

Écriture de la dissémination chez Malika Mokeddem

Résumé :

De l'écriture de la dissimulation à la dissémination de l'écriture, Malika Mokeddem use des différentes techniques du fragmentaire. Éparpillé de part et d'autres entre récits de vies et romans, le *je* des récits autobiographiques s'accomplit par les différentes identités narratives. À l'image de l'identité du Je qui est en perpétuel quête de soi, le corps de la langue française est fragmenté car inséminé par le dialecte algérien.

Abstract:

From the writing of dissimulation to the dissemination of writing, Malika Mokeddem uses different fragmentary techniques. Scattered on each other between life stories and novels, the "I" of autobiographical stories is fulfilled by the different narrative identities. Fragmented, the body of the French language is inseminated by the Algerian dialect which would be in the image of the identity of the "I" constantly in quest for oneself.

Auteure algérienne, Malika Mokeddem s'est exilée à partir des années quatre-vingt-dix en France. Elle commence à dire son intransigeance (2003, p. 12) dans son premier roman *Les Hommes qui marchent*. Cette fable des mille et une nuits représente son enfance, les absences et tout ce qui lui a permis de revendiquer son existence.

Dans cette première phase de *l'écriture de l'urgence*¹, qui traduit la colère et la violence de la guerre, se dégage aussi le roman des *Rêves et des Assassins*. Consciente du risque d'enlisement dans le témoignage, Mokeddem prend une certaine distance de la violence pour mettre plus l'accent sur le silence. Le désert saisit la parole et se fait écouter dans *La Nuit de La Lézarde*.

Une volonté de sincérité caractérise la troisième phase de l'écriture mokeddemienne. L'auteure revient sur son parcours de femme médecin et écrivain dans une trilogie autobiographique : *La Transe des Insoumis*, *Mes Hommes*, et *Je dois tout à ton oubli*. L'on peut considérer cette troisième phase à la fois comme un retour et un commencement : un retour puisque certains événements biographiques ont fait l'objet des écritures romanesques précédentes ; et un commencement par le recours à la première personne du singulier excepté le dernier à savoir *Je dois tout à ton oubli*, sur lequel nous reviendrons plus tard.

À travers son œuvre, l'auteure a tant essayé de s'extérioriser dans ses romans que de se dissimuler dans les récits dits autobiographiques. En effet, les traumatismes sont dispersés à travers les différents romans et le lecteur est amené à rassembler des morceaux de vie de l'auteure.

Notre problématique s'articulera autour de l'écriture fragmentaire mokeddemienne en tant que procédé de dissémination. Fractionnés, les bris de vies sont éparpillés de part et d'autres dans les romans. La décomposition des traumatismes et des histoires personnelles permet-elle ainsi la dissimulation de la première personne du singulier dans les récits autobiographiques ?

Nous nous intéresserons tout d'abord² à la dissémination du *Je* dans l'œuvre mokeddemienne avant d'analyser ensuite, l'écriture fragmentaire comme technique de dissémination.

¹ Chaulet Achour C. : « 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 », citée par Bonn et Boualit, 1999, p. 50.

² Nous nous baserons sur l'approche narratologique et des théories de l'écriture du Moi.

De l'itération à la dissémination du *Je*

L'écriture mokeddemienne se caractérise par une certaine redondance qui pourrait se lire comme une itération au niveau de l'histoire. L'auteure manie de manières différentes un parcours identique. En effet, les héroïnes des romans sont des femmes issues d'une famille nomade du désert algérien aspirant à la liberté. Leila³ et Kenza⁴ sont des combattantes qui ont crié leurs insoumissions et se sont indignées contre certaines traditions afin de préserver leur droit à l'éducation. Sultana⁵ et Malika⁶ ont subi la tutelle d'un père s'opposant à l'éducation des filles avant de devenir femmes médecins.

L'auteure semble réécrire son histoire en s'inspirant de son vécu. La similitude des trames romanesque avec le parcours de l'auteure est d'autant plus confirmée dans les différentes interviews. Dans cette perspective, Mokeddem affirme qu'« on écrit toujours avec ce qu'on est » (Marcus, 1998, p. 1). Le recours au participe passé de l'auxiliaire *être* souligne le primat de l'existence et du vécu de l'auteure dans ses écrits.

La similitude du parcours de ces personnages avec le vécu de l'auteure inscrivent ces romans dans *l'espace autobiographique*. Un espace permettant, comme le précise Lejeune, 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 » (p. 165). Défiant les règles scripturaires, Mokeddem crée un espace situé dans un entre-deux où la fiction est mêlée de front avec les éléments autobiographiques. Comment s'opère le je-u du masque chez Mokeddem ? Par quels procédés narratifs et scripturaux l'auteure parvient-elle à dissimuler le *je* ?

À forte teneur autobiographique, le premier roman retrace l'histoire familiale de l'auteure. Elle affirme : « Le seul livre où il y'a vraiment mon enfance, mon adolescence et la suite c'est *Les Hommes qui marchent* qui retrace la vie de ma famille... » (Marcus, 1998, p. 1) Cependant, la fiction semble l'emporter sur l'autobiographie dans ce roman. La distance, sur le plan énonciatif, entre l'auteure et le narrateur est représentée par le recours à la troisième personne du singulier. Mokeddem explique le changement du *je* en *elle* en ces termes :

Dans le premier jet, sorti dans l'urgence, je disais « je » et les membres de ma famille avaient leurs véritables prénoms. Ensuite,

³ Héroïne du roman *Les Hommes qui Marchent*.

⁴ Héroïne du roman *Des Rêves et des assassins*.

⁵ Héroïne du roman *L'interdite*.

⁶ Héroïne du récit *Mes Hommes*.

une réécriture s'imposait qui procédait à une sorte de mise à plat. Cette remise à l'ouvrage de l'écriture épuisait l'émotion. Le « je » devient Leïla et tous les autres prénoms furent changés⁷.

Le récit de vie bascule ainsi dans la fiction, mais il s'agit d'une fiction qui s'inspire de faits réels. *Le déguisement du moi*, comme le précise Michel Maillard, est une démarche assez ambiguë « puisqu'elle joue avec la vérité d'une vie réellement vécue et le masque que la fiction romanesque lui fait revêtir » (Maillard, 2001, p. 72).

Dissimulée derrière la troisième personne du singulier, l'auteure emprunte le parcours de sa vie, les tabous de la société et tous les interdits à son héroïne.

Le passage de la troisième à la première personne du singulier avec *l'Interdite* annonce une nouvelle étape scripturaire de l'auteure dans laquelle elle n'emprunte plus sa vie à ses personnages, mais fait de son identité un personnage. D'emblée, le titre annonce la couleur de l'androgynie. Le participe passé au féminin « interdite », précédé d'un article défini masculin « le », change de classe grammaticale, et par là même sociale, pour devenir un nom androgyne. Morcelé, le héros français Vincent reçoit une greffe d'une femme algérienne. Dans ce corps d'homme, habité par les goûts d'une femme, le personnage est fractionné par le foie et son homonyme au féminin la foi, qu'il a reçus.

Gascon et chrétien, devenu athée, par mon père ; juif par ma mère, polonaise et pratiquante par solidarité ; maghrébin par mon greffon et sans frontière, par 'identité tissulaire'... mon identité butine à son gré, fait son miel et mâtime ses vieux tanins ; elle mélange accommode, elle ne renie rien ; je suis un éclectique, un arlequin dirait Michel Serres. (p. 62)

Pour reprendre le titre de Dominique Fourcade, ce *Masculin Féminin* (2003) constitue le mythe identitaire mokedemien. De la dissimulation identitaire à la fragmentation corporelle, l'auteure se compose et se décompose à travers ses personnages.

Par ailleurs, la synonymie du prénom de l'héroïne Sultana, dans son acception de reine en langue arabe, avec celui de Malika annonce le projet autobiographique. Ayant le même parcours initiatique de jeune femme médecin qui retourne à son village natal Ain Nakhla et se retrouve exclue des siens, Sultana devient l'ombre de Malika.

La reprise de certains éléments du projet d'individuation accentue ainsi le simulacre identitaire. La ressemblance entre elles (l'héroïne et

⁷ « Malika Mokeddem : écriture et implication », 1997, n° 14.

la narratrice) est telle que l'auteure se fait emporter dans un tourbillon identitaire sans issue.

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

Quel serait donc le référent du *Je*, le narrateur homodiégétique⁸ Sultana ou l'auteure Malika ?

Fragmenté en deux entités (l'une/l'autre), le pronom possessif *Mes* traduit la pluralité et disperse ainsi le *Je*. Délité, le *Je* perd sa référentialité.

Se répéter autrement, telle serait l'enjeu de l'écriture Mokeddemienne. C'est dans cette perspective que Derrida caractérise l'itérabilité comme une « possibilité singulière de répétition autre⁹ ». De l'itération à la dissimulation, le *Je* se retrouve dans l'inter-diction.

Brouillant les pistes d'identification dans les romans, le masque du référent cède la place au jeu de la dissémination dans les récits de vie. En effet, aucun indice explicite ne montre que le je du narrateur est le même que le *je* du personnage principal. L'auteure peut prêter son prénom, son vécu et l'histoire de sa vie à son personnage, créant ainsi son double, sans pour autant qu'il le soit. L'écriture devient ainsi pour Mokeddem un espace de dissimulation brouillant toutes les pistes d'identification.

C'est ainsi que le possessif dans le titre *Mes Hommes*, premier récit autobiographique, souligne le primat de la réflexion sur la position immédiate du sujet. Fragmenté, le sujet se disperse entre le scripteur et le sujet parlant : « Moi je me contente de prendre quelques hommes dans ma vie. » (p. 200) La forme pronominale du verbe *se contenter* de sens réfléchi, montre que le *je* exerce sur le *moi* l'action du verbe. La dissémination de la première personne du singulier en deux entités, le pronom sujet (*je*) et le pronom tonique (*moi*) est représentative de l'ambiguïté énonciative.

Mes Hommes se veut en ce sens, une représentation du *Moi*, un récit spéculaire dans lequel Mokeddem a représenté les hommes qui ont contribué à sa conception de femme combattante mais aussi de se voir

⁸ Récit « à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Genette, 1972, p. 252).

⁹ « Index des termes de l'œuvre de Derrida », disponible sur : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0806191043.html>

à travers ses personnages masculins. Entre le blâme du père et l'éloge des partenaires, l'écriture autobiographique devient une réflexion permettant à l'auteure de voir l'autre en soi.

Paradoxalement, la primauté du sujet dans le titre *Je dois tout à ton oubli* est brisée par un récit à la troisième personne du singulier. C'est donc un autre personnage qui prendra en charge le récit de la scène traumatisante. Quel serait alors le référent du *Je* dans le titre ?

Si nous allons nous restreindre à l'espace de couverture, le référent de la première personne du singulier serait l'auteure Malika Mokeddem. Dans ce cas, il y aurait une disproportion entre le récit raconté et le titre, en d'autres termes, entre l'identité de l'auteur et du narrateur homodiégétique. Mokeddem semble ainsi brouiller toutes les pistes d'identification en faisant de l'autobiographie un espace d'autocritique et des romans l'espace des aveux. En ce sens, Lejeune précise que l'auteur ne peut « se projeter, se confesser, se rêver, se purger, s'exprimer [qu'à] travers des fictions » (p. 185).

La projection de l'auteure dans ses différents romans dissémine l'identité du Moi à travers les différentes identités narratives : « Ressasser, c'est le ressort, le sort des traumatisés » (p. 42), déclare-t-elle dans *La Transe des Insoumis*. L'itération qui se retrouve dans le ressassement disperse les traumas sous forme de fragments.

Écriture fragmentaire

Le réseau établi entre les différents romans mokedemiens fonctionnerait comme une toile d'araignée par une interconnexion nécessaire à la compréhension de l'évolution identitaire et scripturaire de l'auteure. En effet, chaque nouveau récit se dit à partir de celui qui le précède dans la mesure où l'écriture d'un traumatisme interpelle un autre et fait l'objet d'une nouvelle fictionnalisation du *Je*. C'est ainsi que l'auteure fait allusion dans *La Transe des Insoumis*, récit autobiographique, à une scène traumatisante qui sera analysée dans un roman postérieur :

En réalité j'ai totalement enfoui un drame qui remonte à la prime enfance. C'est l'oublié originel, l'effacement fondateur... il est à l'origine de tout. De ma relation à la mère. De mon insomnie... de mon absence de désir d'enfanter. Il me faudra plusieurs livres dont un sur l'amnésie, N'zid pour parvenir à le déterrer... il me faudra attendre l'écriture de ce livre-là, ce voyage de l'écriture, jusqu'au bout de l'insomnie pour enfin le découvrir. Mais ça c'est un autre livre ! (p. 181)

Mentionné, le drame n'est pas assumé par la première personne du singulier. La paralipse, comme stratégie rhétorique, permet « l'omission [d'une] action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler » (Genette, 1972, p. 212). Le silence assourdissant du drame pèse sur la construction phrastique et sémantique de ce passage. Les points de suspension reprennent le geste elliptique de l'allusion en suspendant la phrase de son sens et de ses compléments. Cette scène traumatisante qui serait en rapport avec la mère, terme employé avec l'article défini mais non déterminé, fera l'objet du récit de *Je Dois tout à ton Oubli*. Mokedem avait-elle besoin de se mettre dans la peau d'un autre personnage pour passer aux aveux ?

L'on découvre dans ce roman une description détaillée d'un secret familial. Témoin oculaire d'un homicide volontaire, Selma prend en charge le récit mentionné par Malika dans *La Transe Des Insoumis*.

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux de Zahia qui semble tout figer. (2008, p. 11)

Exclue du corps du récit, la scène du crime se distingue par une typographie différente. Le recours à l'italique inscrirait cet épisode dans un espace propre à cet autre texte. De l'omission de ce fragment dans *La Transe Des Insoumis* à son exclusion du corps du récit dans *Je Dois tout à ton oubli*, nous assistons à la dé-composition de la scène du crime. Disséminé, le récit est fragmenté. Dans ce même ordre d'idée, Blanchot affirme que « toute réflexion fragmentaire exige cela : une réitération et une pluralité infinies » (2000, p. 132).

La réécriture du même référent, la scène du crime par le recours à des procédés narratifs différents, traduit la tergiversation scripturaire. Divaguant entre le *je*, *La Transe Des Insoumis*, et le *elle* de *Je Dois Tout à ton Oublie*, la scène se disperse entre un récit autobiographique, qui par souci de sincérité mentionne les faits, et un récit fictionnel qui récupère ces renvois afin de mieux les analyser. De surcroît, la mise en abyme par une double fictionnalisation du récit, puisque la narratrice ne sait pas s'il s'agit d'un cauchemar ou d'un trouble de mémoire, l'exclut encore une fois dans la mesure où le rêve devient un fragment de l'histoire : « Selma frissonne. Est-ce un cauchemar ? Se serait-elle assoupie, elle,

l'insomniaque ? Après ce qu'elle a vécu dans l'après-midi ? D'où sort cette vision démoniaque ? » (2008, p. 11)

Ces bribes de vies éparpillées de part et d'autres à travers les différents romans sont représentatives d'une écriture fragmentée. En effet, les récits sont décomposés sous forme de chapitres. C'est ainsi que s'opère une dialectique narrative entre Vincent et Sultana dans *L'interdite*. Les récits des deux narrateurs divergent par deux points de vue différents : celui d'un homme français et d'une femme algérienne. Mettant en lumière leurs expériences personnelles entre le pays d'origine et celui d'accueil, l'histoire est fragmentée par deux « perspectives narratives¹⁰ » différentes.

La déconstruction narrative est d'autant plus accentuée dans *La Transe Des Insoumis*. La trame romanesque vacille entre les sous-chapitres *Ici*, qui se réfère au lieu de l'écriture à Montpellier et *Là-bas*, lieu de l'enfance en l'Algérie. Ces fragments textuels dispersent la chronologie de l'histoire dans la mesure où chacun des chapitres *Ici* ou *Là-bas* pourraient constituer une trame romanesque à part.

De surcroît, les bris d'histoires sont représentés par des bribes de phrases. Morcelée, la phrase mokedemienne se limite parfois à un verbe : « Je perds. J'é gare. » (2005, p. 201). Les verbes d'actions sont ainsi dépourvus de leurs compléments. L'incision phrastique crée une dissection linguistique. Dans *La Transe des insoumis*, Mokeddem propose un sens nouveau à ces termes en les dépouillant de leurs contextes pour les rattacher à la sonorité du texte : « Longtemps. Ma mère me jette parfois un regard impatient. » (2003, p. 47) La virgule se transforme en point afin de mieux hacher la phrase et permet ainsi de mettre l'accent sur l'assonance du son [an].

Cette pratique de disséquer les termes de l'ensemble de la phrase peut par ailleurs refléter le sens recherché. En effet, l'anaphore du terme invitée (p. 105), au début de chaque paragraphe serait à l'image de l'exil du personnage au sein de sa propre famille. Transcrit en italique au début de la phrase et séparé du reste du texte par un point, ces marques typographiques séparent le terme *invitée* du corps du récit et reproduit ainsi son acception de l'exclusion. De la fragmentation jaillit ainsi la signification.

Dans ce même ordre d'idée, l'insémination des termes relevant du dialecte algérien au sein du récit écrit en langue française, interrompt la cohérence sémantique pour un lecteur monolingue. Ainsi les mots *zoufri* (p. 131), *macache* (p. 132), *ksar* (p. 102), *françaooui* (p. 85) transcrits en

¹⁰ « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. » (Genette, 1983, p. 49)

italique fractionnent-ils le tissu narratif par un creux typographique et sémantique. Le fragment ne suspend plus le sens mais creuse sa possibilité. Blanchot précise que « la dis-location [...] n'est pourtant vide de sens que parce qu'elle est promesse de sens, insoumise à l'ordre du sens » (1992, p. 510). La fragmentation devient ainsi un procédé de création de sens.

Haché par des mots étrangers, le corps du texte n'est plus un ensemble de termes reconnus par la langue de l'écriture mais devient un espace de l'étrangeté, de l'altérité. Ce métissage linguistique est représentatif de l'identité de l'auteure, un corps morcelé par sa diversité. Françoise Susini-Anastopoulos nous rappelle que le fragment échappe à toute caractérisation car il est toujours « suspect de mixité » (1997, p. 9).

Conclusion

En maniant des pratiques scripturaires différentes, Mokeddem se dévoile afin de mieux se disséminer à travers son œuvre. La transgénéricité qui est conjuguée avec l'ambiguïté du référent de la première personne du singulier brouille les pistes d'identification. La ressemblance confrontée de front avec la différence entre les personnages principaux et l'auteure, à laquelle s'ajoutent les bribes de vies dispersées au gré des différents récits, contribuent à la dissémination identitaire de l'auteure. En essayant de se dire, l'auteure se dissimule afin de mieux se voir à travers ses personnages.

L'écriture fragmentaire, comme procédé de dissémination, traduit la construction identitaire qui se fait à travers les différentes identités narratives.

À la question posée lors d'une interview par Yanis Younsi (2006) sur la fonction de catharsis de l'écriture, Mokeddem répond en ces termes : « C'est plus un souci d'authenticité qu'un besoin de réparation ». L'auteure semble ne pas avoir donné son dernier mot sur sa vie. De ce parcours de femme dissidente se créent des aventures scripturaires toujours à la lisière....

Bibliographie :

- BLANCHOT M., 1992, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 510
- BLANCHOT M., 2000, « Le Nom de Berlin », dans *Revue Lignes*, n° 03, p. 132.
- BONN Ch. et BOUALIT F., 1999, « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », dans *Études littéraires maghrébines*, n° 14, Paris, L'Harmattan.
- FOURQUADE D., 2003, *Mascunin Féminin*, Paris, Michel Chandeigne.
- GENETTE G., 1972, *Figure iii*, Paris, Seuil.
- GENETTE G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- « Index des termes de l'œuvre de Derrida », disponible sur : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>
- LEJEUNE Ph., 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MAHJOUR J., 2004, « On ne choisit pas une identité comme on choisit un chapeau », dans *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 155-156.
- MAILLARD M., 2001, *L'autobiographie et la biographie*, Paris, Nathan, Balises, VUEF.
- « Malika Mokeddem : écriture et implication », 1997, dans *L'actualité littéraire : Algérie Littérature*, n° 14, disponible sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_14_13.pdf
- MARCUS M., 1998, « Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots », dans *Algérie Littérature/Action*, Alger, éd.°Marsa, n° 1, disponible sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_22_19.pdf
- MOKEDDEM M., 1990, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay.
- MOKEDDEM M., 1992, *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.
- MOKEDDEM M., 1993, *L'Interdite*, Paris, Grasset.
- MOKEDDEM M., 1995, *Des Rêves et des assassins*, Paris, Grasset.
- MOKEDDEM M., 1998, *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset.
- MOKEDDEM M., 2003, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset.
- MOKEDDEM M., 2005, *Mes Hommes*, Paris, Grasset.
- MOKEDDEM M., 2008, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset.
- SUSINI-ANASTOPOULOS F., 1997, *L'écriture fragmentaire*, Paris, PUF.
- YOUNSI Y., 2006, entretien avec Malika Mokeddem : « l'État Algérien m'a censuré », dans *Le Soir d'Algérie*, <http://www.djazairiss.com/fr/lesoirdalgerie/42967>