane sont des femmes de lettre algérienne qui ont contribué de manière singulière et percutante à l'enrichissement de la littérature féminine en Algérie. Ces auteures et leurs œuvres s'inscrivent de façon générale dans un registre contestataire et thématisent entre autres le droit à l'écriture d'un espace tragique, l'urgence de l'écrit, la résistance féminine, la révolte et l'émancipation de la femme, la contestation des valeurs rétrogrades prônées par le FIS, l'intolérance et l'hypocrisie d'une société algérienne qui a été bloquée dans son évolution après l'indépendance. Dans leurs œuvres romanesques, ces auteures abordent une variété de thèmes profilant certaines de nombreuses retombées funestes de cette décennie noire. Et de surcroît, il est indéniable que l'autopsie de la condition de la femme algérienne s'incruste au cœur de leur contestation. (Benayoun, 2019 : 34)

Ces écrivaines « ont, donc, choisi d'écrire en réponse à l'urgence du réel et à la nécessité du devoir » (Redouane, 2000 : 17) dont elles ont été témoins. Dans ce contexte, voir une œuvre de résistance féminine qui s'inscrit « [...] de manière plus ou moins polémique dans un discours social » (Leperlier, 2018 : 169) n'est pas surprenant et rentre dans la logique de l'éveil des femmes dont nous parlions plus haut. Ainsi, motivé par l'émancipation et la résistance, cet engagement littéraire féminin, à défaut de balles, leur a servi aussi bien pour se défendre que pour attaquer, comme le souligne Faouzia Bendjelid dans son ouvrage *Le roman algérien de langue française* :

Il est certain qu'en Algérie, la littérature féminine s'inscrit, depuis son émergence, dans un mouvement d'affranchissement des pressions les plus archaïques ; elle souscrit également à la dynamique d'une culture de la résistance aux forces occultes et régressives ennemies du progrès social. Dans ce combat intellectuel, les écrits féminins se déploient dans un processus historique d'une quête de soi, d'une reconnaissance, d'une revalorisation, d'une présence face à des mentalités anachroniques qui minimisent les capacités des femmes. Une bonne majorité des fictions témoignent du projet de l'engagement responsable des auteures face à l'Histoire de leur pays, la mémoire collective, le terroir, la parole des ancêtres, l'authenticité et les racines d'une société à laquelle elles appartiennent. (Bendjelid, 2012, 82)

Les textes de l'urgence ont rendu public l'invisible et permis aux femmes de réclamer place et pouvoir au même titre que les hommes, mais aussi de façon à être entendues au-delà du lieu de

souffrance, car « prendre la plume signifie en effet prendre symboliquement la place du mâle, s'approprier du logos, quittant la sphère du physique, du matériel, de la « sémiotique », qui avait été le seul domaine des femmes, pour entrer dans celle du « symbolique ». » (Segarra, 1997 : 70). Maïssa Bey en témoigne :

J'ai commencé à écrire pendant les années noires (les années 1990 où s'opposaient le gouvernement et les groupes islamistes), ces dix années qui ont endeuillé le pays et nous ont fait terriblement souffrir. Pour moi, l'écriture est alors devenue une nécessité. [...] Ce que nous vivions était insupportable et il a fallu que je trouve des mots pour sortir du silence. J'ai dû prendre un pseudonyme pour bénéficier de la protection de l'anonymat et échapper à l'hécatombe qui frappait les journalistes, les créateurs... tous les esprits pensants. Je ne pouvais pas dire tout haut ce que mes livres disaient. (Détrez, 2014 : 5)

Chapitre 2 Une Algérienne écorchée vive

Pour parvenir à notre objectif global qui est de découvrir et de démontrer comment l'auteure utilise l'écriture de soi pour attirer et impliquer les lectrices dans sa révolte et, par là même, les rallier à sa cause, il nous est apparu nécessaire de comprendre sa vie, étroitement liée à celle de sa narratrice. En pénétrant ainsi au sein de la vie de l'auteure, les lectrices de cette étude entreront dans l'intimité de Mokeddem au même titre que les lectrices de ses œuvres, ce qui contribuera à une meilleure compréhension de la triangulation que l'auteure utilise pour accrocher ses lectrices.

De ce fait, deux points majeurs méritent ainsi d'être appréhendés à la suite de l'étude du contexte de production : d'un côté, il y a lieu de tenir compte de la personne que Malika Mokeddem était dans le feu de l'enfer algérien, et, de l'autre côté, il convient de s'intéresser à la personne qu'elle devient à travers Kenza (la narratrice de *RA*). En effet, les éléments qui entrent en jeu dans cette transformation posent les bases de l'écriture de soi de Mokeddem et sont donc essentiels à sa compréhension. Par ailleurs, s'il est lié à des conditions de productions spécifiques, le roman *RA* n'en demeure pas moins fondé sur des motivations psychologiques que l'on doit analyser (Miraux, 2009). En d'autres termes, ce n'est pas juste un livre d'histoire où l'auteure ressasse son passé en ayant pour seul objectif d'éduquer les lectrices ; c'est aussi une invitation à pénétrer dans un univers intime à la frontière de la vie réelle et de la vie métamorphosée par l'imaginaire. Aussi, nous essaierons premièrement d'établir son portrait afin de poser les bases de la condition psychologique de celle qu'elle était ; puis, au fil de l'évolution de son autre moi transcendé en Kenza, nous découvrirons comment au travers de sa plume, elle réussit à s'approprier la liberté refusée à toutes les femmes en Algérie.

2.1 Née malgré elle



Vue d'un ksar - ©Nora Gueliane, 2016

C'est dans cette Algérie que Mokeddem va venir au monde, maudite par la religion, dans la condamnation de la femme avant même qu'on l'appelle femme. En effet, avant même de voir le jour, Mokeddem comme tout autre femme est condamnée à une vie en proie aux répressions pérennes d'un système néronien qui prend plaisir à bâillonner et même asphyxier l'embryon féminin.

Née le 5 octobre en 1949 à Kenadsa, une petite ville minière à l'ouest du désert algérien, dans une famille pauvre de nomades sédentarisés, Malika Mokeddem a passé son enfance dans un ksar²⁰ écoutant les récits de sa grand-mère bédouine, Zohra. D'après ses propres confidences, elle n'avait pas été la bienvenue à sa naissance, puisqu'elle n'était pas un garçon, ce qui a semé un certain désarroi : « Quand je suis venue au monde, ce fut le drame parce qu'ils attendaient tous un garçon » (Redouane et coll., 2003 : 1), et sa famille n'avait même pas le courage de lui offrir un prénom, n'eut été la bravoure de la sage-femme comme Mokeddem l'explique :

Et la sage-femme, c'était le jour de son anniversaire et c'était le soir, vers 9 h 20. Elle est arrivée chez ma mère et puis elle lui a dit « Pourquoi vous faites tous cette tête ? C'est une fille ! et comment tu vas l'appeler ? » Et ma grand-mère lui aurait dit : « On avait surtout préparé des prénoms de garçon. » La sage-femme lui a répondu : « Bon, mais comment vous allez l'appeler ? Elle est là maintenant. Comment vous allez l'appeler ? » Et il paraît qu'elles (ma mère et ma grand-mère) ont fait un youyou sans voix et ma grand-mère a fini par lui dire, on va l'appeler : Aïcha, ou je ne sais pas quoi — ou Malika. Bon, la sage-femme a dit : « C'est très bien Malika, ça va changer des Aïcha

²⁰ Un ksar est un village fortifié d'architecture berbère (construit en terre) que l'on trouve en Afrique du Nord.

et des Zohra (rires). Et elle, elle a fait un youyou retentissant ! la sage-femme. (Redouane et coll., 2003 : 2)

Cette aînée d'une famille de treize enfants était née femme dans un milieu islamique traditionnel, donc confrontée à des forces oppositionnelles même dans sa propre maison — c'est dire que ses combats contre la coutume naissent avec son premier cri et très tôt elle a conscience de cette défaveur :

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 (Helm, 2000 : 22).

Ce n'est que sur insistance de sa grand-mère que ses parents acceptent de la mettre à l'école, elle étudie ainsi dans son village natal juste avant le déclenchement de la guerre de libération nationale. Les raisons qui sous-tendent l'entrée à l'école de Mokeddem relèvent de la légende, selon le récit qu'elle en fait :

Avant nous, un de nos ancêtres [...] avait été mis dans une medersa, pensant devenir un grand maître du Coran ; or il était devenu poète. Comme cela n'était pas du tout approuvé [...], il avait été banni de sa tribu à cause de l'écriture, et ma grand-mère [...] rongée par ce drame. Elle a voulu se venger en allant jusqu'à me mettre à l'école. (M. Marcus, communication personnelle, juillet 1997)

Mokeddem fait ses débuts à l'école en 1955, un an après le début de la guerre d'indépendance de l'Algérie contre la France. En 1962, à l'âge de douze ans, Mokeddem est admise au lycée de Béchar (ville voisine) et pendant plusieurs années elle est toujours la seule fille dans sa classe. Dans tout le lycée, il n'y a qu'une infime poignée de filles, car à cette époque les familles avaient tendance à ne scolariser que leurs garçons : « 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 — [...]. C'est ainsi que s'ouvrait la voie vers le baccalauréat que j'obtins donc à Bechar (Helm, 2000 : 22) », dit-elle.

En outre, il était de coutume que les familles bourgeoises éduquent leurs enfants, alors que les paysans et les nomades ne le faisaient pas. Qui plus est, selon les estimations de Mokeddem, au moment de l'indépendance de l'Algérie, seuls 10 % des enfants algériens allaient à l'école. La scolarisation est donc vite devenue pour elle un moyen de s'affranchir des traditions sociétales et familiales qu'elle subissait.

Sa grand-mère conteuse l'entraînait dans le rêve d'un monde meilleur à travers ses histoires et lui disait souvent « qu'une personne sédentaire [...] est quelqu'un que la mort a pris par les pieds et qu'il n'y avait que les mots pour ramener la mémoire nomade », explique Mokeddem (Mokeddem : 1995, p. 34). Les femmes autour de Mokeddem étaient sédentaires : elles vivaient enfermées comme les belles vierges des châteaux ; elles sont confinées à l'intérieur des maisons par la coutume et la loi. Après les contes de sa grand-mère à qui elle attribue son intérêt indéfectible pour les mots, viennent donc les livres, qui tout au long de sa scolarité vont s'enraciner en elle : « c'est pour cette raison que la tradition orale est quelque chose de très important pour moi, car je pense... qu'avant les livres, ma première sensibilité aux mots s'est faite à travers ma grand-mère » (Marcus, 1997).

Si jeune déjà, Mokeddem, elle, préfère passer ses étés enfermée elle aussi, mais plutôt pour lire et s'éloigner autant que possible de sa réalité, au désarroi de ses parents traditionalistes qui, eux, s'employaient « à mettre [leur] fille à l'école de la soumission, à la contraindre, à mater sa personnalité, à en briser toutes les velléités d'indépendance » (Lacoste-Dujardin, 1998 : 67) :

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 ? Quand le despotisme des températures et une tradition misogyne conjuguent leurs effets pour exclure les filles de la rue et des distractions ? J'étais devenue anorexique, mais je dévorais mes livres. [...] 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 [...] (Helm, 2000 : 23)

Alors que sa soif d'apprendre grandit, la séparant et l'exilant de son milieu analphabète et sévère, Mokeddem se crée dans ses lectures un milieu à elle où elle peut se réinventer une vie. En grandissant, il y a toujours un livre entre elle et sa mère, elle n'a pas vécu qu'un simple éloignement de ses origines au travers de l'école, mais bien le premier de plusieurs états d'exil, culminant dans son départ définitif d'Algérie, à l'âge adulte. En effet, la petite Malika va se servir de son amour des mots comme une échappatoire aux coutumes, et la langue dans laquelle elle les apprend comme une arme qui va l'éloigner définitivement de sa mère, pour qui elle nourrit une haine particulière :

Je m'applique à dessiner les pleins et déliés, prononce de temps en temps les lettres à voix haute, continue de ressasser leur sonorité dans ma tête pour ne pas m'attirer trop de railleries, rêve sur les empreintes de mon buvard. Longtemps. Ma mère me jette parfois un regard impatient. Elle a tant besoin d'être secondée. Mon échappée est trop longue. Moi, je m'extasie à admirer le livre ouvert, le cahier sur lequel je recopie [...]. (Mokeddem, 2003 : 47 — 48)

L'univers de l'école et des livres seront le sanctuaire où la mère est pratiquement taboue. Mokeddem manifeste un profond dégoût mêlé d'horreur et de colère contre celle qui n'a pas voulu d'elle et elle ne veut en rien lui ressembler. Un point qui mérite d'être plus amplement étudié, du fait qu'il établit un précédent dans sa lutte émotionnelle et psychologique. Mokeddem poursuit des études de médecine à l'Université d'Oran, quelques années plus tard, puis, elle émigre en France en 1977 pour se spécialiser en néphrologie : sa première ouverture vers la liberté, car devenir médecin constituait en soi une autre manière de défier tous ceux qui enfermaient les femmes dans un rôle de « machine à reproduction » (Helm, 2000 : 8).

Elle fuit un pays sombrant alors dans l'obscurantisme et trouve dans son exil, à Montpellier des cieux plus tolérants. Cependant, son esprit n'est pas en paix, elle fait une halte dans sa profession de médecin pour se lancer dans l'écriture et elle écrit son premier roman *Les hommes qui marchent* (Mokeddem, 1997), dans un cabinet de médecine, entre ses patients. Mais pourquoi quitter le confort de la médecine pour l'incertitude de l'écriture, se demanderait-on ? Mokeddem y répond : « J'étais devenue spécialiste en France et dans une spécialité pointue et j'étais en train de construire une belle maison, mais était-ce cela que je voulais ? Alors j'ai claqué la porte et je suis partie. Et je me suis mise à écrire... (Helm, 2000 : 49)

Pour elle, comme le dit Yolande Helm, « entre la médecine et l'écriture, il n'y a qu'un pas... Les deux sont associés à la vie, à la mort » (Helm, 2000 : 8). Cependant « si d'une part, l'écriture et la médecine véhiculent des vertus thérapeutiques et curatives, elles sont d'autre part, parfois impuissantes face à la destruction et à la corruption de l'âme et du corps » (Ibid.) Or, c'est bien ce que Malika veut réaliser ; elle veut prévenir, diagnostiquer et soigner toute une société d'une maladie qui la ronge :

J'avais déjà quitté une famille, des amis, mon pays. Je n'avais cessé de m'enfoncer dans une absence sans fond. [...] Alors j'ai écrit, d'abord comme on soigne, par nécessité. D'abord lentement comme lorsque le risque est grand. Mais ils se sont bousculés les mots du silence. J'en suis restée à la fois ivre et désemparée. Maintenant l'écriture m'est une médecine, un besoin quotidien (Helm 2000 : 24)

2.2 Autour de la plume Mokeddemmienne

2.2.1 L'écriture de Mokeddem

L'œuvre Mokeddemmienne fait sa première apparition au début des années 90, écrite en langue française dans une situation d'exil, mais représentative de sa culture d'origine, notamment dans le choix des noms des personnages (**Sultana, Kenza, Alilou, Foued, Yacine, Yacef, Selma**), les termes qu'elle emprunte au dialecte algérien ainsi que le choix des lieux. Un métissage de culture dont la romancière est fière :

Pour faire rire mes lecteurs, je leur dis souvent que la langue française est venue me coloniser, maintenant c'est à mon tour de la Coloniser ! Pas pour dire « mes ancêtres les Gaulois »... comme lorsque j'étais enfant, mais pour y être nomade et, au gré de mes envies, lui imprimer la lenteur, la flamboyance des contes de l'oralité, l'incruster de mots arabes dont je ne peux pas me passer (Chaulet-Achour, 1998 : 09).

Pour Mokeddem, l'écriture est d'abord une question d'amour. Partie d'un amour pour la lecture des mots, elle glisse naturellement dans celui de leur écriture, comme elle l'explique elle-même :

c'était une vieille envie [...] et ces livres ont répondu à un certain nombre de questionnements en moi, ils m'ont nourrie et structurée. Ils ont sédimenté en moi et dans mon cas, ça me paraît un parcours tout à fait logique que d'être devenue écrivaine. 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 de l'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 lire (Helm, 2000 : 48).

Écrire était aussi pour Mokeddem sa force salvatrice et sa première liberté, un acte aux vertus cathartiques qui l'aidait à se détacher de ses vieux démons : les maux et les tourments de son enfance et de son adolescence. En effet, écrire permet de mettre de la clarté dans le tourbillon cérébral et émotionnel. Prendre le temps de les mettre en mots soulage, car, bien souvent, la prise de conscience est elle-même libératrice. Le papier devient alors le réceptacle de nos états d'âme, ce qui allège notre fardeau. Dans ce sens, la recherche initiée par James Pennebaker sur « l'écriture expressive » (Pennebaker & Smyth, 2021) montre que l'acte d'écrire conduit souvent à une réorganisation cognitive et émotionnelle qui a des effets positifs mesurables sur notre santé et notre bien-être. Selon eux :

Exprimer ses émotions et pensées est souvent difficile, surtout quand on a l'impression qu'elles sont chaotiques et résistent à la forme d'un récit cohérent. Elles pèsent souvent sur notre bien-être mental et physique, non seulement quand elles résultent d'expériences traumatiques, mais aussi quand elles apparaissent sous la forme d'obsessions ou de craintes face à des défis incontournables. L'écriture expressive est une technique simple, bien ancrée dans la recherche scientifique, mais encore peu connue. Elle permet de se libérer de la pression des sentiments et des pensées indésirables (Pennebaker & Smyth, 2021 : 4^{ème} de couverture).

Dans cet élan vital, Mokeddem manipule l'idée que la liberté (et par défaut la santé mentale) ne s'octroie pas, mais plutôt s'arrache, « et puis, ce qui est extraordinaire dans l'écriture, c'est que se confronter aux mots finit par devenir une jubilation » (Helm, 2000 : 31). C'est ainsi que s'ouvre la perspective centrale de ses écrits et le destin des personnages-féminins : comme une catharsis, comme un combat thérapeutique.

Écrire est ensuite devenu sa façon de dire NON et de revendiquer son droit à la parole. Une manière de s'opposer à la sombre réalité de son pays et de venir à la rescousse des femmes algériennes sujettes aux sévices des terroristes : « [...] eux, ils ont des mitraillettes » et elle a des mots », disait-elle (Marcus, 1997 : 13). L'écriture pour Malika Mokeddem était donc un acte militant, transposant dans la fiction sa quête de dénonciation et de dévoilement de la réalité de l'Algérie des années 90, et elle, Malika, n'a reculé ni devant les menaces de mort, ni devant le rejet des siens, ni devant les jugements. Ses propos en témoignent : « De toute façon, ils n'arriveront pas à me faire taire. Ils pourront me menacer, je ne me tairai pas. Ça, c'est ma nature. Je suis comme ça ! » (Marcus, 1997 : 11).

[...] et on savait tous que nous, on était ces êtres de la transgression, non seulement on écrivait, on écrivait dans la langue de l'ancien occupant et on écrivait pour la liberté d'expression et autre. Il y avait ce sentiment de danger, mais le danger qu'on en courait nous paraissait tellement dérisoire par rapport à ce que vivait tout un peuple [...] c'est pour ça que j'ai écrit *L'Interdite*. C'est pour ça que j'ai écrit *Des rêves et des assassins*. [...] c'était ma seule façon d'extirper, de dire cette douleur et de répondre. (Redouane et coll., 2003 : 312)

Le récit de Malika Mokeddem est donc saturé de son vécu, un vécu qui « de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire » (Helm, 2000 : 31). Les histoires qu'elle raconte évoquent toutes des destins de femmes victimes et insoumises, que ce soit dans *Le siècle des sauterelles* (Mokeddem, 1992), *L'interdite* (Mokeddem, 1994), *Des rêves et des Assassins* (Mokeddem, 1995), *La nuit de la lézarde* (Mokeddem, 1998), *La transe des insoumis* (Mokeddem, 2003) ou *Je dois tout à ton oubli* (Mokeddem, 2008). Il suffit de se pencher sur sa biographie pour constater que bien avant sa naissance, elle a été vouée à revendiquer sa condition féminine et elle n'a jamais cessé de se battre jusqu'aujourd'hui. Dans une entrevue

qu'elle a donnée en 1994, après avoir remporté le Prix Méditerranée-Perpignan, pour *L'Interdite*, elle déclare :

Toute ma vie, j'ai lutté pour être celle que je voulais être face à une société qui voulait écraser les femmes. Je me suis consacrée à mes études et à la défense des droits des femmes, mais la société m'étouffait. Je devais partir. Voilà mon échec. Si j'écris, c'est pour faire entendre ma voix depuis le sud de la France, une voix autre que celle des forcenés [musulmans], c'est aussi pour me débarrasser de ce sentiment d'échec. Moi, je suis des deux côtes, une femme écorchée vive, mais aussi une femme en colère. (Ben Jelloun, 1994)

Pour reprendre Freud, ce « moi » qu'elle affirme est représentatif de sa personnalité la plus consciente, guidée par sa réalité : c'est le médiateur entre ses pulsions refoulées et l'intériorisation des interdits de l'enfance (Freud, 1996). C'est lui qui est à l'origine de son écriture de soi, ce mécanisme de défense élaboré sous la pression du Surmoi et de la réalité extérieure, et permettant de lutter contre une éventuelle névrose. C'est grâce à ce « retournement sur soi²¹ », que Mokeddem, comme nous l'annoncions déjà plus haut, va au cœur de sa colère et de sa lutte pour parler au nom de nombreuses femmes algériennes, s'inscrivant ainsi dans la problématique d'une écriture de la résistance et du combat, une écriture qui reflète son rejet de la société : une écriture de la violence dans la violence de l'écriture :

Je noircis des pages de mon 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 transes des kalachnikovs [...] Certes, j'ai toujours eu des cahiers près du lit pour noter les mots qui, après des heures passées à se dérober, à résister, surgissent impromptus dans l'insomnie. (Marcus, 1997 : 220)

Nomade dans l'âme, elle écrit des textes qui sont aussi une expression de sa quête perpétuelle d'identité : en mouvement à travers des personnages refusant les frontières, revendiquant une identité multiple, se sentant plus authentique dans le métissage et la richesse de l'entre-deux. La plume de Mokeddem transcrit sa confusion profonde et sa recherche de stabilité. Mais pourquoi prendre le risque de transgresser l'interdit, de défier ouvertement la superpuissance misogynique ? Parce qu'elle ne pouvait plus se taire « [...] à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie » (Helm, 2000 : 31). Tout à fait consciente du risque d'enlèvement dans le témoignage, elle écrit avec la fièvre rebelle de dire, elle écrit — comme elle le dit elle-même — avec ce qu'elle est :

²¹ En psychanalyse, processus par lequel la pulsion remplace un objet extérieur indépendant par le sujet lui-même.

On écrit avec ce qu'on est et ce qu'on fait... avec son savoir, ses expériences, ses connaissances. Ça passe par le corps et par la tête. Mais en fait c'est un corps et une tête même si on se fige. Même si on peut écrire quelque chose de totalement imaginé, il n'empêche que les sensations on les a éprouvées. Il faut tout d'abord, avant d'écrire, avoir absorbé — aussi bien intellectuellement que sensuellement — des choses. Il faut avoir observé le comportement des humains. C'est à partir du moment où un comportement ou une situation t'a vraiment imprégnée que tu la possèdes. Il faut s'en être bien imprégnée avant de la sortir même au moment où on la sort, cela repasse nécessairement par le corps et la tête (cité par Redouane et coll., 2003 : 7-8).

Comme l'explique tout le chapitre 1 de cette étude, l'atmosphère algérienne des années noires se caractérise par la mort, la désolation, la souffrance, l'obscénité ou la folie. C'est une époque où le sexe féminin pose un problème dès la naissance. Un problème à éliminer parfois au sens propre du mot. C'est cet engrais polluant et criminel qui fertilise le roman de Malika Mokeddem à l'étude : *Des rêves et des assassins*.

2.2.2 Des rêves et des assassins

Publié en 1995, chez Grasset, *Des rêves et des assassins* est le quatrième roman de Malika Mokeddem. Écrit en quelques jours seulement, il revêt le caractère impératif et urgent de la littérature de l'urgence que nous décrivions plus haut, sur un ton des plus cinglants. Il est considéré comme l'un de ses textes les plus poignants et comme une représentation si fidèle de la réalité algérienne qu'elle dégage un style compassé. C'est un roman qui mêle histoire, autobiographie et vie politique algérienne, mettant l'accent sur les mœurs, les régressions et les violences qui ont caractérisé le pays. Ce travail sur l'actualité constitue le socle du roman, débouchant sur une fiction à l'intrigue facile et claire.

Kenza, la narratrice au centre du récit, vit à Oran, dans cette même société outrageusement patriarcale qui punit les femmes qui osent quitter la place que leur a soi-disant ordonnée Dieu : une place sous l'homme. Enfant dans l'Algérie des années 1990, Kenza a dû subir la tutelle d'un père obsédé et violent, qui l'a séparée de sa mère. Jeune fille, elle a dû lutter contre ses frères, plus intéressés par le montant de ses bourses d'étudiante que par leur épanouissement. Amoureuse, elle a vu celui qu'elle aimait se soumettre à l'ordre traditionnel des mariages convenus... Toute sa vie elle a lutté contre une organisation d'assassins.

Au travers sa narratrice, Mokeddem mène son combat et rêve de choses interdites aux femmes : rire, aimer librement, s'exprimer ouvertement, étudier sans danger, mener une carrière indépendante et réussie, agir de son plein gré, être vue et appréciée, fumer, ou boire et chacune de ses actions est un requiem pour la liberté. Or, dans ce roman parler de la liberté revient souvent à parler de la captivité ; pourrait-on dire que le concept de liberté pour Mokeddem serait lié fatalement à son opposé (Skinner, 2003) ? Le titre de l'œuvre semble écrit intentionnellement à cette fin.

Poursuivie par un passé épineux et pourchassant un avenir douteux, Kenza suit ce fil conducteur, toujours entre deux réalités contraires ; aux frontières de la vie et de la mort, deux rives dont les abords de l'une ou de l'autre ne semblent pas la guérir du mal-être d'être femme en Algérie. Au fort de cette lutte, elle va s'approprier un espace pour réagir contre cette image de la femme de plus en plus suffocante. Comme dans *Un quai entre deux mondes* (Doom, 2018), à force d'entêtement à vivre, elle se retrouve entre mémoire et fantasme, entre souvenir et avenir, entre départ et saut dans le vide... un espace de transition vers un ailleurs encore si fragile. Un espace dans lequel elle fait face à ses traumatismes et exprime son identité fragmentaire. Un espace créé par la peur de la mort, la peur de l'autre et de son regard sur soi.

Véritable virage dans l'écriture de Malika Mokeddem, aussi bien par le style que par la thématique (les livres précédents étant un peu plus timides), *RA* est un lyrisme de dépouillement : sans concession, ni enjolivement. Il traduit la colère et la violence de la guerre, mais c'est également un regard posé sur la femme algérienne souffre-douleur d'une société, martyr de la religion. Mokeddem se sert de sa mémoire comme tremplin au témoignage qui décrit son parcours personnel en même temps que celui d'un pays :

Nul besoin de documentation, d'appel à d'autres sources puisque la mémoire suffit pour porter le témoignage de l'angoisse et l'amertume des êtres ; les détails des microcosmes qui forment leur entourage deviennent nécessaires, sinon indispensables, pour expliquer la violence innommable qui terrasse la société algérienne (Figuerola, 2016 : 22).

2.3 La thématique : la dichotomie du bien et du mal

Dans cette partie, nous allons naviguer avec Kenza dans les méandres tortueux de son existence pour analyser qui sont les assassins de ses rêves et mettre le doigt sur l'objet de la révolte de

Mokeddem. Par ailleurs, l'œuvre entière prenant appui sur une dichotomie (les « rêves » contre les « assassins ») que nous développerons davantage dans la deuxième partie de cette étude, il y a lieu d'accorder une attention particulière à la manière dont cette opposition se manifeste dans la thématique. A cet effet, Yolande Helm constate que tout le roman « s'articule à travers une dialectique entre paix et violence, rêve et cauchemar, manque et excès, et nomadisme et sédentarité », autant d'oppositions qui sont des thèmes qu'emprunte le modèle de la révolte mokeddemienne. Aussi, ce qui suit consiste en une analyse approfondie de la progression thématique du roman, autrement dit la progression du mal dans la vie de Kenza, afin de retracer son parcours.

2.3.1 Le mal de la mère

Le développement intégral d'un enfant dépend de différents aspects, allant des besoins physiques aux besoins émotionnels, souvent directement liés à son environnement proche. À cet effet, le corpus de recherches utilisé par Mouctar Sow et coll. dans leur étude sur le développement socioaffectif de l'enfant appuie l'idée que :

les compétences socioaffectives sont associées à la réussite scolaire, à la santé mentale et physique, à la capacité de développer et d'entretenir des relations sociales significatives sur le long terme, ainsi qu'à la réduction des inégalités de santé. Un développement socioaffectif insuffisant dans l'enfance peut contribuer à la détresse psychologique et à l'isolement social, affecter l'estime de soi, et finalement, avoir un impact majeur sur la qualité de vie des personnes (Sow, 2022 : 71).

Par conséquent, on peut en déduire que l'affection, l'attention, la présence et le soutien des êtres chers sont autant de choses qui constituent l'un des plus grands besoins de tout enfant, la mère étant très souvent la figure la plus importante de l'attachement. La relation avec la mère s'avère donc une condition indispensable pour que l'enfant se développe bien sur le plan psychique et émotionnel.

Cependant, la mère, dans les livres de Mokeddem, est, selon Christiane Chaulet-Achour, « de l'ordre du rejet : la mère est le contre-modèle, celle à qui il ne faut ressembler en rien, le modèle répulsif »²². Les mots de la romancière brossent un sombre portrait de la mère, ils dessinent l'image d'une mère absente, très éloignée du modèle maternel affectueux, une image qui

souligne que le malheur et les combats menés par la suite viennent de ce rejet « originel ». La petite Malika, va connaître l'absence de la mère aussi bien physiquement qu'émotionnellement avec tout ce que cela comporte de conséquences, et c'est un fait qu'elle affirme, assume et généralise dans tous ses romans :

Je pense que la mère... elle est absente. Elle n'existe pas. Regarde, j'ai mis du temps à m'en rendre compte. La mère, elle n'est jamais là. Même dans *N'zid*, la mère a mis au monde une fille et elle est repartie en Algérie, carrément vers une autre terre. Donc je pense que c'est quelque chose d'inassouvi... la mère... Donc je ne peux que l'inventer (cité par Redouane et coll., 2003 : 5).

Elle « s'invente [...] cette mère adoptive. » (Ibid., 5) dans chacun de ses romans et *RA* n'échappe pas à cette règle : le conflit entre la mère et la fille y est repris avec la même gravité, même dans la complexité de la mort et de l'absence. Kenza, elle, n'a même pas la chance de connaître sa mère : « Ma mère, dit-elle, je ne l'ai jamais connue. Ma prime enfance est marquée par son absence autant que par les excès de mon père. Le manque et l'outrance. Deux énormités opposées et sans compensation » (Mokeddem, 1995 : 12). Le combat avec la mère se mesure ici principalement par la force du vide, la force de la conviction de l'abandon et de l'occasion arrachée de pouvoir trouver une consolation dans le combat contre le père. Autant d'éléments que nous allons analyser ci-après, mais avant d'y arriver, tentons de cerner les raisons sous-jacentes à ce rejet persistant dirigé vers la mère.

Pour Mokeddem, il n'y a tout simplement aucun bonheur à être comme sa mère, celle-ci représentant l'exemple typique de la matriarche du clan, la femme algérienne qui subit en silence, mais qui fait pérenniser la tradition violente dont elle est elle-même victime :

Quand les femmes devenaient âgées, quand la femme avait atteint ce rôle d'asexuée en quelque sorte, c'était elle qui prenait en main toute la tribu et qui reproduisait sur ses filles, brus, ce dont elle avait souffert parce qu'il leur semblait que c'était un parcours initiatique, un apprentissage au bout duquel elles obtenaient le droit de régner sur une tribu (Helm, 2000 : 46)

Et cette mère, presque tout aussi cruelle que les hommes qui la commandent, inflige une peur bleue à Malika :

J'ai toujours été très violente vis-à-vis de ma mère, car j'avais très peur ; elle représentait pour moi tout ce que je n'avais pas envie d'être et j'avais tellement peur de ses menaces, tellement peur de ses injonctions et de ses ordres que je suppose que cette violence aurait pu me détruire (Ibid. : 43)

L'une des choses qui rebute aussi profondément Mokeddem chez sa mère, c'est l'enfantement. Pour l'auteure, l'enfantement est symptomatique d'une intention criminelle : si c'est une fille,

on peut la tuer et si c'est un garçon, c'est un futur tueur. Pour cette raison, Mokeddem ne veut pas enfanter et ne croit pas au « bien-être fœtal », car pour elle, le liquide amniotique serait peut-être le premier piège pour la femme et elle s'explique :

Les postulats des revues de médecine reviennent percuter dans ma tête les clichés comparant le sommeil dans un bateau au bien-être du fœtus dans son liquide amniotique. Je n'ai jamais cru à cette notion de bien-être fœtal. Elle me semble même des plus suspectes avec des relents de moralité. Et comment rapprocher l'extrême liberté éprouvée en bateau à l'état de dépendance totale du fœtus ? La fusion idéale de l'embryon à la mère n'est qu'organique. (Mokeddem, 2003 : 95)

Où a-t-elle entendu l'absurde analogie entre ce sentiment et celui de l'embryon dans son liquide amniotique ? » « Niaiserie. Il n'y a pas plus suspect que cette idée de bien-être fœtal. Cette pensée lui noue la gorge. [...] » (Mokeddem, 2001 : 28-29).

Au travers de l'un de ses personnages, elle raconte avec une grande amertume comment les femmes prient Dieu pour avoir un garçon, parce qu'avoir une fille est perçu par les femmes comme une humiliation et une malédiction :

Là-bas, j'avais si souvent entendu des femmes enceintes gémir et implorer Allah afin que les enfants qu'elles portaient fussent de sexe masculin. En se malaxant le ventre, les yeux vrillés par leur conjuration. Je me dis maintenant qu'il y avait de quoi communiquer cette angoisse aux fœtus, à tous, quel que fût leur sexe, si l'on suppose qu'ils n'en ont pas encore conscience à ce stade-là. [...] Du reste qu'importe ce souvenir inaugural, si souvenir il y a. De toute façon les voix de celles qui ont assisté : mère, grand-mère et tantes se chargeront plus tard de ressasser à ces filles leur traumatisme à elles pour mieux leur enfoncer dans le crâne leur sentiment d'infériorité. (Mokeddem, 2003 : 95-96)

2.3.2 Le mal de l'abandon

Vouée à vivre dans le rejet de celle qui, femme comme elle, aurait pu l'aimer, la guider et surtout la protéger, la narratrice ne cache pas aux lectrices ce qu'elle a pensé de la situation, et, comme tout enfant qui n'a qu'un seul parent, elle s'interroge sur la raison de ce « rejet haineux » : « Il me faut d'abord aller à la recherche de cette femme [...]. Il faut que je sache. Seulement ça, comprendre ce premier abandon » (Mokeddem, 1995 : 104). Toute jeune et ignorante de la force des traditions, la narratrice fait le reproche à la mère d'être une mère inexistante, une mère imaginaire, qui n'a peut-être pas fait suffisamment d'efforts pour l'intégrer dans sa vie, l'abandonnant à un destin encore moins prometteur que le sien, déjà parsemé de désespoir, de peur et de désolation. Cependant, la mère de Kenza est aussi une mère victime (étant une femme), contrainte elle-même de partir, de fuir la trahison, la malédiction :

J'étais encore dans son ventre lorsque ma mère prit le bateau vers la France. C'était en 1962, à l'indépendance de l'Algérie. Une année auparavant, on l'avait mariée. Contre son gré, évidemment. Moi en elle. Elle dans la foule de l'exode pied-noir. (Ibid. : 12)

À tout juste trois mois, Kenza semble porter sur elle le poids de la souffrance de sa mère et le poids de sa propre souffrance dont elle n'a même pas encore conscience : « J'avais trois mois lorsque, sur le seuil d'une porte, mon père m'arracha à ses bras » (Ibid. : 12-13). Sa mère meurt et même la mort n'a pas su les réconcilier. La pauvre Kenza apprend la nouvelle au milieu de ses peurs et de ses questionnements, par une étrangère de surcroît. Son père ne lui a rien dit. Elle n'a que huit ans, mais elle se souvient des moindres détails de ce moment :

Je me rappelle le sentiment d'irréalité qui me saisit alors. Je me rappelle que l'odeur des fleurs d'oranger saturait l'atmosphère. Je me rappelle un soleil tapageur. Un ciel imbu de son bleu. C'était au printemps. J'avais huit ans. Au cimetière, la femme s'arrêta devant le tumulus d'une tombe fraîchement érigée et dit : c'est ta mère. (Ibid. : 24-25)

Le choc et la confusion sont encore plus prononcés, car dans l'esprit de Kenza il n'y avait rien qui puisse éveiller en elle une émotion face à la perte de sa mère. Pour elle, c'était juste « l'absente » qui était morte :

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 et l'inconnu. L'absence d'une inconnue. Le visage de la photo n'y changeait rien. Je ne pouvais pas perdre une mère que je n'avais jamais eue. Ni éprouver du chagrin par procuration. (Ibid. : 25-26)

Et pour ainsi dire, sa mère, elle l'avait déjà perdue depuis sa naissance. Se convaincre de l'abandon était le seul véritable point de contact avec sa mère : sa mère laisse un vide en elle dès l'enfance et Kenza va se réfugier, tout comme Mokeddem, dans ses livres et ses cahiers.

L'exploration du thème de l'abandon dans la littérature mokeddemmiennne nous autorise une petite digression psychologique. Si on lui prête des préoccupations psychiques, ce roman de Mokeddem peut être perçu comme le récit du traumatisme de l'abandon, tant l'abandon physique et émotionnel, semble être le moteur derrière chacune de ses rébellions. On peut ainsi noter que dans l'œuvre entière de l'auteure, les personnages principaux souffrent tous de l'abandon : ils abandonnent ou sont abandonnés, ils traumatisent ou sont traumatisés. Dans *RA*, le thème de l'abandon saisi à différents moments de la vie de Kenza perpétue la chaîne du dysfonctionnement familial tout en causant sa déterritorialisation.

En effet *RA* illustre très bien cette déterritorialisation de soi de Kenza, comme un moyen d'atteindre une nouvelle expression féminine à travers l'abandon de l'espace intérieur traditionnellement réservé aux femmes. Cette rupture des limites amène la narratrice à la découverte d'elle-même, mais forcée de se refaire une identité. Alors, nourrie par ce besoin de se retrouver, de trouver la paix et de couper ses racines, elle se tourne vers une démarche individualiste sans savoir où et quand s'arrêter par peur d'être retrouvée et replacée dans le système. L'abandon de soi devient abandon de la terre et le déplacement devient son secours : « Fini le temps des premières extases, même la banalité avait soudain de redoutables attraits et mon passé me parut une longue mue que j'abandonnai sans regret » (Ibid. : 51) ; « C'est la débandade ! Partez, fuyez tous ! Abandonnez le pays aux rapaces ! » (Ibid. : 96) ; « Mais une chose est sûre : quitte à partir, je préfère aller là où l'intégrisme ne risque pas de me rattraper. Là où plus aucun remugle religieux ne pourra venir me polluer de nouveau la vie. » (Ibid. : 50)

Mais l'abandon hante la vie de Kenza bien au-delà de sa relation avec sa mère et son territoire, de sa plus tendre enfance à Oran jusqu'à sa fuite à Montpellier. Répété au moins 14 fois dans le roman, le terme abandon semble être l'issue fatale de toutes les initiatives de Kenza :

- L'abandon de son ami Alilou : « À ma grande peine, mon ami disparut un jour. M'abandonnant à l'épouvantable claustration que je ressentais dans le désert » (Ibid. : 19).
- L'abandon de son père : « Toujours hors de la ville. Une fois, il m'a abandonnée dans une famille tout un mois » (Ibid. : 23).
- L'abandon de son amant : « Yacef m'accompagna à l'aéroport. En l'embrassant, je lui trouvai un air si bizarre que j'en eus le cœur serré et me sentis coupable de l'abandonner ainsi » (Ibid. : 64), « Et quelle épouvantable douleur lorsque ceux que l'on a choisis et chéris nous abandonnent pour le camp adverse ! » (Ibid. : 80).

2.3.3 Mon père, mon bourreau

Le père de Kenza, quant à lui, c'est une ordure, un goujat qui culbute les femmes devant sa fille : « Enfant, je l'ai observé à son insu. Maintes fois. Et maintes fois sans le vouloir, je l'ai surpris en train de culbuter des voisines » (Ibid. : 12) dit-elle. Un malade mental avide de sexe depuis la puberté (Ibid. : 11), à la tête d'une famille détraquée. Voilà ce que vit Kenza en grandissant. Un père glouton, « ramassé sur lui-même, il rote et ronronne. Repousse son chèche au sommet du crâne. Se gratte le front. Promène une main fébrile sur tout son corps, la plonge

au fond de son saroual » (Ibid.). Avec ses allures de chasseur, « il traque sans discernement ». Au nom de la liberté de l'indépendance, il trappe toutes les femmes comme du gibier et abat leur fierté dans sa boucherie :

Outre les voisines et les femmes consentantes ou vaincues au hasard des rues, mon père disposait des clientes de sa boucherie. Et parmi elles des veuves de martyrs. Une rumeur s'était répandue en ces premiers jours de liberté : On ne peut pas laisser les veuves de guerre le demeurer longtemps. Pour remédier à cette calamité, un homme se doit dorénavant de prendre six épouses. Chez nous, l'arrogance rend les mâles aveugles au ridicule (Ibid. : 14-15).

Kenza subit le manque de sa mère et voit « la voracité sexuelle » (Ibid. : 14) quotidienne d'un père sans vergogne dont le regard se posait parfois sur elle : « quant à mon père, sa voracité sexuelle ne pouvait s'embarrasser de légitimité » (Ibid. : 14). Son père ne cherche pas à jouer le rôle d'un père protecteur et aimant. Outil de l'exploitation sexuelle hypocritement justifiée par de mauvaises interprétations du Coran, lui, il est le bourreau par excellence et les femmes ne sont pour lui que de la viande. Les tourments, le manque, le vide de Kenza n'occupent aucune place dans son calendrier personnel, il ne s'y attarde que pour les creuser davantage et lui rappeler son statut inexistant.

Au bout de cette première partie, on peut donc conclure que la révolte de Mokeddem naît de ce qu'elle a été trop longtemps témoin d'injustices et qu'elle a pris les armes pour réagir. Partant des sévices infligés aux intellectuels de son pays, jusqu'aux violences intempestives faites aux femmes algériennes, victimes d'une vaine ostentation de la puissance souveraine de la tradition, Malika Mokeddem a pris conscience de l'oppression et de l'impuissance du peuple, et, dans le but d'y mettre fin, elle a choisi d'agir par l'écriture. La suite de ce mémoire propose d'analyser l'impact de ce genre d'écrit sur les lectrices, en se penchant sur les diverses manifestations de l'intention de l'auteure qui est d'amener ses lectrices à recevoir l'œuvre dans le canevas préétabli par la triangulation de trois éléments : la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée.

DEUXIÈME PARTIE : La triangulation

Dans la première partie de cette étude, nous avons montré que le contexte sociopolitique et psychologique dans lequel la femme algérienne a vécu comportait tous les ingrédients nécessaires à la recette d'une bonne révolte. Ainsi, en revenant sur la décennie noire et ses conséquences sur la femme, nous avons pu comprendre comment cette révolte et ce besoin d'écrire sur soi ont pris naissance chez Malika Mokeddem. Cette écriture de soi, matérialisée par *RA*, met donc en scène Kenza, une narratrice en quête de liberté et de bonheur, qui, à force de souffrances extrêmes et d'antagonisme, se métamorphose, à l'image de l'auteure, en une autre version de son moi.

En examinant de plus près la vie de l'auteure et celle de sa narratrice, on y décèle des similarités évidentes qui poussent à voir l'œuvre comme une reconstruction des faits de la vie de Mokeddem sur la base de ses souvenirs. Or, la simple évocation du mot « souvenir » soulève des doutes quant à la voix narrative et la véracité du récit. On peut dès lors se demander si le souvenir sur lequel s'appuie l'œuvre qui en découle ne va pas être teinté d'inventions et entacher la réception de la lectrice. De même, l'auteure serait-elle capable de contrôler, dans ses écrits, l'ampleur du traumatisme qu'elle a vécu tout en garantissant l'exactitude des faits ? En effet, l'histoire de l'Algérie pèse sur le destin de Mokeddem, comme sur celui de ses protagonistes ; des causes violentes à sa révolte pourraient l'inciter à haïr le lieu de ses larmes au point même d'inciter les lectrices à partager les mêmes sentiments. Il convient à ce moment-là d'analyser comment Mokeddem reste vraie dans une œuvre où elle prend position au travers d'une narratrice fictive. Autrement dit, comment réussit-elle à jongler entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée pour définir sa relation avec les lectrices ? Ces trois éléments feront ainsi l'objet de notre analyse tout au long de cette deuxième partie.

Cependant, afin de faire progresser la réflexion dans le sens qui cadre avec notre sujet de recherche, il est judicieux de préciser ce sens à notre lectorat pour qu'il comprenne bien notre pensée. Ainsi, avant d'aborder la triangulation entre fictionnalisation de soi, véracité du récit et écriture engagée, nous allons explorer les définitions des termes autobiographie et autofiction. Un bref retour sur ces théories mises en parallèle avec *RA* permettra d'identifier les conditions à réunir pour qu'un récit appartienne à l'un ou l'autre des genres, pour pouvoir aisément faire ressortir les composantes de la fictionnalisation de soi.

Chapitre 3 : *Des rêves et des assassins* : une écriture de soi ?

Nombreuses sont les catégories qui [...] désignent ce que l'on nomme communément la littérature du moi. Mais si l'écriture de soi, la parole de soi ressortissent à la frange de la littérature intimiste et secrète qui pose le moi comme objet d'analyse [...], il n'en reste pas moins que ces projets ne sont pas tous autobiographiques (Miraux, 2009 : 14).

Cette réflexion de Jean-Philippe Miraux est très pertinente dans la mesure où elle nous permet de commencer la discussion sur le genre d'écriture auquel appartient *RA* et d'en aborder avec pertinence les frontières. On peut donc se poser la question : dans quel genre d'écriture peut-on classer *RA* ? Ayant recoupé les sources d'inspiration de son écriture dans la première partie de ce travail, on comprend que la rage de dire pousse Mokeddem à verser dans un style de texte référentiel où elle veut informer les lectrices sur un certain nombre de réalités dont elle a été témoin. Cependant, suivant cette même analyse sur le contexte horrible qui mène Mokeddem à prendre la plume, on perçoit l'auteure à la fois comme narratrice, chroniqueuse et personnage central, tant les fonctions de son écriture varient : c'est à la fois le moi qui est en jeu, mais aussi le regard d'une femme qui a rencontré l'histoire et qui tend à transformer la vision des lectrices les prenant à témoin de la situation.

Ainsi, qu'il s'agisse d'un journal, souvenir, carnet ou autre type de récit de soi dans lequel se range *RA*, explorer les termes « autofiction » et « autobiographie » nous a semblé le meilleur moyen de disséquer les épanchements de Mokeddem, non seulement pour souligner l'originalité de son écriture, mais aussi pour mieux analyser et par la suite comprendre tous les éléments spécifiques à celle-ci ; éléments que Mokeddem utilise pour capter les lectrices.

3.1 Autobiographie ou autofiction ?

Pour mieux comprendre les concepts d'autobiographie et d'autofiction, nous avons aussi choisi de remonter à la source du mot. Nous ferons un bref arrêt sur leurs étymologies respectives, puis nous reviendrons sur leur compréhension telle que la définissent les études empiriques.

3.1.1 L'autobiographie

Les recherches sur le genre autobiographique ont cerné depuis longtemps les questions que pose la construction de ce type de récits dans l'ensemble des écrits personnels. L'autobiographie étant en quelque sorte le type de récit de soi « par excellence », déceler ses marques dans *RA* nous aidera à situer l'œuvre dans son genre, et ensuite, partir de cette base pour découvrir comment Mokeddem la relie à d'autres genres d'écriture de soi.

Suivant son étymologie, le mot autobiographie est composé de :

- **Auto-** du grec « autos » qui signifie « soi-même »,
- **Bio-** du grec « bios » qui signifie « vie »
- – **graph**, néologisme emprunté au grec « graphein » ou « grapho » qui signifie « écrire »
- – **ie** qui signifie « le fait de »

L'autobiographie serait donc un genre littéraire qui se présente comme la biographie qu'une personne fait d'elle-même, autrement dit le fait qu'une personne écrit l'histoire de sa propre vie. Les études menées sur l'autobiographie attendent de ce type d'écriture qu'il soit sincère et complet pour pouvoir mériter son titre. De ce fait, l'analyse littéraire moderne semble s'accorder avec Philippe Lejeune pour définir l'autobiographie comme étant : « le **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 » (Lejeune, 1996 : 14)

On relève deux points déterminants que Philippe Lejeune précise dans sa définition :

- L'importance du caractère rétrospectif de l'écrit (où l'auteur est à la fois dans la confiance, parfois la justification, et dans la recherche de soi) ; écrit qui constitue toujours une reconstruction ;
- Le côté réel du propos impliquant une sincérité implicite qui lie en quelque sorte l'auteure aux lectrices dans un « pacte » irrévocable.

Ainsi, selon Philippe Lejeune, l'entreprise de l'écriture d'une autobiographie implique le respect de règles capitales : le pacte autobiographique, le pacte de sincérité, et l'écriture empirique du vécu de l'auteur. Ces canons en présence dans le modèle lejeunien ne font pas cependant l'unanimité au sein des chercheurs, certains traitant la possibilité d'une sincérité absolue comme un mensonge éhonté. D'autant plus qu'un récit rétrospectif est une histoire

reconstruite sur la base des souvenirs, donc de la mémoire, qui elle, couplée à l'intention d'écriture, vient faire obstacle à cet engagement rigide de sincérité.

De ce fait, le premier champ d'investigation que nous essaierons d'investir est de voir comment l'écriture de soi de Malika Mokeddem suit ou non ce concept d'autobiographie de Lejeune.

1) Pacte autobiographique, pacte de sincérité et écriture empirique

Du point de vue des lectrices, le cas le plus clair d'autobiographie est celui dans lequel la narration est conduite à la première personne, le nom du personnage, ici de la narratrice, serait alors identique au nom de l'auteure et le titre de l'ouvrage contient le terme « Autobiographie ». Empruntant à ce point de vue, les travaux de Lejeune mènent effectivement à penser que l'autobiographe doit contracter un pacte autobiographique dans lequel il établit de façon implicite ou patente son identité de sorte que son véritable nom corresponde à celui des trois « je » : auteure-narratrice-personnage. Et dans le cas où son patronyme n'apparaîtrait pas dans le récit, celui-ci doit porter un titre suffisamment explicite pour que les lectrices n'aient aucun doute concernant la concordance entre la référence identitaire du narrateur, du personnage et de l'auteur. Or, ces préceptes ne sont pas entièrement applicables à *RA*. Certes, Mokeddem garde son nom d'auteure et bien que son « je » s'impose de force dans son récit, le personnage se nomme Kenza et non Malika. D'emblée le triptyque lejeunien s'en retrouve quelque peu compromis.

Dès cette première analyse, on peut poser le problème de la « teneur » en autobiographie de l'œuvre, selon les règles définies par Lejeune et se demander si la question de l'identité auteure-narratrice-personnage ne va pas plus loin que cette règle. Pourrait-on qualifier *RA* d'autobiographie lorsque la narratrice, qui est le personnage principal, n'est pas identique à l'auteure ? Cette remise en question permet déjà de situer le problème de la voix narrative. Il convient de partir des distinctions proposées par G. Genette entre l'histoire, le récit et la narration et de se demander : Qui parle dans *RA*, est-ce Mokeddem ou Kenza ? Quel est le statut de la voix qui est à l'origine du récit ? La tentation est forte d'assimiler la voix narrative à celle de l'auteure, particulièrement lorsque le « je » s'interpose avec insistance entre les lectrices et l'histoire, comme nous le verrons plus en détail plus loin. Un tel privilège, en effet, paraît être réservé à l'auteure, si l'on s'en tient aux indicateurs d'autobiographie de Lejeune.

Cependant, la différence manifeste entre l'auteure et la narratrice dans *RA* suffirait-elle pour dire que l'écriture de soi de Mokeddem ne relève pas de l'autobiographie ? Ou doit-on conclure que Kenza et Malika Mokeddem sont en fait la même personne qui expose son moi ?

2) Le pacte d'authenticité du récit

Exposer son « moi » dans toute sa vérité profonde, c'est indissociablement se révéler soi-même, se découvrir et se montrer tel qu'on est. Le moi profond est à la fois le foyer de l'authenticité et la source de la dynamique de l'accomplissement de soi et du dépassement de soi qui fonde notre dignité et notre liberté par rapport au monde (Lannegrace, 2017). C'est cette liberté de penser et de dire qui se manifeste par le mouvement du dedans au-dehors. Un déplacement dans un espace : celui des mots expulsés sur le papier.

Mais d'où viennent ces mots et qu'est-ce qui les construit ? Qu'est-ce qui les nourrit ? Les mots naissent de notre vécu, de ce qui nous entoure, de ce que nous entendons et de ce que retenons. Il y a dans le moment d'écriture autobiographique un geste qui trahit le besoin d'extérioriser. Comme dans un journal intime, on développe une écriture intime, une écriture de soi pour libérer le moi. Un espace où on veut se montrer au monde tel que nous sommes, comme le disait J.-J. Rousseau : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité [...] ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul » (Rousseau, 1780 : 2-3), et l'emploi du substantif « vérité » accompagné de l'adverbe « toute » attestent de la volonté et de l'engagement d'authenticité dans le propos qu'il tient sur lui-même. Ce qui rejoint les propos de Mokeddem quand elle dit : « On écrit avec ce qu'on est et ce qu'on fait... avec son savoir, ses expériences, ses connaissances » (Redouane et coll., 2003 : 7-8). Le choix du verbe « être » ici, affirme l'existence et le vécu de l'auteure dans ses écrits et souligne sa nature intime et son authenticité.

Si Malika Mokeddem écrit avec ce qu'elle est, c'est que son écriture prend son fondement sur une réalité et une vérité qu'elle transpose dans la vie de Kenza, ce qui pourrait inscrire *RA* dans l'espace autobiographique. Un espace permettant à « l'écrivain [d'utiliser] des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture » (Lejeune, 1996 : 165). *RA* adhère ainsi à la thèse de Lejeune selon laquelle « le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de

raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité » (Ibid. : 31).

3) L'écriture empirique du vécu de l'auteur

L'écriture empirique du vécu de l'auteur va de soi dans tout projet d'écriture autobiographique. C'est ce sur quoi insiste Lejeune lorsqu'il définit l'autobiographie comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa vie en mettant l'accent sur sa personnalité » (Ibid. : 14). Il met un point d'orgue sur le fait que l'écriture met en évidence le caractère singulier du vécu personnel de son auteur. Sa définition fait écho en ce sens à celle évoquée par G. Gusdorf (Genton, 2016) pour qui la démarche individualiste que requiert l'écriture autobiographique implique une entreprise personnelle et individuelle durant laquelle le sujet cherche à se découvrir, à découvrir ce qu'il est devenu en faisant sa propre introspection.

Au su de ce qui précède, nous sommes tentés de voir *RA* comme une autobiographie, du fait des éléments autobiographiques lejeuniens qui s'y retrouvent. Car si l'autobiographie cherche à dire la vérité et à décrire la réalité, c'est bien la caractéristique principale de Mokeddem : elle présente une réalité historique, chronologique et « un certain univers socioculturel et en même temps elle se fait la porte-parole d'une réalité personnelle et d'un univers émotionnel empreint d'une sensibilité et d'une conception de vie » (Luica, 2013 : 31) propres à son auteure. Il y a des éléments et des faits qui peuvent être vérifiés, en revanche, sachant que le récit rétrospectif que Mokeddem fait de sa vie passe par une narratrice fictive ; on se doit donc d'apporter un bémol à cette classification.

Dans un article sur la violence, Mertz-Baumgartner, affirme que :

la littérature algérienne de la dernière décennie du siècle passé a été souvent caractérisée dans la critique par son ancrage profond dans la réalité algérienne, ancrage accompagné, dans la plupart des cas, d'un réalisme, voire d'un hyperréalisme de l'écriture. Christiane Chaulet-Achour (et d'autres chercheurs) a qualifié cette volonté marquée de témoigner de la situation sociale et politique du pays d'écriture d'urgence, d'écriture blanche et/ou écriture-cri. Cela implique, en plus d'une représentation presque photographique de la réalité, une certaine rupture avec les principes de la fiction littéraire. On pourrait penser dans ce contexte à des œuvres telles que *Des rêves et des assassins* (1995) de Malika Mokeddem (Mertz-Baumgartner, 2001 : 185)

En effet, pris entre deux nécessités inévitables, fiction et témoignage, les auteurs algériens des années 90 ont créé dans un immédiat insoutenable des œuvres aussi complexes que les réalités qu'elles recréent : l'horrible, l'ignoble, le monstrueux, mais non sans une certaine esthétique. C'est dans ce sens que Christiane Chaulet-Achour affirme que dans l'acte scripturaire, les écrivains maghrébins empruntent tantôt la voie de l'autobiographie pour s'exprimer ouvertement, tantôt celle de la fiction, en mêlant le réel à l'imagination pour se dissimuler derrière l'autofiction. Si *RA*, roman de cette ère de l'écriture maghrébine, se sert aussi de ce mélange autobiographie-autofiction pour faire passer son message, il nous paraît judicieux de comprendre comment. Pour ce faire, nous allons essayer de définir ce qu'est l'autofiction et en relever les marques dans l'œuvre que nous analysons.

3.1.2 L'autofiction selon Doubrovsky

Définir « l'autofiction » est le premier pas vers une compréhension totale de ce genre mixte auquel semble appartenir *RA*. L'écrivain Serge Doubrovsky étant le créateur de ce néologisme, sa définition guidera notre réflexion.

L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention. (Doubrovsky, 2007 : 120)

La définition de l'autofiction telle qu'elle s'appréhende chez Doubrovsky repose sur le principe des trois identités : l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal, mais celui-ci se réclame de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture, etc.). Ainsi, selon Serge Doubrovsky, l'autofiction est un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs. Il s'agit donc d'une friction entre les signes de l'engagement autobiographique et les stratégies propres au roman, d'un genre qui se situe entre roman et journal intime. Autrement dit, une « autofriction » conceptualisée comme un genre qui perturbe délibérément les attentes du public en matière de fiction et de non-fiction à des fins autobiographiques et romanesques.

Dans cette optique, tout est à redéfinir quant au récit de Mokeddem, car ce n'est pas entièrement une autobiographie lejeunienne, mais ce n'est pas non plus une œuvre bâtie sur des faits

imaginaires. Le contenu strictement référentiel de *RA* est affirmé dès la quatrième de couverture qui mentionne déjà des lieux précis comme l'Algérie, la France, Montpellier et cette référentialité va plus loin dans le récit en lui-même qui est saturé d'éléments tirés de l'histoire de l'Algérie et de la vie de l'auteure : le lycée El Hayat, l'amour des livres, le désert, son ami Alilou, son exil, etc. Un trait qu'on reconnaîtrait donc à *RA* serait d'être un récit vrai qui témoigne de faits qui se sont réellement produits et décrit la condition de la femme telle qu'elle a été réellement vécue. Une part d'invention est toutefois reconnue par l'auteure : celle d'avoir changé certains noms par mesure de protection ou celle d'avoir choisi un personnage fictif en guise de narratrice.

Définir les termes « autobiographie » et « autofiction », nous permet concrètement de situer le cadre logique dans lequel s'inscrit l'œuvre de Mokeddem, qui n'appartiendrait donc à aucun genre spécifique, mais partagerait avec l'autobiographie et le journal intime, l'authenticité du vécu qui y est rapporté, et avec l'autofiction l'intégration d'éléments fictifs. Ce qui surgit une fois que l'on essaye de poser ces problématiques — fiction et réalité — c'est le sens de la littérature : quelle est la place de cette écriture mixte de Mokeddem dans les miasmes des crimes insensés ? qu'est-ce que *RA* peut apporter à l'Algérien dans une situation où le sang ne fait plus horreur ?

3.2 Écriture de soi ou nouveau genre ?

3.2.1 Une écriture rebelle

Dans cet espace de fusion entre la réalité et la fiction, l'écriture de soi de Mokeddem met toujours en scène une tension entre deux positions psychiques : attester d'une identité (voilà qui je suis) et témoigner d'une altération (voilà qui je suis empêchée d'être), l'enjeu semble être la délimitation de soi et prend une valeur particulière lorsqu'une auteure comme Malika Mokeddem témoigne des expériences traumatiques extrêmes ayant rendu précaire ou incertaine la construction même de son espace psychique. Dans cette lutte pour la survie, l'écriture de soi prend alors littéralement la fonction d'une écriture des limites : l'effort de se reconstruire, « au double sens de porter les traces d'un effondrement, d'un effacement ou d'une déstabilisation des frontières de la psyché, et de l'effort de tracer ou retracer les limites d'un habitat psychique suffisamment vivable et vivant » (*Écritures de soi, Écritures des limites*, 2014 : 1).

Catherine Paulin étaye encore mieux ce point dans sa définition de l'écriture de soi :

L'écriture de soi, notamment le roman autobiographique et l'autobiographie, a trait à la délimitation et à la mise en récit de soi, entre mémoire de soi, authenticité et falsification. S'écrire se décline en différents genres et sous-genres même si c'est toujours l'histoire du sujet qui est au centre : il s'agit de (re) créer le vécu en en donnant une représentation qui varie selon le genre discursif dans laquelle elle est offerte au lecteur. (Paulin, 2018 : 2)

L'écriture de soi de Malika Mokeddem cadre parfaitement avec cette description. Elle y inscrit son « je » dans un processus à la fois de vérité, de réinvention et de projection continuelle, donnant naissance à une écriture singulière. Une écriture, qui, sans se défaire de la véracité de l'autobiographie, s'autorise la rêverie de l'autofiction et la profondeur du journal intime.

Le récit de soi de Mokeddem échappe ainsi à la problématique du vrai ou du faux et aux définitions classiques d'autobiographie ou d'autofiction : c'est un mode discursif qui se définit par le besoin perlocutoire de communiquer à l'autre ce qui lui arrive et qui vise à produire un effet sur les lectrices. En effet, considérant les deux plans d'énonciation que Benveniste a distingués, « [...] celui de l'histoire et celui du discours » (Benveniste, 1970 : 12-18), le roman de Mokeddem rentre dans l'énonciation de discours grâce aux traces de son énonciation qu'il laisse dans le récit, dont le « je » et ses dérivés. En outre, ayant établi la dimension intime et le caractère de témoignage de *RA*, on perçoit aussi une dimension cathartique qui va de pair avec cet épanchement. C'est pourquoi il nous semble intéressant de revenir, plus tard dans cette étude, sur la fonction perlocutoire comme établie par Austin (Roman, 2016), afin de mieux saisir, d'une part, les aspects différenciés de l'efficacité du langage mis en exergue dans *RA*, d'autre part et en conséquence, d'en évaluer la pertinence en tant qu'outil de captation de la lectrice.

Les objectifs de l'écriture de soi de Mokeddem sont multiples, mais ils se résument à la mémoire, la révolte et la renaissance, lesquels répartissent aussi le récit de Mokeddem en instances d'autobiographie, de journal intime et de fiction. La mémoire est liée au moi et aussi aux moments fondateurs de son identité (voilà qui j'étais). Exposée grâce aux indices autobiographiques, la mémoire représente ici une constante réexploration d'un passé en devenir. La révolte de Malika Mokeddem est exprimée par ses protagonistes féminins dans un perpétuel déplacement en quête d'une liberté et en mission de dénonciation. Au travers de cette révolte indépendantiste, la romancière exprime son « je » présent (voilà qui je suis). Tout

comme Kenza, ses rébellions sont une initiation à une vie différente de la vie que la tradition impose aux femmes de son entourage. Au travers de Kenza, elle renaît ainsi dans la fiction, une autre façon de dire son « je » le plus authentique, car elle lui offre la possibilité de se réinventer (voilà qui je deviens).

Par le mélange de tous ces genres littéraires, l'écriture de soi chez Mokeddem est l'articulation d'une esthétique littéraire nouvelle où écriture et réécriture se rejoignent pour créer un espace interstitiel à la rencontre d'une altérité sans frontières qui expose le « je » qu'elle devient. Comme elle le dit si bien lors d'une interview avec Yolande Helm : « Cet entre-deux m'a saisie tellement tôt que j'ai cette identité mêlée. Vraiment, on ne peut pas me scinder en deux » (Helm, 1999 : 84-85).

3.2.2 Écriture de soi, écriture de l'intime

Pourquoi l'écriture de soi et qu'est-ce qui permet à l'auteure de toucher à l'intime ? Cette question peut se poser dans deux sens : du point de vue de la lectrice, mais aussi de celui de l'auteure. Il semble, quels qu'en soient les cas, que l'on n'écrit jamais mieux sur soi — et sur ce qu'il y a de plus intime en soi — que lorsqu'on passe par des subterfuges.

Comme nous le disions plus haut, « il y a dans le moment d'écriture autobiographique un geste qui trahit le besoin d'extérioriser. Comme dans un journal intime, on développe une écriture intime, une écriture de soi pour libérer le moi. Un espace où on veut se montrer au monde tel que nous sommes » (Lejeune, 1996 : 56) et pour y arriver Mokeddem passe par Kenza, qui constitue un excellent mode de transfert de soi et permet une forme d'extériorité à l'auteure ; mais s'exprimer au travers de Kenza serait plus encore un moyen de s'oublier et de se distancier, étape indispensable, peut-être, pour essayer de toucher à l'authentique, car en faisant fi de sa haine elle se donne la possibilité d'avoir un jugement non corrompu. De plus, ce serait aussi un moyen de se cacher derrière une autre pour ne pas subir les représailles de la société musulmane. Et ce sont d'ailleurs les principes de cette société qui poussent Charles Bonn à noter que l'écriture autobiographique dans le roman maghrébin représente un scandale, car elle viole un interdit que la tradition arabo-musulmane s'acharne à préserver et qui doit rester un champ hors d'atteinte :

L'hésitation entre le roman et le journal ou l'autobiographie peut être lue comme une manifestation de ce scandale dans la civilisation arabe que constituent, à la fois le genre romanesque et le dévoilement de l'intimité de la personne. Genre romanesque et récit autobiographique représentent, en effet, tous les deux, le surgissement de la personne comme une rupture face à l'unanimité du groupe dans le conformisme de ses normes morales (Bonn, 1999 : 176).

Cela nous intéresse de manière particulière dans notre recherche, puisque nous nous sommes proposé de rendre compte de ce en quoi consiste la révolte de Malika Mokeddem et de la réaction des lectrices face à cet appel. *RA* est pour son auteure le lieu symbolique où se donnent rendez-vous son passé et son présent, ses souvenirs et ses sensations actuelles, mais ceux-ci sont encore le quotidien de la société contre laquelle elle s'insurge. Ce qui, au moment de la sortie du livre du moins, peut en ternir la réception dans la mesure où les premières potentielles bénéficiaires et même répondantes seraient les femmes de l'Algérie, et toutes celles des pays du Maghreb. Pourtant c'est précisément dans certains de ces pays que les livres de Mokeddem ont été interdits.

À l'opposé de Charles Bonn, mais rejoignant notre analyse, Najib Redouane pense que c'est en recourant à l'acte autobiographique intimement lié à son expérience personnelle que l'écrivaine inscrit son engagement et livre à sa manière un combat contre la violence de l'intégrisme fanatique qui sévit dans son pays. Elle affirme à cet effet :

L'autobiographie qui prend place en acte d'écriture pour agir en acte de contestation n'est pas une frontière qu'elle franchit ou un tabou qu'elle transgresse. C'est une manifestation concrète et visible qui lui permet de se libérer du fardeau du passé et de légitimer sa stratégie d'écriture pour témoigner de sa propre condition de femme, mais surtout de celle de ses semblables privées de parole, soumises et brimées dans leur féminité. De la sorte, l'itinéraire de la protagoniste de son roman est indissociable d'une attitude de courage et de liberté qui caractérise sa vision de la vie. (Redouane et coll., 2003 : 19)

Ainsi, malgré le regard de la société algérienne et les restrictions liées à la tradition, Malika Mokeddem ne craint pas de se révéler intimement et d'inviter ses lectrices dans cette intimité, même si elle passe par Kenza. Contrairement à d'autres écrivains maghrébins qui eux optent pour une certaine réserve voire une tendance à embellir leur vie familiale et sociale dans leurs œuvres, elle fait des révélations crues sur son vécu sans tenir compte du facteur religieux ou social. Elle dit sans tabous des vérités qui pourraient heurter la sensibilité des siens et lui attirer les foudres d'un système profondément répressif, car elle refuse de s'identifier à une communauté qui étouffe son devenir.

En témoignant de son expérience, elle cherche à rendre compte de la réalité des femmes. Ce point de vue implique l'expérience d'être au monde en tant que femme — ce qu'aucune autre méthodologie expérimentale n'arrive à reproduire. Néanmoins, elle témoigne d'une lucidité vis-à-vis de cette écriture sans ménagement qui transforme, voire dépasse l'extériorisation et l'examen de soi pour devenir un témoignage de vie face au regard de l'autre. Un regard nécessaire pour la survie de son idéologie, un regard nécessaire pour le tissu social.

Des études ont montré que lors d'une conversation efficace, les deux interlocuteurs se synchronisent. Ils font les mêmes gestes, reproduisent les mêmes expressions faciales, dans certains cas, leur respiration et leur rythme cardiaque s'alignent. Dans le cas contraire, quand cette synchronie n'a pas lieu, les interlocuteurs disent que la conversation, ou l'autre personne a été « bizarre », sans vraiment savoir pourquoi. Et ce regard de l'autre, sa présence et son attention semble encore plus essentiels dans une conversation aussi intime que *RA*, de ce fait, Mokeddem met son récit de soi face au regard d'une lectrice, qui pourra s'y identifier.

3.3 Légimité et acceptation

En nous inspirant du schéma de la communication de Jakobson (2003), cette question du regard de l'autre prend un sens beaucoup plus profond : une auteure comme Mokeddem serait ainsi considérée comme un sujet parlant, mieux comme une locutrice-écrivain (émettrice), qui communique par le truchement d'un livre (canal) une histoire plus ou moins imaginée dans un contexte social et historique déterminé (réfèrent) portant une information jugée par elle importante (message), dans une langue précise (code), faisant usage des moyens verbaux qui lui sont propres pour s'adresser à un public indéfini de lectrices (destinataires) absentes au moment de la conception de l'œuvre, mais qui seront présentes et nécessairement réactives à ses propos, une fois le livre publié. Le livre deviendrait alors cet espace littéraire où les lectrices viennent quérir à la fois connaissances, émotions et plaisir, mais aussi un espace de dialogue où l'auteure attend une réponse de son interlocutrice.

Si, dans cette conversation, l'écrivaine joue un rôle de toute première importance, étant au point de départ du processus de la création littéraire, les lectrices, situées au point d'arrivée du message (niveau de la réception), jouent un rôle non négligeable dans ce même processus : elles sont, avant même le critique littéraire, les premières juges de l'œuvre. Ces juges sévères

et impitoyables, néanmoins incontournables, constituent la première instance de reconnaissance et de légitimation de Mokeddem.

Ici, nous pourrions interpréter le contrat auteure-lectrice de Lejeune dans le sens inverse : celui des attentes de l'auteure envers les lectrices. Chez Malika Mokeddem, ce contrat se transformerait alors en besoin : un besoin de reconnaissance et d'acceptation. Une reconnaissance non pour recevoir des applaudissements, non plus pour se sentir appréciée, mais juste pour être vue et acceptée. Une authentification de son existence et celle de toutes celles qui, comme elle, ont subi le pire ; une authentification de sa cause, une insurrection armée de mots contre toute une idéologie ; une acceptation comme étant vraie, comme étant légitime ; et enfin le droit de vivre en femme libre et heureuse. C'est ce que Malika exprime clairement au travers de KENZA :

À me rendre compte des autres désarrois. Des autres amours mutilées ou tombées en amertume quand l'oubli est impossible. Combien sommes-nous de mémoires arrachées ? De frustrations exprimées ou tuées ? D'amours endolories ou nostalgiques ? De regards constamment tournés vers l'autre rive ? Nous sommes des affections tissées entre Sud et Nord. Des cultures, des mémoires métissés par le Nord et le Sud. Et les flots qui caressent Tunis, Alger, Oran ou Tanger, nous donnent des frissons mêmes au-delà de Marseille, Montpellier et Perpignan.

Je regarde la mer. Parviendra-t-elle jamais à me guérir des traumatismes algériens ? De ma rage ? Je regarde la mer. Pense à ma mère. Au désert et à Alilou. J'écoute le vent. Je n'arrive pas à manger. N'arrive pas à dormir. N'arrive pas à bouger. J'ai des brûlures à l'estomac. Et des crampes plus bas. Le vent brame sur les maux du Sud. Baratte la mer. M'emporte vers des ailleurs blancs. Loin de tout. J'ai mes embrouilles d'origines, embruns de liberté (Mokeddem, 1995 : 221-222).

Chapitre 4 : Entre fiction et réalité

Comme le titre l'indique, ce chapitre vise à analyser les éléments de fiction et de réalité qui sont propres au roman de Mokeddem. En effet, maintenant que nous pouvons affirmer, sur la base des points qui précèdent, que *RA* est fait de fiction et de faits réels, il est indispensable d'interroger la frontière entre fiction et réalité dans l'œuvre.

4.1 Les seuils du roman

Le paratexte est le lieu où se noue le contrat de lecture entre l'auteure et ses lectrices. Ainsi, analyser les seuils de ce roman peut servir sur deux fronts : d'abord pour commencer à trouver des éléments de réponse à l'une de nos questions de recherche : la superposition fiction-réalité

est-elle un frein ou un adjuvant à la véracité ? ; ensuite pour entamer la discussion sur la réception des lectrices et les techniques de captation de l'auteure.

Dans un premier temps nous allons nous concentrer sur l'analyse des éléments plus évidents du paratexte. Ces éléments, premier contact des lectrices avec le livre, sont des outils de repérage des renseignements importants.

4.1.1 Titrologie

Selon les études littéraires, le titre est la charnière du roman, il a une primauté sur la couverture du roman en tant que porte qui s'ouvre aux lectrices. Les titres de Mokeddem revêtent très souvent cette primauté dans la mesure où « l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale » (Grivel, 1973 : 166). Les titres de Mokeddem sont métaphoriques et éveillent la curiosité des lectrices quant à l'intrigue. On peut alors penser qu'il y a une stratégie d'écriture mise en place dans le choix du titre, il se crée dès lors un horizon d'attente que les lectrices vont par la suite confirmer ou infirmer après lecture du roman.

Dans cet esprit, *Des rêves et des assassins (RA)* est un titre qui suggère immédiatement la violence, la destruction et la mort : une mort violente et préméditée. Ce titre, qui fait tressaillir à sa simple lecture, provoque une interaction sociale où d'emblée s'établit une relation particulière entre l'auteure et les lectrices : un lectorat quelque peu apeuré qui va poser un regard perplexe et même inquisiteur en se demandant : qui va mourir ? Qui va tuer ?

En étudiant le titre sur le plan sémantique, on arrive à le classer comme un syntagme nominal constitué de la structure « des + substantif » répété deux fois sans groupe verbal, les deux segments étant reliés par une conjonction de coordination. Le mot « des » pourrait avoir à la fois une valeur de déterminant et une valeur de préposition. En tant que déterminant « des » serait perçu comme un article partitif et indéfini pour exprimer une quantité imprécise des noms qu'il accompagne, surtout pour ce qui est des assassins. D'autant plus que dans la culture arabo-musulmane, le terme Assassins (en arabe : حشاشين, ḥašašyīn) désignait effectivement un ensemble non-déterminé de personnes : la secte islamique ismaélienne des Nizârites, entre le XI^e siècle et le XIII^e siècle, célèbre par la manière dont elle se faisait un devoir sacré de mettre à mort les ennemis de la Vérité (Bourquin, 2021). Caractérisée par l'avidité du pouvoir et

considérée comme celle qui a inventé le terrorisme, cette secte faisait déjà régner la terreur sur le monde musulman à cette époque, comme l'ont fait les islamistes du temps de Mokeddem. On peut donc faire le rapprochement entre les « assassins » du titre et ceux de la secte, et en déduire que l'auteur cherchait non seulement à catégoriser ce type²³ de personnes, mais aussi à décrire tout le groupe, toute l'idéologie, toutes les pratiques.

Le mot « des » pourrait aussi avoir une valeur prépositionnelle, comme dans le titre de Mme de Staël *De l'Allemagne* (1814) ou celui de Stendhal *De l'Amour* (1822). Dans ce cas, on pourrait comprendre le titre dans le sens de « À propos des rêves et de leurs assassins » ; ici, les assassins ne s'attaqueraient pas à la vie de la personne, mais à ce qui la fait vivre, ses rêves.

Le rêve a aussi une valeur très profonde dans la culture musulmane : c'est le canal qui relie les croyants au surnaturel, un lieu sacré où Dieu fait connaître sa volonté au travers de son prophète Muhammad (par exemple), pour connaître les événements cachés, présents ou à venir, maintenir l'équilibre avec le monde des défunts, etc. Dans le Coran, « les rêves sont la quarante — sixième partie de la prophétie [...] et leur message est sûr et ne peut tromper » (Jacques Lory, 2004 : 3), ils y sont d'ailleurs considérés comme sains et indiscutables et tous les croyants participent de quelque manière à la suffusion du message divin dans la Communauté. Ce rêve sain ou véridique est la seule catégorie de rêve que les théoriciens de l'Islam prennent en compte. Il y a aussi dans cette compréhension spirituelle du rêve, une dimension libertaire de l'esprit qui, dans un monde « irréel », peut vagabonder sans restriction et espérer pouvoir se créer un nouveau Monde, comme l'explique Pierre Marie Jacques Lory dans son article intitulé *L'interprétation des rêves dans la culture musulmane* :

Le rêve est un mode de perception particulier, « imaginal », et le sommeil est un état qui permet la libération de l'âme des liens corporels [...] La raison confirme que Dieu a créé la substance de l'âme rationnelle de telle sorte qu'elle soit capable de monter jusqu'au monde des sphères et de déchiffrer la Table Gardée. Ce qui l'empêche, c'est qu'elle est occupée à gouverner le corps. Au moment du sommeil, cette occupation décroît, et [...] s'il advient à l'esprit un état donné, celui-ci laisse des traces particulières à cette perception spirituelle dans le monde de l'imagination (Jacques Lory, 2004 : 4).

Ce rapport entre le corps et l'esprit rejoint le message caché derrière la disposition spatiale de « rêves » et des « assassins » dans le titre ; en rapprochant la secte des Assassins et la valeur spirituelle des rêves de la même tradition arabo-musulmane, Malika Mokeddem rend son projet

²³ Comme l'article indéfini renvoie à un élément d'une classe, cet élément peut être présenté ici comme représentatif de toute une classe.

de dénonciation encore plus clair. En effet, l'association des deux termes dans la même phrase insiste sur l'effet de l'opposition et le rapport contradictoire entre ces éléments. Cette relation antithétique entre « rêves » et « assassins » vient soutenir le besoin de révéler une vérité.

4.1.2 Première de couverture

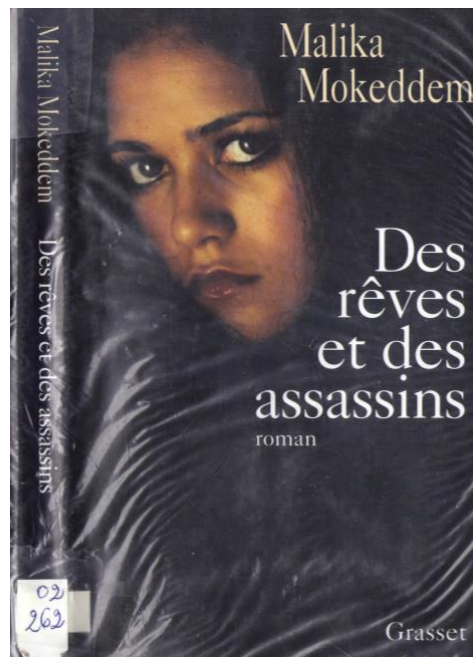


Figure 1 <https://www.babelio.com/livres/Mokeddem-Des-reves-et-des-assassins/83703>

1) Iconographie

« Nous connaissons tous l’adage selon lequel il ne faut pas juger un livre à sa couverture. Quand bien même, nous le faisons tous.²⁴ » (Gray, 2010 : 3, ma traduction)

En effet, la première de couverture d’un livre est le premier contact d’un lectorat et c’est ce qui va l’inciter à acheter ou non. En ce qui concerne *RA*, bien que l’image qui y est affichée relève probablement du choix d’une maison d’édition plutôt que d’un choix stratégique de Mokeddem, nous pensons qu’elle sert un objectif qui va bien plus loin qu’une technique marketing : elle comporte une dimension extradiégétique qui s’aligne aux thèmes du roman et qui incite les lectrices à réfléchir plus profondément sur le symbolisme d’un personnage. Elle a donc une incidence directe sur la réception initiale du roman (Pears, 2015) :

²⁴ “We are all familiar with the vernacular imperative to not judge a book by its cover. But we all do so nonetheless.”

Tout comme elle sert à faire vendre un ouvrage, la couverture sert également à véhiculer un message, à travers les iconographies [...]. Il se crée donc un rapport [...] entre la représentation visuelle paratextuelle et la représentation textuelle : un rapport qui dépasse le cadre du livre physique pour devenir une sorte de paradigme canonique de lecture des œuvres de ces auteures. Ainsi, même si l'image de couverture semble être éphémère, elle ne disparaît jamais vraiment. Le contrôle puissant qu'elle exerce sur la réception critique et, plus encore, sur l'interprétation de l'écriture des femmes algériennes francophones demeure²⁵ (Pears, 2015 : 14, ma traduction).

Dans son article intitulé *Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification* (Joffe, 2007), Helene Joffe va plus loin dans la réflexion sur cet impact du matériel visuel sur la réception des messages par le public. Elle y aborde aussi le contraste entre le matériel visuel et le matériel verbal/écrit : elle fait état de la faculté du matériel visuel à susciter des émotions comme étant sa principale caractéristique, et, couplé au matériel écrit, le matériel visuel renforce le message, exerçant comme le dit Boholm (1998, 125), un pouvoir de positionnement dans l'imagination du récepteur.

2) La femme en vedette

En effet, la couverture²⁶ de *RA* est très révélatrice. L'image qui s'y trouve nous invite à observer une jeune femme tapie dans l'ombre dont on ne voit que le visage et à peine les cheveux. Un très beau visage sur lequel une faible lueur se répand, ce qui contraste avec l'obscurité compacte qui l'entoure. Une femme au regard revendicateur, aucun sourire, aucune autre expression, juste ce regard : de grands yeux qui expriment à la fois l'inquiétude, la détermination et l'accusation.

En mettant une femme en avant de son livre, une jeune femme surtout, Mokeddem transmet un message clair : la femme a les mêmes droits que les hommes, et ce, quel que soit son âge. C'est un geste qui trahit ainsi son intention d'ériger la femme sur un piédestal qui lui est normalement refusé ou interdit : la première place. En outre, dans cette lutte féministe qui semble perdre son souffle malgré les avancées, la place de la jeunesse s'avère primordiale pour refaire le monde, car « eux aussi, comme leurs aînés au même âge, rêvent d'un monde meilleur et sont prêts à

²⁵ “As the covers help to sell the works, they also produce messages, represented via their iconographies [...]. A [...] dialogue between the visual paratextual representation and the written textual one is created: a dialogue that extends beyond the life of the physical book to a sort of canonical paradigm for reading these authors' works. Thus, even if the cover image appears ephemeral, it never truly disappears. Its powerful control over critical reception and, ultimately, interpretation of francophone Algerian women's writing remains.

²⁶ La couverture de l'édition Grasset, 1995 ; les autres versions ont souvent utilisé d'autres images.

s'engager pour le bâtir ! Mais selon des modalités qui leur sont propres, autour de valeurs et de combats qui appartiennent à leur génération » (Gravillon, 2019 : 32). La jeunesse est manifestement représentative de l'avenir et de l'espoir du changement, mais plus qu'insuffler un nouveau souffle de vie « les jeunes ne se contentent plus de constater les dysfonctionnements de la société et d'exprimer une volonté de changement. Ils se posent aussi la question de l'action : que faire, concrètement, pour que cela change » (Gravillon, 2019 : 32) et ils agissent. Ce qui est précisément l'objet de la dénonciation mokeddemienne. D'autant plus que les adultes sont régulièrement mis en cause et le modèle qu'ils pratiquent est souvent ressenti par les jeunes comme manquant singulièrement d'éthique, de valeurs justement partagées et défendues.

Cette image à elle seule résume ce qui nous attend dans le contenu, car elle nous fait entrer dans l'arène des combats où se déroule le plus célèbre des combats : les ténèbres contre la lumière.

Dans le même geste, on perçoit également un rituel de désacralisation du pouvoir jusque-là réservé aux hommes, pour en faire une démarche presque naturelle. En théologie, on peut comprendre désacralisation comme exécration qui exprime l'action de provoquer contre quelqu'un la vengeance divine (Roubaud, 1786). Pour cette raison, il ressort qu'au travers de cette image *RA* s'inscrit dans une écriture des préjugés qui réclame la colère du Ciel contre les hommes. Ce que Kenza confirme d'ailleurs dans l'œuvre lorsqu'elle s'insurge contre un Ciel qui ne coopère pas avec ce désir de vengeance :

Maintenant toutes sortes de sirènes mugissent à longueur de jour dans la ville sinistrée. Ainsi va le monde sous les cieux d'Allah. Des cieux dont le bleu est la cruauté même. Il ne prend ombrage de rien. Ne porte aucun nuage des ravages humains. Fait resplendir le mensonge d'une paix et d'une joie inexistantes (Mokeddem, 1995 : 50).

3) Les ténèbres contre la lumière

L'opposition lumière-ténèbres constitue un symbole universel d'un enjeu qu'on ne définit plus et qui rejoint encore une fois la dichotomie entre le bien et le mal analysée dans la première partie de cette étude. En effet en opposant la lumière (sur le visage de la femme) aux ténèbres qui l'entourent, Mokeddem nous fait comprendre que la femme est plongée dans les ténèbres, dans l'abîme, dans le chaos, dans le silence et devient le symbole de la manifestation de la

lumière et de la catharsis. Du fait qu'elle porte la lumière ou que la lumière repose sur elle, la femme perce les ténèbres. On voit donc dans cette image, la volonté de l'auteure de réitérer le message qu'annonce le titre : la nuit engloutit [les] rêves [de la femme, qui] deviennent un champ clos que [l'assassin] pourra à son gré labourer.

Tout comme les femmes des « Lumières » (Didier, 1998), la femme sur la couverture de *RA* semble indéniablement liée à une volonté de sortir du statut d'infériorité qu'on lui confère, en s'opposant à l'obscurantisme causé par les autorités religieuses et politiques de l'époque. Ce qui rejoint les études menées sur la condition féminine et le siècle des Lumières, selon lesquelles cette période reste marquée par le fait que les gens considéraient qu'une femme érudite soit en contradiction avec les tâches domestiques que les femmes doivent accomplir, et le terme lumière avait alors pour vocation de désigner la capacité intellectuelle et la liberté (Risset, 2017). Ce qui vient à l'appui de l'hypothèse de Kant qui affirme que « La diffusion des lumières n'exige autre chose que la liberté, et encore la plus inoffensive de toutes les libertés, celle de faire publiquement usage de sa raison en toutes choses » (Kant, 1853 : 281). Or, il s'agit bien d'une femme intellectuelle que Mokeddem met en avant, une femme qui, comme elle, aime les livres et veut changer l'avenir des femmes, une femme qui utilise la raison contre la tradition.

4) Allégorie visuelle et révolte

Plusieurs « langages » peuvent être mobilisés pour tenter de comprendre le fait rébellionnaire. Il y a en premier lieu celui du vocabulaire par lequel la révolte est désignée. [...] d'un côté, ces mots désignent des niveaux d'intensité et des formes de révoltes ; d'un autre, ils sont des outils qui servent un discours qui doit chaque fois être contextualisé. C'est ce que montre aussi la faible quantité d'images de la révolte. (Aubert, 2015 : 115)

À la suite des analyses qui précèdent, on pourrait conclure que l'iconographie de *RA* est au cœur des contestations, voire des révoltes, par le fond et la forme : quels meilleurs moyens de rejeter un système qu'en illustrant les traits ? C'est une allégorie visuelle qui rejoint une tradition historique : la dénonciation par l'image, visant à dévoiler, démontrer, démonter, voire tourner en dérision les mécanismes de l'oppression. Une autre façon de dire, pour reprendre les mots de Mokeddem, « Ça aussi je pense m'a amenée à dire : « Je veux être première ! [...] Aimez-moi ! [...] Regardez-moi ! ... Aimez-moi ! ... » (Redouane et coll., 2003 : 299), même avec le voile, la femme arrachera sa place.

En effet l'image de la première de couverture est beaucoup plus liée à la révolte de Mokeddem, au titre et au thème : dans une ère sanglante comme la décennie noire, cette image en elle-même est une véritable prise de position politique. Certes, on ne voit que le visage de la femme, mais du fait qu'on aperçoit quand même une boucle de ses cheveux, on pourrait aussi penser qu'elle porte le voile (hijab) et ce voile étant pour la plupart du temps de couleur noire, on ne peut le distinguer de l'obscurité qui l'entoure. C'est une façon d'attirer l'attention des lectrices sur l'association entre *hijab* et obscurité. Lorsqu'un objet se « fond dans un décor », on entend souvent par cette expression qu'il correspond à l'environnement dans lequel il se trouve, ou qu'il en suit les coutumes et les contours. Ainsi le foulard qui se fond dans l'obscurité reflète l'« obscurantisme » (Mokeddem, 1995 : 43) qui délabre le présent de la femme, ce qui la défigure totalement et ce qui la plonge dans la misère.



ATTA KENARE | Crédit : AFP

Samuel Laurent, Lemonde.fr

4.1.3 Dédicace

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

Mokeddem dédie son roman à son ami Abdelkader Alloula²⁷ et cette dédicace donne plus de poids à la véracité de son récit, qui non seulement s'inspire de faits réels, mais aussi fait hommage à une personne qui a réellement existé. Assassiné le 10 mars 1994, Abdelkader Alloula, ce porte-voix du petit peuple au parcours flamboyant est devenu le symbole des martyrs du savoir et de la culture. De façon prémonitoire il écrit en 1987 :

Le mouvement théâtral algérien a ainsi, malgré ses limites et les obstacles qui ont jalonné son itinéraire, contribué pour une part appréciable au développement de la conscience nationale. Il a aussi donné au champ d'honneur bon nombre de ses pratiquants. (Gilbert Grandguillaume, 2007 : 11)

Des quatre coins de l'Algérie, les gens ont dénoncé ce crime abject, mais il n'en demeurait pas moins dangereux pour des intellectuels comme Mokeddem d'y vivre. En mettant son œuvre sous le patronage d'une personne illustre et influente comme Abdelkader, Mokeddem met en œuvre sa persona : celle d'une femme révoltée qui montre publiquement son affiliation avec ce que l'Algérie réprime et tue. Le fait d'écrire *ASSASSINÉ* en majuscules témoigne aussi de son besoin de crier la vérité et de s'assurer que ce détail ne soit pas survolé : les lectrices peuvent peut-être oublier le nom de la victime, mais elles n'oublieront pas ce qu'on lui a fait.

À l'intérieur de *RA*, Mokeddem fait « revivre » en quelque sorte cet homme, ce qui ajoute une dimension très réaliste à la réception, tant les lectrices vont être poussées à découvrir qui il est et ce qu'il représente, partageant ainsi les sentiments de l'auteure : « la mort hante mon esprit. Mort d'amis, de faculté, de femmes, de jeunes, de pauvres gens... Mort d'Abdelkader Alloula, illustre enfant d'Oran et du théâtre algérien, d'anonymes... Électrochoc après électrochoc sans interruption. » (Mokeddem, 1995 : 106)

4.1.4 Épigraphe

« L'épigraphe est un outil paratextuel intéressant dans la mesure où il peut tour à tour revêtir plusieurs livrées, selon que sa pertinence est au texte, à l'œuvre de l'auteur, à l'auteur lui-même, ou plus généralement au hors-texte. » (Pittin-Hédon, 2019 : 97)

²⁷ Homme de culture alors directeur du Théâtre National algérien,

« 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
Dans ma mémoire...
Je pense aux amis morts sans qu'on les ait
aimés
Eux que l'on 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 capitale Alger.*

« 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*

Malika Mokeddem fait suivre sa dédicace déjà très chargée d'une épigraphe poétisée, qui en apparence, n'a d'autre but que d'ajouter à la dimension esthétique de l'œuvre. Cependant, « épigrapher c'est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur » (Genette, 1987 : 34, dans Thiebaut, 1997)

Composé de deux textes distincts, l'épigraphe de *RA* remplit plusieurs fonctions. Les deux textes de l'épigraphe portent des références telles que :

- le nom de l'auteur(e) ;
- l'intitulé de l'œuvre dont l'épigraphe est extraite ;
- des termes-indices dans les textes qui orientent le lecteur.

1) Les auteurs

[...] dans une épigraphe, 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 texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation (Genette, 1987 : 147)

Si on essaie de faire un rapprochement entre les deux auteurs cités dans l'épigraphe et Mokeddem, on s'aperçoit assez aisément qu'ils se retrouvent dans plusieurs aspects : ce sont des intellectuels qui ont combattu contre l'ordre établi. Le choix de ces auteurs n'étant certainement pas anodin pour Mokeddem, il établit un parallèle qui renforce le caractère révolté de son écriture. Qui plus est, il justifie cet acte de revanche contre l'autorité, du fait que ces auteurs ont vécu et combattu avant Mokeddem, préparant la voie à ceux qui voudraient suivre leur exemple. Ainsi, le modèle de révolte que Mokeddem nous propose s'aligne sur des modèles de personnes révoltées.

Colette Grégoire, dite Anna Greki, était une poétesse algérienne d'expression française née en 1966, qui s'est toujours battue pour l'égalité des droits des femmes. Elle participe à la lutte pour l'indépendance au sein du Parti communiste algérien (PCA) à une époque où le parti communiste était interdit. En avril 1957, elle est arrêtée, emprisonnée, battue et torturée à l'eau et à l'électricité, et en 1958, elle est déportée, en raison de ses origines françaises. (Chouiten, 2014).

Né en 1911, Émile Cioran, quant à lui, était un philosophe d'expression roumaine et française. Comme la plupart des intellectuels de sa génération, il assiste à l'ascension du mouvement fascisant et antisémite de la Garde de fer, combattu par la police du régime parlementaire. Tout cela dans une ambiance de guerre civile qui le pousse à l'exil en France. L'œuvre de Cioran, ironique et apocalyptique, est marquée du sceau du pessimisme, du scepticisme et de la désillusion (McCallam, 2017).

2) Les textes

« Pour un lecteur érudit, il saura faire le lien entre l'épigraphe, le titre et le texte. Pour un autre le lecteur qui ne possède aucune connaissance sur ces auteurs focalisera son attention sur le texte de l'épigraphe pour en faire également le lien » (Patrick Rebollard, 1996 : 147). Les textes de l'épigraphe sont constitués de deux extraits de poèmes en vers libres. Nous essaierons

d'analyser ces poèmes en eux-mêmes, pour mieux comprendre comment Mokeddem prépare ses lectrices par des messages subliminaux qui ne sont captés que par l'inconscient.

Des deux poèmes se dégage une tonalité à la fois lyrique, tragique, dramatique et pathétique. En effet, on constate l'emploi des termes comme : cris, quiétude meurtrie, plaie au cœur, morts, assassinés (qui revient encore), rage au cœur, etc. aux côtés de l'amour et du « je » d'expression de soi. Ce qui permet d'inspirer la terreur et la pitié, et d'émouvoir tout en communiquant une certaine compassion face à la fatalité.

Sur le plan purement poétique, on dénote un mélange d'enjambement, de rejet et de contre-rejet dans le premier texte. Plus de la moitié du poème épouse cette technique qui crée à la fois des effets de continuité et de rupture : une rupture émotionnelle, qui, du point de vue de ceux ou celles qui l'ont vécue, est doublée d'un profond déchirement des consciences ; et du point de vue de ceux ou celles qui la lisent, se double d'une grande confusion. C'est une technique qui dans un mouvement d'oscillation tient les lectrices en suspension par la turbulence de la réalité et le questionnement.

Dans cette épigraphe, l'auteure fait déjà vaciller tous les repères de ses lectrices, les mettant à l'épreuve des fluctuations de son identité et de son style, et ces deux textes sont infiniment suggestifs de la violence des mots dans l'œuvre.

4.1.5 Incipit

L'incipit est un « fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction [...] et se terminant à la première fracture importante du texte » (Genette, 1997 : 26).

RA s'ouvre sur « Le manque et l'outrance » (Mokeddem, 1995 : 11-30), dont les premières phrases s'articulent comme suit :

Quelque chose était déjà détraqué dans ma famille, bien avant ma naissance. Mon père, lui, avait déjà sa maladie, le sexe. Il paraît que ça l'aurait pris dès la puberté. Il paraît que c'est pour

cette raison qu'il a été chassé par les siens. Il est vrai qu'au premier regard, on remarque qu'il s'agit d'un homme toujours à l'affût. Il traque sans discernement. Jupes, haïks, hidjabs... L'âge importe peu. Le lien de parenté non plus.

Quand aucune femme n'est à proximité, il en rêve. Gloutonnement. Ramassé sur lui-même, il rote et ronronne. Repousse son chèche au sommet du crâne. Se gratte le front. Promène une main fébrile sur tout son corps, la plonge au fond de son saroual.

Ses yeux se consomment. Sa moustache frémit.

Enfant, je l'ai observé à son insu. Maintes fois. Et maintes fois sans le vouloir, je l'ai surpris en train de culbuter des voisines.

Maintenant, il ne m'est plus qu'une caricature. (Mokeddem, 1995 : 11-12)

Cet incipit in *medias res* remplit plusieurs fonctions :

- Il annonce et programme la suite du texte ;
- Il accroche le lecteur par l'entrée directe dans l'intrigue ;
- Il pose le cadre de l'histoire en créant les personnages qui prennent part à l'affrontement ; annoncé dans le titre de l'œuvre ;
- Il annonce l'esthétique de l'auteure : la poétique de la violence.

Les premières paroles de Kenza jettent les lectrices au cœur des choses, sans beaucoup de préalables, les confrontant à une description très désobligeante de son père²⁸. C'est donc un incipit vivant dont les mots revêtent un ton accusateur et dédaigneux, qui oppose Kenza à son père. En effet le vocabulaire est essentiellement dépréciatif d'abord à l'endroit de sa famille « détraquée », puis en déferlant sur son père toute la force de sa contestation. C'est une technique à laquelle on a souvent recouru lorsque le sujet est long à expliquer, mais elle peut aussi servir les besoins d'urgence de la littérature mokedemmiennne : Kenza veut d'emblée que l'on sache qu'elle est contre son père et ceux qu'il représente.

4.1.6 Excipit

L'excipit est un terme employé en analyse littéraire pour désigner les dernières lignes d'une œuvre, cependant sa délimitation étant parfois difficile, pour le repérer dans *RA* nous avons choisi de nous baser sur des signes qui opèrent une fracture dans le texte.

²⁸ Voir « Chapitre 1, 2.3.3 Mon père mon bourreau » du présent mémoire.

L'excipit de *RA* est l'hypothèse d'une nouvelle naissance. Il s'étend sur plusieurs pages, mais nous pouvons le résumer par les fragments de cette conversation entre Kenza et une de ses amies :

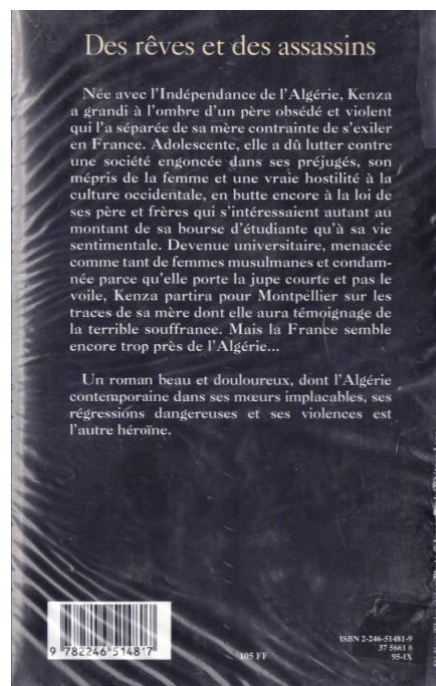
Cinq heures du matin, ma décision est prise. Je boucle ma valise [...]

- [...] Je pars.
- Où ? [...]
- [...] Je passe voir une amie à Paris. Ensuite j'irai au Canada [...]
- Tu vas rester là-bas ?
- Non, j'ai envie de voyager. [...]
- Au revoir [...]
- Il me prend des envies de voyages. Des envies d'aller vers des pays où je n'ai aucune racine. [...]
- Tu reviendras ?
- Je ne sais pas. (Mokeddem, 1995 : 222- 223)

Cette conversation explicite le titre du chapitre dans les moindres détails. En effet, à partir du titre « Vers des ailleurs blancs » (Mokeddem, 1995 : 205), on perçoit une cassure dans la tonalité, aussi bien par le choix des mots que par la fracture qui le sépare de l'esprit chaotique du premier chapitre (Mokeddem, 1995 : 11-30) : il y a une note d'espoir qui s'installe dans cette évocation du voyage. On peut décomposer le titre comme suit : « vers » implique le déplacement et la direction, « ailleurs » implique le changement et « blancs » indique la nouveauté, l'état de ce qui n'est pas encore souillé. Mokeddem ferme son récit, en faisant une fois de plus allusion au titre de son œuvre : l'épigraphe est le moment de vivre de ce rêve de liberté, pour laquelle Kenza lutte durant tout le roman ; c'est le moment de faire table rase de son passé et de tourner une page vierge, pour écrire une nouvelle histoire.

Cependant, même dans le calme de l'espoir, la dernière phrase de Kenza porte à nous faire croire qu'elle n'a pas encore fini de se démêler de ses tourments. En effet, c'est aussi un excipit sans conclusion, qui, à l'image de l'état d'esprit de Kenza, ne donne pas de sentiment d'achèvement aux lectrices : « Montpellier file à ma fenêtre. Roger Faure m'avait invitée à dîner ce soir. Il me faut penser à lui téléphoner de Paris pour me décommander » (Mokeddem, 1995 : 224).

4.1.7 Quatrième de couverture



La quatrième de couverture de *RA* est aussi un outil indispensable à la compréhension du roman. Dans le cadre de cette étude, nous allons exploiter les informations qu'elle nous fournit sur le contexte. Elle nous permet en effet d'entrer dans l'histoire du roman : elle est composée de deux textes de longueurs différentes, qui résument l'histoire du roman de la naissance de Kenza jusqu'à son départ en France.

Elle révèle explicitement les informations relevées dans le [TABLEAU 1 : Quatrième de couverture](#), cité en Annexe.

Ce qui nous permet d'obtenir les deux schémas actanciels que résument les [TABLEAU 2 : Schéma actantiel - Kenza héroïne 1](#) et [TABLEAU 3 : Schéma actantiel - L'Algérie héroïne 2](#) en Annexe.

4.1.8 La table des matières

Intermédiaire entre le titre et le corps du roman, la table des matières de *RA* est construite comme un poème quand on la lit de bout en bout :

Le manque et l'outrance
L'inespéré et le pire
L'amour faute
Les fausses amours
Quand le savoir est le premier des exils
Montpellier
Slim la Glisse
Rêves de deux Sud
Des mots en paillettes
Vers des ailleurs blancs (Mokeddem, 1995 : 225)

Cette force poétique permet manifestement de raconter une histoire qui passe par la douleur et la blessure pour aboutir au rêve d'un ailleurs et confirmer cette intimité dans laquelle les lectrices sont plongées. Les lectrices sont tout de suite prises par les tripes lorsque Mokeddem commence par le « manque », « l'outrance », « l'inespéré » et « le pire ». La musicalité hypnotique des mots fait résonner la platitude désespérante d'une vie. La dichotomie du bien et du mal se dessine encore sans effort : le texte allant de la souffrance (le noir) au bonheur (le blanc), quand bien même ce bonheur demeure incertain (à cause de « vers »). La trame du roman s'annonce dans une sorte de décadence où les protagonistes semblent s'acheminer vers une ruine certaine. Cependant, l'atmosphère chaotique de ce vocabulaire glisse progressivement dans l'espoir des ailleurs meilleurs. Et, lorsqu'on s'arrête sur l'alignement des vers, on y voit un mouvement rythmique gradué des moments forts du récit, avec des termes comme « exils », « rêves » et « ailleurs » qui trahissent le point culminant : la révolte.

Si l'on s'en tient à cette analyse des seuils du roman, on voit d'emblée se dessiner les oppositions Kenza contre l'Algérie, le héros contre le méchant, une femme contre la société. Et en faisant la somme de tous les éléments du paratexte que nous avons étudié, on peut avancer l'hypothèse d'une convergence totale de la première de couverture, du titre, de la quatrième de couverture et de la table des matières. Il y a sans aucun doute une opposition de forces, un combat à armes inégales, une victime et un bourreau. Mais pour en prendre la mesure, il convient d'aller au-devant de la scène et de témoigner de ses propres yeux. C'est à partir de cet instant que les lectrices prennent conscience de ce qui les attend dans le texte : la vie de combat d'une femme contre un système.

4.2 La fictionnalisation de soi selon Vincent Colonna

Parler de soi et de sa vie peut sembler, dans une vision pour le moins très simpliste, une chose très facile. Mais les obstacles psychologiques, sentimentaux et parfois même extérieurs peuvent se révéler difficiles à franchir. L'écrivain peut donc choisir de passer par la fiction pour se distancier du narrateur ou de son histoire et se permettre un regard critique et objectif sur la réalité. On pourrait voir ici la raison pour laquelle certaines auteures comme Mokeddem ont choisi de raconter l'histoire de leur propre vie au travers d'un personnage fictif.

La fictionnalisation de soi est l'intérêt même de ce genre mixte auquel appartient *RA*, car elle est pour l'auteure cette « possibilité de changer de personnalité ou d'existence [où] toutes les métamorphoses sont envisageables » (Colonna, 1989 : 48). Des métamorphoses qui ne sont pas forcément guidées par une volonté de se cacher ou de contrefaire la réalité, mais il peut s'agir d'un désir de se détacher complètement de son propre passé ou de se protéger. L'une de ces métamorphoses porte sur une relation d'« homonymie » entre auteure et actrice.

4.2.1 Le protocole nominal

Selon Vincent Colonna :

[...] les manières par lesquelles un auteur peut se représenter sous la forme d'un personnage de fiction sont très nombreuses. Contre les apparences, on verra que donner son patronyme et son prénom à son héros n'en est qu'une parmi d'autres, de loin la plus simple. Dans de nombreux cas, les écrivains recourent à des transformations onomastiques subtiles qui ne sont pas sans rappeler les procédés de la satire ou du roman à clés (Colonna, 1989 : 43).

Dans le cadre de *RA*, le protocole nominal consiste dans une équivalence établie indirectement entre le prénom Malika et le prénom Kenza. Bien que les noms de l'auteure et du personnage n'aient pas la même forme, ils ont le même sens et véhiculent toute la charge sociale, symbolique et affective de la culture maghrébine. Le prénom reflétant l'un des plus importants aspects sociolinguistiques du Maghreb, il nous a semblé que le choix de celui de l'héroïne constituait un élément de fictionnalisation de l'auteure sur le plan culturel.

L'onomastique de ces prénoms nous permet d'en étudier le sens pour mieux percevoir ce qui les lie, d'autant plus que :

Les noms propres sont des signes verbaux dont la fonction est de représenter autre chose qu'eux-mêmes, des entités singulières fictives ou réelles. Le trait le plus immédiat du protocole nominal est donc de nature sémiologique : ce protocole est une relation entre deux signes, deux noms propres, le nom d'un auteur et le nom d'un personnage. La manière dont ces deux signes vont être liés, c'est ce que nous appelons, faute de mieux, la forme du protocole nominal. C'est par cette forme qu'il faut commencer l'examen de ce protocole. La plus simple est évidemment, on l'a évoqué, l'homonymie complète. (Colonna, 1989 : 53).

Le prénom Malika (arabe : ملكة ; ou ses différentes orthographes comme Malikah, Malekeh ou Melike), qui signifie « reine », est la version féminine du prénom Malik. Malik (Mâlik, Melik, Malka, Malek, Maleek, Malick ou Melekh ; arabe : ملك) est le terme sémitique se traduisant par « roi » ou « souverain ». Or Malika Mokeddem n'a pas reçu ce prénom pour ce qu'il représente, elle l'a reçu par consolation, par compassion ou par amour d'une âme qui s'est sentie concernée par son sort misérable déjà scellé à la naissance : « Bon, la sage-femme a dit : C'est très bien Malika, ça va changer des Aïcha et des Zohra (rires). Et elle, elle a fait un youyou retentissant ! la sage-femme. » (Redouane et coll., 2003 : 2)

Ainsi, la vie de Mokeddem et la signification de son prénom présentent clairement deux logiques antinomiques. Mokeddem a été nommée « reine » comme si elle était appelée à vivre une vie de privilèges et de richesses, comme si elle était destinée à la souveraineté et aux trésors, comme si elle avait été affectueusement attendue et reçue dans sa famille, ou encore comme si, dotée d'une autorité suprême, elle allait exercer son emprise sur un univers qui la lui refusait d'emblée, mais la réalité de sa vie était tout autre. Fille du désert et de la pauvreté, sa vie aura été un perpétuel combat pour accéder au bonheur.

Le prénom Kenza, lui aussi d'origine arabe, signifie « trésor ». Un sens que Kenza elle-même n'hésite pas à remettre en question :

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 Liberté entravées, aux Victoire asservies et aux héroïnes bafouées. Très tôt, je me suis rendu compte de ce paradoxe. (Mokeddem, 1995 : 27)

On remarque tout de suite que les deux prénoms renferment le même paradoxe : celui d'une contradiction réelle entre la vie de la personne et ce à quoi son prénom renvoie. En allant plus loin, on peut aussi noter que le prénom « Kenza » est une métonymie du prénom « Malika », ce, par le rapport de contiguïté qui existe dans leurs sens respectifs : Malika signifiant souveraine et Kenza renvoyant à l'ensemble des ressources financières d'une souveraine, ce

qui vient conforter l'hypothèse d'une fictionnalisation de soi suivant les mots de Vincent Colonna :

Dans la narration fictionnelle hétérodiégétique, l'auteur adapte sa voix à la fiction d'un récit, en même temps qu'elle lui sert à dérouler un récit de fiction. C'est ce phénomène qui a interdit la prise en compte d'une « doublure hétérodiégétique » de l'auteur, d'une autofiction qui fonctionnerait au seul niveau de la narration. Il est temps cependant de noter que cette transformation de l'auteur en narrateur est une sorte de fictionnalisation, une fictionnalisation de soi restreinte. Comme dans l'autofiction, l'écrivain se dédouble dans le texte, et son double conserve son identité, mais en étant métamorphosé, dépersonnalisé, doté d'un emploi fictif de conteur, quoiqu'il n'intervienne pas dans l'histoire (Colonna, 1989 : 341).

Pour conclure cette courte analyse, on dirait que Mokeddem assume son statut public d'écrivaine, elle reconnaît être l'auteure des mots, mais elle attribue à son héroïne, qui porte en quelque sorte son prénom un rôle fictif pour les raconter. De ce fait, elle a eu le courage et l'audace d'exprimer sa colère, sa vulgarité et son dégoût dans un milieu conservateur, ce qui lui a valu récemment encore le titre de romancière algérienne libre (Lebdai, 2022) dans certains journaux.

4.2.2 La relation de ressemblance

Ayant établi la relation d'homonymie par le sens entre l'auteure et l'héroïne, on relève également qu'il y a des éléments de la vie de Kenza qui sont similaires à ceux de la vie de Mokeddem et qui font basculer le récit entre référentialité et fictionnalité. Encore une fois le choix de l'auteure d'introduire dans la vie de Kenza des éléments de sa propre vie n'est pas accessoire, il semble être motivé par un besoin de s'assurer que les lectrices ne se perdent pas trop dans la fiction. Par ce faire, Kenza laisse derrière elle des traces de Malika Mokeddem, renforçant ainsi l'idée d'une autobiographie fictionnalisée.

Partant du genre, de la nationalité et du lieu de la trame, les descriptions de la vie de Kenza apparaissent immédiatement comme un autoportrait de Mokeddem aux yeux des lectrices. Afin de représenter au mieux cette similitude entre Kenza et Malika, nous en avons recensé quelques indices dans le [TABLEAU 4 : Similitudes entre Kenza et Malika](#), à l'Annexe 1. Ces éléments convergent autour d'un carrefour entre la référentialité pure d'une autobiographie et le caractère fictionnel du genre romanesque, ou l'auteure se met au centre d'une fiction de soi vraie.

Nous trouverons également des éléments de convergence en nous attardant notamment sur la vie de l'entre-deux et l'importance du désert et de la mer. Toutes ces analogies attestées ou invraisemblables permettent aux lectrices d'affirmer que la narratrice Kenza n'est autre que Malika Mokeddem dans l'expression, dans l'aveu de ses angoisses personnelles et de ses espérances.

4.3 Stratégie d'énonciation

4.3.1 Le cadre énonciatif

Le mode de l'énonciation est un critère décisif quant à la classification des genres narratifs. Celui qui est propre aux genres référentiels est régi par des codes, le narrateur doit adopter une position « autodiégétique » où il est héros de l'histoire qu'il raconte et bien évidemment son récit est souvent raconté à la première personne. À l'inverse, dans les genres fictionnels, le narrateur est omniscient et le récit est raconté à la troisième personne.

Le cadre énonciatif de *RA* est défini par l'auteure et l'héroïne, un temps et des lieux spécifiques qui constituent le milieu perceptible des protagonistes. Ainsi l'énonciatrice s'inscrit dans son dire en y laissant des traces au travers des déictiques personnels et spatio-temporels. Dès le début du roman, Mokeddem donne le ton d'un récit brutalement franc à la première personne. Un ton brutal à l'image du combat permanent de Kenza, représentatif de la lutte des femmes algériennes pour être traitées de manière égale et respectées dans une société qui leur a tout pris. La situation de l'élocution est donc claire : « ma », « mon » et « je » réfèrent à un sujet-narrateur à la première personne s'opposant à « lui », « il », « sa » et « son » référant à celui/celle dont on parle ; « en 1962 », « auparavant » et « demain » réfèrent à sa situation temporelle ; « France » et « Algérie » le situent dans un double espace algérien et français. À titre d'exemple, nous pouvons relever les passages suivants :

Quelque chose était déjà détraqué dans **ma** famille, bien avant **ma** naissance. **Mon** père, **lui**, avait déjà **sa** maladie, le sexe. Il paraît que ça l'aurait pris dès la puberté. Il paraît que c'est pour cette raison qu'**il** a été chassé par les siens. (Mokeddem, 1995 : 11)

Ma mère, elle, **je** ne l'ai jamais connue. **Ma** prime enfance est marquée par **son** absence autant que par les excès de **mon** père. Le manque et l'outrance. Deux énormités opposées et sans

compensation. **J'**étais encore dans **son** ventre lorsque **ma** mère prit le bateau vers la France. (Mokeddem, 1995 : 12)

Son premier garçon naquit onze mois après **moi**. Au fil des années, **mon** père et sa femme **m'**infligèrent six frères et deux sœurs, des demis... néanmoins légitimes, ceux-là. (Mokeddem, 1995 : 15)

Là, rencognée dans **ma** solitude, **j'**observais les autres filles. **Je** ne distinguais qu'une bande jactante et remuante. Une nichée qui, chaque fin de semaine, s'envolait du lycée. Je ne décelais aucune férocité dans leurs railleries à mon égard. **Je** les leur enviais même, tant elles symbolisaient à **mes** yeux une vitalité morale dont **j'**étais dépourvue. Pour **moi**, la férocité était ailleurs, dans des mots généralement porteurs d'affection : père, mère, frères, sœurs... lorsque ceux-ci n'étaient, au mieux, que du vent. (Mokeddem, 1995 : 22)

Dans ces passages, comme dans presque tout le roman, la narratrice exerce sa fonction première, celle de narrer en faisant usage de l'imparfait et parfois du passé simple. Le déictique « je » et ses substituts renvoyant à cette narratrice/énonciatrice frustrée dans sa souffrance que lui inflige les « siens ».

Suivant notre analyse de la fictionnalisation de soi, le « je » mokeddemien est fragmenté en deux entités : la narratrice et l'auteure. Brouillant ainsi les pistes d'identification, le masque du référent cède la place à un jeu de déguisement. En effet, aucun indice explicite ne montre que le « je » de la narratrice est le même que le « je » de l'auteure, mais aucun indice ne les dissocie non plus. On pourrait se demander alors : Quel est le véritable référent du « je », la narratrice homodiégétique Kenza ou l'auteure Malika ? Et quel en serait l'impact sur les lectrices ?

1) La superposition des voix narratives

D'un point de vue narratologique, rien ne permet de faire la différence entre un récit de fiction à la première personne et un récit autobiographique, dans la mesure où le premier est une simulation délibérée et artificielle du second (Cohn, 2001). Leur différence ne tient qu'au statut de celui qui *dit* « je ». Dans une autobiographie, « je » est un locuteur réel. Il est reconnu comme tel grâce au pacte autobiographique lejeunien (Lejeune, 1975) qui assure, sur la couverture ou dans le texte, l'identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage. Cette identité est celle du nom propre.

Bien que la couverture de *RA* présente l'indice essentiel de la fiction : la mention « roman », on y lit aussi « Malika Mokeddem ». Très globalement, on peut donc poser que Mokeddem est la locutrice réelle, car son nom est sur la couverture. Cependant, s'appuyant sur sa mémoire

pour reconstruire les faits par l'imaginaire, le discours littéraire de Malika Mokeddem double le pacte autobiographique d'un pacte fictionnel qui met en avant un sujet autre nommé Kenza. Kenza apparaît d'abord en retrait, sur la quatrième de couverture, présentée dans un récit narré à la troisième personne « elle » et ensuite elle apparaît dans tout le récit où elle prend la parole par le « je ». Une narratrice autodiégétique d'une part et une narratrice omnisciente d'autre part, autrement dit un « je » narrant et un « je » narré, donnant lieu à deux voix qui se superposent, se mêlent et se confondent pour créer un style qui n'appartient totalement ni à l'autobiographie, ni à l'autofiction. Cette double voix est perçue pour l'auteure, comme un moyen de se distancier de la situation narrée. C'est aussi un symbole de la liberté de création qui laisse entrevoir que l'auteure a porté le masque d'une héroïne fictive pour manifester librement ses colères les plus profondes sans courir le risque d'être attaquée et critiquée par ceux ou celles qui verraient sa franchise comme un vecteur de corruption des valeurs traditionnelles. L'écriture de soi de Mokeddem est le miroir parfait de sa vie et cette dualité de la voix narrative rejoint sa dualité personnelle : celle d'une femme partagée entre deux vies et deux identités.

Ce n'est que loin de cette terre natale, loin des assassins, qu'elle a pu avoir le courage de parler et son « je » s'est formé à travers l'observation de ses deux mondes en opposition. Son « je » est à la fois celui de la fillette d'Oran qui reconstruit avec nostalgie son enfance, son lycée, la tyrannie de son père et le désert, et c'est aussi celui de la femme adulte traumatisée qui se souvient du bruit des rafales, des amis exécutés, des femmes rendues muettes, et qui a osé traverser la mer pour fuir. Or, si la femme qui s'éloigne de son clan incarne la transgression par excellence au Maghreb, la femme qui dévoile ses souffrances devient l'ennemie à abattre.

En effet, parler de soi en utilisant le « je » est une conquête pour la femme algérienne et Malika Mokeddem est vite devenue la voix des sans-voix pour avoir arraché sa liberté. Ennemie d'une société, mais héroïne d'un genre, Mokeddem a un grand impact socio-politico-historique pour les lectrices. À travers la prise de parole de la romancière ainsi que de ses personnages féminins, on assiste à une prise de conscience de la responsabilité de tous dans la situation lamentable du pays et à un appel à la résistance féminine face à la dictature islamiste. Considérée comme écrivaine de la cause féminine, elle s'estime être une femme engagée par l'écriture et dont l'acte d'écrire est éminemment politique, pas seulement en faveur de la

femme, même si cette dernière « est la plus lésée, particulièrement dans nos sociétés », a-t-elle expliqué, mais en faveur de tous :

Il est vrai que dans mes romans, la revendication féminine est un sujet récurrent, mais derrière ce thème principal, il y a toute une société avec ses paradoxes et ses contradictions. Pour moi, j'ai besoin que les droits des humains soient reconnus pour tous et qu'il y ait une démocratie réelle et pas seulement de façade (Helm, 2000:).

Le fait de se cacher derrière la voix de Kenza peut aussi être interprété comme la parodie de la femme algérienne cachée derrière son voile. Nous posons cette hypothèse en accord avec la lutte contre l'intégrisme, que Mokeddem mène dans ses œuvres, car « le voile dans la société algérienne et arabe en général fait partie d'un système cohérent. Y toucher, le questionner implique le questionnement de la structure d'ensemble qui le sous-tend » (Allami, 1998 : 14 dans Rezanavaz, 2020) et aborder la question du voile pour Mokeddem serait perçu comme sa participation au débat de société virulent sur ce fait culturel qui est devenu un enjeu discursif et politique. En effet, le voile, qui dans le contexte de la société patriarcale s'associe à l'oppression des femmes, devient dans le cas de *RA* une arme politique pour agir contre l'opresseur qui force la femme à le porter : un oppresseur oppressé. C'est aussi un autre symbole de la place que les femmes revendiquent désormais dans l'Histoire : *RA* rend visible le rôle des femmes dans un domaine typiquement masculin — l'écriture — et transgresse donc la conception traditionnelle de la féminité appuyant l'argument de Chaulet-Auchour selon lequel « la participation de la femme à la lutte est un argument de ses droits à prendre la parole et de la place incompressible qu'elle a désormais dans la nation » (Chaulet-Achour, 1998 : 27).

En outre, la situation d'énonciation de *RA* demande aux lectrices des efforts supplémentaires — en dehors de l'effort de lecture — pour identifier la voix narrative, les impliquant alors dans l'élaboration de la narration du texte. Une narration dans laquelle, la narratrice est omnisciente de tous les éléments de l'intrigue, ce qui donne lieu à une focalisation invitant les lectrices à une omniscience partagée de l'intrigue et les aidant aussi à se situer sur le plan spatio-temporel, bien que leur laissant peu d'imagination et peu de liberté d'interprétation. Effectivement en superposant les voix narratives, Mokeddem implique ses lectrices dans le récit et parvient à leur imposer une part de responsabilité en les forçant à se positionner en tant que sujet au regard des affects et des événements présentés dans le texte. Qui plus est, sachant que par définition on se fie toujours à la narratrice omnisciente, ce point de vue de narration permet-il à l'écrivaine d'acquérir plus de crédibilité auprès des lectrices ?

Toute l'œuvre semble être bâtie sur ce système d'une voix dans l'autre avec un « je » qui manifestement fortifie la teneur autobiographique. Lorsqu'on l'associe aux multiples indices autobiographiques tels que les lieux, les descriptions exactes, les similitudes de parcours et de vie entre l'auteure et l'héroïne. Oser le « je » le plus profond et fureter dans la mémoire est l'une des caractéristiques de l'écriture de soi de Malika Mokeddem. Elle descend dans les abysses de sa mémoire pour relater ses blessures et ses rêves de petite fille, mais encore, elle se sert de ses rébellions précoces pour se libérer de toutes les chaînes traditionnelles qui lui permettent une rencontre avec le passé, tout en ôtant le voile sur les interdits et les non-dits. Mais la mémoire autobiographique correspond-elle toujours au récit autobiographique ? Ce que Mokeddem rapporte reflète-t-il vraiment ce qui est ou était, ou est-ce un récit plus ou moins consciemment adapté, modifié, recomposé de son histoire ? (Cristini, 2009) Et ce récit peut-il être considéré comme vrai ?

2) La véracité du récit

La vérité de ce qui est dit dans un récit autobiographique ainsi que la réalité des faits racontés sont des éléments fondamentaux de ce type d'écriture. Suivant les théories sur le sujet, la fiction, la supercherie ou le mensonge ne peuvent pas trouver de place dans une autobiographie ; mais comment être sûr que ce qu'on lit correspond vraiment à la réalité de la vie de quelqu'un ? Certes, la notoriété de l'auteure et la focalisation omnisciente de l'œuvre jouent un rôle très important dans la confiance qu'on accorde à son œuvre (Luica, 2013), mais en gardant à l'esprit que l'auteure reste au contrôle de son écriture, il serait naturel de la remettre en question. D'autant plus que dans un récit comme *RA*, l'auteure prend entièrement appui sur ses souvenirs. Hélène Jaccomard écrit à propos :

Le narrateur a la haute main sur le héros dont il lui est difficile de rendre authentiquement le point de vue, sans recourir à la reconstitution romanesque ou à la projection du je présent sur le je passé. Cela se révèle particulièrement vrai en ce qui concerne les années de la petite enfance, les plus lointaines psychologiquement et temporellement (Jaccomard, 2000 : 352)

3) L'appel de la mémoire et la reconstruction des faits

En choisissant d'étudier, à la lumière du rapport entre la fiction et la réalité, le concept d'écriture de soi dans *RA*, nous nous inscrivons dans un débat passionnant, qui est loin d'être

clos. En effet, la mise en texte de la réalité n'a jamais constitué une opération innocente, dans tout acte d'écriture littéraire, il existe de la place pour le rêve, l'imagination et les fantasmes. En outre, séparer la réalité de la fiction a toujours été une tâche ardue, vu la perméabilité de la frontière qui existe entre les deux notions. Qui plus est, cette écriture de soi qui se veut vraie puise ses mots et faits dans la mémoire et le souvenir.

Ainsi, qu'il s'agisse d'événements d'un passé proche ou lointain, la question se pose de l'appel à la mémoire et du rappel conscient de la trace enregistrée desdits événements. Or, il est communément admis que la mémoire, c'est-à-dire le rappel conscient d'une trace mémorisée, et le souvenir, c'est-à-dire la remémoration des événements, ne sont pas fidèles, et Jean-Marie Van der Maren, dans ses réflexions méthodologiques sur le sujet, sous-tend cet argument en ceci que pour lui les souvenirs et la mémoire « ne donnent pas une restitution du passé, ils produisent une reconstruction du passé. D'où le problème du rapport entre cette reconstruction produite et la restitution recherchée : l'une n'est pas l'autre » (Van der Maren, 2010 : 38). Effectivement, on ne peut pas prendre le récit du souvenir au pied de la lettre. On ne peut être pas le considérer comme un rapport fidèle et valide de ce qui s'est passé, mais on ne peut non plus en réfuter l'authenticité qui va au-delà des mots. La question centrale est celle de savoir s'il est possible pour Mokeddem de dire toute la vérité et rien que la vérité sur elle en se basant sur des souvenirs ? Le débat essentiel de la vérité dans une œuvre très référentielle comme *RA* revêt un intérêt doublement passionnant dans la mesure où l'œuvre n'est ni une autobiographie, ni une autofiction, ni un journal intime, mais un mélange de tous ces genres, qui pour certains, se contredisent. Et la véracité constituant un élément clé de la triangulation Mokeddemienne, il s'avère nécessaire de démontrer que la reconstruction des faits à partir d'un souvenir en est un adjuvant.

En général, on a tendance à penser qu'on peut se souvenir des événements majeurs de la vie avec une clarté et une exactitude parfaite, et que c'est ce qui détermine la « vérité » de ce qui s'est passé. C'est assez présomptueux, mais c'est un concept qui fonctionne dans la vie courante. Toutefois, lorsqu'on s'interroge sur la véracité d'un récit comme nous le faisons dans cette étude, on doit considérer l'impact qu'une telle reconstruction peut avoir sur le lectorat. Ainsi on se demande : comment les lectrices pourraient-elles s'établir un seuil de fiabilité ? Ou encore, comment les lectrices auront-elles une preuve suffisamment fiable pour écarter les dangers de la difficulté à vérifier ces souvenirs ? C'est un problème déjà posé par Hélène Jacomard qui pense que la reconstitution romanesque peut donner aux lectrices une sensation

de fausseté du récit. Pourtant Malika Mokeddem affirme lors d'une interview que cet appel à la mémoire émanait d'un devoir vis-à-vis, entre autres, de la guerre d'Algérie dont l'histoire l'a forcée à quitter la médecine pour aller au front avec des mots :

Je pense qu'on a besoin — Je ne sais si c'est un besoin — de se justifier pour écrire. En tous cas je sais que pour les deux premiers romans, je me suis senti un devoir de mémoire. Devoir de mémoire d'abord vis-à-vis d'un monde nomade en voie de disparition, vis-à-vis de ma grand-mère, de sa mémoire, vis-à-vis de la guerre d'Algérie. Et puis, en parlant de l'écriture et de l'engagement, comment l'Histoire, — même si je vis en France depuis quelques années — l'Histoire de l'Algérie m'a sommée, même habitant ici, même ne coltinant plus avec les difficultés algériennes au quotidien. Moi j'ai été tout de même happée par ce qui se passait en Algérie, meurtrie au plus profond de moi et donc c'est comme si j'ai éprouvé le besoin de répondre à une infamie. C'est ce que je me disais à ce moment-là : Eux ils ont des mitraillettes, nous on a des mots. C'était la seule façon de répondre, de réagir. Je pense que cela a toujours à voir avec non seulement la mémoire, mais aussi avec un besoin de dire ces choses à ma façon, pas de façon formelle (Redouane et coll., 2000 : 32)

Ce qu'il faut donc retenir c'est le fait que l'auteure utilise ses souvenirs et leur donne la forme qu'elle considère la meilleure, pour reconstruire les faits de son existence — avec toute la partie de travail esthétique que cela peut comprendre — sa sincérité ne devrait pas pour autant être remise en cause, au risque de lui enlever même ce droit au témoignage.

Chapitre 5 : Le modèle de révolte

Le troisième élément qu'il nous reste à analyser pour compléter la triangulation de Mokeddem est son écriture engagée. Parler de l'engagement dans l'écriture nous amène inévitablement à mentionner des figures de références telles que : Victor Hugo lorsqu'il prend position sur la peine de mort ; Albert Camus dans son portrait de l'homme révolté ; Émile Zola lorsqu'il dépeint les conditions de vie épouvantables des ouvriers de la mine ; Jean-Paul Sartre ou encore Voltaire, qui sont autant d'auteur(es), parmi beaucoup d'autres, qui ont écrit leurs temps secoués en faisant de leur plume une arme de l'engagement.

Dans le sillon de ces spécialistes de l'écriture engagée, la littérature de Malika Mokeddem est pensée en termes de vérité référentielle dans le témoignage et la dénonciation : une narration qui donne à voir une narratrice omnisciente à l'éthos explicite, renforcée par l'immanence de la présence du « je » autobiographique. Elle est aussi un modèle de révolte ou un mode d'action par le dévoilement que réclame Sartre, où « la parole est action » (Sartre, 1975 : 73 dans Salzmann, 2000).

Hypothèse qui donne lieu à un questionnement : En quoi consiste la révolte de Malika Mokeddem ? D'où l'objet du présent chapitre. Nous ferons ici une analyse de l'écriture engagée de Malika Mokeddem qui se présente comme une invitation à entrer en résistance pour dénoncer, voire éradiquer la gangrène des horreurs infligées aux femmes algériennes. C'est cette complexité des stratégies d'engagement de l'écriture de Mokeddem, qui, une fois analysée, nous permettra de conclure notre étude sur la triangulation et de commencer à confirmer notre hypothèse de recherche suivant laquelle : la relation intime entre les lectrices et l'auteure est dépendante de l'équilibre de cette triangulation.

5.1 Qu'est-ce que la révolte ?

Pour bien comprendre la nature de la révolte mokeddemienne et mieux saisir les facteurs qui gouvernent sa manifestation, nous allons examiner la définition de ce terme et les nuances qui existent entre révolte et révolution. Les questions auxquelles il faudrait répondre pour mener à

bien cet examen sont les suivantes : qu'est-ce qu'une révolte ? et comment cela s'applique-t-il à RA ?

La révolte n'est nullement une revendication de liberté totale. Au contraire, la révolte fait le procès de la liberté totale. Elle conteste justement le pouvoir illimité qui autorise un supérieur à violer la frontière interdite. Loin de revendiquer une indépendance générale, le révolté veut qu'il soit reconnu que la liberté a ses limites partout où se trouve un être humain [...]. Le révolté exige sans doute une certaine liberté pour lui-même ; mais en aucun cas, s'il est conséquent, le droit de détruire l'être et la liberté d'un autre. Il n'humilie personne. La liberté qu'il réclame, il la revendique pour tous ; celle qu'il refuse, il l'interdit à tous. (Camus, 1951 : 295)

Selon Camus, le révolté tente de poser une frontière : pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être. Camus, qui penche plus du côté métaphysique de la définition de révolte, y voit un « non » fait à la condition humaine quand elle est affectée ou dégradée. Pour lui, un homme révolté, c'est « un homme qui dit non », mais qui agit tout simplement guidé-par sa nature humaine pour défendre la cause universelle, parce que « dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte [...] est un lien commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes » (Camus, 1951 : 30).

La révolte c'est une agitation intérieure traduisant un refus d'accepter quelque chose qui heurte ou blesse les sentiments profonds de l'individu, c'est aussi le refus d'accepter une situation et c'est encore le refus du conformisme, le bouleversement des règles établies. Toutes ces définitions représentent fidèlement la révolte que Mokeddem tente d'exprimer.

Liée au processus par lequel Mokeddem entre dans l'écriture, la révolte est la thématique de l'œuvre mokeddemienne tout entière, mais aussi le modèle à suivre de toute une génération d'écrivaines algériennes rebelles, qu'elle propose à ses lectrices. D'une écrivaine enragée à ses narratrices encore plus enragées, la révolte de Mokeddem semble se communiquer tout naturellement par cette nature féminine. À cause d'une société comme l'Algérie, où la condition des femmes est placée sous le signe de la malédiction, où la femme n'est reconnue comme femme qu'à travers le regard masculin et où le destin féminin est marqué par l'absence de choix, la cause de la femme n'est plus simplement algérienne, elle devient une cause universelle. La révolte de Mokeddem se bâtit dans une véritable structure d'hostilité qui passe alors par l'écriture de la violence, la prise de pouvoir, la dénonciation et la reconstruction.

5.1.1 La révolte au féminin : l'écriture de la violence

Malika Mokeddem est une femme qui écrit sur la femme, pour la femme.

D'une telle écriture de soi, qui dépeint ce qu'est naïtre femme dans le cachot de la souffrance des traditions, on ne peut s'attendre qu'à des mots durs, crus et parfois dépourvus de grâce qui donnent à penser à une apologie de la violence.

Mokeddem se décrit elle-même comme une rebelle : « oui, j'ai toujours été une rebelle, j'ai toujours été violente [...], car j'avais très peur » (Helm, 2000 : 41) et ses textes sont pour la plupart d'un verbiage intarissable et impertinent qui traduisent bien la torture émotionnelle, la lutte et la transformation. Mokeddem est déterminée de faire de son écriture véridique une voix rebelle qui ne laisse aucun arbitraire dans l'oubli. C'est donc à coups de détermination que Mokeddem mêle sa voix à celle de sa narratrice pour s'engager à arracher son libre arbitre.

Mokeddem refuse de rester silencieuse et refuse d'oublier, elle fait appel à sa mémoire pour reconstruire les faits parce que « l'oubli [...] est une démarche des plus égoïstes [...] de celui qui oublie et qui souhaite ne plus encombrer sa mémoire de souvenirs gênants et inconfortables » (Hardouin-Le Goff, 2016 : 595). Mokeddem fait appel à ses souvenirs pour dénoncer et se reconstruire au travers de Kenza. Ainsi lorsque l'incipit de *RA* indique le comportement outrant du père de Kenza que cette narratrice considère assez significatif pour le mettre en exergue du récit, cette voix narrative rebelle (voix de Kenza mêlée à celle de l'auteure) annonce déjà qu'elle tentera de reconstruire l'histoire à partir de là. La narratrice apparaît dès l'ouverture comme la détentrice de l'histoire au même titre que l'auteure, ce qui a pour effet de laisser croire aux lectrices qu'il existe bel et bien une telle violence faite aux femmes. Et notre hypothèse de départ s'en retrouve renforcée.

Ainsi, la connaissance de cet aspect révolté de l'écriture de Mokeddem peut dès le départ embuer les lectrices d'une sorte d'admiration devant le courage de l'auteure de braver les interdits pour faire entendre la vérité et passer un message de vie et de renouveau, se montrant à la fois fragile et vulnérable. Car que signifie cette « apologie du meurtre », si ce n'est que « dans un monde sans signification et sans honneur, seul le désir d'être, sous toutes ses formes, est légitime ? » (Camus, 1951 : 101)

Tout en défendant la cause des femmes, Malika Mokeddem est sans conteste versée dans l'écriture de la violence et la violence de l'écriture. C'est une écriture dont tous les indices textuels et paratextuels crient le combat et la résistance contre le groupe, contre les hommes, contre la société ; elle cherche à dévoiler la réalité et à arracher la liberté. Les lectrices de Mokeddem auraient donc dans leur horizon d'attente cette rébellion de la femme contre les traditions, mais aussi cette rage constante que Mokeddem exprime comme suit :

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, pulvérisés (...) 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 transes des kalachnikovs (...) Certes, j'ai toujours eu des cahiers près du lit pour noter les mots qui, après des heures passées à se dérober, à résister, surgissent impromptu dans l'insomnie. (Marcus, 1998 : 220)

Cette écriture « rageuse » atteste d'un besoin véritable de l'écrivaine de se soulever pour s'affranchir de ses chaînes et libérer l'humanité. Il est clair qu'au Maghreb, la littérature féminine s'inscrit dans la problématique d'une écriture de la résistance et du combat, car elle constitue un envahissement, une revendication des espaces de la vie intellectuelle jalousement réservés aux hommes par la tradition et la coutume. Et comme nous l'avons décrit dans la première partie de cette étude, l'écriture de Mokeddem est née de l'urgence de témoigner de ces injustices ; c'est aussi une littérature qui exprime potentiellement une contre-violence qui traduit la posture engagée de l'auteure, donc sa révolte. Mokeddem utilise ainsi l'écriture de soi comme un acte de révolte ; ce faisant elle crée un espace intime comme un parloir inviolable dans lequel elle se confie aux lectrices et appelle à leur réaction.

Aussi, voici comment Christiane Achour décrit ce à quoi s'attendre dans une telle littérature :

[...] Cette littérature féminine est à contre littérature dans sa société de référence. Les écrivaines sont, en Algérie, à contre-courant car elles résistent au silence, à la voix dominante qui leur intime l'ordre de se taire tout en érigeant cette attitude en vertu féminine. Sans même qu'il soit question de la Valeur esthétique des textes, leur simple édition apparaît comme dérangeante. C'est donc bien le regard que la société porte sur leur statut public de créatrices qui fait de leur geste d'écriture une innovation inacceptable et surprenante. (Chaulet-Achour, 2003 : 32)

Une écriture qui s'affirme contre « le Logos, le discours masculin qui détient la Loi, prescrit ses normes, recouvre le désir de la femme » (Slama, 1981 : 59) et lui impose le silence. « Les femmes, pour se libérer, doivent dire autrement » (Slama, 1981 : 59). Pour accéder à la domination, les hommes ont volé les pouvoirs du ciel, les femmes doivent se faire voleuses de

langue. Inventer un « autre » langage, une écriture neuve. Écriture de la naissance du oui à la vie et de la rupture avec le oui de soumission.

Les stratégies de Mokeddem sont à la fois simples et complexes, tout comme cette dichotomie qui semble la suivre dans tous les aspects de son être et de son œuvre. Stratégies simples parce que par le simple fait de saisir la plume, Mokeddem dit « non » ! Elle conteste l'oppression en parlant. Sa prise de parole par les écrits devient un témoignage, non pas pour faire l'apologie de l'horreur, mais pour en rapporter les faits et établir la vérité. Ses stratégies sont aussi complexes, parce qu'au-delà du témoignage, elle dénonce et pointe les coupables du doigt ; elle attire l'attention de ses lectrices (l'opinion publique) en les incitant à faire le choix de vivre comme elle dans la lumière en dénonçant le mal ; ce que Camus confirme en remarquant que « la révolte ne naît pas seulement, et forcément, chez l'opprimé, mais qu'elle peut naître aussi au spectacle de l'oppression dont un autre est victime. Il y a donc, dans ce cas, une identification à l'autre individu » (Camus, 1951 : 24). Car « dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique. Simplement, il ne s'agit pour le moment que de cette sorte de solidarité qui naît dans les chaînes. » (Camus, 1951 : 25)

5.1.2 Le discours de la dénonciation

Quand la littérature témoigne, dénonce, s'indigne et suscite la révolte, elle articule inévitablement un espace de résistance et de contestation, la violence doit être montrée afin d'être mieux condamnée. Cette justification confère au projet littéraire de Malika Mokeddem des agendas précis : le témoignage, la dénonciation, l'appel à la résistance et à la responsabilité commune ou encore le devoir de mémoire ou le devoir de solidarité.

S'inspirant ainsi d'une histoire réelle digne d'un film d'horreur, Mokeddem allie dans son quatrième roman fiction et témoignage pour exposer la vision dramatique et les gémissements du peuple algérien face à la terreur obscurantiste des intégristes. Un témoignage qui attire aisément les lectrices bien que décrivant sans ménagement des choses outrageantes, obscènes, voire repoussantes. En tant que lectrices, on se demanderait bien pourquoi lire un tel roman ? Pourquoi sommes-nous attirées par les images sanglantes et les monstres en liberté ? Par

exemple, qu'est-ce qui nous fascine dans le spectacle d'un Hannibal Lecter²⁹ dans le *Le silence des agneaux* (Haris, 1990) dégustant à la petite cuillère la cervelle de sa victime encore vivante ? Nous essaierons de répondre à ces questions lorsque nous aborderons la réception dans la troisième partie de cette étude, mais nous pouvons déjà avancer, comme le fait remarquer Frank Lafond dans *Cauchemars américains – Fantastique et horreur dans le cinéma moderne* (2003) que :

le plaisir que nous ressentons devant un film (ou un roman) d'horreur est similaire à celui qu'on éprouve lors d'un tour de montagnes russes. On saute sur notre siège, on retient notre souffle dans les moments de tension, bref, on reçoit une bonne dose d'adrénaline, sans que cela ait des répercussions à long terme. Jouer avec sa peur, c'est retourner en enfance (Lafond, 2003 : 242)

Le discours de la dénonciation n'est pas inconnu à la littérature algérienne, il en est plutôt l'apanage : dès son émergence, dans les années trente, la littérature algérienne appréhende le langage comme une arme de prédilection, une puissance d'intervention sur le réel : c'est le langage du militantisme, de l'engagement. Pour la cause de la femme, Malika prend le risque de transgresser la règle en levant le voile sur un conservatisme outrancier créé par l'ignorance et la bêtise. Sa dénonciation est empreinte de dérision, d'arrogance et de violence, à l'image de ceux qui persécutent et méprisent les femmes.

1) La dénonciation narrative : La fiction pour dénoncer le réel

Est-il plus efficace de défendre une cause ou de dénoncer une injustice à travers la fiction ?

Si l'on s'appuie sur des écrivains comme Jean de la Fontaine qui affirme qu'il faut plaire pour instruire (La Fontaine, 1668) ou comme Montesquieu qui rappelle qu'« il y a certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir » (Montesquieu, 1721), on peut comprendre que la fiction a un pouvoir de divertissement et un pouvoir didactique. En effet, alors que les lecteurs peuvent se lasser des écrits purement accusateurs et vindicatifs, une fiction dont l'intrigue est bien menée captivera leur attention et les divertira, les instruisant presque à leur insu.

²⁹ Hannibal Lecter est un personnage fictionnel qui mange ses victimes. Nous comparons ce personnage aux assassins de RA pour étayer le fait que les horreurs qui fascinent les lectrices.

À la lumière de ce qui précède, le recours à la fiction apparaît comme un choix stratégique de Mokeddem pour faire passer son discours d'une « manière plaisante » et faciliter la transmission de son message : la fiction attirant l'attention des lecteurs et touchant un public plus large. De plus, en s'effaçant derrière la voix de Kenza, Mokeddem ménage un arrière-plan ironique qui donne à entendre parler une femme dans un monde d'hommes. L'ironie est alors une forme de contre-discours qui vise à prendre en dérision le discours dominant.

2) La dénonciation discursive : le texte comme espace de dénonciation et le réalisme

« La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte langagier situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte lui-même désagrégé » (Bahi, 2019 : 183). C'est ce qui arrive dans les cinq premiers chapitres de *RA* où se développe une apologie de la violence qui décrit les crimes d'une société on ne peut plus violente. Kenza s'affiche contestataire et laisse transparaître une colère et un dégoût immense à l'égard des intégristes qui ravissent la paix et le bon vivre à l'Algérie, comme en témoignent les extraits suivants : « Et pour leur ravir ce pouvoir les intégristes voudraient assassiner l'âme de ce peuple et son identité plurielle » (Mokeddem, 1995 : 50) ;

Alors intégristes, activistes, conservateurs, abjects, [...] Des hommes qui maintenant tuent tous les jours. Tuent des innocents. Tuent des enfants. Violent et tuent des adolescentes et des femmes. Tuent l'intelligence, nos différences, la confiance dans le genre humain. Massacrent nos hôtes et menacent les contrées du progrès. Enferment les peuples dans la haine. Souillent l'Islam tolérant de ce pays. Sont le sida de la religion. Les assassins de la foi. Et dans ce drame de cendres et de sang, la plus abominable des violences c'est la ruine de l'espérance. C'est la faillite de la pensée qui fait de celles qui accèdent à l'instruction des exilées chez elles comme dans leur société. C'est ça l'exil ! Pour celles-ci, traverser les frontières, mettre les plus grandes distances entre elles et leur famille, entre elles et un pays qui leur refuse la liberté est une délivrance. L'Algérie a produit tant d'orphelines aux parents vivants. Tant de solitaires aux nombreuses fratries, qui ont perdu frères, sœurs et amoureux au bout des interdits, aux portes de leur liberté. Pour nous, elle a été à ce prix, la liberté. Cela n'a rien à voir avec les conflits de générations des Occidentaux. Nous, nous avons fait un saut périlleux pardessus les siècles et les abîmes. Aussi gardons-nous, ancrée en nous, cette sensation. (Mokeddem, 1995 : 81-82)

Mais une chose est sûre : quitte à partir, je préfère aller là où l'intégrisme ne risque pas de me rattraper. Là où plus aucun remugle religieux ne pourra venir me polluer de nouveau la vie. (Mokeddem, 1995 : 100)

Le ton est donné depuis le célèbre incipit : la dépravation des mœurs des hommes algériens, leur déficience mentale, leurs crimes frappants. Kenza attaque l'homme algérien typique (représenté par son père) par un discours rempli de sarcasmes amers.

En outre, dans un emballage fictif, Mokeddem réussit tout de même à dépeindre les aspects grossiers et vulgaires, mais aussi les plus monstrueux du réel de la décennie noire, grâce au réalisme. Ce réalisme, à l'image de celui que pratiquait Honoré de Balzac, est pour les écrivaines algériennes de l'époque de Mokeddem, une technique d'énonciation dont elles se sont servies comme moyen d'opposition. Comme son nom l'indique, il permet de représenter la réalité telle qu'elle est pour donner plus de poids au discours. Le réalisme lui-même naissant de la dénonciation du romantisme, est dans *RA* un outil discursif qui refuse d'entacher l'histoire, par crainte de la déformer ou par crainte de la transformer en mensonge.

Lorsque Kenza et ses amis pleurent la mort d'un autre ami, et que même dans ces moments-là ils doivent se cacher pour pleurer par peur d'être tués, la réalité d'une paix impossible en Algérie, même dans la mort, détruit les quelques bribes d'esthétique qui restaient à Kenza. Cet épisode est présenté comme le climax du roman : Kenza atteint un point de rupture où elle ne peut plus se contenter d'être témoin de l'histoire ou d'accuser les coupables, elle doit agir, elle doit fuir :

Le projet de départ, qui couvait dans ma tête depuis la disparition de Yacef, s'est imposé à moi, tout à l'heure, dans la foule de l'enterrement. Ras-le-bol de voir transformer en macchabées les meilleurs d'entre nous. Ras-le-bol des tombes. Ras-le-bol des viols, des récits sanglants et autres chroniques de cauchemar dans nos journaux, nos radios. Dans les rues. Ras-le-bol des menaces et entraves familiales. Ras-le-bol des différentes facettes de l'abjection. Ras-le-bol de vivre en suspens, entre craintes et précarité, sans avenir. Tout ça est bien trop lourd pour ma petite personne. Partir très loin. Je ne sais pas encore où (Mokeddem 1995 : 221-222)

À ce niveau de l'analyse, on constate que l'équilibre entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée commence à s'établir tant chacun de ces éléments intervient dans presque tous les aspects du roman et la triangulation de Mokeddem commence à prendre forme. Toutefois, afin de mettre la dernière main au plan de triangulation de l'auteure, il est important de s'arrêter sur le point culminant de l'œuvre, où elle semble effectivement transmettre tout son message aux lectrices par la fuite sans retour de son héroïne. Une fuite, qui, dans le chaos entre la vie et la mort, est vue comme la victoire sur l'ennemi et le juste repos pour la femme accablée par les souffrances : la récompense derrière la résistance.

5.1.3 Le discours de la reconstruction

Nous parlons de « reconstruction » ici en termes de « reconstruction de soi ». En tant qu'activité intime, l'écriture de soi de *RA* privilégie le « je » au « nous », non pas pour créer une distance avec l'identité féminine collective, mais comme une affirmation collective du droit à la vie et à l'existence individuelle des femmes. Tout au long du roman, Mokeddem utilise ce « je » comme moyen de rassurer ses lectrices quant à l'authenticité de ses dires et aussi comme initiation à la révolte : oser l'affirmation de soi dans une société qui réduit la femme au silence. Et c'est au travers de l'exil de Kenza qu'elle libère le sujet féminin du passé et des obstacles à son épanouissement et lui ouvre la voie à une renaissance et à une reconstruction de soi.

1) Reconstruction par l'exil

Que faire après la rage de la dénonciation ? Kenza veut fuir, mais où ? Il semblerait que pour Mokeddem, la richesse de l'histoire résiderait dans la fuite elle-même, car elle est posée comme concrétisation de la révolte. Cette fuite doit être comprise comme une action de se soustraire à un lieu de souffrances et non comme une fuite en avant, du fait que l'exil de l'auteure et de la narratrice n'est que marque de la résistance et de la prise de pouvoir par l'action.

L'exil de Kenza se manifeste premièrement comme cette fuite au fond d'elle-même. Comme pour Mokeddem, les études pour Kenza constituent son premier refuge. Alors elle s'est mise à lire des livres pour grands. Elle est tombée dans les livres comme on entre dans une forêt de mots et elle a appris à apprivoiser les sensations. Elle a fouillé et bêché, elle s'est instruite pour se délivrer mentalement de l'ignorance. Tout comme Kenza, l'été, elle se débrouillait « toujours pour trouver quelque emploi afin d'échapper encore à la maison et de pouvoir [se] payer des livres, vivres indispensables à [sa] solitude » (Mokeddem, 1995 : 117). D'ailleurs les mots « livres », « école » et « études » sont mentionnés chacun au moins 10 fois dans le roman, sans compter leurs synonymes, c'est dire leur importance dans la trame. Cette répétition rentre dans le cadre d'une stratégie d'argumentation et de persuasion et dans le cadre d'une stratégie discursive en tant que contribution à l'intention communicative de l'auteure : toutes deux ont pour impact d'amener les lectrices, et tout particulièrement celles qui vivent encore ces abjections humaines, à être convaincues de la nécessité de l'éducation pour leur liberté.

Kenza fuit dans ses études, dans ses rêves et ses souvenirs. Même étant déjà en France, elle éprouve le besoin de s'évader encore dans le souvenir qui la ramène à la case départ : le désert de l'Algérie :

Je regarde cet enfant et c'est un autre que je vois. Alilou a neuf ans. Le teint des mômes du Sahara. Dans ses yeux se consume un songe démesuré. Je vois le désert. Son ciel d'un bleu de guerre. Un reg chauffé à blanc. L'air tremble et trouble l'esprit. Un mirage scintille au loin. Dans cette lumière qui vacille, en proie à tous ses excès, le ksar ressemble à une termitière. L'ocre de ses murs vire à l'indigo. Comme si le ciel avait fait main basse sur la terre. Comme s'il n'y avait plus rien d'autre au monde que l'absolu de son bleu (Mokeddem, 1995 : 160).

Chaque effort de fuite de Kenza semble cependant être rattrapé par la main écrasante de la société patriarcale. Lamine, son frère, l'a retrouvée à l'école, son premier refuge. Il l'a fait sortir de son cocon pour qu'elle donne une autre chance au monde autour d'elle. Yacef, son copain, lui a fait ouvrir son cœur à l'amour juste pour entailler davantage sa plaie toujours saignante en l'abandonnant pour la tradition.

Au fil des années, je me suis lassée du niveau de plus en plus lamentable « des analphabètes bilingues » entrant en faculté, des magouilles professionnelles, de la radicalisation de la misogynie et de l'intolérance, des attentats intégristes... Cet amour idéaliste me permettait de tenir alors que tout sombrait dans la violence. Mais l'homme que j'ai élu m'a plongée dans la médiocrité en agissant comme un rustre... Toute tentative pour échapper aux réalités du pays OU aux miennes s'en trouve laminée (Mokeddem, 1995 : 102).

Fuir sa famille, fuir sa souffrance et fuir sa vie n'arrivaient visiblement pas à éteindre cette soif de liberté. Dans l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec sa société de naissance, Kenza doit s'exiler ailleurs, loin de la tanière des loups ravisseurs de son âme. Fuir... Partir vers des horizons où le rêve du bonheur et de la liberté est encore vivant. Faire ce voyage vital pour briser les fers des turpitudes des traditions, épurer son corps, excréter les déchets et respirer un nouvel air pur. Kenza est prête à tout pour se distancier du lieu du mal. Quitte à faire pacte avec le colonisateur, l'ennemi commun. Tout comme Mokeddem, Kenza embrasse le pays du colonisateur, la langue du colonisateur et sa culture. Fatiguée du même spectacle quotidien dans les rues d'Oran et remontée contre le silence du ciel, inséparable compère de ses agresseurs, elle s'emporte :

Les cieux du Sud me fatiguent. J'en ai assez du **mensonge** de leur bleu. De leurs atmosphères de sueur, de poussière, de **larmes** et de **sang**. De leurs lumières de **tragédie**. J'ai besoin de nuages. De tourmentes là-haut et de sérénité sur terre. Envie d'un désert de neige. Ne plus recevoir dans les dents que le froid du vent. Et dans les yeux une blancheur tombée du firmament (Mokeddem, 1995 : 158).

Toujours animée de cette révolte qui semble faire partie de l'expression de son « moi », elle en veut à la quiétude d'un ciel bleu qui ne semble pas concerné par les signes ostentatoires de la tradition sur la terre. La mention de la couleur du ciel n'est pas anodine. En effet, lorsque la culture arabe découvre le « bleu », celui-ci devient lourd de sens. Le bleu devient « le glacial et le néant » (Bouhdiba, 1980 : 66) symbolisant la déchéance, la pollution, la haine, la mort violente et la perte immédiate. En se révoltant contre ce ciel bleu, Kenza se rebelle implicitement contre ce mal aux yeux bleus, « tortionnaire de l'enfer » (Ibid. : 67) qui regarde avec satisfaction la femme brûler. « Ce ne sera pas facile. Mais pour l'instant mieux vaut l'exil que la mort là-bas. Morte, tu ne pourras plus rien, ni pour toi, ni pour les autres » (Mokeddem, 1995 : 132), lui dit Barbara lorsque même à l'abri de la violence, son esprit tressaillit à la sonnerie du téléphone. En quête de réponses et de réconfort, Kenza traverse ainsi la Méditerranée à la recherche de sa liberté, mais poursuivie par le fantôme de sa terre natale, elle veut même dépasser la mer, pour « partir très loin. Je ne sais pas encore où » (Ibid. : 104) dit-elle, « Je crois que j'ai besoin de partir très loin. Il me faudra un total dépaysement pour oublier » (Ibid. : 133).

D'un exil émotionnel à un exil physique, Mokeddem attache du prix à cette distance entre elle et le lieu des souffrances. Elle semble dire à ses lectrices qu'il n'y a pas de honte à partir pour recommencer en terre sans racines, si c'est pour leur liberté. Ce que Kenza réitère : « Il me prend des envies de voyage. Des envies d'aller vers des pays où je n'ai pas de racine » (Ibid. : 223). Cet exil occupe manifestement une place de choix dans l'écriture de Mokeddem à qui la fuite du monde social a permis d'entrer dans le monde onirique de ses espoirs, de ses rêves et de les matérialiser dans le monde réel (en devenant libre de ne pas porter le voile, libre de ne pas enfanter, libre de divorcer, libre de fumer, libre de sortir de chez elle, libre de vivre).

2) Prise de pouvoir par l'action

La prise de pouvoir de Mokeddem se manifeste par plusieurs actions : d'abord par l'écriture de soi dont nous avons parlé plus haut, mais aussi par l'omission de soi. Depuis le titre jusqu'au fait d'oser le récit de soi, puis de raconter son histoire au travers du « je » d'une autre, l'auteure refuse de garder les projecteurs sur elle. Mokeddem semble plus vouloir attirer l'attention sur l'ensemble que sur l'individu. Ce « je » collectif que nous avons abordé brièvement est le « je » de Benveniste qui se rapporte indifféremment à n'importe quel individu sans l'identifier dans

sa particularité. Ainsi, toute lectrice de *RA* se sentira interpellée par le message, quelles que soient les époques et les nationalités. Autrement dit c'est l'acte de lecture qui va concrétiser l'œuvre, car sur le plan *De la subjectivité dans le langage* (Benveniste 1970) :

on est en présence d'une classe de mots, les (pronoms personnels), qui échappent au statut de tous les autres signes du langage. [...] La réalité à laquelle ils renvoient est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme (sujet). Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue (Benveniste, 1970 : 3)

Kenza, sous la plume de l'auteure, fait aussi ce choix de mettre de côté sa propre souffrance : notamment au moment de sa rupture avec Yacef, au lieu de s'apitoyer sur son sort, elle se préoccupe du sort de son amie Selma en particulier, et de toutes les autres étudiantes et femmes dans son cas. Ce qui se conjugue avec le souci de Mokeddem de faire abstraction de son être, en préférant les remontrances qu'elle pourrait essayer et les révélations qu'elle donnerait à lire en faveur d'une plus grande cause : celle de la femme qu'elle cherche à rétablir dans ses droits et dans l'estime :

Toutes ces humiliations [...] m'ont saturée. De sorte qu'il ne reste plus dans mon être de place disponible au cas particulier. Fût-il le mien. L'ampleur du traumatisme collectif balaye ou du moins minimise le sort individuel. Oui, elle était déjà là cette conviction, bien ancrée dans ma tête. Sans prétention ni présomption. Juste une évidence [...] j'avais déjà bu, jusqu'à la lie, les injustices et les camouflets infligés aux femmes. [...]. Et comprendre que l'obscurantisme nous avilit tous, c'est s'approprier sa vie. Apprendre à la défendre, à dénoncer et à dire non. Non, nous ne serons ni rebuts ni déchues ni pions subalternes d'une communauté (Mokeddem, 1995 : 79-80)

Toute sa stratégie d'écriture étant marquée de sa rébellion et perçue comme une opposition contre l'ordre établi, Malika Mokeddem crie l'émancipation de la femme dans chaque mot. Elle écrit en français, langue ennemie de ses persécuteurs qu'elle utilise comme une arme pour s'affranchir de toutes les oppressions (Aubry, 2016) et se donne le pouvoir d'oser faire ce qui n'était réservé qu'aux hommes : s'éduquer et parler. Elle se dresse envers et contre tous, défiant même la mort pour écrire, enlever le voile de l'arabisation et arracher sa liberté :

J'encaissais les morts des uns et des autres, les assassinats, les problèmes, etc. J'ai fini *Des Rêves et des assassins* en étant obligée de partir de chez moi avec mon ordinateur et tout. Bon, mais j'ai dit : « Je vais continuer. Ils peuvent me tuer ! » C'était vraiment secondaire. Ce qui ne l'était pas, c'était que ce propos-là crève. Je ne voulais pas me taire. Tahar Djaout en était mort. Je pouvais en mourir à la limite que ça aurait été secondaire pour moi. Me tuer, c'était que je ne puisse pas écrire (Redouane et coll., 2003 : 41).

TROISIÈME PARTIE : La réception de l'œuvre

Les deux premières parties de cette étude, nous ont permis de mettre en exergue l'impact et le rôle de la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et du discours engagé dans l'écriture de soi de Malika Mokeddem. En outre, elles nous ont permis de comprendre comment l'auteure réussit à combiner ces trois éléments pour s'assurer que sa révolte a l'effet escompté sur ses lectrices. L'auteure établit un canevas et brode sur celui-ci un appel à la résistance adressé directement à son public. En nous basant sur notre analyse de la révolte de l'auteure, nous retenons ceci : le mot révolte désigne pour Mokeddem, un soulèvement — victime ou témoin — contre les injustices faites aux femmes principalement ; elle est aussi une expression spontanée de la liberté. La révolte suppose donc une révélation, une prise de conscience de la nécessité d'agir, à l'image de ce que Mokeddem a vécu et dont elle témoigne au travers de son roman. Mais si comme Albert Camus, Mokeddem formule une modalité collective de la révolte sous la forme : « Je me révolte, donc nous sommes » (Camus, 1951 : 38), c'est que sa révolte se fait au nom de l'humanité, dans un horizon d'humanité. Autrement dit, elle écrit *RA*, une forme d'expression ni autobiographique, ni autofictionnelle, dans un « je » collectif qui concilie les aspirations individuelles et l'intérêt collectif : l'auteure et ses lectrices. Pour ces raisons, l'approche réceptionniste nous interpelle dans cette troisième et dernière partie de notre étude. À cet égard, nous nous interrogeons sur le véritable pouvoir de cette forme d'expression sur les lectrices.

Jean-Philippe Miraux affirme que « sans lecteurs, le texte bien qu'existant se trouve amputé d'une dimension essentielle : celle de sa réception et de sa construction par les lecteurs qui le parcourent » (Miraux, 2009 : 119), c'est-à-dire que les lectrices jouent un rôle essentiel dans la transmission et dans l'écriture du message. Ainsi, le sens du texte ne se construit que par la lecture, confirme Michel Picard : « Il existe des écrits sans lectrices, mais non de littérature sans lecture » (Picard, 1996 : 241). Qui sont donc les lectrices de Mokeddem et que disent-elles de son œuvre ? Pourquoi lisent-elles un Mokeddem et comment agit-il sur elles ? Autant de questions sur lesquelles nous nous pencherons dans cette troisième et dernière partie de notre travail.

Chapitre 6 : Théorie de la réception

6.1 Pertinence de la réception dans notre problématique

Nous tenons à souligner que ce qui nous intéresse principalement dans la théorie de la réception, c'est de mettre l'accent sur les compétences des lectrices sur trois niveaux à savoir la lecture, la réponse et la critique. En d'autres termes, nous voulons étudier la façon dont les lectrices reçoivent un récit de soi et l'impact que celui-ci a sur elles. Nous pensons que la meilleure façon de déterminer si, au travers de sa stratégie de triangulation, Malika Mokeddem réussit en effet à rallier les lectrices à sa cause serait de revenir sur la façon dont ces lectrices abordent *RA*. Pour en rendre compte, nous rapporterons tout d'abord les grandes lignes de la théorie de la réception en nous référant tout particulièrement à l'un de ses principaux théoriciens appartenant à l'école de Constance : Hans-Robert Jauss qui pense que la lecture d'une œuvre littéraire est conçue sur l'horizon d'attente. Un horizon, qui sur la base d'un certain nombre de facteurs, peut influencer l'interprétation et la réception d'une œuvre par ses lectrices. Nous désirons ainsi faire une synthèse de cet « horizon d'attente », ce qui nous permettra d'évaluer comment *RA* évoque pour ses lectrices « tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures [les ont familiarisés] et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (Jauss, 1978 : 27). Car si nous sommes d'accord avec Jauss :

Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez les [...] lectrices ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit (Jauss, 1978 : 27).

6.2 Cadre théorique

Hans Robert Jauss, théoricien allemand de la littérature, publie en 1978 un ouvrage intitulé *Pour une esthétique de la réception*. Avec cet essai, il souligne l'importance des lectrices à titre de participantes actives dans le processus de transmission du sens de l'œuvre littéraire. Dans ce contexte il y a une interaction nécessaire entre les lectrices et le texte et c'est l'acte de

lecture qui concrétise l'œuvre. Comparée à celle de plusieurs théoriciens³⁰, l'approche de Jauss cadre parfaitement avec notre analyse, dans la mesure où il considère le texte (au sens large) comme un potentiel d'action (Saemmer, 2016), et le processus de réception comme une actualisation performative et créative de ce potentiel.

Selon Jauss, l'horizon d'attente des lectrices est un :

système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (Jauss, 1978 : 49)

En d'autres termes, cet « horizon d'attente » montre que les interprétations du sens d'une œuvre sont aussi dépendantes des lectrices et des différents contextes sociohistoriques dans lesquels une œuvre est lue et reçue. Le public examine donc si l'œuvre correspond à son horizon d'attente, ou s'en écarte, à la lumière des normes esthétiques qu'il a assimilées tout au long de ses lectures antérieures. Cet horizon d'attente serait-il la norme à partir de laquelle l'esthétique de *RA* va être jugée par les lectrices ?

En quoi cette analyse va-t-elle nous aider à répondre à notre problématique ? Tout au long de la première partie de cette étude, nous avons abordé la question du contexte de production de *RA*, analysant tout ce qui a pu être à la base de l'écriture de ce roman. Selon l'horizon d'attente de Jauss, ces connaissances précédant la lecture sont susceptibles d'orienter l'attente que les lectrices ont de ce texte et d'influencer tant leur lecture que l'interprétation qu'elles en feront. Par ailleurs, dans la deuxième partie de notre étude, nous avons exploré tour à tour la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée — des éléments qui rentrent dans la stratégie de l'auteure pour canaliser la compréhension vers un seul but : rejoindre sa cause. L'horizon d'attente nous permettrait donc de voir comment *RA* peut être compris et reçu à la lumière de la tension qui existe entre le plan de l'auteure d'utiliser les éléments cités ci-dessus pour convaincre ses lectrices du bien-fondé de sa révolte et répondre à leur horizon d'attente des lectrices, qui dépend notamment du contexte historique dans lequel le texte a été produit.

³⁰ Jean-Paul Sartre (1905-1980), Roland Barthes (1915-1980), Umberto Eco (1932-2016), etc. contribuèrent également de manière significative aux théories de la réception.

6.3 L'horizon d'attente

Emprunté au latin impérial *receptio*, qui signifiait « action de recevoir » et du latin classique *receptus* signifiant « reçu », le terme « réception » implique inévitablement « celui qui envoie » et « celui qui reçoit » ; autrement dit un émetteur et un récepteur. Il y a entre les deux une sorte de transaction, un acte, un mouvement, un échange. Son emploi spécifique dans les études littéraires est fortement marqué par le sens allemand de *Rezeption*, tel qu'employé par Hans Robert Jauss, qui voit dans la réception une activité, voire une appropriation. Pour lui, la réception d'une œuvre est un acte et non une attitude passive.

Il serait donc possible que dans cet échange, l'auteure prépare le sentier aux lectrices pour les guider dans la réception qu'elle attend d'eux. Cependant, chaque lectrice étant libre d'interpréter une œuvre à sa manière, il serait intéressant de savoir où commence et jusqu'où va notre liberté de lecture pour une œuvre comme *RA* et une auteure comme Mokeddem. Jean-Philippe Miraux écrit à cet effet :

L'auteur, à travers son texte, doit prévoir, voire instituer, les compétences de son lecteur modèle de façon à éviter les mésinterprétations ; l'interprétation entraînant selon Eco un rapport dialectique entre la stratégie de l'auteur et son lecteur potentiel, nécessairement idéal. Cette virtualité du lectorat entraîne un certain nombre d'inconvénients pour l'autobiographe, particulièrement lorsqu'il effectue le récit rétrospectif de sa vie pour qu'on le comprenne, l'excuse, le disculpe (Miraux, 2009 : 90).

6.3.1 Le choix de l'auteure : Fille du désert et femme de la Méditerranée

Selon « l'horizon d'attente » de Jauss, on peut supposer que les amateurs de Mokeddem ou de romans algériens connaissent bien leur auteure et ses classiques pour les avoir lus et parfois même relus plus d'une fois. Dès l'instant où un amateur de roman algérien se procure un livre qui se présente avec le nom de Malika Mokeddem, il nourrit des attentes très nettes quant à la lecture qu'il en fera. Il sait qui elle est et ce qu'elle représente. Qui est donc Malika Mokeddem pour ses lectrices ?

Femme de l'espace liminaire, mi-réel mi-imaginaire, habitant le monde atypique de l'entre-deux, Mokeddem se transmue en écrivaine et sans cesse « trace le chemin qui relie deux points, deux instants, deux lieux, deux êtres, deux univers, deux manifestations de la présence au monde » (Miraux, 2009 : 39-40). Cherchant à établir un équilibre entre son moi fluctuant et son écriture engagée qui fixe l'instant qui doit être dit, elle tente dans un effort de mémoire « [...] de rétablir l'altérité du moi ancien, du moi révolu » (Miraux, 2009 : 39-40) pour affirmer sa vérité intrinsèque : son moi nouveau. Elle entraîne les lectrices « d'une rive à l'autre — de l'existence à l'écriture, du passé au présent, du vécu au récit de la vie », du vrai à l'imaginaire. Les lectrices vont ainsi retrouver la fille du désert de Kenadsa qui a traversé la Méditerranée pour s'affranchir et qui vit entre deux pôles qui s'attirent et se repoussent entre eux : l'un étant la frontière entre ses deux champs d'action fictionnels que sont l'Algérie et la France et l'autre étant un espace d'identification qui représente la terre de ses aïeux.

Pour une lectrice, choisir Malika Mokeddem, c'est choisir de pénétrer l'univers romanesque d'une écrivaine de la nouvelle génération d'écrivains algériens qui se distingue dans la littérature algérienne contemporaine par une écriture, triste, personnelle et engagée, à l'image des vies et des histoires qu'elle raconte. De même, opter pour un Mokeddem c'est partir à la découverte de la littérature maghrébine francophone, mais plus précisément la littérature maghrébine francophone féminine. Comme le soulignent certains critiques littéraires :

La rencontre avec Mokeddem à travers ses romans peut éclairer sa trajectoire en tant qu'écrivaine algérienne dont l'écriture révèle une prise sur le récit engagée dans la nécessaire revendication d'une identité. Son itinéraire littéraire laisse entrevoir une solide foi dans l'écriture comme processus transformationnel, comme transfert et restructuration d'une histoire donnée. En outre, l'une des caractéristiques essentielles de l'unité de sa production romanesque consiste en une stratégie textuelle de récupération et de modification ainsi qu'en une activité constante qui correspond à une métamorphose de l'être et du devenir de l'écrivaine, pour qui l'écriture est autre chose que l'écriture (Redouane et coll., 2003 : 32).

La littérature maghrébine francophone est une littérature d'expression française née « à la suite du contact avec la culture française » (Laroui, 2002) durant la colonisation dans les trois pays du Maghreb : l'Algérie, le Maroc et la Tunisie. Elle est le fait d'auteurs majoritairement dialectophones ayant été amenés à s'exprimer par écrit en langue française faute de maîtriser suffisamment l'arabe classique ou simplement pour faire « alliance » avec la langue du colon, ennemi des islamistes traditionnels. Ce qui distingue le projet littéraire de Mokeddem, c'est qu'il fixe une ligne générale, celle d'écrire dans la langue de l'autre tout ce qui est possible à une femme algérienne de révéler sur la tragédie qui frappe son pays, et cela sans avoir le

sentiment d'avoir trahi ni les siens ni son patrimoine. Une littérature dont les problématiques et les enjeux s'inspirent du contexte colonial et qui prend véritablement son essor avec les indépendances. C'est également une littérature qui, dans la montée de l'intégrisme islamique, voit les écrivains et écrivaines algériens renouveler leurs préoccupations ou s'affirmer pour dénoncer l'intolérance et le fanatisme, des écrivaines telles que Malika Mokeddem. Najib Redouane, lectrice et critique littéraire de Malika Mokeddem, s'exprime à ce sujet comme suit :

Ses textes, qui ne s'appréhendent pas tous de la même façon, sont imbibés d'une fécondité imaginaire aux prises avec les réalités angoissantes et agressantes du présent dans son pays. Et son lyrisme foisonnant, loin d'une écriture espacée et abstraite, célèbre le talent d'une écrivaine considérée dans le champ littéraire algérien comme l'une des grandes figures féminines les plus prometteuses de sa génération (Redouane et coll., 2003 : 33).

Focalisée sur l'oppression patriarcale, la littérature féminine d'expression française au Maghreb est une véritable affirmation de la voix féminine qui écrit les souffrances, les aspirations et les rêves des femmes tiraillées entre l'émergence de l'individu en tant qu'entité libre de ses choix et le poids d'une société qui a tendance à dissoudre l'individualité, jusqu'à l'effacer.

6.3.2 L'expérience préalable du genre

1) L'écriture de soi

RA appartient à l'écriture de soi et le savoir permet d'anticiper la forme et les thématiques du texte, soit à partir d'œuvres antérieures qui en ont préalablement établi les codes ou tout simplement à partir de connaissances acquises sur le genre. Mais comment les connaissances sur l'écriture de soi vont-elles permettre aux lectrices de traduire les propos de l'auteure ou de dégager ses désirs conscients ou inconscients ? En effet, « l'écriture de soi constitue un genre de discours testimonial qui [...] permet de produire l'horizon d'attente des lectrices pour ce qui est de la position du témoin en rapport avec son écriture » (Pham, 2018).

Dans la littérature maghrébine francophone féminine, l'intérêt apporté aux récits de vie s'est d'abord développé comme une « littérature d'urgence » en tant que mode d'exploration des conduites humaines et sociales et aussi comme outil de témoignage et d'appel au secours. Ce genre, apparemment marginal de la littérature institutionnalisée dans le monde arabophone, met en valeur la prise de position et l'affirmation d'une génération de femmes engagées pour

la cause collective (Laroui, 2002). Les pratiques de cette écriture par des auteures algériennes notamment s'inscrivent dans l'histoire d'une révolution de la femme en quête de reconstitution du passé, non seulement pour se dénoncer une réalité sociohistorique, mais surtout pour activer une transition de l'histoire et de la culture aussi bien à la dimension temporelle qu'à celle spatiale. Une transition qui passe par la déconstruction et la reconstruction, en passant par la déterritorialisation ; or si l'espace social sur lequel cette écriture s'interroge repose sur une déconstruction, tout récit du réel exige des changements de l'horizon, pour faire passer un message de reconstruction et d'appropriation de l'identité. (Tritar, 2013)

Ainsi les lectrices, face au texte de Mokeddem, pourraient être considérées comme un autre moi, un moi parfois d'une autre époque qui partage l'étrangeté familière du dévoilement de soi de l'auteure (Miraux, 2009). L'écriture de Malika Mokeddem est une écriture qui nous amène sans détour au plus profond de l'être féminin. C'est une écriture de soi qui exprime les sentiments les plus vifs et les plus amers. C'est le voyage d'une femme vers la vie, au cœur des affrontements entre sa mer et son désert, un perpétuel nomadisme qui la détache de sa patrie et ne l'attache qu'à l'espoir. Pour Mokeddem, comme elle le précise dans les propos suivants, les gestes de son écriture s'accompagnent de cette entreprise de reconquête, de réappropriation de son existence à la limite du vertige :

Écrire, noircir le blanc cadavéreux du papier, c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver, au-dessus du trouble et du désarroi, un pointillé d'espoir. L'écriture est le nomadisme de mon esprit, dans le désert de ses manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie, sur les traces de l'enfance que je n'ai jamais eue. (Mokeddem, 1993 : 55)

Et en Algérie, le courage de prendre la parole, le recours au récit de soi a entraîné la création d'un nouveau sous-genre rebelle. Une écriture rebelle à la frontière de l'autobiographie, de l'autofiction et du journal intime où la vérité du sujet passe par la fiction. Une écriture à l'image de son combat pour l'affranchissement des femmes. Ainsi, en relatant la vérité horrifiante de ce qu'elle a vécu, Mokeddem ose affirmer sa position et son opinion, mais elle le fait derrière un personnage fictif, posant là toute une problématique gravitant autour de la question de la véracité du récit. Mokeddem parle en « je » pour inviter ses lectrices à une omniscience partagée de l'intrigue et les aider aussi « à se situer sur le plan spatio-temporel » (Mathieu, 2009) et en plongeant ses lectrices dans l'authenticité même de l'histoire, elle crée entre celles-ci et elle une relation de confiance.

C'est aussi une écriture de l'intime qui se veut, dans le plus beau des contrastes, une écriture sombre et agréable dans laquelle l'auteure veut séduire les lectrices et le persuader du bien-fondé d'une révolte, en présentant un monde de référence, à savoir le réel de son pays. Une stratégie de séduction qui s'aligne une fois de plus sur la dichotomie du bien et du mal que nous retrouvons dans presque tous les points de notre étude, ce qui ajoute un élément de validation de notre hypothèse de triangulation. En effet, l'œuvre de Mokeddem est indissociable de sa vie personnelle, elle-même étroitement liée à l'histoire de l'Algérie, et de son combat, mais c'est un combat à visage voilé, parce que l'auteure passe par la voie du déguisement. Il se peut d'ailleurs pour Mokeddem qu'à cause de cette histoire, la façon de raconter sa vie soit mieux servie par sa reconstruction fictive. L'auteure se raconte alors en résonance avec ses souvenirs et les dispositions du moment présent et c'est ainsi qu'elle demeure maîtresse du sens. Cette « écriture de soi (écriture intime) relève donc d'une parole nécessairement personnelle, car l'histoire de notre identité ne peut être que subjective » (Roy, 2008 : 78).

2) Fiction ou autobiographie ?

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons examiné en profondeur les éléments qui déterminent le sous-genre littéraire de *RA* : un mélange d'autobiographie, de fiction et de journal intime. Au sortir de cet examen, il convient de dire que notre texte relève d'un genre rebelle qui emprunte à la fois à l'autobiographie, à la fiction et au journal intime. Une stratégie qui semble bien définie par l'auteure pour brouiller les pistes, ce qui en retour peut être assez déroutant pour les lectrices. En effet, si l'expérience préalable du genre est censée donner aux lectrices des éléments de réponses aux questions qu'elles ne se sont même pas encore posé, la mention « roman » sur le livre de Mokeddem ne saurait aider les lectrices à chercher ces réponses au bon endroit. Or, étant donné qu'il n'existe pas encore de terme pour classifier cette nouvelle écriture, connaître le sous-genre auquel elle appartient ne peut suffire pour construire l'horizon d'attente des lectrices de Mokeddem : il doit inévitablement passer par une bonne connaissance du contexte de production et de la vie de l'auteure pour rester dans le cadre approprié de l'interprétation de son œuvre.

6.3.3 Le choix du livre

On pourrait se demander pourquoi *RA* et pas un autre ? Après cette description du genre d'écriture auquel se rapporte la plume de Mokeddem, qu'est-ce qui porterait les lectrices vers cette œuvre plutôt qu'une autre ?

Comme analysé plus haut, les romans de Mokeddem sont tous liés par une intertextualité qui donne le sentiment qu'il s'agit de la même histoire racontée de différentes manières, tant les similitudes sont abondantes, mais *Des rêves et des assassins* est sans conteste son roman le plus dur. Il est impossible de le lire sans constater l'immensité du désarroi qui préfigure ouvertement dans le texte et rend son écriture radicalement insolite. Un désarroi clairement annoncé dans les éléments du paratexte. Comme disait Jauss :

Une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière. (Jauss, 1978 : 128)

Ces « signaux » créent donc un pacte qui se noue déjà bien avant d'ouvrir le livre : le fait que nous connaissions l'auteure, ses productions, son style d'écriture, le genre littéraire auquel elle nous a habitués jusqu'alors délimitent déjà notre horizon d'attente.

Chapitre 7 : Esthétique de la réception

Dans le volet précédent, nous avons traité de la théorie de H.R. Jauss comme étant articulée autour du concept d'horizon d'attente des lectrices. Ainsi selon lui, pour comprendre l'effet d'une œuvre, il est nécessaire de reconnaître les antécédents susceptibles de mener les lectrices à une compréhension ou interprétation particulière du texte qu'elles s'apprêtent à lire. L'une des conclusions qui ressortent de cette analyse est que le genre sert à modeler cet horizon d'attente, mais l'auteure a aussi ses propres stratégies, qui, couplées à l'horizon d'attente, produisent une esthétique très spéciale.

Le genre nous fournit donc des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et nous oriente dans son interprétation. Ainsi, nous abordons différemment le sens d'une écriture selon qu'elle

se rencontre dans un récit de soi ou tout autre genre. La valeur esthétique naît dans l'écart entre l'horizon d'attente d'une œuvre et la façon dont l'œuvre bouleverse cet horizon d'attente. C'est pourquoi Jauss est amené à distinguer l'effet déterminé par l'œuvre et, par conséquent, ancré dans le passé de l'auteur, et la réception ancrée dans le présent des lectrices. Les études qui complètent la théorie de la réception permettent d'élargir le champ d'analyse de la réception afin d'atteindre, au plus près, l'expérience esthétique en considérant le texte comme un « potentiel d'action », et le processus de réception comme une actualisation performative et créative de ce potentiel (Saemmer, 2016). Ce qui nous intéresse dans toutes ces théories c'est de restaurer la fonction communicative du texte de Mokeddem pour faire ressortir ce potentiel d'action et ses effets sur les lectrices. Car, en ce qui concerne *RA*, l'esthétique de la réception, comme tout autre aspect de l'œuvre, doit composer avec une dichotomie : l'intentionnalité de l'auteur et le rôle des lectrices dans l'émergence du sens.

Dans le présent chapitre, nous présentons la théorie des actes de langage selon laquelle nous analysons la dimension pragmatique de *RA*, pour mettre en évidence sa fonction perlocutoire et démontrer que l'auteur a mis sur pied une stratégie pour produire chez ses lectrices une réaction précise. Ensuite, nous recenserons les réactions réelles de ces lectrices, ce qui nous permettra d'apporter un élément de réponse à notre problématique : **serait-il possible d'affirmer que dans *Des rêves et des assassins*, ce rapport intime repose sur la triangulation entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée ?**

7.1 Fonction perlocutoire

7.1.1 Cadre théorique

Le début de la réflexion pragmatique était essentiellement philosophique, elle commence à se développer dès le XIX^e siècle aux États-Unis avec les travaux de William James et Charles S. Peirce. Au fil des ans, le développement de la pragmatique passe par l'approche radicale formaliste (1930-1940), les philosophes du langage (1950-1970) et la pragmatique cognitive et linguistique (1980-1990). Il ressort de ces différentes théories que les trois concepts les plus importants de la pragmatique sont : « l'acte (la langue ne sert pas seulement à représenter le monde, mais aussi à accomplir des actions), le contexte (la situation concrète de lieu, du temps,

de l'identité de locuteur, etc.) et la performance (l'accomplissement de l'acte en contexte). » (Živković, 2017 : 73-83)

La théorie de l'acte de langage, axée sur le pouvoir d'action de la langue, a été développée à partir des travaux de John Langsha Austin (1911-1960) (dans Armengaud, 2007). Austin introduit dans un ouvrage intitulé *Quand dire, c'est faire*, la distinction entre trois sortes d'actes de langage :

- l'acte locutoire ou acte de dire quelque chose.
- l'acte illocutoire ou acte effectué en disant quelque chose.
- l'acte perlocutoire ou acte provoqué par le fait de dire une chose.

Suivant cette théorie, *RA* dans son ensemble est un acte perlocutoire et c'est ce qui constituera le fil conducteur de cette partie qui porte sur l'effet psychologique engendré par la stratégie de triangulation sur les lectrices. En effet, on peut considérer *RA* comme un véritable acte de parole où chaque mot/phrase est choisi avec soin pour servir de moyen d'action et l'acte perlocutoire se produit lorsque les lectrices se laissent persuader de partager le point de vue de Mokeddem et de prendre part à sa révolte et passent à l'action.

« Tout part donc de l'action, et par conséquent, de la responsabilité. La phénoménologie linguistique qui part de l'examen des mots, pour examiner la réalité, est la seule méthode efficace pour observer cet engagement de la responsabilité » (Al-Saleh, 2018 : 45) et de l'intentionnalité de l'auteure. Il nous faudra ainsi identifier les méthodes de persuasion qui donnent aux mots le pouvoir de manipuler les lectrices de *RA*.

7.1.2 Le pathos

Aristote estimait que la capacité d'un orateur à persuader son interlocuteur dépendait de la façon dont il l'interpelait sur trois plans : logos, éthos et pathos. Examinés ensemble, ces éléments forment ce que les rhétoriciens ont appelé plus tard le triangle rhétorique. Ces trois notions sont intimement liées et constituent des paramètres essentiels à la construction d'un discours persuasif. Selon la définition promue par Aristote :

- Le logos, c'est la parole. Il fait appel à la raison et s'appuie sur les faits ;
- L'éthos fait appel à la personnalité de l'auteur. Ce qui nourrit l'éthos, c'est la crédibilité de son argument.
- Le pathos fait appel aux émotions. C'est ce qui crée le lien entre l'auteur et son lectorat et témoigne d'un rapport à autrui qui varie selon qu'il s'agisse de séduire, de confondre, d'influencer ou de subjuguier les lectrices. Ce sur quoi nous allons nous pencher.

Le présent mémoire s'articule autour de trois grands axes. Le premier est issu d'une lecture analogique de l'œuvre avec son contexte de production. Au cours de cette analyse, nous avons montré comment Mokeddem communique avec le peuple algérien [les intellectuels en particulier], partage sa douleur physique et morale en redonnant vie aux événements [la décennie noire], aux victimes (Kenza, Alilou, Abdelkader Alloula), aux lieux [Oran, le désert...], aux atrocités [l'assassinat de plusieurs intellectuels et l'asservissement des femmes] et aux émotions [la peur, la tristesse, la rage et l'espoir], mais tout cela dans un espace fictionnel. La question de la fiabilité de la mémoire qui s'est posée [dans la deuxième partie] dans cette reconstruction des faits est venue heurter la crédibilité de l'histoire, qui doit pourtant être comprise comme le refus d'un silence qui constituerait, pour ces victimes, une seconde mort, et aussi comme un acte d'urgence pour dénoncer et attirer l'attention. L'écriture de la violence à travers ce roman milite clairement en faveur de l'abolition des traditions surannées, l'éveil des femmes et la reconstruction personnelle après la souffrance. Même si la description des scènes laisse découvrir des obscénités, des rafales, des « fous de Dieu », des cadavres, etc., Mokeddem y crée un geste cathartique pour libérer le genre féminin [et par extension tout un peuple] de ces événements traumatisants et par là même amorcer le rassemblement autour d'une même cause.

Du point de vue interne, le récit porte ses lectrices au fil des péripéties par l'accroche de l'histoire. De l'incipit au dénouement, la narratrice réussit à tenir les lectrices en haleine. Ce roman est un mélange de trois séquences narratives : le témoignage des atrocités, la déconstruction et enfin, la reconstruction par l'exil de Kenza. La plume de l'auteure est ici perçue dans la logique d'une femme algérienne investie par le « devoir de mémoire » qui revêt un relent émotionnel assez représentatif. Le besoin de redire l'histoire dans la posture du survivant favorise son acquisition et la compassion chez un être humain en situation de réception de l'œuvre. Les lectrices parcourant le récit par les yeux de la narratrice [Kenza] ont tendance à s'identifier à elle et à s'approprier son histoire. À cet instant se crée un rapprochement psychologique entre le personnage fictionnel et le « soi ». La lecture du récit se

fait par réadaptation et c'est donc à ce niveau que naît le lien entre émotion et compréhension. Or, sachant que la stratégie de Malika Mokeddem consiste à moduler le sens de son œuvre, il ressort de cela que le lien entre l'œuvre et les lectrices constitue un facteur majeur dans le déclenchement de l'émotion.

Le pathos est donc le premier élément qui caractérise la fonction perlocutoire dans *RA*. Depuis le titre jusqu'au dernier paragraphe, Mokeddem fait appel aux émotions des lectrices en suscitant chez elles des questionnements, de l'excitation, de la peur et du dégoût à la fois.

Par ailleurs, lorsqu'on compare le triangle rhétorique d'Aristote (Le May, 2005) (voir [TABLEAU 6 : Le triangle rhétorique d'Aristote](#), en Annexe) à la triangulation de Malika Mokeddem (voir [TABLEAU 5 : La triangulation de Mokeddem](#), en Annexe), hypothèse que nous visons à démontrer dans notre étude, on note une similarité : les éléments de la triangulation de Mokeddem semblent suivre le schéma de persuasion d'Aristote ; et, tout comme les éléments de la rhétorique aristotélicienne, ce sont trois concepts de même importance et qui forme un tout.

En effet, en observant de plus près les stratégies discursives de *RA*, on constate que Mokeddem base son discours sur la dénonciation des faits de la décennie noire (Écriture engagée = Logos ; la crédibilité de son argument (véracité du récit = éthos) repose en partie sur la prégnance de la première personne, ce qui confère à la narratrice fictionnelle une position omnisciente ; et par là même, crée un lien de confiance avec les lectrices (fictionnalisation de soi = pathos) qui est parachevé par l'implication émotionnelle de Kenza (la narratrice) dans ses envolées lyriques. Il en ressort un discours fictionnel vrai, avec juste assez de prises de position pour engager d'éventuelles lectrices et les convaincre. À la lecture de *RA*, on ne manque pas d'être frappé par le statut extradiégétique du sujet narrant : Kenza qui émet des signaux de rage que nous appréhendons comme une révolte, visible tout au long du texte par les champs lexicaux de la vie, de la mort, de l'obscénité et par les phrases courtes et d'autres outils que nous avons détaillés précédemment.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Albert Camus définit la révolte comme une revendication par l'homme de la justice dont on le prive. Pour lui, l'homme doit imposer la révolte pour faire accepter son existence d'homme et refuser sa condition. Ainsi, la révolte de Kenza naît de la perte de patience et se situe dans l'agir. Sa prise de parole a une visée morale : celle du rétablissement de l'ordre moral du monde féminin principalement. Son « non »

désigne cette tentative de recréer le rêve, l'espoir, la vie. C'est cette révolte qui fait advenir le monde commun (lectrices et auteure), la subjectivité universelle, la responsabilité individuelle pour le groupe, la défense d'une condition humaine digne, le ralliement à une cause.

7.1.3 Le discours performatif

Le caractère performatif de *RA* repose dès lors sur le fait que l'auteure essaie de changer le monde une lectrice à la fois. Par ses mots et même au-delà des mots et du texte, en transférant ses états psychologiques aux lectrices, elle crée en eux de la sympathie et le sens du devoir dans une littérature de l'horreur, mais sans jamais tomber dans l'horreur de la littérature. En d'autres termes, la mise en mots de l'horreur, de la violence et du crime remodèle la perception des lectrices en conférant à la lecture des états affectifs complémentaires qui joignent l'utile à l'agréable en quelque sorte : l'empathie et la compassion face à la souffrance d'autrui, le plaisir de la beauté du texte et la prise de conscience et le ralliement à sa cause. Ce parcours émotionnel face à la souffrance a un impact sur la façon dont elles reçoivent l'œuvre. En effet, l'empathie fonctionne comme un miroir des émotions d'autrui et la compassion implique un sentiment de bienveillance, avec la volonté d'aider la personne qui souffre (De Vignemont, 2006 dans Ricard, 2013). En rappelant notre hypothèse de départ qui postule que l'auteure utilise une stratégie de triangulation pour rallier les lectrices à sa cause, cette performativité semble être l'un des mécanismes que l'auteure emploie pour augmenter la prosocialité des lectrices, à savoir leur capacité à agir au bénéfice d'autrui. Effectivement, en relatant les atrocités au travers d'une âme éprouvée sans défense (Kenza), Mokeddem permet à ses lectrices d'acquérir un sentiment de bienveillance qu'elles peuvent ensuite diffuser à l'intention des autres. L'idée étant d'aller au-delà de cet entraînement à la compassion (Klimecki, 2014), pour voir comment cette dernière peut provoquer en elles la même rage face au mal.

L'écriture mokeddemienne a donc ceci de particulier d'avoir le souci et le soin de produire un texte qui, malgré l'immédiateté et l'impératif du moment, trouve dans les mots, même ceux de la violence, une harmonie et un plaisir du vers et de sa consonance mélodique. Le discours idéologique, politique ou autre, qui parcourt ce roman laisse en lui des traces qui semblent inaltérables, convoque un contexte des horreurs de la décennie noire qui, au travers de ses mots, prend un caractère beaucoup plus transgressif et incitateur d'une révolte qui se consolide dans l'esprit des lectrices. Ces dernières ne vont plus voir la description de l'Algérie comme une

simple référence à un pays, mais comme le berceau de la souffrance humaine, plus précisément la souffrance féminine. Nous pensons à cet effet à la conclusion de Freud selon laquelle « l'homme qui a transgressé un tabou devient lui-même tabou parce qu'il a la dangereuse capacité de susciter chez autrui la tentation de suivre son exemple. Il éveille l'envie [...] Il est donc réellement contagieux dans la mesure où chaque exemple incite à l'imitation [...] ». » (Sigmund Freud, 1966 : 123)

Dans un premier temps les descriptions de la violence et du crime et les mots crus peuvent heurter les attentes des lectrices, Mais l'auteure construit sa trame dès le départ sur la base de ce pacte autobiographique qui se veut très proche de la vérité, tout en suscitant l'adhésion desdites lectrices. L'intention de Mokeddem est plurielle, comme nous essayons de le démontrer : il s'agit à la fois d'exposer les horreurs de cette période noire en Algérie, de militer pour la liberté des femmes et de pousser les lectrices à la réalisation de la part qu'elles ont dans le message de la révolte. Elle ne vise pas forcément des changements à long terme, mais plutôt un format applicable immédiatement, car tout comme l'exigent la situation réelle de la narratrice et l'authenticité de l'écriture de l'urgence, il n'est pas envisageable d'agir plus tard en temps de conflit. Pour Mokeddem, il a donc fallu développer cette écriture de soi comme un outil de communication facilement accessible, mais extrêmement efficace grâce à sa triangulation pour passer le relais de sa révolte à autrui.

Il apparaît donc évident que pour Mokeddem, le vrai enjeu de la rencontre de l'autre et de son inclusion dans sa révolte est de changer son rapport au monde en changeant le rapport aux mots et au langage. En parlant de la violence dans un emballage poétique, elle présente la laideur de la réalité dans la beauté stylistique du langage. L'éloge que semble faire Mokeddem de la violence n'est donc pas pour encourager les atrocités faites aux femmes, mais plutôt éveiller les consciences des lectrices à lutter pour le contraire : l'éloge de la liberté des femmes.

Pour Mokeddem et dans la littérature maghrébine de la décennie noire en général, la dimension performative de la mise en mots de la violence ne relève pas seulement des mots qui sont utilisés, mais aussi du contexte et de la paratopie qui sont convoqués lorsque l'auteure utilise tel ou tel mot. En effet, Austin insistait beaucoup sur l'importance du contexte, qui est souvent déterminant de l'interprétation de la phrase (car chaque phrase est souvent produite dans un contexte) et les effets de cette performativité se conjuguent à ceux de la paratopie pour mieux

cerner la fonction perlocutoire. À ce titre, nous allons présenter succinctement cet autre axe de réflexion.

7.1.4 La paratopie

1) Typologie de la paratopie

Le néologisme paratopie, introduit par Dominique Maingueneau en analyse du discours littéraire, est constitué du suffixe d'origine grecque para qui signifie « à côté de » et du radical topos qui réfère à un « lieu. » L'étymologie du mot nous renseigne sur le sens à lui attribuer : l'écrivain, dans la société et le champ littéraire, se trouve continuellement à côté d'un lieu. Selon Maingueneau, si la littérature — comme tous les discours constitutifs — tisse des liens avec un réseau de lieux dans la société, elle ne peut néanmoins être réduite à un territoire défini. La paratopie, pour l'écrivain, correspond ainsi à une appartenance difficile à la société et au champ littéraire (Carrier, 2017 : 37)

Selon Dominique Maingueneau, la notion de paratopie se subdivise en quatre principaux types qu'il convient de définir brièvement.

D'abord, la paratopie d'identité en rapport avec la dissidence et la marginalité dont Maingueneau brosse le portrait des nombreuses déclinaisons :

Paratopie familiale des déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés, trouvés, dissimulés, bâtards, orphelins... Paratopie sexuelle des travestis, homosexuels, transsexuels... Paratopie sociale des bohémiens et des exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, église, région, nation... La paratopie d'identité peut même devenir maximale, pour peu qu'elle porte sur l'appartenance même à l'humanité de plein droit, tant du point de vue physique (qui inscrit dans la chair l'exclusion par la race, la maladie, le handicap ou la monstruosité) que morale (celle du criminel) ou psychique (celle du fou). La relation à la société établie peut être de marginalité tolérée (ainsi les comédiens d'antan, les prostituées, les travailleurs clandestins...), d'antagonisme (ainsi les truands) ou d'altérité (la relation au tout autre, catégorisé le plus souvent comme « exotique » : le sauvage, le fou, le primitif...) (Maingueneau, 2004 : 86).

Il existe également une paratopie spatiale, celle de l'exil, de l'individu tenu à l'écart d'un lieu, une paratopie temporelle et une paratopie linguistique, qui « [...] interfèrent et cumulent constamment leurs effets. » (Ibid.)

2) La paratopie dans *RA*

Prenons par exemple les mots « mer » et « désert » : lieux d'exclusion et de refuge indissociables de l'auteure et de son écriture. Ces mots, très présents dans le texte (29 fois pour

désert et 47 fois pour mer), ne reflètent aucune violence en apparence, pourtant ils portent en eux toute l'essence du conflit intérieur et extérieur de la femme algérienne : une femme asphyxiée par son milieu social et arrachée à ses repères spatiaux. La mer et le désert dans *RA* épousent la dichotomie sur laquelle fonctionne tout le livre, une dichotomie qui contraint la femme à la mort par l'épée ou la mort par l'exil, à la violence des hommes ou la violence du néant : une perte identitaire totale dans cette zone intermédiaire de vulnérabilité.

La « mer » et le « désert » apparaissent donc ici comme des éléments de la paratopie d'identité — celle de l'exclue, de la rebelle et de la marginalisée — constamment opposés ou associés à d'autres termes pour matérialiser l'écart constitutif de l'auteure par rapport à sa société. Les extraits suivants en sont de bons exemples :

« Aux vacances scolaires, mon père se **débarrassait** de moi en m'envoyant chez son frère, dans le **désert**. Combien de **fournaises** y ai-je **endurées** ? Une quinzaine, au moins. Ma **crainte** de ces **immensités** a toujours été balayée par la **joie de quitter ma famille** » (Mokeddem, 1995 : 18).

« À ma **grande peine**, mon ami **disparut** un jour. M'**abandonnant** à l'**épouvantable claustration** que je ressentais dans le désert. (Mokeddem, 1995 : 19)

« **Hourra, la rentrée !** Elle me **sauve** du désert et des miens » (Mokeddem, 1995 : 20).

« La mer est **sans ride**. Le reflet de la lune s'étire mollement sur l'eau. La mer m'**est nécessaire**. Depuis toujours sa seule évocation était comme **une bouffée d'air** pendant mes **longues suffocations** dans le désert » (Mokeddem, 1995 : 89).

« Mer et désert, je **m'y perds**. Les fonds et confonds en une même image, **la blessure lumineuse de ma liberté** » (Mokeddem, 1995 : 90).

Rejoignant cette paratopie identitaire, celle de l'espace — de l'exil, de la fuite — est également manifeste du discours performatif de Mokeddem. C'est le point d'inflexion de la quête mokeddemienne, un besoin impérieux de partir et de s'arracher au milieu d'origine qu'elle exprime clairement : « j'ai quitté l'Algérie [...] Et dans cette Algérie où je suffoquais [...] J'ai

eu besoin d'aller finir mes études ailleurs, de respirer un air d'ailleurs, d'être plus libre » (Helm, 2000 : 30).

Et selon Trudy Agar-Mandousse :

Si Mokeddem rompt les liens avec sa famille et part dans un exil qu'elle qualifie « d'infamille », elle s'affirme néanmoins héritière de l'éthique nomade. Comme les revenants de l'écriture djebarienne, les ancêtres nomades de Mokeddem sont présents dans ses textes ; ils reviennent de la mort pour l'appeler à une traversée nomade. [...] Le nomadisme géographique de son exil en Europe traduit le rejet chez Mokeddem de l'intolérance de sa société algérienne et de la situation assujettie de la femme dans cette société. C'est une ligne de fuite vers sa propre liberté de femme, liberté qui avait besoin de distance pour se réaliser (Agar-Mandousse, 2006 : 179).

7.1.5 Les phrases courtes

Au su de ce qui précède, il nous est apparu pertinent de creuser un peu plus le pouvoir d'action qu'ont les mots sur les lectrices. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser la longueur des phrases de l'œuvre pour donner plus de poids à la fonction perlocutoire qu'elle revêt.

L'étude de la phrase est un outil important de la lecture analytique d'une œuvre et la structure des phrases, la fréquence des constructions et les ruptures doivent être analysées dans leurs effets. Dans ce sens, nous observons que le rythme et la dynamique sont deux critères très importants dans le texte de Mokeddem, comme nous avons pu le déterminer dans « L'horizon d'attente ». Écrites dans cette littérature de l'urgence, les phrases que forment l'auteure sont le parfait reflet de cet empressement de dire, cette nécessité de saisir l'instantanéité d'un événement pour n'en rien oublier, mais aussi cette torture émotionnelle qui rend le discours de la violence entrecoupé et à bout de souffle... si bien que même dans la description la plus « horripilamment » fascinante de la figure paternelle, l'auteure court à l'essentiel, donnant ainsi aux lectrices deux informations distinctes :

- Le caractère « pratico-pratique » de cette description, comme si elle ne souhaite pas s'attarder plus que nécessaire sur une personne ou une situation qui la dégoûte ;
- La nécessité pour les lectrices d'intégrer l'information rapidement, pour être mieux préparés à ce qui les attend et surtout à jouer leur rôle, car plus une phrase est courte, plus elle est facilement lue et mieux elle est comprise par sa lectrice. À titre d'exemple, cette description brutale de la sauvagerie du père :

Débité. Il s'éloigne. Fasciné, il observe le tableau : entailles béantes, os écrabouillés. Il prend un coutelas et revient à la charge. Écarté, fouille les chairs. Suce ses doigts. Claque la langue. Le travail soigné, il ne connaît pas. Les débris d'os, les tranches tailladées, il s'en moque. Seul compte le contact de la chair. Il ne la prépare pas, il s'en empare, la charcute, la pétrit, la malmène. Puis s'en débarrasse en la jetant, en vrac, sur du papier journal. Roule le tout en boule. Le papier s'humecte. Des auréoles brouillent et crèvent les écrits. Mon père fixe ces taches avec une expression d'hilarité silencieuse frisant la démence. Démence qui l'emporte totalement dès qu'une femme franchit le seuil de sa boutique. (Mokeddem, 1995 : 14-15)

Les phrases courtes de *RA*, tel que le démontre l'exemple ci-dessus, ont donc cette capacité de passer à l'essentiel, en d'autres termes elles soulignent la performativité explicite du texte du fait que l'énoncé instaure une réalité nouvelle, et cela de façon immédiate et directe (Al-Saleh, 2018). Cette technique qui permet de capturer l'urgence et l'instantanéité est un élément stratégique qui va pousser les lectrices à mener l'action que la succession de ces phrases courtes exprime : se dépêcher d'agir.

7.1.6 Stratégies poétiques

Dans un article sur la violence, Mertz-Baumgartner, affirme que la littérature algérienne de la dernière décennie du siècle passé a été :

Souvent caractérisée dans la critique par son ancrage profond dans la réalité algérienne, ancrage accompagné, dans la plupart des cas, d'un réalisme, voire d'un hyperréalisme de l'écriture. Christiane Chaulet-Achour (et d'autres chercheurs) ont qualifié cette volonté marquée de témoigner de la situation sociale et politique du pays « d'écriture d'urgence », « d'écriture blanche et/ou écriture-cri ». Cela implique, en plus d'une représentation presque photographique de la réalité de la violence, une certaine rupture avec les principes de la fiction littéraire. On pourrait penser dans ce contexte à des œuvres telles que *Des rêves et des assassins* (1995) de Malika Mokeddem. (Mertz-Baumgartner, 2001 : 181)

Cependant, malgré ce réalisme, les procédés stylistiques dont regorgent *RA*, créent une certaine poésie dans l'horreur qui raniment le plaisir d'intellection esthétique chez les lectrices, comme nous l'abordions déjà plus haut. Or, parler de « poésie » et d'« esthétique » revient à parler du « beau ». Cette notion du beau dans *RA* est avant tout, source d'émotion. Non pas une douce, suave et subtile émotion, mais l'émotion à son comble, l'émotion atteignant un degré quasi insoutenable face à laquelle on se sent forcé d'agir. En laissant libre cours à l'expression de son émotion esthétique, Mokeddem tente donc de partager avec ses lectrices cet intense sentiment et elle verse dans un lyrisme échevelé révélé à la fois par le genre d'écriture (l'écriture de soi) et par le « je ». En effet, d'une part, le beau dans *RA* conduit sur le plan

énonciatif à une surcharge de marques de la présence de l'énonciateur, relevées dans le [TABLEAU 7 : Analyse quantitative des marques de l'énonciateur](#), en Annexe.

D'autre part, ce principe esthétique permet à l'auteure de créer dans le fil du récit un moment à part entre elle et ses lectrices, un lieu intime détaché de l'horreur. Ce sont là des techniques d'énonciation de discours qui permettent de formuler l'intentionnalité textuelle (Van Den Heuvel, 2017) tout en mettant en relief le lien intime qui se crée dans le duo auteure-lectrices. Cet environnement chimérique comme l'évoque le titre de l'œuvre (*Des rêves et des assassins*) est l'espace intangible où Mokeddem plante dans ses lectrices la graine du devoir de solidarité et de l'espoir au milieu du chaos. C'est dans cette esthétique soignée que tous les éléments de la stratégie de triangulation convergent vers une forme de coercition ; aux dires de Hitler : « l'art est une mission sublime qui oblige au fanatisme. » (Michaud, 1996 : 22)

En outre, le vocabulaire employé par l'auteure participe activement à exprimer cette forte charge émotive et constitue l'esquisse d'une esthétique qui est indiscutablement liée à la fois au funeste et à l'existence. La poétique de l'existence, stratégie d'expression de la révolte de Mokeddem, se manifeste dans tout ce que Kenza exulte : sa détermination de ne pas finir comme une autre chair avariée de son père, sa lutte pour s'instruire, sa façon de revendiquer sa place sans jamais abdiquer devant les obstacles, ses hurlements, ses rires, ses silences, sa rage, son exil, tout en elle crie la soif de vivre malgré sa réalité décourageante. La poétique du funeste quant à elle, stratégie du dévoilement de l'interdit, va au-delà de la fiction pour refléter la vérité dans le récit. En effet, dans le jeu de l'hyperréalisme descriptif et de la rhétorique de l'indicible, la poétique du funeste ou « poétique de la terreur » (Mellier, 1999) dépasse l'effet de fiction pour rendre visible une scène spéculaire.

Le style narratif de la romancière, comme l'ont démontré les procédés stylistiques précédents, n'est pas un long fleuve tranquille. Au contraire l'écriture est noire, intense et enflammée, dans un rythme haletant d'impatience, ponctué de dialogues crus sans ménagements. Les mots — mêmes non-dits — amplifient le cri contre la tragédie, la violence et l'obscénité avec des descriptions on ne peut plus audacieuses et des métaphores incongrues. L'auteure n'essaie pas ici d'embellir la vérité, mais plutôt de l'exposer pour démasquer les assassins de ses rêves qui ont précipité l'Algérie, mère et femme, dans un gouffre ténébreux sans fin. Mokeddem a cette diarrhée verbale qui trahit sa passion, sa colère et son combat. De même que le combat permanent de Kenza qui est empêtré dans cette dialectique éristique sur le funeste et

l'existence, la destruction et la reconstruction, la mort et la vie, comme en attestent les exemples suivants tirés de l'œuvre :

Maintenant, l'interdit et la terreur calcinent tout. Les célèbres lions de la mairie en ont perdu leurs crocs. Crinières et corps lépreux, ils semblent rongés par le mal qui dévore la ville et la vie. Maintenant, la charcuterie de Sorriano est un bureau du FIS. Sacrilège ! Maintenant, s'ajoutant à la division entre « Rois », « Riens » et moins-que-rien des « ismes » et autres séismes dévastent le pays. Maintenant les lois vont plus loin que la tradition. Elles ne laissent plus aucun droit aux femmes. C'est que l'intelligence n'est plus seulement un épouvantail qui fait s'agiter concierges et plantons mais un crime. 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 monstres 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. Eux, plus algériens que nous, pour avoir confirmé le hasard des naissances par un choix. Maintenant, fusils et poignards au poing, on nous saigne de notre altérité. (Mokeddem, 1995 : 48-49)

J'ai peur [...] Peur de la terreur qui rôde [...] Peur pour mes amis, pour les femmes, les fillettes, les têtes pensantes, les inconnus comme madame Ibanez qui ne m'a jamais cousu de robes. Maintenant, les entchadorées ressemblent à des corbeaux. Barbus ou encagoulés, comme les enrégés du Ku Klux Klan, déciment le pays. Et nous, et nous, nous n'avons plus que des ennemis ! Car les ninjas, censés protéger le peuple, ne se préoccupent que de défendre les privilèges de l'armée et de la caste des mafieux qui ne veulent pas perdre les rênes du pouvoir. Et pour leur ravir ce pouvoir les intégristes voudraient assassiner l'âme de ce peuple et son identité plurielle. Et nous, et nous qui voulions une démocratie ! Les nôtres sont égorgés comme des moutons de Laid ou tombent sous les balles parce qu'ils n'osent revendiquer la laïcité. (Mokeddem, 1995 : 49-50)

Maintenant toutes sortes de sirènes mugissent à longueur de jour dans la ville sinistrée. Ainsi va le monde sous les cieux d'Allah. Des cieux dont le bleu est la cruauté même. Il ne prend ombrage de rien. Ne porte aucun nuage des ravages humains. Fait resplendir le mensonge d'une paix et d'une joie inexistantes. Maintenant, il est des moments où je me sens réellement timbrée à hurler. (Mokeddem, 1995 : 50)

Mais avec le drame qui ravage le pays, nous étions tous devenus ainsi, chancelant entre les ardeurs de la vie et l'angoisse de la mort qui frappait chaque jour. Entre les sursauts de volonté et de courage et l'hébétude face au gâchis. J'attribuais donc cela à l'atmosphère générale. Comment échapper à la suffocation et à la terreur ? (Mokeddem, 1995 : 62-63)

1) L'ellipse

La première figure esthétique que nous abordons dans notre analyse est l'ellipse qui est classée parmi les figures d'omission. En effet, l'ellipse est un procédé qui consiste à omettre un ou plusieurs éléments en principe nécessaires à la compréhension du texte, pour produire un effet de raccourci, obligeant ainsi les lectrices à rétablir mentalement ce que l'auteure passe sous silence.

Dans *Des rêves et des assassins*, l'ellipse est de type grammatical et poétique c'est-à-dire que l'auteure omet intentionnellement des mots ou des verbes parfois jusqu'à l'agrammatisme de

la phrase afin de produire un effet particulier. Il s'agit encore d'un aspect de cette écriture de l'urgence décrite tout au long de cette étude ; un type d'écriture qui permet avant tout de dire tout du danger dans la course vers la liberté. Précisément, dans une soif insatiable de vivre, Mokeddem n'a pas le temps d'écrire tous les mots, de former des phrases longues, ou de les écrire selon les règles grammaticales, l'essentiel étant avant tout de dire les choses telles qu'elles se présentent à la mémoire, sans filtre et sans avoir le temps de les organiser.

Prenons pour exemples quelques passages qui nous permettront de voir de manière approfondie comment les procédés elliptiques enrichissent la fonction perlocutoire de l'œuvre et soutiennent notre hypothèse de départ :

Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre. Seules les dattes semblent aimer ça. Elles se dorent et luisent par grappes de petits soleils qui narguent les enfants. Longtemps. Enfin, s'ambrent, mûrissent et tombent. Tombent comme de grosses gouttes de miel chaud. Pleuvent, luisantes et douces sur les envies brûlées. Alors seulement cèdent les torpeurs. Viennent les mouches. Et c'est la rentrée. Hourra, la rentrée ! Elle me sauve du désert et des miens. (Mokeddem 1995 : 20)

Dans le passage qui précède, l'ellipse se confond dans les phrases courtes et met les lectrices en alerte, qui vont lire le cœur trépidant sans pouvoir poser le livre une seule seconde, affolées et entraînées dans l'urgence de comprendre. Cette course contre le temps qui semble manquer à la fois à la narratrice et à la romancière dans la restitution des faits a aussi pour effets de brusquer la réception et de la forcer dans un seul sens, restreignant ainsi la liberté interprétative des lectrices.

De plus, lorsque l'auteure avoue que sa « mémoire est faite de sensations entrecoupées par de grands trous noirs » (Mokeddem 1995 : 36), elle donne une autre preuve de ce phénomène d'ellipse dans le processus même de l'écriture. Les trous noirs sont ces imprévus qui déstabilisent le discours qui entraîne parfois une altération de la mémoire des événements qui se sont produits, il est possible que le récit qui va en résulter soit également parsemé d'éléments manquants de l'histoire, ce qui pourrait inévitablement jeter le doute quant à la véracité du récit, déséquilibrer la triangulation et entacher l'objectif final.

Cependant, cette méthode elliptique à l'image d'un « burn out » peut être perçue comme un état d'épuisement physique, émotionnel et mental qui résulte d'un investissement prolongé

dans des situations de stress intenses et exigeantes sur le plan émotionnel, comme l'illustre le passage suivant :

La liberté, là-bas, elle était un combat de chaque instant. Dissidence et véhémence. Et régulièrement la défervescence du plaisir. Je ne soupçonnais pas qu'ici j'allais d'abord l'apprécier par de petits gestes qui se délestent. Des tabous qui tombent. Je ne savais pas qu'elle me serait une légèreté physique avant de prendre une réalité dans mon esprit. Il va falloir que je m'habitue à cette sensation d'apesanteur. Car ne plus sentir sur soi la vermine des multitudes de regards masculins et l'extrême tension des rues algériennes est un tel vertige. Mon émoi et mon ivresse viennent de cette délivrance. Je réalise ça. Une onde de joie m'envahit puis culmine en douleur. Ma vue se brouille. (Mokeddem, 1995 : 123-124)

Un état qui laisse l'auteure comme dévorée de l'intérieur, incapable de dire plus que l'essentiel tant le cerveau ne fonctionne que pour survivre. Des mots d'amour, de haine, de colère et de frustration qui trouvent leur aboutissement dans les envolées de toutes sortes. Une décharge émotionnelle qui parfois éloigne la parole du beau, mais qui permet aux lectrices de s'identifier avec l'humain derrière la plume. Par exemple :

« Rires d'anges. Paroles de monstres. Les « putains » ! putains ! » (Mokeddem, 1995 : 108)

Maintenant, l'interdit et la terreur calcinent tout. Les célèbres lions de la mairie en ont perdu leurs crocs. Crinières et corps lépreux, ils semblent rongés par le mal qui dévore la ville et la vie. Maintenant, la charcuterie de Sorriano est un bureau du FIS. Sacrilège ! Maintenant, s'ajoutant à la division entre « Rois », « Riens » et moins que rien des « ismes » et autres séismes dévastent le pays. Maintenant les lois vont plus loin que la tradition. Elles ne laissent plus aucun droit aux femmes. C'est que l'intelligence n'est plus seulement un épouvantail qui fait s'agiter concierges et plantons, mais un crime. (Mokeddem, 1995 : 48)

2) L'anaphore

L'anaphore est la technique de captation par excellence dont Malika Mokeddem se sert pour gagner les lectrices. Sachant que la répétition permet le changement, les effets de la triangulation de Malika sur les lectrices deviennent assez flagrants ici. En effet, il n'y a pas meilleure façon de marteler une idée dans la mémoire de la lectrice, que de la répéter maintes et maintes fois, ce que l'auteure fait, non pas sans stratégie. L'anaphore telle que l'emploie Mokeddem est disséminée de part et d'autre du roman et réussit à rentrer dans le canevas de la dichotomie amorcée par le titre et confirmée par tous les autres éléments que nous avons étudiés jusqu'ici ; une dichotomie qui appelle à la révolte.

Nous avons relevé quelques exemples d'anaphores pour illustrer ce point :

(Les chefs d'État, les intellectuels occidentaux se mobilisent, parfois, pour des minorités opprimées aux quatre coins de notre planète.) **Pas**³¹ pour les femmes ! **Pas** pour la majorité qu'elles représentent ! **Pas** contre des lois qui les avilissent. La femme n'est **pas** « l'avenir de l'homme », mais un silence honteux dans un monde dit de progrès. [...] C'est comme si elles n'avaient **pas** de cerveau pour comprendre le monde et s'y intégrer en tant que citoyennes à part entière. **Pas** d'yeux pour s'en réjouir ou le foudroyer. **Pas** de nez pour apprécier ses parfums et s'horrorifier de ses puanteurs. De bouche pour embrasser, sourire, et contester. De palais pour se régaler. **Pas** d'oreilles pour tout entendre même les abjections qu'on déverse sur son passage. **Pas** de peau pour les caresses que la plupart d'entre elles ne reçoivent **pas**... non. (Mokeddem, 1995 : 77-78)

Ce premier exemple d'anaphore est construit autour de la répétition de l'adverbe négatif « pas » dont le rôle est manifestement de marquer la négation. Cette anaphore résume les discriminations faites aux femmes contre lesquelles l'auteure s'insurge. La négation répétée ici trahit une volonté de convaincre par accumulation. L'auteure semble vouloir bien faire comprendre aux lectrices l'état précaire, d'abandon et de désespoir, dans lequel les autorités algériennes laissent la femme : la femme est abjectée, reniée par la société des hommes, abandonnée à rien. La présence des points d'exclamation ajoute le sentiment d'urgence d'un appel : un appel à la prise de conscience et à la révolte.

Ras-le-bol de voir transformer en macchabées les meilleurs d'entre nous. **Ras-le-bol** des tombes. **Ras-le-bol** des viols, des récits sanglants et autres chroniques de cauchemar dans nos journaux, nos radios. Dans les rues. **Ras-le-bol** des menaces et entraves familiales. **Ras-le-bol** des différentes facettes de l'abjection. **Ras-le-bol** de vivre en suspens, entre craintes et précarité, sans avenir. (Mokeddem, 1995 : 104)

Dans cette anaphore, la locution familière « ras-le-bol » est répétée six fois pour exprimer la progression dans l'état psychologique de l'auteure : Mokeddem passe d'un état de dénonciation à un état d'agacement. D'origine argotique, « ras-le-bol » appartient à un langage grossier qui dénote ici l'absence de raffinement et de politesse que l'auteure éprouve en s'emportant dans une colère générée par la surexposition à l'oppression du mâle.

Il existe un autre type d'anaphore dite associative, qui ne reprend pas forcément du déjà dit, mais repose sur des implications lexicales (Kaempfer et Filippo, 2003). Ainsi, dans l'anaphore qui suit, l'auteure répète le verbe « fumer » et ses dérivés 6 fois. C'est un passage écrit dans le chapitre intitulé « Montpellier » ; chapitre qui traite de l'arrivée de Kenza en France et qui trace

³¹ C'est nous qui surlignons

la séparation définitive entre elle et l'Algérie. Les termes fumée/fumer et « Montpellier » sont implicitement associés par les lectrices et on peut percevoir dans cette association l'image d'une Kenza qui s'envole par la douce euphorie de la liberté nouvelle, mais allant plus loin que la simple joie, il y a dans cette anaphore une vraie jouissance qui se rapproche de l'incantation. L'auteure aurait pu choisir un autre mot à répéter pour décrire ce moment, mais elle a préféré « fumer/fumée ». Dès lors un nouveau lien s'établit entre les deux termes, renforçant celui qui est créé par le jeu de l'ellipse : « **Fumer**³² dehors ! Je **fume** et me grise toute seule. **Fume** et lance ma **fumée** au ciel. **Fume** et souris. **Fume** et manque de m'étrangler. » (Mokeddem 1995 : 123)

« Fumer » pris dans son sens brut signifie brûler une substance en aspirant la fumée par la bouche, on peut ainsi voir dans le geste de Kenza qui arrive en France, un rite de purification par le feu ou par la fumée, pour se débarrasser de ce qui peut encore la rattacher à sa terre natale, la terre de ses assassins.

Ce type de rite, d'ailleurs observé par différents peuples autochtones au Canada et dans d'autres régions du monde, est dit salvateur et la fumée est censée purifier le corps et l'âme, et aider à clarifier l'esprit. C'est ainsi que la purification parviendrait également à purger le corps des énergies négatives pour lui procurer une sensation de renouveau. Cette anaphore, comme tout le chapitre dans lequel elle se trouve, serait révélatrice de la nouvelle Kenza.

Je³³ **regarde la mer.** Il y a quelque temps encore, je n'éprouvais aucun souci quant à sa rive nord. [...]

Je regarde la mer. Ne parviendra-t-elle jamais à me guérir des traumatismes algériens ? De ma rage ?

Je regarde la mer. [...] Le vent brame sur les maux du Sud. Baratte la mer. M'emporte vers des ailleurs blancs. Loin de tout. J'ai mes embrouilles d'origines, embruns de liberté. (Mokeddem 1995 : 220-222)

Ce dernier exemple d'anaphore peut être lu comme la clôture du roman. Ici, l'urgence est terminée, ce qui contraste avec la première anaphore que nous avons étudiée. « Je regarde la mer », dit l'auteure, une mer qu'elle associe à sa guérison, une mer qui l'emporte vers des ailleurs blancs où tout est encore possible, ou elle peut réécrire son histoire sur un nouveau

³² C'est nous qui surlignons

³³ C'est nous qui surlignons

papier blanc. Partie du désespoir et de la rage, à la liberté et la transformation, pour terminer par l'espoir et la paix, Mokeddem fait le tour complet de son message au travers de ces anaphores.

7.2 Les champs lexicaux

La recension non exhaustive des quelques champs lexicaux qui suivent, rejoint l'analyse thématique de la première partie de notre étude et contribue aussi à confirmer tout ce que les autres stratégies poétiques ont démontré. Malika Mokeddem stimule les émotions des lectrices qui vont éprouver de l'empathie vis-à-vis de la narratrice et prendre part à la propagation du message et de l'éveil : l'esthétique du texte a rendu la mise en mots de la violence plus digeste, mais certainement pas moins efficace. Ces champs lexicaux sont cités en Annexe :

[TABLEAU 8 : Champ lexical de la mort \(avec la disparition et la perte\)](#)

[TABLEAU 9 : Champ lexical de la désolation](#)

[TABLEAU 10 : Champ lexical de l'obscénité](#)

[TABLEAU 11 : Champ lexical de la vie](#)

À ce stade avancé de l'analyse, qu'est-ce qui nous amène à étudier les champs lexicaux ? La réponse est simple : le pouvoir des mots. Pour mieux répondre à cette question, revenons aux théories d'Austin et d'Aristote.

La théorie des actes de langage opérée par Austin change notre compréhension du rôle du langage en montrant que les mots ne font pas que décrire le monde, mais ils sont aussi des actes qui agissent sur le monde et contribuent à le transformer. Ainsi, choisir un mot ou une expression n'a rien de banal, c'est un choix conscient qui vise à agir sur le comportement des personnes. Si bien que si Malika Mokeddem, médecin néphrologue, a quitté l'industrie du bistouri pour celui des mots, c'est bien parce qu'au travers de ceux-ci elle peut faire plus que soigner le rein, elle peut agir sur ses lectrices et transformer le monde. Pour l'auteure de *RA*, choisir l'une ou l'autre dénomination revient à prendre parti dans le conflit algérien et affirmer sa position dans la condition féminine, en contribuant à asseoir la légitimité des femmes (et de tout un groupe) au détriment d'un système qui les assassine. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, Austin présente sa théorie des performatifs selon laquelle la première fonction des énoncés serait de décrire la réalité. *Des rêves et des assassins* décrit la réalité comme nous

l'avons vu, mais ces faits qu'elle reconstitue à partir du souvenir ne font pas que décrire la réalité des atrocités, ils visent également à faire advenir l'urgence de se révolter. Parce que « nommer, c'est aussi faire exister », la performativité des mots qui forment le récit de *RA* est intentionnelle : elle fait revivre le passé pour créer un nouvel avenir. Pensons aux énoncés exprimant le dégoût de Kenza vis-à-vis de son père, la colère contre les assassinats ou le besoin de s'enfuir, l'auteure utilise des termes et expressions précis qui ont pour effet perlocutoire de rallier les lectrices à son mouvement.

Et c'est là aussi toute l'importance du discours de persuasion d'Aristote, qui lui aussi passe par des techniques discursives intentionnelles, telles que la répétition des mots, pour convaincre son lectorat.

En portant une attention toute spéciale aux mots qu'on veut leur faire répéter, les lectrices attentives vont s'apercevoir qu'il y a un lien de sens entre eux, parce qu'ils produisent tous la même action : convaincre les lectrices de jouer un rôle dans le combat contre les souffrances faites aux femmes en Algérie et partout ailleurs. La complicité de sens des mots est telle que, d'une phrase à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, d'une page à une autre les lectrices développent le sentiment que l'auteure s'adresse à chacune personnellement pour parler d'une même réalité sous divers angles : les mots qui créent cet effet sont ceux qui forment entre eux un champ lexical. Nous comprenons dès lors que les mots sont au cœur de la stratégie de triangulation annoncée dans notre hypothèse : ils présentent la véracité des faits, sous-tendent la fictionnalisation de l'auteure et communiquent le message engagé sous forme d'acte perlocutoire. C'est dans cette perspective que nous nous sommes intéressés aux champs lexicaux de l'œuvre.

Examiner en quoi l'esthétique mokedemienne est liée à sa stratégie de captation des lectrices, nous a permis de penser l'interaction entre le mot et l'action et de produire les champs lexicaux qui précèdent. Une analyse lexicologique qui a servi à rassembler les mots afférant aux thèmes principaux du récit et d'en identifier la charge sémantique vis-à-vis des lectrices. Pourquoi donc s'intéresser à ces notions de linguistique dans le cadre de cette étude ? Tout simplement parce que ces mots trouvent leur écho chez les lectrices et le comprendre contribue à vérifier notre hypothèse de départ. Mais n'oublions pas que si les mots peuvent construire, ils peuvent aussi détruire et l'écriture de la violence de Mokeddem peut impliquer l'exercice d'une nécessaire violence des mots pour arracher aux lectrices une interprétation voulue, un effet

attendu. Cependant, comme le note Austin, les énoncés performatifs sont parfois « malheureux », c'est-à-dire qu'ils échouent dans leur visée à faire agir. C'est dans l'objectif de déterminer si le plan de triangulation de l'auteure a eu les résultats escomptés que nous allons à présent situer l'herméneutique de la réception.

Chapitre 8 : Herméneutique de la réception

Pour éviter toute confusion, par « herméneutique » nous entendons ici « l'interprétation des textes, un dévoilement de leur sens » (Kuntzmann, 2006). À ce titre, elle est à la fois traduction, explication et proclamation de sens, que nous examinerons à la lumière des réactions des lectrices de *RA*, car rappelons que selon Jauss, c'est la lecture qui concrétise le sens de l'œuvre.

Comment les lectrices ont-elles interprété *Des rêves et des assassins* après l'exercice de lecture ? Anne Strasser fait partie de ces rares auteures qui se sont posé la question de la réception des lectrices par rapport à ce type d'écriture. Selon elle, pour explorer la réception de l'autobiographie, il est nécessaire de pouvoir « lire les lectrices », ce qui suppose qu'elles ont à leur tour pris la plume dans un geste qui fait écho à celui de l'auteure. En effet, Strasser pense qu'écriture et lecture se répondent tout comme écrivain et lectrice se répondent, dans la même quête de sens.

Comme nous l'avons vu précédemment, Mokeddem utilise majoritairement le « je » dans son roman, ce qui renforce le caractère autobiographique et la véracité du récit. Un élément important à noter à cet effet, c'est que le « je » est un puissant embrayeur d'intimité et de proximité. Ainsi, c'est par ce « je » que les lectrices ont accès à la vie intime de l'auteure. C'est ce « je » qui active l'empathie ou la compassion, et par ce même biais pousse les lectrices à répondre ou à réagir ou simplement à épouser le point de vue de celle qui raconte et se raconte. Le « je » de Malika Mokeddem appelle inévitablement un « tu » ou un « vous ». Son « moi » appelle un « toi », que ce soit dans un discours direct ou dans un long monologue, elle semble parler aux lectrices comme à des amis, comme relevé dans les exemples suivants :

« C'est la débandade ! Partez, fuyez tous ! Abandonnez le pays aux rapaces ! »
(Mokeddem 1995 : 96)

Mais à quelque chose malheur est bon. Mises complètement au ban de la société, les femmes réagissent. Elles sont magnifiques, les Algériennes ! Regardez-vous, vous êtes magnifiques ! Beaucoup plus courageuses, plus coriaces que les hommes. (Mokeddem 1995 : 97)

Je souris, déguste, épie les tables voisines, les passants. Lorsque j'ai fini de déjeuner, je prends une cigarette. Moins par envie que pour mesurer toute l'étendue de ma liberté. Fumer dehors ! Je fume et me grise toute seule. Fume et lance ma fumée au ciel. Fume et souris. Fume et manque de m'étrangler. Ne suis-je pas stupide ? Avec mon air béat, je me fais soudain l'effet d'une publicité pour cigarettes, pour Les Trois Grèces, pour la France. J'éclate de rire et écrase mon mégot. La liberté, là-bas, elle était un combat de chaque instant. Dissidence et véhémence. Et le régulier remue la défervescence du plaisir. Je ne soupçonnais pas qu'ici j'allais d'abord l'apprécier par de petits gestes qui se délestent. Des tabous qui tombent. Je ne savais pas qu'elle me serait une légèreté physique avant de prendre une réalité dans mon esprit. Il va falloir que je m'habitue à cette sensation d'apesanteur. Car ne plus sentir sur soi la vermine des multitudes de regards masculins et l'extrême tension des rues algériennes est un tel vertige. Mon émoi et mon ivresse viennent de cette délivrance. Je réalise ça. Une onde de joie m'envahit puis culmine en douleur. Ma vue se brouille. Deux larmes roulent sur mes joues qui brûlent de honte. Voilà que je cède à la sensiblerie et m'offre en spectacle ! (Mokeddem, 1995 : 123-124)

8.1 Présentation des données collectées

Jauss observe que : « la façon dont une œuvre littéraire au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit un critère pour le jugement de sa valeur esthétique ».

Ainsi, pour mieux comprendre le sens de l'œuvre, mais tel qu'il est perçu par le lectorat, nous avons recensé quelques réactions de lectrices de *Des rêves et des assassins*. Ces commentaires ont été recueillis sur des sites littéraires en ligne dont les références sont répertoriées en Annexe, dans les tableaux suivants :

[TABLEAU 12 : Critiques libres](#)

[TABLEAU 13 : Babelio](#)

[TABLEAU 14 : LFC magazine](#)

[TABLEAU 15 : Le soir et International Fiction Review](#)

[TABLEAU 16 : Goodreads](#)

8.2 Analyse des données collectées

La réception littéraire est quelque chose de mouvant et qui évolue au fil des époques ou tout simplement qui varie en fonction de la subjectivité du lectorat. En ce qui concerne *RA* de

Malika Mokeddem, les opinions des lectrices successives au fil des années se rejoignent : l'œuvre est grandement accueillie positivement.

Certaines lectrices se sont appesanties sur les descriptions, on ne peut plus fidèles que Mokeddem fait de l'Algérie, leur insufflant des sentiments de rejet, d'amour, de dégoût ou d'admiration, ou les rapprochant du pays et de sa culture :

- « J'ai aimé le livre, parce que la description de l'Algérie faite par Mokeddem était très bien faite, je n'ai jamais lu quelqu'un qui écrivait aussi ouvertement sur l'Algérie. La description qu'elle en fait vous fait le détester, mais vous savez aussi que c'est la pure vérité à laquelle on ne peut échapper. Elle nous fait aussi tomber encore plus amoureux d'Oran » ;
- « Cela m'a permis de me rapprocher d'une société dont la culture est différente de la mienne et de comprendre un peu plus la véritable tragédie qu'ils y vivent au quotidien »
- « Une histoire d'actualité, de l'intérieur de l'Algérie, et donc très audacieuse. Écrit avec beaucoup de talent et d'intensité »
- « Il possède une prose agréable et permet d'entrer facilement dans le contexte social qu'il tente d'exposer »

D'autres lectrices se sont focalisées sur la protagoniste au centre de l'histoire, en mettant l'accent sur le fait qu'il s'agit de l'histoire « d'une jeune Algérienne qui se rend en France pour échapper au fondamentalisme religieux qui règne dans sa région ». Et enfin, d'aucuns ont insisté sur la thématique et la tonalité du roman, le combat de Malika Mokeddem dans un contexte social qui existe encore aujourd'hui, les incitant à participer au débat, les transportant ailleurs dans leur propre réalité.

Sur les 15 lecteurs et lectrices recensés, une seule personne semble déçue par l'œuvre et se positionne complètement en faux par rapport aux autres. Sinon, la plupart se révèlent touchés par ce récit, évoquant presque en chœur les mêmes émotions, la même perception et la même admiration. Précisément, les lectrices décrivent cette œuvre à la fois comme un « documentaire », « récit d'une quête », « récit d'une vie », « belle écriture imagée », « écriture magnifique », « roman âpre et dur », « témoignage courageux », « roman attachant et bouleversant », « récit captivant », « belle histoire lyrique », « histoire d'actualité », « bon roman ». Peu importe les mots employés, la finalité est la même : c'est un roman

« excellentisme » que, suivant leurs dires, « on ne peut lâcher tant on est impliqué dans l'histoire de cette jeune fille ».

C'est le terme « impliqué » qui a particulièrement attiré notre attention, car si les lectrices elles-mêmes sentent le besoin de « s'impliquer » dans l'histoire, c'est qu'elles ont consciemment ou non accepté de s'engager à fond dans le message et par conséquent dans la cause de Mokeddem. À partir du moment où les lectrices se laissent capter elles deviennent des passeuses de textes qui vont aussi s'adresser à d'autres lecteurs, avec une autorité qui leur est accordée implicitement par l'auteure. Ces passeuses de textes « [...] participent, au même titre que l'écrivain, à la constitution de la littérature comme fait social et donc à la diffusion de ses valeurs » (Denis, 2019 : 215).

CONCLUSION

Le présent mémoire est une tentative de réflexion générale sur l'écriture de soi en tant que modèle de révolte et son impact sur les lectrices. Au travers d'analyses et de réflexions menées sur *Des rêves et des assassins* de Malika Mokeddem, ce mémoire avait donc pour ambition de mesurer comment, dans cette écriture de soi, une relation particulière s'établit entre l'auteure et ses lectrices grâce au mélange homogène de fictionnalisation de soi, de véracité du récit et d'écriture engagée. En d'autres mots, comment l'auteure utilise ces éléments pour rallier les lectrices à sa cause.

À une période de guerre d'Algérie, Malika Mokeddem prend sa place parmi les nombreuses femmes algériennes engagées qui ont écrit sur les atrocités du terrorisme fondamentaliste, en tant qu'écrivaine. Les représentations du terrorisme écrites par ces écrivaines sont des récits traumatiques qui donnent un aperçu de l'identité cachée de l'Algérie. Mokeddem compose une œuvre de fiction basée sur des faits vrais et vérifiables, faisant de son roman une « littérature de dénonciation et de témoignage » qui ne se range ni dans l'autobiographie, ni dans l'autofiction, ni dans le journal intime, mais dans un nouveau genre qui s'en inspire. Une telle littérature intime, aux tonalités tragique, pathétique et lyrique, ne peut que susciter des émotions fortes chez les lectrices.

Il nous a fallu dans un premier temps situer cette œuvre dans son contexte historique de production. Ce qui nous a servi de base pour mieux comprendre et interpréter le récit, mais aussi pour confirmer l'exactitude de ce qu'il produit. Il convenait alors de s'intéresser à la période d'avant la décennie noire en Algérie, à la place d'esclave réservée aux femmes algériennes et aux éléments qui entourent la vie de Mokeddem à Oran, pour former un précédent à sa révolte et son besoin de la communiquer.

En outre, comprendre l'œuvre de Mokeddem ne pouvait pas s'absoudre d'une analyse détaillée du livre en lui-même et de son style d'écriture, avec tout ce qu'ils comportent de thématique, de paratexte et autres outils littéraires. Un parti fort a été adopté dans cette étape, celui d'établir une connexion entre les éléments du paratexte avec le genre rebelle auquel appartient *RA*, ce qui a ouvert la voie à l'analyse de la triangulation de Mokeddem. Au moyen de l'analyse du discours, des stratégies d'énonciation, des éléments du paratexte et des éléments de fictionnalisation, il a été possible de se lancer dans ce travail minutieux.

Après cette étude, serait-il donc possible d'affirmer que dans *Des rêves et des assassins*, le rapport intime qui se crée entre l'auteure et ses lectrices repose sur la triangulation entre la fictionnalisation de soi, la véracité du récit et l'écriture engagée ? Oui, il est maintenant clair que c'est le cas. En étudiant scrupuleusement les caractéristiques inhérentes à chacun des éléments de cette triangulation, il apparaît que le projet de Mokeddem n'aurait pu aboutir à l'effet escompté qu'au travers de ce nouveau genre qui, bâti sur la vérité des faits, dénonce l'horreur et se projette dans un avenir inespéré grâce à un personnage inventé (donc faux). Une stratégie gagnante qui permet à l'auteure d'un point de vue personnel de se distancier de la tragédie, de se libérer et de pouvoir dévoiler sans crainte de représailles ; et d'un point de vue de la réception cela lui a permis de transmettre son message sans faire fuir ses lectrices.

Dans son engagement et dans ses rêves de liberté, Mokeddem lance un appel aux lectrices, pour qu'elles aient le courage de parler et de dire non comme elle. Son écriture engagée est un cri de rassemblement pour changer ensemble aujourd'hui ce que nos mères n'ont pas pu faire hier. De plus, dès le titre Mokeddem a inconsciemment ou consciemment opposé deux réalités et c'est une opposition qui renforce son engagement littéraire du fait qu'elle préside sur toute l'analyse du récit et délimite l'horizon d'attente des lectrices. Tout au long de l'œuvre, Mokeddem dit sa vérité qui a à voir avec la justice et l'exactitude, et qui suscite l'esprit critique de son lectorat.

Ainsi, pour analyser l'impact d'une telle écriture sur les lectrices, nous avons appréhendé ce récit du point de vue de sa cause, son enjeu et sa réception. En comparant les attentes et les opinions des lectrices, on note que la relation entre ces dernières et l'auteure devient apparente et même évidente, car non seulement les commentaires recensés prouvent que l'œuvre pénètre l'intimité des lectrices par le lien qui s'établit avec le personnage, l'histoire, le contexte social, le style ou la thématique, mais aussi l'expérience de lecture se poursuit même lorsqu'elles ont fermé le livre et qu'elles offrent leur propre vision de l'œuvre ou lorsqu'elles adhèrent à la cause de l'auteure. En effet, s'aventurant dans les livres de Mokeddem, les lectrices se retrouvent emportées par la narration en « je », d'un chapitre à un autre, d'une page à une autre, dans une esthétique lyrique presque irrésistible. Si bien que même la fiction, dont la narratrice Kenza est la plus grande manifestation, apparaît comme naturelle dans cette entreprise de vérité. Les lectrices n'en sont pas offusquées, au contraire, selon leurs propres dires, cette Kenza est celle à qui elles s'identifient, celle qui les pousse à s'impliquer.

Cependant, le projet littéraire de Mokeddem s'inscrit aussi dans certaines limites. L'écriture de soi constitue déjà une transgression des mœurs aux yeux de la société algérienne qui est contre le dévoilement de la vie privée, ce que Mokeddem a essayé de contourner grâce à la fiction. Pourtant, il n'en demeure pas moins que l'ancrage référentiel de *RA* est si fort que Mokeddem n'échappe pas aux menaces de mort et au rejet.

Le pacte de vérité proposé aux lectrices est une autre limite. Il repose sur un postulat d'identité et un gage d'authenticité, or l'implication de la mémoire remet en question la véracité de l'information. Ce pacte de vérité peut aussi être contesté dans la mesure où c'est l'auteure qui a le pouvoir et non les lectrices : elle seule décide de la vérité de l'œuvre. L'auteure peut ainsi manipuler l'écriture et les lectrices.

En effet, l'écriture de soi mokeddemienne permet de se transmettre, mais elle peut aussi faire écran à la sincérité et à la réalisation totale de la visée de l'écrivaine. Ce qui pourrait expliquer le dernier commentaire recensé, notamment : « Kenza avait le potentiel d'être un personnage attachant, mais elle semble sous-développée (un défaut de la traduction peut-être ?). Ce détail a fait qu'il m'a été difficile de m'identifier à elle ou de me sentir impliquée dans son voyage émotionnel ». Le style et la question de la vérité semblent avoir constitué ici des obstacles qui ont changé ce chef-d'œuvre en déception.

On peut résumer l'œuvre de Mokeddem par « j'étais, je suis, je deviens » ; une œuvre où l'écriture devient un espace d'évolution personnelle vers son autre. Dans un exil aussi bien intérieur qu'extérieur, « Malika Mokeddem recherche toujours, dans l'espace créé, nommé, analysé, sublimé ou inventé, un lieu [...] où devenir soi-même » (Aubry, 2016 : 15) : celle qu'elle a toujours été empêchée d'être. Le mouvement de révolte dans *RA* est plus qu'un acte de revendication, au sens fort du mot : « la révolte [...] fracture l'être et l'aide à déborder. Elle libère des flots qui, de stagnants, deviennent furieux [...] » (Camus, 1951 : 25), et au bout de ce débordement, il y a la fuite. Comme si le seul moyen d'affronter un monde sans liberté est de devenir si absolument libre qu'on fasse de sa propre existence un acte de révolte.

Mokeddem s'est servi de *RA* pour ouvrir des plaies profondes en elle et décrire presque à la lettre des événements lésionnels. Elle en ressort plus forte et plus déterminée à lutter, non plus en tant que victime, mais en tant que cheville ouvrière parmi les hommes ; une nouvelle place

dans la société, une nouvelle vie. Mais que reste-t-il de l'écrivaine une fois délivrée de son passé ? Que fait-elle une fois qu'elle a épuisé son encre ? Que devient sa cause lorsqu'il n'y a plus de mots pour l'écrire ?

Ce travail de mémoire se voulait principalement littéraire, mais dans une nouvelle perspective, il serait pertinent de procéder à une étude transdisciplinaire qui investirait des champs tels que l'Histoire, la psychologie féminine, ou encore la sociologie. Le sujet de la condition féminine n'étant pas circonscrit à Malika Mokeddem, à un pays ou à un continent, c'est un sujet qui touche tous les genres aujourd'hui encore plus qu'hier, portant le débat sur ce qu'est une femme. Une approche transdisciplinaire nous permettrait à l'avenir d'analyser la perception actuelle des effets d'une société machiste dont la dichotomie entre « masculin » et « féminin » paraît incontournable. Cela nous permettrait également d'aborder la question du devenir de la femme au vu des multiples transformations de la société.

Annexes

TABLEAU 1 : Quatrième de couverture

Qui est l'héroïne 1	Kenza
Son lieu de naissance (et de vie 1)	L'Algérie
Ses persécuteurs	Son père et la société
Les outils de persécution	Les préjugés, l'hostilité, le mépris de la femme, les menaces, etc.
Ses armes de survie	La révolte et l'exil

Son lieu de naissance et de vie 2	La France
-----------------------------------	-----------

Qui est l'héroïne 2	L'Algérie
Ses armes de combat	« Ses mœurs implacables, ses régressions dangereuses et ses violences » (Mokeddem, 1995 : cit. 4ème de couverture).

TABLEAU 2 : Schéma actantiel - Kenza héroïne 1

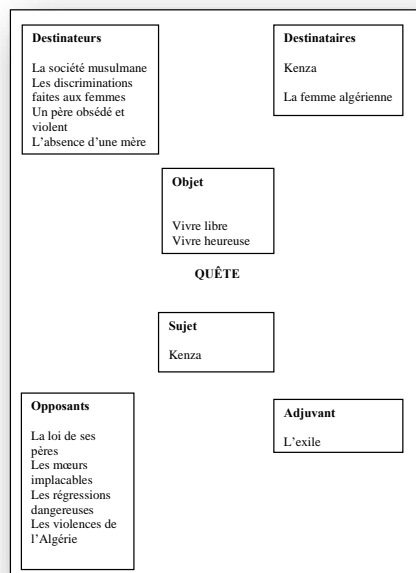


TABLEAU 3 : Schéma actantiel - L'Algérie héroïne 2

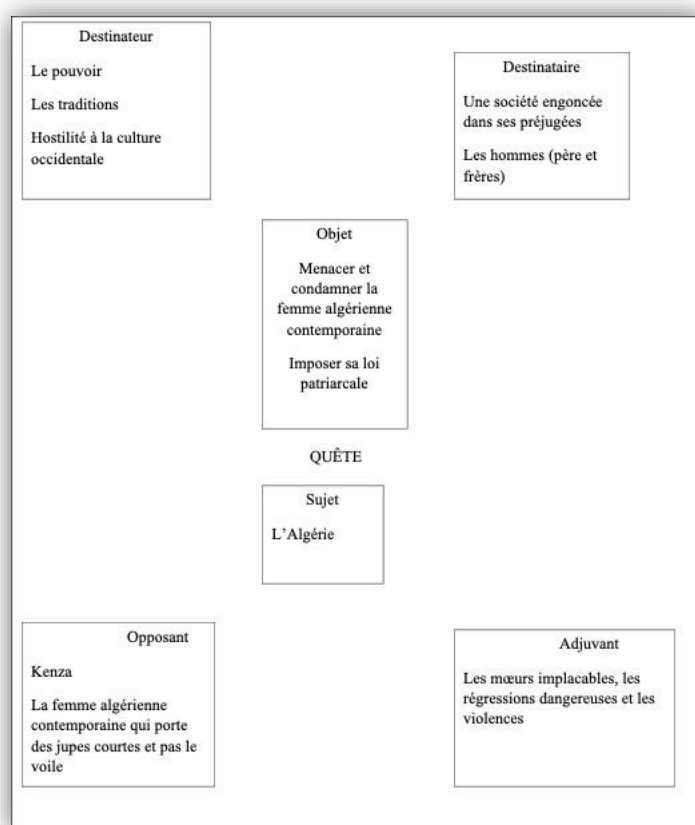


TABLEAU 4 : Similitudes entre Kenza et Malika

	KENZA	MALIKA
La relation avec la famille	« La nausée que me donnait la seule évocation du mot famille nous avait séparés depuis nos plus jeunes âges. » (Mokeddem, 1995 : 39)	« Pour moi, la mise en frontière, elle a commencé très tôt. Elle a commencé en Algérie. Elle a commencé vis-à-vis de mes parents, vis-à-vis des miens. » (Redouane et coll., 2003 : 19)
L'exil	« Mais une chose est sûre : quitte à partir, je préfère aller là où l'intégrisme ne risque pas de me rattraper. Là où plus aucun remugle religieux ne pourra venir me polluer de nouveau la vie. » (Mokeddem, 1995 : 50)	« L'exil n'est pas par rapport à un territoire. C'est par rapport à une tribu, et à partir du moment où cette tribu était devenue étouffante, j'étais devenue l'étrangère par rapport à cette tribu. Mais j'étais, en même temps, délivrée de toute la pesanteur des tabous et des interdits, et je suis allée vers les horizons ouverts. » (Ibid.)
L'absence de la mère	« Ma mère, elle, je ne l'ai jamais connue. Ma prime enfance est marquée par son absence autant que par les excès de mon père. » (Mokeddem, 1995 : 6)	« [...] la mère... elle est absente. Elle n'existe pas. Regarde, j'ai mis du temps à m'en rendre compte. La mère, elle n'est jamais là. » (Ibid.)
La scolarisation libératrice : L'amour des livres et le symbole qu'ils représentent pour la liberté de la narratrice	« L'été, je me débrouillais toujours pour trouver quelque emploi afin d'échapper encore à la maison et de pouvoir me payer	« Parce que si on essayait de me marier ou si on m'enlevait de l'école, je me lèverais au milieu de la nuit, je marcherais droit dans le

	<p>des livres, vivres indispensables à ma solitude. » (Mokeddem, 1995 : 23)</p>	<p>désert. Et je me disais avec une espèce de rage... Les chacals de front, mais personne ne m'aura. Ils ne m'auront pas. » Ibid. : 300)</p> <p>« Je suis arrivée avec une autre langue et après, j'étais écrasée par une angoisse : qu'on me retire de l'école ! » (Ibid. : 315)</p>
<p>La même révolte, le même combat</p>	<p>« 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 monstres 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. Eux, plus Algériens que nous, pour avoir confirmé le hasard des naissances par un choix. Maintenant, fusils et poignards au poing, on nous saigne de notre altérité. Notre légendaire hospitalité tourne en légende macabre. En chasse l'étranger. En délit de faciès. Et tant de faciès sont honnis que j'ai peur. Peur de l'horreur qui rôde. Qui sème la suspicion jusqu'au sein des familles. Peur pour mes amis, pour les femmes, les fillettes, les têtes pensantes, les inconnus comme madame Ibanez qui ne m'a jamais cousu de robes. Maintenant, les entchadorées ressemblent à des corbeaux. Barbus ou encagoulés, comme les enragés du Ku Klux Klan, déciment le pays. Et nous, et nous, nous n'avons plus que des ennemis ! Car les ninjas*, censés protéger le peuple, ne se préoccupent que de défendre les privilèges de l'armée. » (Mokeddem, 1995 : 48-49)</p>	<p>« Des rêves et des assassins [...] véritable pamphlet visant à dénoncer le dogmatisme et la prétendue vision idéologique de l'intégrisme (qui a) le mérite de dénoncer les « fous de Dieu » et d'attirer l'attention sur le sort des femmes, les premières victimes des intégristes. » (Helm, 2000 : 9)</p>

TABLEAU 5 : La triangulation de Mokeddem

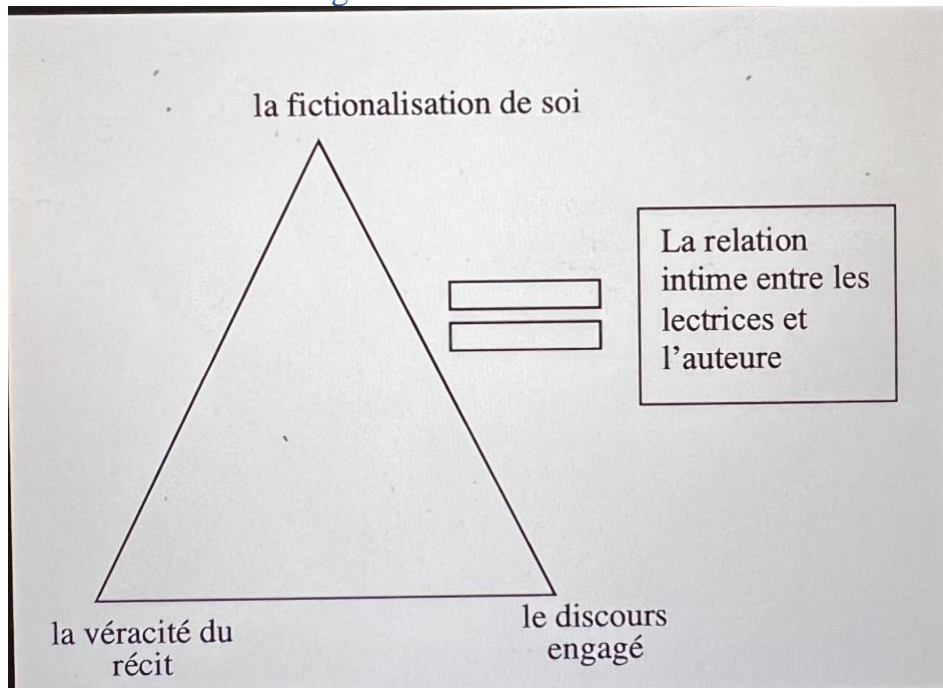
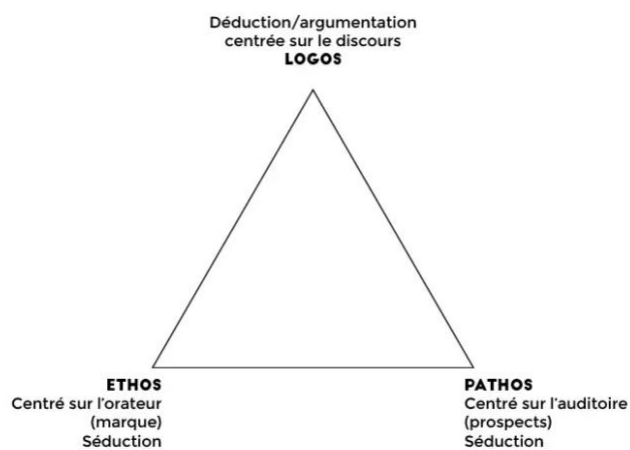


TABLEAU 6 : Le triangle rhétorique d'Aristote



(Le May, 2005)

TABLEAU 7 : Analyse quantitative des marques de l'énonciateur

Marques de l'énonciateur	Occurrences
Je	726
Mon (et ses dérivés)	180
Mes	96

Moi	158
-----	-----

TABLEAU 8 : Champ lexical de la mort (avec la disparition et la perte)

Précipice qui s'ouvrait à moi	p. 18
Ta mère est morte	p. 24
De larmes et de sang	p. 158
Mutinerie	p. 16
Menaces de mort	p. 16
Assassins	Titre
Tu vas crever sale chienne	p. 218
Les ardeurs de la vie et l'angoisse de la mort qui frappait chaque jour	p. 62
Nous rappelons le soir. Sans résultat. La peur me tenaille. Ne me lâche plus. Je guette les informations. Des morts. Comme tous les jours.	p. 66
Et je me disais « moi, je ne vivrai jamais ça », tant sa déprime m'effrayait. M'effarait. Elle me semblait porter la mort. La mort de l'Autre	p. 74
Ras-le-bol de voir transformer en macchabées les meilleurs d'entre nous. Ras-le-bol des tombes. Ras-le-bol des viols, des récits sanglants et autres chroniques de cauchemar dans nos journaux, nos radios.	p. 104

TABLEAU 9 : Champ lexical de la désolation

Hostilités	p. 16
Accrocs	p. 16
Algarades	p. 16
Langues vengeresses	p. 16
Portes fracassées	p. 16
Pluie d'injures	p. 16
Affrontements	p. 16
Coups de matraques, de bidons, de chaises	p. 16
Il ne m'a jamais aimé	p. 17
Là-bas, la vie oscille entre les fulgurances de l'angoisse et de grandes plages de léthargie. [...] Même la lumière devient cendre.	p. 20

Le calvaire des femmes	p. 218
Comment échapper à la suffocation et à la terreur ?	p. 63
L'ampleur du traumatisme collectif balaye ou du moins minimise le sort individuel	p. 79
Et dans ce drame de cendres et de sang, la plus abominable des violences c'est la ruine de l'espérance.	p. 82
Nous vivons une époque dangereuse, mais l'Algérie est en train d'accoucher, dans le sang, de la laïcité et de la démocratie.	p. 98

TABLEAU 10 : Champ lexical de l'obscénité

Culbuter	p. 12
Voracité sexuelle	p. 13
Écarte	p. 13
Fouille les chairs	p. 13
Suce ses doigts	p. 14
Claque la langue	p. 14
L'usage d'un corps	p. 14
C'est comme si leur corps et leur visage n'étaient qu'un sexe. Un sexe à cacher à tout prix.	p. 78
Prurit du sexe... Navrante banalité.	p. 93
Mon père, lui, avait déjà sa maladie, le sexe. Il paraît que ça l'aurait pris dès la puberté.	p. 11
Je pensais que la folie sexuelle de mon père m'avait immunisée contre l'amour charnel	p. 51

TABLEAU 11 : Champ lexical de la vie

L'amour étanchait toutes mes soifs. Et à mon insu, je m'ouvrais lentement aux autres aussi.	p. 54
Il me jette un œil en biais. Je hausse les épaules. Il éclate de rire en se frappant la cuisse.	p. 176
À force d'affronter toutes sortes de détresses... question de survie. C'est ça ou se laisser mourir.	p. 138

Je veux découvrir ce qu'est la vie nocturne dans une petite station balnéaire sans terrorisme et sans interdits.	p. 131
Pour la surmonter je me dis : je suis libre, ils sont enfermés dans les blockhaus de la tradition	p. 158
J'ai l'impression d'être entrée dans la vie d'une autre. Une vie libre qui traîne la mienne comme un boulet.	p. 130
Alilou n'est pas mort	p. 22
Un coup de neuf	p. 217
Pas voulu revivre l'Algérie ici	p. 220
J'ai envie de voyager	p. 223

TABLEAU 12 : Critiques libres

Source	Commentaires	Auteur du commentaire
Critiques libres	<p>Femme algérienne : entre peur et déprime.</p> <p>Deux façons de lire ce roman paru en 1995. Comme un documentaire, car il montre bien la situation de la femme algérienne au temps des assassins du FIS. Instruite, puisqu'elle devient universitaire, la narratrice n'en vit pas moins les humiliations et souffrances de ses semblables, — encore plus malmenées : harcelée, injuriée, trahie dans ses amours, elle vit au quotidien les paradoxes qui font de ses compatriotes masculins des « chasseurs », des censeurs et des persécuteurs.</p> <p>Mais on lit aussi le récit d'une quête : recherche d'une mère dont elle a été brutalement écartée, recherche d'un pays qui garantisse à une femme la possibilité d'exister comme elle l'entend. Aussi simplement que dans les rêves de l'enfance.</p> <p>Vivre entre deux terrorismes, celui de l'armée et celui du FIS n'est pas possible. On saura gré à Malika Mokkedem de ne pas pratiquer une langue de bois, tant en Algérie qu'en France, et tout lectrice s'inquiètera du cri d'alarme qui clôt son récit.</p>	<p>Critiqué par Rotko, le 11 octobre 2003 (Avrillé, Inscrit le 22 septembre 2002, 48 ans)</p>

	<p>Femme femme femme</p> <p>Un roman fort, très fort, de l'excellentissime Malika Mokeddem. Pamphlet féministe, mais sans jamais verser dans l'intellectualisme, le récit de la vie de la jeune oranaise Kenza Meslem témoigne de la cruauté avec laquelle sont traitées les femmes dans l'Algérie des terribles années 1990, au cours desquelles se sont déroulés les « événements » de funeste mémoire. Victime des humiliations tant des islamistes qui tiennent la rue que des militaires arc-boutés au pouvoir, la survie de la femme, tant morale que physique, ne tient qu'à un fil. Seule solution pour celle qui refuse de se plier au « système » : l'exil. Kenza va franchir la Méditerranée, en quête des traces de cette mère, dont elle n'a conservé aucun souvenir, et à laquelle on l'a arrachée, car elle aussi se rebellait. Une belle écriture, imagée, que les fans de Malika Mokeddem reconnaîtront, pour un de ses premiers romans (1995), et pas des moindres. Ce qui est relaté dans ce livre est-il daté ? Les choses se passeraient-elles différemment de nos jours ? Que celles et ceux qui connaissent l'Algérie et la France de l'immigration d'aujourd'hui en jugent par eux-mêmes...</p>	<p>Critique de <u>Jfp</u> (La Selle en Hermoy [Loiret], Inscrit le 21 juin 2009, 74 ans) — 14 juillet 2014</p>
--	--	--

TABLEAU 13 : Babelio

Source	Commentaires	Auteur du commentaire
Babelio	<p>Kenza est née dans le désert algérien au moment de l'indépendance du pays. Elle n'a jamais connu sa mère et pour toute famille, elle a un père hyper violent et une nuée de frères et sœurs. Seule, sans affection, elle trouve dans les livres et l'école une planche de salut. Le savoir la libère, mais la sépare aussi des siens. Quelques figures émergent l'enfant poète Alilou qui va disparaître dans le désert et plus tard Lamine, un de ses frères. Kenza quitte l'Algérie pour Montpellier à la recherche du passé de sa mère. Un très beau roman inspiré de la vie de l'auteur, poétique quand il évoque le désert, âpre, violent quand il évoque la situation des femmes, des intellectuels, la violence, la montée de l'intégrisme, la trahison, le manque d'amour qui mènent au désespoir ou permettent de se munir d'une carapace comme Kenza. Une écriture magnifique.</p>	<p><u>Vermeer</u> 19 January 2019</p>

	<p>Kenza est la fille d'un boucher bestial et obsédé sexuel. Sa femme doit partir pour Montpellier afin de s'occuper de son frère malade, qui vit en France. C'est donc là qu'elle met Kenza au monde. Mais, quand elle regagne Oran, elle trouve son mari marié avec la bonne. Elle « ne défit même pas son baluchon. Repartit sur le champ », obligée d'abandonner son enfant que le père lui a arrachée.</p> <p>Kenza va donc grandir, révoltée contre ce monde injuste, qui réserve misère et incompréhension aux femmes. Elle n'aura de cesse de retrouver sa mère.</p> <p><u>Ce roman âpre et dur</u> montre sans concessions la vie des femmes et des intellectuels en Algérie. Chaque jour, ceux qui n'entrent pas dans les rangs, qui réagissent et se révoltent, mettent leur existence en péril : Kamel est assassiné, Selma reçoit des menaces de mort, Kenza ne peut faire un pas sans se faire agonir d'injures.</p> <p><u>Le livre est triste et très noir avec, de temps en temps, une lueur d'espoir.</u> mais tellement faible dans cet univers de brimades et de violences.</p> <p>L'auteur se révolte : « ras-le-bol de voir transformés en macchabées les meilleurs d'entre nous. Ras-le-bol des tombes. Ras-le-bol des viols, des récits sanglants et autres chroniques de cauchemars dans nos journaux, nos radios. Dans les rues. Ras-le-bol des menaces et entraves familiales. Ras-le-bol des différentes facettes de l'abjection. Ras-le-bol de vivre en suspens, entre crainte et précarité, sans avenir. »</p> <p>Elle résiste, elle s'oppose à cette injustice, mais il lui faut, pour cela, une bonne dose de courage <u>et je lui tire mon chapeau</u>, car je ne sais pas si je l'aurais eu : 'les « putains ! Putains » qu'on nous jette au visage depuis toujours ne pouvaient céder le pas qu'à la menace. Un peuple qui a tant de mépris pour sa part féminine, qui dresse ses enfants à la misogynie et au fanatisme comme on dresse les chiens, travaille à son malheur.'</p> <p><u>J'ai beaucoup aimé ce récit qu'on lit avec révolte et horreur.</u></p>	<p>beatriceferon 13 April 2015</p>
	<p><u>Témoignage courageux</u> d'une femme qui sait sans aucun doute de quoi elle parle !</p>	<p>jacklin67 24 January 2013</p>

TABLEAU 14 : LFC magazine

Source	Commentaires	Auteur du commentaire
--------	--------------	-----------------------

LFC magazine	<p>Ce roman est inspiré de la vie de l'écrivaine. Il est écrit à la première personne (je), c'est une sorte d'autobiographie qu'on appelle en littérature autofiction, c'est-à-dire un mélange entre la fiction et la réalité. L'écriture y est engagée dans la dénonciation de la condition de la femme ainsi que dans la défense de ses droits. <u>Un roman attachant et bouleversant</u> à la fois, <u>qu'on ne peut lâcher tant on est impliqué dans l'histoire de cette jeune fille</u> qui a la rage de vivre et d'avancer en dépit de tout [...]</p>	LCFF 9 septembre 2012
---------------------	---	---------------------------------

TABLEAU 15 : Le soir et International Fiction Review

Source	Commentaires	Auteur du commentaire
Le soir	<p>Son roman « Des rêves et des assassins » dénonce l'Algérie contemporaine ; Malika Mokeddem écrit « avec la rage »</p> <p>[...] Écrit d'une plume rageuse, ce quatrième roman de Malika Mokeddem <u>manque peut-être un peu de force littéraire, de distance,</u> mais <u>il a le mérite de soulever un problème brûlant.</u></p>	<i>Par Pascale Haubruge</i> Publié le 28/09/1995
International Fiction Review	<p>En tant que femme qui écrit aussi pour se sentir vivante et pour se sentir connectée à sa terre natale, Malika Mokeddem pourrait aussi être vue dans cette image. Elle élève sa voix pour protester contre les injustices et la violence à laquelle sont confrontés les femmes et les hommes dans l'Algérie d'aujourd'hui. Bien que mélodramatique par moments, <i>Des rêves et des assassins</i> dresse un portrait important du climat social et politique qui affecte la vie des Algériens tant au pays qu'en France. À travers l'histoire d'une femme en quête de liberté personnelle et de la vérité sur la mort de sa mère, Mokeddem a écrit <u>un récit captivant</u> sur les défis auxquels sont confrontés des milliers d'Algériens qui refusent de se taire sur le cataclysme violent qui continue de déchirer le tissu même de la société algérienne aujourd'hui encore.</p>	Patricia Geesey 2003

TABLEAU 16 : Goodreads

Source	Commentaires	Auteur du commentaire
	<p>La raison pour laquelle <u>j'ai aimé ce livre</u> n'est pas parce que l'histoire était sympathique, ou qu'elle raconte quelque chose d'extraordinaire, ce n'est absolument pas le cas. <u>J'ai aimé le livre,</u> parce que <u>la description de l'Algérie</u></p>	Maroua, juillet 25 2021

Goodreads ³⁴	<p><u>faite par Mokeddem était très bien faite</u>, je n'ai jamais lu quelqu'un qui écrivait aussi ouvertement sur l'Algérie. La description qu'elle en fait vous fait le détester, mais vous savez aussi que c'est la pure vérité à laquelle on ne peut échapper. <u>Elle nous fait aussi tomber encore plus amoureux d'Oran</u>.</p>	
	<p>Dans ce livre, les réflexions et les sentiments de la protagoniste découlant de la situation de son pays, un environnement devenu de plus en plus irrespirable, intolérant, violent et cruel, ont un poids important. Les émotions traversent les pages. Il n'y a pas de grands rebondissements, d'actions ou de surprises, mais plutôt le voyage émotionnel de Kenza, la narration de sa vie et son exil en France.</p> <p><u>Cela m'a permis de me rapprocher d'une société</u> dont la culture est différente de la mienne et de comprendre un peu plus la véritable tragédie qu'ils y vivent au quotidien. Comment la terreur contrôle-t-elle leur vie et comment la violence se répand-elle comme la lave, brûlant tout sur son passage, ne laissant que cendres, mort et destruction ? C'est déchirant et terriblement désespérant. « Les écoles produisent des crétins et la population est prise entre deux formes de terrorisme, celui de l'armée et celui des fondamentalistes. La crème des démocrates est acculée ou en fuite. »</p>	Laura, aout 19, 2017
	<p><u>C'est une belle histoire lyrique</u>, qui montre avec une profondeur déchirante la souffrance des femmes sous un régime oppressif. Mokeddem a vécu cette vie et son expérience personnelle transparait. Félicitations à la traductrice K. Melissa Marcus pour sa brillante traduction qui fait résonner l'émotion et la poésie de l'original. Kenza est une narratrice abîmée qui explore la douleur de sa vie comme une sonde dans une plaie ouverte. <u>C'est avec soulagement que les lectrices la suivent jusqu'à un semblant de sécurité et la légère possibilité de bonheur</u>.</p>	Faith Justice, Sept 3 2010
	<p>[...].</p> <p><u>Une histoire d'actualité</u>, de l'intérieur de l'Algérie, et donc très audacieuse. Écrit avec beaucoup de talent et d'intensité, tout comme « The Displaced ». Couverture originale avec le visage d'une jeune femme arabe et des lettres bleues et jaunes sur fond noir.</p>	Bep, juillet 31 2017
	<p>Malika Mokeddem parvient à raconter l'histoire de Kenza, une protagoniste intéressante et surtout humaine, avec élégance et intérêt. Il est assez intéressant de comprendre le type d'histoire et de conflit qui se déroule dans les pays du</p>	Raposa, June 9, 2021

³⁴ *Des rêves et des assassins* by Malika Mokeddem. <https://www.goodreads.com/book/show/26017168-des-r-ves-et-des-assassins>.

	monde arabe et comment ils affectent leurs habitants. <u>Les voix comme celle de Mokeddem sont extrêmement importantes en littérature.</u>	
	<u>Un bon roman</u> sur la vie d'une jeune Algérienne qui se rend en France pour échapper au fondamentalisme religieux qui règne dans sa région. <u>Il possède une prose agréable et permet d'entrer facilement dans le contexte social qu'il tente d'exposer.</u>	Sébastien, Mar 10 2021
	Mes attentes étaient peut-être trop élevées, mais <u>j'ai été déçue par ce livre.</u> KENZA avait le potentiel d'être un personnage attachant, mais elle semble sous-développée (un défaut de la traduction peut-être ?). <u>Ce détail a fait qu'il m'a été difficile de m'identifier à elle ou de me sentir impliquée dans son voyage émotionnel.</u> Au moins, ce livre était court et je n'ai pas l'impression d'avoir perdu trop de temps à le lire.	Courtney Hlebo, Aug 14, 2011

Bibliographie

- Agar-Mendousse, T. (2006). *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. L'Harmattan.
- Aït-Aoudia, M. (2015). Chapitre 6 / La construction du FIS. Dans *L'expérience démocratique en Algérie (1988-1992)* (p. 155-184). Presses de Sciences Po. <https://www.cairn.info/l-experience-democratique-en-algerie-1988-1992--9782724612585-p-155.htm>
- Al-Saleh, C., & Kristanek, M. (2018). Austin (A). Dans *L'Encyclopédie philosophique*. <https://encyclo-philo.fr/austin-a>
- Algeriepart. (2017, novembre 28). Vidéo. « En Algérie, les islamistes ont perdu la guerre, mais ont-ils remporté les esprits ? ». *Algérie Part*. <https://www.algeriepart.com/video-algerie-islamistes-ont-perdu-guerre-ont-remporte-esprits/>
- Allami, N. (1998). *Voilées, dévoilées. Être femme dans le monde arabe*. L'Harmattan.
- Anna Gréki. (2022). Dans *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Anna_Gr%C3%A9ki&oldid=199554211
- Armengaud, F. (2007). *La pragmatique du troisième degré. La théorie des actes de langage : Vol. 5e éd.* (p. 77-96). Presses Universitaires de France ; Cairn.info. <https://www.cairn.info/la-pragmatique--9782130564003-p-77.htm>
- Aubert, G. (2015). Chapitre 8—Mots et images de la révolte. Dans *Révoltes et répressions dans la France moderne* (p. 115-126). Armand Colin ; Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/arco.auber.2015.01.0115>
- Aubry, A. (2016). Malika Mokeddem, ou la Recherche d'un espace où devenir soi-même. *Revue du Gerflint*, Chili, (12), 15-23. Consulté novembre 30, 2021, à l'adresse <https://gerflint.fr/Base/Chili12/aubry.pdf>

- Auzias, C., Mhenni, L. B., Langton, M., Mokeddem, M., & Therrien, M. (2012). *Féminismes, ailleurs : Planète femme, Gitanes, Aborigènes, Amérindiennes, Saoudiennes, Tunisiennes*. Éditions Indigène.
- Bahi, Y. (2019). *Écriture et dénonciation ou l'émergence d'un espace discursif de la dissidence dans la littérature de l'extrême contemporain Cas d'étude : La Préface du Nègre de Kamel Daoud*. 51, 174-187. <file:///Users/diana/Downloads/andaires,+10+écriture+et.pdf>
- Ben Jelloun, T. (1994, avril 15). *Le prix Méditerranée mérite bien son nom*.
- Benayoun, F. (2019). *Les effets de la décennie noire sur la littérature féminine en Algérie* [Mémoire de maîtrise]. Université York, Département d'études supérieures en études françaises.
- Bendjelid, F. (2012). *Le roman algérien de langue française*. Chihab.
- Benourine, S. (2019, octobre 22). Non, ce n'est pas facile d'être une femme en Algérie. *El Watan*. <https://www.elwatan.com/edition/contributions/non-ce-nest-pas-facile-detre-une-femme-en-algerie-22-10-2019>
- Benveniste, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. Dans *Langages* (p. 12-18). https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572
- Benveniste, E. (1966). De la subjectivité dans le langage. Dans *Problèmes de linguistique générale* (p. 258-266). Gallimard. <http://latina.phil2.uni-freiburg.de/raible/Lehre/2006/Materialien/Benveniste.pdf>
- Boholm, A. (1998). Visual images and risk messages: commemorating Chernobyl. *Risk Decision and Policy*, 3(2), 125-143.
- Bonn, C. (1999). *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* L'Harmattan. 187.
- Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française—Vers un espace de communication littéraire décolonisé*. L'Harmattan.

- Bouhdiba, A. (1980). Les Arabes et la couleur. *Cahiers de la Méditerranée*, 20(1), 63-77. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS. Consulté novembre 11, 2021, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1980_num_20_1_914
- Bourquin, J. (2021, septembre 10). La secte des « Assassins » : Une des premières organisations terroristes de l'Histoire ? *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/la-secte-des-assassins-une-des-premieres-organisations-terroristes-de-l-histoire-2424053>
- Camus, A. (1951). *L'Homme révolté* (133^e éd.). Gallimard. 382 p.
- Carrier, R.-P. (2017). *L'écriture fictionnelle comme espace de reconstruction d'une indianité en tension : La question identitaire dans l'œuvre de Bernard Assiniwi* [Mémoire de maîtrise, Université Laval]. <https://www.cegepthefford.ca/wp-content/uploads/version-finale-volume-Rene-Pierre-Carrier-02.pdf>
- Chaulet-Achour, C. (1998). *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica.
- Chergui, Z. (1996). La question féminine : Enjeu du projet de société. *Recherches Internationales*, 43(1), 163-178. <https://doi.org/10.3406/rint.1996.2174>
- Chiantaretto, J.-F. (2014). *Écritures de soi, Écritures des limites*. Hermann ; Cairn.info. <https://www.cairn.info/ecritures-de-soi-ecritures-des-limites--9782705689087.htm>
- Chouiten, L. (2014). Just Above Silence by Anna Greki. *Article 5*, 2(1), 3. <https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=transference>
- Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Seuil.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)* [Ph.D., Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>
- Crettiez, X., & Ainine, B. (2017). « Soldats de Dieu » *Paroles de djihadistes incarcérés*. de l'Aube et Fondation Jean-Jaurès. 168.

- Cristini, C., & Ploton, L. (2009). Mémoire et autobiographie. *Gérontologie et société*, 32 / 130(3), 75-95. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/g.s.130.0075>
- Daum, P. (1^{er} août 2017). Mémoire interdite en Algérie. *Le Monde diplomatique*, 2. [En ligne] Consulté le 20 avril 2022. <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/08/DAUM/57773>
- De La Fontaine, J. (1668). Le Pâtre et le Lion. Dans *Fables de La Fontaine* (Vol. 1, p. 2). C. Barbin.
- Denis, B. (2019). L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une « générosité ». Dans I. Poulin & J. Roger (Éds.), *Le lecteur engagé : Critique—Enseignement—Politique*, Modernités (p. 211-219). Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux. Consulté décembre 9, 2022, à l'adresse <http://books.openedition.org/pub/2798>
- Desjardins, S. (27 juin 2019). La difficile bataille des femmes pour l'égalité en Algérie. *Radio-Canada.ca*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1200308/algerie-alger-feminisme-manifestation-fatma-oussedik-sociologue>
- Détrez, C. (2014). Maïssa Bey, lettres d'Algérie. *Travail, genre et sociétés*, 32(2), 5-21. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/tgs.032.0005>
- Déruelle, A. (2013). La Comédie animale : Le bestiaire balzacien. Préambule. *Groupe International de Recherches Balzaciennes*.
- Didier, B. (1988). Les femmes et la diffusion des Lumières. *Man and Nature*, 7, 23. <https://doi.org/10.7202/1011925ar>
- Doom, A. (2018). *Un quai entre deux mondes* (Denise Truax). Prise de parole.
- Doubrovsky, S. (2007). Les points sur les « i ». Dans C. Viollet & J.-L. Janelle, *Genèse et autofiction*. Academia-Bruyant. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>

- Figuerola, C. (2016). Lumière et ombres de la condition féminine—Le regard de Malika Mokeddem et de Maïssa Bey sur l’histoire de l’Algérie.pdf. *Intercambio/Échange*, 1(6), 21-32. <https://doi.org/0.21001>
- Freud, S. (1912). *Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (S. Jankélévitch, Trad.). J.-M. Tremblay. <https://doi.org/10.1522/cla.frs.tot>
- Genette, G. (1972). Discours du récit. Dans *Figures III*, (p. 65-278). Seuil.
- Genette dans Thiebaut, G. (1997). L’effet-épigraphe dans le Facundo de D.F. Sarmiento. *América. Cahiers du CRICCAL*, 18(2), 547-557. <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1291>
- Genton, F. (2016). Georges Gusdorf et l’« écriture de soi » : De la théorie à la pratique. Dans J.-M. Paul & A.-R. Hermetet (Éds.), *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation* (p. 21-33). Presses universitaires de Rennes.
<http://books.openedition.org/pur/38692>
- Grandguillaume, G. (2008). Abdelkader Alloula, un homme de culture algérienne. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, 58(1), 10-11. <https://doi.org/10.3406/horma.2008.2586>
- Gravillon, I. (2019). Comment la jeunesse refait le monde. *L’école des parents*, 632(3), 32-38. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/epar.632.0032>
- Gray, J. (2010). *Show Sold Separately : Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. NYU Press.
- Grivel, C. (1973). *Production de l’intérêt Romanesque*. Walter de Gruyter.
- Hamil, M. (2004). Exile and Its Discontents : Malika Mokaddem’s Forbidden Woman. *Research in African Literatures*, 35, 52-65. <https://doi.org/10.1353/ral.2004.0014>
- Hamza, A. (5 avril, 2014). Interdit de candidature, l’islamiste Ali Belhadj attend son heure. *France 24*. <https://www.france24.com/fr/20140405-algerie-ali-belhadj-interdit-candidature-presidentielle-election-front-islamique-salut>

- Hardouin-Le Goff, C. (2016). Défense de l'oubli. *Les Cahiers de la Justice*, 4(4), 593-606.
<https://doi.org/10.3917/cdlj.1604.0593>
- Harris, T. (1990). *Le Silence des agneaux* (Traduction de Monique Lebailly). Albin Michel. 337 p.
- Helm, Y. A. (2000). *Malikka Mokeddem : Envers et contre tout* (L'Harmattan). 266 p.
- Hugo, V. (2005). *Claude Gueux*. Gallimard
- Iamarene-Djeral, D. (2006). La violence islamiste contre les femmes. *NAQD*, 22-23(1-2), 103-142. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/naqd.022.0103>
- Immigration and Refugee Board of Canada. (1^{er} juin 1995). *Algérie : L'islamisme, l'état et le conflit armé*. <https://www.refworld.org/docid/3ae6a8158.html>
- Jacomard, H. (2000). *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine—Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Droz.
- Jacques Lory, P. M. (2004). *L'interprétation des rêves dans la culture musulmane*. 95-105.
<https://shs.hal.science/halshs-00322542/document>
- Jakobson, R. (2003). Chapitre 11 : « Linguistique et poétique ». Dans N. Ruwet (Trad.), *Essais de linguistique générale* (p. 260). Éditions de Minuit.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard. 166 p.
- Jean, P. (Réalisateur). (2009, novembre 25). *La domination masculine* [Documentary]. Elzévir Films, Black Moon, Union Générale Cinématographique (UGC).
- Joffe, H. (2007). Le pouvoir de l'image : Persuasion, émotion et identification. *Diogène*, 217(1), 102-115. <https://doi.org/10.3917/dio.217.0102>
- Kaempfer, J., & Zanghi, F. (2003). *La perspective narrative*. Ambroise Barras.
<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html#pn013100>
- Kant, E. (1853). *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit, Réponse à cette question : Qu'est-ce que les Lumières ?* Auguste Durand.

- Klimecki, O. (2014, octobre 25). *De l'empathie à la compassion : Un parcours émotionnel face à la souffrance*. <https://www.unige.ch/lejournal/numeros/93/article1/article1bis/>
- Kuntzmann, R. (2006). L'herméneutique biblique. *Revue des sciences religieuses*, 80/3, Art. 80/3. <https://doi.org/10.4000/rsr.1939>
- Lacoste-Dujardin, C. (1998). Violence en Algérie contre les femmes transgressives ou non des frontières de genre. Dans M. Virole, *Femmes et hommes au Maghreb et en immigration : La frontière des genres en question* (p. 19-31). Publisud.
- Lacoste, C., & Lacoste, Y. (1991). *L'État du Maghreb*. La Découverte.
- Lafond, F. (2003). *Cauchemars américains : Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*. Editions du CEFAL. 242 p.
- Lannegrace, J. (2017). *Trouver son identité profonde : Avec les penseurs chrétiens*. Salvator.
- Laroui, R. (2002). Les littératures francophones du Maghreb. *Québec français*, 127, 48-51. <https://www.erudit.org/en/journals/qf/1900-v1-n1-qf1191933/55807ac.pdf>
- Lazali, K. (2018). 6. La guerre intérieure des années 1990. Dans : K. Lazali, *Le trauma colonial : Une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie* (pp. 157-190). Paris : La Découverte.
- Lebdai, B. (2022, février 2). *MALIKA MOKEDDEM : Une romancière algérienne libre - Culture : Liberté*. <https://www.liberte-algerie.com/culture/une-romanciere-algerienne-libre-372704>
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Le Seuil.
- Leperlier, T. (2018). Une littérature en état d'urgence ? Controverses autour d'une notion stratégique dans la décennie noire. Dans Hermann (Éd.), *L'Algérie, Traversées* (p. 99-110). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02299790>
- Loroux, N. (1989). *Les expériences de Tirésias : Le féminin et l'homme grec*. Gallimard.

- Luica, L.-D. (2013). *Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'oeuvre de Driss Chraïbi* [Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne].
<https://theses.hal.science/tel-00984272/document>
- Mangueneau, D. (2004). *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- Manceron, O. (2019, septembre 10). *La fabrique du viril : L'apprentissage de la masculinité toxique - Presse-toi à gauche !* [Interview]. <https://www.pressegauche.org/LA-FABRIQUE-DU-VIRIL-l-apprentissage-de-la-masculinite-toxique>
- Marcus, M. (1997, juillet). *Interview avec Malika Mokeddem* [Papier].
- Marlowe, L. (2013). *The Things I've Seen : Nine Lives of a Foreign Correspondent*. Liberties Press.
- Mathieu. (2009). La focalisation du narrateur dans le récit. *Superprof Ressources*.
<https://www.superprof.fr/ressources/langues/francais/college-fr2/3eme-fr2/technique-narration-neutre.html/>
- McCallam, D. (Réalisateur). (9 juin, 2017). *PHILOSOPHIE - Emil Cioran* [Vidéo].
<https://www.youtube.com/watch?v=wMOM34XEi2k>
- Mellier, D. (1999). *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Champion.
- Mertz-Baumgartner, B. (2001). La violence et son contrepoids esthétique dans *Ravisser de Leïla Merouane*. Dans *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine* (p. 184-196). L'Harmattan.
- Michaud, É. (1996). *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Gallimard.
- Miroux, J.-P. (2009). *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Armand Colin coll.
- Mokeddem, M. (1992). *Le siècle des sauterelles*. Le livre de poche.
- Mokeddem, M. (1995). *Des rêves et des assassins*. Grasset & Fasquelle.
- Mokeddem, M. Le manque et l'outrance. Dans *Des rêves et des assassins* (p. 11-30). Grasset & Fasquelle.

- Mokeddem, M. (1994). *L'interdite*. Le livre de poche.
- Mokeddem, M. (1998) *La nuit de la lézarde*. Le livre de poche.
- Mokeddem, M. (2001) *Nzid*. Seuil
- Mokeddem, M. (2003) *La transe des insoumis*. Grasset & Fasquelle.
- Mokeddem, M. (2008). *Je dois tout à ton oublié*. Grasset & Fasquelle.
- Montesquieu. (1721). Lettre XI. Dans *Lettres persanes* (D'après l'édition établie par André Lefèvre, p. 26). Bibliothèque publique et universitaire de Genève.
<https://athena.unige.ch/athena/montesquieu/montesquieu-lettres-persanes-011.html>
- Paulin, C. (2018). L'écriture de soi : Genres discursifs, mode discursif ? Le récit des internements de Janet Frame : *Faces in the Water, An Autobiography*. *Études de stylistique anglaise*, 12, Art. 12. <https://doi.org/10.4000/esa.574>
- Pears, P. A. (2015). *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing*. Lexington Books.
- Pennebaker, J. W., & Smyth, J. M. (2021). *Écrire pour se soigner – La science et la pratique de l'écriture expressive* (Traduit de l'anglais par Margaret Rigaud). Marcus Haller.
- Picard, M. (1996). *La Lecture comme jeu*. Éditions de Minuit. 328 p.
- Pittin-Hédon, M. O. (2019). IV. L'épigraphe : Du texte au hors-texte. Dans *Alasdair Gray : Marges et effets de miroirs* (p. 97-123). UGA Éditions.
<http://books.openedition.org/ugaeditions/7886>
- Pham, V. Q. (2018). L'écriture de soi comme démarche sociologique chez les auteurs vietnamiens. *Mondes asiatiques*. <https://mondesfrancophones.com/mondes-asiatiques/lecriture-de-soi-comme-demarche-sociologique-chez-les-auteurs-vietnamiens/>
- Rebollard, P. (1996). En lisant les épigraphes de Claude Simon. *Revue de la section de littérature française*, 3, 143-164.
- Redouane, N., Szmidt, Y., & Elbaz, R. (2003). *Genèse d'une œuvre basée sur des entretiens avec MALIKA MOKEDDEM* (p. 352). L'Harmattan.

- Rezanavaz, E. (2020). *Le discours du voile dans l'écriture francophone du monde arabe* [Electronic Thesis and Dissertation Repository]. The University of Western Ontario.
- Ricard, M. (2013). *Plaidoyer pour l'altruisme, la force de la bienveillance*. NIL.
- Risset, J. (2017). Les femmes et les Lumières dans la nouvelle Europe (M. Rueff, Trad.). *Poésie*, 160-161(2-3), 312-315. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/poesi.160.0312>
- Roman, S. (2016). Habermas, lecteur de J. L. Austin : L'illocution et la perlocution dans le modèle communicationnel. *Philosophiques*, 43(2), 441-464. <https://doi.org/10.7202/1038214ar>
- Rouadjia, A. (1990). *Les frères et la mosquée. Enquête sur le mouvement islamiste en Algérie*. Karthala ; Cairn.info. <https://www.cairn.info/les-freres-et-la-mosquee--9782865372638.htm>
- Roubaud, P.-J.-A. (1786). *Nouveaux synonymes françois*. (Vol. 4). C. Plomteux.
- Rousseau, J.-J. (1780). *Les Confessions* (En ligne, Vol. 10). Rousseauonline.ch. <https://www.rousseauonline.ch/home.php>
- Roy, B. (2008). Les écritures du moi et la fiction. *Québec français*, 148, 78-79. <https://www.erudit.org/en/journals/qf/2008-n148-qf1101512/1705ac.pdf>
- Saemmer, A. (2016). Esthétique de la réception. Dans *Publictionnaire*. Publictionnaire. <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/esthetique-de-la-reception/>
- Salzmann, Y. (2000). *Sartre et l'authenticité : Vers une éthique de la bienveillance réciproque*. Labor et Fides. 356 p.
- Sartre, J.-P. (1948). *Situations II*. Gallimard. 330 p.
- Schnapper, D. (1994). *La communauté des citoyens : Sur l'idée moderne de nation*. Gallimard.
- Segarra, M. (1997). *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*. L'Harmattan.
- Slama, B. (1981). De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : Différence et institution. *Littérature*, 44, 51-71. [en ligne] Consulté le 10 octobre 2022, à l'adresse <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>

- Shepherd, M. (s. d.). CHADLI BENDJEDID - (1929-2012). Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (p. 2). Consulté le 9 novembre 2022, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/chadli-bendjedid/>
- Skinner, Q. (2003). Un troisième concept de liberté. *Le Débat*, 125(3), 132-142. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/deba.125.0132>
- Sow, M., Melançon, A., & Pouliot, L. (2022). *Développement socioaffectif de l'enfant entre 0 et 5 ans et facteurs associés*. 71.
- Stora, B. (1991). Amrane Djamilia, Les femmes algériennes dans la guerre. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 32(4), 115-116. Cairn.info. <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-1991-4-page-115.htm>
- Stora, B., & Ellyas, A. (1999). ABASSI Madani. (Algérie, président de l'ex-Front islamique du salut). Dans *Les 100 portes du Maghreb* (p. 43-45). Éditions de l'Atelier. <https://www.cairn.info/les-100-portes-du-maghreb--9782708234345-p-43.htm>
- Strasser, A. (2011). De l'autobiographie à sa réception : Quand les lecteurs prennent la plume. *Littérature*, 162(2), 83-99. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/litt.162.0083>
- Tahon, M.-B. (2005). Algérie : Des femmes-cibles. *Recherches féministes*, 8(1), 133-143. Consulté le 5 septembre 2022, à l'adresse <https://doi.org/10.7202/057823ar>
- Taylor, E. (2012). The Ontological Triad in James and Peirce. *Revue internationale de philosophie*, 260(2), 177-186. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/rip.260.0177>
- The Britannica Dictionary. (2023). Apparatchik. Dans *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/dictionary/apparatchik>
- Triaud, J.-L. (1992). Lamchichi (Abderrahim) Islam et contestation au Maghreb. *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 80(1), 312-313. https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1992_num_80_1_1565_t1_0312_0000_5

- Tritar, J. (2013). Femmes et pouvoir : Les enjeux des écritures du moi féminines Arabes. Dans A. Santa, *Des lettres et des femmes... La femme face aux défis de l'histoire* (p. 260-271). Peter Lang.
- Van Den Heuvel, P. (2017). Le rôle des déictiques dans la constitution du sujet. Dans A. Goulet (Éd.), *Voix, Traces, Avènement : L'écriture et son sujet* (p. 117-127). Presses universitaires de Caen. <http://books.openedition.org/puc/9927>
- Van der Maren, J.-M. (2010). *Le souvenir et le bouleversement du temps dans la reconstruction du passé. Réflexions méthodologiques*. 8, 37-50. www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue
- Vatin, J.-C. (1981). *Puissances d'État et résistances islamiques en Algérie, XIX-XX siècles. Approche mécanique*. 243-269. Centre National de la Recherche Scientifique.
<file:///Users/diana/Downloads/PUISSANCE%20D'ETAT%20ET%20RESISTANCES%20ISLAMIQUES%20EN%20ALGERIE,%20XIX-XXe%20SIECLES%20APPROCHE%20MECANIQUE.pdf>
- Weil, P. (2005). Le statut des musulmans en Algérie coloniale. Une nationalité française dénaturée. *Histoire de la justice*, 16(1), 93-109. Cairn.info.
<https://doi.org/10.3917/rhj.016.0093>
- Živković, D. (2017). Une approche pragmatique de l'analyse du discours et son application à la didactique du français sur objectif spécifique. *Linguistics and Literature*, 15(1), 73-83.
<https://doi.org/10.22190/FULL1702073Z>
- Zola, É. (1885). *Germinal*. Gil Blas.