



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université Les Frères Mentouri Constantine  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département de langue et littérature françaises

N° de série 05/D3C/2020

N° d'ordre 01/Fr/2020

**THESE**

**Pour l'obtention du diplôme de**

**DOCTORAT LMD**

Spécialité : Littératures de langue française

Option : Analyse du discours et Littératures

**L'ECRITURE DE L'ESPACE DANS LES ROMANS DE MALIKA MOKEDDEM ET DE  
LEILA SEBBAR**

Présentée par : **BOUCHEFFA Souheïla**

Sous la direction du Professeure **LOGBI Farida**

**Jury :**

**Président : Professeur ALI-KHODJA Jamel Université Constantine les Frères Mentouri**

**Rapporteur : Professeure LOGBI Farida Université Constantine les Frères Mentouri**

**Examineurs : - Professeur BOUDERBALA Tayeb Université Batna1**

**- Docteur SAÏDI Saïd Maître de conférences A Université Batna1**

**- Docteur MAOUCHI Amel Maître de conférences A Université Constantine les Frères  
Mentouri**

**Année Universitaire 2019-2020**

## **Dédicace**

*A tous les miens.*

*A la mémoire de mon cher grand-père, mon érudit préféré qui m'a appris l'amour et le respect de l'Autre.*

## **Remerciements**

*Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements et ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, le professeure Farida Logbi. Sa grande valeur humaine, ses encouragements, sa disponibilité et ses précieux conseils m'ont permis de faire aboutir ce projet de recherche.*

*Toute ma reconnaissance à l'enseignante exemplaire le Professeure Nedjma Benachour , responsable du doctorat que j'ai eu la chance et le privilège d'avoir comme enseignante ,qui m'a transmis à moi et à des générations entières l'amour de la littérature .*

*Je remercie vivement le Professeur Jamel Ali-Khodja qui me fait l'honneur de présider la soutenance de ma thèse, pour les précieux conseils qu'il m'a prodigués et surtout pour ses encouragements qui m'ont donné la volonté d'aller au bout de ce projet.*

*Mes sincères remerciements et ma reconnaissance entière au Professeur Bouderbala Tayeb, au Docteur Saidi Saïd et au Docteur Maouchi Amel qui ont bien voulu examiner ce travail.*

*Je remercie vivement le Professeur Boussaha Hassen pour sa précieuse disponibilité et son accueil au sein de son laboratoire.*

*Mes remerciements vont aussi au Professeur émérite Marc Jimenez et son épouse Sophie pour ses précieux conseils, son aide et ses encouragements.*

*Je remercie le professeur et écrivain Mohamed Sari de m'avoir éclairé sur la littérature algérienne.*

*Je remercie Mme Sabrina Fatmi et Mme Nadia Bouhadid de leur aide précieuse.*

*Je remercie mon amie Messaouda de son soutien et ses encouragements.*

*Je remercie tonton Henri d'avoir lu mon travail.*

*Je remercie tous mes enseignants.*

*Je remercie Monsieur Daoud et Monsieur Kribaa pour leurs encouragements et leur aide.*

*Je remercie mes amis Nadjib et son épouse Fatima de leur soutien, leur présence et encouragements.*

*Je remercie Monsieur PAGESSE et Monsieur Laloui pour leurs idées et encouragements .*

*Merci à vous tous !*

# L'écriture de l'espace dans les romans de Malika Mokeddem et de Leila Sebbar

Introduction générale.....	5
Chapitre I Etude titrologique.....	24
1. 1. L'interdite .....	25
1. 2. La désirante.....	27
1. 3. Je ne parle pas la langue de mon père / le silence des rives .....	36
Chapitre II Concepts théoriques préliminaires .....	38
2. 1. Eléments théoriques .....	39
2. 2. Essai de définition.....	42
2. 3. Sites réels et lieux de fiction.....	44
2. 4. Construction spatiale et fonction herméneutique.....	46
2. 5. Espace et mimésis .....	48
Chapitre III Espace géographique et espace symbolique .....	52
3. 1 Représentation de l'espace chez Malika Mokeddem.....	53
3. 1. a - La mer	53
3. 1. b. L'expatriation et l'exil	73
3.1. c. Le désert	77
3. 1. d. La dune	86
3. 1. e. La déterritorialisation	101
3. 1. f. Le nomadisme	104
3. 2 Représentation de l'espace chez Leila Sebbar .....	110
3. 2. a. La maison	111
3. 2. b. Le balcon	115
3. 2. c. La rue	119
3. 2. d. L'instituteur, l'entre-deux	121
3. 2. e. La langue du père, le leitmotiv de l'absence douloureuse	125
Chapitre IV Espace mental et mémoire .....	130
4. 1. Deux immensités pour deux expériences affectives .....	131
4. 1. a La mer, étendue de douleur et de deuil	131
4. 1. b La dune, refuge et rêves éveillés	140

<b>4. 2. La lecture, sanctuaire de fuite mentale.....</b>	<b>146</b>
<b>4. 3. Lire pour s'évader .....</b>	<b>149</b>
<b>Chapitre V L'espace de l'écriture.....</b>	<b>153</b>
<b>5. 1. L'activité scripturaire, une thérapie.....</b>	<b>154</b>
<b>5. 2. L'écriture, occupation de l'espace .....</b>	<b>157</b>
<b>5. 3. La parole de la mémoire .....</b>	<b>166</b>
<b>Chapitre VI L'écriture féminine.....</b>	<b>170</b>
<b>6. 1. Ecriture et féminisme .....</b>	<b>171</b>
<b>6. 2. Malika Mokeddem, la fille terrible de l'écriture féminine .....</b>	<b>174</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>181</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>187</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>1</b>
<b>Résumés.....</b>	<b>206</b>

« Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale. »

**Antje ZIETHEN**

## Introduction générale

L'espace et le temps sont les deux éléments indispensables au sens même de l'existence. Sans lesquels rien ne peut se concevoir. Pas même l'imaginaire le plus abstrait, le plus détaché de la réalité. Tous les êtres baignent continuellement dans un espace et un temps. Au sein desquels tout prend sens et occupe une place dans l'existence. A telle enseigne que lorsqu'un fait est mentionné, tout de suite les deux questions rituelles fusent spontanément : " Où ? et Quand ? " Et à partir du moment où ces deux questions ont une réponse, le fait acquiert immédiatement un statut de véracité parce qu'il devient vérifiable. Bien entendu l'espace et le temps ne sont pas vus de la même manière par tout le monde. Cela varie selon le contexte général et les différentes situations. Qui changent à l'infini. Ainsi la perception de l'espace chez les écrivains est une et multiple à la fois. Une, quand cet espace est vu en tant que milieu secondaire pour les péripéties des personnages. Multiple, quand ce même espace représente un arrière-plan décisif et agissant fortement sur l'existence de ces personnages et les motivations qui les font agir. En ce sens où on peut parler de l'espace comme une étendue concrète sur laquelle se meuvent les personnages du roman, qui même quand elle est totalement imaginaire et relève de la fiction la plus affirmée, préside aux destins plus ou moins exceptionnels des personnages. Plus encore dans ce cas, l'écrivain s'approprie cet espace pour lui donner des significations qui lui sont propres, et qui font souvent la spécificité du littéraire et l'originalité de l'œuvre. Dans le roman historique par exemple, l'espace est le plus proche possible de celui qui a vu le déroulement des faits. Mais dans les autres genres romanesques, l'écrivain donne libre cours à sa créativité et investit la fiction avec force. On pourrait dans ce cas parler des différentes dichotomies qui existent dans une œuvre littéraire. On pourrait citer à titre d'exemple l'espace mental / l'espace géographique, l'espace de la mémoire / celui des actes, l'espace culturel / celui de l'Histoire, l'espace réel / celui de l'imaginaire.

Et c'est en superposant tous ces espaces, par la magie et le savoir-faire de l'écriture romanesque que Malika Mokeddem inaugure, dans *L'interdite*, sa littérature de combat et d'engagement avec Sultana, médecin revenue en Algérie pour l'enterrement d'un ami, Yacine. Cérémonie à laquelle elle assiste, contrairement aux usages dans les pays musulmans, et où elle défie les mysogines de tous bords qui jouent aux potentats locaux, en réduisant les libertés des femmes, cachant leurs faiblesses

derrière des préceptes religieux de leur invention ou résultats de leur ignorance totale de cette même religion. Malika Mokeddem, dresse un état des lieux impitoyable de la société algérienne des années 90, à travers son héroïne Sultana, provocatrice à l'extrême, au point de s'afficher publiquement avec Vincent, amant et compagnon de ce périple contestataire, venu lui aussi en Algérie, pour (re)trouver, le pays de celle, inconnue, qui lui a donné un rein, lui permettant, ainsi, de continuer à vivre.

Mais la grande leçon d'humanisme vient de Dalila, petite fille du désert, toujours réfugiée sur sa dune protectrice, qui apprend à Sultana et à Vincent, avec une grande sincérité, celle de l'innocence, tous les travers d'une société sclérosée et refusant les progrès qui se font ailleurs dans le monde.

Sultana quitte Ain Nekhla, après avoir remplacé Yacine, auprès de ses malades pendant quelque temps, ce qui lui a permis de s'assurer que les mentalités n'ont pas changé depuis son départ à l'âge de l'adolescence et du lycée, emportant avec elle cette lumineuse contrée, avec la nostalgie qui lui est due.

Encore plus engagée et plus romantique, mais toujours combative, féministe jusqu'au bout, Malika Mokeddem choisit Shamsa, la fille du soleil, comme héroïne, pour partir à la recherche de son amoureux, mystérieusement disparu en mer Méditerranée, et laissant en rade, son voilier, nommé à juste titre *Vent de sable*. Cette quête improbable de l'homme de sa vie, à travers cet espace marin de la Méditerranée, gorgée d'histoire et de culture, n'est pas sans rappeler le désert natal en même temps de Shamsa et de l'auteur, le Knadsa algérien, qui habite en filigrane tout le récit.

Ce périple en solitaire permet la méditation, les rétrospectives, l'introspection et surtout un regard lucide et juste sur ce berceau des grandes civilisations, devenu lieu de l'un des drames les plus poignants des temps actuels, celui des migrants clandestins, les Harragas, pour la communauté algérienne, beaucoup plus candidats pour une mort atroce que pour l'Eldorado européen que les médias font miroiter aux habitants des rives sud de la Méditerranée. Il fallait un regard féminin et une femme amoureuse, pour une acuité indispensable au balayement méticuleux de tous ces espaces conjugués.

Shamsa, battante et décidée, empiète sur le monde terroriste et les enlèvements perpétrés pour plus de terreur, résout l'énigme de la disparition de son compagnon, Léo, propriétaire de *Vent de sable* et annonce leurs retrouvailles à la fin du roman.



En d'autres termes on pourrait parler d'espaces réels et d'espaces symboliques qui s'apparentent d'une part à une description (un repère formel) et d'autre part à des espaces immatériels liés aux rêves et à la rêverie. Ce même espace matériel peut être perçu en littérature comme un espace de rêve. Pour tout écrivain, il y a l'espace de la vie (maison, ville, pays, etc.) C'est la présence physique de l'espace géographique et ensuite celle de l'espace mental, celui des voyages à travers les mots, la langue et la culture qui forment la texture de l'œuvre. C'est l'espace illimité c'est-à-dire l'ailleurs incontrôlable.

A ce titre et pour nous limiter méthodologiquement aux romans de notre corpus, Malika Mokeddem, dès les premières phrases investit des espaces, certes différents, mais constituant des marqueurs initiaux, de situation, par rapport auxquels, le reste du texte peut signifier. Dans *L'interdite* elle écrit :

« Je suis née dans la seule impasse du ksar. Une impasse sans nom. »

1

Le lieu de naissance, étant à ce point important, Malika Mokeddem commence donc par le préciser et déroule ensuite les pensées que ce souvenir primordial déclenche et ainsi l'écriture se met en mouvement et le texte se tisse à partir de cet espace révélateur, le substantif *ksar* à lui seul installe un décor particulier, maghrébin, saharien ...

De même que dans *La désirante*, le second roman de notre corpus concernant Malika Mokeddem, l'auteure, dans un premier paragraphe ramassé mais assez éloquent, précise les tenants de son récit :

« Les amarres arrière dans les mains je repousse le quai du talon, en écarte le bateau, remonte les défenses, exécute en automate tous ces gestes auxquels tu m'avais initiée et m'apprête, pour la première fois, à prendre la mer sans toi. »<sup>2</sup>

Leila Sebbar investit l'espace autrement. L'espace symbolique l'emporte largement sur l'espace réel qui relève du confinement à partir duquel, l'auteure, à

---

1. Mokeddem Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p.11.

2. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 11.

travers ses personnages, opère de larges incursions dans les mémoires. C'est le cas dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, où la narratrice, anonyme mais identifiable à l'auteure qui reconnaît d'ailleurs que l'œuvre est authentiquement autobiographique, et qu'elle représente un hommage à son défunt père, remonte le cours de son existence atypique, de fille issue d'un couple mixte, de père algérien et de mère française. Elle tente de faire amende honorable, en ne s'expliquant pas pourquoi elle ne parle pas la langue de son père alors qu'elle a vécu son enfance dans l'Algérie colonisée. Cette interrogation demeurée sans réponse tout au long du récit éclaté et sans fil conducteur, prend toute l'importance devant le silence obstiné du père.

Ce roman, est le cheminement discontinu et tourmenté d'une mémoire, exilée dans l'exil, qui, à partir du leitmotiv mis au début de chaque chapitre, rappelant qu'elle ne parle pas la langue de son père, remonte le passé incompréhensible, face au silence de ce père pourtant brillant instituteur, donc homme rompu aux discours, aux enseignements, aux explications...

Usant de la technique d'occupation de l'espace de la mémoire, Leila Sebbar, multiplie les personnages, mais dans l'anonymat le plus total, ce qui, paradoxalement, étend la configuration des possibles et des éventualités vers tous les personnages habitant l'une des rives de la Méditerranée, nord ou sud, exilés ou demeurés au pays, l'exil se faisant toujours du sud au nord, souvent dans la douleur et le déchirement, avec une nostalgie de plus en plus lourde à porter, surtout à l'approche de la mort.

C'est le cas du personnage principal, si l'on peut parler d'une possible hiérarchie des personnages dans une telle œuvre où le silence noie et les identités et les actes. Seul dans une chambre blanche, agonisant, il se rappelle sa mère demeurée au pays à l'attendre. Désigné par un " il ", il laisse libre cours à ses souvenirs nostalgiques le ramenant inexorablement à sa patrie sur la rive sud. Il se tait régulièrement pour laisser la parole à une autre voix qui parle de trois sœurs, successivement présentes sur les lieux des deuils imminents, véritables oiseaux de mauvais augure.

Dans une écriture chaotique et brisée, le récit se poursuit, dans un monologue halluciné qui, là aussi, reprend en leitmotiv cette solitude extrême, dans une chambre blanche, dans l'attente de la prière des morts, et la nostalgie des mots de la mère, dans ce moment où dit-on, les humains voient toute leur vie défier en un instant devant eux...

Pour preuve que l'espace est un élément, sinon l'élément, incontournable, Leila Sebbar aussi, le mentionne dès les premières phrases de deux de ses romans, ceux traités dans cette recherche. Dans *Le silence des rives* elle interroge :

« *Qui saura me parler, loin d'elle, enterrée déjà et je ne le sais pas, près du sanctuaire de pierres sèches dans le cimetière marin, à l'ombre, contre la tombe de sa mère, là où repose la mère de sa mère.* »<sup>3</sup>

---

3. Sebbar, Leila, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993, p. 9.

Leila Sebbar récidive d'une certaine manière dans le second roman de notre corpus, en situant son texte d'emblée et avant toute autre information ou donnée :

*« Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. Quartiers à la périphérie, toujours. Au-delà du village colonial, de la ville, Blida la Cité musulmane, Alger le Clos-Salembier. »<sup>4</sup>*

---

4. Sebbar, Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p.11.

A travers ces exemples, assez concluants étant donné qu'ils représentent les débuts des romans de notre corpus, apparaît l'importance de l'espace en tant que matrice à partir de laquelle tout se construit et où prennent place les autres éléments constitutifs de l'histoire. Sans ces précisions primordiales, le récit inscrira une carence importante, difficile à combler ultérieurement. Mais ainsi évoluera le lecteur, confiant, car accompagnant l'auteur ou le narrateur en espace désormais identifié à partir duquel peuvent se dérouler les péripéties à venir.

Dans la création artistique, et à cause de la portée symbolique de l'art, les espaces se multiplient et les sensations aussi. Les personnages sont souvent balancés entre l'espace réel et l'espace imaginaire ou encore entre leur passé et leur présent, entre leur réel et leur mémoire.

Préoccupée par l'espace, mais aussi par sympathie intellectuelle et sans doute sensible à la production littéraire au féminin, notre choix s'est porté naturellement sur Malika Mokeddem, auteure sur laquelle nous avons travaillé lors du mémoire de master, ce qui nous a permis de nous familiariser avec l'écriture de cette romancière algérienne de renom et d'apprécier sa perception du monde et son engagement à une époque où les voix littéraires se multiplient. Ayant élargi le corpus nous découvrons une autre écrivaine qui se bat avec férocité contre tous les obscurantismes qui veulent tenir la femme prisonnière d'abord de son mari, de son père, de son frère, etc. Et partant, contre toute la société, qui maintient une vision archaïque dénoncée parfois violemment par notre romancière.

Malika Mokeddem explique son itinéraire d'auteure, influencée par le cours de l'Histoire qui change souvent, notablement en devenant dramatique. C'est une forme de mûrissement à la fois social, avec ses exigences morales de responsabilités, et scripturaire, avec des choix thématiques impossibles à éluder, ni encore moins à fuir lâchement. Cette fille du désert déclare :

*« Mes deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon-là. Mes deux premiers livres, L'interdite et Des Rêves*

*et des assassins, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire. »<sup>5</sup>*

En outre, cette auteure, assez prolifique, sans doute fortement animée par son engagement contre le terrorisme et les événements dramatiques qu'il a engendré, a publié *La nuit de la lézarde* en 1998, *N'zid* en 2001, *La transe des insoumis* en 2003, *Mes hommes* en 2005, et *Je dois tout à ton oubli* en 2008, et *La désirante*, deuxième roman de notre corpus en 2011. Malika Mokeddem, il faut reconnaître que l'on n'en attendait pas moins d'elle, assume pleinement cette dénomination de littérature ou d'écriture de l'urgence, après ses deux premiers romans : *Les Hommes qui marchent* et *Le siècle des sauterelles*, où déjà, elle ralliait l'option du témoignage objectif et critique et s'illustre comme écrivaine combattante, prenant en compte le sens de la responsabilité de remise en question du système social à dominance masculine. Lequel est d'abord spoliateur, avec un grand cynisme et une grande conviction des droits et de l'existence même de la femme, renforcé en cela par une compréhension erronée d'une religion égalitaire et émancipatrice.

Bien entendu, et comme pratiquement toujours avec l'avènement d'une nouvelle dénomination, certains la remettent en question, la dénie ou veulent la nuancer. C'est le cas pour ce qui est de la littérature ou de l'écriture dite de l'urgence. Rachid Mokhtari donne son opinion, plus ou moins mitigée. Il s'agit pour nous de donner ce bref éclaircissement et expliquer, en l'illustrant, que cette dénomination n'a pas, comme bien d'autres, fait tout de suite l'unanimité :

*« Qualifier la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix de "Littérature d'urgence" relèverait beaucoup plus d'une option de Marketing que d'une approche objective. Je pense, au contraire, qu'il s'agit d'une forme d'engagement et de combat que l'esprit algérien a choisi comme espace d'expression à l'heure où son pays était devenu un enclos sinistré livré à la barbarie et à l'obscurantisme. »<sup>6</sup>*

---

5. Benayoun-Szmidt, Yvette, *A la rencontre de Malika Mokeddem*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 26.

6. Mokhtari, Rachid, *La graphie de l'horreur*, Alger, Chihab, 2003, p.171.

Ensuite, et ce qui fait la particularité de Malika Mokeddem, à l'instar de beaucoup d'auteures femmes du Maghreb mais aussi du monde entier, c'est qu'elle vit ce qu'elle écrit c'est-à-dire que son œuvre traduit sa perception du monde et de la société, loin de toute hypocrisie. Elle détruit progressivement les valeurs étouffantes imposées par la société masculine pour leur substituer ou du moins suggérer des valeurs plus clémentes qui libèrent la femme. Dès le premier roman, Malika Mokeddem montre ses griffes et, son engagement n'a d'égal que son talent. Animée par un violent désir de liberté, elle entame à travers ses romans une transgression constante de tous les préceptes qui entravent cette soif de liberté, en explorant des espaces qu'elle-même a créés, pour les métamorphoser et leur faire dire ce qu'elle ne cessera constamment de répéter.

Romancière aujourd'hui jouissant d'une grande notoriété, elle est issue d'une famille élargie, pauvre et conservatrice. Médecin de formation, elle est venue à la littérature par la blessure et la frustration qui l'ont conduite à la lecture et ensuite à l'écriture. Elle fait paraître son premier roman *Les hommes qui marchent* en 1990, texte autobiographique qui lui a valu des prix littéraires, notamment le Prix Littré de l'année de parution, c'est-à-dire 1990. Son troisième roman *L'interdite*, l'un des romans de notre corpus et qu'on peut classer dans la littérature dite de l'urgence c'est-à-dire celle des années 90 où l'Algérie plonge dans un chaos indescriptible imposé par les islamistes.

Dans ce présent travail de recherche, nous nous focalisons non seulement sur les écrits de Malika Mokeddem mais aussi ceux de Leila Sebbar à savoir : *Le silence des rives* et *Je ne parle pas la langue de mon père*. Deux récits qui parlent aussi mais de manière différente de la vie de l'héroïne, de ses blessures qui sont bien sûr d'un autre ordre. Les deux romans représentent à vrai dire un mélange harmonieux d'autobiographie et de roman réaliste. En ce qui concerne la perception de l'espace ou de l'écriture de l'espace qui constitue l'intitulé de notre thèse, les deux écrivaines le perçoivent différemment. Sans aucun doute parce que les cheminements biographiques divergents des deux auteures ont imprégné leurs écrits distinctement. A commencer par les espaces dans lesquels elles ont grandi et muries.

Romancière et essayiste, Leila Sebbar tente à travers ses écrits de rétablir le lien rompu entre les deux rives par la force de l'Histoire et de la politique. A partir de son exil, elle fait un travail de mémoire pour comprendre et saisir le sens d'un monde dans lequel elle a vécu puisqu' elle l'a vécu dans la langue de sa mère, c'est-à-dire la langue de l'autre. Elle voulait aussi interpréter les silences de son père, silences volontaires qui sont aussi des silences de la langue dans la mesure où elle ne connaît pas la langue de son père. Nous axons surtout notre travail sur l'espace linguistique qui est d'une grande symbolique, du moins pour Leila Sebbar, sans occulter la signification des autres espaces, la France, celui de l'exil, et l'Algérie, celui de la mémoire.

L'espace linguistique du père est celui de la frustration, de la césure et de l'éloignement. Celui de la mère c'est-à-dire la langue française et même celui du père qu'il revendique formellement, c'est celui à travers lequel, elle sent, comprend et interprète le monde. C'est l'espace de l'équilibre primordial, c'est-à-dire vivre le monde dans sa langue vernaculaire (la langue d'affectivité, celle de la mère.)

Le deuxième roman *Le silence des rives* paraît en 1993, la même année où Malika Mokeddem publie son roman *L'interdite* mais dont la thématique est totalement différente. Ces nombreuses proximités nous permettront de comprendre, sinon de saisir les points de convergences et de divergences chez les deux romancières. Dans ce roman il n'y a pas de personnages à proprement parler qui ont des références sociales et culturelles. Ce sont des « il » ou « elle » qui donnent une dimension universelle à ces personnages. Le « il » est un immigré vivant au sud de la France comme exilé. Il pourrait être n'importe qui, et représente ainsi, dans cet anonymat choisi comme stratégie de représentation, l'archétype même de l'exilé, avec une forte connotation maghrébine. L'autre thème qui s'offre à nous est celui de la mémoire où la narratrice part à la redécouverte de son passé et de l'univers dans lequel elle a évolué. La mer Méditerranée est toujours le trait d'union entre les deux rives. C'est l'espace de rapprochement de deux civilisations d'essences différentes.

Pour réunir Malika Mokeddem et Leila Sebbar dans un même travail de recherche, nous avons opté pour *L'écriture de l'espace* dans quatre romans, deux pour chacune des deux auteures, *L'interdite* et *La désirante* pour la première et *Je ne parle pas la langue de mon père* et *Le silences des rives* pour la seconde.



Pour répondre à cette option pour l'espace, axe principal de notre recherche, qui nous semble constituer une thématique dominante, où se situent toutes les péripéties mais aussi toutes les réflexions importantes des personnages principaux des œuvres de notre corpus, nous avons répertorié tous les lieux évoqués par les deux auteures. Ces lieux, certes divergents, sont soumis à une fictionnalisation indispensable en littérature, mais n'en demeurent pas moins réels, appartenant à la géographie et à l'encyclopédie générale de la description et de la reconnaissance du monde.

Ainsi avons-nous observé une présence assez dense de la mer, du désert, de la dune, en tant qu'espaces géographiques et l'exil, l'expatriation, le nomadisme en tant qu'espaces symboliques pour Malika Mokeddem et de la maison, du balcon, de la rue en tant que lieux réels et l'entre-deux linguistique arabe du père et cette langue ignorée et jamais apprise par la fille, pour Leila Sebbar, tous fortement investis tant sur le plan des faits que sur celui des abstractions symboliques et de la mémoire.

En outre, les espaces symboliques proprement dits débordent et investissent la lecture et l'écriture, deux activités symboliques à notre sens, mais remplissant des espaces plus ou moins considérables, intellectuellement parlant, bien entendu.

Pour une prospection que nous avons voulu assez exhaustive de ce sujet, en plus d'une introduction et d'une conclusion générales, et après avoir expliqué les arguments ayant déterminé notre corpus et expliqué ceux en faveur du choix du sujet et les raisons de ce choix de recherche, et posé enfin une problématique axée sur six interrogations nous avons retenu 06 chapitres :

- Le premier chapitre est consacré à une étude titrologique, vu l'importance des titres et leur originalité. *L'interdite*, *La désirante*, suscitent en effet une réaction de vive curiosité intellectuelle, et un désir de comprendre et de saturer cet espace interrogatif que suggère l'interdit et le désir. *Je ne parle pas la langue de mon père*, *Le silence des rives*, ne sont pas moins percutants et, déclenchent eux aussi de grandes interrogations qui resteront pendantes sans une lecture et une analyse approfondie des œuvres correspondantes. Les champs sémantiques correspondant à ces titres ont fait l'objet d'une longue étude où ont été sollicités les points de vue des psychanalystes tels que Freud et Lacan, de philosophes tels que Epicure, Schopenhauer, Bergson.

- Le deuxième chapitre s'intitule concepts théoriques de base et passe en revue les définitions et les caractérisations de l'espace élaborées par les critiques qui font autorité dans le domaine, à l'exemple de Gaston Bachelard, Gérard Genette, Gilbert Durand, Julien Gracq et Vincent Jouve. En plus des définitions théoriques, et des sites géographiques et des lieux de fiction, vus à travers leur implication dans l'écriture, nous évoquons en outre la construction de l'espace et la mimésis qui accompagne cette construction.
- Le troisième chapitre traite les espaces aussi bien géographiques que symboliques mis à contribution par les deux auteures. Scindé en deux parties distinctes, la première explore les lieux marqués dans les deux romans de Malika Mokeddem, avec quelques références à d'autres romans de la même auteure. La seconde regarde les espaces en majorité domestiques construits dans les deux romans de Leila Sebbar.
- Le quatrième chapitre investit un autre espace sans cesse représenté dans les quatre romans, à savoir celui de la mémoire et de l'aspect mental et philosophique qui revient à la mer en tant qu'étendue de douleur et de deuil, à cause des mouvements clandestins des Harragas en particulier, à la dune en tant que refuge pour les rêves, à la lecture comme espace d'évasion et de fuite mentale.
- Le cinquième chapitre complète le précédent en explorant cet espace mystérieux de l'écriture littéraire. Il vient après la lecture et non l'inverse, car les deux auteures ont d'abord beaucoup lu, Malika Mokeddem surtout qui fait lire ses héroïnes, étant elle-même une grande liseuse, puis elles sont venues à l'écriture. Cette activité recouvre un espace aussi bien culturel que mémoriel.
- Le dernier chapitre montre l'importance des femmes de lettres dans l'anthologie des productions maghrébines, en particulier Malika Mokeddem à laquelle, nous rendons un peu subjectivement hommage en tant que fille terrible de l'écriture féminine pour faire la symétrie avec l'enfant terrible de la littérature algérienne dont on a qualifié Rachid Boudjedra.

La littérature maghrébine d'expression française prend de plus en plus d'ampleur sur la scène internationale et surtout au niveau de la recherche universitaire. Une nouvelle race d'écrivains et d'écrivaines a vu le jour à partir des années 80. Leur thématique est riche et variée, leur style est percutant et on peut parler d'une écriture de haute facture littéraire. Celle de Malika Mokeddem occupe une place particulière dans

la mesure où sur le plan stylistique, elle a réussi parfaitement à allier l'oralité à l'écriture, le conte à la réalité pour dire et nommer les frustrations et les carences, la lutte et l'engagement, l'enfermement et le désir de liberté. Malika Mokeddem est une femme, une écrivaine qui ne sait pas plier, qui ne ménage personne. Elle est sans concession dans ses écrits. Il s'agit d'une littérature féminine, profondément humaniste, qui faisant exploser les certitudes et les croyances millénaires qui mutilent la société et la maintiennent en constante régression. Ses romans sont d'abord des actes éminemment politiques, critiques.

Nourrie de la grande littérature, surtout romantique, de la grande époque, durant son adolescence, elle a tissé une relation particulière avec la langue française, ce qui la conduit plus tard à écrire naturellement dans cette langue de progrès et de liberté qu'elle maîtrise parfaitement et qui la pousse à dénoncer et à refuser tout ce qui est ancestral. Dans sa création, elle s'inspire aussi de la grande littérature arabe, des différentes traductions d'autres littératures et surtout de tout ce qui est sonore et qui s'apparente au conte. Riche de cette diversité, tous ses écrits - surtout les premiers - sont une transgression des lois du clan ou du groupe, par la consommation de l'alcool, la liberté de disposer de son corps tout en ayant conscience que celui-ci est là pour cela, et enfin par le départ vers d'autres cieux, l'exil qui est perçu comme une libération. Certes la rupture implique la douleur et la souffrance, mais elle considère celles-ci comme nécessaires dès lors qu'elles ouvrent sur une émancipation radicale, un refus de l'autorité d'où qu'elle vienne notamment des valeurs du clan et du mâle qui tiennent constamment en échec tout désir ou tout élan de reconquête de soi.

La situation conflictuelle homme-femme est toujours bien présente chez Malika Mokeddem. Situation douloureuse et invivable qu'elle entend détruire pour créer un monde plus clément, plus équilibré et surtout plus humain. Elle lutte pour un autre statut de la femme et de l'intellectuelle. Dans son dernier roman, *La Désirante*, elle montre combien l'exil est salvateur parce qu'il permet de vivre librement, de s'approprier son corps, de saisir le véritable sens de l'altérité en vivant avec Léo. Son périple est une ouverture sur le monde, une découverte des grandes valeurs humaines qui libèrent l'homme des particularismes et des appartenances réductrices. Malika Mokeddem refuse la tradition mais c'est pour basculer dans la modernité, projet colossal mais non impossible.

Quant à Leïla Sebbar, elle est aussi une grande figure de l'écriture féminine, mais d'une manière un peu particulière car, contrairement à Malika Mokeddem qui vient d'un milieu très modeste, démunie de tout et très loin du savoir et de la connaissance, elle vient d'un milieu aisé et cultivé, avec des parents qui attachaient de la valeur à la réussite de leurs enfants. Elle ne manquait de rien. Sa scolarité était régulière. Elle se consacrait entièrement à l'école. Son père, instituteur, était d'un apport non négligeable sur le plan financier et surtout celui de l'acquisition du savoir. Sa mère, française, l'a élevée à la française. C'est dans sa langue naturelle, celle de sa mère, qu'elle a grandi et sa réussite n'a pu être que parfaite. Le seul échec et le plus troublant dans sa vie, a été le fait qu'elle ne parlait ni ne connaissait la langue de son père. Une carence qui constitue l'essence ou le fil conducteur de son roman *Je ne parle pas la langue de mon père*, un titre troublant et presque inexplicable car on se surprend à se demander comment il est possible qu'un enfant ne parle pas la langue paternelle. Le titre révèle le contenu du roman car c'est une sorte de mini incipit qui nous met sur la piste de lecture. Et dès à présent nous considérons la langue du père comme un espace linguistique bien entendu, qui détermine tous les autres, mais qui semble inaccessible à la fille, l'auteur, qui, ainsi, sera amputée de la part la plus grande d'elle-même. Et dans cette situation inédite, jamais elle ne pourra vivre pleinement ce lien de parenté, sans doute le plus fort après celui de mère-fille.

On pourrait dire que l'héroïne ne sent pas le monde de son père puisque, selon les mots d'Hector Bianciotti : « *La langue est une manière de sentir le monde* ». Tout le long du roman, l'auteure ou l'héroïne désire pénétrer le monde intime de son père. Elle veut trouver des réponses à toutes les questions qui la tourmentent et qui traduisent la souffrance née de cette privation. Il faudrait, bien sûr parler du contexte historique de l'époque où les langues arabe et berbère étaient reléguées au second plan, n'étaient ni enseignées ni acceptées dans l'école de la République, et l'héroïne vit tout cela comme une rupture avec les éléments de son identité. Le silence du père ajoute à sa souffrance intérieure. Son mutisme accentue son désir de savoir. Or le père refuse et remet à plus tard le tête-à-tête ou la confrontation avec sa fille. On sent parfois que l'héroïne pousse davantage son désir de savoir jusqu'à culpabiliser son père qui l'a empêchée, pour des raisons qu'elle ignore, d'apprendre cette langue qui lui aurait permis, en principe, de comprendre les conversations de celui-ci avec ses compatriotes et surtout le langage dur et vulgaire des enfants de la rue.

Tout en évoquant les enfants de la rue, le travail de la femme de ménage à la maison ou celui des ouvriers dans les champs, Leïla Sebbar explicite les rapports existants alors entre le colonisateur et le colonisé, entre le dominant et le dominé. Des enfants qui auraient dû être à l'école – obligation légale de la République de l'époque – se trouvaient dans la rue, espace plein de risques qui favorise tous les fléaux, surtout à une époque où la violence était à son comble. Des enfants pleins de frustrations, d'une violence verbale excessive, surtout au passage de l'auteure " à l'époque écolière ", comme disait Boris Vian. De même, pour ces enfants livrés à eux-mêmes et à la rue, démunis et affamés, et qui passaient le plus clair de leur temps à regarder insolentement les autres, à échanger des grivoiseries et des méchancetés sur les autres auxquels ils ne s'identifieront jamais. La différence entre les écolières de mères françaises et ces "gavroches" était frappante et dénotait la terrible équation colonisateur/colonisé. Leïla Sebbar raconte la vie et le quotidien de ces enfants, en observateur, avec un détachement, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il est un peu choquant. Elle décrit les faits avec une neutralité assez déconcertante, presque technique, comme si cette situation était naturelle. On ne sent nullement son implication. Une neutralité inexplicable. Quant aux ouvriers, ce sont des hommes de peine qui travaillent dur dans les fermes coloniales mais n'arrivent pas à nourrir convenablement leur progéniture. Ils subissent les brimades quotidiennes des colons.

Mais ce détachement et cette neutralité n'affectent aucunement l'écriture de l'auteure sans lui donner cependant la qualité d'écriture engagée ou du moins une écriture qui dénonce, même avec pudeur. Cela s'explique par le mode de vie où l'auteure a vécu, en marge de la société, dans un espace privé et privatif, loin du tumulte du monde et des fréquentations sociales inévitables qui forgent le caractère.

Leïla Sebbar est une intellectuelle qui raconte, qui débride sa mémoire, qui nous parle de son échec personnel sur le plan de la langue mais sans oser s'impliquer dans le combat que menaient, à l'époque, les Algériens. Elle s'est surtout pliée à raconter une vie douillette, à l'abri du besoin, une vie studieuse avec une domestique à son service.

Quant au roman *Le Silence des rives*, écrit dans les années 90 où l'Algérie était ensanglantée, Leïla Sebbar nous parle d'un monde ancien avec ses rites et ses coutumes. Elle nous parle de l'exil d'un homme anonyme qui finit par se suicider. Elle nous parle aussi de l'exil des hommes et de l'attente des femmes. C'est un monde presque figé, en

dehors du temps puisque la vie ressemble à une sorte de fatalité. Un travail de mémoire salvateur pour l'auteure mais qui ne porte aucun projet de liberté, d'émancipation et d'engagement.

En cela elle est à l'opposé de Malika Mokeddem qui a fait de sa vie et de son œuvre un engagement et une remise en question permanente. Quand Leïla Sebbar écrit pour un lectorat précis, Malika Mokeddem s'adresse à n'importe quel lecteur qui lutte pour une reconquête de soi, pour la liberté, l'égalité, pour les grandes valeurs universelles.

L'espace, pendant longtemps, a été négligé en tant que constituant du discours littéraire. Le structuralisme a introduit l'étude des formes et y a intégré le temps. Paul Ricoeur s'est intéressé également au temps dans le récit. Mais seul Gaston Bachelard, a eu à cœur d'intégrer l'espace à ses réflexions.

De fait, l'espace est indispensable à la littérature. Il est même l'un des facteurs essentiels aux œuvres romanesques, spécialement pour les écrivains optant pour une narration subjective, c'est-à-dire assumée par un " je ". Cette option, permet une forme d'unité globale, à la fois de conscience, mais aussi et surtout d'espace. Les écrivains maghrébins, sont sans doute plus attentifs à leurs espaces, maintes fois perdus et reconquis, reperdus et reconquis, dans des épopées aussi bien héroïques que dramatiques. S'agissant de deux auteures, Malika Mokeddem et Leïla Sebbar, exilée pour la première, et déracinée, par son ascendance algéro-française, et à cause de sa non connaissance de la langue de son père, pour la seconde, l'attachement à l'espace est à un degré maximal, exacerbé, sans doute, par la sensibilité.

Puisqu'il s'agit de l'écriture de l'espace chez l'une et chez l'autre, nous allons traiter cet élément naturel mais ambivalent et tenter de le cerner dans ses différentes configurations et répondre donc aux questionnements suivants :

- Pourquoi l'espace, référentiel ou imaginaire, acquiert-il autant d'importance aux yeux de Malika Mokeddem et Leïla Sebbar ?
- Comment Malika Mokeddem et Leïla Sebbar conçoivent-elles ces espaces multiformes ?
- Comment les décrivent-elles ?

- A travers quelles options discursives ?
- Comment font-elles évoluer leurs personnages dans ces espaces mouvants ?
- Certains passages sont-ils plus marqués que d'autres dans leurs rapports avec les espaces chez les deux romancières ?
- Les deux auteures ont-elles la même perception de l'espace du « dehors » et celui du « dedans » ?
- Les espaces désert / mer, surtout chez Malika Mokeddem, ont-ils une incidence particulière sur ses romans ?
- Pourquoi cette préoccupation centrale autour de la Méditerranée comme espace décisif ?

Malika Mokeddem et Leila Sebbar ont vécu sensiblement à la même période, caractérisée par des événements historiques notables, à savoir la guerre de libération de l'Algérie et son lot d'atrocités et de déchirements. Puis de bouleversements qui ont laminé irrémédiablement les structures sociales traditionnelles séculaires et ont mis en avant des besoins et des comportements inédits, pour toutes les populations récemment décolonisées qui se sont retrouvées face à des défis colossaux, dont les plus insolubles étaient, les nouveaux profils anthropologiques, devant lesquels l'Histoire en tant que science enregistreuse et observatrice des événements importants est devenue assez boulimique.

Et à ce titre, il nous semble qu'il est possible de poser les hypothèses qui doivent répondre aux questions suivantes :

- 1 – Quels sont les rapports entre Histoire et espace dans le corpus ?
- 2 – L'espace a-t-il une incidence sur les fondements même des récits ?
- 3 – Comment l'espace est-il conçu par Malika Mokeddem et Leila Sebbar ?
- 4 – Comment s'opère le passage d'un espace référentiel à un espace aménagé par l'imaginaire ?

Malika Mokeddem et Leila Sebbar ont vécu à une époque de l'Histoire, caractérisée à la fois par des rapprochements des peuples et des déplacements plus

rapides et plus importants de personnes et des facilités de communications inédites. Ainsi, l'une des conséquences directes du colonialisme, réside dans cette reconfiguration des espaces nationaux, linguistiques et par conséquent culturels. Ces espaces nouvellement instaurés ont introduit une nouvelle manière de construire des récits fondateurs de nouveaux acquis civilisationnels, aussi bien anthropologiques que géographiques. Les espaces ainsi créés, permettent une ampleur considérable aussi bien dans le mouvement réel et référentiel, que dans les constructions spatiales imaginaires. Ces dernières, souvent, par contradiction avec les structures sociales traditionnelles, sont les produits démultipliés des espaces référentiels, et n'auraient jamais eu lieu sans les bouleversements considérables, causés par le colonialisme et les indépendances.

Toutes ces questions, ainsi que les réponses possibles, découlent du rapport extrêmement étroit et en même temps complexe entre la littérature et l'Histoire. Cependant, cette dernière a été devancée par la littérature, étant donné que les intellectuels de toutes les anciennes colonies ont produit des textes littéraires prémonitoires annonçant les indépendances. Les auteurs maghrébins ne furent pas en reste, et Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine et bien d'autres, en ce qui concerne l'Algérie, ont été les pionniers d'une nouvelle génération d'écrivains qui ont affirmé leurs particularismes identitaires et leur désir d'indépendance. Ils se sont ainsi mesurés au poids de l'Histoire tout en l'annonçant d'une certaine manière, et en la préfigurant. Et tout cela ne fut possible que suite à un nouvel imaginaire de l'espace.

Milan Kundera résume admirablement cette situation ambivalente où l'auteur explore l'existence, sous l'égide de l'Histoire. Tel est le cas de Malika Mokeddem et de Leila Sebbar, qui ont eu à prendre l'Histoire à bras le corps, chacune selon l'angle de ses préoccupations et de son vécu :

*« Si l'auteur considère une situation historique comme une possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est. N'empêche que la fidélité à la réalité historique est chose secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence. »<sup>7</sup>*

---

7. Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 59.



Explorateur de l'existence quand l'auteur vit des conditions naturelles de paix et de stabilité. Mais quand l'existence, les existences, la sienne et celles des autres sont menacées, les préoccupations changent, et les motivations deviennent autres, jusqu'à justifier son propre engagement, qui n'est pas toujours évident ni compréhensible sous d'autres latitudes et dans d'autres espaces intellectuels. Abdelkader Djemai explique :

*« Je viens d'un pays, l'Algérie, où l'on tue ceux qui écrivent. Parce que les mots font peur aux assassins ou à leurs commanditaires. Parce que, sans démagogie, ils portent en eux la nécessité, l'urgence de témoigner contre l'horreur qui brise l'homme, de dénoncer ce qui est atteinte à sa liberté et à sa dignité. Les égorgeurs viennent sinistrement nous rappeler : On n'écrit pas impunément. On écrit aussi pour dire non, pour refuser d'être humilié, écrasé, méprisé. [...]. En cette période confuse et incertaine, l'écrivain est, d'une façon ou d'une autre, face à l'histoire. Il arrive que l'engagement s'impose brutalement à lui. Un engagement qui a coûté la vie à ceux qui avaient, à travers notamment la langue française, la prétention d'aimer l'écriture avec ce qu'elle suppose comme contraintes, responsabilité, rupture, risque, exigence et authenticité. »<sup>8</sup>*

De même que Zineb Ali Ben Ali, l'une des voix les plus écoutées sur la question de la littérature maghrébine d'expression française, et ses différentes mutations, de par ses innombrables écrits, constate que les écrivains de la nouvelle génération, partent à la conquête de nouveaux territoires, par le renouvellement et des thématiques et des options scripturaires. Elle fait ce constat :

*« ( ... ) des renouvellements thématiques et esthétiques qui se dégagent des textes de Salim Bachi, de Yasmina Khadra, de Boualem Sansal par exemple, montrent qu'un franchissement des frontières à travers des personnages et des paysages différents, traduit plus que jamais une sortie du cadre national. »<sup>9</sup>*

---

8. Djemai, Abdelkader, *Il arrive que l'engagement s'impose brutalement*, in *La quinzaine littéraire*, 1 mars 1997.

9. Ali Ben Ali, Zineb, *La littérature africaine au XXI<sup>e</sup> siècle : sortir du post-colonial*. Colloque international. Université de M'sila, Algérie. Mai 2007.

# **Chapitre I Etude titrologique**

Rappelons que le titre fait partie du paratexte, et est devenu depuis Gérard Genette, un élément incontournable dans l'étude des œuvres littéraires. Cela a abouti à une véritable science spécifiquement dédiée au seul titre, la titrologie, car comme le précise Gérard Genette justement, grand théoricien du paratexte, le titre est :

*« Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »<sup>10</sup>*

Claude Duchet, autre théoricien de la littérature, précise encore plus le rôle et la fonction du titre, qui, auparavant, constituait un élément qui allait de soi, et n'avait donc attiré aucune attention particulière, si ce n'est des commentaires subjectifs, vaguement thématiques :

*« Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent littérarité et socialité : Il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman. »<sup>11</sup>*

---

10. Genette Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll., poétique, 1982, p. 29.

11. Duchet, Claude, *Eléments de titrologie romanesque*, in *Littérature* n°12, décembre, 1973.

## 1. 1. L'interdite

Les titres de Malika Mokeddem sont assez percutants, désignant des agents au féminin, et donc s'inscrivant d'emblée dans cette option de l'écriture féministe, du moins en ce qui concerne les deux œuvres de cette auteure, constituant notre corpus. Et de ce fait, nous avons jugé utile de consacrer une partie de notre recherche à cet aspect titrologique. Sachant que les deux titres sont pratiquement toujours en corrélation ou en concomitance de situation, car ce qui est interdit déclenche inmanquablement le désir. Adam et Eve et la fameuse pomme, cause de notre condition humaine sur terre, en sont le parfait exemple, et l'originel.

L'interdit est un rempart contre lequel viennent buter les idées et les personnes qui tentent de le transgresser. Il les condamne à vivre en huis clos loin de l'espace où s'épanouissent les idées et les hommes agréés.

Dans nos espaces actuels, l'interdit est appréhendé comme une aliénation, une sorte de loi à laquelle sont assujettis les individus. Elle est soit subjective, émanant d'un éducateur par exemple, ou groupale dictée par la société. Elle est contraire à l'épanouissement du sujet. Quelle qu'en soit la source, l'interdit contribue aux limites organisatrices de la psyché. L'interdit représente un acte d'autorité de quelque source qu'il émane : Il proscrie et prescrit. L'interdit précise des points à partir desquels on signale sa soumission et son appartenance à un groupe. Il est à l'interface du subjectif et du culturel. Toutes les institutions de la société et tous les espaces : espaces d'éducation, espaces familiaux sont porteurs d'interdits. L'interdit prend des formes variables selon les cultures, il peut porter sur tous les faits et gestes des hommes en société. Les rencontres avec des personnes d'origine et de culture étrangères nous permettent de mieux comprendre les interdits dans leur dimension subjective et culturelle. Nous commençons par *L'interdite* et toute la sémantique de l'interdit :

*« L'interdit serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens, la nôtre. Il faut donc rechercher quel interdit ou quels interdits plus ou moins explicites ou latents animent l'expression d'un « langage » second non mythique. Pourquoi ? Parce qu'une œuvre, un auteur, une époque ou tout au moins un « moment » d'une époque est obsédé de façon explicite ou*

*implicite par un ou des interdits mythe qui rendent compte de façon pragmatique de ses aspirations, ses désirs, ses craintes, ses terreurs... »<sup>12</sup>*

Le désir et l'interdit sont en étroite corrélation. En effet, tout ce qui est interdit est désiré et comme il est interdit il demeure non satisfait. Ce qui engendre des frustrations et des pulsions qui s'expriment dans la violence comme il a été démontré précédemment.

Nous en concluons donc que les titres des deux romans ne sont en fait de compte que les deux faces de la même pièce de l'antagonisme entre Désir et Interdit. A cet effet, il nous paraît utile de soumettre ces deux intitulés : *L'interdite* et *La désirante* à une étude titrologique plus approfondie dans laquelle nous mettrons en exergue la relation entre ces deux concepts.

## 1. 2. La désirante

Selon Sigmund Freud, en psychanalyse, ce terme est l'expression d'un souhait, un vœu, une aspiration, il n'a pas la connotation sexuelle qu'on lui prête généralement en langue française, mais est bel et bien un concept plus large de la psychologie humaine par lequel s'exprime l'inconscient pour satisfaire ou tenter de satisfaire des besoins profondément enracinés dans la personnalité des individus.

Etymologiquement, le mot désir vient des deux verbes latins *desirare* et *considerare*. Ces verbes font partie du vocabulaire des *Augures* ou des *Astrologues* de nos jours.

*Considerare* veut dire observer les astres pour savoir s'ils sont dans une conjoncture favorable, ou non pour l'accomplissement d'un projet ou d'une quête. A noter que cet acte de considérer les astres renvoie à la notion la plus entière de l'espace à savoir l'espace en tant que sanctuaire réservé aux seuls initiés qui, ainsi disposent de pouvoirs distinctifs leur assurant des prérogatives que les autres n'ont pas par définition. Et c'est pourquoi ils viennent les consulter.

*Desirare* signifie regretter l'absence de l'astre ou son manque, et donc du signe favorable du destin. Là aussi, l'espace en tant que sanctuaire demeure mais se signale par son absence, que seul l'initié peut constater. Celui qui vient le consulter, vient avec le désir, sinon l'espoir d'avoir une réponse positive. Mais il demeurera toujours en dehors de l'espace de consultation au sein de la symbolique astrale.

Nous retrouvons dans le désir ces deux concepts et qui marquent le désir de leur trace. D'un côté la marque d'un manque à satisfaire, et de l'autre côté, celle d'une quête, d'une recherche, pour satisfaire ce même désir, ou un autre plus ou moins jouant le rôle de substitut, de ce même désir insatisfait, souvent impossible à satisfaire raisonnablement. Désir et quête sont donc corrélatifs et constituent une grande construction psychologique de l'homme dans ses rapports complexes avec son environnement et surtout avec ses semblables. L'un des aspects les plus dynamiques du désir réside dans celui de la possession et de la jouissance qu'il procure, souvent aussi dans l'attente de celle-ci, qui est plus profitable au sujet que la possession et la jouissance elles-mêmes.

Ainsi Malika Mokeddem, dans *La désirante*, est en quête de Léo, son compagnon disparu en mer Méditerranée, sans laisser de traces. Ce désir de retrouver cet homme, l'homme de sa vie, la fait se mouvoir à travers cet espace liquide immense avec certaines séquences de mémoire se superposant au désir charnel, aux moments d'intimité qu'elle a connus avec cet homme, mais aussi ceux qu'elle éprouve en son absence. Dans cet espace désirant, Shamsa, tisse un vaste réseaux d'autres désirs, celui en quelque sorte de vouloir repartir dans cette enfance toujours mythique, et meublée de souvenirs très chers, supportés aussi par ce désir de nostalgie sans doute l'un des plus agissants et des plus constituants de l'homme.

Dans *L'interdite*, Sultana se trouve dans les mêmes latitudes du désir, celui de s'imposer face à une société rétrograde, gouvernée par des croyances d'un autre âge relevant d'une conception erronée de la religion, principalement construite autour de la diminution de la femme mais aussi dans la diabolisation de son corps. Sultana est donc motivée par cette injonction de rendre justice aux femmes, à travers son exemple personnel, de femme émancipée, étant médecin, revenant de France, dans sa région natale un village du sud-ouest algérien, Ain Nekhla, situé dans la région de Kenadsa précisément. Le principal désir de Sultana est donc de damer le pion à un réseau islamiste, avec à leur tête le maire du village, et pratiquement toute la société anesthésiée par un discours religieux, instauré justement sur des interdits, à l'infini... Lesquels interdits attirent toujours ce désir impérieux de les transgresser.

Pour Leila Sebbar, en plus de cette lancinante et douloureuse rétrospective conduite dans l'enfance, à travers *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice est mobilisée dans son long monologue, par le silence de son père, silence semblant s'effectuer dans sa langue à lui, en l'occurrence l'arabe, et le désir de lui faire rompre ce silence. A ce désir se superpose justement ce désir de la nostalgie, impossible à satisfaire et prolongeant donc la quête et la jouissance que procure cette quête à l'infini. L'auteur revenant inlassablement à cette situation très spécifique de ne pas connaître et donc de ne pas parler la langue de son père, c'est-à-dire l'arabe. Et de ne pouvoir accéder à une grande part de cette aura indéfinissable que constitue un être proche, proche parmi les plus proches, le père.

*Le silence des rives*, est un roman de la parole, dite à partir d'un silence, à la recherche d'une autre parole, impossible à reconquérir parce que brisée par l'exil, lui-

même géographiquement matérialisé par la mer Méditerranée. L'anonymat des personnages, au nombre de cinq, l'homme, avec là aussi sa mémoire d'enfant, la mère et les trois sœurs. Au moment de sa mort, l'homme voit défiler sa vie. C'est toujours le cas paraît-il, au moment de cette vérité de l'absolu, et tout lui rappelle, qu'il est en exil justement, et que les rites fondamentaux qui donnent sens à la vie à la fin de celle-ci, qui adoucissent en quelque sorte, ce moment de passage dans l'au-delà, sont impossibles à vivre, à réaliser, à voir, à sentir. Dans cette béance de l'extrême, tout se dilue et ne demeure que ce désir de tout reconquérir, au moment suprême. Celui de l'anéantissement.

Exposée aux aléas du monde, mais aussi souvent commandé par son attente, la satisfaction du désir suppose d'être reportée dans l'attente de conjonctures plus favorables à sa satisfaction pour transcender la réalité et atteindre l'idéal tant désiré.

Le désir trouve ses origines dans le vécu personnel de l'individu qui le porte, et plus particulièrement d'un plaisir passé. De ce fait le désir devient une quête du plaisir originel, il est donc le besoin de revivre un plaisir révolu. Pour Freud *on ne peut désirer que ce que l'on a déjà connu*. Les pulsions ainsi induites par cette tension entre plaisir et manque font office de moteur dans la quête du plaisir perdu.

Aussi il faut faire la distinction entre besoin et désir, dans le premier cas le besoin découle des pulsions de survie biologique telles que manger, boire, dormir, etc. Quant au désir il est motivé par la quête du plaisir, on peut se passer d'un désir, mais pas d'un besoin, le besoin pour être satisfait nécessite un objet concret, palpable, le désir lui peut se contenter d'un objet fantasmatique. L'objet n'est pas la cause du désir, mais plutôt le moyen de le satisfaire et d'entamer cette quête et cette attente de le satisfaire, qui représentent en quelque sorte le désir et le désir de ce même désir. Et ainsi naissent les pulsions fantasmatiques. Qui se cristallisent souvent autour d'un fantasme. Celui de connaître la langue de son père par exemple pour la narratrice de *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila Sebbar.

Le fantasme favorise l'émergence du désir, tous deux étant liés et produits de l'inconscient. Y compris et sans doute surtout dans les relations interpersonnelles,



basées sur les sentiments principalement l'affection et l'amour. Lacan résume, cette situation centrale en ces termes :

*« L'homme désire car la satisfaction de ses besoins passe par l'appel adressé à un autre, cet appel se fait demande, demande d'amour ».*

De la satisfaction des besoins du nouveau-né par la mère et du plaisir qui en ressort naît le désir. Le désir est donc issu, à la base, des besoins primordiaux, avant d'aller vers l'abstraction et la sublimation, c'est-à-dire une forme de sophistication des désirs, porteurs des grands projets existentiels. Malika Mokeddem, écrivaine engagée et féministe convaincue, veut non seulement une parité, une égalité entre hommes et femmes, mais veut une émancipation inconditionnelle et effective de la femme. Ce qui constitue un manque à gagner immense dans cette société en gestation, bouleversée par des changements trop rapides, mais jugulée par des traditions séculaires et une religion sclérosée par l'immobilisme.

N'oublions pas que cette notion de manque est primordiale car, en effet, on ne peut désirer que quelque chose que l'on n'a jamais eu, que l'on n'a pas ou plutôt que l'on a plus, situations qui résument de manière très schématique, les quatre œuvres de notre corpus.

Le désir est donc un effort de réduction de la tension induite par les pulsions, elles-mêmes générées par un sentiment de manque, ce qui pousse les individus à rechercher des objets ou des buts à même d'y répondre, et seront considérés comme source de plaisir et de satisfaction.

Le désir peut être donc considéré comme source de bonheur, dans la mesure où il trouve satisfaction et à contrario source de souffrance s'il ne trouve pas de voie à sa satisfaction. Sauf que pour les écrivains, la littérature représente cet exutoire irremplaçable pour une autre satisfaction sublimée, plus cérébrale et pérenne. Il y a lieu de noter que le désir dans le cas des névroses est source de malheur et de mal être car il provoque des symptômes souvent négatifs et mal assumés, expressions de désirs refoulés par l'inconscient et donc impossibles à atteindre et à satisfaire. Là, l'art de manière générale et la littérature en particulier permettent, une remédiation et une satisfaction par substitution. Toutes ces fonctions et actions sublimatoires atténuent les névroses en les intellectualisant et en les rendant fictives c'est-à-dire, éléments

importants dans une œuvre de fiction et où elles joueront le rôle de moteur du récit ou d'intrigue.

Ce qui s'apparente à cet autre mécanisme permettant la satisfaction du désir qui se résume dans l'action hallucinatoire des rêves, où, par leurs actions sur l'inconscient ils atténuent les pulsions du désir.

Il faut aussi faire la différence entre désir conscient et inconscient, le désir est par définition inconscient et provient des méandres enfuies au plus profond de la psyché humaine. Nous parlons alors de désir originel qui prend naissance lors de la première expérience de plaisir.

Le désir conscient est donc une résurgence du désir inconscient. Il passe par un certain nombre de phases pour arriver à maturité. De l'inconscient au préconscient via les mécanismes de défenses et d'autocensure du Surmoi, l'une des instances les plus décisives en psychanalyse, le désir doit se conformer aux principes de la réalité, sachant que lors de ce passage, le désir reste du domaine de l'inconscient. Parallèlement, le désir conscient pour pouvoir être assouvi, il doit être associé à un objet capable de remplir cette fonction de satisfaction.

Mais le désir a, bien avant d'être la préoccupation majeure de la psychanalyse, été étudié par maints philosophes, qui l'ont considéré, non pas comme un phénomène pouvant déboucher dans certains cas sur des névroses appelant une psychoanalyse, souvent de longue haleine et exigeant un arsenal de thérapies, mais comme une composante essentielle de l'homme dans sa complexité passionnelle. La passion surpasse bien évidemment le désir.

A ce titre, l'un des philosophes qui ont le plus étudié le plaisir, conséquence et objectif du désir, est Epicure, à telle enseigne que le qualifiant dérivé de son nom, épicurien signifie évidemment la jouissance et le plaisir. Epicure considère que le plaisir est le but de toute vie. Laquelle doit s'articuler autour de ce seul concept. Dans cette optique, il recommande un art de vivre où les désirs sont hiérarchisés pour atteindre le bonheur. Il ne fait pas de différence entre les besoins et les désirs, mais parle plutôt de désirs nécessaires au bonheur, et d'autre à la vie, il insiste sur les désirs innés, basiques, et les différencie des désirs qu'il juge superficiels, tels le pouvoir, la richesse, ou la gloire, et ceux inatteignables comme l'immortalité.

Dans nos sociétés de consommation modernes, l'abondance de l'offre ne fait qu'accentuer le sentiment de manque, rendant ainsi la quête du bonheur d'autant plus difficile, sachant que le paradigme de base est que plus on possède, plus on est heureux. Epicure va à l'encontre de ce principe où il énonce que plus on se contente de désirs simples, accessibles et naturels, plus on est heureux. Epicure a, d'une certaine façon, prévu les désirs et les plaisirs de ces sociétés de consommation, qui se situent majoritairement dans les plaisirs physiques, réels et quelque peu triviaux.

L'autre philosophe grec, qui demeure une référence, la référence, en matière de philosophie, se trouve être Platon. Lequel accorde toute l'importance à l'esprit, et érige la vérité comme seul désir valable. Platon parle alors de désir de vérité, désir de savoir et désir de connaissance. Toutes les contraintes corporelles relevant de la maladie, du deuil, de la peur, etc., perturbent l'âme et l'empêchent de penser. Le corps est donc l'ennemi de l'âme. Le corps réclame toujours plus de biens entraînant des guerres sans fin. Platon préconise de réduire ou d'amenuiser vraiment les liens avec les tentations du corps, pour que l'âme puisse accéder à la paix et à la plénitude.

Les Stoïciens, qui ont beaucoup discuté du désir et du plaisir, trouvent quant à eux qu'il faut faire la différence entre ce qui est du fait de l'homme de ce qui ne l'est pas, et prendre en considération le premier cas et se résoudre à accepter la fatalité de ce qui ne relève pas de sa volonté, ou de la conséquence de ses faits, telle la maladie, la mort, et tous les drames de la vie imposés à l'homme et subis par lui du fait du destin.

Assez proche des Stoïciens, Descartes considère que nous devons d'une certaine manière être réalistes, et que nous devons donc désirer que ce qui nous est accessible. Nous ne souffrirons alors plus d'aucun manque, et le bonheur sera à notre portée, et nous pourrions ainsi le vivre pleinement. Epicure disait : « *Le bonheur ne consiste pas à acquérir et à jouir, mais à ne rien désirer, car il consiste à être libre* ».

Il ressort de ce bref rappel historique ou de survol plutôt, que durant l'Antiquité la quête du bonheur passe obligatoirement par la limitation voire la restriction aux seuls désirs accessibles. Une telle conduite morale limite le manque des individus et les rend ainsi plus heureux. Chose qui pouvait être vraie à une certaine époque, mais qui nous apparaît bien lointaine de nos jours. Les philosophes contemporains, confrontés à cette économie de l'abondance et à cette vie dévouée à la seule consommation avec l'industrialisation, la fabrication en séries illimitées de tous

les objets, et à leur démocratisation d'une certaine manière, ont aligné leurs conceptions sur les modèles dominants de leurs sociétés respectives.

Ainsi, l'un des maîtres à penser modernes, Nietzsche, considère que limiter le désir est absurde et illusoire, car ce serait contraindre l'homme à ne ressentir aucun plaisir, et à brider son émancipation et son évolution. Pour Nietzsche, la traditionnelle recherche du vrai, doit être remplacée par la recherche du sens, dans ce renversement des valeurs qui se base essentiellement sur une généalogie de ces mêmes valeurs, dans une perspective de constante évaluation. Aussi selon lui il faut opérer une transmutation des valeurs pour atteindre cette volonté de puissance, active et créatrice de valeurs qui affirment la vie et par conséquent une morale aristocratique et jouissive. Cette transmutation des valeurs conquiert la liberté en s'affranchissant des valeurs établies, toutes condamnables parce qu'elles n'ont pas cessé de mentir. L'annonce du surhomme passe par la création de nouvelles valeurs, et l'affirmation la plus totale de la vie.

Les deux visions, antique et contemporaine, diffèrent presque totalement, du fait des grandes mutations qui se résument essentiellement dans la prééminence de plus en plus criante du matériel sur le spirituel et donc du corps et de ses multiples désirs à satisfaire, sur la pensée et l'intellect :

Le désir doit être contenu, le bonheur est dans la frustration, et la non satisfaction des désirs, qui seraient limités.

Le désir ne doit pas être contenu, il est le moteur de la vie, et il doit trouver sa place dans la morale.

Il est important de noter que les plus grandes réalisations de l'humanité étaient mues par la sublimation du désir, et par les interdits posés par la société et la morale à la réalisation d'une partie des désirs basiques, qui a eu pour effet de les sublimer et de pousser les individus à la réalisation de grandes œuvres dans différents domaines artistique, scientifique, littéraire, etc.

Schopenhauer écrit :

*« Le fait de vouloir est toujours engendré par le manque, celui-ci étant identifié à la souffrance ».*

Il décrit le lien entre désir et manque, le plaisir ressenti à la satisfaction d'un désir n'est jamais complet, dans la mesure où si le désir est complètement satisfait, il serait condamné à disparaître. L'homme étant un éternel insatisfait, son désir ne tarit jamais. Rejoignant ainsi Nietzsche et sa conviction de l'éternel retour.

Spinoza lui, considère que le désir est l'essence de l'homme, il s'appuie sur le « *conatus* » qui est :

« *L'effort par lequel chaque chose, pour autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être* ».

Le désir et le plaisir de le satisfaire, son corollaire organique en quelque sorte, sont donc la locomotive qui pousse à l'action, car selon Spinoza nous ne désirons pas une chose parce qu'elle est bonne, mais parce que nous la désirons. L'éthique du désir pour lui, s'opère dans la confrontation de la passion et de la raison. Le lien étant, ici, très clair avec Freud, dans la confrontation du plaisir et de la réalité. Il s'agira d'en prendre conscience, le plaisir doit devenir affirmation de soi et non asservissement, et cela pour libérer ses propres désirs et renforcer le Moi, élément central de la personnalité.

Bien entendu, cette existence bipolaire du désir et de sa satisfaction a été l'un des moteurs de toutes les grandes philosophies et de toutes les religions qui prônent avant toute chose, un équilibre, soumis à l'arbitrage de la raison, des pulsions de désirs et de leur assouvissement. Cette existence bipolaire, se retrouve aussi au centre de la psychanalyse, qui considère, globalement, que le désir est au départ fruit de l'inconscient, il n'est pas assujéti à la réalité, mais s'y adapte pour pouvoir trouver satisfaction, ou s'il reste dans la sphère de l'inconscient il peut trouver matière à satisfaction dans la sublimation des rêves.

Nous avons vu qu'il est issu des besoins et du plaisir ressentis lors de l'assouvissement, il est le désir d'un manque, de quelque chose de perdu et qui fut en notre possession par le passé de manière réelle ou fantasmatique. Il induit un retour à une situation antérieure d'où l'expression « *C'était mieux avant* ».

Le désir distingue l'être humain de l'animal, ce dernier n'a que des besoins, les désirs sont le moteur du genre humain, l'homme est un être *désirant*. Il a des besoins et des désirs, le besoin est différenciable du désir quand nous disons « *J'ai besoin de boire* » c'est l'expression d'un besoin brut. Le désir prend forme quand nous déclarons « *J'ai envie de boire du café* ». Ici l'envie et le désir deviennent demandes, mais restent liées au besoin.

Lacan, célèbre comme iconoclaste envers tout ce qui lui a préexisté, introduit une scission distinctive, entre le désir, le besoin et la demande, dans cette savante phrase :

« *Le désir s'ébauche dans la marge où la demande se déchire du besoin* »

Le désir naît et vit entre la demande et le besoin, tous deux sont conscients, mais le désir est inconscient, il implique une symbolique dans la mesure où le désir se reportera sur un objet, non pas en tant que tel, mais pour ce qu'il symbolise dans l'inconscient, par rapport au vécu de l'individu et du plaisir ressenti antérieurement.

C'est cette symbolique qui le pousse vers *l'interdit* et déclenche le désir de l'interdit. Pour Lacan, c'est cette influence du mode symbolique sur le désir qui l'emmène vers l'interdit, et qui pousse au désir de l'inconnu. Désir et interdit sont liés, et ainsi ils transforment en institutions objectives la loi, la morale, la religion, la culture, l'éducation, et contribuent ainsi à refouler le désir, essentiellement sexuel et libidinal pour les psychanalystes, et donc, il exerce une pression ou une pulsion permanente. Il devient alors l'envers de la loi, et tend vers l'interdit, et comme le désir provient du manque, et que l'interdit de par son inaccessibilité nous manque, nous allons désirer ce qui est interdit.

Les quatre œuvres de notre corpus entrent massivement dans ces vastes créneaux, tissés tout au long des siècles par la philosophie et la psychanalyse, car aussi bien *La désirante*, *L'interdite*, *Je ne parle pas la langue de mon père*, que *Le silence des rives*, illustrent et ont comme fondement ce désir insatiable de liberté, et de liberté et d'émancipation des autres, essentiellement les femmes, mais aussi cette langue du père impossible à apprendre et à reconquérir, et cette patrie perdue au cours de l'exil, impossible à vivre ou à revivre.

Sans oublier que selon la théorie freudienne, et de manière très schématique, toutes les activités artistiques sont le produit de la sublimation des désirs de la libido, impossibles à satisfaire continuellement et dans leur totalité. Là, vient s'intercaler fortement le désir de l'écriture qui doit être assez insistant pour permettre la production d'œuvres littéraires, répondant à ce désir millénaire de l'expression mais aussi de vouloir atteindre l'immortalité après la gloire, le narcissisme, la renommée, une certaine autorité conférée par la notoriété.

### 1. 3. Je ne parle pas la langue de mon père / le silence des rives

Des mots pour dire des maux, pour nommer et dire le monde de l'auteure, lieux multiples de la mémoire et du temps. Un monde complexe où s'enlacent le passé et le présent, le beau et le laid. Pour Leïla Sebbar, écrire c'est s'affirmer, prendre ses responsabilités, secouer le monde et partir à la quête d'un espace où on ne peut pas être retenu prisonnier, se sentant sans doute elle-même prisonnière dans cet exil multiple, culturel, en partie, linguistique, à moitié, et de patrie à temps partiel, car revenant sans cesse à cette enfance déterminante à plus d'un titre. Créer un monde imaginaire où on erre et aime sans censure et sans tabous. Ecrire c'est ouvrir une porte d'espoir sur un monde que l'on voudrait meilleur sans hypocrisie et sans égoïsme. Ecrire c'est partir à la recherche d'un bonheur et d'une paix intérieure qu'il faudrait absolument partager. Créer la beauté en explorant ses profondeurs, sortir de soi pour embrasser le monde, sortir de son isolement, de son enfermement pour respirer l'air des grands espaces et pérenniser les grandes valeurs qui constituent la sève nourricière de l'être.

Leïla Sebbar, contrairement à Malika Mokeddem qui situe son écriture dans un cadre de combat, dans un espace de lutte et de confrontation, se pose en observatrice neutre ou presque, de par la sécheresse de son écriture qui s'adresse souvent à l'esprit et non à l'imagination.

Une analyse de la thématique des deux auteures montre combien l'une vit dans la société en se battant pour la transformer, l'éclairer, l'emmener vers la liberté et le respect d'autrui, tandis que l'autre nous raconte un drame personnel auquel elle cherche des éclaircissements. Nous sommes en présence de deux logiques différentes dans la perception de la société algérienne. Qui se rencontrent et se recoupent dans cet autre drame qu'est l'exil, résultat de différentes sortes d'émigrations. A leur tour, génératrices de nostalgies, d'interrogations existentielles infinies et sans réponses. De ressentiments envers l'Histoire, sans cesse remise en question. D'explorations des différents espaces recouverts par ces diverses activités et manifestations des hommes et des femmes, victimes, en définitive, de leurs actes, et seulement de leurs actes envers eux-mêmes et envers leurs semblables.

L'espace de Malika Mokeddem est celui de l'ailleurs, incontrôlable, qui transcende sa réalité, tandis que celui de Leïla Sebbar est son bureau où elle raconte sa vie, de manière monacale, certes, mais qui transcende largement ce cadre restreint et fait

des incursions dans différents domaines de l'existence. L'écriture de la première est itinérante, mobile, immédiatement conquérante d'espaces immenses et disséminés au-delà des horizons. L'écriture de la seconde se déplace en pointillé à partir d'un point d'observation fixe, prospecte principalement le temps et les événements qui s'y sont déroulés pour revenir, au bout de toutes les interrogations, à ce même point d'observation, ouvert sur sa personne et la mémoire de cette personne.

Malika Mokeddem déconstruit un monde étouffant pour reconstruire une société tolérante, égalitaire et qui confère tous ses droits à la femme. Elle tire la femme de son enfermement, de son isolement et de sa marginalisation, vers l'espace de l'épanouissement, et de la prise de décision, pour écrire une existence et la vivre pleinement. Shamsa, ne baisse pas les bras devant la fatalité de la disparition de Léo. Elle part, toute seule, à la barre de son bateau *Vent de sable*, à travers toute la Méditerranée pour retrouver l'homme de sa vie. Alors même qu'elle se réclame fièrement comme une authentique fille du désert, fille du soleil. Sultana également, repart en Algérie, dans le désert de son enfance à Ain Nekhla, et impose sa conduite de femme libre et émancipée et va jusqu'à affronter tout le monde, y compris les extrémistes de la contrée, en affichant sans complexe sa conduite libertine. Et de ce fait elle fustige le vécu socioculturel et politique un tant soit peu aliénant, pour façonner un monde meilleur.

Malika Mokeddem pose aussi les jalons d'une nouvelle perception du monde, d'une nouvelle société pour que les vérités et les concepts imposés ne soient jamais immuables. Elle voudrait, à travers son écriture, créer de nouveaux rapports entre les membres d'une société essentiellement basés sur l'égalité, le respect, la tolérance dans la mesure où les rapports de supériorité ne font qu'enfoncer la société dans l'obscurantisme.



# **Chapitre II Concepts théoriques préliminaires**

L'espace romanesque semblait aller de soi depuis toujours. Car quoi de plus naturel qu'un lieu où doivent se dérouler des faits. Personne parmi les critiques et les théoriciens ne s'est intéressé à l'espace romanesque proprement dit, avec toute l'attention qu'on lui doit. Seuls les archéologues et les enquêteurs des services de sécurité se sont penchés sur l'espace avec une attention méticuleuse. Mais il s'agissait là d'espaces réels, physiques, où des données doivent être récoltées et présentées pour convaincre la communauté scientifique pour les premiers et la justice pour les seconds.

Mais depuis Gaston Bachelard, Maurice Blanchot et Gilbert Durand, l'espace romanesque et l'espace dans les œuvres littéraires de manière générale, est devenu un sujet d'actualité mobilisant toute l'attention des chercheurs, et un sujet de recherches scientifiques universitaires et académiques.

Et comme notre intérêt est demeuré constant et vivace pour l'écrivaine algérienne de langue française, Malika Mokeddem, qui, sans doute à cause de ses origines de fille du désert et de ses dunes, donne, dans ses romans, une importance de premier ordre à l'espace, nous avons décidé d'explorer ce sujet, appliqué à cette auteure. Et pour étoffer notre corpus, et ne pas nous limiter à un seul auteur et un seul type d'écriture, nous avons adjoint aux deux œuvres de Malika Mokeddem, *L'interdite et La désirante*, deux autres de Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père* et *Le silence des rives*.

Et nous éclairons, dans ce second chapitre, du point de vue strictement théorique, le sujet de notre recherche c'est-à-dire l'espace.

## 2. 1. Éléments théoriques

Le récit est la résultante de la juxtaposition d'au moins deux personnages dans une temporalité, un espace et une intrigue définie. Ce sont là les éléments clés de tout récit, la représentation de l'espace répond à la question : « Où cela se passe-t-il ? », mais cette dernière fait vite naître deux autres questions afin de comprendre le rôle fonctionnel de l'espace dans un récit : « Comment l'espace est-il représenté ? » et « Pourquoi a-t-il été choisi comme référence à un autre ? ». Car la description de l'espace donne de manière détournée des indications sur l'intrigue, les personnages ou le temps. Selon Simone Rezzoug et Christiane Achour, l'espace se définit dans un texte littéraire

« *comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.* »<sup>13</sup>

En effet il se trouve des espaces fermés ou ouverts, des descriptions très détaillées ou de simples analogies, des descriptions dynamiques ou statiques, mais avant de passer à l'analyse en elle-même, nous nous arrêtons sur quelques éléments clés de la notion d'espace dans le domaine de la critique, pour plus de développements, étant donné que dans l'introduction, un certain nombre d'aspects théoriques en rapport avec l'espace ont été clarifiés.

Le temps et les personnages ont été prédominants dans la majorité des études au détriment de l'espace, et notamment entre 1920 et 1970, ce qui a engendré selon Roland Bourneuf un *mutisme* et une *cécité* envers cet élément fondamental du récit romanesque. Ce qui a eu pour effet de donner beaucoup de difficultés aux chercheurs ayant eu à réfléchir sur le sujet, car ils ont eu comme mission assez difficile d'explorer un segment de recherche primordial, en tant que pionniers, ne disposant d'aucune référence académique notable, d'aucune méthode d'approche éprouvée et ayant fait des émules, ni de la moindre plate-forme théorique apte à diriger, sinon à aider les chercheurs dans leur quête de sens inlassable. En effet, la critique littéraire a relégué cet élément clé au second plan et l'a complètement délaissé, comme l'explique très clairement l'un des grands théoriciens actuels, Henri Mitterand :

---

13. Achour, Christiane et Rezzoug, Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, p.209.

*« L'espace est un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation (...). »<sup>14</sup>*

Temps et narration ont toujours pris le pas sur la spatialité, qui était considérée comme facultative.

Gérard Genette justifie en quelque sorte cette option sélective donnant la primauté aux personnages et aux différents temps :

*« Je veux bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »<sup>15</sup>.*

Gérard Genette crée une forme de hiérarchisation préférentielle qui, nonobstant l'importance de l'espace comme assise de tout acte quel qu'il soit, y compris celui intellectuel de la réflexion comme c'est le cas pour les personnages de Leila Sebbar, ou celui abstrait de la lecture pour Malika Mokeddem, donnent toute l'importance aux autres éléments indispensables au déroulement du récit. L'espace est le catalyseur par lequel s'émancipe l'action. C'est l'élément déclencheur de celle-ci. Il est créateur narratif, matériau accueillant tous les autres éléments qui viennent s'y imbriquer. Il serait impossible de lire l'Iliade sans imaginer Troie, l'Odyssée sans la Méditerranée et cette étendue navigable appelant l'aventure et l'inconnu. Comme il serait impossible de lire l'ensemble de la littérature maghrébine d'expression française, ou de tenter des recherches sur le sujet sans regarder ce Maghreb comme un espace de meurtrissures coloniales et de dépossessions territoriales, identitaires, linguistiques, etc. L'espace dispose, en langue d'un arsenal très étendu d'indicateurs de lieux, qui projettent leur aura très loin et dans toutes les directions à l'intérieur du récit. J. P. Goldstein en parle ainsi :

*« L'utilisation de l'espace dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même*

---

14. Mitterand, Henri, *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac, Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.189.

15. Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, p.128.

*qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend présenter. »<sup>16</sup>*

Après l'avoir limité dans la position subalterne de décors négligeable et d'arrière-plan de simple figuration, la critique donne ses lettres de noblesse à l'espace en levant le voile sur le potentiel important qu'il recèle, sur son aspect vital qui détermine l'ensemble des faits et finit par le considérer comme un facteur incontournable non seulement dans l'élaboration de l'œuvre littéraire, mais aussi dans ses possibles lectures.

---

16. Goldenstein, Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.209.

## 2. 2. Essai de définition

En fait, il n'y a pas de définition exacte de l'espace littéraire, mais plutôt des domaines de recherche, et des orientations philosophiques qui permettent de définir les contours de ce concept et d'en étudier les différents aspects. Il est communément admis que Gaston Bachelard fournit l'approche la plus significative en la matière. En effet, dans ses ouvrages « *La poétique de l'espace* » ou encore « *Une psychologie systématique des sites de notre vie intime* » Gaston Bachelard considère :

« *L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe...lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur* »<sup>17</sup>.

L'espace est donc intimement lié à son appartenance, à sa fonction et à la configuration qui le caractérise qu'il soit naturel (le désert, la forêt, la mer) ou qu'il se rapporte à un lieu (la chambre, la prison), ou bien à ses caractéristiques (lieu public, lieu ouvert ou clos). Plus généralement il définit l'environnement dans lequel nous évoluons et percevons les objets qui nous entourent. En littérature, il inclut les transfigurations opérées par l'imaginaire de l'écrivain, et que Gaston Bachelard définit ainsi :

« *La faculté de déformer les images fournies par la perception, (...) la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images* »<sup>18</sup>.

Ce qui nous amène à l'idée de Gilbert Durand, disciple de Gaston Bachelard et dont il développe encore plus un certain nombre d'affirmations, que l'œuvre littéraire - produite par l'homme et destinée à l'homme - est démiurgique puisqu'

« ( ... )elle crée, par des mots et des phrases, une "terre nouvelle et un ciel nouveau" »<sup>19</sup>.

Méké Meité, dans sa thèse de Doctorat, opte pour la même conception lorsqu'il écrit :

---

17. Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Quadrige, Presses Universitaires de France, p.31.

18. Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1994, p.7.

19. Durand, Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », *Encyclopædia Universalis*, Enjeux, Tome1, 1990, p.392

*« A un, deux, trois, ou n dimensions, l'espace est manifeste à nous en tant que structure immanente, en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace objectif, espace réel ou espace rêvé..., chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il aménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou d'insécurité, en zone de dépendance ou d'indépendance. Ainsi, chaque être humain se constitue un espace social où existent des rapports de dominant/dominé, d'autorisé et d'interdit. »<sup>20</sup>*

---

20. Meité, Méké, *L'Espace romanescque chez Barbey d'Aurevilly*, Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1993, Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe Berthier, p.8.

### 2. 3. Sites réels et lieux de fiction

L'espace du réel n'est pas l'espace littéraire. En effet, ce dernier est singulièrement imprégné de l'imaginaire de l'auteur. Nathalie Aubert trouve que l'espace est :

*« Donc perçu non pas dans la positivité de la science, mais avec toutes les partialités de l'imagination. »<sup>21</sup>*

Transfiguré par l'auteur et sa volonté créatrice, il devient donc une assertion de l'imaginaire gorgé de subjectivité, la somme de toutes les péripéties de l'intellect. Qui sont nombreuses, étant donné que l'imaginaire est infini, et la littérature et les techniques scripturaires, les genres et les courants le sont aussi. En fait la littérature est sans doute la discipline la mieux pourvue techniquement pour non seulement créer des espaces, mais aussi et surtout pour les remplir, et ainsi, elle affirme pleinement sa caractéristique supérieure, celle de l'infinité de son monde, mais aussi de son imprévisibilité. De manière générale, l'espace pour Christiane Achour et Amina Bekkat est :

*« La dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace imaginaire du narrateur. »<sup>22</sup>*

L'espace peut aussi se transformer en une composante de base de l'action en quelque sorte, un protagoniste du récit. Il peut ainsi participer à la description du profil psychologique des personnages, et plus particulièrement l'influence du climat et de l'environnement, idée déjà validée et mise en pratique par toutes les cultures et les récits qu'elles produisent tout au long de leur développement et qui, bien souvent leur survivent des millénaires durant.

De ce point de vue globalisateur, l'espace devient pourvoyeur de sens car il s'investit totalement dans les éléments, qui demeureront pleinement sujets à interprétation. L'étude de l'espace dans le texte littéraire revient aussi à examiner les enjeux et les techniques de la description. Dans cette optique, Vincent Jouve préconise de poser, dans l'analyse d'une description de l'espace, les trois questions suivantes :

---

21. Aubert, Nathalie, *article "L'espace"*, pp. 192-193.

22. Achour, Christiane et Bekkat, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Blida, Editions du Tell, 2002, p.50.



« *Son insertion (comment s'inscrit-elle dans ce vaste ensemble que constitue le récit ?) ; son fonctionnement (comment s'organise-t-elle en tant qu'unité autonome ?) ; sa (ou ses) fonction (s) (à quoi sert-elle dans le roman ?) »<sup>23</sup>*

L'auteur, pour décrire l'espace où évoluent ses personnages, fait appel inmanquablement à la description et, nous dit Jean-Pierre Goldenstein : « *Corrélativement [ doit ] suspendre pour un temps déterminé le cours de son récit. »<sup>24</sup>*

C'est ainsi que l'on relève chez les écrivains réalistes que la part accordée à la description de l'espace est des plus importantes, et cela dans le seul but de donner l'illusion du réel « *l'illusion d'une présence consistante »<sup>25</sup>* : les formes, les couleurs, les lumières, les dimensions, tout est consigné avec le plus grand soin.

---

23. Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001, 2ème édit., p.40.

24. Goldenstein, Jean-Paul, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p .108.

25. Ibid., p.110.

## 2. 4. Construction spatiale et fonction herméneutique

L'humanité dans sa quête des origines a toujours été mue par le besoin profond de la compréhension de l'espace. Cette quête suscitée chez l'homme transcende les générations et les peuples, à fortiori, l'espace littéraire s'inscrit en profondeur chez l'écrivain, allant jusqu'à marquer et influencer sa production littéraire. Il est le miroir devant lequel et par lequel l'auteur exprime ses sentiments et ses frustrations, et s'y lie de manière si intime, que de là naît tout un monde de substitution ne demandant qu'à être exploré, comme le précise Roland Bourneuf :

« Il [ l'écrivain ] lui en substitue un autre, (...) s'y plonge pour l'explorer, le comprendre, le changer, ou se connaître lui-même »<sup>26</sup>

L'émergence de cet espace lui donne une fonction herméneutique car elle détermine le caractère même des personnages, l'espace devient alors lui-même personnage et acteur dans le récit. L'on parle alors de « lieu personnage », mais son rôle reste surtout fonctionnel. Il permet l'évolution de l'intrigue, et marque la différence qu'elle soit sociale, géographique, ethnique, culturelle, linguistique, etc. Dans son ouvrage *L'Évolution créatrice*, le philosophe français Henri Bergson, nous livre sa perception de l'espace :

« (...) quand nous disons qu'il y a un espace, c'est-à-dire un milieu homogène et vide, infini et infiniment divisible, se prêtant indifféremment à n'importe quel mode de décomposition. Un milieu de ce genre n'est jamais perçu ; il n'est que conçu. Ce qui est perçu, c'est l'étendue colorée, résistante, divisée selon les lignes que dessinent les contours des corps réels ou de leurs parties réelles élémentaires. Mais quand nous nous représentons notre pouvoir sur cette matière, c'est-à-dire notre faculté de la décomposer et de la recomposer comme il nous plaira, nous projetons, en bloc, toutes ces décompositions et recompositions possibles derrière l'étendue réelle, sous forme d'un espace homogène, vide et indifférent, qui la sous-tendrait. Cet espace est donc, avant tout, le schéma de notre action possible sur les choses, encore que les choses aient une tendance naturelle (...) à entrer dans un schéma de ce genre : c'est une vue de l'esprit. C'est une

---

26. Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p.99.

*représentation qui symbolise la tendance fabricatrice de l'intelligence humaine. »<sup>27</sup>*

Henri Bergson illustre brillamment le travail de tous les arts et particulièrement de la littérature car cette dernière a ce pouvoir singulier de créer des espaces et de les remplir ensuite par toutes sortes d'éléments : personnages, péripéties, méditations et pensées, paroles et considérations sur le monde... Cette citation du philosophe français montre cette parenté indéniable entre la littérature et la philosophie, toutes les deux travaillant et s'appropriant une large part d'imaginaire et d'abstrait. La première les rendant plus ou moins matériels et la seconde plus ou moins immatériels.

---

27. Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, www. <https://fr.wikipedia.org>.

## 2. 5. Espace et mimésis

Il est communément admis deux modes principaux dans le récit <sup>28</sup> : la Représentation et la Narration, et dont les caractéristiques sont : la parole des personnages pour le premier mode, c'est-à-dire l'utilisation du discours direct et celle du narrateur, c'est-à-dire le recours au discours raconté pour le second. L'objectivité et la subjectivité viennent en complément, le style direct est généralement lié à la subjectivité, à contrario, la parole du narrateur tient plus de l'objectivité. D'ailleurs Gérard Genette dans *Figures III*, part des mêmes catégories c'est-à-dire de la même dichotomie platonicienne : mimésis (imitation), diégésis (récit pur), et aboutit à l'opposition récit de parole / récit d'événements plus valable pour le discours narratif. Il affirme, en effet :

« *La mimésis verbale ne peut être que la mimésis du verbe. Pour le reste, il ne peut y avoir que des degrés de diégésis.* »<sup>29</sup>

Les représentations de l'espace et du réel de manière générale, cheminent à travers un processus de fonctionnalisation. C'est ce qui caractérise la mimésis. Dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard parle de la volonté de transformations que la matière reçoit. Il s'agit bien d'un processus inéluctable, car transcrire ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on ressent est un travail inévitable qui n'a rien à voir avec l'écriture. En fait, il s'agit de créer de l'inédit, à commencer par une autre conception de la réalité et aboutir à ce que l'on pourrait désigner comme :

« *Le contraire de ce décalque appliqué au réel, mais qui permet néanmoins d'exercer son regard et son attention, d'être davantage en éveil...* »<sup>30</sup>

Plus substantiellement il faudrait considérer les espaces romanesques comme des éternités figées, qui ne doivent leur existence qu'à l'expression personnelle d'un romancier, d'un créateur qui les a recomposés, reconstruits, (re)présentés, selon son affectivité. Ce processus scripturaire, en plus d'être un travail artistique, un choix esthétique, une option d'école ou la manifestation indéniable d'un genre, peut éclairer et

28. Todorov, Tzvetan, « *Les catégories du récit littéraire* », Communication N°8, p.144.

29. Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.186.

30. Lacarrière, Jacques, *Chemins d'écriture*, Paris, Plon, coll. Terre Humaine – Courants de pensée, 2<sup>e</sup> édition, 1991, p.80.

renseigner sur la relation plus ou moins intime, plus ou moins déterminante, relevant du terroir existentiel de l'écrivain. Que serait *Nedjma* de Kateb Yacine sans cette patrie des ancêtres mutilée et morcelée, mutilant et morcelant à son tour le roman ? L'espace contribue largement à la lente maturation intellectuelle qui aboutira à une œuvre littéraire, reprenant nécessairement et plus ou moins consciemment, son empreinte pesante de milieu vital. En effet, Jean Guiraud souligne que

« *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension où se déploie une expérience.* »<sup>31</sup>

En s'emparant de l'espace, l'auteur le met en jeu dans la diégèse, il en résulte une double opération : décomposer/recomposer. La représentation, "*tendance fabricatrice de l'intelligence humaine*" de l'espace dans la littérature, symbolise le pouvoir de l'homme sur les lieux, les représentations objectives ou non et par conséquent son autre pouvoir aussi sur les corps et la matière. Il révèle également sa tendance naturelle, à créer, à accomplir, à modifier, à perpétrer, voire à perpétuer à travers la pérennité d'une œuvre, qui, elle aussi participera à cet espace de productions culturelles, dépassant même l'espace qui les a vues naître et qu'elles représentent plus ou moins fidèlement. Aussi le choix d'un espace romanesque n'est jamais neutre ou insignifiant, ne relève nullement d'un caprice quelconque de l'écrivain. Il concourt par sa spécificité à installer une certaine

ambiance particulière en fournissant des éléments de compréhension. Ainsi, décrire et représenter un lieu physique comme le désert, n'aura pas pour principal objectif de donner une dimension plus réaliste à l'œuvre. Le dessein de l'auteur est d'apporter un maximum d'éclairage à travers des signes se trouvant incarnés dans cet espace vide, à travers une atmosphère, des tempéraments et les comportements des personnages. La métaphore serait de la sorte l'élément crucial dans le développement spatial littéraire. Jean Weisgerber, influencé par les théories de Gérard Genette, reconnaît que l'espace en lui-même est l'une des matières premières du roman, développe quant à lui, l'idée des espaces de la conversation, et considère l'espace comme l'ensemble d'un tout, divisible ensuite selon les stratégies de l'écriture :

---

31. Guiraud, Jean, *Histoire partelle, histoire vraie*, [www. https://fr.wikipedia.org](http://www.https://fr.wikipedia.org).

*« Comme les autres composants du récit, il [ l'espace ] n'existe qu'en vertu du langage (...) Il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple ; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée. »<sup>32</sup>*

A partir du moment où l'espace devient création et objet de pensée, tout ce qui y est mis comme péripéties, personnages, décors et objets de toutes sortes, deviennent eux aussi intelligibles seulement pour l'esprit et l'imaginaire et à Jean Weisberger de compléter sa réflexion ainsi :

*« L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celles-ci présupposent, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part. »<sup>33</sup>*

La spatialité romanesque peut aussi être envisagée dans la définition qu'en donne Henri Mitterand :

*« Une forme qui gouverne, par sa structure propre et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit. »<sup>34</sup>*

Plus qu'une lecture, l'espace appelle un décryptage. Métamorphose ? Altération ? Soit dans le même texte, soit d'un auteur à l'autre ? C'est l'une des questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans ce travail. Nous terminerons ce chapitre en rappelant avec Jacques Soubeyroux que le langage romanesque sert, non pas à décrire le monde réel, mais à construire une illusion de réalité, par la représentation d'un espace dans lequel se déroule l'histoire fictive qui est racontée. Cet espace fictif est donc construit par le texte, par le langage romanesque en empruntant au monde réel référentiel une quantité plus ou moins importante de matériaux. Cet espace fictionnel est donc différent du monde réel en ce qu'il est structuré, non pas comme un analogon de la

---

32. Weisberger, Jean, *L'espace Romanesque*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p.10.

33 . Ibid., p.71.

34. Mitterand, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 211.

réalité, mais en fonction de l'action qui s'y déroule. Construit avec les mêmes éléments langagiers que la temporalité et les personnages, l'espace romanesque doit être considéré comme une catégorie textuelle à part entière, solidaire des autres éléments constitutifs du tissu textuel et donnant accès comme les autres aux structures profondes de l'œuvre, comme l'exprime Henri Mitterand, sur la surdétermination de l'espace de certains récits ou romans, car la configuration spatiale qui dicte des péripéties et préside même à la présence et au profil des personnages, de leur croyances, et ainsi influe grandement sur la réinvention de l'espace et la production du sens :

*« Les récits (...) sont également produits par un certain nombre de lieux et d'espaces. Ces lieux et ces espaces deviennent ainsi producteurs de sens, et s'intègrent dans l'économie narrative globale du roman, non seulement en tant que point de rencontre entre les différents récits (...) les produisent à leur tour, dans un échange fondateur constant. »<sup>35</sup>*

---

35. Ibid., p.211.

# **Chapitre III Espace géographique et espace symbolique**



Après les travaux pionniers de Mikhaïl Bakhtine et de Youri Lotman suivis par ceux de Henri Mitterand, Jean Weisberger et Roland Bourneuf, qui, après une certaine gestation aboutiront à la géocritique, la narratologie spatiale, et la géopoétique, qui demeureront des considérations théoriques savantes et en même temps applicables dans leurs généralisations extrêmes à beaucoup d'œuvres littéraires.

Ces considérations théoriques sont aussi nombreuses et variées que les espaces dits ou créés par les auteurs dans leurs œuvres, impossibles à connaître toutes par un même esprit et à investir dans un seul travail de recherche. Les conclusions et avant elles les observations s'appliquent aisément à quelques œuvres à partir desquelles elles sont d'ailleurs élaborées mais assurément pas à toutes. Ce qui est intellectuellement réconfortant, et laisse ainsi une marge de manœuvre aux chercheurs universitaires dans leurs quêtes personnalisées et obéissant à l'ambition de vouloir épuiser une œuvre, un auteur ou quelques œuvres de deux ou trois auteurs.

Tel est notre cas, et nous entamons cette première partie de notre troisième chapitre pour voir comment se présente l'espace chez Malika Mokeddem.

### **3. 1 Représentation de l'espace chez Malika Mokeddem**

#### **3. 1. a - La mer**

La découverte de la mer par Malika Mokeddem est un éblouissement, surtout s'agissant de la Méditerranée. Fille du désert, elle ne peut qu'être fascinée par la mer. La mer, cet espace beau, vaste et cruel à la fois a appris à l'auteure une autre dimension de l'être humain. C'est un espace qui unit à la fois et sépare. Il unit dans la mesure où depuis la nuit des temps la Méditerranée a été le creuset ou le berceau où s'enlacent et s'enchevêtrent les cultures et les civilisations. Les pays riverains partagent presque la même perception du monde, le même goût de la vie. On parle ici de la dimension humaine et des valeurs universelles et non pas des appartenances religieuses et identitaires qui demeurent spécifiques à chaque société. C'est un lieu de transcendance et d'élévation où l'homme est perçu comme être humain en dehors de ses appartenances propres. C'est aussi un lieu de partage et de fraternité et, surtout à notre époque de la mondialisation où les hommes ont une grande tendance à élaborer des valeurs communes qui les rapprochent beaucoup plus. La Méditerranée justement tend à reconstruire les peuples, surtout ceux qui lui sont riverains, dans un projet de fraternité, d'amour de l'autre, de ce qu'on appelle aussi l'altérité, ce terme étant devenu très utilisé et très expressif de ce sentiment de sociabilité des sociétés qui se rendent compte aujourd'hui que les pays, géographiquement délimités, ne sont en fait que le résultat de contingences politiques trompeuses et sans fondements culturels prégnants, et que les autres nous ressemblent prodigieusement si l'on daigne les regarder assez attentivement pour les voir réellement. La littérature étant l'un des ponts majeurs conciliant ou réconciliant des peuples entiers. Malika Mokeddem a su faire aimer le désert aux habitants francophones de contrées humides et froides. Et inversement elle a su faire apprécier la Méditerranée et sa rive nord aux natifs de tous les déserts du monde et particulièrement du désert algérien.

Fille du désert avec sa grandeur et sa désolation, Malika Mokeddem ne peut se contenter des espaces circonscrits ou limités. Sa pensée nomade ne peut se développer que dans les grands espaces, celui de la littérature, et de l'écriture étant le plus considérable de tous. Elle a sans doute compris, dans son ambition et dans sa démesure que seule l'écriture peut lui permettre de reconquérir et de dire pleinement cet immense patrimoine perdu pour elle qu'est le désert. Nostalgie et littérature vont souvent de pair.

De même que souffrances et cris du cœur dont le plus fort restera sans conteste celui de la soif de liberté. C'est sans doute pourquoi elle n'appartient à aucune école ni à aucun groupe. Elle est libre et révoltée et l'assume explicitement et formellement dans ses écrits. La mer est pour elle un espace d'évasion, de rencontre et aussi de lutte, comme l'était la lecture pendant son adolescence, et l'écriture à l'âge adulte et jusqu'à présent. La mer aussi confirme son aspiration à une identité commune des pays riverains. Sur son bateau qui est aussi sa demeure, elle mesure les dangers mais elle les affronte sans rechigner parce qu'elle associe la mer à son amoureux, Léo, disparu dans cette même mer. Il s'agit donc d'un double amour, d'un double attachement à la mer, que seule la littérature, seul un roman peuvent dire comme il se doit, amplement. D'abord, c'est un espace de liberté et dont la vastitude pousse à la méditation, à se poser les grandes questions de la vie qui concernent les êtres humains d'où qu'ils viennent à titre de fraternité, de partage, d'altérité, pour sortir définitivement de sa géographie d'origine et aller vers l'humanité. Ensuite, le bateau et la mer la renvoient à ses amours, celui des grands espaces et celui de Léo.

En sillonnant la mer, elle authentifie aussi sa fidélité et son attachement à Léo qui vient d'une autre civilisation et d'une autre culture que la sienne. Elle est bouleversée par sa disparition et s'est fait un devoir sacré de le retrouver. Le danger est grand et sa passion l'est davantage, elle parle de Léo comme s'il était toujours présent, dans son monologue. Tout sur le bateau le lui rappelle et lui donne la foi pour agir. La Méditerranée ou la mer, est perçue comme un espace de rêve, de méditation, de partage, de fraternité, d'amour, de danger, somme toute d'expansion de soi et de fusion entre désert et mer. Les deux entités exclusives où l'homme et la femme, l'écrivaine surtout, prend conscience de son humanité et de son devoir d'humilité et de tension vers l'autre, les autres, tous les autres. Malika Mokeddem tisse ainsi ces liens immenses à travers ses deux personnages principaux, en l'occurrence la narratrice et son amoureux disparu en mer mais omniprésent :

*« L'autre surnom que Régis affectionne, “ la fille du désert “ [ il ] le réserve à de rares célébrations. Lorsqu'une étincelle dans l'œil, il bride sa voix pour se délecter du lien entre mon origine et ta passion pour le Sahara : “ la fille du désert et le fou du désert “. En dépit d'un début plus*

*qu'improbable, notre amour lui avait d'emblée paru d'une éclatante évidence. »<sup>36</sup>*

Mais la Méditerranée est aussi un espace qui sépare et qui délimite les frontières pour caractériser chaque peuple avec ses traditions, ses coutumes, sa culture spécifique. La mer comme entre-deux tend à trouver le dénominateur commun à ces peuples, qui s'attirent pour se compléter à travers le destin singulier de ces deux personnages.

L'espace mer constitue le point névralgique dans l'écriture de Malika Mokeddem. Le bruissement de la mer débloque toute son énergie créatrice. La mer, c'est son monde, son bureau et son lieu de travail, son espace d'écriture. Sa vastitude est le symbole de l'immensité du monde... La fluidité de la mer est à l'origine de la fluidité de la plume. Source d'inspiration, elle est aussi espace de liberté et de confrontation avec soi. La mer inspire, fascine, éblouit et renvoie Malika Mokeddem à son désert natal. Et comme le précisait Gaston Bachelard, « *l'espace de l'enfance est inscrit en nous.* » Le désert est inscrit en elle et quand elle est en mer sur son bateau, cela la renvoie à son désert natal. Elle écrit d'ailleurs ceci, comme pour conjurer le déchaînement de la mer auquel elle doit faire face dans sa quête éperdue de son compagnon, disparu sans laisser de traces ni d'indications :

*« Lou, la mer retournée et c'est le désert qui me revient. Ma peur pour toi remet au goût du jour mes défiances envers lui. (...) Pourquoi persiste-t-il à me persécuter si loin des origines ? Ne lui suffit-il donc pas de m'avoir à jamais amputée des amours de la naissance ? (...) je pars avec le vent comme à mon premier jour. Mais cette fois ma fugue est le contraire du bannissement et du renoncement. Toi je ne te laisserai pas derrière moi.*

*M'attendras-tu sur le quai ? »<sup>37</sup>*

Elle estime que la mer n'est pas une frontière qui sépare et délimite mais un espace qui rapproche et réunit. C'est l'espace où se croisent et se complètent les personnages et les civilisations à travers ces personnages, qui, dans un élan d'amour sont allés l'un vers l'autre. C'est le lieu où l'on découvre et apprend une leçon de vie universaliste. C'est le lieu de la transcendance qui nous renvoie à notre propre humilité.

---

36. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p.14.

37. Ibid., pp.231-232.

C'est aussi, chez elle, le lieu de la solitude et du face-à-face avec soi qui permet le développement du talent qui débouche sur l'illumination de l'écriture et l'écriture de l'illumination.

La mer évoque le désert et les images gravées dans la mémoire, images et souvenirs d'une enfance austère et solitaire. Le bateau devient un refuge pour vaincre la peur. Une peur diaphane, insaisissable qui vient de loin. Elle se love dans le bateau comme elle s'est lovée auprès de la dune.

Pour l'auteure, tous les obstacles physiques de la mer sont surmontables et c'est l'érosion de l'absence qui la déstabilise et la déroute. Il s'agit ici d'une présence /absence. Un désert présent au beau milieu de la mer qui, à son tour, ne peut être perçue qu'associée au désert. La grandeur et la vastitude de la mer s'enlacent ou se superposent à celles du désert pour se confondre et ne faire qu'un seul espace, espace nourricier pour la romancière. Si le désert est espace de désolation et d'enfermement, l'espace mer est un espace de purification et de liberté. La mer la berce comme une mère, elle baigne dans un monde liquide, comme celui du ventre de sa mère et du liquide de l'enfantement. La mer la rassure et la met en confiance comme pourrait le faire une mère en chair et en os. Elle la protège de toute agression comme une demeure.

C'est dans son isolement sur le bateau vide de la présence de Léo, dans son rappel obsessionnel du désert de son enfance, et celui de l'écriture, sans doute l'isolement le plus marquant que lui reviennent des images très fortes de son amoureux du moment et de son passé. Elle s'adonne alors à une espèce de monologue qui traduit parfaitement son amour, et sa passion pour Léo. Des passages exagérément brodés de termes ou de mots traduisent sa passion dévorante. Le bleu de la mer évoque le bleu des yeux de Léo. Le périple du personnage sur son bateau qui est son « *nid et son gîte* » de port en port.

Malika Mokeddem mûrit sa réflexion sur les grandes questions humaines et philosophiques : qu'est-ce que la liberté, la fraternité, l'altérité, au-delà des religions et des cultures, loin de tous les particularismes et les égoïsmes qui tiennent l'homme prisonnier de ses certitudes ? Elle épouse le désert et la mer, et brise les barrières qui éloignent les hommes et opposent les différences. La mer n'est plus perçue seulement comme un espace géographique ou physique neutre. Sa traversée est celle des cultures et des civilisations dont la Méditerranée est le creuset. Sa traversée, ou son périple, est

un périple beaucoup plus dans la tête, un parcours à la découverte de soi et des autres. C'est un parcours signifiant dans la mesure où il stimule la découverte de soi et de l'autre, la recherche des valeurs communes qui transcendent l'immédiateté de la vie quotidienne avec son côté faste et son côté néfaste.

L'immensité de la mer et du désert, celle du monde, se traduit par une certaine profondeur en soi c'est-à-dire le monde profond de l'artiste qui ne s'intéresse plus aux choses immédiates mais considère le monde comme un signe de l'infini.

A ce propos, Gaston Bachelard précise :

*« L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie [...] devant le monde qui porte le signe d'un infini. »<sup>38</sup>*

C'est l'immensité intérieure qui donne toute sa signification à la géographie réelle. L'immensité du désert et de la mer, chez Malika Mokeddem, n'est pas tributaire de la vastitude réelle, mais le résultat de l'immensité intérieure c'est-à-dire du monde profond de l'écrivaine qui lui confère ces attributs. C'est la technique de l'écriture et l'intériorisation de ces espaces qui nous permettent de saisir toute leur immensité. L'auteure traduit un espace mental que nous pouvons saisir sans y être. La description n'est pas celle de l'espace qu'on perçoit mais un espace intérieur qui se caractérise par une certaine profondeur. Gaston Bachelard disait :

*« On sent qu'il y a autre chose à exprimer que ce qui s'offre objectivement à l'expression ; ce qu'il faudrait exprimer, c'est la grandeur cachée, une profondeur. »<sup>39</sup>*

C'est aussi l'humanité qui se trouve sculptée dans la mer et le désert. La mer favorise la méditation. On apprend l'humilité en comprenant la mer et sa puissance, elle pousse à une certaine élévation, à une certaine pureté, non comme espace réel mais comme espace mental et imaginaire. Cet espace permet de se transcender et de transcender le monde pour aboutir à l'être pur devant son destin ou sa destinée. La mer est aussi symbole de pérennité comme les valeurs humaines immuables qui constituent l'essence de l'être. La mer, avec sa grandeur, est aussi un espace de création et de

---

38. Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964, p.168.

39. Ibid., p.98.

méditation. Elle n'est pas une frontière mais un trait d'union entre les espaces et les êtres.

On s'aperçoit, en lisant Malika Mokeddem, que la Méditerranée est perçue et lue comme un livre qui raconte la liberté et les civilisations, leurs brassages incontournables, qui les enrichit toujours mutuellement, quand il n'est pas sujet aux arrogances et aux homophobies, appauvrissantes et castratrices. C'est une rêverie de l'infini. Comme c'est aussi un espace de plaisir et de désir qui fait fonctionner l'auteure et sa plume. Son écriture dégage une grande sensibilité souvent à fleur de peau. Toutes les descriptions sont pleines de sensations qu'amplifie merveilleusement son imagination. On pourrait dire aussi que la mer que décrit Malika Mokeddem est une mer personnelle, celle de l'auteure avec laquelle elle fait corps pour pouvoir libérer toutes les énergies inconscientes et réactiver les souvenirs, ceux du désert qui ont construit son enfance. Elle nous parle de la mer comme d'une entité transhistorique et trans temporelle, une mer chargée de sens, de signes et de significations. Il nous semble que Malika Mokeddem ne peut pas être contenue ou confinée à un espace aux contours explicites. C'est une citoyenne du monde qui rejette les appartenances meurtrières (géographiques, religieuses...) pour accéder aux valeurs universelles, intrinsèques à l'être humain quelles que soient sa race, sa religion... L'immensité du monde, apparente ou vraie, est dans la profondeur de la pensée qui synthétise tout. Bachelard disait : « *L'immensité est une dimension intime.* »<sup>40</sup>

Cette lecture de l'expansion et de la transcendance dévoile les projets humanistes investis dans et par l'écriture de Malika Mokeddem, qui, dans son exil plus ou moins choisi, réunit dans *La désirante* deux êtres, la narratrice et Léo, que tout devrait opposer et au travers desquels elle explore toute la Méditerranée, pour réunir tous les peuples alentour. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a le monde réel (mer – désert) que l'auteure décrit, et il y a aussi le monde intime que l'auteure extériorise, même si nous sommes en présence du même monde. Autrement dit, la description dit la réalité des choses en les décrivant mais l'imagination les amplifie puisqu'elle en explore les profondeurs.

En plus de cet appel à l'altérité et à une forme de communion des cultures, dans le roman *La Désirante* de Malika Mokeddem, s'entrelace un autre thème en

---

40. Ibid., p.177.

relation avec la rêverie, les illusions culturelles et une conception plus ou moins teintée de sublimation de l'espace de l'autre, qui ont conduit au phénomène des Harragas. Harragas est tout d'abord un terme arabe algérien qui signifie « ceux qui brûlent ». Ce sont en fait des migrants clandestins qui " brûlent " le moyen qu'ils empruntent pour se rendre aux lieux désirés. Aussi embarquent-ils à bord d'un moyen de transport clandestinement, sans titre de passage et sans les papiers exigés nécessaires à l'entrée et au séjour dans ces pays d'accueil. Ce phénomène, connu également à travers de nombreux pays a trouvé place dans la littérature universelle, ainsi le roman de Jack London *Le vagabond des rails* est consacré dans son intégralité à l'histoire de vagabonds américains qui empruntent les différents trains qui sillonnent les Etats Unis en se cachant au milieu des marchandises et des bagages, bravant ainsi les contrôleurs qui étaient d'une sévérité inouïe envers les voyageurs clandestins.

Qu'ils choisissent des trains ou d'autres moyens de transport, ils sont en fait en quête d'un autre espace où ils pourraient trouver les conditions de vie que leur a refusé le lieu d'origine. Ces "brûleurs" ou "harragas" qu'ils viennent des pays d'Afrique du nord : l'Algérie, la Tunisie ou le Maroc, ou des pays d'Afrique subsaharienne fuient leur pays d'origine pour des raisons diverses : guerres, mal-vie, chômage, pauvreté, mais surtout appel du nord et de l'Occident, espace idéalisé par les médias, la civilisation de l'image de plus en plus prégnante, mais aussi par la littérature. Jack Kerouac, avec son roman *Sur la route* a initié ce monde du vagabondage des hippies, à travers le monde et jusqu'en Inde.

Ces jeunes africains, maghrébins, moyen orientaux, asiatiques, voyageant à bord d'embarcations de fortune et de manière illégale tentent de rejoindre l'autre rive de la Méditerranée, l'espace apparemment idéal mais qui ne l'est certainement pas en réalité, avec l'espoir d'une vie meilleure que représente pour eux cet Eldorado européen. Malika Mokeddem, pour la première fois dans ses écrits, aborde le phénomène des Harragas nord-africains qui n'hésitent pas à braver la mort en essayant de traverser la Méditerranée sur des embarcations dérisoires vers les côtes européennes à savoir : Gibraltar, la Grèce, la Sicile ...ou ceux qui demeurent dans l'espace Schengen au-delà du délai réglementaire accordé par les services consulaires et se mettant de ce fait dans une situation illégale et donc dépourvus de tout droit. Il est donc clair que nous sommes en présence de deux sortes de Harragas : ceux qui partent en bravant la mort et ceux qui ne veulent pas revenir en brûlant leur identité pour échapper au rapatriement ou à



l'expulsion forcée. Les procédures d'expulsion quand on est un sans-papiers sont complexes et compliquées et prennent beaucoup de temps et c'est le désir de cette deuxième catégorie de Harragas car leur seul désir est de prolonger leur séjour en Europe même dans des conditions lamentables.

Ce fléau qui a fait son apparition dans la presse il y a plus d'une vingtaine d'années, revient de manière récurrente à chaque naufrage. La littérature algérienne d'expression française est intimement liée à l'histoire contemporaine du pays et n'hésite pas à se nourrir des thématiques et des problématiques qui agitent la société. Malika Mokeddem pose la question des Harragas, thème majeur à nos yeux, qui agite et trouble la jeunesse en manque de perspectives d'avenir dans leur pays d'origine, situation qui accentue beaucoup cette idéalisation de l'Occident, souvent débouchant sur un désenchantement, tel que l'avoue d'une certaine manière la narratrice de *L'interdite*, le second roman regardé dans cette recherche. Malika Mokeddem écrit :

*« Pourquoi cette envie soudaine de reprendre contact ? Est-ce à cause de ma nausée du monde ? Une nausée ressortie des oublis par le désenchantement des ailleurs et des là-bas, dans le cru de la lucidité, Toujours est-il que je me trouvais de nouveau défaite de tout. »<sup>41</sup>*

Malika Mokeddem se devait de s'intéresser aux Harragas, parce qu'elle partage avec eux certains sentiments qui l'ont poussée elle-même à quitter son pays d'origine. Elle partage avec les Harragas ce même désir de changer d'espace et cette envie profonde d'assouvir les désirs enfouis dans le tréfonds de son être, celui de la liberté, tant contrecarrée dans son pays, surtout pour une jeune fille de sa génération.

Malika Mokeddem aborde le thème des Harragas à sa manière, elle introduit le mot dans la littérature pour lui donner une autre dimension en ce sens qu'elle se considère elle-même comme une Harraga donc on est loin de la perception journalistique du phénomène. Même si nous considérons que Malika Mokeddem est une Harraga de luxe, il n'empêche qu'elle aussi a vécu dans une société sclérosée aux multiples facettes de la misère et notamment la misère sexuelle et affective comme le précisait Tahar Benjelloun dans sa thèse de doctorat publiée en livre de poche : *La plus haute des solitudes*.

---

41. Ibid., p.12.

Ce phénomène est apparu dans la littérature maghrébine d'expression française mais pas uniquement. En plus, des auteurs tunisiens, marocains et algériens, d'autres écrivains à savoir : des français tel Laurent Gaudé avec *L'eldorado*, ou des espagnols comme Antonio Lozano avec *Harraga*.

Dans son livre *Ecrits Epars-Liés* (1989-2009) Lamine Kouloughli, professeur universitaire à Constantine recense des écrits relatifs à ce thème en mettant en exergue ceux émanant des écrivains du pourtour de la Méditerranée, pour cette obnubilation des jeunes qui veulent quitter à tout prix leurs pays d'origine.

Le professeur Lamine Kouloughli recense la romancière d'origine marocaine Laila Lalami en 2005. En effet, c'est la première femme qui aborde ce sujet dans son roman rédigé en langue anglaise et édité aux Etats-Unis qui s'intitule *Hope and dangerous Pursuits*. La deuxième femme qui se focalise sur ce thème, c'est Zoubéïda Mameria dans son roman *Voyage au bout du délire* sorti en 2011, la même année que *La désirante*, dernier roman de notre auteure. Depuis son entrée littéraire, Mameria s'est focalisée sur le sujet. N'omettons pas aussi Boualem Sensal dans son roman *Harragas*. Et les chansons sur les harragas chantés par des algériens tels Rédha Talyani, le groupe Zebda ...

Nous avons relevé des passages dans *La Désirante* qui nous ont paru fort intéressants. Ainsi, à la page 21, Malika Mokeddem utilise le terme de *Harragas* et le met en italique en parlant des pêcheurs qui risquent une amende s'ils sont d'une quelconque aide à ces derniers :

« *Les pêcheurs durent virer sec pour ne pas éperonner le voilier. Les vagues soulevées par leur bateau firent tanguer Vent de sable sans que personne ne se montrât sur le pont. Mais la légendaire solidarité des marins n'est, hélas, plus de mise. De Trapani à Otrante et même au-delà vers la Vénétie, les genti di mare sont tous échaudés par les mesures draconiennes en vigueur sur ce front contre l'immigration. De lourdes amendes quand ce n'est pas la confiscation de leur outil de travail, leur propre navire : c'est le prix que nombre d'entre eux ont dû payer pour s'être portés au secours des*

*embarcations de harragas, ces clandestins qui brûlent leurs papiers d'identité avant de quitter l'Afrique du nord. »<sup>42</sup>*

Au départ, le mot Harragas renvoie juridiquement parlant à une sorte de contravention passible d'une amende exemple : brûler un feu rouge, sécher un cours et être puni par le surveillant général, ensuite le mot a pris une autre coloration dans un contexte social et politique étouffant. Comme néologisme, il renvoie à une acception commune qui est le fait d'un petit écart de comportement, puis, sa charge sémantique se précise et prend de l'ampleur et surtout à partir du moment où on l'a associé à l'émigration clandestine. Il exprime le mal être, la mal vie de toute une génération de jeunes qui n'aspirent qu'au départ, qu'à la rupture quel que soit le prix. Ce néologisme inventé dans une région particulière, dans un contexte social et politique particulier entre insensiblement en littérature pour prendre une dimension universelle qui s'apparente beaucoup plus au voyage, donc au déplacement spatial, au désir de changer d'espace, de renier un espace vital, celui des origines, et de vouloir, d'abord dans une sorte de fantasmagorie, lui substituer un autre, celui des autres justement, qui semble offrir aux jeunes et aux moins jeunes, toutes les tentations susceptibles d'effacer, voire de réparer et guérir de toutes les frustrations accumulées dans leurs pays respectifs. Thèmes récurrents dans toutes les littératures du monde. Le mot traduit un nomadisme intellectuel voire une pensée nomade qui ne se plie pas à une géographie particulière.

Dès les premières pages du roman, Malika Mokeddem dresse un état des lieux en mettant en exergue la situation politique réglementaire adoptée par les autorités italiennes vis-à-vis des Harragas et de ceux qui se portent à leurs secours en situant géographiquement la zone où s'exerce non seulement cette réglementation mais aussi en illustrant son propos par l'expression écrite en langue italienne *Les genti di mare* qui signifie les gens de la mer qui situe exactement le propos en Italie et qui prend position en faveur des Harragas en déplorant ladite réglementation par l'emploi de l'interjection *hélas*.

Shamsa la lumineuse fille du désert, très décidée à retrouver Léo, son compagnon disparu inexplicablement en Méditerranée, s'écarte des côtes françaises,

---

42. Ibid., p.22.

s'éloigne sur la mer, et précise, doublement, aux lecteurs et sur le livre de bord du voilier de Léo, le *Vent de sable* :

« *Vendredi 5 juin 2009. Sortie de Port Camargue à 5 heures du matin. 15 nœuds à l'anémomètre. 10 au loch. Compas sur 114 degrés. Mer peu agitée.* »<sup>43</sup>

Avant la disparition de Léo, avec lequel elle voguait souvent à bord de ce voilier, ils s'écartaient volontairement des détroits de Sicile et de Malte, par peur de voir souffrir ces brûleurs qui dérivent sur la mer comme de frêles coques de noix :

« *Ces dernières années, la crainte de voir poindre une coque de noix bondée de harragas nous écarte de plus en plus des détroits de Sicile et de Malte.* »<sup>44</sup>

La fuite ou le refus de voir les Harragas sur une coque de noix ne sont emprunts d'aucune forme de mépris ou de lâcheté mais simplement une manière de diffuser, jusqu'à l'obsession cette image dramatique des hommes qui souffrent et qui défient la mort par noyade, assez affreuse, parce que souvent corrélative à une disparition totale, un anéantissement. Qui représente justement une négation de l'espace et de l'existence, une forme de dilution irrémédiable dans ce vaste milieu aquatique. Malika Mokeddem, humaniste et contestataire de tous les préjugés et de toutes les injustices subies par les hommes ne pouvait ignorer ou passer à côté d'un sujet aussi dramatique que celui des Harragas. Elle illustre parfaitement cette préoccupation philosophique de Julien Gracq, qui explique la concomitance certaines fois poétique et embellissant le texte :

« *C'est pour moi au voisinage de tels carrefours de la poésie, de la géographie et de l'histoire, que gîtent pour une bonne partie les sujets qui méritent ce nom. De tels sujets ne s'éveillent sous les doigts qu'à la manière des grands orgues : grâce à la superposition de multiples claviers.* »<sup>45</sup>

Shamsa s'entretient avec les journalistes sur la disparition de Léo. En effet cette disparition devient un véritable fait divers dans ce pays surmédiatisé qu'est la France.

---

43. Ibid., p.12.

44. Ibid., p.42.

45. Gracq, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, Conti, 1992, p. 93.

Où les journalistes sont à l'affût de tout fait insolite, surtout quand l'intention véritable est de lui conférer un caractère scandaleux et le rendre donc plus croustillant, plus prometteur pour les ventes et l'augmentation du nombre de lecteurs. Surtout si le fait est rattaché aux Harragas ou à un prétendu acte terroriste. Les raccourcis dans ce domaine sont très rapides, très courants et très appréciés par une communauté perpétuellement mise en appétit pour le sujet. Ces journalistes évoquent inévitablement les Harragas, et bien entendu ne manquent pas de lui demander pourquoi a-t-elle quitté l'Algérie, son pays d'origine, autre contexte brûlant, toujours actuel, d'un abord facile, compréhensible pour tous les lecteurs, car familier et offrant une explication simpliste, évidente :

*« Nous nous entretenons longuement de la disparition de Léo. Puis les journalistes me questionnent sur les raisons de mon départ d'Algérie. Immanquablement, nous en venons à évoquer les Harragas. L'Italie et l'Espagne sont aux avants postes de la migration de ces brûleurs de papiers et de frontières. Les chiffres croissants ne concernent que ceux qui ont été arrêtés en mer ou sur les plages alors qu'ils s'apprêtaient à quitter les rivages. Si l'on ne compte plus les corps repêchés, on ignore le nombre réel des naufragés. Une terrifiante comptabilité sur laquelle on ergote d'une rive à l'autre.*

*Léo et moi avons débarqué un jour à Lampedusa. J'en garde un effroyable souvenir. »<sup>46</sup>*

N'importe quelle disparition en mer à cette époque, évoque ou soulève le concept de Harragas car la mer elle-même comme espace géographique est à son tour associée au mot Harragas. On finit par faire abstraction de cette Méditerranée, mer médiane comme son nom l'indique, espace d'échanges, de brassages, de métissages, mais aussi de loisirs et de détente avec des sites célèbres, pour en faire un espace fourmillant d'embarcations de fortune et de migrants noirs ou basanés, fuyant leurs pays respectifs qu'ils ne considèrent plus comme leurs patries, car ils ont pour seul but de s'expatrier justement. La narratrice écrit à ce propos :

---

46. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, pp. 109-110.

« Une belle phrase de Bruno Etienne me revient en mémoire : “ La Méditerranée est un continent liquide, aux frontières solides et aux habitants mobiles. »<sup>47</sup>

Cette émigration clandestine était, à l'époque, le thème majeur des hommes politiques, de la presse, des intellectuels, et même des écrivains. Car il a pris une ampleur considérable. L'Afrique toute entière, y compris dans ses régions nord voulait partir en Europe et Lampedusa, par sa situation d'île la plus proche des côtes de cette Afrique malheureuse, devenue invivable, acquiert une notoriété mondiale, hélas dramatique du jour au lendemain.

Dire Harragas, nommer les Harragas c'est dire la blessure, l'errance et le déchirement. Somme toute, c'est mourir par négligence et par mépris. Alors même qu'il s'agit de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants, dont le nombre grandit régulièrement, qui se jettent dans de frêles embarcations, au printemps et en été, à l'assaut d'un mode qui les fascine, les ignore et les refuse. Il s'agit d'une comptabilité morbide qui banalise la mort et qui montre que la conscience humaine moderne s'habitue trop facilement à ses propres drames, lorsqu'ils prennent de l'ampleur, lorsqu'ils fauchent des populations entières. A tel point que dans certains médias, pour ne pas dire tous les médias, un fait divers, à vrai dire négligeable, tels les faits scandaleux des stars du monde des spectacles de toutes sortes, prend plus d'importance, de temps et de commentaires passionnés, que ces regrettables drames humains. Comme toujours, ce genre de drame est réduit, dans une intellectualisation un peu monstrueuse à un phénomène, à des chiffres, aux résultats d'une analyse qui se veut savante, ou à des statistiques et ainsi s'explique ce malheureux constat :

« Une terrifiante comptabilité sur laquelle on ergote d'une rive à l'autre. »<sup>48</sup>

Ce comportement suicidaire des Harragas nous renvoie à Guy de Maupassant dans sa définition du suicide :

---

47. Ibid., p.111.

48. Ibid., p.119.

*« Le suicide c'est le sublime courage des vaincus, l'espoir de ceux qui ne l'ont pas. »<sup>49</sup>*

Cette grande humanité laborieuse qui n'arrive pas à vivre dignement face à une petite humanité qui s'est tout approprié confirme l'authenticité et la modernité de la perception Pascalienne de la société lorsqu'il affirmait :

*« La société se compose de deux grandes classes, ceux qui ont plus d'appétit que de dîner et ceux qui ont plus de dîner que d'appétit. »<sup>50</sup>*

Dans le passage précédent, en fait, l'auteure ne manque pas d'évoquer un éventuel bilan des décès, des portés disparus et de son passage à Lampedusa dont elle garde un terrible souvenir. Ainsi et par l'usage de l'adverbe immanquablement, une question qui nous taraude l'esprit est : Malika Mokeddem se considère-t-elle comme une Harragas par la comparaison implicite qu'en font les journalistes avec Shamsa la protagoniste en lui demandant les raisons qui l'ont poussée elle-même à quitter son pays natal. La réponse qui pourrait nous venir à l'esprit est une affirmation. En effet, Shamsa a quitté ce pays de *dingues* en emportant avec elle une petite valise afin de ne pas éveiller de soupçons dans les aéroports :

*« Je partais pour ne pas disparaître à mon tour comme disparaissait mon passé. Je n'emmenai qu'une petite valise pour ne pas éveiller de soupçons aux contrôles des aéroports. »<sup>51</sup>*

Sur le plan symbolique, Shamsa emporte un morceau, un tout petit pan de son désert avec elle dans cette petite valise, car jamais personne ne peut couper totalement les ponts avec sa terre natale, même si plus tard elle est considérée désormais comme une terre maudite parce qu'habitée par *des dingues*. Shamsa ne cessant à aucun moment de son récit d'évoquer avec nostalgie son désert natal. Ce passage très poétique en témoigne avec une grande sincérité :

*« Soudain, aux confins de l'oasis, j'avais aperçu les premières dunes (...) imposant au regard leur incomparable relief. L'aridité érigée en sculpture de la volupté.*

---

49. De Maupassant, Guy, *L'endormeuse*, <https://citations.ouest-france.fr>

50. Roche Nicolas De Chamfort, Sébastien, <https://dicocitations.lemonde.fr>

51. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 101.

*C'est le sable de ces dunes qui m'avait accompagnée dans l'exil, étreinte, enveloppée jusqu'à presque m'étouffer. Les yeux levés vers lui, j'avais frémi. Puis je m'étais élancée. J'avais couru, couru vers ce rendez-vous inespéré.»<sup>52</sup>*

N'est-ce pas ici un élément crucial montrant que Shamsa est elle-même une Harraga ? Et comme nous l'avons déjà précisé, c'est une Harragas d'un autre genre, partie pour et à cause de convictions, à l'instar de beaucoup d'intellectuels exilés, non seulement pour se soustraire et soustraire les leurs à cette déliquescence lente et irréversible du pays mais pour ne plus y assister, impuissants et incapables de faire quoi que ce soit. Pour preuve, énormément de journalistes, de penseurs et d'écrivains, ont continué à chanter un véritable amour pour leurs pays, à exprimer cette nostalgie inextinguible, et surtout à dénoncer ce délabrement programmé et malsain. Malika Mokeddem fait dire à Shamsa, sa narratrice et non moins journaliste :

*« Je n'en pouvais plus de voir l'Algérie se détruire, semer la panique et la misère. Faire de ses enfants des exclus qui " tiennent le mur ", des hors-la-loi ou des exilés. Du spectacle de ces femmes ou de ces jeunes filles transformées en hiboux, en corbeaux. Ces mères, ces filles dont l'accoutrement contribuait à me rendre étrangère dans ce pays. Elles en avaient changé la face adoptant le masque et les interdits de l'obscurantisme. »<sup>53</sup>*

Même installée en France, ayant une situation, un compagnon assez fortuné et ayant assez de savoir-vivre pour posséder un voilier, et parcourir cette Méditerranée des loisirs qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être pour se transformer en espace de déroulement, en scène immense d'hécatombes répétées, elle n'oublie pas ceux et celles - car il y a aussi beaucoup de femmes parmi les Harragas, certaines avec des enfants en bas âge, voire avec des bébés -, qui ont choisi cet autre mode d'exil, plus dramatique, plus incertain, plus douloureux, y compris à l'arrivée, quand arrivée il y a :

*« Je peux enfin lire les journaux achetés à Reggio. Encore un récit de naufrage au large de Pantelleria en première page du Corriere della Sera. Une vingtaine de corps de Harragas ont été repêchés. Combien*

---

52. Ibid., p. 94.

53. Ibid., p. 100.



*sont-ils ceux qui continuent à flotter entre deux eaux ? Combien d'illusions à jamais coulées ? »<sup>54</sup>*

Shamsa est sensible quant au sort des Harragas, car elle s'identifie à eux, n'oubliant pas qu'elle est l'une des leurs, et qu'ils seront toujours les siens, elle qui est d'ascendance inconnue, donc fille de tout cet espace immense du désert qui lui confère une humanité, une sensibilité, une solidarité, une compassion et un altruisme à la mesure des immensités qui l'ont vu naître :

*« Lou, je ne peux m'empêcher de regarder derrière moi, dans la direction de cette mer de cauchemar entre Sardaigne, Sicile et côte nord-africaine. Je me souviens de notre premier et dernier contact avec Lampedusa (...) Ce choc que j'avais eu en découvrant les Nord-Africains errant en groupes dans les rues de l'île ou agglutinés sur ces rochers volcaniques. (...) La vision du camp où ces immigrants étaient parqués m'avait révoltée, plongée dans un état de tristesse et de malaise sans borne. »<sup>55</sup>*

Shamsa s'approprie le problème des Harragas. Il devient son autre douleur. Elle ne s'empêche pas de porter un jugement sur la tragédie de ces Harragas livrés à leur sort comme des sous hommes. La mer devient même pour elle un lieu, un espace maudit, avec une conscience douloureuse à travers les Harragas. Un lieu maudit, un lieu qui fascine pour mieux dévorer inexorablement par ces liens de parentés et d'identifications que les humains entretiennent réciproquement et les empêchent d'être indifférents les uns aux autres. Et dans cet esprit, Shamsa se compare à ces Harragas :

*« J'étais une basanée, de surcroît cuite et recuite par la mer, comme ces hommes-là. J'avais été balayée plusieurs fois, moi aussi, par ce vent de la misère et de l'obscurantisme qui déracine à jamais. »<sup>56</sup>*

Malgré cette compassion d'intellectuelle, Shamsa promène un regard impitoyable d'abord sur elle-même, sur les Harragas et sur l'engeance à laquelle elle appartenait. C'est une condamnation sans appel d'une société obscurantiste qui pousse les gens malgré eux à un aller sans retour. Shamsa est doublement tourmentée. A son

---

54. Ibid., p. 150.

55. Ibid., p. 151.

56. Ibid., p. 151.

tourment personnel vient s'ajouter celui des Harragas. Son engagement explicite et formel dénote son refus radical de tous les obscurantismes d'où qu'ils viennent et sa conviction inébranlable que l'homme est existentiellement et par nécessité Sartrien et est condamné à la liberté et par conséquent, responsable de lui-même et des autres. D'où le concept de l'engagement qui constitue l'essence même de l'écriture de Malika Mokeddem.

Shamsa est déracinée à jamais. Ce qui la fait souvent penser à se considérer comme une Harragas. Dans un entretien organisé par le magazine *L'ivrescq*, l'auteure se considère comme une expatriée mais pas une exilée. En effet, Malika Mokeddem déclare : « *Je suis une expatriée pas une exilée.* »<sup>57</sup>

Par ailleurs, Shamsa est sensible à la condition de ces Harragas :

*« Mais à présent, je me trouvais à bord d'un voilier en partance pour ce Sud qu'ils fuyaient. Je m'y rendais en vacances. Eux, ils s'étaient échoués là, pleins de détresse et de lassitude. A mi-chemin d'une survie besogneuse, de fantasmes tant de fois rabâchés qu'ils en avaient perdu les contours. »*<sup>58</sup>

En croisant les Harragas en pleine mer, Shamsa nous apprend avec beaucoup d'amertume le paradoxe des choses et du monde. Elle, partant en vacances en toute sécurité et les Harragas partant vers un monde qu'ils n'atteindront peut-être jamais. Devant ces drames sans cesse répétés, au vu et au su du monde entier, amplifiés par les médias, devant l'impuissance des gouvernements, et l'incapacité des structures d'accueil, mises en place dans la précipitation et l'inexpérience devant ce phénomène inédit et quelque peu effrayant, devant le déferlement de milliers de personnes démunies matériellement, linguistiquement et surtout différents culturellement, le balancement, l'hésitation, de Shamsa entre sa liberté personnelle et l'enfermement des autres s'impose à son esprit et devient évident :

*« Comment sourire à la chance qui avait fait de moi une navigatrice traversant tous les possibles quand d'autres, tellement plus nombreux,*

---

57. Mokeddem, Malika, *L'ivrescq* <https://www.livrescq.com>

58. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 151.

*restent entravés, parqués dans des camps lorsqu'ils échappent au naufrage ? »<sup>59</sup>*

Shamsa semble penser qu'il n'y a pas de liberté personnelle et solitaire comme il n'y a pas de bonheur et de plaisir personnels et solitaires. Tout devrait être en partage. Nul ne peut vivre sa liberté et son bonheur que partagés avec ceux des autres. Les humains étant sociables par nature, par définition et exigences de toutes sortes. Sinon pourquoi des écrivains choisissent d'écrire et des lecteurs de lire et d'éprouver ce grand désir de réinterpréter le monde et de le revoir pour les uns et de l'interpréter et de lui donner un ou des sens pour les autres. Et avant même l'écrit et les moyens de communications modernes, pourquoi ces grandes traditions orales sur lesquelles des civilisations entières ont été bâties.

Shamsa n'est pas égoïste, c'est une humaniste, elle ne peut jouir de sa chance d'être *navigatrice* alors que des milliers de gens se retrouvent désespérés devant cette Europe tant désirée, rêvée et parqués dans des centres noyés dans la grisaille et la promiscuité quand ils ne dressent pas des camps insalubres et sauvages où règnent la violence, le racket et tous les dépassements, quand ils échappent au naufrage.

Philosophe et réaliste, lucide, objective, Shamsa s'emporte devant ce spectacle et s'interroge sur les destins et les existences, Malika Mokeddem fait un parallèle saisissant entre les oiseaux migrateurs, sur les côtes marocaines bravant les fureurs d'une violente tempête de l'océan Atlantique et les Harragas, défiant certaines fois le déchaînement des éléments et les tourments de la Méditerranée, réputée pourtant calme et clémente :

*« Loin de la subversion par la volonté d'un créateur, j'avais sous les yeux l'irréductible épopée d'une multitude de migrants impénitents, ses contingences et ses adversités, une force de vie sauvage que rien n'arrêtait. Pas même les démentes de la nature. Avec des cris de vindicte et de ralliements, les ailes à peine déployées, ils étaient aussitôt déportés vers l'arrière, culbutés cul par-dessus tête et s'écrasaient parmi les fleurs. »<sup>60</sup>*

---

59. Ibid., p. 151.

60. Ibid., pp. 152-153.

En grande lectrice, sachant apprécier les grandes œuvres universellement reconnues, faisant preuve de connaissances encyclopédiques en matière de grande littérature, de cette scène sauvage et montrant un aspect indomptable de la nature, elle fait un autre parallèle avec un poème de José Maria de Heredia :

*« Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal », m'était venu à l'esprit. C'était moi le gerfaut si près du charnier natal. Mais aujourd'hui, c'est contre ceux-là, ces migrants empêchés et massés dans le désespoir et l'incertitude, que tous les Etats se liguent. Aujourd'hui, on refuse aux humains cette liberté élémentaire que possèdent encore les volatiles : fuir les éléments hostiles de leur terre natale. »<sup>61</sup>*

Le gerfaut de José Maria de Heredia auquel se compare Shamsa « *je suis ce gerfaut* » dénote la rupture avec sa terre natale et la quête d'un monde nouveau avec de nouvelles sensations. C'est aussi le désir d'évasion et de libération pour arriver à la découverte de ce nouveau monde. La quête se fait dans des conditions dramatiques pour les Harragas et même Shamsa qui ajoute une couleur supplémentaire à l'entêtement, à la bravoure et au défi de ces derniers.

Pour plus d'érudition et de prospection culturelle et historique, elle remonte à l'Antiquité et au patrimoine antique grec, en voyant un autre parallèle, avec cette fois l'Odyssée d'Homère, l'une des œuvres les plus profondément ancrées dans les esprits, parce que constituant une référence incontournable dans le patrimoine culturel, artistique et littéraire du monde :

*« Sur cette Méditerranée où la beauté est plus tragique encore que dans les temps anciens, j'apprends le sens de la disparition. Mes traversées sont celles d'un Ulysse sans Ithaque. Ulysse, quand les cris de milliers de naufragés remplacent le chant des sirènes. »<sup>62</sup>*

Par ces références, Malika Mokeddem fait preuve d'un humanisme et d'un universalisme, du moins d'une connaissance approfondie de la littérature occidentale, sans doute rayonnement naturel autour de cette Méditerranée, qui, à ses yeux ne peut que constituer un syncrétisme franchissant les frontières, les replis sur soi, les racismes

---

61. Ibid., 153.

62. Ibid., 155.

et les homophobies qui en découlent. Ce qu'elle dénonce longuement dans ces passages, marquant des espaces textuels, faisant écho à des espaces géographiques réels, mais malheureusement décrits comme des scènes de drames, de souffrances et même de désolation :

*« (... ) il nous avait été incapable de rester à Lampedusa....(...) J'avais la gorge tellement nouée que je ne pouvais répondre que par signes.(....)J'étais incapable de quitter ce port, en amoureuse, sur un beau voilier, et de me laisser porter par la mer et le vent sous les regards envieux et révoltés de cette multitude accrochée à tous les rochers de l'île, les yeux braqués dans cette direction. »<sup>63</sup>*

---

63. Ibid., p. 163.

### 3. 1. b. L'expatriation et l'exil

On les trouve surtout dans l'écriture de Leïla Sebbar chez qui la mer constitue un entre-deux. C'est l'espace qui sépare la rive Nord de la rive Sud. Ce sont deux modes de civilisations et de cultures différentes. La mer est perçue comme une frontière qui la sépare de son enfance et qu'elle veut reconquérir et, en même temps, un trait d'union, entre la patrie de son père où elle a passé son enfance, et la patrie de sa mère. Pour elle, la mer constitue un appel puissant qui la ramène vers les sources de l'enfance. La mer est à la fois frontière et trait d'union. Le balancement entre les deux rives est l'expression d'un malaise profond vécu par l'auteure qui se sent privée d'un pan de son identité et par conséquent de sa personnalité. Mais Leila Sebbar surmonte ce désarroi légitime et associe les deux rives de sa vie dans cette œuvre de leur silence qu'elle fait parler. Elle abolit cette tension du silence par cette activité très bruyante de l'écriture. Elle fait ainsi écho à cette affirmation, à ce constat de Sylvia Schreiber, qui a étudié la littérature maghrébine d'expression française à travers un certain nombre d'écrivains francophones, et en a tiré cette affirmation très juste, dans le cas des deux auteures que nous avons choisies comme sujet de cette recherche :

*« La tension créée par le contact des cultures différentes peut très bien déclencher un travail positif de la mémoire, qui n'est pas forcément un regard sentimental en arrière, vers un passé perdu mythique, mais une fascination qui grandit avec la distance temporelle de l'exil, comme une sorte de catharsis, suscitée par la mémoire et non par l'oubli. »<sup>64</sup>*

La mer n'est pas aussi suggestive, elle est chargée de sens comme chez Malika Mokeddem. Elle n'est pas signifiante dans la mesure où elle n'est perçue que comme un espace liquide qui constitue un trait d'union comme parcours et non comme symbole. Elle n'est pas lieu d'errance au sens poétique du terme. Elle est un lieu physique, géographique, entre les deux patries de l'auteure puisque son père est algérien et la mer la relie à ce lieu, et sa mère est française, et la mer constitue presque une césure ou une rupture entre les deux patries et, par extension, les deux langues. En fait le propre de la littérature c'est de permettre, entre autres facultés et capacités relevant de la magie

---

64. Sylvia Schreiber, *Formes intermédiaires de la représentation de l'enfance chez Mohammed Dib, Hélène Cixous et Leila Sebbar* <http://www.wm.at/transit/transit-online/le-regard-vers-l-enfance>. Consulté le 15 janvier 2019.

incomparable des mots, de transcender l'espace réel vers un autre, magnifié ou non, domaine de l'imaginaire, et cette mer géographique, obstacle naturel, qui tour à tour, a représenté un trait d'union, sa propre abolition, durant le colonialisme par exemple où elle était considérée beaucoup plus comme une mer intérieure qu'une frontière séparant les deux rives, la France ayant colonisé l'Algérie, mais également le Maroc et la Tunisie. Gaston Bachelard voit ainsi ce rapport entre l'imaginaire et le réel concernant l'espace :

*« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. »<sup>65</sup>*

Parmi les facultés premières de l'imagination, celle de produire des espaces domine largement les péripéties, leur déroulement et ceux qui les exécutent. Car, comme nous l'avons dit dans notre introduction, l'espace et le temps prédestinent toujours à tous les faits. Et le terme composé spatio-temporel, cher à toutes les critiques, est là pour l'illustrer amplement. Et imaginer un espace pour un écrivain signifie le remplir d'images et de faits, et de s'enrichir au fur et à mesure de ces faits et de leur déroulement. Y compris dans la mémoire, comme c'est le cas de Malika Mokeddem et Leila Sebbar. Avec cette prédilection pour la mer et le désert pour la première et les lieux-dits pour la seconde. Malika Mokeddem a d'ailleurs cette magistrale et heureuse clause pour *La désirante* :

*« La Méditerranée tout entière s'engouffre dans mes yeux au timbre de ta voix. Soufflés du désert, tes mots d'amour rallument les bleus de la mer et ma joie. Le regard encore aimanté par les limbes du Sud je vois, sans surprise, s'y profiler l'ombre immémoriale d'un vent de sable. »<sup>66</sup>*

Leila Sebbar, montre le cheminement de l'imaginaire en l'annulant, elle aussi dans cette sobre clause négativiste de *Je ne parle pas la langue de mon père* :

*« Mon père n'a pas fait le pèlerinage à La Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il*

---

65. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005, p. 67.

66. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 238.

*n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléansville ni du vieux Ténès. »<sup>67</sup>*

En tant que lecteurs, maghrébins, familiers de l'expression de cette déchirure linguistique, culturelle, littéraire, qui font toute la spécificité complexe des productions maghrébines francophones, on se surprend à imaginer cette maison dans n'importe quelle province française, on y mène une vie sans souci mais sans charme ni jubilation. Le balcon, c'est l'espace du dehors même s'il constitue un prolongement de l'espace du dedans et c'est à travers cet espace qu'on saisit la pensée du dehors et la pensée du dedans. C'est à ce balcon, à la fois réel et symbolique, tremplin pour observer ce qui nous est extérieur, tout en étant adossé à ce qui nous est intérieur, mais aussi comme ouverture sur les autres, sur cet élément architectural de l'élan vers les autres, qu'on se sent à cheval entre deux langues, deux cultures, deux civilisations et deux vies sociales. Le balcon est aussi un lieu moins sécurisant dans la mesure où le danger peut apparaître à n'importe quel moment puisque nous sommes dans un monde suffisamment bordé de dangers.

On peut aussi interpréter le balcon autrement, c'est-à-dire comme un espace ou un lieu élevé qui permet de contempler la misère du monde car il est communément admis qu'être aisé ou riche, c'est regarder la misère du monde de son balcon.

Cet espace intermédiaire, l'entre-deux, exprime aussi, si on le considère de près, une forme de privation qui pousse l'héroïne, privée de sa langue paternelle, à saisir les sons de cette langue qui lui manque énormément. Elle voulait compenser son échec, celui de ne pas parler la langue de son père, en essayant de saisir les bruits, les sons émis par les enfants de la rue, saisir leur signification par la situation. Un pied dehors, un pied dedans, c'est être à cheval entre deux mondes, le premier qu'elle maîtrise et intériorise à travers la langue française, surtout les lectures, et le second dans lequel elle vit physiquement et géographiquement mais qu'elle ignore parce qu'étrangère à la langue.

Ce qui nous amène à dire que la perte de la langue du père, c'est aussi une perte de soi et de son identité algérienne. Blessure qui traverse tous les écrits de Leïla Sebbar et qui la pousse aux questions les plus redoutables : Pourquoi le père se tait-il ? Pourquoi il ne leur a pas permis d'apprendre la langue du pays, à elle et à ses frères et

---

67. Ibid., p. 124.



sœurs ? Quel obstacle objectif l'a empêché de le faire ? Aurait-il compris en l'illustrant sur ses propres enfants, qu'il n'y a de vraie langue que celle maternelle ? Quelles ont été ses motivations profondes ? Questions qui peuplent et sous-tendent l'œuvre de Leïla Sebbar mais dont les réponses demeurent absentes puisque le père s'est enfermé dans son mutisme quand il était en Algérie et persiste à se comporter de la même manière en France. L'auteure, la narratrice et l'héroïne à la fois, sent profondément l'érosion implacable que provoquent les absences et du père et de sa langue.

### 3.1. c. Le désert

Vu de l'exil, de cette terre souvent brumeuse et froide, le désert est féérique, surtout dans les profonds moments de la nostalgie, qui est récurrente chez Malika Mokeddem et tant d'autres écrivains maghrébins. Et le désert fait penser d'abord à la majesté et à la beauté incomparable des dunes. En plus d'être réel dans la mémoire et les souvenirs de l'enfance et de la jeunesse de Malika Mokeddem, le désert devient un espace rêvé, transposé au niveau de l'écriture. C'est l'espace où s'annulent les interdits, c'est l'espace de fusion. La personnification de la dune témoigne de l'absence de l'autre qu'elle va créer. Dans sa description de la dune, on n'est plus devant un amas de sable mais en présence d'un être en chair et en os. Il y a presque une perturbation de l'ordre naturel des éléments dans la mesure où la dune devient un partenaire tangible avec lequel elle partage ses désirs et à travers lequel elle se délivre de ses frustrations. On pourrait aussi dire qu'elle entretient un rapport charnel avec la dune, rapport qu'elle amplifie jusqu'à la jouissance. Malika Mokeddem, dans *L'interdite*, introduit une véritable touche érotique des dunes, sensuelles et lascives :

*« Désert ( ... ) qui fait le mort et attend l'orgasme rouge du vent. La dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. La dune catin offerte et dont l'immobilité aspire le vent. Dune, fleur d'un désir aride. »<sup>68</sup>*

Malika Mokeddem, par son écriture, a su combler l'absence de l'élément primordiale de sa nostalgie, la dune. Elle en fait même un espace vivant, auquel elle revient à chaque fois par l'esprit pour se ressourcer, et supporter cet exil, pesant, fait de solitude et de recherche constante d'un ailleurs, de cet autre qui est la dune, personnification qu'elle a créée dans l'écriture et qui va compenser ses échecs et relancer sa vie. Ayant beaucoup écrit sur l'exil, Jean-Pierre Morel explique que l'exil est une épreuve, une difficulté d'ajustement :

*« L'épreuve existentielle de l'exil procède sans doute d'une difficulté particulière à ajuster convenablement " horizon d'attente " et " espace d'expérience " pour reprendre deux concepts dont Paul Ricoeur a*

---

68. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 196.

*montré l'importance pour penser les questions de l'existence humaine en termes d'histoire. »<sup>69</sup>*

Ces considérations concordantes entre théoriciens et écrivains nous amènent à l'affirmation suivante : l'art atténue les laideurs de la vie, sinon les embellit. La vie austère à la maison est compensée par des moments jubilatoires auprès de la dune, qui, par la douceur de ses lignes, sa chaleur, sa consistance, ses changements au gré des vents, possède quelque chose de féminin, de séducteur et de reposant. C'est pourquoi, dans les moments les plus critiques la dune surgit. C'est l'enfance et surtout l'adolescence de l'héroïne, moment où les désirs sont à fleur de peau, exacerbés, et prégnants parce que forts, habités par la force des commencements. La dune est un lieu sécurisant et réconfortant dans la mesure où il la tient à l'abri des regards, sachant que l'héroïne vit dans une société où le regard de l'autre est érigé en règle de droit, inquisiteur et surtout dérangeant. Comme c'est le cas dans les sociétés plus ou moins traditionnelles où le regard devient maléfique dans certaines situations, et même mortel dans d'autres. L'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun a partiellement construit son roman *Les yeux baissés* autour de cette thématique.

Malika Mokeddem en parle tout au long de *L'interdite*. La narratrice, médecin exerçant dans un hôpital d'état reçoit beaucoup de femmes, avec des pathologies variées, relevant surtout d'attitudes hypocondriaques, mais ayant en commun ce regard incisif, qui fouille ce médecin :

*« J'examine et écoute les longues plaintes. Lorsque je baisse le nez pour rédiger une ordonnance, les femmes retrouvent un œil d'aigle et la vivacité du bec. Elles me scrutent, me jaugent, me décortiquent, avant d'oser : " Tu as des enfants ? " »<sup>70</sup>*

La littérature maghrébine d'expression française est en perpétuel exil. Dans la langue, dans le pays de cette langue, dans la culture de ce pays, dans la culture du pays d'origine, dans sa langue, dans les mœurs des concitoyens, dans leurs visions sclérosées par des croyances archaïques. Cette dispersion multidimensionnelle, naturelle parce que se voulant conciliatrice d'un grand nombre de paradoxes ou de spécificités

---

69. Jean-Pierre Morel, *Penser l'exil, écrire l'exil*, in *Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 24.

70. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 126.

démarquantes, répond à cette affirmation judicieuse de Carlos Fuentes qui soulève l'énigmatique position de l'exilé et de l'expression de cet exilé quand il est écrivain :

*« Notre humanité ne vit pas dans la froide abstraction du séparé, mais dans la chaude pulsation d'une variété infernale. Nous évoluons dans le cercle de l'absent, dont la circonférence est partout et le centre nulle part. Nous sommes tous périphériques, ce qui est peut-être la seule façon d'être aujourd'hui universels. »<sup>71</sup>*

D'être universels. Malika Mokeddem et Leila Sebbar le sont ou tentent de l'être. Telle est le projet de tout auteur aujourd'hui. De dire l'indicible. De se dire dans sa singularité, dans ses tourments, dans ses désirs, dans ses aspirations. Qui sont avant tout artistiques et esthétiques. Se créer un centre, ce centre d'intérêt pour soi et pour les autres à travers ces écrits qui donneront cette universalité. D'autant plus que les deux auteures optent pour la France, le Français, mais avec une valeur de plus-value stratégique, celle de la nostalgie et du voyage entre les deux espaces, les deux rives, les deux cultures. Elles rejoignent ainsi Kenneth White, pionnier de la théorie de la géopoétique, pour lequel tout est voyage, c'est-à-dire, un déplacement dans l'espace, qui détermine un choix poétique plus ou moins conscient, plus ou moins prémédité :

*« Il s'agissait donc bien, dans un premier temps de voyage. Mais d'un voyage bien particulier, avec des exigences bien particulières : pas seulement compte rendu de déplacement, mais aussi itinéraire intellectuel, fondé sur une conception nouvelle de la nature des choses. Il fallait du blanc, du vide, il fallait un langage qui sorte des ornières, un esprit qui sorte des manèges, un style salutaire. »<sup>72</sup>*

Il s'agit de voyage donc. Le plus prenant se fait dans le désert. Dans les dunes. Ephémères et durables. Changeant constamment, mais toujours majestueuses, inspiratrices de toutes les nostalgies. Et qui suscitent de longues méditations intellectuellement profondes. Exposées à cette lumière incomparable du Sahara, elles n'en paraissent que plus majestueuses. Et à seulement les regarder, l'esprit voyage très loin. Aussi bien que le permet l'entendement des connaisseurs, qui savent voir dans ce

---

71. Carlos Fuentes, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Madrid, Patriche, 2002, p.172.

72. Kenneth White, *Cahiers de la Géopoétique N°1* <http://institut-geopoetique.org/fr/>

dépouillement extrême, toute la poésie que le désert n'a jamais cessé d'inspirer. Malika Mokeddem et Leila Sebbar ont rempli les déserts, réels ou métaphoriques, et leurs dunes de mots étrangers, incapables d'exprimer la plénitude de ces montagnes de sable, en perpétuelles constructions mais toujours finies. La première nomme son héroïne Shamsa, narratrice de *La désirante*, ce qui signifie pour son beau-père, Régis, le père de Léo, son compagnon mystérieusement disparu en pleine Méditerranée, fille du soleil :

*« Au moment des embrassades sur le quai, ton père m'a soulevée avec fougue et, réprimant son émotion, a martelé cette injonction : “ La fille du soleil, toi, tu nous reviens ! “ Il m'a toujours appelée ainsi, la fille du soleil. Cela me convient. Son enthousiasme répudie la part ténébreuse, indissociablement liée à l'aveuglante lumière algérienne. »<sup>73</sup>*

La deuxième, Leila Sebbar, fait le chemin vers l'écriture, à rebours. En ce sens qu'elle a vécu dans le désert de la mémoire amnésique, du vide absolu, de l'absence dérangeante, de tout ce qui concerne son pays natal, son enfance, le mutisme prolongé de son père. Elle en fait l'un des facteurs qui ont participé à son choix d'écrire et de témoigner. Lors d'une table ronde, organisée par l'Association Internationale des Etudes Françaises, sur les écrivains du Maghreb en mai 2005, elle déclare :

*« Longtemps, l'Algérie n'a pas été là. Comment l'amnésie qui aurait pu durer encore a-t-elle cédé ? Est-ce que je peux dater ce moment ? ( ... ) L'amnésie comme résistance à la perte, pour croire qu'il n'y a pas de perte ? En France je ne suis pas en exil. De droit dans le pays de ma mère. Je n'ai pas quitté l'Algérie, elle n'existe pas. Jusqu'à ce moment où je n'ai plus été dans le silence, ne sachant pas alors que ce silence même, le silence de l'Algérie, le silence de la langue de mon père me feraient écrire. Et j'écris. »<sup>74</sup>*

Leila Sebbar écrit donc avec comme fonds anthropologique son ascendance mixte et les spécificités qui en découlent. Particulièrement la langue de son père qu'elle ne parle pas dit-elle. Ce qui représente une part considérable de son environnement culturel, plongée dans une mystérieuse énigme qu'elle ne comprendra jamais. D'autant

73. Mokeddem, Mokeddem, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p.14.

74. Mokeddem, Malika, Table ronde, Association Internationale des études Françaises, Ecrivains du Maghreb, mai, 2005.

plus que ce même père entretient ce mystère et ne veut pas en parler. Sachant pertinemment que d'une certaine manière qu'il était trop tard pour initier cet apprentissage qui ne serait d'aucune utilité à sa fille obsédée par cette lacune aussi bien incompréhensible qu'impardonnable. Ce vide et cette absence tenant de l'ignorance, capitalisés par Leila Sebbar, deviendront une source inépuisable d'inspiration et de motivation pour écrire et écrire encore. Bien entendu en tant qu'intellectuelle, ayant conscience de cette appartenance hybride, non conforme, et non complète, elle étend ses investigations et son désir de comprendre, à l'aire culturelle de son père à laquelle elle ne peut accéder de par la non maîtrise de la langue de celui-ci, par son mutisme prolongé et ses tics langagiers pour éluder les questions de plus en plus pressantes de sa fille. Evidemment l'élément le plus saillant de cette culture du père présent-absent est la représentation qu'elle se fait du monde féminin, qu'elle considère comme un espace à découvrir, dans lequel une recherche de longue haleine doit se faire, et qui cependant, relève par cette affiliation à ce père et à cette culture, de cet univers féminin compatriote de son père et d'une partie d'elle-même. Très consciente de l'importance des enjeux de l'écriture et du choix culturel et idéologique de cette même écriture, Leila Sebbar déclare, toujours dans cette table ronde organisée par l'Association Internationale des Etudes Françaises, sur les écrivains du Maghreb en mai 2005 :

*« La voix de la langue, le féminin de la langue de mon père, volubile, domestique, maternel me donne en offrande un peu de l'Algérie, cette Algérie où je n'ai pas vécu, l'Algérie séparée, rêvée et redonnée. L'Algérie de mon père, le pays de ses femmes. Elle ne me quittera plus. Une mémoire qui n'est pas la mienne, que je m'approprie par les corps, les voix, les lieux... Un rapt amoureux. La fiction me restitue d'un livre à l'autre ce que je n'ai pas connu, ni vécu, seulement vu et entendu, imaginé. »<sup>75</sup>*

Alors même que tous les intellectuels, traitant de près ou de loin du phénomène de l'écriture, y compris les écrivains eux-mêmes, savent pertinemment que la production d'un texte littéraire, relève des grands mystères rationnellement inexplicables dans leur totalité. Parmi les penseurs qui ont tenté de donner des explications, Jacques Madelain, rehausse la compétence de l'écriture vers l'espace intérieur de l'homme. Mais cet espace, bouillonnant et magmatique, ne peut à lui seul

---

75. Mokeddem, Malika, Table ronde, Association Internationale des études Françaises, Ecrivains du Maghreb, mai, 2005.

expliquer ce domaine de la créativité opaque et incompréhensible. Même si effectivement, l'imprégnation par l'espace dans lequel chemine l'existence d'un être demeure un facteur d'une influence indéniable :

*« La création littéraire est souvent investigation de l'espace intérieur : l'intelligence, la sensibilité, l'émotion nomadisent des terres fertiles aux steppes arides, du bien être familier à l'étrangeté déroutante. Les esprits exigeants ne s'accommodent pas de la somnolence sédentaire et, percevant leur existence comme une migration incessante, ils s'aventurent dans des pérégrinations dont les mots sont à la fois les obstacles et les adjuvants. »<sup>76</sup>*

Après cette réflexion mettant au centre des facteurs d'influence, l'espace intérieur, Jacques Madelain, qui a étudié pendant des années la littérature maghrébine d'expression française, poursuit sa réflexion en tentant de cerner l'esprit, qui, à la fois, fait la spécificité du Maghreb, mais aussi inspire ses poètes et écrivains dans leurs productions littéraires. Il pense que :

*« Cette volonté de comprendre, d'aller plus avant dans la connaissance, trouve dans la métaphore spatiale un moyen privilégié pour tenter d'exprimer la démarche intérieure. Et s'il est vrai que chaque âme est un paysage choisi, l'espace maghrébin, par le caractère abrupt de ses métamorphoses, est peut-être plus à même d'imager les mouvements brusques et contradictoires qui bousculent l'esprit de tout homme, dès que celui-ci, avide de véritable sérénité – et quand il est à même d'avoir un minimum d'autonomie réelle - ne supporte plus la médiocrité réitérée, l'auto-gaspillage du narcissisme, les futilités mondaines. »<sup>77</sup>*

Sans doute plus que tout autre espace, la dune constitue un lieu de rayonnement et en même temps de convergence dans l'œuvre de Malika Mokeddem, un espace réel, un espace refuge. Les personnages de l'œuvre de Malika Mokeddem trouvent refuge dans des espaces naturels chaleureux et conviviaux, qui les protègent et les cachent aux regards et aux actions des autres. La dune est particulièrement indiquée pour soustraire les âmes sensibles en quête de solitudes et de facteurs de ressourcements. Shamsa,

---

76. Madelain, Jacques, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, 1999, p. 58.

77. Ibid., p. 121.

l'héroïne et non moins narratrice de la désirante se rappelle sans cesse les dunes de son enfance à Kenadsa, alors même qu'elle voguait sur cette Méditerranée, en solitaire, à la barre de *Vent de sable*, le voilier de Léo, mystérieusement disparu et laissant de grandes questions derrière lui, et à la recherche duquel elle prospecte les lieux susceptibles de lui révéler des indices, et contacte les personnes, toutes les personnes que connaissait Léo. Dans les moments de découragement et de vide immense, elle évoque le désert, dans ce leitmotiv passionné :

*« J'écoute la mer, j'entends le sable. Pour la première fois ce soir, mon espérance que tu sois en vie se change en conviction. Pour la première fois, je prends conscience de ce que je comble en te cherchant. En te retrouvant surtout. Cette sorte de revanche que m'offre le désert était totalement inespérée. ( ... ) J'écoute la mer, j'entends le vent de sable. ( ... ) J'écoute la mer, j'entends le vent de sable. Je te vois foulant les frissons arrêtés des dunes. Je te vois dans cette jalouse lumière. ( ... ) J'écoute la mer, j'entends le vent de sable. ( ... ) Je viens dans le vent de sable. Il me porte et chante pour moi : " Tu es vivant et j'ai envie de toi, envie de toi, vivant. " Continûment. »<sup>78</sup>*

Dans ces immenses espaces ouverts, nous nous sommes intéressée en détail à la dune, cette « colline constituée par un amas de sable accumulé par le vent » et aussi espace protecteur au sein duquel les personnages enfants ou adolescents ont échappé à tout envahissement ou agression de la part des leurs aînés afin qu'ils puissent rêver et s'extirper un tant soit peu des dures réalités de la vie qu'est la leur pour d'autres lieux et vers des cieux plus cléments. La dune est un espace-refuge où s'est lovée l'enfance de Malika Mokeddem. Une constante s'observe chez pratiquement tous les écrivains de la littérature universelle, et par conséquent dans la littérature maghrébine d'expression française aussi, la thématique de l'enfance compte parmi les thèmes les plus analysés. Charles Bonn grand spécialiste des écrivains maghrébins, rappelle « [ qu' ] *au Maghreb, plus qu'ailleurs, l'écrivain est celui qui raconte son enfance.* » Cette option littéraire qui lie la littérature et l'enfance se présente comme un élément fondamental et essentiel pour les auteurs, par ce lien qui rattache l'écriture à l'enfance apparaît une valeur majeure dans toutes les littératures, car, lorsque l'on parle de l'enfance, la

---

78. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, pp. 218-219.



sincérité, la sensibilité, l'émotivité demeurent entières. Une grande partie de cette innocence caractéristique de l'enfance resurgit chez l'adulte, dans ces moments de confessions et de travail de la mémoire, qui constituent l'essentiel des thématiques des écrivains maghrébins d'expression française. A ce propos, Vincent Jouve rappelle judicieusement :

« *L'emprise fantasmatique [...] tient essentiellement à la réactivation par le récit des fantasmes originaires du fondement de l'identité du sujet. Rares sont les récits où les « scénarios » de l'enfance ne sont pas, plus ou moins clairement, rejoués par les personnages. Le lecteur ne peut manquer de les reconnaître, voire de se reconnaître à travers eux.* »<sup>79</sup>

L'enfance que les personnages enfants ou adolescents de Malika Mokeddem ont vécu, est une vie dépourvue d'amour et d'affection, étant souvent orphelins, avec en prime des généalogies problématiques, et des origines inconnues. Dans *L'interdite* Sultana ne se laisse apprivoiser par personne excepté par deux femmes : « *Une vieille voisine et Emna.* »

Dans *La Désirante*, Shamsa est orpheline, Blanche la nonne est comme une mère pour elle. Durant son enfance, en effet, elle la calmait, et constituait pour elle plus qu'une mère adoptive, un véritable substitut à la mère. Shamsa se souvient de ces gestes :

« *J'acquiesçais de la tête dans son cou. Sans trop comprendre. Sauf que son étreinte, ses caresses, la chaleur de sa poitrine me rassuraient, me calmaient, me délivraient du cauchemar de l'anéantissement, d'une autre forme de disparition.* »<sup>80</sup>

Comme on raconte plus volontiers les enfances malheureuses et difficiles, le manque d'amour et d'affection des personnages de Malika Mokeddem, les déplace dans d'autres espaces, pour fuir ces carences affectives, et les pousse à partir vers d'autres lieux pour se réfugier contre toute agression. L'un des lieux de prédilection de Malika Mokeddem n'est autre que la dune. Des descriptions récurrentes de la dune et du désert apparaissent régulièrement dans ses écrits, souvent associées à une nostalgie, des faits

---

79. Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p.61.

80. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p.85.

marquants jaillissant de la mémoire, autour desquels se focalisent les faits, mais aussi les sentiments et les grandes questions existentielles. Nous aimerions démontrer la représentation de cette dernière. Dès que nous voyons le nom de Malika Mokeddem nous l'associons tout de suite au désert. Le désert est omniprésent dans ses écrits. « La barga », nom qu'a donné la romancière à la dune est souvent représenté comme un refuge. Cet espace est familier aux personnages enfants et adolescents de l'auteure. C'est l'espace le plus confidentiel et le plus intime.

### 3. 1. d. La dune

Incontestablement fille du désert, la dune est un espace tellement évoqué par l'auteure Malika Mokeddem. Il est le symbole de la tendresse et le refuge contre la solitude et toutes les vicissitudes de la vie. Il nous a semblé opportun d'étudier la dune comme espace car il revient de manière incessante dans l'œuvre de cette auteure, l'une des plus féconde de la littérature algérienne d'expression française.

Dans *Je dois tout à ton oubli*, Selma somnole dans le creux de la dune pour se cacher. Tout le monde la surnommait la petite fugueuse et était persuadé qu'elle était vraiment démente. La dune est un espace de somnolence, d'assoupissement, de repos et d'apaisement. La dune, espace géophysique et géologique immensément répandu dans le désert et aussi lieu de la méditation et des grands questionnements existentiels. L'espace, celui du désert instable et changeant continuellement par sa nature, opère une modélisation jamais définitive de l'espace imprévisible du paysage désertique. Et de ce fait offre cette protection recherchée par ces personnages campés par Malika Mokeddem qui fait dire à sa narratrice :

*« On m'avait surnommée « la petite fugueuse ». Tout le monde avait fini par se persuader que j'étais vraiment démente. Alors on m'avait fichu la paix. De jour comme de nuit, je rôdais partout et j'allais somnoler dans un creux de la dune, dans une séguia de l'oued, cachée parmi les roseaux. »<sup>81</sup>*

La dune, l'image de ce qu'elle représente dans la mémoire saccagée, par les vicissitudes de la vie, durant l'enfance, revêt, de temps à autre l'apparence d'un lieu de joie :

*« Elle a une brève pensée pour son école, la palmeraie et la dune. Aura-t-elle le temps de fouler ces quelques lieux de joies que l'enfance s'ingéniait à préserver en dépit de tous les saccages ? »<sup>82</sup>*

La dune comme l'école et la palmeraie se présentent comme lieux de joie durant son enfance. De par sa configuration, et la douceur de son galbe, de sa texture de sable tendre et accueillant, la dune représente une zone de repli protectrice,

---

81. Mokeddem, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2011, p. 35.

82. Ibid., p. 52.

dispensatrice de calme et de sérénité. Durant cette enfance où rien n'échappe aux regards des adultes intolérants et inquisiteurs. Cet espace, concentré en une dune, propriété de Selma la narratrice, du moins dans son esprit, lui permettait cette solitude régénératrice, refuge indispensable pour ses lectures qui demandent de la quiétude. Selma se rappelle :

*« Du sable plein les mains, Selma s'aperçoit qu'elle a quitté Aïn Eddar sans avoir foulé sa dune. Mais il lui a paru impensable d'associer le sable du silence de tant d'années à ce fracas en elle. Cependant elle l'a vu du regard tout le long du trajet en taxi vers Béchar. La dune déploie ses mamelons et ses crêtes entre les deux agglomérations. A ses pieds, la route trace son arête noire à travers le reg. En caressant des yeux ses ocres et ses galbes, Selma a senti le calme revenir en elle. Ce giron de sable a été son refuge jusqu'à la fin de l'adolescence. Jusqu'à son départ du désert. C'est là qu'elle s'était retirée dès les premières fugues, la rêverie pour seul viatique. Ensuite, elle venait s'y réfugier pour lire. »<sup>83</sup>*

La dune est un refuge pour Selma ou encore :

*« Quant au manque abyssal d'amour, elle l'avait projeté sur l'infini du désert. L'école, la dune et les livres avaient protégé Selma du reg qui s'écartelait en pure perte, du ksar qui grouillait en rond dans ses obsessions, ses traditions, et la terreur reléguée au point aveugle de la mémoire, sous le poids de la mort. »<sup>84</sup>*

La dune pour Selma est une échappatoire, une dérobade :

*« Lorsque l'envie de retrouver la dune, les lieux des dérobades, des repères sauvages de l'enfance l'emportait sur l'angoisse de devoir fuir, une fois de plus, leur mutisme réciproque. »<sup>85</sup>*

Selma, devant la dune de son enfance laisse ses souvenirs défiler et se remémore ce lieu comme lieu dispensateur d'amour. Les formes féminines de la dune remplacent ceux de la mère et son amour absent. La narratrice se voit petite fille, confiant ses

---

83. Ibid., p. 82.

84. Ibid., p.82.

85. Ibid., p. 91.

chagrins à ce sable si confortable où elle se fondait et se diluait pour ne plus subir l'extérieur et tout ce qu'il représente comme menaces et tourments :

*« Déjà enfuie dans son rêve, Selma se voyait petite fille se hâtant vers la dune. Arrivée au sommet, elle lovait son corps et sa peine au creux des sables. Loin de la mère. Absorbé par la douceur ineffable des sables, le chagrin ne durait pas. Peut-être parce que sa persistance aurait acculé Selma à l'introspection. Et qu'elle n'avait aucune envie de subir l'irruption des images enfouies. Elle se carrait, se coulait avec volupté dans le sable. Elle était l'enfant de cette dune avec laquelle elle faisait corps. Faisant abstraction du vide obsédant de l'horizon, le regard de Selma caressait les galbes de la dune, savourait ses teintes de miel et d'ambre. C'est là qu'éclatait sa joie de vivre. »<sup>86</sup>*

Même le cimetière, lieu de désolation et de deuil, est magnifié par la proximité de la dune protectrice. Et les sables qui absorbent tout. Et ainsi ce cimetière devient un lieu, par ce silence qui caractérise les tombes et tout l'environnement nécrologique, de la quiétude et de la paix tant recherché par Selma qui fuit le monde et les obligations et les attitudes que lui demandent les autres. Malika Mokeddem écrit :

*« Selma aime ce cimetière lové au pied de la dune. Dès les derniers renflements cuivrés des sables, la terre commence à tisser des nuances de violine et d'ocre, les plisse en tumulus. Les pierres tombales, brunes ou cramoisies, sont celles extraites en creusant les sépultures. Aucune trace de ciment ou de béton ne vient briser l'harmonie des couleurs. Petite, Selma chérissait la paix de ce lieu. Les assauts de l'angoisse, c'est parmi les vivants qu'elle en souffrait. Alors elle fuyait le bourdonnement incessant de la maison, la ruche du ksar et se sauvait vers les bleus jardins de l'oued puis grimpait au sommet de la dune ou, parfois, venait rêver et jouer parmi les morts. Là où l'étreinte de la dune et de la terre avait pour empreinte les galbes rutilants des sables et le moutonnement sombre des tombes tel un frisson figé pour l'éternité. »<sup>87</sup>*

---

86. Ibid., pp. 93-94.

87. Ibid., pp. 135-136.

Malika Mokeddem par ces références répétées à ces lieux, par cette insistance, elle en fait des lieux cultes, et ainsi offre une matière précieuse aux adeptes de la discipline naissante que représente aujourd'hui la géocritique. Bertrand Westphal, l'un des promoteurs de cette méthode d'approche et d'analyse des textes littéraires, justifie l'importance des espaces et même leur déterminisme en ces termes :

*« La vocation première de la géocritique est néanmoins littéraire, c'est en tout cas sur le texte qu'elle prend appui. Elle placera l'œuvre en regard des espaces humains qu'elle investira, où elle s'investira. Car les relations entre l'œuvre et les espaces humains sont interactives. »<sup>88</sup>*

L'écrivain français Georges Perec va plus loin dans l'importance accordée à l'espace. Il explique que la vie se réduit à traverser des espaces, et à en changer constamment. Il montre aussi le rôle accru qu'occupent les différents espaces dans la littérature et particulièrement le roman contemporain. Lui qui a, plus que tout autre romancier, conçu le texte comme espace plus ou moins ludique, plus ou moins planifié et même prémédité avec la disparition, de la lettre " e " dans le roman éponyme. Dans un sens un peu plus général Georges Perec écrit :

*« Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »<sup>89</sup>*

Les espaces se prêtent donc à tous les usages, et à toutes les fonctions y compris ceux de l'écriture. Beaucoup plus que décrire, la littérature écrit les espaces et leur donne une nouvelle fonction, inédite et empreinte de créativité et de poésie. Au-delà de l'exotisme et de l'émerveillement spontané devant le désert et surtout les dunes pour un non natif, ces espaces, sous la plume de Malika Mokeddem, prennent une autre vie, une autre fonction, vus par le regard de Selma, la narratrice, le regard de l'enfance dans la mémoire d'une adulte. Malika Mokeddem récidive, avec Sultana et Shamsa, toutes deux vivent avec une véritable fixation sur le désert. La première y revient même pour

---

88. Westphal, Bertrand, *Pour une approche critique des textes*, sur <http://www.vox-poetica.org>.

89. Perec, Georges, sur <http://www.vox-poetica.org>.

instaurer une nouvelle hiérarchie sociale, et donc un nouvel espace des rôles sociaux dans la région de Bechar, à travers ses fonctions de médecin. La seconde, le revisite en en faisant un parallèle obsédant avec la Méditerranée, sur laquelle elle voguait, à la recherche de son compagnon, disparu inexplicablement, sans laisser de traces, et transformant la vie de cette journaliste en véritable désert existentiel, car elle était très attachée à Léo. La quête de cet homme sublimé par cet amour inconditionnel, permet de créer une Méditerranée changeante, tour à tour poétique et dramatique, et de la réécrire en l'entremêlant avec cette autre mer, de sable celle-là, et dont Léo était un grand fervent.

Malika Mokeddem, pour laquelle l'acte d'écrire est un acte critique, une contestation et un manifeste social, accorde un soin particulier aux Harragas, qui peuplent cette Méditerranée, pont maritime entre les peuples alentour, et devenu à l'heure du village planétaire, une zone d'exclusion réciproque, d'indifférence et de mort par conséquent. Par cette option, elle rejoint, ou plutôt met en pratique, cette conception de Roland Barthes qui affirme que :

*« L'écriture est un acte de solidarité historique ( ... ). L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire. »<sup>90</sup>*

Chez Malika Mokeddem, cet acte de solidarité passe par la spatialisation, à laquelle l'auteur porte un soin tout particulier comme nous venons de le voir. Quand l'auteure fait de la dune un endroit emblématique et du cimetière un endroit de paix et de quiétude, elle dénonce par conséquent, l'environnement social réel, à savoir la maison, la rue, comme des lieux manquant de convivialité pour ne pas dire étouffants et hostiles. Sinon pourquoi une jeune adolescente irait-elle rechercher la protection et la douceur d'une dune ? Avec cette option pour la féminisation de la dune dispensatrice de tendresse en guise de substitution à celle de la mère tout le temps occupée par les tâches ménagères ingrates et les grossesses successives et les ribambelles d'enfants qui en découlent. C'est pourquoi Selma chérissait tellement sa dune et son cimetière qu'elle

---

90. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, éd.1972, p. 18.

venait s'y réfugier afin de fuir le bourdonnement incessant de la maison car c'est auprès des vivants qu'elle souffrait. Malika Mokeddem, décrit la dune ainsi :

« (...) *la splendeur des mamelons vieil or des sables ne semblait avoir d'autre existence que celle d'un théâtre dédié à ce récital andalou.* »<sup>91</sup>

La dune, ce lieu de refuge est personnifié, cet espace permet aux personnages d'assouvir leur désir profond et d'échapper à tout enferment qui les ligotent. Se libérer de toute contrainte qu'imposent les us et les coutumes grâce au rêve. Ces êtres, personnages enfants et adolescents, sont blessés. Ils viennent se lover contre la dune pour se soigner, guérir les blessures causées par leur famille injuste et sexiste.

Dans la dune nommée « La Barga » ils ont le plus souvent tous réussi à trouver un refuge contre l'intrusion des autres, leurs familles, ou tout simplement pour fuir les incessantes demandes de leurs mères pour participer aux travaux domestiques. Ils y ont trouvé également un abri, une protection. La dune apparaît alors comme un grand corps maternel de substitution dans la mesure où elle apporte protection, paix et oubli. En effet, cet endroit présente tout ce qui a trait à la tendresse familiale. D'ailleurs dans la vie, il est des lieux, comme l'arbre, la forêt, la montagne qui nous protègent des agressions des humains ou nous en consolent. De nombreuses recherches et études menées par des institutions à la pointe des découvertes scientifiques, montrent l'apport extrêmement bienfaiteurs de la nature sur les humains et particulièrement sur le plan psychologique. En effet, en Californie, les immenses séquoias, deux fois millénaires, soignent efficacement les personnes dépressives, seulement par le contact physique et constituent un processus thérapeutique simple et excluant la chimie des produits pharmaceutiques aux effets secondaires très nocifs. N'oublions pas que Malika Mokeddem est néphrologue de formation et qu'elle a renoncé à exercer son métier pour se consacrer à l'écriture qui est une véritable activité thérapeutique pour elle. La dune se présente comme le lieu le plus familier, pour les personnages de Malika Mokeddem, et le plus intime.

Cette dune, dans *Les hommes qui marchent*, est tellement appréciée par les personnages, qu'elle est figurée comme un corps de femme :

---

91. Mokeddem, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2011, p. 139.



« *Ce soir, la lune était pleine. La dune blonde berçait des ombres dans son giron.* »<sup>92</sup>

Ce bref passage, dédié à la représentation rassurante propre à la mère, lieu par excellence de cette tendresse maternelle indispensable à l'épanouissement de tout être, est transféré à ce désert qui console et dorlote dans les moments aussi bien de quiétude que ceux de solitude. C'est toujours dans une tentative de recherche de paix et de tranquillité que les personnages féminins du corpus se dirigent vers ce lieu, qui devient un lieu de prédilection. A la sensualité de la dune s'ajoute donc son rôle de protectrice, pour l'accomplissement de cette féminisation poétique. En effet, elle assure la fonction de l'être humain qui console et accueille, non seulement Selma la petite fugueuse selon son entourage mais aussi Leila, personnage tout aussi tourmenté :

« *Ses premières rages et rancœurs au ventre, Leïla alla se réfugier dans le giron de la dune. Du haut de son observatoire, Leïla dominait les alentours. Elle aimait venir là [...] Rêver aux lointains.* »<sup>93</sup>

La dune assume, par le biais de la narration, la responsabilité de la mère occupée par ses grossesses. Les personnages quittent, très tôt, le giron maternel au profit de celui de la dune qui accueille et protège. Sensualité et beauté sont aussi des spécificités essentielles à cette dune qui se présente comme un lieu qui permet la réalisation et l'assouvissement du désir de tendresse, d'aimer et de se sentir aimé. Sans doute que Malika Mokeddem exprime une grande nostalgie vis-à-vis de son désert natal et de ses dunes, à travers les personnages féminins qu'elle a créés. Elle opère ce transfert de sensibilité et de manque de ses racines, sur des femmes qui ont cette échappatoire d'aller dans les dunes pour pouvoir se ressourcer ou du moins se reposer.

Cet espace est également le plus souvent associé à la mer. Deux immensités qui ont une grande importance dans le texte. Mais pas seulement dans *La Désirante*. Dans *Les hommes qui marchent* aussi, Leila, rêve à la mer et dans les deux passages suivants, désert et mer se confondent et se répondent dans l'esprit de Leila, sous les yeux de laquelle s'étend l'immensité des sables réconfortants :

---

92. Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1997, p. 138.

93. Mokeddem, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2011, p 80.

*« Portée par l'ombre immobile des sables, Leïla rêvait de la mer. Elle rêvait des ailleurs dont les paysages couvraient l'or de son reg, dont les parfums enivraient ses regs et ses cieux. Elle rêvait verdure de printemps et paysage qui vire aux fauves de l'automne. Elle rêvait saison. Elle rêvait déraison dans l'ingénu silence des songes, à l'abri de la tromperie des mots. »<sup>94</sup>*

La fonction d'auteure trahit Malika Mokeddem qui dénonce la tromperie des mots, et octroie à la dune une fonction protectrice contre la force des mots et leur pouvoir qui peut être trompeur. Nul, en effet mieux qu'un auteur ne connaît la versatilité des mots et leur dangerosité. La situation de double exilée, dans la langue, avec tout ce que cela représente de déchirements, et dans le pays et la société avec tout ce que cela exige comme concessions. N'oublions pas que le texte constitue l'espace maximal dans lequel s'intercalent tous les autres par le biais des mots justement avec ce pouvoir trompeur qu'ils peuvent avoir.

*« Posant ses livres, Leïla sortit pour aller se réfugier dans la dune. Elle se laissa aller dans le sable comme dans la mer. Elle s'enroula en boule comme dans le giron d'une mère. »<sup>95</sup>*

Ces citations illustrent encore plus l'attachement de Malika Mokeddem à son Kenadsa de l'enfance et la façon dont Leïla est protégée par la dune. Par le moyen de la comparaison, elle révèle l'humanité du lieu désertique. L'affection donnée par cet espace est comparable au giron de la mère. L'usage de l'indéfini ici « une mère » nous laisse deviner que l'enfant souffre du manque de tendresse maternelle qu'elle a réussi à trouver dans le giron de cette mère de substitution qui est la dune. S'enrouler en boule c'est donc se lover dans un espace protecteur capable de redonner la tendresse et l'amour perdus. Cette dune protectrice a également « un souffle tiède » qui aide Leïla à surmonter son chagrin et sa tristesse.

*« Tout était immobile, et le chagrin qui tout à l'heure paraissait insurmontable, lentement se dissipait, écarté par le souffle tiède de la dune.*

---

94. Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1997, p. 256.

95. Mokeddem, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2011, p. 226.

*[...] Le bendir des dunes la berçait. Elle s'endormit. Et dans ses rêves, elle quitta le monde agité et mutilé des hommes immobiles. »<sup>96</sup>*

Le bercement offert par le son du bendir l'apaise et lui donne de la sérénité. Pratiquement toutes les œuvres de Malika Mokeddem, c'est-à-dire une partie de notre corpus présentent donc le désert comme un espace familier ; les personnages enfants, dans leurs jeux, dans leurs évasions et dans leurs fuites quotidiennes sont non seulement attentifs aux appels de l'immensité du désert mais cherchent aussi à se fondre en lui. Les dunes sont le refuge de l'enfant effrayé ou sans espoir. C'est justement le cas de Leïla :

*« Ce jour-là, l'établissement lui parut tout à coup lugubre. Pour la première fois, l'enfant le déserta. Elle courut vers la maison. Prenant à peine le temps de jeter son cartable dans un coin, elle s'élança vers la Barga, sa dune. Et seuls le sable et le ciel furent témoins de son immense douleur. »<sup>97</sup>*

Leïla, triste et mélancolique à cause du départ définitif de Mme Bensoussan, son institutrice, quitte son école pour aller enterrer son chagrin dans le sable de sa dune. Le désert, là aussi, est aussi efficace pour guérir les plaies les plus profondes. Le sable est capable d'agir, dans sa mobilité continue mais imperceptible, comme un remède sur le ksar, comparé à un corps blessé :

*« En effet quand le ksar ne sera plus, les vents araseront son squelette de torchis et de briques de terres. Les sables en rempliront les creux comme on panse une plaie. Ils finiront par le façonner en dunes »<sup>98</sup>*

Le retour vers ces lieux refuges, la dune spécialement, est parfois une nécessité qui s'impose pour sortir du chagrin et pour apaiser les esprits épuisés par toutes sortes d'agressions. La narratrice de *Mes hommes* présente ce retour spirituel vers la dune à la fin du roman sous forme de monologue avec l'enfant en elle :

*« Le prochain amour, il faudra l'amener sur la dune. [...] Mais tu dois aimer un homme sur la dune pour que mon rêve se réalise. [...] « Le*

---

96. Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris Grasset, 1997, p. 227.

97. Ibid., p. 150.

98. Mokeddem, Malika, *La nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1997, pp. 102-103.

*plus grand ! Ceux d'avant, tu les as quittés parce que je ne les ai pas vus. Ils n'ont pas connu la dune. Ils ne pouvaient pas entrer dans mon rêve ! »<sup>99</sup>*

En fait, dans l'œuvre de Malika Mokeddem, le parallèle est saisissant entre le désert et la mer, où s'installent et se déroulent tous les faits marquants, mais aussi tous les rêves et surtout les grandes métaphores poétiques et où se dilue aussi l'écriture et la poésie, principal objectif de l'auteure. Le sable et la mer constitue d'une certaine manière les matériaux de base de l'œuvre entière de l'écrivaine maghrébine d'expression française. Deux de ses romans se déroulent sur la Méditerranée, où une femme seule, à bord d'un bateau, part à la recherche d'un compagnon disparu sans laisser de traces, et dans les deux cas, les romans deviennent de véritables enquêtes qui dévoilent petit à petit, des enlèvements perpétrés par des réseaux terroristes et mafieux, où des transactions d'armes clandestines constituent un fonds d'intrigue, mais surtout des prétextes à ces hymnes, écrits en l'honneur de la Méditerranée, et où même Ulysse, le héros invincible et immortel d'Homère est évoqué :

*« Ce matin, à l'entrée du détroit de Messine, après les vagues du ferry, j'ai regardé avec les jumelles du côté de Charybde à la pointe de la Sicile. En face sur la rive calabraise, j'ai vu le promontoire rocheux, surplombé par le fort de Scylla. Comme à chaque passage avec toi, j'ai bien sûr repensé aux histoires d'Ulysse. Dans L'Odyssée, Circé prédit à Ulysse qu'il perdra tout son équipage en passant près de Charybde et seulement six de ses marins s'il emprunte la voie de Scylla. »<sup>100</sup>*

La mer s'impose comme vaste étendue à cerner et à étudier. Les différentes significations données à ce monde aquatique par Malika Mokeddem, et qui irradiant toute l'œuvre, lui donnent ce réseau de choix thématiques où apparaît d'abord un projet d'écriture mais aussi un désir d'expurgation de l'exil, toujours difficile à assumer, et donc un lieu d'effervescence de la mémoire, revenant sans cesse au désert et aux dunes, avec toutes les stratifications mêlant l'individuel, le social, le psychanalytique. La Méditerranée, devient un lieu hors du monde et de ses contingences, de ses exigences, de ses vicissitudes, complétant et se substituant au désert et aux dunes qui assuraient ces

99. Mokeddem, Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005, pp. 219-220.

100. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 148.

fonctions durant l'enfance et surtout l'adolescence. Les deux espaces offrant des refuges, une sécurité, un retrait des promiscuités imposées par les hommes, contraignantes. Gaston Bachelard explique tous ces choix, avec la maîtrise et la sobriété qui caractérisent ses grandes réflexions philosophiques toujours actuelles :

*« Dès les premières lignes, l'eau entre en possession de tout l'espace scriptural, emprisonnant le personnage féminin dans un réseau douloureux de métaphores aquatiques qui dépossède son corps de toute sa substance vitale. »<sup>101</sup>*

La mer est donc cet immense espace dans lequel baigne le projet scripturaire de Malika Mokeddem, dans *La désirante et N'zid*. Deux œuvres reprenant à peu près les mêmes éléments. La mer, c'est-à-dire l'eau, comme le désert, c'est-à-dire le sable, atténuent, de par leur inconsistance naturelle les effets du monde extérieur, et revigorent d'une certaine manière et les corps et les esprits. Car selon Gaston Bachelard :

*« L'eau nous aide à nous sentir énergiques. Elle a une composante centrale. Elle réveille les centres nerveux. Elle a une composante morale. Elle réveille l'être à la vie énergétique. »<sup>102</sup> 2.*

Sans doute que l'extrême vastitude du désert et de la mer, dans l'extrême solitude qu'ils créent et renferment, en les suscitant chez le lecteur, ils deviennent lieux de l'apaisement des grandes inquiétudes des héroïnes et narratrices Shamsa et Sultana de Malika Mokeddem. Régulièrement l'auteur parcourt ces étendues mettant en pratique ce point de vue de Bertrand Westphal :

*« Arpenter un lieu, le voir représenté dans un roman ou sur un écran de cinéma, c'est le visiter ; et toutes ces visites, réelles ou virtuelles, façonnent notre manière de le percevoir, de le vivre et, partant, de le reconfigurer encore et encore. »<sup>103</sup>*

Bien entendu, s'agissant d'auteurs, cette reconfiguration réitérée d'un lieu, et ce fait de l'arpenter acquiert un statut autrement plus artistique, signifiant une option scripturaire, une stratégie d'occupation de cet espace, des déplacements de personnages

101. Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, José Corti, 1971, p. 200.

102. Ibid., p. 200.

103. Westphal, Bertrand, *Pour une approche critique des textes*, sur <http://www.vox-poetica.org>

et une hiérarchisation de leurs actions, en plus de toutes les considérations culturelles, idéologiques, le tout enrobé de fiction et de poésie. L'espace pour Malika Mokeddem devient obsessionnel et occupe le rôle de pivot de toute son écriture. Henri Mitterrand, grand théoricien du roman, a fait cette observation :

*« L'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrative l'espace au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative. »<sup>104</sup>*

Les auteurs, à travers leurs expérimentations créatives, ont inventé de nouvelles manières d'aborder le monde et de le fictionnaliser. La littérature contemporaine a donné une dimension supérieure à l'espace dans une forme d'expansion inédite et devenant l'un des leviers décisifs de la créativité et des techniques d'écritures. Gérard Genette, incontournable théoricien dans la recherche sur les textes littéraires, généralise en parlant d'art et de pensée contemporains :

*« La pensée, l'art contemporain sont spatialisés, ou du moins font preuve d'un accroissement notable de l'importance accordée à l'espace, manifestent une valorisation de l'espace. »<sup>105</sup>*

Cependant, en tant qu'auteurs maghrébines d'expression française Malika Mokeddem et Leila Sebbar, même si cette dernière n'est pas tout à fait maghrébine n'a pas cessé d'écrire le Maghreb, se distinguent un tant soit peu, de ces grandes catégorisations généralisantes, justement parce qu'elles sont maghrébines, et donc porteuses, pensant, travaillant, écrivant, de certaines spécificités propres à leurs appartenances multiples. Jacques Noiray, qui s'est intéressé à cette littérature en en comprenant les enjeux, les défis et surtout les perspectives, émet cette réflexion :

---

104. Mitterrand, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, pp. 211-212.

105. Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p.101.

*« Il n'y aura donc pas d'autre littérature maghrébine que celle qui, écrite en français, développe des thèmes spécifiquement maghrébins. Qu'elle le fasse parfois dans l'exil n'enlève rien à sa légitimité ni à son authenticité. Il suffit qu'elle conserve le même point de vue, qu'elle nous parle toujours de l'intérieur, des grandes lignes de force qui constituent le fondement problématique de la personnalité collective du maghrébin. »<sup>106</sup>*

Ces regards croisés, spécifiquement maghrébins sur la mer, le désert, la dune, exacerbent cette maghrébinité, au centre de laquelle, dramatiquement, la mer est à la fois vaste lieu liquide de milliers de sépultures anonymes et entretenant le deuil chez des peuples entiers au sud de la Méditerranée, mais avec aussi un regard d'attachement et d'affectivité, car sur l'autre rive, une partie du Maghreb, vit, ou rêve d'y vivre. Cet attachement personnalise la mer et en fait presque un être aimé et attendu :

*« La vue de la mer l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense cœur au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle. Patrie matrice. Flux des exils. »<sup>107</sup>*  
(p.25)

Emanant de ce flux de sentiments éparés, la mer devient l'espace, certes aquatique et mouvant, primordial dans et à partir duquel, Shamsa cherche Léo, son amour, l'homme de sa vie. Les océans et les mers ont selon Gaston Bachelard, un lien très fort avec la fécondité, la gestation, la maternité et par conséquent l'amour maternel. Gaston Bachelard explique :

*« C'est le chant profond [...] qui a de tout temps attiré les hommes vers la mer. Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère. »<sup>108</sup>*

Malika Mokeddem sexualise d'une certaine manière la mer Méditerranée, et lui donne tous les attributs de la féminité, dans le roman pendant de *La désirante*, *N'zid* :

---

106. Noiray, Jacques, *Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb* in <http://www.uni-rouen.fr/dyalang/glottopol>.

107. Mokeddem, Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 25.

108. Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, José Corti, 1971, p. 156.

*« Ses dentelles de corail. Ses parures d'écailles. Ses chevelures d'algues. Ses sexes d'anémones. »<sup>109</sup>*

Malika Mokeddem, bien que fière fille du désert, entretient cependant une certaine forme de tendresse vis-à-vis de la Méditerranée, car et l'exil et le retour ne sont possibles qu'à travers cette mer témoin de tant d'événements et de bouleversements humains. Alors même que c'est désormais la voie des airs que le plus grand nombre de voyageurs utilise pour aller sur l'autre rive, l'auteur, sans doute par solidarité avec les Harragas, fait voguer ses héroïnes, Shamsa, en particulier, sur la Méditerranée, qui lui rappelle constamment son Kenadsa natal et ses somptueuses dunes.

Malika Mokeddem, comme Leila Sebbar d'ailleurs, opte pour ce " je " narrateur et personnage principal en même temps pour une concentration maximale du discours et une unité de prise de parole, conférant au texte ainsi produit, une subjectivité légitime, de mise dans la production littéraire moderne. Et cette subjectivité s'exprime pleinement à travers les monologues, technique adoptée depuis Proust surtout, car elle permet une emprise beaucoup plus forte sur le lecteur. Leila Sebbar le justifie autrement et le pose comme problématique, vu sa situation ambiguë de française de père algérien, et d'algérienne de mère française :

*« Dire " je ", l'écrire, ça s'apprend. Et si personne n'a été là pour qu'il prenne vie, pour qu'il vive et prospère, ce " je " inconnu, né de père et de mère inconnus ? Orpheline du " je " maternel et du " je " paternel. Comment, d'une double absence, produire la présence d'un " je " privé de l'un et de l'autre ? »<sup>110</sup>*

Cette situation inconfortable mais distinctive et source de spécificités enrichissantes, du moins pour les intellectuels, même si elle est souvent dénoncée, offre cependant une matière inépuisable à écrire et à exploiter, en sciences humaines en général, et en littérature en particulier. Les propos de Leila Sebbar recourent ceux de Driss Chraïbi s'interrogeant sur le même sujet, avec la légère nuance de porter toute la tension de la question sur la langue :

---

109. Mokeddem, Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 32.

110. Sebbar, Leila, *L'arabe comme un chant secret*, Bleu autour, 2007, p.54.



« Aurais-je pu écrire, vraiment, si je n'avais pas eu la distanciation par rapport à mon monde d'origine que j'ai toujours porté en moi comme un brasier – distanciation jusque dans la langue que j'utilise et qui n'est pas celle de mon enfance ? »<sup>111</sup>

Cette situation inconfortable, pour les intellectuels qui n'ont jamais cessé de la dire du plus profond de leur conscience, parce qu'ils sont plus lucides et ont un regard plus critique vis-à-vis de la société dans laquelle ils vivent, de la langue qu'ils parlent et dans laquelle ils écrivent est éloquemment exprimée par Tahar Djaout :

« Être immigré ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien. C'est vivre dans un non-lieu. C'est vivre hors des territoires. »<sup>112</sup>

Dans les monologues, du moins en ce qui concerne Malika Mokeddem, dans *La transe des insoumis*, les souvenirs de la dune submergent la mémoire de la narratrice et viennent s'installer dans son monde présent vide d'affection et d'amour, sujets de ces longues paroles internes qui se forment à soi, en circuit fermé en quelque sorte. L'emploi des guillemets correspond à la prise de parole de la narratrice-enfant qui se plaint et met en exergue son mal d'amour tout en insistant sur l'importance de cette carence sentimentale. Dans ces monologues la narratrice-adulte revient sur les causes de la fêlure psychologique originelle qui a engendré ce désordre et ce déséquilibre sentimental dans sa vie. C'est ainsi que le retour salvateur vers la dune se traduit par le besoin de se retrouver une sécurité affective perdue.

---

111. Chraïbi, Driss, le Magazine littéraire : *La littérature et l'exil*, n° 221, juillet-août 1985.

112. Djaout, Tahar, *L'invention du désert*, Paris Seuil, 1987. P.53.

### 3. 1. 1. La déterritorialisation

Il s'agit d'un choix de Malika Mokeddem. Nomade, elle ne peut supporter une vie bien réglée et statique. Elle est toujours à la quête du plaisir de la découverte, constamment en mouvement, comme son écriture. Ses aspirations et ses ambitions la poussent à aller toujours de l'avant. Elle part d'abord et apparemment pour ses études de médecine, mais en réalité aucun espace ne peut la contenir ou la retenir. Elle part pour rompre avec les valeurs du clan ou du groupe qu'elle ne supporte plus. Elle justifie de manière très féminine cette expatriation, en la légitimant pour la gent féminine. Mais elle en exclue les hommes. A ses yeux ces derniers devraient revenir au pays, pour éviter cette lente désintégration de la société qui a commencé d'abord avec la domination de la femme. Malika Mokeddem écrit :

*« Nous nous sommes installés dans la magouille et la schizophrénie. Nous avons tout fait dans le désamour, même nos enfants. Ensuite, ceux d'entre nous qui n'ont plus supporté cette vie-là, ont tous fui vers l'étranger. La belle affaire ! Tu sais, autant je comprends que les femmes aient envie de quitter ce foutu pays, autant je condamne les élites mâles qui le font. Je trouve leur lâcheté sans limite. Si jamais il leur reste une once de conscience, ils devraient revenir réparer ce qu'ils ont laissé faire tant qu'ils n'étaient pas touchés, tant que les privations et les barbaries n'étranglaient que les femmes. »<sup>113</sup>*

Elle refuse la tutelle du mâle et de son autorité qui ne peut se justifier. Elle part pour conquérir une fois pour toute sa liberté et, plus tard, elle va se battre pour la liberté de toutes les femmes qui vivent dans une société d'essence religieuse où la femme est reléguée au second plan.

Gilles Deleuze, philosophe de formation, arrive avec un regard nouveau sur l'histoire des idées et de la littérature, crée avec Félix Guattari le concept de déterritorialisation et refuse la rationalité car génératrice de contraintes et lui substitue la vitalité et le désir, répondant et résumant d'une certaine manière les choix des deux auteurs de notre corpus :

---

113. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 73.

*« Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, ( ... ). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être une déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps. »<sup>114</sup>*

La déterritorialisation ou l'expatriation est ici synonyme pour Malika Mokeddem et Leila Sebbar de découverte de nouveaux mondes, de nouvelles cultures où la tolérance et l'égalité sont des vertus cardinales. C'est aussi la recherche d'un statut et d'une réussite sociale qui sont presque inexistantes dans sa société d'origine, sans oublier qu'elle est nomade de naissance, nomade par ses lectures, et donc elle ne peut qu'être nomade dans sa vie personnelle. Le nomadisme est codé dans ses chromosomes. Ses périples en mer ne sont que la recherche de l'intégrité de l'être. C'est la rupture avec un monde étouffant et intolérant, rupture qui s'accomplit dans la douleur mais qui est finalement réparatrice. Elle apprend la patience, la liberté, la fidélité et surtout l'égalité et le mérite. L'auteure ne lésine pas sur les moyens et les stratégies pour atteindre ses objectifs. Elle dénonce toutes les intolérances, y compris dans son pays d'adoption, car là aussi, les discriminations de toutes sortes, entravent les libertés individuelles et étouffent même l'épanouissement des êtres, nourris de rêves fraternels et d'amours intercommunautaires. Malika Mokeddem use brillamment du monologue de son héroïne et narratrice Sultana :

*« Oui qu'important les pays, les nations, qu'important les institutions et toutes les abstractions quand c'est dans l'individu que le ver est immortel.*

*J'ai fait un infarctus de mon Algérie. Il y a si longtemps. ( ... )  
J'ai fait une hémiplégie de ma France. Peu à peu, mon hémicorps a*

---

114. Deleuze, Gilles, <https://www.xulux.fr/littérature.../>

*retrouvé ses automatismes, récupéré ses sensations. Cependant, une zone de mon cerveau me demeure muette, comme déshabillée : une absence me guette aux confins de mes peurs, au seuil de mes solitudes.*

*Partir encore ? Quitter alors et la France et l'Algérie ? Transporter ailleurs la mémoire hypertrophiée de l'exil ? Essayer de trouver un ailleurs sans racines, sans racisme ni xénophobie, sans va-t-en-guerre ? Cette contrée fantasmagorique n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes. »<sup>115</sup>*

Il est donc clair que l'expatriation n'est pas une nécessité mais un choix pour s'élever à un niveau supérieur, pour comprendre et dénoncer, pour affûter ses moyens ou ses outils de lutte, c'est-à-dire ses outils intellectuels. Sa liberté contribue à la liberté des autres femmes qui vivent enfermées et soumises. Un combat de longue haleine que l'auteure assume pleinement. D'abord à travers ses écrits :

*« Je ne voudrais pas être une femme ici. Je ne voudrais pas devoir porter en permanence le poids de ces regards, leurs violences multiples, attisées par la frustration. Pour la première fois, je réalise que l'acte le plus banal d'une femme en Algérie, se charge d'emblée de symboles et d'héroïsme tant l'animosité masculine est grande, malade. L'atmosphère m'insupporte. J'aurais aimé aller sur la dune. »<sup>116</sup>*

---

115. Ibid., pp. 116-117.

116. Ibid., p. 93.

### 3. 1. f. Le nomadisme

Malika Mokeddem ou l'héroïne, est fille des grands espaces et du grand désert, dans son corps et dans la réalité, et elle l'est dans sa tête et son imagination par ses lectures. C'est l'héroïne de l'errance. Elle n'appartient à aucune aire déterminée et déterminante. En ce sens, elle est une nomade intégrale. Même sa pensée est nomade. La maison familiale ne peut pas la contenir pas plus que l'école. C'est une femme qui évolue, ne serait-ce que dans sa tête, pour briser les chaînes qui la retiennent prisonnière d'un lieu, d'une tradition ou d'une culture. C'est la quête de soi et de l'autre, c'est la recherche d'une certaine authenticité de l'être. C'est une battante irréductible qui erre et aime errer dans le verbe et la poésie. Nous précisons que le mot "poésie" prend ici le sens de la vie sans entrave. Une manière de s'assumer dans la joie et dans l'amertume. Elle n'est ni pleurnicharde ni fataliste. Elle rejette et se bat contre tout ce qui pourrait la retenir prisonnière. D'où la véritable dimension d'une pensée nomade. Malika Mokeddem, campe des personnages très engagés, les femmes surtout ont un caractère trempé. Sultana affronte tout le monde à Ain Nekhla, et ne craint ni les gens, ni leurs préjugés, et encore moins leurs mentalités qu'elle juge sclérosées et foncièrement mysogines. Elle justifie cela par l'influence de cette nature du désert exubérante et pleine d'énergie :

*« Le ciel d'ici est unique. Il est si grand, si enveloppant, que partout on est dedans et qu'on croit voler simplement en marchant. On se croit grain de poussière dans une mousse de lumière, poussière de soleil ivre de miroitements. »<sup>117</sup>*

Elle savait pertinemment que la plus forte devise qu'elle pouvait opposer à sa famille et sa société traditionnelle et obscurantiste ne pouvait être que la révolte et le rejet de toute forme d'oppression au nom d'une idéologie ou d'une religion. Lesquelles à ses yeux ne sont là que pour réduire les libertés individuelles, celle de la femme particulièrement, pour en faire un être inférieur, docile, corvéable à merci et attaché aux enfantements et aux tâches domestiques. La femme doit rester mineure et n'accèdera

---

117. Ibid., p. 85.

jamais à la majorité. L'une des deux pièces de ce carcan injuste et de l'empêcher d'accéder à la scolarité, surtout à l'université. Malika Mokeddem dénonce :

*« Quand ma mère parle d'elle, mes frères, ils disent que Samia est une putain. C'est pas vrai ! Samia, elle veut seulement étudier et marcher dans la rue quand elle veut et être tranquille. Mes frères, eux, ils pensent à elle que pour l'insulter. Des fois, ils me disent : “ Toi, tu iras jamais à la versité ! On te laissera pas faire comme Samia ! ”*

- *L'université ?*
- *Oui, l'université.*
- *Ils ont peur que tu suives le même chemin que ta sœur ? »<sup>118</sup>*

La deuxième pièce du carcan réside dans le mariage précoce et arrangé, souvent pour des intérêts, une alliance importante ou un cousinage envahissant. Dans ces cas-là la minorité de la femme, ou en l'occurrence de la jeune fille, est systématique. Et, souvent elle n'a d'autre choix que d'abdiquer et de se laisser faire, car la famille, la grande famille, se coalise et se livre à un véritable lavage de cerveau. Malika Mokeddem s'élève :

- *« Mon père, il sait pas écrire et puis il l'a disputée. Il sait lui envoyer que des malédictions. Mes frères l'ont disputée aussi, même ceux qui ont pas... Elle termine sa phrase en faisant, de la main, un geste enveloppant autour de son visage.*
- *Même ceux qui n'ont pas la barbe ? Qui ne sont pas islamistes ?*
- *Oui, trois ont pas la barbe et sont pas islamistes mais ils l'aiment pas quand même.*
- *Et pourquoi ? Que leur a-t-elle donc fait ?*
- *Elle aime pas obéir et elle veut pas se marier. Ils ont trouvé beaucoup de maris. Mais elle, elle dit toujours non. Elle fait toujours des études, maintenant dans Lafrance. Et après elle veut plus revenir. »<sup>119</sup>*

---

118. Ibid., pp. 52-53.

119. Ibid., p. 51.

Aucun espace d'oppression et d'aliénation ne peut la soumettre. Inflexible dans ses décisions et dans sa vision du monde, elle est souvent en partance, à la recherche de cieux plus cléments. Irrécupérable, elle se bat d'abord contre les traditions sclérosantes de sa famille et la rigidité inexplicable de toute une société pétrie dans l'argile du fatalisme et de la passivité. La conquête de plus en plus d'espaces et son mouvement ne sont que l'expression d'une héroïne libre et fière de l'être. Parfois elle transcende son quotidien et son microcosme pour mener des réflexions sur la liberté, la dignité, sur l'homme en général.

Nous pouvons dire que les espaces se multiplient chez Malika Mokeddem et Leïla Sebbar. Chaque espace a sa symbolique et renvoie à une tranche de vie des héroïnes. L'espace pris dans sa matérialité raconte une tranche de la mémoire, de la vie des héroïnes. Nous remarquons qu'il s'agit chez les deux auteures d'un parcours personnel dans le temps et l'espace. Certes des parcours différents à des époques différentes mais qui convergent tous sur des tentatives d'élucidation d'une vie passée et des réflexions sur le quotidien avec tout son chapelet de blessures, de frustrations et d'espérances.

L'entre-deux, la Méditerranée pour les deux auteures, constituent une frontière pour Leïla Sebbar, qui la sépare de la patrie et de la langue de son père dont elle est profondément frustrée et nostalgique. S'ajoute à cela le balcon qu'on a interprété comme un entre-deux et qui signifie le témoin d'un monde qu'on voit mais où l'on ne vit pas.

Quant à Malika Mokeddem, la Méditerranée, l'entre-deux, constitue une ouverture sur le monde et une tribune qui la pousse à réfléchir sur le lien entre les cultures et les civilisations, entre les hommes d'où qu'ils viennent. La Méditerranée développe en elle une réflexion profondément universaliste, c'est un espace de croisements et d'enchevêtrements du monde des cultures. C'est un espace d'amour et d'altérité de tous ceux qui l'entourent. C'est l'identité commune des peuples, surtout les riverains de la Méditerranée. Son amour, sa passion pour Léo et réciproquement traduisent le lien affectif et sentimental des peuples riverains au-delà des particularismes étroits qui obnubilent les hommes.

La Méditerranée représente aussi une certaine forme de pureté puisqu'on est dans un espace liquide qui ne peut être que purificateur et physiquement et mentalement. C'est cet espace aquatique immense qui nous apprend l'humilité devant la grandeur,

comme il forge le caractère. Il nous apprend la patience devant la difficulté et aussi la noblesse du combat que mène l'héroïne.

Malika Mokeddem est née dans le désert et, traditionnellement le désert est associé au nomadisme. De fait elle est nomade avec tout ce que suggère le désert, c'est-à-dire le déplacement continu, les pérégrinations et les errances. De Kenadsa où elle a vécu son adolescence sans presque aucun contact, elle se dirige vers la ville, Oran, après l'obtention du baccalauréat, pour poursuivre des études de médecine. Elle découvre alors la ville, en est fortement impressionnée et fascinée puisque c'est cette grande ville qui va lui permettre de mener une vie libre loin du regard familial et du code du groupe. Elle va goûter aux plaisirs, aux délices de la vie, elle libère son corps et son esprit et progresse dans le savoir. Elle achète le silence de ses parents en leur envoyant de petites sommes d'argent puisqu'elle travaille parallèlement à ses études, comme quoi l'argent peut parfois protéger des autres, surtout lorsqu'ils sont dans le besoin. Elle se responsabilise pleinement et va lutter sur un double front, celui d'assurer ses études, de réussir, et celui de contenter ses parents et amadouer leurs appréhensions. Après les études, ce sera le départ définitif pour la France pour pouvoir s'assumer pleinement et ne plus dépendre des autres. Malika Mokeddem dira plus tard, qu'avant son départ, elle était d'une certaine manière lestée de toute cette charge affective, culturelle, anthropologique, qui constituait un patrimoine encyclopédique, à l'échelle individuelle, et qui déjà représentait un capital scripturaire à mettre en valeur, à extérioriser, à exprimer :

*« [...] Les hommes qui marchent, mon premier livre, relatait l'histoire de ma famille et, à travers elle, celle de ma région natale et du pays. J'avais porté toute cette matière l'Histoire et les personnages travaillés par ma mémoire longtemps avant de pouvoir l'écrire. »<sup>120</sup>*

Malika Mokeddem se caractérise par une pensée sauvage, celle qui n'appartient à aucune école. On a l'impression qu'elle n'a pas de véritable père spirituel ou de théorie à l'origine de son écriture. Elle est en rupture totale avec les techniques d'écriture des autres écrivains. En cela aussi elle est vraiment nomade. Elle est partout et nulle part. Elle traverse le temps et les civilisations pour produire une œuvre spécifique où l'écriture est fondamentalement féminine. De Shéhérazade Mille et une nuit à William

---

120. Revue, Passerelles Mensuelle culturelle, N° 11 entretien en exclusivité, Malika Mokeddem, *L'écriture, mon ultime liberté*, Septembre, 2006, p.11.



Faulkner en passant par Marcel Proust et James Joyce, elle erre, aime et crée une œuvre originale. Rien ne la retient, c'est la pensée nomade qui tire sa sève de civilisations multiples et de différents arts.

Le nomadisme littéraire est aussi une forme de révolte contre tout ce qui est communément admis, contre toutes les certitudes dans lesquelles la société et ses créateurs se sont installés. Elle brusque tout, dépoussière tout et aide le lecteur à découvrir en lui tout ce qu'il a de noble et de beau. Dotée d'une imagination fertile et vagabonde, elle n'en finit pas de nous éblouir avec ses récits qui nous promènent dans des lieux divers et diversifiés. Sa géographie est beaucoup plus mentale dans la mesure où l'on apprend beaucoup sans avoir à se déplacer. De ville en ville, de pays en pays, de port en port, elle se mesure à la grandeur des espaces et se pose les questions que tous les êtres humains se posent. Des questions profondes, existentielles, qui abolissent les barrières des appartenances étroites pour accéder aux dénominateurs communs des hommes. Elle répond aux questions qui nous harcèlent, qui nous tourmentent et auxquelles nous ne trouvons pas de réponses claires telles que l'altérité, la liberté, l'égalité, le droit, le bien, le mal... Elle avoue tout cela en substance dans ce passage si éloquent :

*« Il n'est de refuge que précaire, dès que l'on est parti une première fois. Ailleurs ne peut être un remède. La diversité de la géographie ne peut rien contre la constante similitude des hommes. ( ... ) Je n'ai pour véritable communauté que celle des idées. Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les tourmentés et les juifs errants comme moi. Et ceux-ci n'ont jamais eu pour patrie qu'un rêve introuvable ou têt perdu. »<sup>121</sup>*

En nomade et avec des expériences multiples venues d'horizons multiples, elle nous apprend que rien n'est définitif ni immuable, tout s'élabore, s'échafaude et se construit patiemment et rigoureusement et s'il est impossible de changer la vie, on peut changer de vie à la seule condition de ne pas plier car si l'on plie une fois, on pliera toute sa vie. Elle nous apprend aussi que la culture est aussi une sorte de "parcours immobile" qui nous permet d'avoir sa famille de papier. C'est une espèce de voyage mental, de nomadisme formateur ou constructeur. Être nomade, c'est aussi une manière

---

121. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 117.

de refuser la séquestration et l'enfermement et ceci s'adresse aux femmes du monde entier confinées dans des univers restreints. Il faudrait briser les chaînes et aller vers les espaces de liberté et d'épanouissement.

Le nomadisme de Malika Mokeddem est animé par une sorte de rébellion, d'anarchie, de défis nobles et beaux à la fois. Faut-il préciser que toute création est une beauté anarchique, un acte critique, enrobé de noblesse et de beauté artistiques ?

### 3. 2 Représentation de l'espace chez Leila Sebbar

Après cette longue incursion dans les espaces de Malika Mokeddem, habitée par son désert natal qu'elle fait parcourir à ses personnages en vérité ou bien par les souvenirs, la mémoire ou la nostalgie, donnant ainsi par cette créativité plus de matière aux théoriciens et chercheurs de tous bords et nous confortant dans notre recherche qui porte sur l'écriture de l'espace, nous nous intéressons à cette même écriture de l'espace chez Leila Sebbar. Qui fait appel à d'autres types d'espaces, ceux du confinement, protecteurs et dérochés à la promiscuité dangereuse avec les autochtones, l'auteur racontant, dans une œuvre résolument autobiographique, son enfance durant le colonialisme français en Algérie, durant la guerre de libération.

Si beaucoup de théoriciens s'accordent sur le déterminisme qui lie l'espace à la narration et aux faits narrés, d'autres considèrent que l'espace est une création qui accueille des faits selon un déroulement déterminés. Leila Sebbar ayant raconté son enfance, plus ou moins confortable, où l'accès à l'extérieur demeure le balcon, lieu privilégié d'observation, concomitant à l'intérieur offrant une entière sécurité. D'autant plus qu'alentour la guerre faisait rage. Cette enfance racontée se passe dans la rue menaçante, mais juste le temps du trajet à l'école.

### 3. 2. a. La maison

A l'inverse de Malika Mokeddem, l'espace, la vision de celui-ci relève d'un relatif confinement, qui ne part pas à la conquête des grands espaces physiques et géographiques, ni moraux et philosophiques. Leïla Sebbar s'attarde beaucoup sur l'espace maison. On remarque que c'est là un espace essentiellement féminin où vivent continûment la mère, les deux filles et une domestique. C'est-à-dire la partie française qu'elle porte en elle, dans cet intérieur typiquement français, et dans lequel elle rêve et exprime ses rêves. Et qu'elle transfigure par ce travail scripturaire, et aboutit à cet état techniquement et éloquemment expliqué par Algirdas Julien Greimas :

*« L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles : il est évident que toute construction est un appauvrissement et que l'émergence de l'espace fait disparaître la plupart des richesses de l'étendue. Toutefois, ce qu'il perd en plénitude concrète et vécue est compensé par des acquisitions multiples en signification : en s'érigeant en espace de signifiant, il devient tout simplement un « objet autre. »<sup>122</sup>*

Un objet autre, ou un lieu autre. D'abord il s'agit d'un espace protecteur et sécurisant. A cette époque, celle de la guerre de libération, une famille mixte était constamment exposée aux risques, surtout lorsqu'on sait que le père était un instituteur de la République et qu'on le considérait donc comme " un collabo ". Dans cet univers féminin, tout est décrit, tout est raconté avec force détails. Leïla Sebbar nous apprend dès le départ qu'il s'agit d'une famille restreinte, contrairement à la famille élargie de Malika Mokeddem. C'est aussi une famille qu'on peut considérer – vu la situation de l'époque – comme aisée. La possession d'une voiture le prouve amplement, et l'auteur s'en souvient parfaitement :

*« La première voiture de mon père. Une Peugeot 202 noire, carapace ronde, phares jaunes. Il l'a photographiée autant que nous, sa femme et ses enfants. Elle roulait sur le sable, vers la mer, on tendait des*

---

122. Greimas, Algirdas Julien, « Pour une sémiotique typologique », Paris, Seuil, 1976, p. 129.

*linges blancs sur les roseaux pour passer la journée à Rachgoun, Béni Saf, Port-Say . »<sup>123</sup>*

La présence d'une domestique en témoigne amplement. La vie était bien réglée, à l'abri du besoin et des dangers extérieurs. La narratrice en parle ainsi de cette convivialité :

*« Fatima découvre son visage, elle n'enlève pas son haïk, comme dans la maison d'école où chaque matin les filles de la Française la regardent, médusées, enlever lentement le voile, le déplier et le plier suivant les règles apprises, elles auraient aimé que Fatima les voile à la manière des femmes du quartier, les voiles gonflés les jours de sirocco. »<sup>124</sup>*

La narratrice parle longuement des rapports entre les deux fillettes et la domestique qui est certes là pour les servir. Mais l'on constate que ces rapports sont plus complexes et profondément humains. Des rapports ou des liens presque familiaux se sont progressivement tissés entre elles. Cette femme ne fait pas que les servir, elle les entoure d'une affection et d'une tendresse presque maternelle. Elle voulait qu'elles soient les plus propres, les plus belles, les mieux habillées et les mieux coiffées. Pour cela elle déploie des trésors d'ingéniosité et n'économise aucun effort pour les rendre heureuses et studieuses. Certes, elle est peu instruite et appartient à une autre classe sociale, mais elle a su se faire une place au sein de cette famille. Les fillettes l'estimaient et l'aimaient et elle le leur rendait bien, alors que tout, en principe, les séparait :

*« Rien. Je les regarde, je les touche et je sens les petites, leur peau lisse, l'odeur des cheveux, je les entends rire et crier... Je les ai aimées. Maintenant, elles sont grandes, je ne les reverrai pas, jamais. Ils sont partis loin le maître, sa femme et les enfants. »<sup>125</sup>*

Leurs rapports n'étaient plus d'autorité mais de respect et d'échange. La mère est rarement citée et le père rarement présent chez lui. Cette vie studieuse et réglée dans un espace restreint et clos s'apparente beaucoup plus à un enfermement, à une marginalisation volontaire à la fois sécurisante et frustrante, surtout lorsqu'on sait que les fillettes ne parlaient pas la langue de leur père, ni de sa communauté. Il manquait

---

123. Sebbar, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p. 105.

124 . Ibid., pp. 55-56.

125. Ibid., p. 62.

cette joie de vivre, ce contact avec les enfants de leur âge. Le seul lien qui leur restait avec le monde extérieur était la domestique. C'était, certes, réconfortant mais insuffisant.

Leïla Sebbar parle de sa famille comme on parle d'une famille française. On vit en Algérie mais on mange français, on étudie français, on rêve français. Les fillettes, algériennes de père et vivant en Algérie, sont foncièrement françaises dans leur esprit, dans leurs pensées, dans leur culture. Il est difficile et douloureux de vivre dans une société où l'on se sent singulier au sens social du terme. Même la domestique qui les assiste quotidiennement appartient à une civilisation parallèle à la leur. On pourrait dire que la réussite matérielle et sociale ne compense pas tout. La chaleur humaine et le contact sont nécessaires et indispensables pour une vie heureuse et équilibrée. Personne ne peut choisir l'isolement, la coupure radicale.

Cet individualisme se répercute et se sent dans l'écriture de Leïla Sebbar. De tous les problèmes de la société de l'époque, elle ne retient que son problème linguistique personnel et en fait son sujet et son souci majeur.

L'espace maison constitue en définitive une vie marginalisée et qui peut traduire aussi la séparation des deux mondes. On peut aussi affirmer que ce rapport d'infériorité et de supériorité est imposé par le système colonial et que cette famille n'en est que la traduction parfaite. Ceci pour maintenir l'autorité et la suprématie de la civilisation et de la culture de l'autre.

La maison, pour l'héroïne de Leïla Sebbar, était un espace de protection et de sécurité puisqu'elle se sentait à l'abri du monde où s'affrontaient les hommes. C'était la guerre, une guerre sans merci où l'appartenance jouait un rôle primordial. Fille d'un instituteur nourri des valeurs de la République et essayant de les propager à l'école, et d'une mère française née dans le pays colonisateur, elle pouvait être la cible privilégiée de tous les révolutionnaires qui combattaient et se battaient pour la reconquête de l'indépendance et de la liberté. Elle menait une vie privilégiée, entourée de tous les facteurs favorisant l'épanouissement et la conquête du savoir. La maison était une autre école ou un prolongement de l'école officielle dans la mesure où même les tâches ménagères lui étaient épargnées, confiées à Fatima la femme de ménage avec laquelle elle avait tissé des liens très solides, surtout que cette dernière n'était nullement

exigeante et voulait tout faire pour satisfaire les filles pour lesquelles elle avait une grande tendresse.

Une vie confortable, donc, et douillette, à l'abri du besoin et du danger. Sa préoccupation majeure est l'acquisition du savoir, favorisé par l'atmosphère intellectuelle de la maison. Tous les livres sont à sa portée. Elle ne souffre d'aucun manque. Le seul obstacle qui n'influe nullement sur ces études est celui de l'ignorance de la langue de son père qui est devenu quelque chose d'obsessionnel et d'insupportable. Elle aurait tellement aimé parler à son père dans sa langue afin de tisser d'autres liens avec ce même père et découvrir tous les secrets qu'il partageait avec ses compatriotes et qui lui étaient interdits. Elle aurait voulu saisir l'âme de son père et de sa langue, sentir le monde dans cette langue qui constitue son décor quotidien mais qui lui est étranger et impénétrable.

Pour elle, vivre dans la maison parentale sans la langue de son père est un handicap majeur. Tout dans l'espace maison concourt à la rendre heureuse et studieuse, loin des aléas de la rue à cette époque, sauf la frustration de la langue du père. Cette langue la prive d'une dimension affective très importante. Il est troublant de se sentir incapable de communiquer avec un père dans sa langue.

### 3. 2. b. Le balcon

Le balcon est considéré comme un espace extérieur parce qu'il donne sur la rue, sur l'autre monde, même s'il est un prolongement de l'espace intérieur. Les fillettes contemplant la misère du monde, les Algériens, de leur balcon. Elles sont inaccessibles. Incapables de se fondre dans la société, vu leur appartenance sociale et politique, elles exploitent le balcon d'abord pour sortir de leur enfermement qui s'apparente à une séquestration, ensuite pour contempler et saisir l'atmosphère d'un monde dont l'accès physique leur est presque interdit. Il y a là une grosse amertume qui meuble peut-être cette maison et celles qui y habitent parce qu'on a le sentiment qu'elles sentent que l'Histoire se fait sans elles, ce qui débouche sur un sentiment d'inutilité dans une société qui est la leur malgré tout, et qui leur est en même temps étrangère. Et c'est là que commencent souvent les drames psychologiques.

Parmi les lieux-dits, Leila Sebbar accorde un segment important au balcon qui constitue un entre-deux, mais dans un sens plus réduit. Ce n'est plus l'entre-deux de quêtes identitaire et culturelle pour lesquelles le terme a été inventé ou plutôt adapté à la situation des Maghrébins en Europe et particulièrement en France, mais un entre-deux spatial très restreint puisqu'il concerne la maison du père pendant son enfance en Algérie, et la rue. C'est un lieu presque neutre entre la maison et la rue. Durant cette époque, la maison était perçue comme un lieu sécurisant et protecteur au sens matériel et moral. On y menait une vie douillette, sans complication et sans souci. Une vie studieuse, à l'abri du besoin matériel. Mais une vie marginale et retirée dans la mesure où l'héroïne ne jouit pas, ou ne profite pas du bruissement de la société et de l'émotion que provoque la langue du père. On a l'impression que la maison est en retrait de l'espace social. Ce n'est qu'un univers féminin loin, très loin du tumulte de l'époque.

Leila Sebbar en parle ainsi dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, en en faisant un lieu de séparation, une sorte de sas de sécurité entre cet intérieur typiquement français parce que meublé, occupé, gouverné, par sa mère française, et cet extérieur maghrébin, bruyant, et dangereux à cause de la guerre qui faisait rage :

*« Ce qu'ils se racontaient les faisait rire, je ne savais pas, je ne saurai pas ce qu'ils se disaient alors, au coin du balcon, près de la maison*



*d'école, où je restais debout au seuil de la porte, guettant le moment où mon père et ses amis descendraient jusqu'à son bureau, ( ... ) »<sup>126</sup>*

Plus loin Leila Sebbar reparle du balcon comme d'un lieu stratégique d'observation mais protecteur :

*« Plus loin il y avait moins de colère, les femmes parlaient entre elles, les enfants n'étaient pas là, les petits, tout petits contre leur corps, tranquilles, heureux, alors elles bavardaient et du balcon les voix paraissaient douces, jeunes, rieuses. Bientôt, ce serait l'heure des hommes, je les entendrai à peine, des murmures. Mon père m'appelle : “ Ne reste pas là, sur le balcon. – Pourquoi ? – C'est dangereux. – Dangereux ? – Tu m'écoutes ? ne reste pas là. Il commence à faire nuit. – A cause de la nuit ? Tu sais pourquoi, alors ne pose pas toujours des questions, je ne veux pas te voir là, c'est tout. »<sup>127</sup>*

On imagine cette maison dans n'importe quel autre lieu parce qu'elle n'est pas tributaire de la société et de la géographie où elle se trouve réellement, autrement dit, c'est un espace en dehors de l'Histoire et du temps et de l'histoire de l'époque puisque l'espace du dedans est un espace typiquement français. On y pratique la langue française et cela accentue la frustration de l'héroïne qui se sent étrangère dans la patrie de son père. Une langue qui la berce à l'oral mais qui la bouleverse parce qu'elle ne la comprend pas. Leila Sebbar est tellement frustrée de ne pas parler, de ne pas comprendre très bien la langue de son père, qu'elle fait des distinctions montrant cette sensibilité et cette subtilité vis-à-vis de cette langue, source de nostalgie et même de regrets, voire de blessure inguérissable dans les tréfonds de sa personnalité. Elle fait cette constatation capitale :

*« Mon père riait, en arabe, avec des hommes inconnus. »<sup>128</sup>*

Rire en arabe ! Quelle expression ! Quelle trouvaille linguistique, culturelle ! Pour exprimer ce *distinguo* dans la mémoire de la narratrice, où les répertoires s'affichent et s'affirment dans l'appartenance à une communauté avec ce qu'elle a de spécifique, d'authentique et d'indélébile de profondément ancré dans la nature même de

---

126. Ibid., p. 19.

127. Ibid., p. 20.

128. Ibid., p. 19.

l'être. L'espace mémoriel apparaît nettement ici et nous fait penser à la spatialisation possible de tous les éléments, y compris les plus abstraits. Viennent, ainsi, se superposer plusieurs espaces, celui de la culture du rire, celui de ce rire, de la mémoire de la narratrice qui l'a entendu, et qui le distingue du rire français par exemple, en l'occurrence celui de la mère, l'espace du texte qui raconte cette écoute et qui la rapporte, et enfin, l'espace de l'œuvre et du genre littéraire où elle s'inscrit, combiné avec l'aire géographique de diffusion, de consommation, de critique, d'études, etc. Cela rejoint d'une certaine manière cette réflexion de Mikhaïl Bakhtine, grand théoricien de la littérature, et pionnier dans maints domaines des approches des textes littéraires :

*« En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante. L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente. »<sup>129</sup>*

Le balcon, espace ouvert qui prolonge l'appartement, est un espace de contemplation et de détente. Pour l'héroïne de Leïla Sebbar, le balcon est l'espace de dehors qui permet de briser l'automatisme et l'ennui de l'intérieur, sachant que le contact dans la rue et quasiment absent puisque la rue est symbole, à cette époque, de danger et de violence. Pour éviter les risques de la rue, l'héroïne se contente du balcon. Lieu stratégique et symbolique qui traduit le rapport de supériorité et d'infériorité entre les deux communautés puisque ces deux dernières se côtoient mais ne vivent pas ensemble vu l'appartenance sociale qui les sépare naturellement. Si les premiers vivent, les seconds survivent. L'héroïne se tient au balcon d'abord pour minimiser les risques de balles perdues ou de pierres qu'on tire dans la rue, et ensuite pour contempler le monde qui lui est interdit. Fille d'intellectuels, elle ne se mêle pas à la population, à la populace est-on tenté de dire. Cependant, elle ne pouvait pas ne pas contempler et saisir la jubilation et l'inconscience des enfants de la rue. Jubilation qui lui est interdite pour des raisons multiples et variées. Elle voulait saisir et comprendre la langue qu'elle ignorait et qui constituera pour elle une blessure demeurée longtemps profonde et inguérissable.

---

129. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 394.

Leila Sebbar se préoccupe donc beaucoup de l'espace, surtout en tant que lieu d'abri et de protection, car durant son enfance, elle a vécu, elle et ses sœurs, des agressions verbales répétées de la part de bambins des voisinages parce qu'elles semblaient et étaient réellement différentes. Gaston Bachelard a, comme toujours, le mot juste pour parler de ses conceptions de l'espace. Il dit, en effet :

*« Ces valeurs d'abri sont si simples, si profondément enracinées, dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse. »*<sup>130</sup>

---

130. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 2007, p.15.

### 3. 2. c. La rue

Nous avons vu que pour Leïla Sebbar, le balcon constitue le prolongement de l'espace intime, un espace entre la rue et la maison. Nous savons qu'à la maison, la vie familiale a la régularité de l'horloge, aucun élément perturbateur ne vient troubler cette quiétude qui est rassurante mais qui rompt le contact avec l'extérieur c'est-à-dire avec la société. C'est presque le schéma de l'individualisme bourgeois en Occident, même si, pour cette famille, c'est une question de sécurité et aussi le fait de ne pas parler et de ne pas comprendre la langue de la rue. Cette classification en classes sociales favorise l'éloignement des individus.

La rue, c'est l'espace commun et surtout l'espace de ceux « *qui ont plus d'appétit que de dîner* ». A l'époque, la rue est un espace porteur de danger, doublé de l'insolence juvénile des bambins qui s'y trouvent. C'est un espace de jeux aussi, interdit aux fillettes, d'abord parce qu'elles sont des filles, ensuite parce qu'elles sont considérées comme des françaises de par leurs vêtements, et surtout parce que leur père le leur a interdit. Il était certainement conscient du danger que ses filles pouvaient encourir au contact des "gavroches" de la rue qui, pleins de frustrations et mis au ban de la société coloniale, harcèlent, insultent, malmènent toute jupe qui passe. Ils éprouvent un malin plaisir à leur jeter des insultes, souvent révélatrices de leurs frustrations, de leur désœuvrement, de leur ennui paroxystique. Certes, le jeu chez les enfants maghrébins est souvent violent, mais à cette époque vient s'ajouter l'injustice coloniale qui les exclut de l'école et les jette dans la rue, source de tous les fléaux et de toutes les dérives. A comparer les deux vies, celle des filles de l'instituteur et celle des enfants de la rue, si proches et si lointaines, on constate d'emblée le fossé qui les sépare et qui se creuse davantage. Projet insidieux de la colonisation qui détruit tout sur son passage, même les enfants. L'école de la République, personne n'y croit plus.

C'est l'espace à la fois fascinant et repoussant dans la mesure où les enfants se défoulent de toutes leurs énergies inconscientes. C'est le lieu du babillage et du badinage. La rue, à cette époque, est source de tous les dangers, de toutes les surprises, heureuses ou malheureuses, c'est l'espace des va-nu-pieds qui ne risquent rien. C'est dans la rue que les enfants apprennent à vivre à leurs risques et périls, êtres sans horizons, pleins de frustrations avec un langage extrêmement violent qui traduit toutes

leurs privations. Cependant, si leur monde bouleverse par son insolence, sa violence, il berce avec sa spontanéité, sa naïveté et surtout par une certaine liberté puisque les bambins de la rue transgressent tout avec une insouciance et une légèreté incomparables. Ils disent leurs désirs avec le langage qui leur sied, avec les mots grossiers des enfants de la rue. Ils tournent en dérision l'héroïne et sa sœur quand elles se rendent à l'école. Leur jubilation et leur légèreté ajoutent à la frustration de l'héroïne qui ne comprend rien à cette langue et qui, en quelque sorte évolue entre deux espaces, ceux de la maison et de l'école, du balcon et de la rue fondamentalement loin l'un de l'autre. On peut imaginer ces espaces et leur donner l'image qui vient de nos profondeurs, de la profondeur de la romancière. Ils n'ont plus le statut, comme le précisait Gaston Bachelard, d'un lieu géographique réel qu'on décrit mais celui d'un espace imaginaire qui peut traduire deux sociétés, deux mondes.

Parlant ou décrivant l'homme qui chemine le long de la rive, on peut imaginer une rive et une rivière infinie où l'on peut déambuler toute sa vie. L'auteure lui confère des attributs négatifs comme s'il s'agissait d'une rivière mythique où on va chercher la mort. Rivière implacable et atemporelle qui n'attend que les êtres suicidaires.

Si Leïla Sebbar parle de la Méditerranée avec une espèce de détachement et d'indifférence, cela nous montre qu'elle n'est pas nomade dans sa tête et on parle ici de nomadisme intellectuel, autrement dit de la pensée nomade. L'errance, la quête, le mouvement ne sont pas son fort. Issue d'une famille d'intellectuels, elle ne peut être qu'une intellectuelle où seul son bureau de travail représente son monde. L'errance qui est l'apanage des poètes n'est pas son univers, d'où l'absence de sensations très fortes.

### 3. 2. a. L'instituteur, l'entre-deux

L'autre monde était représenté, gardé par l'instituteur, outil et garant du bon fonctionnement de l'école et de l'instruction publique, irremplaçable et premier échelon de l'idéologie républicaine. Même si cet instituteur est algérien, son destin a basculé du côté de cet autre monde justement, un jour :

*« Peut-être la langue étrangère lui a-t-elle permis de parler de ce qui se tait, peut-être en confidence à sa femme a-t-il raconté, plaisantant, la légende de sa vocation de maître d'école ? La chair vive de l'enfant, on l'a enterrée en secret au seuil de l'école de la vieille ville. Mon père serait instituteur. Je ne sais pas, je ne saurai pas s'il se demandait ce que ses enfants auraient aimé entendre de l'autre histoire. »<sup>131</sup>*

Cet instituteur, formé dans la prestigieuse école normale de Bouzareah, est destiné à instruire une partie des enfants indigènes et à en faire de petits français de seconde zone. Il est ainsi décrit par la narratrice, sa fille :

*« Instituteur de la république laïque, mon père n'a pas pensé inscrire ses filles à l'école des sœurs. ( ... ) l'Instruction publique avait nommé directeur l'instituteur du bled, formé comme d'autres garçons indigènes remarquables à la célèbre école normale d'instituteurs d'Alger, qu'on appelait la Bouzareah, nom du quartier où elle avait été érigée, suivant les normes de la III<sup>e</sup> République, pour dispenser ses lumières, quelles lumières ? »<sup>132</sup>*

A l'intersection de deux espaces, de deux communautés, cet instituteur représente, à lui tout seul un espace distinct. Ni véritablement français, ni parfaitement arabe. Détenteur d'une double culture, il est forcément le trait d'union entre les deux langues et les deux communautés. Il dispense le savoir et il est à l'école avec tout ce qu'exige cette dernière. Ensuite, avec sa communauté de sang et de culture, cet espace où sa langue prend le dessus c'est-à-dire la langue de ses compatriotes, la langue du partage avec ceux de sa génération qui n'ont pas eu la chance d'aller à l'école de la République. C'est en un mot l'espace de la reconquête de soi. C'est dans l'espace du dehors que se trouve sa véritable authenticité, sa véritable culture, sa véritable

---

131. Ibid., p 22.

132. Ibid., p. 34.

appartenance, somme toute, son identité. Tout ce qui est prohibé à l'intérieur ne l'est pas à l'extérieur, bien sûr pour les "indigènes" et même l'instituteur.

Ensuite l'auteure consacre des passages aux femmes de peine, les servantes ou les "bonnes" comme on les appelait, qui ont servi la Française à la maison, Aïcha et Fatima. Elles n'avaient pas pu aller à l'école. Elles étaient démunies et obligées de travailler pour subvenir aux besoins de leur famille. L'auteure montre que ces femmes ont tout de même appris la langue française. Elles étaient consciencieuses, trop humaines avec les filles et ne connaissaient que le trajet qui les menait à la maison de l'instituteur. L'auteure nous parle aussi de leur naïveté, de leur ignorance. Elles n'avaient aucune notion de l'espace :

*« Lorsqu'elles regardent suivant l'index de l'une d'entre nous, une carte de géographie de notre livre, elles s'étonnent que nous puissions, si petites, lire les dessins compliqués qui disent des pays, des villes et villages... »<sup>133</sup>*

Ces femmes de peine sont parties sans laisser leur nom de famille et personne n'a demandé où elles se trouvaient et comment elles vivaient. Même le père, seul repère à qui demander des explications et des informations, se manifeste toujours par son silence. Seule attitude possible sans doute, lorsqu'on a vécu autant de déchirements durant une seule vie. Il gardera ce silence prolongé et éludera toutes les interrogations concernant sa langue sa patrie, les siens, son pays aux heures les plus sombres du terrorisme et son lot de tueries. Même quand on lui parlait des massacres et des exactions en Algérie aujourd'hui, il ne voulait rien dire, maintenant toujours son silence obstiné et il se contentera de ces propos laconiques et imprécis :

*« Et il parlera d'aujourd'hui, refusant de commenter la guerre civile, les attentats, les massacres, les disparitions... Il dira simplement : " C'est une catastrophe... une catastrophe... »<sup>134</sup>*

De ce silence impossible à entamer, à corrompre, la narratrice, la fille de ce père qu'elle n'arrive pas à comprendre se plaint et le responsabilise. Dans un premier temps il l'a séparée de sa langue maternelle à lui, ensuite de la langue de ses sœurs. Elle voulait savoir pourquoi il les avait éloignées. Parce que la rupture d'avec la

---

133. Ibid., p. 45.

134. Ibid. p. 47.

langue c'est aussi la rupture d'avec son entourage, d'abord les plus proches, et ensuite la société. Rupture qu'il semble avoir voulue, avoir programmée, avoir préméditée, volontairement entretenue. Pour des raisons toujours incompréhensibles à la narratrice, sa fille, qui ne peut que faire ce constat amer et désabusé :

*« Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple.*

*Si je revenais dans le village près de Tlemcen, je ne saurais parler ni aux vieilles, ni aux jeunes avec leurs mots, je serais l'étrangère indiscrete à qui on ne dit pas la vérité. »<sup>135</sup>*

En exil, sa mémoire la taraude, et à l'heure où l'être est assiégé par les grandes questions existentielles, celles des origines particulièrement, son désir de comprendre reste toujours brûlant. De son père elle n'a rien pu arracher. Elle veut dire, comprendre, sentir, aimer dans la langue de son père, revenir sur les lieux de l'enfance, sur la terre qui l'a vue naître et grandir, les lieux, les femmes avec lesquelles elle a grandi. Cela est-il possible sans la connaissance de la langue ? Néanmoins, l'auteure parle d'un possible retour sur les lieux de l'enfance. Est-elle certaine de le faire ? Elle disait les choses au conditionnel. Elle parle d'un retour hypothétique, elle n'est pas certaine de le faire parce que son handicap linguistique est toujours en elle. Elle ne peut parler en langue arabe et elle se sentirait dans un exil, un exil plus lancinant, un exil plus douloureux. La peur de l'incommunicabilité devient obsessionnelle. Elle ne peut évoquer son passé. Elle ne peut sentir le monde sans le partager avec les êtres de son pays. Elle sait peut-être que le voyage ne ferait que raviver la blessure. Alors elle emploie le conditionnel : « Si... » pour prolonger l'espoir et faire le parcours, immobile, c'est-à-dire dans l'imagination et seulement dans l'imagination. L'auteure imagine un retour sur les lieux de son enfance. Elle l'imagine seulement parce qu'elle sait peut-être que le retour ne se fera jamais. Elle évoque son passé dans ce semblant de très long monologue où l'amertume et la nostalgie sont débordantes puisque le facteur cardinal lui manque : la langue. Elle retourne sur les lieux où son père a fait ses premiers pas comme instituteur de la République : Tlemcen. Elle n'ignore pas que la découverte, ou plus précisément la redécouverte, serait décevante parce que la communication serait impossible. Elle subirait le regard de l'autre, comme dans le passé. Elle serait muette

---

135. Ibid., p. 59.



parce qu'elle serait toujours perçue comme l'étrangère, l'indésirable à laquelle il ne faut pas parler.

Elle évoque les combattants français, qui, pendant la guerre de libération se sont joint à la lutte du peuple algérien, et à leur tête l'emblématique Maurice Audin, traîtreusement assassiné par ses compatriotes pour avoir choisi comme patrie, la patrie qui l'a vue naître et comme peuple, les hommes parmi lesquels il a grandi :

*« ( ... ) ses petites filles regardent le jeune grand-père révolté, Maurice Audin, il a vingt-cinq ans, il ne sait pas qu'il sera arrêté, torturé, liquidé, dans une villa secrète du Grand Alger, du côté du Clos-Salembier ? Ailleurs ? Plusieurs villas entourées de hauts murs d'où dépassent jasmins et bougainvillées cachent ainsi des besognes infames où des hommes étouffent les cris des suspects. »<sup>136</sup>*

En effet, certains Français et Françaises convaincus de la justesse de la cause, prirent les armes contre leur propre patrie qui déployait tout son arsenal militaire pour brimer et écraser ce peuple. Puis elle évoque l'école, lieu symbolique, à Hennaya, qu'elle contemple de loin, à travers ce prisme souvent déformant qu'est la mémoire, particulièrement celle de l'enfance.

D'abord l'école du village, surtout avec le maître arabe qui n'en finit pas d'encourager ceux qui ont eu la chance d'y accéder, sachant que c'est l'espace d'où commence l'émancipation, le premier espace qui nous apprend en petite communauté, à devenir libre, tolérant et fraternel ; ensuite c'est un espace qui ouvre les voies vers une place au soleil, un avenir radieux. D'un espace étroit et isolé, l'école primaire, on s'ouvre sur la ville, lieu d'émancipation et d'élargissement de l'horizon, négation du confinement propre aux petites bourgades, généralement fief de la promiscuité générant des haines et des ressentiments pitoyables. Le départ se fait en l'occurrence pour Marseille, ville immense, cosmopolite, ville du savoir et de la connaissance, et où les êtres se noient dans l'anonymat de l'existence des grandes métropoles.

---

136. Ibid., p. 24.

### 3. 2. e. La langue du père, le leitmotiv de l'absence douloureuse

Dans un parallèle saisissant, Leila Sebbar parle des émeutes, celles des jeunes subitement éclatées le 05 octobre 1988, parties du quartier, le Clos-Salembier, mais revient savamment à ce même quartier, d'où sont parties aussi des émeutes durant la guerre de libération. Les deux événements dramatiques, séparés par une trentaine d'années, se ressemblent étrangement, parce que tous les deux sont des réactions populaires des quartiers très pauvres, indigènes durant le colonialisme et pudiquement appelés populaires après l'indépendance. Ces émeutes, celles des laissés-pour-compte qui vont prendre d'assaut les administrations publiques et les grands magasins et tout saccager. Révolte contre une bourgeoisie impudique, contre une nomenklatura de corrompus qui se sont tout approprié en livrant le peuple à une misère matérielle et affective indescriptible. Une bourgeoisie provocante et une classe politique corrompue ont attisé le feu de la révolte :

*« Plutôt le chaos que ces jours avec que du malheur, de la saleté, de la honte. Ils préféreraient la guerre... la guerre, la deuxième, les frères contre les frères, elle est arrivée très vite et sûrement ces garçons du Clos-Salembier sont devenus des émirs... sûrement. Mais... c'est une autre histoire. Je n'étais plus là, peut-être mon frère ? Ce jour-là, l'armée a tiré sur les jeunes... La honte. Une armée nationale doit défendre le pays... Pire que la police. L'armée contre des civils, des enfants, ils étaient très jeunes, la majorité. Cinq cents morts.*

*( ... ) Le maître lui montrera un morceau de journal découpé, avec le plan d'Alger, le nom des quartiers encadrés. Il pourra lire, c'est écrit petit, en français, il lira :*

#### CLOS SALEMBIER

*Voitures, maisons, immeubles incendiés. Barricades dressées par les musulmans. Fusillade. Des morts et des blessés. Les blindés occupent le bidonville. »<sup>137</sup>*

Leila Sebbar raconte ces événements en restant presque neutre. Elle ne s'implique pas et on sent son détachement. Elle a la neutralité relative du journaliste, ce

---

137. Ibid., pp. 102-103.

qui n'est jamais le cas de Malika Mokeddem qui dénonce violemment le pouvoir corrompu, cette engeance vile et servile qui a réduit l'Algérien à un être, un individu sans désirs, sans avenir, sans horizon.

On a l'impression que Leïla Sebbar est loin des options de l'écrivain engagé, loin de l'écrivain qui prend parti, qui dénonce, qui s'implique pour changer le monde, comme le fait Malika Mokeddem. Elle est plutôt cette intellectuelle fière de l'être et qui raconte de manière détachée des événements qui interpellent les consciences, à travers ces interrogations qui n'ont aucune réponse logique à proposer, pour expliquer les grands drames humains. La littérature, l'écriture pour Leila Sebbar, est une opération d'assainissement de la conscience.

Choix délibéré ou cécité intellectuelle, Leila Sebbar se cache derrière sa condition de fille née d'un mariage mixte avec une nette domination de la partie maternelle, y compris et surtout dans la langue. La non connaissance de la langue de son père, enseignant de français, formé durant la colonisation, est le prétexte qui l'autorise à ne pas voir les choses telles qu'elles se sont passées, telles qu'elles se passent. Et de ce fait elle s'est enfermée dans tout ce qui est personnel. La longue discussion qui clôt ou ferme le roman entre le maître et le fils de Fatima n'est qu'un produit d'imagination. Ils ont évoqué beaucoup de choses du passé et du présent, leurs projets, surtout le pèlerinage, évoquant des objets symboliques, des voyageurs à la recherche du savoir. Et l'auteure, toujours en quête de la langue de son père qu'elle n'apprendra jamais. Alors elle raconte son père et sa terre dans la langue de sa mère, la langue française, sa langue maternelle, la langue désormais de sa patrie, la France.

La mer Méditerranée est un espace qui sépare les deux pays et en même temps les rapproche. Chez Leïla Sebbar, le silence des rives voulait dire dans un premier temps que la perte de la langue arabe va être à l'origine du silence de son père en France, elle ne communique pas avec lui ; et sur l'autre rive, en Algérie elle ne pouvait pas communiquer avec ses tantes et sa grand-mère. La narratrice se souvient :

*« On allait à Ténès chez la mère de mon père dans la maison où elle habitait avec ses filles veuves et une petite fille sourde-muette ( ... )  
Mon père a parlé en arabe avec sa mère, ses sœurs, ma mère suit sans*

*comprendre, mon père traduit pour sa femme, les femmes de sa famille.  
J'écoute sans chercher à savoir ce qu'ils disent. »<sup>138</sup>*

Consciente de l'importance de la langue, y compris dans les moindres détails de la vie, en tant qu'écrivaine, elle considère cette même langue comme un espace aussi. C'est le trait d'union, le relais des deux mondes, celui des racines et celui où l'on vit et c'est l'espace d'une communauté de culture et de civilisation. Leïla Sebbar ne sent pas le dépaysement d'un côté comme de l'autre de la mer, ni cette espèce de rupture que l'on ressent lorsque l'on change de langue et de pays. L'autre espace, sur l'autre rive, c'est seulement cet espace inaccessible, celui de la langue de son père, qu'elle n'a pas apprise et qu'elle ne parle pas. Cette situation, qui relève de l'inédit, illustre très bien cette affirmation de Hans Jurgen Lusebrink, qui a lucidement associé les écritures résistantes aux tentatives de dominations culturelles, comme seule réaction possible, certainement de légitime défense devant ces agressions dictées par les réflexes hégémoniques :

*« Les littératures postmodernes, notamment celles qui sont écrites en dehors de l'espace culturel occidental, dans les Caraïbes, dans l'océan Indien et en Afrique noire, constituent de véritables laboratoires d'expériences interculturelles divers : non seulement à l'égard des représentations interculturelles qu'elles véhiculent et qui renvoient aux multiples formes de métissage dans l'espace social, mais aussi d'écritures interculturelles. »<sup>139</sup>*

Nous avons l'impression que Leïla Sebbar pense l'Algérie avec un certain détachement, de l'ordre de l'intellectuel, qui comprend sans doute très bien sa situation, inconfortable à certains égards de fille de couple mixte, qui a basculé complètement du côté de la mère, pour des raisons spatiales justement, mais elle n'en fait pas un drame et surtout ne vit pas cette Algérie, qu'elle porte en elle en partie, pour des raisons de nostalgie de la perte de ce qu'on n'a pas connu et de ce qu'on ne pourra jamais reconquérir donc si ce n'est par l'esprit. Son écriture, neutre, journalistique, sèche même parfois, en témoigne. Elle ne s'attarde pas sur les événements qui ont bouleversé cette

---

138. Ibid., pp. 105-106.

139. Lusebrink, Hans Jurgen, *Domination culturelle et paroles résistantes*, Laval, presses universitaires, 1997, p.20.

humanité réduite, sur les deux rives de la Méditerranée, exemples criants des grands bouleversements mondiaux contemporains, colonisations, déracinements et dépossessions, décolonisations, déchirements de toutes sortes, réifications de populations entières, etc. Leila Sebbar est au centre de ses écrits. Elle parle de tout ce qui est alentour avec une certaine froideur, sans émotion ni compassion. Son souci majeur, une véritable obsession, c'est la langue de son père qu'elle ne parle pas. Elle répète, en leitmotiv, cette phrase, à caque début de chapitre de son roman éponyme : *Je ne parle pas la langue de mon père.*

Leila Sebbar se place aux antipodes de la célèbre déclaration, fondamentalement cathartique de Mohammed Dib, et paradoxalement, elle écrit, en étant dans les mêmes dispositions morales ou plutôt si nous osions dire avec des scrupules identiques. Mohammed Dib prend comme préoccupation principale la richesse et la pauvreté, c'est-à-dire le statut social que procurait la langue française durant le colonialisme, alors que Leila Sebbar vit dans l'obsession de ne pas connaître l'Arabe, la langue de son père, et de le dire, de le répéter, de l'écrire en Français. Mohammed Dib disait :

*« Ecrire. Pour moi le problème, au commencement de tout, fut d'écrire dans une langue de riches, le français, les réalités d'un pays pauvre, l'Algérie. Ce que je ne pus faire, dans ces débuts, qu'au prix de restrictions lexicales, de réductions syntaxiques, et que sais-je encore, indispensables, mais combien éloquentes, du coup. Je suis resté sous cet habit du pauvre. »<sup>140</sup>*

Il s'agit donc d'un véritable discours littéraire, qui, dans sa prose, formule clairement des objectifs précis, conscients, volontairement subjectif. Leila Sebbar a, il est vrai, réduit son discours à sa seule expérience assez singulière, mais le fait de le dire sous forme d'essai avec un éparpillement qui s'étend aussi bien sur l'Histoire de l'Algérie durant la colonisation, que durant l'indépendance, aussi bien sur des considérations anthropologiques, sociales, donne à son écriture une dimension beaucoup plus importante, et introduit un nouveau paradigme, comme l'explique Christine Di Benedetto :

---

140. Dib, Mohammed, *Citations*, <http://www.articlesfiches/0/5.pdf>.

*« Il faut donc un nouveau paradigme : non pas le discours d'un homme à une foule, ni la représentation littéraire des discours de cette foule, mais un discours qui, par sa nature, soit capable de capter l'émotion collective, de la restituer en une forme qui soit à la fois parfaitement cohérente en elle-même mais qui fasse résonner l'écho de tout ce qui n'est pas elle, en montrant aux hommes le meilleur d'eux-mêmes et ainsi, leur indiquer les voies de l'avenir. »<sup>141</sup>*

---

141. Di Benedetto, Christine, *Roman historique et Histoire dans le roman*, <http://journals.openedition.org/narratologie/767>.

## **Chapitre IV Espace mental et mémoire**

L'espace géographique semble plus prégnant à cause sans doute de son aspect concret, mais l'espace mental et de mémoire n'en a pas moins d'importance, car les quatre romans donnent toute l'importance aux monologues autour desquels ils sont construits, et ainsi l'espace mental et surtout la mémoire est omniprésente et largement supérieure du point de vue de l'espace textuel.

Les éléments de l'espace réel et des lieux dits, la mer, le désert, la dune, le voilier, les différents ports visités, les lieux de l'enfance, la patrie sur l'autre rive, sont autant de sanctuaires où l'esprit et la mémoire se disent et se dévoilent, dans l'intimité même de la pensée, au plus profond de l'être. Avec comme pivot spatial l'exil, l'expatriation, et l'immense nostalgie qui transparait à travers tous les textes.

Cette nostalgie semble être le prétexte des romans étudiés, et elle dépasse ce sentiment de regret et de retour envers ce que l'on a perdu, pour ce que l'on n'a jamais connu et que l'on ne connaîtra sans doute jamais. Sultana ne verra jamais l'émancipation de toutes les femmes de Ain Nekhla, ni celles de son pays natal l'Algérie, de même que Shamsa ne pourra fouler son sable, venu du soleil, ni sauver les Harragas et faire de la Méditerranée un espace de loisir, ni recouvrir les longs mois où Léo, l'amour de sa vie lui fut enlevé.

Pas plus que la narratrice de Leila Sebbar ne connaîtra, ne parlera, la langue de son père, ni ne le fera sortir de son silence.

Resteront les espaces refuges que nous allons voir dans le prochain chapitre.



## 4. 1. Deux immensités pour deux expériences affectives

### 4. 1. a La mer, étendue de douleur et de deuil

Malika Mokeddem, écrit sa culpabilité, la reconnaît. Celle de sa situation de privilégiée, devant ces déracinés des temps modernes, intrus dans l'histoire, dans la géopolitique. Ils sont néanmoins tellement présents dans ce village planétaire où les répercussions sont immédiates et imprévisibles. L'auteur montre à travers son drame personnel de personne nantie et aisée, devant la disparition de son amoureux, propriétaire du voilier, sur lequel elle vogue, à sa recherche. De manière détournée, elle dénonce ce train de vie, en partie responsable de ces vagues répétées de migrants. Car l'Occident, par un juste retour des choses reçoit, malgré lui ceux qu'il a appauvri durant de longs siècles et qu'il a fait gouverner par des gens à sa solde :

*« Aujourd'hui, c'est moi qui jette des regards vers cette mer de naufrage, derrière moi entre Sicile, Sardaigne, Malte et l'Afrique du nord et lis ce que m'en disent les journaux. Un article de la Stampa relate les drames, les violences et les protestations des hommes du camp de Lampedusa. L'un d'eux a avalé des lames de rasoir... Le Corriere della Sera raconte les mêmes aberrations non loin de là, dans l'île de Pantelleria. Interrogés par la presse algérienne sur les raisons qui les jetaient ainsi vers d'autres rives, des jeunes avaient déclaré : « Nous préférons encore être mangés par les poissons plutôt que par les asticots de ce pays pourri. »<sup>142</sup>*

Dans ces passages, Malika Mokeddem, devant l'atrocité de la situation, devant l'ampleur de ces drames humains, démultipliés à l'infini, réunissant dans le malheur et dans la mort autant d'êtres dépossédés de tout, délaisse le travail de l'écrivaine qu'elle est, et réduit la portée de la création littéraire, souvent embellissant les faits en faisant prévaloir l'esthétique sur la force expressive brute et, n'essaie plus d'élaborer une réalité à travers le langage, car il ne s'agit plus d'un pur produit de l'imagination. Malika Mokeddem endosse ce rôle de témoin oculaire et de fidèle rapporteur d'un drame humain. L'acuité est d'autant plus profonde qu'elle a envie de faire le vide et de ne plus s'apercevoir de ce qui se passe. Elle décrit avec une révolte bien contenue le quotidien d'une humanité à la dérive. Même dans la victoire de cette dernière, il ne peut s'agir que d'une victoire tragique. En ce sens qu'aucun espace n'offre un apaisement ou

142. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Pars, Grasset, 2011, p. 154.

un équilibre c'est-à-dire on part d'un déchirement, d'un échec, d'une violence pour affronter une mer qui, le moins que l'on puisse dire est aussi violente et aussi cruelle qu'au départ pour aboutir finalement à un enfermement et à des brimades inhumaines. Tout cela, si on a la chance de ne pas périr en mer. On ose même dire que tous les espaces sont inhospitaliers. Malgré la vastitude du monde, ces êtres se sentent et sont prisonniers.

Il est évident que l'espace géographique, poétique, symbolique s'estompe devant celui, bien réel, du drame, surtout à cette échelle, qui, encore plus dramatique, devient durable et toujours actuel. Cet espace acquiert plus de sens quand il est mis en situation véridique. Les divergences sur les symboliques spatiales et sur l'écriture de celles-ci s'amenuisent naturellement devant l'horreur du drame résultant de ce génocide sans auteurs, sans responsables directs à incriminer.

Cette écriture de la réalité crue semble contredire et mettre en échec cette réflexion pourtant capitale de Gilbert Durand :

« [ Toute œuvre ] est démiurgique : elle crée par des mots et des phrases, une terre nouvelle, un ciel nouveau . »<sup>143</sup>

L'auteure réactive un topo coranique, ce verset dit par Dieu à ceux qui se plaindront le jour du jugement dernier d'avoir été assujettis par les puissants de leurs concitoyens qui les dirigeaient : « *La terre de Dieu n'était-elle pas assez vaste pour que vous vous exiliez ?* » ( *Sourate Annissa v.96.*) Mais aujourd'hui cette vastitude du monde que nous avons déjà cité n'est pas forcément synonyme de liberté, la terre étant morcelée en territoires plus ou moins inhospitaliers et exigeant des niveaux supérieurs de compétences ou de richesse quand ils font semblant de l'être et l'intégration tant vantée demande des générations entières, quand elle a lieu. La dénomination péjorative de beurs le montre bien. Celle d'afro-américains tout aussi bien.

L'humanisme viscéral de l'auteure l'emmène insensiblement vers des valeurs universelles contenues dans la parole transcendantale ou la parole révélée. Les grandes œuvres littéraires, les grandes révélations métaphoriques investissent des espaces qu'elles voient différemment. C'est la nature même de l'art bâti essentiellement sur

---

143. Durand, Gilbert, *Les fondements de la création littéraire, Enjeux*, Encyclopaedia universalis, Tome I, 1990, p.392.

cette divergence et cette créativité permanentes, pour se renouveler, pour cette cure de jouvence permanente, alors même que dans les grands moments de crises humanitaires intenses, les élans se rapprochent, les esprits s'unissent et les textes se font écho pour porter très loin cette voix, ces voix dénonciatrices et, d'une certaine manière éveilleuses de consciences.

Ainsi, pour traiter de ce drame humain des Harragas, qui sont en fait des fugitifs d'espaces, en route vers d'autres, et dans l'intervalle ils occupent tous les espaces artistiques, aussi bien les théâtres, les expositions de peinture, les musées, les œuvres littéraires et cinématographiques, que les médias, les débats politiques, les prises de paroles revendicatrices, les familles et les cœurs endeuillés de leurs membres, dans l'incertitude de certains destins, Malika Mokeddem use de ces élans métaphoriques, de cette poésie, de cette citation si bien intégrée au texte :

*« La Méditerranée, elle, est comme toutes les mères. Elle porte ceux qui ont ses faveurs dans la joie et la sérénité et noie, de mille manières, les indésirables. Ceux-là avaient pourtant traversé bien des frontières. Parfois des déserts. Tant d'indifférence, de misère, de violence. De grands vents sans liesse, sans clémence sur toutes faces de ce monde, sur toutes faces de vivants, hommes de paille en l'an de paille sur leur erre. Ils avaient pourtant brûlé leur identité. Mais la mer les a reconnus. A leurs rêves avortés. Seule l'humiliation des camps d'immigrés leur sera épargnée. Ils auront déjà dans les yeux les eaux épaisses de la tristesse sans fond des orphelins. »<sup>144</sup>*

La narratrice nous apprend dans ce passage que les forces de la nature qui gâtent les uns, se liguent contre les autres. Certes l'exagération apparaît très clairement, mais le réel et sa puissance l'exigent. Ceci est récurrent chez les écrivains maghrébins, sans doute plus sensibles au phénomène des Harragas que leurs semblables appartenant à d'autres espaces. Où l'imaginaire est sollicité intensément dans certains passages qu'on ne peut lire sans se rappeler les dernières pages du roman de Driss Chraïbi *Mort au Canada*.

---

144. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 155.

Le thème des Harragas n'est pas abordé de la même manière par d'autres écrivains tels que Zoubida Mameria ou Boualem Sansal. Pour ces écrivains, on remarque qu'ils se détachent de leurs sujets, c'est peut-être une situation qui leur est extérieure, comme à beaucoup de personnes, les responsables politiques surtout, qui, s'agissant des pays d'origine des migrants clandestins prennent des mesures judiciaires d'emprisonnement, quand les Harragas sont pris sur le fait, et des décisions de refoulement et d'internement dans des camps spéciaux dans les pays d'accueil, quand ces déracinés de la modernité parviennent sur les rives sud de la Méditerranée. Alors que chez Malika Mokeddem on sent que ce thème est codé dans sa structure psychologique pour ne pas dire dans ses chromosomes. Elle est habitée, obsédée par cette misère humaine étendue et souvent dramatique. Elle la vit intensément parce que le combat des Harragas est le sien que ce soit au niveau de l'espace, ils évoluent dans le même espace, que ce soit sur le plan social, religieux ou politique et comme tout créateur, Malika Mokeddem essaie d'élever au niveau de la conscience claire tout ce que la société et plus particulièrement les Harragas sentent confusément. Est-il nécessaire de dire que le privilège rare de Malika Mokeddem c'est qu'en parlant des Harragas, elle parle d'elle-même ? Ce qui confère à ses textes une authenticité et une véracité qu'on perçoit même si le travail stylistique jouit d'un soin très particulier comme illustré par certains des passages cités.

En plus de ces passages, certains terme récurrents tels que nomade, expatriée, errante, Harragas, révoltée, nomade, exilée, déracinée, sont l'apanage de Malika Mokeddem, avant d'être ceux des Harragas. Mais on a le sentiment qu'elle ne peut pas ne pas évoquer ces « brûleurs de papiers » qui la ramènent, d'une certaine façon, à l'extrême d'une situation qui n'est pas la sienne, mais qui résonne en elle, l'exilée-expatriée, la déplacée et la troublent au plus profond d'elle-même.

Les préoccupations dramatiques des Harragas résonnent en elle et la troublent au plus profond de son être et cela transparait littérairement dans ses textes, par cette écriture extrêmement souple et subtile. Par cette option et cette sincérité solidaire, Malika Mokeddem parvient à parler d'un problème gravissime et malheureusement toujours d'actualité et de le traiter d'une manière à la fois poétique et tragique, comme pour se transfigurer et transfigurer à la fois les Harragas, et insister sur le caractère atroce et absurde des situations humaines d'ampleur. Malika Mokeddem refuse de manière catégorique d'être constamment tenue en échec par des valeurs le moins que

l'on puisse dire étouffantes. Ce refus et cette révolte sont pris en charge dans le récit par ses héroïnes et narratrices. Une même conscience à la fois narrative et agissante, donne la pleine mesure expressive au texte et le transforme en une sorte de témoignage, fort et directement assumé.

Il n'est pas inutile de rappeler que la force et l'intérêt d'une création littéraire, réside dans les cas extrêmes et compliqués, inexplicables, comme c'est le cas pour les Harragas, dans l'intégration au sein même d'un récit fictionnel, des éléments d'une réalité aussi dure soit –elle.

L'ampleur de ce phénomène dramatique, a inspiré beaucoup d'auteurs maghrébins, et a même été à l'origine d'études anthologiques et critiques, et à des articles sur ces mêmes études, menées et rédigés par des universitaires algériens, en l'occurrence de l'université de Constantine, Lamine Kouloughli pour l'étude critique et Abdelali Merdaci pour l'article :

*« Mais voilà un Lamine Kouloughli inattendu dans l'univers feutré des lettres. Inattendu mais aussi surprenant, par la diversité de ses ancrages et de sa palette d'expressions, de la critique à la création littéraires. L'auteur qui annonce la publication, à l'automne, chez le même éditeur, d'un essai sur les harragas, donne une étude dense sur « Harraga dans la littérature » (pp. 149-176), à partir d'un vaste corpus comprenant les ouvrages de Sansal, Skif, Bouayed (Algérie), Ben Jelloun, Binebine, Fadel, Elalamy, Lalami (Maroc), Ben Brik (Tunisie) et Gaudé (France). Cette étude, plus descriptive que comparative, laisse ouverte sa conclusion sur un phénomène aux motivations encore impénétrables. Les intérêts du critique, on les suppose marqués par une féconde proximité d'auteurs et de textes. »<sup>145</sup>*

Le thème des harragas n'est pas propre aux écrivains algériens, on le retrouve chez les marocains tels que Tahar Ben Jelloun, Binebine, Fadel, Elalamy, Lalami... et les tunisiens tels que Ben Brik ... ainsi qu'un Français Gaudé..., comme le précise Abdelali Merdaci dans cet article consacré à l'ouvrage critique et anthologique de Lamine Kouloughli, sur les Harragas.

---

145. Abdelali Merdaci. *Le soir d'Algérie*, mercredi 17 août 2011.

Cependant, ce thème n'a pas encore révélé son véritable contenu et les formes qu'il prend dans différentes littératures. Cette propagation thématique montre on ne peut mieux l'actualité de ce phénomène mais aussi son ampleur croissante qui débouchera sur des conflits autrement plus graves. Son importance lui permet d'aborder d'autres rivages, ceux des études universitaires comme en témoigne l'excellente thèse, brillamment soutenu par Kais Benachour au département de français de l'université de Constantine.

L'espace, omniprésent dans la littérature universelle, s'impose aussi chez Leila Sebbar. En effet, l'espace signifie pour cette auteure prolifique, l'exil. Dans ce contexte douloureux, démultiplié et pluriel, car il signifie avant tout l'expatriement géographique mais tout proche, situé à proximité, de l'autre côté de la Méditerranée. Ce qui le rend encore plus lourd à assumer, à accepter. Il signifie aussi cet exil linguistique, toujours tellement à proximité, l'auteure ne parlant pas la langue de son père. Ce qui suppose une frustration permanente, découlant de cette promiscuité existentielle naturelle, et créant une situation de précarité et de déracinement aussi bien psychologique que culturelle. Leila Sebbar écrit dans *La Seine était rouge* :

« J'ai l'impression que lorsque je ne me pensais pas dans l'exil, j'étais protégée. M'exposer à moi-même dans cette perte, ce deuil du pays natal, d'une terre évidente et simple dont j'aurais hérité et que j'aurais juste à transmettre. »<sup>146</sup>

L'exil est donc un espace multidimensionnel pour Leila Sebbar. Puisque de cet exil linguistique découle celui de l'histoire, c'est-à-dire cet héritage plus ou moins gravement amputé, étant donné qu'il ne renferme pas la part, souvent décisive, celle du père, transmise principalement à travers la langue. Cette terre *évidente et simple* pèse encore plus par son absence, son manque, sa nostalgie, cette nostalgie qui veut reconquérir ce que l'on n'a vraiment jamais connu. Cette situation, impossible à assumer totalement est sans doute à l'origine de toute la production littéraire de Leila Sebbar, riche et protéiforme. Elle n'a eu d'autre choix que de parler d'elle-même tout au long de son œuvre pour tenter d'expliquer cette position très inconfortable de cet entre-deux, devenu aujourd'hui une notion théorique caractérisant toute une génération

---

146. Sebbar, Leila, *La seine était rouge*, Paris, Magnier, p. 129.

d'écrivains maghrébins français à part entière mais gardant de solides liens avec le Maghreb de leurs parents ou même de leurs grands-parents, pour certains.

Dans ce déracinement, le rôle de l'espace et de la mémoire, devenue elle-même espace, acquiert une importance obsessionnelle qui fait dire et écrire à Malika Mokeddem et à Leila Sebbar des passages extrêmement poétiques et tellement éloquents, tous construits autour de l'identité et de l'appartenance ainsi fragmentées par cet espace lui-même sans repères ni délimitations visibles. Malika Mokeddem écrit dans *L'interdite* :

« Dans le désert, un véhicule n'est qu'un cafard. ( ... ) Collé à la vitre, le désert me darde, me nargue, son néant. ( ... ) La dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. La dune catin offerte et dont l'immobilité aspire le vent. Dune fleur d'un désir aride. Les pierres, larmes de regs, désespoirs solides qui s'incrument dans le moindre empan de terre. Les pierres roulent et coulent sur le morne déploiement de l'éternité. »<sup>147</sup>

Derrière cette imprécision se cache un véritable désir de possession totale, dicté par cette nostalgie des grands espaces, devant lesquels l'humilité est de mise, la personne se met en retrait devant la nature, même dans son dépouillement le plus total. Leila Sebbar, dans le même esprit écrit dans *Le silence des rives* :

« L'homme qui marche le long du fleuve a répété si souvent que sa mort, il n'y pense pas, que sa mort ne l'intéresse pas, et qu'on laisse son corps là où il sera sans vie... Que ce soit sur une colline aride où crient les chacals, ou sur le bord d'une autoroute à six voies entre deux poubelles qui débordent, ( ... ) Que ce soit sur une jetée à l'écart, à l'heure où les poissons ne mordent plus et où lui n'a pas envie de partir, ( ... ) Que ce soit dans un café où les hommes qui ont peur des maisons et des femmes dans les maisons passent une partie de la nuit... »<sup>148</sup>

Ces lignes témoignent, si besoin est, de l'imprégnation de l'espace, de son caractère orientant les textes. Les deux rives du fleuve au long duquel marche cet archétype de l'exilé, sont en fait les deux rives de la Méditerranée, l'une aride, où crient

---

147. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 196.

148. Sebbar Leila, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993, p. 55.

les chacals, et l'autre où il y'a des autoroutes bordées de poubelles débordantes, signes d'une société de consommation, repue et polluante.

Sans doute exacerbés par cette tendance de l'écriture moderne à vouloir tout définir dans l'individualisation et la distinction. Dans la personnalisation d'une situation identitaire que l'on veut toujours montrer comme étant une exception. Jean-Claude Kaufmann dénonce cet état et d'une certaine manière explique la position de Malika Mokeddem et de Leila Sebbar et de tant d'autres :

*« Plus la société moderne se centre sur les individus, plus elle met au premier plan l'identité, ego cherchant à deviner et construire le sens de sa vie. ( ... ) Car les appartenances se font multiples, les ressources d'identification collective sont à inventer, l'ego est condamné à des bricolages incessants. »<sup>149</sup>*

Ces bricolages incessants sont érigés en œuvre littéraires de qualité lorsqu'ils concernent des auteures, ayant vécu avec une grande sensibilité ces cheminements existentiels partagés et jamais entièrement assumés, et deviennent un travail cathartique et soulageant, un palliatif durable à la perte de soi, au sombrement total. Ce qui est arrivé à beaucoup de populations déplacées de force par des colons de toutes sortes tels que les aborigènes d'Australie ou les indiens d'Amérique.

Pour les exilés volontaires, sans ce travail cathartique de l'écriture ou de l'art de manière générale, ou celui des grandes rationalisations des études et des travaux scientifiques, sociologiques surtout, l'inadaptation et l'impossibilité d'une véritable intégration demeure pratiquement un destin commun à des communautés entières, surtout avec les homophobies envahissantes, un peu partout dans le monde.

L'espace devient hostile sans que l'on l'identifie comme tel. Et l'invention ou la description valorisante et subjective fait intervenir, comme investissement de fond ce va et vient entre deux espaces distincts, la patrie et l'exil, y compris par générations interposées, ou par sujet de substitution telle que l'obsessionnelle langue du père de Leila Sebbar. Cela a donné naissance à une véritable école critique centré sur les lieux, leur symbolique, leur portée poétique, leurs influences sur les écrits. Claude Lahaie écrit à ce sujet :

---

149. Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin, 2003, p.131.



« *Lorsqu'on écrit le lieu, on n'aspire donc pas à le représenter, mais à le revisiter, c'est-à-dire à l'inventer encore et encore, dans la mesure où les mots y consentent.* »<sup>150</sup>

Dans le même ordre d'idées Gaston Bachelard parle de valeurs d'abri, c'est-à-dire que la personne s'abrite pour un temps comme durant un orage, ou une menace quelconque, dans l'attente de l'accalmie salvatrice :

« *Ces valeurs d'abri sont si simples, si profondément enracinées dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse.* »<sup>151</sup>

Malika Mokeddem et Leila Sebbar répondent, d'une certaine manière à toutes ces sollicitations théoriques que des écrivains pionniers ont sans doute suscitées chez ces mêmes théoriciens. Et particulièrement Malika Mokeddem dans son attachement au désert, à son désert natal. Et Leila Sebbar dans cette errance programmée entre les deux rives de cette Méditerranée, lieu par excellence de toutes les grandes péripéties de l'humanité, jusqu'à aujourd'hui. C'est même la cause de ses écrits. Comme le pensent deux théoriciens, analysant l'univers du roman, Roland Bourneuf et Réal Ouellet :

« *Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans les formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.* »<sup>152</sup>

L'image des naufragés l'a fait douter dans sa perception de la mer pour arriver à la conclusion suivante : si la mer est un espace de beauté, de grandeur, de jubilation et d'évasion pour les uns, c'est un cimetière à ciel ouvert pour les autres. L'hypocrisie des journalistes n'échappe pas à Selma dans leur manière de traiter les harragas. Ces derniers qui veulent tenir anonymes tous les Harragas pour préserver leur quiétude. Derrière les masques figés de ces Harragas, Selma plonge loin, très loin dans leur profondeur pour explorer tous les drames qu'ils portent, qu'ils soient d'ordre familial, ou autres, n'est-ce pas le cas de Selma avec son drame familial ? C'est son enfance et sa découverte dramatique qui sont revisités à travers ces loques humaines. On la sent plus proche de ces Harragas que du monde apparemment bien portant qui l'entoure.

150. Claude Lahaie, *Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Québec, Instant, 2009, p.53.

151. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005. P.15.

152. Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p.103.

#### 4. 1.<sub>b</sub> La dune, refuge et rêves éveillés

La dune est l'élément constitutif du désert. Malika Mokeddem lui consacre des pages d'anthologie. Elle a un rapport spécifique avec elle car quand les horizons se bloquent et qu'elle étouffe au sein de sa famille, elle prend un livre, son compagnon de toujours, et se dirige vers la dune. Elle est son refuge et sa confidente. Elle la découvre chaque fois différente de la veille. Elle est synonyme de paix et de solitude, deux facteurs qui favorisent la lecture. Elle est fuyante comme l'est le sable. Elle se déconstruit et se reconstruit au fil des jours et la rencontre est toujours éblouissante pour l'héroïne. Leur fusion est totale. C'est son havre de paix. Elle est loin de la famille, mentalement, et de ses remontrances. Au contact de la dune, elle se sent dans un autre monde, sur une autre planète, ce qui, plus tard, a donné une description sensuelle, presque érotique, de la dune. Son attachement à cette dune est d'autant plus profond qu'elle en oublie parfois les déboires de sa vie réelle. Comme le désert, la dune est propice au rêve et à la méditation. Elle est un élément d'équilibre. Elle l'enlace, y prend son bain de sable et se confond en elle. Dans la paix, elle peut y lire et rêver sans interruption. La dune l'accompagne en silence, elle ne la trahit pas, elle ne dénonce jamais, elle la soutient dans son euphorie et sa jubilation. Elle consomme un être de chair et de sang. Elle se sent libre, légère, transcendant la réalité amère d'abord par le plaisir de lire et ensuite par celui du contact avec la dune. L'austérité du désir est compensée par la générosité de cette dune qui s'offre à l'héroïne comme on offre son corps à son partenaire, avec la particularité qu'elle ne rechigne jamais et ne revendique jamais.

La dune, c'est aussi la beauté du paysage qui déclenche les sensations visuelles et tactiles. On ne peut parler du désert sans évoquer les dunes. Elles sont là pour ajouter à la splendeur du paysage une couleur supplémentaire. Même les dunes sont nomades comme l'héroïne, elles se déplacent, surtout la sienne. Malika Mokeddem nous en parle avec une émotion et une tendresse infinie. Elle a en commun avec elle la beauté et la fragilité, l'humilité et la grandeur, le mouvement et la stabilité. C'est au contact de sa dune et par des lectures diversifiées que l'héroïne s'est construite une personnalité, une vision du monde qui va la porter plus tard vers l'affranchissement et la libération des lois du clan ou du groupe. De la désolation du désert et de son austérité, l'héroïne garde profondément l'image de la dune mystérieuse qui disparaît et réapparaît dans toute sa splendeur.

Le désert a définitivement marqué l'auteure, qui le porte dans sa structure, profondément ancré en elle, parfois synonyme de beauté et de grandeur, et d'autres fois synonyme de privation, d'austérité et de marginalisation.

La dune, véritable obsession, est non seulement un lieu-refuge mais aussi un lieu sacré qui bénit les êtres et leurs amours. Ainsi, aucun amour ne pourrait durer sans la bénédiction de la dune. La dune, lieu-refuge, accueille aussi la narratrice de *La transe des insoumis*, tout en la consolant lors des moments difficiles qu'elle traverse. Sa tendresse est incomparable car elle l'aide à essuyer ses larmes :

« *Le sable est moins chaud. Mes membres plus détendus pèsent lourd. Je me sens le corps de la dune. On ne fait plus qu'une. Une joie m'envahit qui m'étrangle aussitôt. Entrailles dénouées, le désespoir jusqu'alors enfoui me saute à la gorge. Je fourre mon visage dans le sable, pleure en silence et m'endors. Pas longtemps. Au bout de quelques minutes, je relève la tête, frotte mon front, mes paupières, mes joues, en fais tomber mes pelures de sable. Le peu de sommeil qui fond sur mon abandon dans le giron de la dune me requinque, me donne une impression de plénitude. La dune est le lit où je viens grappiller des miettes d'impossible.* »<sup>153</sup>

Il nous semble ici important de nous arrêter à ce passage puisqu'il nous fournit des détails pertinents relatifs à la représentation du corps chez l'auteure. Le rapport au corps est bien explicite dans cet extrait. En effet, il met en scène la relation entre la dune et le corps de la narratrice. Elle semble avoir choisi cet endroit puisqu'elle s'y sent protégée et en sécurité. Revenir à la dune c'est chercher à enterrer le désespoir vécu auprès des siens. Cette sorte d'attachement affectif, excessif au sable se confirme au fil du récit et se présente comme une dépendance affective ; à travers les formules « *entrailles dénouées, je fourre mon visage dans le sable, pleure en silence* ». L'attachement à la dune se mue donc en une véritable fusion avec celle-ci. Les frontières corps/dune s'effacent, le corps de la narratrice se fait dune, l'épouse dans un lien affectif. Cette idée de fusion affective est confirmée par l'expression « *Je me sens le corps de la dune* ».

---

153. Mokeddem, Malika, *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003. pp. 91-92.

La dune lieu-refuge qui berce la narratrice et lui procure la sérénité recherchée, prend une autre dimension avec la référence au lit et incite à la transgression. La dernière phrase de l'extrait nous traduit clairement cette idée :

« *La dune est le lit où je viens grappiller des miettes d'impossible* ». Ce nouveau rapport avec la dune offre à la narratrice la possibilité de « voler » des moments introuvables dans son monde quotidien. Ces « *miettes d'impossible* » libèrent la narratrice et lui donnent un nouveau souffle l'aidant ainsi à affronter la vie d'en bas, loin de la dune, parmi les humains source de tous les tourments :

« *Les lueurs du couchant ont disparu. Le ciel se noie dans l'ombre du soir. Je redescends, calme, un peu désarticulée mais prête à affronter la vie d'en bas et l'insomnie.* »<sup>154</sup>

Ailleurs, c'est-à-dire dans *L'interdite*, Malika Mokeddem, toujours voyant un rapport étroit entre la dune et le corps féminin, une homologie morphologique, écrit :

« *La dune, elle se déplace. Elle change de forme. Des fois, elle est comme la poitrine d'une très très grosse maman, des fois comme son ventre. Des fois comme des fesses ou un dos qui prie. Elle fait des trous d'ombre et des ronds de feu. Des fois, elle a des frissons. Des fois, la peau lisse. Et puis il vole le sable. Dans le vent, il va jusqu'au ciel. Il éteint le ciel. Dans le vent, il voyage, il crie, il pleure, il danse, il chante comme Bliss.* »<sup>155</sup>

De par ce choix obsessionnel, vaste espace textuel dédié à la dune et au désert, à leurs dimensions, la dune n'est plus fixée, n'est plus figée dans l'espace étant elle-même en perpétuelle formation et transformation. Les attributs du désert ne sont pas ceux de la dune dans la mesure où le désert est perçu comme une immensité de désolation, autrement dit une immensité de sables ou de roches calcinées par le soleil implacable ou les gelées hivernales mortelles, espaces nus qui n'offrent pas aux yeux des observateurs profanes, un mode de vie normal. La dune, par contre, chez Malika Mokeddem, est perçue comme un élément stimulant qui compense les privations et donne un sens à sa vie désolée. Elle l'accompagne et la protège quand les lueurs d'espoir deviennent insignifiantes. La dune est mouvante comme un corps. Elle rompt avec la

---

154. Ibid., p. 92.

155. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 11.

réalité pour arracher au monde austère qui l'entoure un bout de rêve. La dune ne lui demande pas de compte, elle ne la juge pas comme c'est le cas au sein de la famille. La dune est un exutoire, elle retrouve une certaine joie de vivre comme si elle était en présence d'un amant avec lequel elle vit pleinement et intensément une idylle sans rendre de compte. La dune ne lui change pas la vie mais lui permet de changer de vie, ne serait-ce que brièvement. Elle se sent alors libre à son contact, libre dans sa tête et majestueuse par son imagination, comme l'est la dune. Elle décrit la dune avec jubilation et jouissance. Elle la caresse avec tendresse pour assouvir ses désirs frustrés. Les rapports avec la dune sont quasiment charnels, comme si cette nature nue et austère inspire les mots pour la décrire de cette manière inhabituelle. Malika Mokeddem montre cette emprise, cette empreinte indélébile du désert en elle :

*« Je n'aurais jamais cru pouvoir revenir dans cette région. Et pourtant je n'en suis jamais vraiment partie. J'ai seulement incorporé le désert et l'inconsolable dans mon corps déplacé. Ils m'ont scindée. »<sup>156</sup>*

Malika Mokeddem fusionne avec les espaces qu'elle décrit. Elle leur donne une dimension presque mythique. Elle habite ces espaces et les raconte jusqu'à en devenir obsédée. Son désir de liberté et d'émancipation est tel qu'il ne peut être contenu que par les grands espaces. Son imagination vagabonde ne peut être contenue et exprimée qu'à travers ces espaces irréductibles. Quand elle nous décrit la mer, elle l'associe à sa vie sentimentale, elle n'est pas seulement un espace fluide mais un espace où elle aime, un espace où son amour devient le plus fort, le plus dense et le plus brûlant. La mer est aussi un lieu de rencontre, un lieu de culture et de civilisation. La Méditerranée, pour elle, est multiple et une. Multiple parce qu'elle est porteuse des symboles indélébiles de plusieurs civilisations qui se sont enlacées en son sein, et une parce qu'elle est un espace géographique qui n'appartient à aucune nation dans leurs diversités.

Quant au désert, il est l'élément majeur de l'œuvre de Malika Mokeddem. C'est à la fois un espace réel et tangible mais aussi un espace imaginaire. Tout le monde sait ce qu'est le désert, ses attributs sont communs à tout le monde. Cependant le désert de Malika Mokeddem est presque personnalisé. D'abord, elle y est née, sa peau l'exprime, elle est brune, elle le porte comme une empreinte visible à l'œil nu. L'espace

---

156. Ibid., p.101.

réel est décrit comme un lieu de désolation, d'enfermement et de privations. C'est aussi un lieu de frustrations car il ne favorise pas l'épanouissement, surtout du fait que l'héroïne est issue d'une famille aux valeurs traditionnelles très castratrices car dans sa société il y a toujours cette vérité ancrée depuis des millénaires qui est celle du primat du garçon sur la fille. Dans cette immensité nue, il n'y a que les dunes qui viennent confirmer qu'elle vit dans un espace aux horizons bouchés.

Malika Mokeddem transcende le désert pour le présenter plus tard comme un lieu imaginaire qui vient de ses profondeurs. Les dunes, d'emblée présentées comme un amas de sable et de poussières, deviennent alors presque des corps mouvants contre lesquels elle se blottit et vient se ressourcer quand elle se sent au creux de la vague. Elle fusionne avec la dune qui devient sa confidente et sa protectrice. Le désert et le sable prennent de l'ampleur dans sa vie et plus tard dans son œuvre. Ils la suivent partout, son imagination les amplifie jusqu'à ce qu'ils deviennent codés dans sa structure psychologique. Ce sont des espaces qui lui donnent l'élan qu'il faut pour vivre. Le désert devient une sorte de présence /absence. Car elle voit dans toute chose et surtout dans la mer une espèce de désert qui la renvoie à sa situation première de nomade. Tout pour elle évoque le désert mais le désert de Malika Mokeddem est quelque chose de grandiose, de sublime qui vient de ses profondeurs, un désert imaginé même s'il a existé réellement dans sa vie.

La dune est fortement caractérisée dans le récit. Elle représente un lieu de consolation et de répit lorsque la vie à la maison devient étouffante et insupportable. Dans un premier temps, elle va vers la dune pour éviter la maison où elle se sent inutile et où la vie familiale se déroule sans elle. Ce sentiment d'inutilité la pousse à une rupture momentanée pour casser l'autoritarisme et la routine quotidiens. Dans un second temps, la dune est associée à la paix intérieure et à la solitude. Une solitude choisie, voulue et recherchée. Une solitude qui lui permet de lire et de rêver à l'évasion et à l'errance. Ses lectures romanesques ont forgé une imagination vagabonde qui la pousse à faire corps avec la dune. Cette dune rêvée détrône la dune réelle. Elle devient corps de l'autre contre lequel elle se blottit et se confond. Corps mouvant où elle s'annule et se reconstruit. Elle la découvre chaque jour plus pittoresque et plus sensuelle. Elle la découvre aussi chaque jour dans sa virginité première. Ce n'est plus du sable réel mais une demeure, un gîte avec lequel elle fait corps. La dune est sa confidente qui peut jalousement garder ses secrets. Elle raconte ou décrit la dune comme on raconte ou on

décrit un amour, une passion. Elle jubile en enlaçant la dune qui devient corps signifiant, corps mouvant et insaisissable que seule une imagination en effervescence, en feu, peut évoquer ou décrire.

#### 4. 2. La lecture, sanctuaire de fuite mentale

Malika Mokeddem a eu la chance d'aller à l'école à une époque où les Algériens étaient rarement scolarisés. C'est une institutrice qui va l'initier, c'est elle qui distribue, qui donne les livres. C'est elle qui les lit et les fait découvrir. La lecture et les livres vont constituer un rempart qui la protégera des tâches quotidiennes de la maison. Pendant les vacances, Leïla, l'héroïne, va se réfugier dans les livres pour ne pas ressentir la canicule du désert. La lecture a pris de l'ampleur chez elle jusqu'à devenir vitale, sa passion pour les livres devient dévorante, d'autant plus que les parents de Leïla sont analphabètes et par conséquent n'estiment pas dangereux que leur fille lise des livres :

*« Leïla est devenue anorexique mais elle dévorait les livres »*<sup>157</sup>

*« Le corps renfrogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par le flot de leurs mots, elle sillonnait furieusement le monde. Sur des pages à la fallacieuse innocence, la lecture, dupant toutes les censures, lui apportait tout ce qui était défendu... qu'on voulait lui imposer. »*<sup>158</sup>

La lecture favorise aussi les découvertes, des découvertes souvent libératrices :

*« La lecture qui l'éclairait sur toutes les autres libertés, était un droit acquis presque sans bataille ».*<sup>159</sup>

La lecture a donc construit l'héroïne dans un projet de liberté. Elle peut s'assumer et décider d'elle-même. Elle commence à se détacher de son groupe et de ses valeurs mutilantes pour se réfugier dans un monde imaginaire qui lui sied à merveille. L'autorité parentale est inopérante dans la mesure où les parents ne se doutent pas combien la lecture opère un travail insidieux en éloignant progressivement l'héroïne des valeurs du clan ou du groupe. On sent cette jubilation à travers ces pages éblouissantes sur la lecture et son impact sur l'individu. Elle lui facilite l'adaptation à des milieux, des sociétés et des cultures différentes. A ce titre Gerard Genette, traite l'espace de la littérature et cette activité de sa fréquentation assidue qu'est la lecture, comme une porte d'accès, une ouverture sur un autre monde, sur des *contrées inconnues* :

---

157. Ibid., pp.228-229.

158. Ibid., p. 227.

159. Ibid., p. 229.



*« On doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement ce qui serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports parce que la littérature, entre autres " sujets " parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues... »<sup>160</sup>*

En définitive, la lecture a permis à l'héroïne d'échapper à la vie infernale du désert et de la famille, pour se lover dans un monde imaginaire que personne ne soupçonne. Tout acte de lecture est une découverte de soi et de l'autre. Et cet acte est omniprésent dans l'œuvre de Malika Mokeddem. Shamsa, avant de se séparer des siens, de quitter son pays, ses dunes et son désert tant aimé, lance un regard nostalgique et plein de regrets à ses livres, et emporte avec elle le chagrin de cet abandon :

*« Mon dernier regard fut pour les livres qui tapissait tous mes murs. C'était là l'image du désastre des exils dans l'urgence : fuir comme une voleuse en abandonnant des textes qui m'avaient nourrie, portée, aidée à résister sans savoir si je pourrais, un jour, les récupérer. J'avais refermé ma porte sur le chagrin de cet abandon. »<sup>161</sup>*

Même le compagnon de Shamsa Léo – il n'en saurait être autrement -, aime la lecture entre autres les écrits de Jack London :

*« Léo avait emporté le gros volume réunissant les romans maritimes de Jack London, l'une des lectures favorites de son adolescence, qu'il se réjouissait de reprendre. »<sup>162</sup>*

Lire, se construire en annexant d'autres vies à la sienne comme le précisait le célèbre sémioticien et romancier Umberto Eco :

---

160. Genette, Gerard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. P. 43.

161. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset 2011, pp. 101-102.

162. Ibid., p. 40.

*« Celui qui ne lit pas aura vécu une seule vie. Celui qui lit, aura vécu 5000 ans. La lecture est une immortalité en sens inverse. »<sup>163</sup>*

Ailleurs et dans le même ordre d'idées, Umberto Eco développe encore plus sa réflexion de sémioticien et d'homme très érudit, sur l'importance de l'acte de lire et des vertus de cet acte :

*« Le but ce n'est pas de voir à tout prix ou de lire à tout prix, mais de savoir que faire de cette activité et comment en tirer une nourriture substantielle et durable. »<sup>164</sup>*

L'humanité s'est de tout temps exprimée à travers différents outils. Pour exprimer leur puissance et leur gloire, les civilisations ont toujours eu recours à des moyens d'expression qui entérinent leur postérité. D'abord, l'humanité s'est exprimée à travers la pierre, c'est-à-dire la construction des grands monuments et de l'architecture qui le permettait, et la pierre aujourd'hui se lit comme on lit un livre. Les temples, les châteaux, les villes ont témoigné, témoignent, et témoigneront certainement encore de l'expression humaine et de son évolution. Avec l'avènement de l'imprimerie, dont le mérite revient au génie de Johannes Gutenberg, le livre, l'écrit en général a remplacé la pierre et a démocratisé la culture et le savoir dans la mesure où tout ce qui est exprimé par la pierre n'est pas à la portée de tout le monde, et dans la mesure où il nécessite et de l'argent et du temps. Par contre le livre est à notre portée, c'est-à-dire à la portée du grand public. Le rapport qu'entretient l'individu avec le livre est un rapport personnel. Il y a ceux qui lisent pour le plaisir, ceux qui le font par nécessité intellectuelle, pour la recherche du savoir et sa spécialisation d'une certaine manière, et les passionnés de mots, ceux qui voyagent à travers le verbe, ceux qui découvrent le monde et qui n'ont de famille que les personnages en papier.

---

163. Eco, Umberto, *Citations*, <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/umberto-eco>

164. Ibid., <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/umberto-eco>

### 4. 3. Lire pour s'évader

*En définitive, la lecture a permis à l'héroïne d'échapper à la vie infernale du désert et de la famille, pour se lover dans un monde imaginaire que personne ne soupçonne.*

Malika Mokeddem est de cette race d'êtres dont on dit qu'ils n'ont pas de jeunesse en ce sens où toute sa jeunesse est vécue par procuration dans les livres et dans l'imagination. La lecture est son sédatif et son palliatif dans un monde austère, ignorant et misogyne. A ce propos, Malika Mokeddem déclare :

*« Chaque année, l'approche des quatre mois et demi de vacances estivales me plongeait, véritablement, dans un état de détresse. Comment traverser l'infernal 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 des livres. Et avant de franchir le maudit été, je m'inquiétais de mes réserves et faisais provision de mes vivres à moi. Le corps rencogné dans le silence des livres, les mains agrippées à l'immobilité de leurs pages, les yeux portés par les flots de leurs mots, j'allais à la rencontre de Sartre et de Beauvoir, Giono et Colette, Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Kafka, Faulkner. Du pied de ma dune, je sillonnais le monde... C'est plus tard, en exil, que j'ai mieux connu la littérature algérienne. J'ai lu Tahar Djaout, Rachid Mimouni que j'aime beaucoup, je trouve qu'il a une prose superbe. »<sup>165</sup>*

L'emploi du verbe « dévorer » caractérise la grande passion de cette dernière pour la lecture qui l'arrache du monde désolé où elle baigne et l'introduit dans le monde imaginaire où l'imagination peut vagabonder sans censure ni reproche. On a l'impression qu'« elle est née parmi les mots » comme le disait Jean-Paul Sartre qu'elle cite. On pourrait aussi dire que son féminisme exprimé plus tard dans ses romans vient de ses lectures de Simone de Beauvoir comme son engagement vient de Jean-Paul Sartre.

---

165. Mokeddem, Malika, *De la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie ?* Article 1993.

Lire pour Malika Mokeddem c'est ne pas vivre asphyxiée par un entourage rétrograde, composé de sa famille, puis de la tribu, et de la société toute entière, dominée par une conception archaïque de l'honneur, et cultivant des traditions dépassées, mais tenaces. Elle s'est construite un monde de rêves sans limites où elle embrasse l'âme des différentes civilisations et cultures. Elle s'est spirituellement réjouie, entre William Faulkner et Léon Tolstoï, Sidonie-Gabrielle Colette et Rachid Mimouni, et tant d'autres auteurs de renom. Desquels elle a puisé une philosophie, une vision du monde, une vastitude d'horizon et certainement ce savoir linguistique et encyclopédique qui a fait d'elle cette écrivaine qui a abandonné la médecine pour l'écriture. Par sa vocation de dévoreuse de livres, elle rejoint ces paroles de Jean-Paul Sartre :

*« J'avais trouvé ma religion : rien ne me parut plus important qu'un livre. La bibliothèque, j'y voyais un temple. »<sup>166</sup>*

*« Et lorsque me parvenaient les voix des sœurs s'élevant de la chapelle, je caressais le livre que j'avais en main - souvent Kafka ou Zweig en ces années-là - et parcourais du regard les rayonnages alentour. C'était là mon église à moi. »<sup>167</sup>*

Dans une famille d'illettrés, la lecture devient, pour l'héroïne, la seule fenêtre qui permet l'ouverture sur le monde. N'ayant rien à partager avec ses frères, ses sœurs et ses parents, elle a délibérément choisi de vivre dans un monde de livres. Sa véritable famille est dans les romans, sa société ou son environnement sont les personnages romanesques avec lesquels elle tisse des relations. Ses lectures l'ont arrachée à sa condition d'adolescente frustrée. Elle va vivre par procuration, dans le rêve et l'imagination. Plus elle découvre le monde romanesque, plus elle oublie l'enfermement et la solitude. Et comme la lecture est associée à la dune, la maison ne représente pour l'héroïne que des murs où elle s'abrite. Même à la maison, elle s'écarte progressivement de la réalité c'est-à-dire de la présence humaine, pour glisser insensiblement dans l'univers romanesque où elle trouve son équilibre et sa paix. La grande famille des personnages, héros légendaires ou comparses ordinaires, l'éloigne de sa famille réelle qui n'apporte rien

---

166. Sartre, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 29.

167. Ibid., p. 27.

d'important à sa vie quotidienne d'adolescente. Née parmi les mots comme le disait Sartre, elle ne pouvait être qu'écrivaine, ce qui est son cas.

Dans tous les écrits de Malika Mokeddem, on s'aperçoit que la lecture a joué un grand rôle dans sa vie. Les livres ont brisé la porte de sa prison et elle a commencé à naître au monde, comme le disait Mouloud Mammeri. C'est à partir des lectures qu'elle se trouve projetée au cœur de la langue française avec tout son substrat culturel. Cette même langue qui a façonné sa personnalité et sa vision du monde. Il s'agit d'un humanisme sans frontières qui refuse et rejette tous les particularismes qui enferment l'être humain dans une appartenance étroite.

La lecture lui était aussi une évasion dans la mesure où elle compensait la platitude et la désolation du quotidien dans une famille, dont le moins qu'on puisse dire, est qu'elle est modeste. Elle a voyagé à travers les livres, elle a vécu un moment de sa vie dans des familles de papier avec des personnages de papier, d'où son imagination vagabonde. Elle n'a pu vaincre l'étouffement du désert que par les lectures. Des moments de rupture avec l'univers quotidien pour donner libre cours à l'imagination. C'est dans les livres, la lecture, qu'elle retrouve son équilibre et sa paix, loin de la monotonie ambiante. Passionnée de lecture, elle ne peut être que rêveuse et romantique et plus tard romancière écrivain et utilisant une langue purifiée et de haute facture littéraire.

Comme l'ont valorisé Jean-Paul Sartre et Umberto Eco, et bien d'autres intellectuels et penseurs de renom, qui ont encensé cette activité, à la base de toutes les libertés, et de toutes les émancipations, la lecture est à ce point importante que nous répétons sciemment cette citation de Malika Mokeddem, qui reconnaît elle aussi, à quel point elle est redevable à la lecture :

« La lecture qui l'éclairait sur toutes les autres libertés, était un droit acquis presque sans bataille. »<sup>168</sup>

La lecture a donc construit l'héroïne dans un projet de liberté. Elle peut s'assumer et décider d'elle-même. Elle commence à se détacher de son groupe et de ses valeurs mutilantes pour se réfugier dans un monde imaginaire qui lui sied à merveille. L'autorité parentale est inopérante dans la mesure où les parents ne se doutent pas

---

168. Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p. 229.

combien la lecture opère un travail insidieux en éloignant progressivement l'héroïne des valeurs du clan ou du groupe. On sent cette jubilation à travers ces pages éblouissantes sur la lecture et son impact sur l'individu. Elle lui facilite l'adaptation à des milieux, des sociétés et des cultures différentes

## **Chapitre V L'espace de l'écriture**

L'écriture est l'appropriation très légitime d'un certain nombre d'espaces qui vont se superposer et construire l'œuvre et le monde auquel elle renvoie, y compris avec une dimension critique. Ce que font Malika Mokeddem et Leila Sebbar. La première, avec beaucoup de virulence, pour écrire la nostalgie de son désert, le retard considérable accusé dans l'émancipation des femmes de son pays avec lesquelles elles se sentent solidaire, le drame des Harragas et leur sort non enviable dans un cas comme dans l'autre.

La seconde avec beaucoup de réserve et une forme de timidité presque. Mais son écriture, souvent asyntaxique, surtout sur le plan de la ponctuation et la chronologie montre son désaccord avec la société et les croyances qui l'animent, et parle éloquemment des grands troubles qu'elle a vécus, l'exil en premier. Celui de l'ignorance de la langue de son père dont elle ne pourra jamais se départir, demeurera le plus insurmontable. Et la mort en exil sans les paroles de la mère, ni la prière des morts l'est encore plus.

Les deux auteures occupent, par leur écriture des espaces vitaux, et pour peu qu'on les lise, qu'on les enseigne, qu'on en fasse des sujets de recherche, amplifieront cette occupation de l'espace dont les retombées aussi bien sociales qu'artistiques et intellectuelles permettront une capitalisation des savoirs et des espaces qu'ils construiront et recouvriront durablement.



## 5. 1. L'activité scripturaire, une thérapie

Tout a commencé par la lecture qui a nourri l'imagination de Malika Mokeddem. Tout au long de sa scolarité, elle n'en finit pas de lire. Son amour pour les livres, leur fréquentation assidue, sont évoqués de manière réitérée et avec force :

« *Chaque année, l'approche des quatre mois et demi des vacances estivales me plongeait véritablement dans un état de détresse ( ... ). Je dévorais les livres.* »<sup>169</sup>

La lecture la fait glisser insensiblement vers l'écriture qui est aussi une thérapie. Elle peut exprimer son monde en donnant aux mots la coloration de son âme. Quand on écrit, on n'a de compte à rendre à personne, la parole n'est plus censurée. On badine à sa guise dans son imagination, il suffit tout simplement d'avoir du talent. Ecrire est une manière de compenser l'échec, de panser les blessures, de dépasser la censure verbale imposée aux femmes dans les sociétés traditionnelles. Ecrire, c'est dire et nommer l'interdit pour le dépasser, c'est débloquent les tranches de la mémoire. L'écriture est de nature à relancer la vie. Elle est aussi une sorte de sédatif qui soulage et abolit tous les interdits. Ecrire c'est dire son être, ses aspirations, ses désirs sans détour et avec suffisamment d'authenticité. C'est aussi aller vers son moi profond et l'explorer sans risque. Ecrire est parfois une manière de vivre par procuration car on ne peut s'introduire dans des univers qui nous sont interdits dans la réalité, surtout si l'on est en compagnie d'une famille de papiers. On peut errer et aimer sans crainte ni contraintes. On sublime et c'est une manière de se ressourcer, de régénérer ses forces, pour affronter la vie de nouveau. L'écriture, comme la lecture, sont souvent des passions incontrôlables, difficilement explicables. Les efforts de la critique sociologique, psychanalytique ou autres passent souvent à côté de l'œuvre car l'œuvre est d'abord une thérapie du soi. On est toujours dans son œuvre, dans les mots qui la structurent, et le cas de Malika Mokeddem est incontournable. Ce sont ses nerfs, ses passions, ses luttes qui sont imbriquées dans ses mots et ajoutent une couleur supplémentaire au récit. L'écriture apaise, elle purifie l'être, elle en amenuise les souffrances et les frustrations.

L'écriture pour Malika Mokeddem n'est plus un discours élaboré pour réfléchir le monde tel un intellectuel ou un universitaire, mais plutôt une manière de

---

169. Mokeddem, Malika, *De la lecture à l'écriture, des livres au livre, résistance ou survie ?* Article 1993.

vivre, une façon d'intérioriser le monde pour le reproduire dans toute sa splendeur et son authenticité en en brisant les injustices et les visions rétrogrades, sources de bien de dérèglements sociaux. Ecrire pour casser les particularismes, sortir de son enfermement et naître au monde et retrouver les valeurs universelles qui sont l'apanage des hommes. L'écriture n'est plus une solitude mais un monde où l'auteure se cherche et cherche une issue ou une explication à tout ce qui entrave la société algérienne en particulier et l'homme en général.

Pour Malika Mokeddem, l'écriture est la panacée qui lui permet de créer un monde où les désirs et les aspirations de l'être ne sont plus perçus comme un handicap mais comme un projet de vie qu'il faudra réaliser en brisant les obstacles et en s'imposant comme un être entier dans la mesure où la femme est considérée comme un être de seconde zone. Lutter d'abord contre soi pour s'émanciper, se libérer, se purifier même d'un apprentissage douloureux initié par la famille, ensuite par toute la société, détruire tous les attributs négatifs et dévalorisants imposés pour retrouver son authenticité et sa liberté.

L'écriture est aussi une revanche, une réponse à ceux qui méprisent les femmes, la quête d'une place au soleil, à l'abri de toutes les agressions. La violence qui traverse parfois les récits de Malika Mokeddem traduit parfaitement les violences qui ont traversé son enfance et son adolescence. Elle raconte avec amertume et nostalgie son parcours social et intellectuel. Une grande colère sans haine traverse ses livres, colère et ténacité qui caractérisent cette écriture de combat qui ne ménage et ne préserve aucune pudeur, sachant que toute pudeur est de nature à maintenir le *statu quo*. L'auteure amplifie sa révolte et son mépris du discours obscurantiste et rétrograde qui chosifie la femme et la menace dans son intégrité physique et morale.

Nombreux sont les penseurs qui se sont penchés sur la littérature, dans ses deux aspects. Celui de la lecture, thérapie, évasion, espace infini de connaissances encyclopédiques mais aussi de rêves et d'expérimentations esthétiques, scripturaires, artistiques, qui enjolivent, et égalaient mieux que toute autre activité l'homme, dans sa dimension fondamentale intellectuelle. Celui de l'écriture, est aussi positif pour l'esprit, car elle permet de communiquer au-delà de toute mesure avec les hommes et de ne pas leur être indifférent, dans les espaces et à travers les époques. Certaines œuvres ont atteint l'immortalité presque. Les épopées de Gilgamesh, d'Homère, les sublimes

tragédies grecques, et les poésies indiennes, perses, arabes en sont les meilleurs exemples.

L'écriture représente non seulement un exutoire sans pareille, mais aussi un fabuleux levier pour déloger des esprits, les croyances injustes, corrompues, liberticides. Même en temps de guerre, elle demeure une activité salvatrice pour empêcher les hommes d'être indifférents les uns aux autres, de se taire devant les souffrances de leurs semblables et devant l'histoire. Malika Mokeddem a dénoncé tous les abus dont les femmes étaient les victimes impuissantes. Elle a aussi joint sa voix aux concerts de tous les contestataires et les dénonciateurs de l'émigration clandestine, celle de ses compatriotes particulièrement, les damnés Harragas, faisant plus de victimes que de rescapés. Elle a maudit l'exil et chanté la nostalgie du désert et de ses magnifiques dunes...

Leila Sebbar ne parle pas beaucoup de ses lectures. Elle tentait plutôt de lire, de déchiffrer, de comprendre, le silence de son père, sur l'ignorance de sa fille, en l'occurrence, l'auteure et en même temps la narratrice de *Je ne parle pas la langue de mon père*, de la langue paternelle, situation qui deviendra source d'une douleur de mémoire, de nostalgie, mais aussi motivation pour écrire.

Philippe Sabot, spécialiste de la littérature qui traite de la guerre, fait cette éloquente analyse de l'écriture :

*« La littérature permet en effet d'accéder à la face cachée des choses. Elle détermine toute une série de révélations, concernant aussi bien l'essence de l'homme, sa permanence au sein des civilisations, ses responsabilités lorsque celles-ci, sont en proie au déclin, que le statut et la possibilité de son engagement dans l'histoire collective. Le roman est considéré comme la forme littéraire permettant, par excellence, une connexion avec le contexte historique et social. Il est perçu comme un genre utile, susceptible de s'inscrire dans un projet politique en cours de réalisation et même y contribuer fortement. »<sup>170</sup>*

---

170. Sabot, Philippe, *Littérature et guerre, Sartre, Malraux, Simon*, Paris, PUF, 2010, p.17.

## 5. 2. L'écriture, occupation de l'espace

A partir du moment où l'espace est occupé par les visions rétrogrades et liberticides, l'écriture devient une opération d'engagement, d'autant plus entier que les forces antagonistes mobilisées sont puissantes ou dangereuses. L'écrivain s'engage spontanément, sans préméditation et livre un combat intellectuel, pour éradiquer ou du moins remédier à ce qu'il considère comme une menace ou un fléau pour la liberté et l'intégrité de ses semblables. Stéphane Gioganti, parle de l'écrivain engagé avec un engagement féroce si l'on ose ce jeu de mots :

*« L'écrivain engagé se met à mordre. Il est méchant. Il écrit une œuvre, souvent pamphlétaire. Sorte d'escrime, d'exécution et de massacre verbal, où à peu près tous les coups sont permis au nom d'une vérité qu'il faut défendre dans l'urgence, pour le salut de tous. Ecriture impatiente donc, qui cherche à peser tout de suite et à se transformer en action, surtout lorsque le combat est démesuré et vital. »<sup>171</sup>*

L'écrivain engagé se met à mordre. C'est le cas de le dire amplement en ce qui concerne nos deux écrivaines, particulièrement Malika Mokeddem. Dont il faudrait citer, au moins, une grande partie de ses œuvres pour illustrer cette pugnacité littéraire qui la caractérise. En effet, à travers ses romans, à partir du déferlement de certaines idéologies, au début des années quatre-vingt-dix, tout lecteur remarquera qu'elle s'est sentie investie d'une mission de résistante. Leila Sebbar aussi d'ailleurs en parle dans *Je ne parle pas la langue de mon père* et opère une forme de traçabilité des réseaux terroristes les faisant remonter à la guerre de libération :

*« Célibataire, il allait d'un bout à l'autre de la France. Le fils de Fatima a pris un café en gérance près de Paris, la Courneuve, son frère viendrait un jour dans la capitale, on lui dirait que le café de son frère, à la Courneuve, est devenu le lieu de rendez-vous des immigrés de Hennaya (... ) Il lit les journaux algériens, français, les annonces, un jour il lira le nom de son frère, il en est sûr. On le cherche, on n'a pas publié un avis de recherche comme pour Kelkal. ( ... ) Un matin, il lit le journal, on prépare*

---

171. Gioganti, Stéphane, *Histoire politique de la littérature*, Paris, Flammarion, 011, p.113.

*le procès des prévenus... Il apprend l'évasion, au cours d'un transfert, de l'un des détenus, son frère. »<sup>172</sup>*

Malika Mokeddem et Leila Sebbar illustrent parfaitement la situation d'auteurs qui considèrent que :

*« La littérature est un discours qui est, de manière intentionnelle, en accord avec le bruit du monde. »<sup>173</sup>*

Cette activité artistique qu'est la littérature, a une fonction éminemment sociale, et d'une certaine manière didactique et émancipatrice, anthropologiquement constructive :

*« Elle doit agir sur les mœurs, ne point demeurer sans influence sur le mouvement du siècle. »<sup>174</sup>*

Mais comme elle est le produit d'un esprit dans son individualité, et sa spécificité, elle est néanmoins subjective et porte ces marques distinctives de la subjectivité :

*« Le discours littéraire est un langage autarcique qui plonge dans la mythologie personnelle et secrète de l'homme qui écrit et qui avant d'être le producteur d'un texte est un individu ayant une biologie et un passé qui, nécessairement déterminent cette chose qui est la sienne, qui est le produit de sa solitude, qui est sa passion et qui constitue alors son style. »<sup>175</sup>*

Ecrire pour ne pas vieillir, écrire pour ne pas mourir, écrire pour dire, pour nommer toutes les frustrations, les échecs, les privations et les joies qui ont meublé notre vie. Nos romancières écrivent pour compenser l'échec, le désespoir et relancer la vie. L'écriture représente pour elles un exutoire, une manière de débrider toutes les énergies inconscientes. Elles écrivent parce que la parole est censurée dans la société traditionnelle où le mâle, le masculin, représente tout. Ecrire d'abord dans la langue de l'autre parce que la langue maternelle, en l'occurrence l'arabe, pour Malika Mokeddem et la langue paternelle pour Leila Sebbar, l'arabe, dans sa version officielle, stérilisée,

---

172. Sebbar, Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, pp. 92-93.

173. Bessière, Jean, *Quel statut pour la littérature ?* Paris, PUF, 2001, p.29.

174. Dumasy, Lise, *Littérature et politique*, Grenoble, ELLUG, 1999, p.48.

175. Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1972, p. 18.

étant une langue chargée de pudeurs parce que porteuse de la parole révélée, elle-même suffisamment brodée de morale et de pudeur. Ensuite, écrire est une manière d'opposer la puissance du verbe à l'affront imposé par la société, surtout pour les femmes. C'est aussi la seule manière de dire son moi profond, son authenticité, sa rage de vivre naturellement, sans obstacles et sans diktat d'où qu'il vienne.

L'écriture chez Malika Mokeddem est une manière de prendre sa revanche sur une société sadomasochiste et sexiste où domine la parole masculine. C'est aussi une manière de s'inscrire dans un projet de liberté et d'autonomie. Ecrire, pour cette auteure, c'est se libérer, s'affranchir de toute forme de tutelle et de dépendance, c'est briser les chaînes de l'oppression et de tous les archaïsmes qui tiennent les femmes prisonnières.

Il s'agit d'une écriture engagée. Elle est de tous les combats. Elle n'épargne personne puisqu'elle se veut parole libératrice. Elle fustige le discours officiel, hypocrite et archaïque et dont le seul but est de maintenir la société dans l'obscurantisme pour mieux la dominer et la gérer. Elle dénonce sans concession une politique qui construit pernicieusement et inévitablement une société pavlovienne facilement manipulable. Elle fustige aussi le discours obscurantiste, hypocrite et égoïste qui pousse vers une sorte de fatalisme qui tient la société dans un état d'infantilité.

On pourrait dire aussi que Malika Mokeddem est l'une des romancières qui ont mis le plus en évidence l'écriture du corps, des désirs. Le corps, pour elle, est signifiant, il a son langage. Il y a presque une sorte de pédagogie à parler du corps. Comment le libérer pour libérer en conséquence son esprit ? Comment ne plus percevoir le corps féminin comme un objet du mal, siège et responsable de tous les maléfices.

Elle exprime aussi ses désirs sans retenue, parfois avec une violence et une vérité déroutante. Dans sa description de la dune et le rapport physique qu'elle entretient avec elle, on sent qu'elle atteint parfois le paroxysme du désir, elle accède à la jouissance, à l'extase. Elle aime, elle libère son corps dans l'écriture. Elle atteint le sommet de la description de la jouissance. La censure sociale et religieuse réelle est compensée par l'écriture. Le sable, la dune, deviennent ses partenaires physiques. La révolte s'exprime par des mots qu'elle gouverne, qu'elle maîtrise magistralement.

C'est aussi l'écriture de la transgression, de la colère d'une romancière qui veut arracher à la vie ce qu'elle lui doit, en méprisant les conséquences possibles c'est-à-

dire la manière dont sera reçue son œuvre par le lecteur et les tenants du discours officiel. Son écriture est un appel à la liberté, à l'égalité, c'est aussi la recherche des valeurs universelles qui transcendent la géographie et la temporalité, les valeurs trans-temporelles et transhistoriques. L'amour, la fraternité, l'altérité, la dignité sont les quelques vertus cardinales qui constituent la sève ou l'essence de l'écriture de Malika Mokeddem.

Quant à Leïla Sebbar, son écriture est souvent dénuée d'émotion et de sensibilité dans la mesure où elle est née dans une famille d'intellectuels. Son parcours scolaire n'est pas celui d'une rebelle à l'image de Malika Mokeddem. Son écriture est essentiellement fondée sur la pensée et la réflexion. Clouée à son bureau, elle réfléchit le monde et les problèmes. Sa démarche intellectuelle s'apparente beaucoup plus à une écriture de salon. Elle est en dehors de son monde littéraire à la Simone de Beauvoir. Elle écrit pour raconter son passé presque de manière neutre, une écriture sèche, détachée et sans véritable émotion. C'est une écriture de la tête et non de la chair. Ce n'est pas un débordement, un éclatement incontrôlable qui s'impose comme une chose vitale mais une pensée élaborée, réfléchie, bien échafaudée qui s'apparente beaucoup plus à une écriture universitaire. Son écriture souffre de l'absence de la belle anarchie de l'artiste qui écrit avec ses nerfs et qui, comme le précisait Louis Ferdinand Céline, « *met sa peau sur la table* ». Quand elle nous parle de son enfance et de son parcours scolaire, elle les présente de manière ordinaire en précisant seulement son appartenance à une classe de privilégiés. Il n'y a pas de personnage au sens plein du terme c'est-à-dire un héros qui prend en charge les grands problèmes et qui propose des solutions ou un héros porteur de vérités et qui représente des valeurs. Elle décrit une société passive, traditionnelle, aux rites inexplicables et confus, une société misérable, en dehors de la civilisation et du monde. On a l'impression que c'est une écriture sans ancrage c'est-à-dire sans terroir, surtout dans le "silence des rêves" où les personnages sont anonymes, où on se sent presque dans un univers mythique.

Il conviendrait de signaler que l'œuvre de Leïla Sebbar prend surtout en charge un problème ou un drame personnel qui est devenu obsessionnel : l'absence de la langue paternelle, d'où le problème de l'incommunicabilité avec son père. Elle en fait un drame personnel, le fait de ne pas pouvoir arracher les secrets que porte son père et qu'elle s'entête ou persiste à décoder. Elle illustre parfaitement cette conception que se fait Richard Clair, critique qui s'est beaucoup intéressé au statut de la langue étrangère,

utilisée par un ou des écrivains, pour porter au loin leur parole, autrement demeurant inaudible. Mais Leila Sebbar vit une autre déchirure, celle de l'absence, pour elle inexplicable, et qui l'a poussée à écrire, et à faire de cette écriture un véritable acte politique :

*« La langue est désignée comme le lieu de la déchirure majeure, mais également du même coup, comme celui d'une possible intervention. Une représentation politique doit alors intégrer ces dimensions du doute et de l'instable, devenues des données fondamentales de l'expérience humaine. »<sup>176</sup>*

Elle écrit et interroge pour comprendre, pour décoder ce mystère existentiel inexplicable, celui de ne pas connaître cette langue paternelle où réside une partie d'elle-même, de sa culture, étant née d'un père algérien, sur le sol algérien et ayant passé son enfance en Algérie.

L'école, à cette époque, n'était pas, pour les "indigènes", un lieu d'émancipation. L'auteure parle surtout des filles que les parents retiennent prisonnières pour la seule raison que leur "faute" mettrait en danger l'honneur de la famille. Elle montre le poids des traditions et des coutumes qu'on est tenu de respecter pour préserver la famille et la dignité de l'homme, comme si toutes les valeurs familiales étaient associées au corps féminin et que la libération de ce corps mettrait en danger beaucoup de valeurs. On pourrait dire, dans un premier sens, que c'est une société où la pureté de la femme est jalousement protégée, comme on pourrait dire en second lieu que c'est une vision d'essence religieuse. Une religion comprise et vécue de manière passive jusqu'à rendre la société presque fataliste, renfermée sur des détails secondaires qui paralysent et sclérosent toutes les initiatives en perpétuant l'enfermement, les enfermements de toutes sortes.

L'auteure, par la voix de la narratrice, dont le cheminement existentiel se recoupe massivement avec celui de l'auteure justement, porte un jugement sur les religions qui, au lieu de les réunir, séparent les hommes, dans une sorte de perception mécaniste du monde :

---

176. Clair, Richard, *Politique de la littérature, politique du lieu*, Paris, Archives contemporaines, 2012, p. 44.



*« Certains pères avaient admis, pour leurs filles, l'école des sœurs. Elles n'iraient ni à la messe ni au catéchisme, et, si elles entendaient parler de Dieu, Dieu n'est-Il pas le même pour tous et Abraham n'est-il pas le père des religions du Livre ? »<sup>177</sup>*

Ensuite, elle nous parle de son père l'instituteur, en l'associant à la république laïque, bien entendu, et à l'école de Bouzareah dont la mission était de dispenser les grandes valeurs, les valeurs universelles qui, en principe, transcendent les particularismes et les appartenances qui retiennent les êtres prisonniers dans leur petite sphère. Mais la vérité n'est pas comme on le pense et l'auteure le dit avec une pointe d'ironie : la fraternité, la liberté véhiculée par la révolution ne sont qu'un leurre. Elle décrit minutieusement les conditions de vie des "indigènes" de l'époque : la pauvreté, la promiscuité, l'exode et le travail forcé sont leurs lots quotidiens. Des forçats qui ne vivent pas mais qui survivent. La séparation dans l'espace des deux communautés traduit une vision inégalitaire du monde : villages nègres et villes européennes :

*« Dans d'autres villes, petites et grandes, on nommait village nègre, à Oran, Aflou, Batna, Sidi Bel-Abbès..., pour le distinguer du centre européen, le bas quartier pauvre, musulman, où habitent ceux que la misère, d'année en année avait expulsés des compagnes stériles, et les familles vivaient dans des maisons surpeuplées qui n'étaient plus des maisons. »<sup>178</sup>*

Cette séparation d'espaces distincts, marquant l'appartenance à une communauté ou à une classe sociale dans la communauté explique le sens de la ville, des quartiers, de la terre et de la cité. On est dans la césure, source de toutes les césures. La séparation et l'éloignement dans l'espace est de nature à intensifier les tensions entre les deux communautés. L'autochtone est indésirable dans l'espace européen, dans la mesure où il est perçu comme un sous-homme, vidé de tous ses désirs et qui n'a que sa force de travail physique qu'il vend à l'autre à un prix dérisoire, car il doit être maintenu dans un état d'indigence tel qu'il ne pourra que tenter de survivre au quotidien et ainsi de demeurer dans cet état d'impuissance chronique, dans l'incapacité d'avoir un projet politique quelconque qui puisse l'aider à dépasser ce rapport d'esclave, de disposer de

---

177. Sebbar, Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p. 34.

178. Ibid., p. 34.

lui-même et surtout d' envisager une communauté de destin différente avec ses semblables.

Les mêmes quartiers aujourd'hui. Le rapport de force, aujourd'hui, dans l'Algérie indépendante. De son exil, la narratrice se demande ce que sont devenus ces quartiers à partir desquels une jeunesse brave et combative a délogé le colonialisme, sachant pertinemment que les choses n'ont pas beaucoup changé sinon pourquoi poser une telle interrogation. Autrement il y aurait des échos de développement, de progrès, d'évolution sociale, économique, scientifique. Le pays de l'enfance de Leila Sebbar, sombre nébuleuse de mémoire déformée par l'ignorance de cette langue du père et de cette communauté grégaire, et gérée par les gabegies de toutes sortes, et les egos surdimensionnés, qui exportèrent le terrorisme, après avoir implanté la désolation et le pessimisme pour exporter en fin de compte les Harragas.

Toujours la même misère, toujours la marginalisation et le mépris. L'auteure introduit le mot "Barbare" pour parler des islamistes qui tuent et torturent sans état d'âme. Cet espace est leur creuset. On comprend que la misère engendre des monstres sans état d'âme, capables de tuer pour n'importe quoi. La misère est toujours là et la violence aussi. L'auteure parle d'un même espace entre le passé et le présent. Aujourd'hui dans son exil, elle imagine ces espaces à travers sa mémoire et ses personnages de fiction, tous caractérisés par cette impuissance d'action, d'initiative positive et qui finissent par s'en prendre sauvagement à leurs semblables, jusqu'à les égorger, par centaines dans des orgies de meurtres barbares.

Elle dit son exil sans mutiler sa mémoire. Même si ces lieux lui sont maintenant interdits à cause de cette violence qui y sévit, et dont elle serait la première victime si jamais elle s'y aventurait, vu son statut d'étrangère, occidentalisée. Elle les vit dans son imagination. Elle a un rapport très puissant avec ces lieux de mémoire dans la mesure où ils représentent et évoquent son enfance et son adolescence :

*« Comment les nomme-t-on aujourd'hui, dans l'Algérie libre, ces quartiers populaires, misérables, surpeuplés, qui ont donné asiles aux barbares... et produit en leur ventre ceux qui ont égorgé au nom de Dieu, un dieu de la vengeance, de la revanche des pauvres sur les nantis, un dieu des larmes tariées, de la violence populaire, injuste et juste, sans pitié ni*

*discernement ? Qui aura gardé la mémoire de ces noms-là, maudits, oubliés dans les livres et la parole ? »<sup>179</sup>*

Elle revient toujours à sa propre blessure c'est-à-dire l'ignorance de la langue, blessure encore plus douloureuse, lorsqu'elle reviendra un jour dans son école, en une sorte de pèlerinage aux sources même de son enfance, avec tout ce que ce terme signifie de densité et de nostalgie inguérissable :

*« Lorsque j'y reviendrai, je ne le saurai pas et je ne retiendrai pas les mots de la langue étrangère. Je marcherai en aveugle, ne sachant lire le sens des lettres arabes que ne redouble pas la langue coloniale, effacée par la volonté officielle. »<sup>180</sup>*

Sans la langue de son père, elle se sent mutilée. Elle sent que le monde de son enfance, chargé de significations, d'événements, lui échappe et demeure mystérieux, et surtout que son père s'enferme dans une espèce de Présence/Absence. Il est présent dans une langue qui n'est pas la sienne et il est absent dans sa propre langue car il parlait avec ses concitoyens dans la langue de sa mère. Et pourtant il ne voulait pas l'enseigner à ses enfants, et cette situation entretient durablement cet exil impossible à dépasser et éloigne cet oubli qui aurait été salvateur pour Leila Sebbar, devenue française à part entière.

Sur ce statut discutabile à bien des égards, surtout à cause de son père algérien Charles Bonn donne ce point de vue :

*« Mais la grande presse assimile aussi à l'immigration maghrébine des écritures comme celles de Malika Mokeddem, de Sapho, de Djanet Lachmet, de Fatiha Berezac, de Fatima Gallaire et surtout de Leila Sebbar, qui est certes l'écrivain femme vivant en France et originaire du Maghreb qui a le plus écrit de romans consacrés à la « 2<sup>me</sup> génération de l'Immigration maghrébine en France »<sup>181</sup>*

---

179. Ibid. p. 35.

180. Ibid., p.35.

181. Bonn, Charles, *Lecture nouvelle du roman Algérien, Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 122.

Mais les racines sont les racines et les origines demeurent les origines et un nom et un prénom arabes la rangeront toujours parmi la communauté arabe. Toute l'affectivité et l'émotion que véhicule cette langue du père, qui manque tellement à ses enfants et surtout à sa fille, la narratrice de ce long monologue halluciné, et obsessionnel. Son obstination à vouloir arracher à son père des éléments d'explication est vouée à l'échec. Le silence du père et son incommunicabilité sont encore plus obstinés et ajoutent ou accentuent le désir de sa fille de se réapproprier le sens de l'univers où elle a vécu.

Leila Sebbar a vécu deux espaces différents, d'abord l'espace linguistique de son enfance où elle s'est sentie partagée entre deux langues c'est-à-dire entre deux perceptions du monde différentes, ensuite deux manières de sentir ce monde. Dans la langue du père, elle ne sentait le monde qu'à travers les sons puisqu'elle ne comprenait pas la signification des mots, et son père persistait à ne rien lui expliquer, à ne rien lui apprendre parlant exclusivement la langue de son épouse. Cette langue du père, entendue mais ignorée et incompréhensible, est une langue dans laquelle elle baignait mais dont elle ignorait les mécanismes de fonctionnement, son contenu et sa signification. Elle était immergée dans cette langue mais elle ne s'en servait pas, ni avec son père ni avec son entourage. Situation étrange et psychologiquement violente et frustrante.

Occupant cet espace audible mais incompréhensible, vient la langue maternelle, celle de sa mère qui ne fait que creuser le fossé entre les deux mondes c'est-à-dire celui de la langue de son père et de son peuple, et celui de la langue française qui est l'apanage d'un cercle restreint et élitiste, situation qui demeure jusqu'à aujourd'hui.

### 5. 3. La parole de la mémoire

Quand la narratrice parle de son chemin à l'école, enfant, elle revit les mots, des insultes surtout proférées par les garçons et qu'elle ne comprenait pas. Des insultes que son père ignorait. Ces mots hurlés sont devenus une espèce d'obsession qui accompagnait la narratrice. Elle avait terriblement envie de comprendre ces mots qui ont envahi jusqu'au traumatisme, son enfance et celle de ses sœurs, mais en vain :

*« Ces mots des garçons, agressifs et obscènes, je sais qu'ils sont interdits, que je ne dois pas les retenir, je les prononce, mes sœurs je ne sais pas, j'ignore le sens précis, mais je suis sûre que l'insulte est sexuelle, je ne les dis pas à voix haute, et nous ne parlons pas à mon père de ces cris articulés. Ces mots de la langue de mon père, qu'il n'entend pas parce que nous marchons toutes seules toutes les trois ( ... ) »<sup>182</sup>*

Ces mots hurlés, vociférés se disaient effectivement dans la langue du père, celle de ses compatriotes mais qui la rangeait dans la communauté étrangère parce que l'appartenance communautaire est d'abord une appartenance linguistique. Et la personne, symboliquement, est placée dans un espace autre, différent, et devant lequel l'hostilité est de mise, la langue étant celle du colonisateur, qui continue à être jusqu'à aujourd'hui responsable d'une société qui n'a jamais su se situer, et surtout s'assumer. Ces mots la touchaient et, contre les mots, aucune protection n'était possible :

*« Les mots des garçons nous visaient et ils visaient juste, ils nous touchaient. Le bonnet de laine tricoté, les jours d'hiver, n'arrêtait pas les rebonds injurieux. Nous baissions la tête, comme si ce geste allait nous protéger des voix de la haine, regardant fixement les petites pierres blanches et ocre à nos pieds, poursuivies, au-delà de la côte, jusqu'au prochain tournant, dans la rue européenne où ils n'allaient pas. »<sup>183</sup>*

Plus tard, lorsqu'elle eut écrit ou débloqué tout ce qui encombrait sa mémoire, c'est toujours le silence, celui de son enfance et celui de son père qui est aujourd'hui de l'autre côté de la rive. Leila Sebbar se confesse longuement et explique cet espace demeuré tacitement inviolable entre son père et elle :

---

182. Ibid., p.37.

183. Ibid., p. 38.

*« Mon père ne surveillait pas le portail lorsque nous le franchissions, il n'a pas su, et lorsqu'il pouvait encore parler avec moi de ces périls quotidiens que la mémoire rappelle, précise, impitoyable, la mienne, sans l'écho des sœurs, il ne dit rien. Il ne veut rien dire, et, parce que j'ai écrit, le récit est imprimé, lisible par qui veut le lire, je sais que mon père l'a lu, je me tais. Lui aussi. »<sup>184</sup>*

Le traumatisme verbal que les sœurs subissaient passivement a tatoué la mémoire de la fille qui, pourtant, ne condamne pas ces agissements ; on pourrait même dire que cette atmosphère exerce sur elle une sorte de fascination, ce qui attise son désir de comprendre. Quant aux garçons, leur désir de conquête est aussi puissant que leurs mots et la fascination devient réciproque, psychotique, exprimée de manière implicite par la narratrice :

*« ( ... ) les mots des garçons fascinés par la peau lisse et blanche de ces captives offertes, les mots imprimés sur la chair à nu disaient aussi la rage de séduire, avec quels autres verbes l'auraient-ils déclarée ? La rage de posséder ces jeunes corps vivants, énigmatiques. »<sup>185</sup>*

Les filles bien habillées, jupes courtes à la française puisqu'elles sont réellement françaises dans leur perception du monde, sont considérées ou perçues comme des filles dévergondées par les enfants qui parlaient la langue de son père. Une famille qui se respecte ne lâche pas ses enfants, ses filles surtout avec leur jambes nues aller dans la rue. Le père, pour ces garçons, est un infidèle dominé par sa femme et sa culture française. Pour eux, ces filles transgressent tous les codes et par conséquent il faut les importuner et les avoir même par la violence :

*« ( ... ) ce père n'avait-il pas de religion, était-il un chien d'infidèle, pour laisser ses filles au caprice d'une chrétienne sans jugement ? »<sup>186</sup>*

L'on est tenté de dire que nous sommes explicitement et formellement dans un conflit religieux qui ne dit pas son nom, si l'on simplifie à outrance des données culturelles séculaires, qui pour des raisons de sécurité sociales, et de sauvegarde des êtres féminins ont érigé la pudeur en règle, en norme à ne pas transgresser. Le conflit est

---

184. Ibid., pp. 38-39.

185. Ibid., pp. 41-42.

186. Ibid., p. 41.

aussi civilisationnel, car le colonialisme a toujours été considéré comme un envahisseur, expropriateur des autochtones, un spoliateur par la force des armes, vivant selon des mœurs autres, et surtout parlant une langue autre, et des pratiques religieuses qui tolèrent un certain nombre d'interdits locaux. Conflit donc entre deux religions, deux langues, toutes les deux porteuses de deux grandes civilisations.

Des mots violents, des mots qui disent le désir, tout aussi violent. Comment aurait-il été autrement que violent et impétueux de la part de ces enfants, élevés dans une langue où l'insulte, omniprésente, est essentiellement sexuelle. Des mots qui laissent des traces. Des mots que la mémoire conserve. Peut-on les gommer et gommer les blessures qui en découlent, s'imprimant sur cette chair, cette peau si ardemment désirée ? Faut-il gommer la mémoire ? Faut-il oublier ou feindre d'oublier ? Gommer la mémoire, c'est aussi gommer ou effacer l'espace qui l'a construite. Se taire et taire le passé et sa mémoire est une manière de se mutiler, de ne pas reconnaître ce qui est soi et sien :

*« J'ai déjà signalé notre silence sur cette scène de la rue quotidienne, furieuse, où le dedans du corps vacille, celui de mes sœurs ? Je ne le saurais pas, je connais la sournoiserie du silence, qui simule l'oubli avec quel constance ... et la dénégation répétée qui fait douter de sa propre mémoire. »<sup>187</sup>*

Il y a toujours chez l'auteure un espace du dehors, hostile, dit à travers cette langue incompréhensible, celle du père pourtant, et un espace du dedans, assez sécurisant, feutré, riche par rapport au reste du pays indigène, dit lui, dans la langue maternelle, le français, la mère étant française. La narratrice se devait de vivre ce paradoxe déchirant, avoir comme héritage deux langues : la maternelle avec laquelle elle vit, et dans laquelle elle baigne, et la paternelle qu'elle ignore et qui se trouve être celle du pays dans lequel elle existe tant bien que mal et qui sert surtout aux enfants à leur proférer, à elle et à ses sœurs, des insultes sur le chemin de l'école. Ces deux espaces sont donc intimement liés à la langue. Ils constituent la mémoire fracturée de la narratrice.

A la maison, on parlait la langue française, on est dans l'univers de la mère, presque aseptisé selon la perception de la fille. Elle sent cette séparation d'avec la

---

187. Ibid., p. 42.

langue et la terre de son père. La maison c'est la citadelle, l'espace clos et protecteur, de l'autre côté, c'est-à-dire l'espace du dehors, c'est l'espace de la violence heureusement exclusivement verbale pour les filles, mais c'est aussi l'espace du tumulte qui confère à la vie sa beauté brute et dont les filles se sentent privées. Être dedans, c'est rompre avec un espace et une langue et cela devient plus difficile à comprendre, à vivre, à assumer au quotidien, s'agissant de l'espace de son père et de sa langue.

Quant à l'espace classe, c'est l'espace de la langue des Chrétiens. C'est seulement dans la cour que l'arabe reprend ses droits. Nous sommes dans le formel, le normatif de la langue française d'un côté et l'informel, l'arabe dialectal ou le berbère, de l'autre. Et chaque espace, celui du dehors ou du dedans, a ses codes et ses manifestations. La classe, c'est la langue française, celle du savoir, de la culture, de la rigueur et de l'ordre. Le dehors, la cour, c'est le tumulte, l'improvisation, la violence verbale, c'est tout ce qui est associé à la langue de "l'indigène" à l'époque. La narratrice de *Je ne parle pas la langue de mon père* se rappelle parfaitement de ce clivage marquant :

« ( ... ) la langue maternelle prohibée dans l'enceinte de l'école, la cour de récréation ne réussit pas à l'interdire, et les maîtres ( ... ) ont renoncé à surveiller le verbe arabe qui revient en force, dans un bruit joyeux, si vif que rien ne l'arrête. Au sifflet, la langue défendue se tait, de murmure en murmure jusqu'au silence, les garçons entrent dans l'autre monde. »<sup>188</sup>

---

188. Ibid., p. 42.



## **Chapitre VI L'écriture féminine**

Les pseudonymes féminins adoptés par les hommes et inversement montrent d'une certaine manière que la dénomination de littérature féminine est sexiste, car non fondée autrement que sur l'appartenance sexuelle de l'auteur. Le cas de Yasmina Khadra, alias Mohamed Mouleshoul, qui continue d'ailleurs à signer de son pseudonyme alors que tout le monde connaît désormais la véritable identité de l'auteur, montre, on ne peut mieux que c'est une appellation abusive et non fondée, la littérature étant une discipline universelle assez vaste pour accueillir tout le monde sans aucune distinction. Et l'écriture est une pratique esthétique tellement riche qu'elle permettra toujours des écrivains et des écrivaines.

Mais pour des raisons historiques et sociales liées d'abord aux mentalités et à la scolarisation toujours problématique pour les filles, dans certaines contrées, il y'a eu des écrivains hommes et peu ou pas du tout d'écrivains femmes, comme c'est le cas au Maghreb. Mais les choses ont changé et actuellement, les écrivaines de renommée sont plus nombreuses que les hommes. Malika Mokeddem et Leila Sebbar grossissent notablement les rangs des écrivaines femmes. Nous précisons que dans la deuxième partie de ce chapitre, le titre de Malika Mokeddem, la fille terrible de l'écriture féminine n'a rien de péjoratif, mais témoigne d'une affection que nous portons à l'auteur.

## 6. 1. Ecriture et féminisme

Jusque dans les années soixante, la littérature féminine en Algérie n'était pas abondante. Peu de noms ont occupé la scène littéraire à part Anna Grecki, Assia Djebar, Fadhma Amrouche. Les conditions sociopolitiques n'étaient pas favorables à l'émergence d'une grande littérature féminine. D'abord l'école n'était pas, à cette époque, à la portée des filles, ensuite les traditions étaient tellement exigeantes que les filles ne pouvaient pas aller loin dans leur parcours scolaire et intellectuel.

Ce n'est que dans les années 70-80 que l'espace littéraire s'est ouvert aux femmes. La véritable explosion ne s'est produite qu'à la fin des années 80 où plusieurs noms ont occupé le devant de la scène littéraire avec une écriture et des thématiques propres à ces écrivaines. De la périphérie, la littérature féminine passe au centre. L'école étant devenue plus accessible aussi bien aux garçons qu'aux filles, a fait que des millions de femmes sont devenues universitaires, artistes, financièrement et idéologiquement indépendantes, et surtout occupant des postes importants dans la société. Cette littérature naissante et déjà dotée d'une grande vigueur, impose une vision du monde et une perception des choses, propres à ces écrivaines qui ne ménagent aucun effort pour revendiquer leur liberté pleine et entière. Leur combat prend de l'ampleur avec l'émergence du discours religieux essentiellement obscurantiste. Elles occupent l'espace littéraire pour dénoncer et combattre la vision sclérosante et hypocrite des nouveaux prophètes islamistes.

A ce titre et dans cette contextualisation indispensable à l'explication des grandes émergences de phénomènes inédits aussi bien sociaux qu'artistiques et littéraires, Charles Bonn fait ce constat, confortablement assisté par le recul historique :

*« S'ils y sont contemporaines des « années noires », avec lesquelles je cherche à donner des pistes pour expliquer la simultanéité de leur surgissement, les textes de femmes qui se multiplient dans ces années 90, et dont les plus connues sont dues à Malika Mokeddem, Leila Marouane, Nina Bouraoui ou Maïssa Bey ne sont pas nécessairement en rapport direct avec le terrorisme, malgré ce qu'on a pu appeler alors une « littérature d'urgence ». Mais on a l'impression que ce terrorisme finit par les rattraper, il est légitimé en quelque sorte. C'est le cas en particulier si l'on observe l'évolution de l'œuvre de Maïssa Bey, probablement la meilleure,*

*quoique fort différente, avec celles de Nina Bouraoui et Malika Mokeddem, parmi ces nouvelles écritures féminines de la postmodernité »<sup>189</sup>*

Cette situation inédite, où, subitement, pour un idéal nébuleux et imprécis, dans tous les cas contraires aux idéaux universels de liberté, de démocratie, d'autonomie que seule l'instruction et l'éducation savent donner parce que sources irremplaçables de l'évolution des esprits et des hommes, Malika Mokeddem et Leila Sebbar se retrouvent dans cette position à la fois confortable et inconfortable, décrite, par cette grande femme de pensée et de littérature, Marguerite Yourcenar :

*« ( ... ) admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient. »<sup>190</sup>*

Situation inédite aussi sur ces grands mouvements de population auxquels, nombre de penseurs, de sociologues, de politiciens, ont tenté de donner des explications, intellectuellement théorisantes, mais qui ne peuvent expliquer le phénomène dans son ampleur et dans sa diversité. Le phénomène, sans doute le plus à l'origine de tous les autres, demeurera les migrations, d'une ampleur jamais atteinte auparavant et pour des raisons tellement diverses qu'elles en deviennent incompréhensibles et inexplicables. Elles mêmes provoquées par les décolonisations successives à travers le monde. Sans que cette forme de lien matriciel ne soit totalement rompu. Charles Bonn y trouve une des raisons, sinon la raison de la naissance de certaines œuvres :

*« L'entrée en littérature de cette nouvelle génération se fera dans le cadre de la prise de paroles par un espace encore dénué de sa propre parole, et peut être trop dit par ailleurs dans des discours qui ne sont pas les siens. Aussi ne sera-t-on pas étonné que l'expression de l'immigration soit très vite associée à celle des femmes, à une époque encore attentive à l'expression des « minorités », et où également le mouvement féministe est encore assez actif. En ce sens, même si elle ne peut être assimilée aux femmes écrivains issues de l'immigration au sens où Hargreaves définit l'écriture « beur », on peut dire que Leila Sebbar a jouée à un moment crucial de surgissement de cette littérature un rôle intéressant de*

---

189. Bonn, Charles, *Lecture nouvelle du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 244.

190. Yourcenar, Marguerite, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.

*catalyseur, parce que son itinéraire personnel d'écrivaine alliait explicitement la préoccupation féministe à celle des banlieues immigrées »<sup>191</sup>*

L'écriture dite ou qualifiée de féministe ou de féminine, est une écriture de libération et de reconquête de soi pour les femmes qui se sentent marginalisées et humiliées dans des sociétés qui ne reconnaissent pas leurs droits, et dont la plus grande conquête est l'écriture du corps, sa description, le fait de le porter en quelque sorte sur la place publique. Longtemps, le corps féminin a été l'apanage des hommes, des écrivains. Mais une véritable réappropriation de ce même corps par les femmes et cette libéralisation qui s'ensuivit a apporté une certaine assurance et une responsabilité accrue dans le dévoilement, dans la diffusion de l'intime du corps et des sentiments, de la sensualité et même de l'érotisme a imposé un regard différent sur cette littérature revendicatrice et exigeant que justice lui soit faite. Béatrice Didier, auteure d'un ouvrage important et très documenté sur la littérature féminine explique :

*« La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin par la femme elle-même. On assiste alors à un renversement : non plus décrire mais exprimer son corps, senti si l'on peut dire de l'intérieur. »<sup>192</sup>*

---

191. Bonn, Charles, *Lecture nouvelle du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 123-124.

192. Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1973, p.35.

## 6. 2. Malika Mokeddem, la fille terrible de l'écriture féminine

Malika Mokeddem est l'une des auteures qui n'ont pas craint et ont délibérément choisi de parler, sans complexes de leur corps, ou de faire parler leurs personnages féminins de leur corps, pour justement s'affirmer pleinement, et ainsi assumer sa féminité et afficher ses désirs qui n'ont rien de honteux. Bien au contraire la sensualité est célébrée, sans hypocrisie, sans faux-semblants, avec la force et la vigueur que l'on lui doit, car elle demeurera le moteur de la vie. Shamsa avoue non seulement qu'elle a connu beaucoup d'hommes mais chante son désir et son assouvissement avec beaucoup de naturel :

*« Zin était l'amant. Parfaitement amant. Il me rejoignait chez moi chaque soir. ( ... ) Nous étions tellement survoltés que nos corps se jetaient l'un sur l'autre, s'embrasaient. Notre transe durait des heures. Lorsque, enfin groggy, nous nous abandonnions au sommeil, je ne tardais jamais à secouer Zin : “ Réveille-toi. Il faut que tu partes. “ Il n'en avait pas envie. Il voulait recommencer et s'endormir encore avec moi. Je le chassais littéralement de mon lit. Zin n'ignorait pas que j'avais déjà quitté deux hommes devenus trop possessifs. »<sup>193</sup>*

Malika Mokeddem est une militante aguerrie, une femme convaincue que c'est par l'écriture qu'on peut lutter contre toutes les injustices et détrôner le primat de l'homme et son autorité. Elle mène ce combat sans merci, même en portant atteinte aux valeurs millénaires qui régissent la société. Elle transgresse volontairement les codes avilissants imposés aux femmes. Le discours officiel et le discours religieux sont ses ennemis jurés. Elle les démonte avec un ton et une énergie rares. Longtemps tenue prisonnière de l'injustice de la société qui la confine dans un rôle d'être inférieur et incapable de se prendre en charge, elle observe et dénonce sans concession l'hypocrisie et l'ignorance de la société et montre de manière claire et concise que la femme en Algérie est digne de mener des combats violents pour arracher ses droits. Elle part à la recherche d'une vie digne et indépendante qui la libère et, par extension, libère toutes les femmes du poids étouffant des valeurs sclérosantes. Elle écrit avec une sensibilité féminine très poussée. C'est une femme qui parle aux femmes avec clairvoyance et autorité. Un discours de nature à dépoussiérer les consciences et à alimenter le désir de

---

193. Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, pp. 88-89.

liberté et d'émancipation. Elle brise les chaînes de la peur et de l'asservissement avec tous les risques inhérents à ce type de lutte.

Son engagement total dans la lutte par la plume a permis l'émergence d'une véritable écriture féminine. Un discours tranchant parfois, sans pudeur, de nature à provoquer une prise de conscience des femmes réduites à de simples objets. Libérer le corps sans faire de mal à personne tout en menant une vie jubilatoire loin de tous les excès et de toute forme de débauche.

Exploration de nouvelles contrées et innovation sont les caractéristiques qui affirment et marquent une nouvelle étape dans le roman des années deux mille. Une nouvelle écriture introspective et révélatrice de beaucoup d'intimité prend presque tout l'espace littéraire, où le dévoilement s'installe, et se fait écho chez un certain nombre d'auteures algériennes. Produit de l'histoire qui a abouti à l'émancipation, souvent par la voie de l'exil, cette littérature écrit la liberté et les revendications en s'affirmant face à une adversité nébuleuse, coïncidant avec l'émergence d'un discours intégriste construit sur le religieux, lui-même se résumant à une infinité de commandements et d'interdits. Renforcés par un riche terroir de traditions séculaires jalouses d'un certain nombre de conduites à ne pas enfreindre sous peine de reniement généralisé. Sid Larbi Attouche résume ainsi ces préoccupations nouvelles de la littérature maghrébine d'expression française :

*« Tant de tabous, tant de balises, de non-dits, de lests, colorent cette écriture, et donnent le ton de la contestation. Difficultés, préoccupations, colères, coups de cœur, vécus, mémoires de la société et de l'individu sont une source de richesse accumulée, le levain de sa force créatrice. »<sup>194</sup>*

Malika Mokeddem est l'une des figures les plus importantes de cette littérature dans la mesure où elle a été de tous les combats des années 90. Une femme libre et engagée qui essaie à travers ses écrits de montrer que la femme n'est plus à la périphérie mais au centre, que ce soit du point de vue de l'écriture ou de celui de l'engagement politique et social. C'est une femme libre qui parle de sa perception de la liberté avec une écriture au féminin. Tout a commencé par la lecture et la découverte, à travers les livres et les mots qui vont, plus tard, lui permettre d'exploser et d'exister. C'est par les mots, ceux de la littérature, et par celle-ci

---

194. Attouche Sid-Larbi, *Paroles de femmes*, Alger, ENAG, 2001, p. 35.

qu'elle va exister et s'imposer. On peut tout censurer sauf le verbe. Toute émancipation passe par les mots, c'est-à-dire par la langue française dans le cas de Malika Mokeddem, et de bien d'autres. Avec ce regard de fille du désert habituée à regarder au loin, et cet esprit de médecin formé à ausculter avec soin, elle explore la société, cerne ses failles, dénonce ses abus et propose une vision humaniste de la femme qui a pendant longtemps vécu sous la tutelle de l'homme. Même dans les moments les plus sombres et les plus douloureux du pays, Malika Mokeddem s'impose et impose sa voix dans le combat. Sur le plan des libertés, elle est sans concession, elle n'a jamais plié devant les menaces, et cela transparaît nettement dans ses écrits. C'est le cas de Leila Sebbar aussi. Ce serait sans doute le cas de tous les écrivains sans quoi l'écriture serait un pâle jeu de rôle sans relief, un exercice de vanité et d'inutilité. Malika Mokeddem et Leila Sebbar ont, chacune selon des préoccupations différentes, choisi de dire des paroles, contre le silence atrophiant les esprits et les consciences, car elles ont jugé qu'il était de leur devoir, en tant que femmes, sachant et pouvant écrire de s'exprimer :

*« La substance de ce dire, préexiste à sa mise en écriture, autrement dit à sa "mise en forme" car, pour ces écrivains, il ne s'agit pas de remettre en question l'existence même de la littérature, mais de prétexter de la littérature pour attester de la véracité d'une expérience vécue, plus collective qu'individuelle. »<sup>195</sup>*

C'est en fait une occupation progressive de l'espace littéraire, et l'accès à une parité désormais méritée et devenue effective, courageusement assumée. Des œuvres retentissantes, saluées par la critique, encensées par les éditeurs, les médias spécialisés, les universitaires, aussi bien dans les programmes des enseignements que dans celui de la recherche. De grands noms ont émergé ainsi et ont déplacé le centre de gravité de la littérature maghrébine d'expression française.

Malika Mokeddem à travers ses héroïnes, semble avoir eu suffisamment de problèmes et de déboires dans son enfance et dans son adolescence. Elle a vécu des drames multiples : sociaux et personnels. Les drames sociaux et familiaux sont le résultat de multiples facteurs. D'abord la colonisation avec tous ses attributs tels que la pauvreté, l'ignorance, l'injustice qui ont converti un rapport de différence en un rapport de supériorité, perpétré et perpétué par la vision colonialiste. Se croit essentiellement

---

195. Boualit, Farida, *La littérature algérienne des années 90*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 29-30.



supérieur celui qui appartient à la civilisation et à la culture françaises, jusqu'à aujourd'hui vis-à-vis des anciennes colonies. Ensuite agit, et en partie à cause de cette colonisation prolongée, la famille traditionnelle avec tous ses attributs. Cette dernière considère la femme comme une valeur qui porte en elle l'honneur et la dignité de la famille. Si on libère la femme, son corps, on porte atteinte aux valeurs de dignité et d'honneur. Ceci dit, les problèmes cités tatouent la mémoire de l'héroïne, surtout à travers ce fait dramatique où elle assiste pendant son enfance à un drame familial des plus douloureux et des plus inhumains. On étouffe et on enterre la venue d'un enfant illégitime. Cette image violente est restée gravée dans la mémoire de l'héroïne. Elle a tout fait pour la surmonter et l'oublier. Son parcours tumultueux était de nature à effacer ce drame de sa mémoire. Elle a essayé de surmonter tout cela et de panser cette blessure. Apparemment cette scène s'est estompée progressivement jusqu'à s'effacer et ne plus agir sur le moi ou la conscience de l'héroïne. Erreur. Cette image est restée gravée dans l'inconscient de l'héroïne jusqu'au jour, lors d'un enfantement dans une clinique française, où l'héroïne, devenue entretemps médecin, assiste à un enfantement douloureux. L'image de l'enfance revient dans toute son intensité presque intacte. Ce qui trouble l'héroïne. Cela nous entraîne à dire que le concept de résilience mis à jour dans la recherche des neurosciences et qui consiste à chercher comment surmonter des drames et des échecs n'est qu'une solution momentanée. La chose ou l'échec peut revenir en puissance à n'importe quel moment et avec beaucoup plus d'intensité puisqu'on ne s'y attendait pas. En littérature, on pourrait parler, dans cette optique, de l'exemple le plus prégnant, entièrement construit autour de la mémoire, celui de l'écriture proustienne dont l'essence est le souvenir, sans qu'il ne soit forcément dramatique ou maladif, de la mémoire volontaire et de la mémoire involontaire. Dans l'œuvre proustienne, la mémoire volontaire est le fait de convoquer un souvenir volontairement, pour des raisons pratiques ou pour faire revivre un moment agréable, par exemple. Quant à la mémoire involontaire, il s'agit d'une situation ou d'une scène présente qui fait surgir un souvenir des profondeurs de la mémoire. Fortement autobiographique, l'écriture exploite la mémoire, le temps de l'enfance et de l'adolescence, imprégnées de violence et de privations, même la stérilité et la désolation de la nature, omniprésentes chez Malika Mokeddem, contribuent à approfondir la blessure et à rendre la vie de plus en plus insupportable. L'austérité de la vie familiale est doublée par l'austérité de la nature.

Les deux auteures, Malika Mokeddem et Leila Sebbar, racontent et se racontent. Un itinéraire rude où la vie et la survie prennent l'allure d'un combat. Les souvenirs brûlants et troublants chevillent au corps et à l'esprit et seule la littérature ou l'écriture peuvent les surmonter pour passer à d'autres combats. Une écriture qui compense les échecs et permet aux deux auteures d'atténuer leur drame personnel.

Une écriture qui compense les échecs, certes, comme c'est le cas de tellement d'écrivains, surtout si l'on se réfère à la psychanalyse, mais qui se nourrit aussi et surtout des œuvres antérieurement lues et certainement sous leurs influences multiples. Aussi bien linguistiques que culturelles et scripturaires. Ce que Umberto Eco, le célèbre sémioticien de l'université de Bologne, explique, en parlant de l'amalgame positif qui se fait par le biais de la lecture et qui finit par remplir un espace plus ou moins important de la mémoire, et constituer un fonds de résilience :

*« Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. »<sup>196</sup>*

S'agissant ici d'écrivaines qui ont beaucoup lu, Malika Mokeddem surtout, et qui, de ce fait ont construit au fur et à mesure de leurs lectures, un véritable mythe, personnel il est vrai, mais fondateur d'un projet existentiel qui se nourrit d'abord de ces lectures, pour les transformer en œuvres littéraires, voulant porter très loin, des expériences jugées uniques, des destins fictifs mais greffés sur la réalité, et surtout, ces volontés libératrices, et émancipatrices, opposées à tous les obscurantismes, aussi bien familiaux, que sociaux et principalement religieux. Ce qui relève d'un véritable projet anthropologique de grande ambition, confié à la littérature et au roman spécialement. Claude Lévi-Strauss parle savamment de la naissance du roman, de ce genre littéraire largement dominant aujourd'hui :

*« Non seulement, il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelque refuge où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu. »<sup>197</sup>*

---

196. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.82.

197. Lévi-Strauss, Claude, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, pp 105-106.

Une analyse du roman *Je dois tout à ton oubli* montre qu'il s'agit bien du concept de résilience, concept mis à jour et développé par la discipline des neurosciences et plus précisément par le psychiatre et psychanalyste Boris Cyrulnik. Dans le cas de Malika Mokeddem, il s'agit d'une scène dramatique et troublante à laquelle elle a assisté durant son enfance. Il fallait faire disparaître un nouveau-né, une fille, parce que c'était un enfant naturel. Sa mère, conservatrice intégrale, était clouée mentalement au code d'honneur qui régit la société. La venue d'un enfant naturel, en effet, est le paroxysme du déshonneur, c'est la prostitution des valeurs qui constituent le socle immuable qui réglementait la vie de l'époque. Cet enfant allait donc "salir" la famille, surtout qu'en ce temps-là le regard de l'autre et le « qu'en dira-t-on ? » faisaient autorité. Il fallait donc absolument s'en débarrasser. C'était une nécessité vitale. Sa mère devait l'étouffer pour le faire disparaître. L'héroïne va assister, passive et impuissante, à cette espèce de meurtre qui, paradoxalement, soulageait et effaçait l'affront. Cette scène violente et inexplicable pour elle, allait être définitivement codée dans sa mémoire. La narratrice, campée, par Malika Mokeddem luttera constamment pour l'oublier sans parvenir à l'effacer, mais cet épisode restera latent et perdurera toute sa vie pour autant que nos actes nous suivent sans jamais s'estomper complètement. Ce n'est que plus tard, en tant que médecin, assistant à un accouchement qui s'acheva par la mort du bébé, que l'image profondément enfouie dans sa mémoire, remontera à la surface et la troublera violemment. L'image qu'elle croyait effacée l'envahit et la perturbe jusqu'au seuil de la folie.

La résilience consiste précisément à surmonter un drame, un échec, pour pouvoir se reconstruire et se relever jusqu'à croire parfois qu'on est définitivement guéri. Cependant, il ne faudrait pas sous-estimer la dimension de l'échec et sa persistance. Cet échec s'inscrit dans le psychisme comme une espèce d'atavisme qui peut réapparaître subrepticement et qui peut subitement abattre toute personne porteuse de souvenirs gênants ou difficiles. Le cas de l'héroïne de Malika Mokeddem en est l'exemple le plus frappant, surtout quand le trouble s'est accentué chez l'héroïne au point qu'elle appelle Boris Cyrulnik en personne, lequel finalement la rassure.

Il est donc amplement nécessaire de montrer, comme le fait Malika Mokeddem, que les sociétés traditionnelles s'accrochent parfois à des systèmes de valeurs qui ne peuvent produire que des victimes expiatoires. Notre héroïne nous

montre avec subtilité que, dans ce type de sociétés, le corps de la femme est pour le moins outrageusement mutilé et dangereusement castré car considéré comme source du mal. D'ailleurs, ce corps ne lui appartient pas, il est le bien de la famille et, par extension, celui de la société car il est considéré comme une valeur ou porteur de valeurs communes, qui représentent, jusqu'à nos jours des valeurs fondamentales comme l'honneur, la dignité, le nom de la famille. Et lorsqu'une femme décide de jouir de son corps, c'est considéré comme une atteinte aux valeurs de la tribu. Dans les sociétés arabes et plus particulièrement maghrébines, l'être perd son identité propre pour devenir le fils de... ou la fille de .... On est toujours associé à quelqu'un et l'écart de conduite personnelle se répercutera toujours sur l'ensemble de la famille, ainsi que le montre Mohammed Dib dans *L'Arbre à dire*.

C'est dans cette optique qu'on peut parler d'« écriture féminine » chez Malika Mokeddem car ses personnages - presque toujours des femmes - ainsi que le concept de transgression ou le thème de la transgression sont constamment évoqués dans un récit qui exprime la grande souffrance féminine originelle, souffrance du corps surtout, propriété exclusive du mâle.

Le ton de Malika Mokeddem montre un désir violent et constant de dire et de dénoncer cette souffrance. L'univers féminin construit dans ses romans est un univers où se meuvent des femmes d'une diversité étonnante, des femmes libres et des femmes cloîtrées, des femmes qui souffrent et qui portent leurs blessures en silence, des femmes qui errent et aiment en méprisant et en négligeant les causes et les conséquences, des femmes qui luttent pour arracher à la vie ce qu'elle leur doit. Des héroïnes d'une grande envergure, dotées d'une grande capacité d'agir et de lutter. Une thématique riche et variée où chaque héroïne est peut-être dans la résilience sans le savoir. Une thématique dont la médecine et le désert constituent le fil conducteur. Même l'écriture est une résilience car Malika Mokeddem se réalise dans l'écriture, elle écrit peut-être pour dire la blessure, pour la nommer, pour culpabiliser tous ceux qui veulent retenir la femme prisonnière corps et âme.

## **Conclusion générale**

L'idée maîtresse et somme toute constante, comme collée aux romans de notre corpus, qui nous a traversé l'esprit pour conclure ce travail s'est concrétisée à chaque fin de partie. Elle n'est autre que de dire que les deux auteures, Malika Mokeddem et Leila Sebbar sont deux intellectuelles algériennes ou d'origine algérienne, dont le trait de caractère le plus marquant est d'être pleinement nostalgiques et de l'assumer à travers leurs écrits. Malika Mokeddem s'investit encore plus sans doute dans cet engagement qui dénonce les maux de son pays afin d'éveiller les consciences. L'écriture pour elles est une catharsis. Ces deux auteures vivent dans un espace qui n'est que partiellement le leur mais leur manière d'écrire et leur matière plus encore se trouvent dans leur pays d'origine.

*« Les écrits abondants sous forme de témoignages bruts ou romancés ont été produits dans la tragédie, dans son déroulement même. Le processus est de même pour les fondateurs du roman algérien moderne. »<sup>198</sup>*

Pour ce qui est de Malika Mokeddem, pour qualifier pleinement son écriture, nous pouvons, mieux, nous devons, recourir au terme allemand " die Schlucht ". En effet, nous avons sciemment fait appel à ce mot parce que nous pensons qu'il est en symbiose avec notre romancière, et qu'il est le plus adéquat pour résumer et dire le plus fidèlement possible les spécificités de cette fille du désert qui n'a jamais pu ou su se départir de son enracinement ni de son soleil. Le mot Schlucht est souvent traduit en langue française par « vague-à-l'âme », « aspiration ». Il a aussi, selon les contextes, pour signification « ardeur » ou « langueur ». Néanmoins, il est presque impossible de traduire fidèlement ce terme allemand dont le sens décrit un état émotionnel intense.

Le sens de die Schlucht n'est ni un sentiment foncièrement négatif ni positif : il représente un objet du désir inatteignable et qu'il n'est pas forcément souhaitable d'atteindre. C'est une émotion en rapport à une certaine incomplétude ou imperfection. Elle a été décrite comme une soif de vie ou une quête individuelle du bonheur se heurtant à la réalité de souhaits non satisfaits.

---

198. Mokhtari, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Alger, Chihab, 2006, p.13.

Il peut s'agir d'un désir mélancolique d'un pays lointain, mais pas d'un pays tangible ou identifiable, plutôt d'un environnement familial. Dans ce sens, il signifie une sorte de nostalgie, dans son sens premier, c'est-à-dire un mal du pays. Il peut également s'agir d'un désir d'une personne ou d'une chose. Mais dans la majorité des cas, la personne n'est pas consciente de ce qu'elle convoite, et le sentiment est si intense et profond qu'elle ne peut qu'éprouver l'émotion sans se rendre compte que celle-ci traduit un manque ou un désir. C'est sans doute pourquoi ce terme germanique s'est imposé comme seul capable de nommer cet état dans lequel se trouvent nos deux auteures et surtout les sentiments qui gagnent leurs lectrices et lecteurs attentifs à chaque tournure, à chaque choix de mots, à chaque souffle émanant du texte.

La mise en relation de cette notion dans les œuvres de Malika Mokeddem et de Leïla Sebbar est loin d'être fortuite. Comme nous l'avons illustré tout au long de notre travail, le sentiment ambigu, à la fois nostalgie et désir, est présent dans la pensée et les écrits des deux auteures. Il détermine largement sa thématique : l'exil, le désert, la mer, la solitude, l'amour, les deux rives - les deux Sud -, le nomadisme, la déterritorialisation. Ce sont là des sentiments contradictoires qui scindent la personnalité des deux écrivaines, ou du moins leurs écrits. Ce sont ces tensions que "littérisent" en particulier *La désirante* et *L'interdite*. On comprend que le nomadisme ne peut être perpétuel, que la déterritorialisation doit bien s'achever un jour, que l'exil n'est pas totalement effectif. Il s'agit en réalité de passages obligés, nécessaires, qui finissent par jouer leur rôle thérapeutique : la résilience par l'écriture, étant entendu que la résilience, c'est-à-dire la résistance à l'adversité n'est jamais la guérison définitive, car la rémission totale signifierait la fin de la création littéraire.

Leïla Sebbar n'est nullement à l'abri de cet étrange sentiment, en raison de son enfance "bourgeoise" et sécurisée, douillette, confortable, au sein d'une famille culturellement développée. Une existence inverse de celle de l'enfant de Kenadsa. On comprend vite que le traumatisme est enraciné, latent, et remonte fort loin dans la vie de Leïla Sebbar : l'ignorance de la langue du père, ne pas connaître l'arabe. Là aussi, la nostalgie de ce que l'on n'a pas connu pèse énormément sur l'auteur, écartelée entre le "parler" français maternel, natif, et l'absence du parler du père qui lui aussi, maître d'école, parle français, mais un français acquis. Leïla Sebbar souffre de cette forme d'exil linguistique, elle qui n'a jamais voulu, comme elle le dit, ni apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire mais seulement entendre la "langue de l'indigène", poussant le

paradoxe jusqu'à affirmer que si elle avait su l'arabe, elle n'aurait jamais écrit. Car la seule chose qu'elle entend, lorsqu'elle se remémore son enfance, c'est la voix de son père dans la langue de sa mère. Cette remémoration, aussi douloureuse qu'elle soit, est "vitale" pour celle qui se situe au croisement de deux origines identitaires, lieu inconfortable qu'elle décrit fort bien lors d'un entretien exclusif accordé à l'écrivaine canadienne Nancy Huston en 1996 :

*« Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutume, fille d'une mère en exil géographique et culturel [...], j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil. »*

L'écriture est donc salvatrice et là aussi, comme chez Malika Mokeddem, vecteur de résilience, dans la langue de la terre de son père, la terre de son corps, confesse Leïla Sebbar, de " *son corps dans l'enfance, de son corps dans l'adolescence* ". L'écriture, la création littéraire, la littérature chez Malika Mokeddem et chez Leïla Sebbar assument la fonction libératrice d'un « espace tiers », un Thirdspace - selon le terme employé en sociolinguistique - où les livres, en particulier ceux de Leïla Sebbar, décrivent la violence du silence imposé, de l'exil, de la division, de la terre paternelle colonisée et maltraitée. C'est dans cette béance, dans l'espace de cette division, que Leïla Sebbar décide, selon ses propres mots, de vivre dans la fiction, fille de son père et de sa mère.

Le fait d'écrire en français pour les auteurs maghrébins représente déjà un exil en soi. Et on n'en guérit jamais. Même en tant que lecteurs cette impression d'être en terre autre persiste et souvent accompagne instamment la lecture, surtout lorsque le texte parle des spécificités culturelles du Maghreb. Il s'agit en fait d'exils superposés ou entrecroisés, imbriqués, et synergiques, avec cette dynamique que l'écriture décuple et renforce. Charles Bonn, infatigable et fidèle ami de la littérature maghrébine d'expression française résume ainsi cet inconfort intellectuel et même existentiel :

*« En exportant la langue française comme les modèles littéraires qui l'accompagnent dans des espaces qui ne les ont pas vus se créer et se développer, la Francophonie les met en situation d'exil, elles en fait des " paroles déplacées " hors de leur espace de cohérence, mais en même temps elle leur permet de s'enrichir des surprises même de leur*



*déplacement. Et de revenir en exils nouveaux dans l'espace même dont ils étaient originaires. »<sup>199</sup>*

Le poids de l'histoire a toujours pesé lourdement sur le texte littéraire, et, inversement certaines œuvres ont provoqué des bouleversements tels dans les sociétés et dans les esprits que les thématiques, les personnages, les espaces mêmes sont devenus des références incontournables dans la grande encyclopédie universelle. C'est ainsi que l'on parle d'un Tristan, d'un Faust, d'un Don Juan, mais aussi de l'Eden, de l'Eldorado, d'Aggartha.

L'histoire elle-même, en tant qu'événements marquants se résume en réalité à une constante variation d'occupations des espaces, souvent opérées dramatiquement. Les exemples sont si nombreux et si éloquents qu'il suffirait de citer les grandes migrations humaines entreprises pour des raisons économiques ou de recherche de liberté politique, de culte ou d'opinion, et donc d'hégémonie et de conquêtes.

Malika Mokeddem et Leila Sebbar font partie de ces générations du Maghreb qui ont connu, et vécu les bouleversements les plus notables, caractérisés surtout par une forme d'accélération de l'Histoire : apogée du colonialisme, guerre de libération, indépendance, avec ce très lourd héritage de la langue française, politiquement problématique, tentatives plus ou moins désordonnées de construire ce jeune état algérien, avec cette panoplie d'échecs, migrations diverses, grandes mutations sociales imprévues par les pouvoirs locaux, sont autant de thématiques urgentes et inépuisables à traiter par des écrivains maghrébins jeunes puis arrivés à maturité, et doublement exilés pour une grande part géographiquement et linguistiquement.

Un tel cheminement historique ne peut que susciter une littérature tourmentée et exutoire, cathartique. Malika Mokeddem et Leila Sebbar ont vécu au centre même de cette tourmente où les personnes lucides et sensibles que sont ces deux auteures ne peuvent être que déroutées, avec cependant une fixation sur la langue, les exils et les migrations qui en résultent.

Après tous ces parcours, certains menés à rebours, à travers les œuvres de Malika Mokeddem et de Leila Sebbar, nous avons retrouvé une isotopie identique et

---

199. Bonn, Charles, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Université Presses, 2007. P. 9.

concluante ; ce projet omniprésent de dire l'exil, et donc de s'attacher durablement à des espaces. Malika Mokeddem, exilée réellement, géographiquement, culturellement, linguistiquement, porte en elle cette blessure béante de la nostalgie de son désert natal, de ses dunes, de leur enchantement, desquels elle ne peut se délivrer. Cela relève de l'obsession pour ces vastes espaces qui habitent l'espace de la mémoire, l'espace de l'esprit, l'espace des rêves, celui du texte et de l'écriture.

Leila Sebbar souffre d'un exil encore plus difficile à supporter. Celui de la langue de son père, qu'elle ne parle pas et qui la place sur le point le plus douloureux de la nostalgie, celle de ce que l'on n'aura, l'on ne possèdera jamais. Celle de l'inaccessible, de l'absence définitive. Pour remédier à une telle dépossession, l'auteure investit vainement tous les espaces, les arpentant, les fouillant méticuleusement, mais en vain. Car se heurtant au silence incorruptible de son père et sa propre ignorance. La langue de sa mère, française mariée à un algérien durant la colonisation, la patrie d'adoption, la France, la culture de ce pays d'adoption lui signifient encore plus cruellement cet exil et ces espaces générateurs de frustrations et d'insatisfactions.

Etant exilées réellement ou symboliquement de part et d'autre de la Méditerranée, Malika Mokeddem et Leila Sebbar accordent chacune une importance primordiale à cette mer, continuité aquatique évoquant le désert et se substituant à lui, y compris dramatiquement pour les Harragas, pour la première, et rempart ou obstacle infranchissable à tous points de vue, y compris et surtout linguistiquement pour la seconde.

Émerge des replis textuels des deux auteures, l'enfance, période la plus marquante pour les êtres. Le désert pour Malika Mokeddem, à jamais perdu et irrécouvrable dans sa magnificence exacerbée par les plus tendres souvenirs. La langue du père, en l'occurrence l'arabe pour Leila Sebbar, espace fabuleux, mais jamais foulé, jamais vécu, car c'est durant l'enfance que les apprentissages linguistiques sont les plus durables et surtout les plus efficaces.

Pour atténuer cet exil et le vivre pleinement, c'est-à-dire l'endurer, la littérature demeure le moyen le plus efficace, le plus séduisant, le plus durablement médiatique, donc le plus marquant. Malika Mokeddem et Leila Sebbar usent de cet art, sans modération, se permettant même tous les excès, et n'en finiront certainement pas de faire parler d'elles, dans les activités culturelles et artistiques et toutes les

manifestations qui gravitent autour de l'écriture, mais aussi et surtout, dans les recherches universitaires.

# **Bibliographie**

**Corpus :**

- MOKEDDEM, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.  
 MOKEDDEM, Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.  
 SEBBAR, Leila, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993.  
 SEBBAR, Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

**Œuvres citées :**

- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1997.  
 MOKEDDEM, Malika, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001.  
 MOKEDDEM, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.  
 SEBBAR, Leila, *La seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, Magnier 1999.

**Ouvrages Théoriques :**

ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Blida, Editions du Tell, 2002.

ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990.

ATTOUCHE Sid-Larbi, *Paroles de femmes*, Alger, ENAG, 2001.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imaginaire en mouvement*, Paris, José Corti, 1973.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, José Corti, 1971.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 2007.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1971.

BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, *A la rencontre de Malika Mokeddem*, Paris, l'Harmattan, 2003.

BESSIERE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?* Paris, PUF, 2001.

BONN, Charles, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Université Presses, 2007.

BOUALIT, Farida, *La littérature algérienne des années 90*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Real, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 2012.
- BOUVET Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006.
- FUENTES, Carlos, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Madrid, Patriche, 2002.
- CLAIR, Richard, *Politique de la littérature, politique du lieu*, Paris, Archives contemporaines, 2012.
- CLAUDE Lahaie, *Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Québec, Instant, 2009.
- DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1973.
- DJAOUT, Tahar, *L'invention du désert*, Paris Seuil, 1987.
- DUCHET, Claude, *Eléments de titrologie romanesque*, in *Littérature* n°12, décembre, 1973.
- DUMASY, Lise, *Littérature et politique*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- DURAND, Gilbert, *Les fondements de la création littéraire*, Encyclopædia Universalis, Enjeux, Tome1, 1990.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, 1991.
- GENETTE Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll., poétique, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gerard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GIOGANTI, Stéphane, *Histoire politique de la littérature*, Paris, Flammarion, 2011.
- GOLDENSTEIN, Jean-Paul, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 2011.
- GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, Conti, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Pour une sémiotique typologique*, Paris, Seuil, 1976.
- MOREL, Jean-Pierre, *Penser l'exil, écrire l'exil*, in *Exils d'écrivains et d'artistes au XXe*

siècle, Paris, Plon, 2006.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001.

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin, 2003.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LACARRIERE, Jacques, *Chemins d'écriture*, Paris, Plon, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

LUSEBRINK, Hans Jurgen, *Domination culturelle et paroles résistantes*, Laval, presses universitaires, 1997.

MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Bruxelles, De Boeck, 1999.

MIKHAÏL, Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MITTERAND, Henri, *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac, Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur*, Alger, Chihab, 2003.

MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Alger, Chihab, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

STASZAK Jean-François, *Qu'est-ce que l'exotisme ?* Genève, Szirka, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, Communication N°8.

WEISBERGER, Jean, *L'espace Romanesque*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978.

WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche critique des textes*, sur <http://www.vox-poetica.org>.

YOURCENAR, Marguerite, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

**Thèses et articles :**

ACHHEB Loubna, 2008, *Destruction d'un mythe et naissance de mythologies hybrides et invisibles dans L'interdite de Malika Mokeddem*, Synergies.

ALI BEN ALI, Zineb, *La littérature africaine au XXI è siècle : sortir du post-colonial*. Colloque international. Université de M'sila, Algérie. Mai 2007.

AMEUR Nassim, 2011, *LA DESIRANTE DE MALIKA MOKEDDEM : Le cœur à bonne hauteur*, Alger, El Moudjahid

ANGELES LLORCA TONDA, 2012, *Images de la femme maghrébine : analyse comparative de Je dois tout à ton oubli et La saison des hommes*, Espagne, Anales de Filología Francesa.

BAICHE Faiza, 2007, *La re-naissance par l'écriture dans N'zid de Malika MOKEDDEM*, Constantine.

BELEGHOUEG Zoubida, 2009, Malika Mokeddem *La passion des langues : Jaillissement de la création et itinéraire d'une vie*, Synergies.

BELKACEM Dalila, 2007, *Ecriture du métissage et métissage de l'écriture chez Malika Mokeddem*, Oran, Insaniyat.

BELKEIR Khaldia, 2012, *La Quête D'une Identité Chez Malika Mokeddem (Une revendication identitaire anti-conformiste et individuelle)*, Jordanie, Jordan Journal of Modern Languages and Literature

BELKEIR Khaldia, 2012, *La quête d'une identité chez Malika Mokeddem : une revendication de différence et de ressemblance*, Synergies.

BELKHEIR Khaldia, 2013, *Le Discours sur l'espace et le temps dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, Oran.

BENAMARA Nasser, 2009, *Le style oral chez Malika Mokeddem ou l'écriture du conte*, Synergies.

BENAOUDA Lebdaï, 2010, *Ecrivaines continentales*, Alger, El Watan.

BENAOUDA Lebdaï, 2011, *Une intrigue au long cours*, Alger, El Watan.

BENMEBAREK Nesrine, 2007, *Ecriture et symbolique du Désert dans Le petit prince et Terre des hommes D'Antoine de Saint-Exupéry*, Constantine.

BOUDJADJA Mohamed, 2013, *Le désert Mokeddemien : référence identitaire et expression poétique*, Algérie, Synergies.

BOUGOFFA Mohammed, 2010, *La dimension spatiale dans N'zid de Malika Mokeddem*, Constantine.



BUENO ALONSO Josefina, 2004, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Alicante, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses.

CHRAÏBI, Driss, le Magazine littéraire : *La littérature et l'exil*, n° 221, juillet-août 1985.

DJEMAI, Abdelkader, *Il arrive que l'engagement s'impose brutalement*, in La quinzaine littéraire, 1 mars 1997.

DUBOIS Jean-Marc, 1991, *Création entre ciel et chair*, ENTRE CIEL ET CHAIR, Trois Rivières.

GUENATRI Layla, *Sultana ou l'absence de soi dans L'Interdite de Malika Mokeddem*, Alger, Algérie Littérature Action N° 75 – 76.

HAJÓS Katalin, 2005, *Variations sur le thème de l'enfermement dans la littérature maghrébine d'expression française*, Nice.

Magazine livresque : réponses de Malika Mokeddem, Livresq.

MEITE, Méké, *L'Espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1993, Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe Berthier.

MESLOUH Fouzia, 2011, *Images obsédantes et rapport à l'autre dans mes hommes de Malika Mokeddem*, Constantine.

PARÉ Denise, 2008, *Habitats, migrations et prédatons Analyse écocritique de La héronnière de Lise Tremblay*, Québec, Cahiers de géographie du Québec.

RABIA Redouane, 2003, *Substrat Algérien dans N'zid de Malika Mokeddem*, Monclair, Froncofonia.

REMI Yacine, 2011, Entretien avec la romancière algérienne Malika Mokeddem «La mer, mon autre désert», Alger, El Watan.

## Sitographie :

AMADO LAUREL Maria Hermínia, *Prises de vue sur le paysage urbain et la nature dans quelques littératures de langue française*, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6478.pdf>.

AUBERT, Nathalie, article "*L'espace*". <http://.over-blog.com/article-15607090.html>.

BENJELLOUN Mohammed, *Du désert à la connaissance L'espace de l'autre dans Désert de Le Clézio*, <http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article-15607090.html>.

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, [www. https://fr.wikipedia.org](http://www.https://fr.wikipedia.org).

BLANC Nathalie, PUGHE Thomas et CHARTIER Denis, *Littérature, écologie* [http://www.ecologie-et-politique.info/IMG/pdf/36\\_BLANC\\_PUGHE\\_CHARTIER.pdf](http://www.ecologie-et-politique.info/IMG/pdf/36_BLANC_PUGHE_CHARTIER.pdf).

DI BENEDETTO, Christine, *Roman historique et Histoire dans le roman*, <http://journals.openedition.org/narratologie/767>.

DIB, Mohammed, *Citations*, <http://www.articlesfiches/0/5.pdf>.

FIDANI Geneviève, 2003, *Mohammed Dib, le désert sans retour*, [http://www1.rfi.fr/actufr/articles/041/article\\_22254.asp](http://www1.rfi.fr/actufr/articles/041/article_22254.asp).

GHOBADI Parissâ, 2012, *L'étude de l'espace désertique chez Jean Marie Gustave Le Clézio et Antoine de Saint-Exupéry*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1574#gsc.tab=0>.

GUIRAUD, Jean, *Histoire partielle, histoire vraie*, [www. https://fr.wikipedia.org](http://www.https://fr.wikipedia.org).

HOYET Marie-José, 2005, *Leila Sebbar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey, Fatima Mernissi*, <http://www.babelmed.net/letteratura/38-mediterraneo/1334>.

HELE Beji, <http://www.babelmed.net/letteratura/38-mediterraneo/1334-leila-seibbar-malika-mokeddem-ma-ssa-bey-fatima-mernissi-h-l-beji.html>.

<http://journals.openedition.org/narratologie/767>.

WHITE, Kenneth, *Cahiers de la Géopoétique* N°1 <http://institut-geopoetique.org/fr/>

MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Alger, Chihab, 2006.

NOIRAY, Jacques, *Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb* in <http://www.uni-rouen.fr/dyalang/glottopol>.

PEREC, Georges, sur <http://www.vox-poetica.org> Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

ROCHE, De Chamfort, Nicolas, Sébastien, <https://dicocitations.lemonde.fr>

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

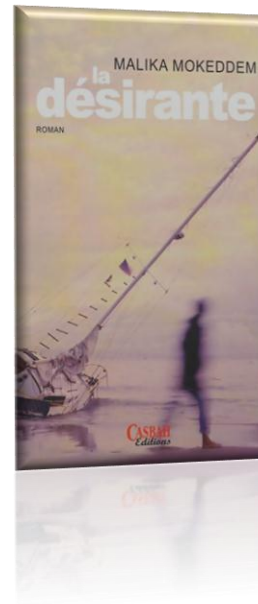
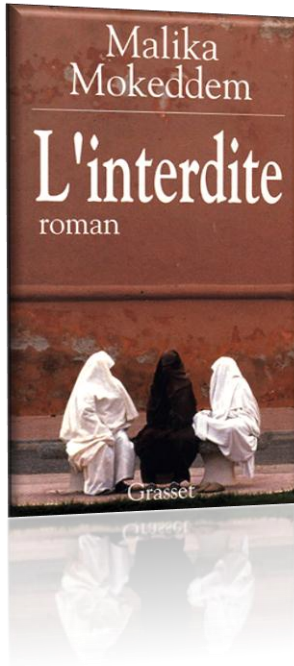
STASZAK Jean-François, *Qu'est-ce que l'exotisme ?* Genève, Szirka, 2008.

SCHREIBER, Sylvia, *Formes intermédiaires de la représentation de l'enfance chez Mohammed Dib, Hélène Cixous et Leila Sebbar* [http://www.wiwm.at/transit/transit-online/le-regard-vers-l 'enfance](http://www.wiwm.at/transit/transit-online/le-regard-vers-l-enfance). Consulté le 15 janvier 2019.

VEGA-RITTER Max, *L'énigme du désert sous la mer : Malika Mokeddem, La désirante*, <http://artdz.info/les-dossiers-dartdz/131-malika-mokkedem/233-lenigme-du-desert-sous-la-mer-malika-mokkedem-la-desirante-grasset-2011>, Les dossiers d'Artdz.

WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche critique des textes*, sur <http://www.vox-poetica.org>.

# **Annexes**



## Malika Mokeddem

### La désirante

Rencontré en marge du Salon international du livre d'Alger, auquel l'auteure participait à l'occasion de la sortie de son dixième roman, Malika Mokeddem nous confie, sans concession, ses passions, ses indignations et sa venue à l'écriture.

**L'ivrEscQ :** *La désirante*, un titre original, on oublierait presque qu'il fait partie de notre vocabulaire...

**Malika Mokeddem :** Oui, c'est pourtant le féminin de désirant. À partir du moment où Shamsa dit du bateau *Vent de sable*, je le rebaptiserai bien désirante. Le fait qu'elle l'énonce comme nom de bateau, je trouve que cela lui va tellement bien et j'adore ce titre.

**L. :** Autre nom chargé de symbolique qui renvoie au soleil. Shamsa ?

**M. M. :** Elle est solaire, cette femme en dépit de tout ce qu'elle a au fond d'elle et qui aurait pu la plomber. Elle a toujours été insolente et solaire, je crois que cela va ensemble. Le soleil ne se cache pas, elle a un regard aigu sur les choses, elle ne se positionne pas en victime.

**L. :** *La désirante* est un roman tout en finesse où il est question d'amour et c'est dans le manque que va se développer cet amour ?

**M. M. :** Shamsa n'a jamais connu l'amour, elle n'a pas connu ses parents. Le manque et l'absence étaient des notions complètement abstraites pour elle. Quand elle était en Algérie, elle enquêtait essentiellement sur des disparitions pour pouvoir approcher, scruter le regard des mères, des épouses, des filles, toutes ces femmes qui ont perdu un proche. Shamsa voyait leur détresse sans pouvoir la ressentir. Elle se retranchait alors derrière ses papiers et posait des questions, à défaut de l'élan d'empathie qu'elle aurait pu ressentir à ce moment-là. Et elle quitte son pays et rencontre alors l'amour.

**L. :** Elle découvre d'abord un bateau...

**M. M. :** Elle se retrouve face à un bateau appelé *Vent de sable* et elle a une histoire très forte avec. De par la façon dont elle a été abandonné à sa naissance, cela la bouleverse. Elle fait ensuite la connaissance du propriétaire de *Vent de sable* : Léo. Il s'avère qu'il connaît le désert mieux qu'elle. Naît alors une grande histoire d'amour. Lorsque Léo disparaît, elle n'y croit pas. Elle ne croit pas aux circonstances troubles de sa disparition. L'enquêtrice qu'elle est pense au Sahel, à la porosité des différentes mafias entre le Sahel et la Méditerranée.

**L. :** Il est question d'amour, mais *La désirante* est un habile mélange de littérature blanche et de littérature plus sombre car c'est aussi un roman policier...

**M. M. :** Oui, c'est aussi un thriller. Je n'avais pas envie de faire un essai ou un polar totalement noir. Et je pense que ce qui fait la force du livre, c'est de fractionner les chapitres. Un chapitre se concentre sur l'avancée de l'enquête, et au chapitre suivant Shamsa s'adresse à Léo à la deuxième personne comme s'il était présent. C'est sa façon de le faire exister. Elle ne se résout pas à sa perte et il fallait qu'il existe pour elle instant après instant.

**L. :** Peut-on parler de transfiguration de la perte ?

**M. M. :** C'est plutôt le refus, le déni de la perte. Elle apprend l'absence, elle apprend la douleur du manque, mais elle se refuse à envisager la mort de Léo. C'est ce qui motive son départ sur ses traces. Et ce qui la tient en haleine, c'est ce dialogue fictif, ces adresses à cet homme qu'elle cherche. Parce qu'elle est dans cette immensité, dans cette quête. À ce moment-là, elle se sent enfin capable de ressentir l'émergence des absences auxquelles elle n'aura jamais de réponse.



Absence de ses parents, de son identité. Le plus douloureux de sa propre absence est transfiguré par l'éclat de la mer et son désir de retrouver son homme. C'est lorsque celui-ci disparaît qu'elle développe une conscience accrue de l'amour qu'elle lui porte. Elle va réaliser à quel point elle l'aime. C'était important qu'elle découvre l'absence de l'être aimé, cela va permettre l'expression d'autres manques. Elle sublime cet amour et cristallise autour les autres absences qu'elle a pu ressentir. Elle ne se résout pas à la disparition de cette passion amoureuse qui est entrée dans sa vie par effraction.

**L. :** Peut-on parler de moments de répit dans cette quête ou la quête étant par essence dénuée de tout repos ?

**M. M. :** Dans *La désirante*, quand l'enquête commence à avancer, et apparaît le premier indice tangible auquel s'accrocher enfin Shamsa, tenue au secret, celle-ci demeure très peinée de ne pas pouvoir partager ces informations avec les parents de Léo. Des parents avec lesquels les relations ont été parfois houleuses (en particulier la mère de Léo). Shamsa se surprend à leur dire au téléphone : « *Je vous aime.* » C'est la première fois qu'une telle déclaration fuse à leur égard. Et elle reste étouffée, elle-même, de cette spontanéité et de ses propos.

**L. :** Tout au long du récit, on observe une mise en parallèle de la mer et du désert. Vous percevez la mer comme une immensité désertique...

**M. M. :** La mer, c'est mon désert assouvi. Dans le désert, je ne sortais jamais de chez moi sans livre ; j'avais toujours des livres pour cacher l'horizon. L'horizon était un abîme pour moi que je ne franchissais jamais. Les livres étaient alors mes seuls voyages. Tout ce désert mythique des touristes n'est pas le mien. Ce désert a été la plus grande des claustrophobies car je n'en parlais jamais. Quand je levais les yeux vers l'horizon, je ressentais une bouffée d'angoisse. En naviguant à travers la Méditerranée, j'ai appris à maîtriser la notion d'horizon. Tout ce que fait Shamsa, je le connais parfaitement, je suis marin comme elle. L'horizon est alors devenu pour moi synonyme d'une arrivée dans un port, dans une crique. En aimant la mer, j'ai peu à peu compris que cette immensité désertique, j'en avais profondément besoin. À force d'écrire le désert en plein

mer, j'ai eu le désir plus tard d'aller le retrouver physiquement.

**L. :** Il y a beaucoup de similitudes entre vous et votre personnage de Shamsa. Originnaire du désert, elle navigue, vit à Montpellier, écrit...

**M. M. :** Elle est orpheline aussi mais il y a cette très belle phrase dans *Poils de Carotte* : « *Tout le monde n'a pas la chance de naître orphelin.* » C'est quelque chose que je pense profondément, les histoires de ruptures familiales sont tellement douloureuses. Shamsa peut, elle, se les construire. Les ruptures familiales sont douloureuses mais moins douloureuses que la présence des gens auprès desquels vous vous sentez étrangère. Je lui ai épargné ce côté de Malika Mokkedem pour qu'elle soit plus disponible à cet amour.

**L. :** On sent que vous ne vouliez pas vous encombrer aussi de la présence des parents dans vos récits...

**M. M. :** Parce que *La désirante* vient après *Je dois tout à ton oubli*. Il y a eu dans mes écrits, des récits autobiographiques comme *La transe des insoumis*, où le fil conducteur était l'insomnie et la solitude : probablement la conquête de la lectrice et solitude de l'écrivaine que je suis devenue. *La transe des insoumis* est un texte qui m'a traversée. J'ai voulu continuer cette écriture de l'intime par *Mes hommes*, un livre difficile à écrire : parler des hommes qui ont existé sans tomber dans le mélodramatique. En revanche, le texte le plus douloureux à écrire est un texte sur ma mère : *Je dois tout à ton oubli*. Cette écriture a été une véritable souffrance. Grâce à cet ouvrage, j'ai évacué les douleurs familiales ; dans mon dernier roman, j'avais besoin d'une héroïne sans famille, Shamsa.

**L. :** Shamsa est une héroïne aux antipodes de l'héroïne tragique...

**M. M. :** Oui, parce que les maters dolorosa, il y en a suffisamment. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont ces caractères bien trempés qui ne viennent pas du monde des nantis, mais issus de la misère ou de l'abandon, et qui font quelque chose de leur vie, quelque chose d'accompli, à force de refus successifs. Shamsa a été élevée par des religieuses, elle n'est pas dans la déploration, mais dans l'appréciation de ce qu'elle a, et c'est ce qui la fait avancer. Quand l'Algérie commence à se faire Hara-Kiri, elle part ; et dans son exil, elle rencontre alors l'amour.



## Au fil des pages

**L. :** Un amour issu d'un milieu très différent du sien, lui Français, fils unique, choyé par des parents fortunés...

**M. M. :** C'était important que cet amour soit étranger, parce que j'avais le sentiment que pour pouvoir percer la carapace de Shamsa, Léo ne devait rien avoir en commun avec son monde, sauf son amour pour le désert.

**L. :** Le caractère bien trempé de Shamsa nous rappelle celui d'un autre de vos personnages : Sultanna héroïne de *L'interdite*, qui accomplit, elle aussi, un itinéraire vers le désert...

**M. M. :** Sultanna perd son amoureux et revient pour l'enter-  
rer et c'était la période  
durant laquelle on pleu-  
rait régulièrement, en  
Algérie, des victimes  
d'attentats, d'assassinats.  
Juste avant, j'avais  
écrit un livre très dou-  
loureux : *Je dois tout à  
ton oubli*. Au sortir de ces livres, j'avais besoin de prendre le  
large dans l'écriture ; et comme je suis marin, j'ai pris le large  
au sens propre et figuré au travers le personnage de Shamsa.  
Je pensais initialement que Shamsa devait finir par trouver son  
amour mort ; et plus j'avais dans l'écriture, et plus j'avais  
l'impression que mon héroïne me disait : « *Je ne te laisserai  
pas faire, je veux le retrouver.* » J'étais alors comme saisie par  
la force de vie et la détermination de ce personnage.

**L. :** *L'interdite* paraît en 1993, dans le contexte historique de  
la décennie noire. *La désirante* a été écrite dans le contexte  
historique du Printe

**mps arabe. Cette concomitance est-elle fortuite ?**

**M. M. :** Les écrivains ont un flair (*rires*). Mon livre est sorti en  
France en mars chez Grasset, et un journaliste montpelliérain  
m'avait alors dit : « *J'ai l'impression que votre *Désirante* a  
dégoupillé quelque chose dans le monde arabe.* » (*rires*).

**L. :** Vous vivez en France, vous bénéficiez d'un lectorat des  
deux côtés de la mer Méditerranée. Que représente pour  
vous cette double culture ?

**M. M. :** Dans l'avion en venant de Paris à Alger, à un moment

l'avion survole la Méditerranée. J'observe alors la côte française  
s'éloigner. J'aime cet espace-là, cet entre-deux. Pendant les  
années 90, je ne pouvais pas lever les yeux vers la mer sans  
penser à là-bas (l'Algérie). Et ça réchauffe le cœur de penser  
à «là-bas» qui vous habite.

**L. :** On sait votre engagement en faveur de l'émancipation  
de la femme. Quel constat faites-vous aujourd'hui sur la  
condition féminine en Algérie ?

**M. M. :** Le combat continu et la condition de la femme a  
même régressé et je ne peux y rester insensible. Après avoir  
rendu les épreuves de *La désirante*, j'ai voyagé en Algérie,  
notamment à Bousaâda et dans le M'zab, cela a été pour moi  
un constat terrible. Quand  
j'étais jeune, j'avais toujours  
le nez dans les livres car  
seuls les livres avaient  
pour moi les réponses aux  
questions osées que je  
ne pouvais poser aux  
adultes qui me trouvaient

*La transe des insoumis* est un texte qui m'a  
traversée. J'ai voulu continuer cette écriture de  
l'intime par *Mes hommes*, un livre difficile à écrire :  
parler des hommes qui ont existé sans tomber  
dans le mélo.

sulfureuse. Des années de l'indépendance, qu'est-il sorti ?  
Une scolarisation massive des femmes certes, mais force est  
de constater un recul terrible et paradoxal des idées. Et que les  
femmes y participent parfois m'horripile. Aussi, je suis heureuse  
de présenter aux lectrices une héroïne forte, indépendante, solaire  
ce que je voudrais que toutes les algériennes soient et il en y a  
en fort heureusement.

**L. :** Vous conjuguez toujours l'exercice de la médecine et  
l'écriture ?

**M. M. :** Oui, je suis toujours médecin, à mi-temps pour me  
consacrer aussi à l'écriture. Je n'ai pas abandonné la médecine,  
car j'aime le contact de mes patients. Enfiler ma blouse, palper,  
soigner, sauver un corps malade, être efficace immédiatement met  
du bémol à mon ego. L'écriture est devenue, longtemps plus  
tard, un lien social. Le vrai lien social a toujours été, pour moi,  
l'hôpital ou la clinique.

**L. :** Si vous deviez mettre en exergue une phrase de votre  
roman *La désirante* ?

**M. M. :** « *J'étais déserte et notre rencontre m'a rendue  
désirante.* »

Propos recueillis par Soraya Boudriche Derrais

Au fil des pages

Malika Mokeddem

La désirante

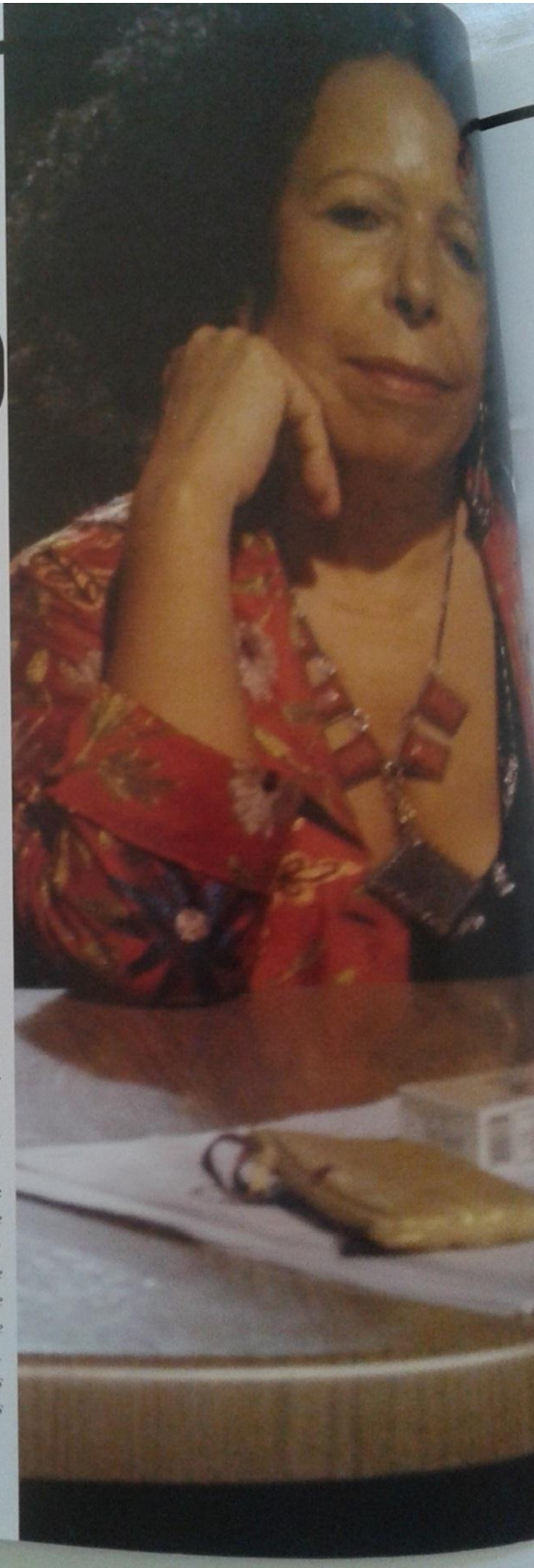
Malika Mokeddem signe son dixième roman : *La désirante*, un ouvrage tout en finesse et à fleur de peau.

L'héroïne Shamsa ne croit pas en la mort de son compagnon Léo, chercheur au CNRS, disparu mystérieusement en mer, laissant vide son voilier : *Vent de sable*. Après huit mois d'enquêtes policières infructueuses, intuitivement certaine que Léo n'est pas mort, Shamsa entreprend seule sa première traversée : « *C'est à moi de prendre le relais des recherches.* » Son odyssée méditerranéenne met à l'épreuve son courage autant que sa résistance. Envers et contre tout, elle décide de mener sa propre investigation et de « *retourner à la mer.* » Elle part sur ses traces, pour refaire son parcours, rencontrer ceux qu'il a croisés, et trouver une explication à son absence soudaine. L'amour tant spirituel que physique qui la lie à Léo lui donne la force de braver toutes les barrières psychologiques, géographiques, de mener sa propre enquête, de tenter de retrouver à tout prix son bel amant rencontré sur le port de Montpellier quelques années auparavant. « *La tentation de te fuir, de t'écarter de mon chemin m'avait effleurée. Mais je demeurais sans voix. Je n'avais plus envie de comprendre les motivations du nom de ton bateau. C'était à l'intérieur de moi que se déchainait ce vent-là brouillant mon entendement. Et mon regard demeurait captif de la parade des lettres indigo.* »

La romance de Shamsa et Léo, c'est aussi et surtout l'union de deux êtres issus de milieu très différents. « *Tu avais beau me plaire, c'est un euphémisme, ta richesse m'était un insurmontable obstacle. Avant toi, je ne laissais aucune chance aux nantis qui tentaient de m'approcher. Arrogante et péremptoire, je ne me posais même pas de question sur le ressort de ce rejet. Je les rabrouais : je ne suis pas à vendre. Et je tournais le dos. Sans doute parce que je ne concevais ces relations-là que cousues au fil empoisonné du fric, des traditions et des conventions.* »

L'ivrEscQ n°14 Nov./Déc. 2011 - 22

ivrEscQ n°14 Nov./Déc. 2011 - 20



DÉBAT AUTOUR DU CORPS, DU SEXE ET DU DÉSIR AU SILA

# «Écrire est toujours une façon de se mettre à nu»

● Le corps, le désir, le sexe et le fantasme sont présents d'une manière ou d'une autre dans la littérature.

**L**ittérature de l'intime, graphie du corps». Thématique vaste mais assez peu abordée dans les débats littéraires en Algérie. Lundi, au 18<sup>e</sup> Salon international du livre d'Alger (SILA), au Palais des expositions des Pins maritimes, Noureddine Saâdi et Malika Mokaddem ont débattu de cette question. Rachid Moncef, qui a modéré le débat, a rappelé que Rachid Boudjedra a fait «entrer» le corps dans la littérature algérienne d'une manière fracassante dans les années 1970. Youcef Sebti, pour la poésie, en avait fait de même. «*Quand j'écris, j'ai l'impression d'habiter un autre corps. L'écriture malmène le corps. L'écrivain ressent de fortes sensations, mais le corps ne bouge pas, reste immobile pendant le temps d'écriture. Il faut sortir de temps à autre, faire de l'exercice pour récupérer son corps*», a déclaré Malika Mokaddem. L'auteure de *Mes hommes* a estimé qu'écrire est un acte intime. «*On traîne le micro portable dans le lit pour écrire, dans l'intimité totale. On est avec les personnages. Se lancer à corps perdu dans l'écriture signifie que l'on jette beaucoup de tabous*», a-t-elle affirmé, revendiquant le «je» dans son écriture. Elle a cité l'exemple de son roman *Mes hommes*, où elle a décrit ses rapports avec l'autre sexe. «*J'ai étudié dans un lycée où il y avait peu de filles. J'étais donc souvent dans un milieu masculin face à eux ou contre eux dans l'affrontement. Le premier homme que j'ai affronté était mon père. Dans ce roman, j'ai exploré toutes les facettes de ma relation aux hommes*», a-t-elle confié. L'auteure, de *Je dois tout à ton oubli*, craint de tomber dans la légèreté, dans l'écriture sur l'intime. «*Le défi est d'éviter le roman à l'eau de rose sans avoir peur des tabous*». Pour Noureddine Saâdi, écrire est toujours une façon de se mettre à nu. «*Que ce soit dans l'écriture dite*

Malika Mokadem, Noureddine Saâdi et Rachid Moncef faisant «corps» avec le thème



PHOTO : H. LIVES

d'autofiction où l'auteur croit qu'il raconte sa vie, alors qu'il s'agit que d'écriture, ou dans la fiction élaborée avec une narration et des personnages. Dès lors que l'on écrit, on livre aux autres quelque chose qui relève du domaine de l'intimité. Un livre est toujours révélateur de ce qui est un écrivain», a expliqué l'auteur de *La nuit des origines*. D'après lui, le corps est fantasmé dans la littérature. «*Le premier corps qui est en jeu est celui de l'écrivain. Et dans ce rapport et dans cette émotion entre le corps et ce que l'on écrit, il y a quelque chose qui se noue, je crois que c'est la littérature*», a-t-il indiqué. Il a souligné que la représentation du corps dans les littératures diffère d'une société à un autre. «*Dans la culture occidentale, on pense qu'il*

existe une séparation entre le corps et l'âme. Cela vient de la philosophie grecque. L'image du corps a pris de l'ampleur depuis Nietzsche. Il y a une façon de représenter son corps comme si ce corps était l'objet essentiel de son identité», a analysé Noureddine Saâdi. Pour Rachida Moncef, le corps n'a jamais été un enjeu dans les littératures européennes. Avis non partagé par Noureddine Saâdi. «*Le XIX<sup>e</sup> siècle français a été marqué par ce rapport de l'écriture au corps et aux censures*», a-t-il précisé, citant l'exemple du procès fait à Gustave Flaubert autour du roman *Madame Bovary* (paru en 1857). Il a rappelé que l'Eglise chrétienne a tout fait pour interdire à la littérature d'exposer les corps... **Fayçal Métaoui**

**Entretien à domicile avec l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem  
accordé à Faïza Baïche**

Montpellier, dimanche 21 novembre 2010 à 15:00h

F. B: Malika Mokeddem, écrivaine algérienne, a vu le jour en Algérie dans une famille conservatrice... Malika Mokeddem est-elle une écrivaine d'expression française ou une écrivaine francophone?

Malika Mokeddem: Je suis une écrivaine d'expression française.

F.B: Malika Mokeddem est très prolifique; elle nous surprend chaque année ou deux avec un roman. Quel est le secret de cette motivation extraordinaire?

Malika Mokeddem: Vous savez que je suis médecin... et ceci ne m'empêche pas d'écrire... L'écriture c'est ma passion... Le plus grand amour de ma vie c'est ça... J'aime écrire. C'est tellement fort que toute ma vie s'est brisée pour qu'elle se réorganise autour de l'acte d'écrire.

F.B: Malika Mokeddem est une dévoreuse de livres. Quel est l'impact de Sartre, Simone de Beauvoir, Kafka, Giono, Faulkner... dans ces écrits?

Malika Mokeddem: Depuis mon très jeune âge j'étais dévoreuse de livres, et je ne les ai jamais relâchés. Ces auteurs ont nourri mon imagination. Ils ont eu une très grande influence sur ma vision du monde et sur la manière de percevoir la réalité... Aussi, je n'ai pas lu que ça... Je lis beaucoup... J'ai tout lu.

F.B: Le mauvais œil, intitulé d'un roman que nous n'avons pas eu l'occasion de lire. Quelles en sont les causes?

Malika Mokeddem: Je n'ai jamais écrit un tel roman. Ce ne sont que des rumeurs.

F.B: Dans son premier roman *Les hommes qui marchent*, Malika Mokeddem écrit d'une manière automatique. S'agit-il d'un impact surréaliste, de même vous avez mentionné une épigraphe de René Char - qui est un surréaliste- dans *La Nuit de la lézarde*.

Malika Mokeddem: Je ne suis pas surréaliste et je n'ai jamais été surréaliste. Vous voulez dire qu'il y a eu un travail.

272

F.B: Dans toute l'œuvre de Malika Mokeddem, à côté de la médecine, la création artistique est présente. Peinture, dessin, chant, musique, ont-ils une grande inspiration sur Malika Mokeddem et ses écrits?

Malika Mokeddem: Je suis toujours médecin. J'exerce ma profession en tant que

médecin. J'aime la peinture, mais je ne suis pas peintre. Je compte faire un ouvrage sur la peinture après *La désirante*, roman que j'ai terminé et que je compte publier en Mars prochain (2011). Il est temps pour moi de me retourner vers l'écriture plaisir.

F.B: Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour pénètre dans un rêve infini: « *Il [ Sassi] saisit son visage à deux mains comme on prend celui d'un enfant ou d'une amante et d'une douce pression des pouces lui ferme les paupières sur des rêves infinis.* » (p.128). Nour s'efface et cède la place à une autre lumière Nora.

Pourriez-vous considérer que *La Nuit de la lézarde* est une introduction pour *N'zid*?

Malika Mokeddem: Oui... Nour est l'héroïne de *La Nuit de la lézarde*, Nora est l'héroïne de *N'zid*... c'est aux critiques d'interpréter *La Nuit de la lézarde* et *N'zid*.

F.B: Rompre avec l'écriture traditionnelle et donner un nouveau souffle à votre écriture à partir de *La Nuit de la lézarde*. Est-ce une véritable renaissance de l'écriture chez Malika Mokeddem?

Malika Mokeddem: Mon écriture n'a jamais été traditionnelle. Et vous croyez qu'il y a eu innovation à partir de *La nuit de la lézarde*? A mon avis, il y a eu un travail. Comme je vous l'ai dit, je vais me pencher sur l'écriture plaisir avec *La désirante*.

F.B : *N'zid*, œuvre mère de Mokeddem, est dédiée à la tribu intime et préférée de Malika Mokeddem et appartenant à des nationalités diverses sauf arabe.

Malika Mokeddem: *N'zid* est dédié à mes amis, à mes intimes, c'est ma tribu!

F..B: «*L'acte d'écrire est ma première liberté*», avez-vous dit dans «El Watan» un 12 septembre 2006.

Malika Mokeddem: l'acte d'écrire c'est ma liberté. C'est ma suprême liberté!

F.B: Il y a toujours de l'espoir dans la fin de vos romans. Est-ce que Malika Mokeddem est aussi optimiste dans la réalité que dans ses écrits?

273

Malika Mokeddem: Je suis optimiste.

F.B: Que représente pour vous:

*La Nuit de la lézarde, N'zid, Je dois tout à ton oubli?*

Malika Mokeddem: *La Nuit de la lézarde*: le premier titre était *la lézarde*.

L'héroïne «Nour» est partie dans le désert, elle voulait s'éloigner de la ville.

*N'zid*: Le premier titre est: *une Guinness à Galway*. *N'zid* veut dire: je nais, *N'zid*: Je continue, *N'zid*: j'avance... *Je dois tout à ton oubli*: Selma qui creuse dans la mémoire pour se souvenir de cette mère qui tue son enfant.

F.B: Le concept «Franchement» élément récurrent dans *La Nuit de la lézarde*  
Malika Mokeddem: franchement: tic de langage.

F.B: Désert.

Malika mokeddem: C'est l'enfermement... C'est mon univers. Le désert est une personne. Dans le désert, je suis et je me sens étrangère aux miens par le savoir.

F.B: Mer.

Malika Mokeddem: Premier personnage de *N'zid*... C'est le désert adopté, sillonné.

F.B: Angoisse.

Malika Mokeddem: L'angoisse c'est le doute... Je reprends ma copie.

F.B: Liberté.

Malika Mokeddem: Ma patrie.

F.B: Patrie.

Malika Mokeddem: C'est mon écriture.

F.B: Père.

Malika Mokeddem: Amour muselé par les conventions. Je me souviens lorsque je suis allée en Algérie. Avant de mourir, il avait saisi ma main et il m'a demandé Pardon!

F.B: Mère.

Malika Mokeddem: dédicace de la tribu. J'ai refusé tout ce qu'elle a vécu. Je suis sortie de son ventre et je suis devenue rebelle, certainement, grâce à elle, à cause d'elle... Je crois dire grâce à elle.

**"Je ne parle pas la langue de mon père" entretien de Taina Tervonen avec Leïla Sebbarfévrier 2003**

***La notion d'exil est centrale dans vos ouvrages, elle construit toute votre œuvre. Est-ce la chose qui vous pousse à écrire ?***

Oui. Dans *Lettres parisiennes*, j'ai examiné à la loupe le déclencheur de l'écriture

romanesque et autobiographique : la position de l'exil, dont on peut donner plusieurs définitions.

***Et quelle définition en donneriez-vous ?***

Je dirais que c'est la séparation. Pour moi, elle est là depuis la naissance, dans le fait que je suis née dans une Algérie coloniale d'un père algérien et d'une mère française. L'amour fait des miracles, mais je crois qu'à cause de la colonisation et plus tard de la guerre d'Algérie, j'ai vécu cette situation comme de la séparation et de la division. D'une certaine manière, pour moi, l'exil est au début, c'est l'origine.

***Dans votre dernier ouvrage, cette séparation est également physique : les scènes de la vie quotidienne sont souvent vues de derrière les barreaux et les moustiquaires.***

La séparation est en effet géographique. Les quartiers où mon père dirigeait les écoles de garçons indigènes étaient des quartiers pauvres, situés à la périphérie, des quartiers d'Arabes que l'exode rural avait entraînés là. A l'intérieur de ces quartiers, il y avait une autre séparation, celle de l'école située au centre du quartier mais protégée par des murs, des grillages. Mais quelque part, ces séparations étaient intéressantes : on pouvait observer sans être vu, enfin, le moins possible. Alors, le regard s'exerce.

***Il y a aussi la séparation linguistique.***

Oui, elle est essentielle, la vraie séparation politique. La langue de la rue, la langue des enfants arabes, devient la langue des ennemis pour les uns, et la langue française pour les autres. C'est là, à la frontière de ces deux langues que se dessine le conflit. Et quand on est enfant, on le sent bien, on n'a pas besoin d'explication. C'est plus tard qu'on va chercher les explications.

***Votre dernier ouvrage se construit entièrement autour de cette absence d'explication. La langue devient presque le vecteur de l'exil, d'une mémoire qui n'est pas transmise.***

C'est un questionnement permanent et c'est cela qui me fait écrire, je pense. Je continuerais de questionner jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de questions ! (rires)

***Dans plusieurs de vos ouvrages, l'exil est personnifié par un homme. Mais derrière les hommes se profile une présence féminine très forte : la mère, les sœurs, les tantes. Les femmes sont-elles porteuses de la mémoire que vous cherchez à atteindre ?***

Je comprends à mesure que j'écris. Quelque chose se dessine et je commence à comprendre, après de longues années et beaucoup de travail d'écriture. Je commence à comprendre que ce que je cherche de mon père, je le trouverai dans les femmes de mon père. Non pas dans l'épouse de mon père, mais dans les femmes derrière mon père, à côté de mon père et dans cette présence ancestrale qui a tenté de maintenir la tradition. Je crois la voir là, du côté des femmes.

***De façon générale ou dans votre cas particulier ?***

Je parle de mon histoire familiale qui s'élargit à toutes les histoires d'exil. Et dans toutes ces histoires d'exil, les femmes sont les porteuses de la mémoire. Dans un autre livre, *Parle mon fils, parle à ta mère*, c'est encore la mère qui rappelle son histoire à un fils qui revient après de longues années d'absence. C'est le moment ou jamais de lui rappeler une mémoire et une tradition qu'il est en train d'oublier. Elle le lui dit sous une forme particulière : " Rappelle-toi que tu as une âme ".

***Pourquoi les femmes portent la mémoire et non les hommes ?***

Les hommes seraient davantage du côté de l'histoire et de la politique, les femmes plutôt du côté de la mémoire domestique et de la maison. Donc de tout ce qui est intérieur, mais intérieur profondément. La mémoire ancienne, qui doit toujours être là et doit se répéter.

L'idée de la transmission est évoquée dans *Lettres parisiennes* où vous parlez du " deuil du pays natal, d'une terre évidente simple dont j'aurais hérité et que j'aurais juste à transmettre ". ***Vous y évoquez également le deuil d'une identité simple en écrivant : " Si je parle d'exil, je parle aussi de croisements culturels ; c'est à ces points de jonction et disjonction où je suis que je vis, que j'écris, alors comment décliner une identité simple ? "***

L'identité complexe, ça veut dire qu'on ne naît pas avec une identité de tous les droits. On naît avec une nationalité mais l'identité est toujours à gagner, toujours à construire. Elle n'est pas là depuis toujours. C'est ce travail-là de construction que je fais dans l'écriture. Ecrire me donne une identité qui ne soit pas meurtrière ou dangereuse pour moi. Quand je dis que je suis écrivain, je peux croire que cela me dispense de décliner une identité compliquée – ce qui n'est jamais le cas d'ailleurs ! (rires) Chaque fois, je suis quand même obligée de préciser que je suis un écrivain français, écrivant en France et de langue maternelle française, mais avec un pays natal qui est l'Algérie, une mémoire algérienne que je me fabrique. Et je retrouve la complexité de toute façon...

***Cette notion d'identité fabriquée est assez flagrante dans votre dernier livre où faute d'explications de la part du père, vous lui inventez une histoire.***

Dans les blancs de l'histoire paternelle, j'imagine quelque chose. Croiser le réel et l'imaginaire n'était pas évident. Quelque fois, je suis dans l'imaginaire comme si c'était du réel. Si bien que ma mère a lu le livre et m'a demandé si je n'avais pas rencontré les enfants de Fatima, une de nos domestiques. Elle s'inquiétait de la façon dont le livre pouvait être reçu par sa famille. Moi, je pense que le livre fera son travail. C'est vrai que je ne me suis pas préoccupée de masquer les noms. Je n'aurais pas pu écrire cette histoire avec d'autres prénoms. Pour moi, c'est Aïcha et Fatima depuis toujours et c'était inconcevable que je les dénomme.

***Dans le livre, le réel est tout le temps questionné alors que l'imaginaire ne laisse pas***



*place**aux**hésitations.*

C'est vrai. Même si par moments, se glisse un conditionnel. Et dans les dernières pages, je me sens obligée de dire la vérité. C'est ça qui fait la jouissance de l'imaginaire : cela pourrait être vrai - puisque ma mère a cru que c'était vrai !

***Il y a dans le livre une très belle phrase sur la rupture généalogique : " Peut-être la langue étrangère l'a-t-elle séparé des mots qu'il aurait choisis pour nous, ses enfants. " La cassure se situe déjà au niveau de la langue. Avez-vous demandé à votre père pourquoi il ne vous a jamais parlé en arabe ?***

Je ne lui ai jamais demandé comme ça, brutalement. Je pense qu'il aurait pu le prendre comme un reproche. D'une certaine manière, c'est parce que je n'ai pas su sa langue que j'ai écrit. Et je ne peux pas lui reprocher d'être devenue écrivain ! Il y a des raisons objectives assez simples à imaginer et à analyser. Mais ce qui m'intéresse, c'est la raison profonde. Je crois que mon père n'a jamais cherché à imposer quelque chose qui aurait pu faire du désordre dans la maison d'école de ma mère. D'une certaine manière, j'analyse ce choix comme un respect à l'égard de sa femme. Ma mère n'avait pas les moyens, non pas intellectuels mais physiques, temporels d'apprendre la langue arabe. L'école coloniale de l'époque, c'était parler le français et enseigner le français. Il n'y avait pas d'autre langue possible dans cet espace scolaire. Ma mère n'avait pas besoin d'apprendre l'arabe et je crois que pour elle, tout s'est bien passé dans une langue française qui n'était pas la langue de la haine. Ma mère avait adopté l'Algérie. A un moment de sa vie, elle y avait vécu plus longtemps qu'en France et elle y serait restée.

***Etes-vous retournée en Algérie ?***

J'y suis retournée, mais toujours d'une manière problématique. J'y allais invitée pour mes livres. Je restais dans une ville et je ne pouvais pas circuler seule, ce n'était pas possible. Je ne suis jamais allée en Algérie comme je le voulais, là où je voulais être.

***Pensez-vous que ce retour est possible ?***

Je crois que cette Algérie n'existe plus. Je retrouverais certainement des choses mais cette Algérie n'est plus là. Si je retournais dans ce village dont je parle, je chercherais Fatima et Aïcha, mais je sais que je ne les retrouverais pas. Peut-être parce que je ne ferais pas le nécessaire pour les retrouver non plus. Je ne parle pas la langue de mon père, de Leïla Sebbar, Julliard, 2003. Lettres parisiennes. Histoires d'exil, de Leïla Sebbar et Nancy Huston, J'ai lu, 1999.

Je ne parle pas la langue de mon père, de Leïla Sebbar, Julliard, 2003. Lettres parisiennes. Histoires d'exil, de Leïla Sebbar et Nancy Huston, J'ai lu, 1999.

**Roswitha Geyss, Autriche**  
**Interview avec Leïla Sebbar, le 16 mai 2005**

Abréviations utilisées : LS = Leïla Sebbar, RG = Roswitha Geyss

RG : Tout d'abord, j'aimerais parler avec vous de l'aspect autobiographique dans votre œuvre.

LS : Il y a des textes qui sont des textes autobiographiques. Et en général, ce sont des textes que j'ai publiés dans des recueils de nouvelles, par exemple (...) dans des recueils de récits d'enfance. Donc, il y a un récit d'enfance dans *Une Enfance algérienne*, je ne sais pas si vous l'avez lu...

RG : Oui, « On tue des instituteurs ».

LS : Voilà, c'est ça. Dans *Une Enfance d'ailleurs* aussi, qui est dans la collection de poche « J'ai lu », et dans *Une Enfance outremer* aussi... un récit d'enfance. Vous l'avez lu ?

RG : Non, pas encore.

LS : C'est au « Point Seuil ». Il existe au « Point Seuil ». (...) Donc, ce sont des récits d'enfance dans ces cas-là, et ce sont des récits autobiographiques – enfin, qu'on peut définir comme « autobiographiques ». Et il y en a un, principalement, qui s'intitule *Je ne parle pas la langue de mon père* qui est aussi un récit autobiographique avec une part de fiction à certains moments. Donc, et puis, j'ai publié des textes dans des revues diverses qu'on considère comme des textes autobiographiques.

RG : Je pense que le carnet de voyages *Mes Algéries en France* est aussi en grandes parties un texte autobiographique.

LS : Oui, bien sûr.

RG : Dans ce contexte, ce qui m'intéresserait, ce serait de savoir ce que représente pour vous l'image dans cette quête de l'Algérie... parce que normalement, vous êtes écrivaine, mais là, vous vous servez aussi de photographies, de cartes postales etc. Et cela élargit à mes yeux un peu cette dimension de l'écriture de ce regard sur l'

« autre ». Donc... qu'est-ce que l'image représente pour vous ?

LS : J'ai écrit des textes, des nouvelles où la photographie a une place importante, mais il n'y a pas d'iconographie. La photographie fait partie du sujet romanesque. Et en général, ce sont des photographies de guerre autour desquelles s'organise le récit. Donc, il y a des nouvelles... dans *La Jeune fille au balcon*, il y a une nouvelle qui s'intitule « La photo d'identité »...

RG : Oui, « La photo d'identité »...

LS : Dans *Le Chinois vert d'Afrique* - je ne sais pas si vous avez eu l'occasion de le lire... c'est un roman que j'ai publié il y a une vingtaine d'années – et là aussi joue la photographie un rôle important pour les personnages. Dans les *Shérazades* aussi, la photographie est importante, et je crois que la présence de la photographie qui est en général une photographie de la guerre, dans ces textes romanesques, dans ces fictions, fait parti de la narration, enfin du récit romanesque. Alors que dans *Mes Algéries en France* et le *Journal de mes Algéries en France* que je viens de publier suivant le même principe, l'iconographie est là pour dire ce que le texte ne peut pas dire. Donc, la photographie raconte aussi une histoire en liaison avec le texte. Dans *Mes Algéries en France*, il y a un mélange des genres littéraires puisque... il y a des lettres, il y a des fictions, il y a des récits autobiographiques, il y a des entretiens, il y a des portraits... Dans le *Journal*, c'est le principe du journal, c'est-à-dire que c'est chronologique, je parle à la première personne, et les images sont aussi présentes, comme dans *Mes Algéries en France*.

RG : Votre rapport à la photographie est toujours un rapport double... On a cette impression, parce que d'une part, dans le récit « Mes sœurs étrangères », vous êtes fascinée par ces anciennes photographies de femmes algériennes qu'on a prises pendant la guerre. Vous dites même que vous vous constituez une sorte de « mémoire d'emprunt » et « artificielle ». Mais d'autre part, vous dénoncez aussi – toujours – la violence de ces photographies ; par exemple dans la nouvelle « La fille avec la photographie » dans *Sept filles*, vous dénoncez vraiment, vraiment cette violence.

LS : Je dénonce pas forcément, c'est-à-dire que je n'interviens pas dans la fiction. Je ne parle pas en faisant une dénonciation caractérisée, mais je fais état. Je fais état de la violence.

RG : Oui.

Dans la trilogie de *Shérazade*, vous dites aussi que la photographie rend d'une certaine façon « superflu » l'être vivant, parce que Shérazade, à un certain moment, déchire toutes les photographies et dit « Ainsi, tu n'as plus besoin de moi vivante... »<sup>1356</sup>. Mais en même temps, on a l'impression qu'un certain « jeu » avec la photographie s'établit dans le récit, parce que Shérazade, enfin, accepte d'être photographiée par ce...

LS : Julien ?

---

<sup>1356</sup> « (...) tu n'as plus besoin de moi vivante, finalement... », citation tirée de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1980, p 158

RG : Non, pas par Julien. Par Lam. Donc, elle accepte, et de plus, quand elle est libérée des geôles, elle joue cette scène plusieurs fois, bien qu'elle sache naturellement qu'elle se trouve dans un terrain vraiment très dangereux.

LS : Oui. C'est dans *J.H. cherche âme-sœur*, non ? RG

: Non, c'est dans *Le Fou de Shérazade*.

LS : Dans *Le Fou de Shérazade*, oui.

RG : Oui... donc, c'est un rapport très ambivalent.

LS : Oui, bien sûr, bien sûr, c'est ambivalent, parce que dans certains récits, dans certains textes, la photographie est un objet fétiche – dans *Le Chinois vert d'Afrique*, c'est un objet fétiche, dans « La photo d'identité », c'est aussi un objet fétiche. Et ce fétichisme, d'une certaine manière, se retourne parfois contre le personnage. Donc, très souvent, je me suis rendue compte comme ça, à revoir un petit peu tout ça, que le... Aussi dans... comment elle s'appelle, cette nouvelle sur le Cambodge... C'était dans quel recueil... Elle s'appelle « La cause du peuple ». Dans quel recueil est-elle, « La cause du peuple » ? C'est dans *La Jeune fille au balcon*, je crois, non ?

RG : Non. (...)

LS : En tout cas, dans cette nouvelle qui s'appelle « La cause du peuple », il y a aussi des photographies de guerre que prend un jeune homme qui est obligé de les prendre, et à un moment donné, la photo qui représente une souffrance... une souffrance de guerre est détruite par le jeune homme. Au cours d'une exposition, comme ça, il tague les photos qu'il voit dans la galerie. Et souvent, les photos sont aussi déchirées en plusieurs morceaux... brûlées... Et parce que vous dites « de l'ambivalence », c'est ça : à la fois, la photographie est un élément important de la mémoire et de l'Histoire, et en même temps, elle est un objet dangereux.

RG : Et violent aussi.

LS : Et violent, oui. Donc, on se bat contre l'image en la détruisant.

RG : Oui.

Vous dites aussi, à un certain moment, que la photographie introduit une certaine distance entre l'être vivant et l'être photographié ou filmé. Ainsi, par exemple, quand Shérazade est enregistrée pour la première fois pour le film, elle a l'impression que ce n'est plus elle. Et aussi... oui, et aussi ce signalement de disparition... Vous introduisez un peu une opposition, parce que tout d'abord, il y a le signalement qui est un texte assez froid, qui ne dit rien sur Shérazade, qui ne dit rien sur son âme, sur ses préférences et tout ça. Mais d'autre part, il y a le récit de la jeune bibliothécaire qui

parle vraiment chaleureusement de la fille, qui dit « Oui, c'est elle qui s'intéresse à tous ces livres, et c'est grâce à elle que les Français commencent à s'intéresser à cette littérature... ». C'est un moment où on voit vraiment très bien cette opposition, on peut dire, entre cet être vivant qui ne peut pas être limité à un signalement, à une description physique ou à une photographie, ou à un film, et cette image, cette image qui est un peu « détachée ».

LS : Oui, vous le dites bien. (elle rit)

RG : J'espère. (elle rit aussi)

Ce qui est aussi intéressant, c'est que dans le récit « Mes sœurs étrangères », cette image est aussi liée à la dimension de la voix. Vous dites que c'est à ce moment, où vous avez découvert que ces femmes ne sont pas des prostituées déguisées, mais vraiment des femmes algériennes en chair et en os, que vous les entendez. C'est donc à ce moment-là que la voix est libérée. Est-ce qu'on pourrait dire ça ? Que cette prise en compte qu'il s'agit vraiment de femmes vivantes a finalement libéré leur voix ?

LS : Oui. Elles ne se réduisent pas à des images de papier. Et effectivement... je veux dire qu'enfin, moi, j'ai toujours envie d'aller au-delà de la matière, du papier et d'aller à l'intimité de la personne. C'est ça.

RG : Et donc c'est la voix qui vous permet de toucher vraiment la personne.

LS : Oui.

RG : J'ai l'impression que les sentiments qui vous lient à ces femmes algériennes – par exemple à Noria Boukhobza que vous citez, et les autres – sont aussi un peu ambivalents, parce que vous les appelez « Mes sœurs étrangères ». Et c'est un terme qui me plaît vraiment beaucoup, parce que d'une part, cela entraîne la familiarité, mais d'autre part aussi la distance. C'est un rapport assez complexe. Vous vous décrivez aussi une fois comme « l'étrangère de la famille ». Je pense que cela est certainement dû à votre biographie...

LS : Oui, c'est ça, oui...

RG : ... et au fait que vous avez été coupée des femmes de la tribu de votre père.

LS : Mon père n'appartenait pas à une tribu. Tous les Algériens n'appartiennent pas à des tribus.

RG : Oui... Pardon... Je crois que j'ai confondu deux choses.

LS : Oui. ... C'est la séparation... enfin pour dire ces... effectivement, pour dire le... la permanence des images dans ce que j'écris. Je crois que, symboliquement, ça marque cette séparation. Et tout le travail que je fais à travers les fictions, les réflexions etc.,

c'est justement ce rapport à ce qui sépare, et ce rapport à ce qu'on peut appeler « l'altérité », à ce qui est étranger. Et je pense que c'est en relation avec l'Histoire coloniale de l'Algérie... Et le fait que je suis, moi, un produit de cette division entre l'Algérie et la France par mon père algérien et ma mère française. C'est ça... Quand je dis « mes sœurs étrangères », c'est ça.

RG : Mais il y a des choses que je ne comprends pas vraiment. Tout d'abord, vers la fin du récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous dites « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. »<sup>1357</sup>. Il est certainement vrai qu'il existe cette barrière linguistique, mais je ne comprends pas vraiment pourquoi vous refusez la possibilité d'apprendre l'arabe maintenant.

LS : Oui. Parce que ce que j'ai compris, en écrivant ce que j'écris, et dans... – j'en parle un peu dans un livre qui s'intitule *Lettres parisiennes* ; c'est un échange de lettres sur l'exil avec Nancy Huston – ce que j'ai compris c'est que j'ai écrit – et j'ai besoin d'écrire de la fiction, et donc de faire un travail d'écrivain – parce que je n'ai pas appris la langue de mon père... parce que l'arabe a été une langue absente... et parce que j'ai été séparée de la langue arabe, la langue de l'Algérie, la langue de la civilisation arabo-musulmane. Et quand j'ai dit que je ne l'apprendrais pas, je veux dire que cette langue a une existence très forte parce que je ne la connais pas. Elle a une existence, une présence à travers sa propre voix. La voix de cette langue qui est une langue étrangère pour moi et une belle langue, et si je l'apprenais, elle deviendrait un outil de communication, et elle perdrait cette force de langue sacrée.

RG : Mais vous refusez aussi la possibilité de vous faire traduire les récits.

LS : Non, je n'ai jamais dit ça.

RG : Mais si.

LS : Ah, bon ?

RG : Vous avez écrit : « J'aurais pu (...) m'asseoir contre le mur chaulé, là où chantent les colombes de la vieille tante, et écouter les contes traduits par un ami. Mais il n'y a pas eu d'ami pour transmettre parce que le père lui-même n'a rien transmis. »<sup>1358</sup>

---

<sup>1357</sup> « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. » citation tirée de : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Juillard, 2003, p 125

<sup>1358</sup> « J'aurais pu (...), vingt ou trente années plus tard, m'asseoir contre le mur chaulé, là où chantent les colombes de la vieille tante, et écouter les contes traduits par un ami. Mais il n'y a pas eu d'ami pour transmettre parce que le père lui-même n'a rien transmis. » citation tirée de : *Mes Algéries en France*. Carnet de voyages. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2004, p 56

LS : Oui. Ça, c'est pas un refus. C'est un constat. C'est un constat, c'est pas un refus. C'est pas un refus. Qu'on me traduise des contes arabes, si quelqu'un me les avait traduits, j'aurais pas dit non.

RG : Mais ce n'aurait pas été la même chose que si on vous avait raconté ces légendes dans votre enfance.

LS : Bien sûr, bien sûr.

RG : Et c'est donc ça, cette distance.

LS : Oui.

RG : Vous avez déjà dit que dans le récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous recourez aussi à la fiction à certains moments. Par exemple, vous tissez toute une histoire fictive autour des deux bonnes, Aïsha et Fatima, qui ont travaillé dans la maison d'école, mais vous remettez aussi constamment en question cette fiction. J'ai cette impression, parce que vers la fin, vous dites, par exemple : « Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il ne l'a jamais rencontré à la prison (...). »<sup>1359</sup> Mais aussi pendant le récit, il y a plusieurs passages où vous la remettez en question. Donc... que représente pour vous la fiction dans ce récit autobiographique ? Est-ce pour vous une possibilité de créer un passé possible ? Qui est aussi « vrai », mais qui n'a pas existé, mais qui aurait pu être comme ça ?

LS : Oui, oui, puisque... je veux dire que dans l'Histoire coloniale et dans mon histoire en Algérie, où j'ai vécu jusqu'à l'âge de 18 ans, où j'ai vécu la guerre, il y a tellement de blanc... de blanc, je veux dire, des choses non-dites, que je n'aurai jamais sues et que je ne saurai jamais, que j'ai besoin d'écrire sur ce blanc-là. C'est ça, le rôle de la fiction dans ce récit autobiographique. C'est-à-dire que ce que j'imagine aurait pu arriver ; je ne saurai jamais si j'ai raison. Mais c'est pour ça, cette nécessité d'inventer.

RG : Ce qui est vraiment très présent dans toute votre œuvre autobiographique, c'est l'image du père. Vous vous approchez du père d'une part à travers les femmes qui l'ont entouré, à travers la grand-mère que vous évoquez aussi dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, à travers ses sœurs – surtout les sœurs – et aussi à travers l'image de l'élève studieux qui est admiré par ses sœurs et qui est soutenu par ses sœurs. Est-ce que votre père a parlé avec vous de sa formation à l'école coranique et de son enfance ?

LS : Il m'en a peu parlé, peu.

RG : Mais il a parlé.



LS : Mais il a parlé, oui. Il a parlé. Pour dire ce que je dis concernant l'école coranique, concernant ses sœurs... c'est peu de choses, mais c'est ce que mon père m'a dit. Et il m'a dit peu de choses. Donc j'ai besoin d'inventer. J'ai besoin d'inventer. J'invente contre le silence.

RG : Oui.

Le dialogue avec votre père commence seulement en 2003 avec ce récit...

LS : Alors, il faut faire attention, parce que mon père n'était pas un homme mutique, il n'était pas un homme qui ne parlait jamais. J'ai toujours parlé avec mon père. Mon frère, mes sœurs aussi ont toujours parlé avec mon père. Mon père n'est pas un homme qui est absent tout le temps – non. Mon père était très présent dans la maison, dans la vie quotidienne, dans les discussions... Et on avait beaucoup de discussions sur des sujets contemporains. Mais quand je parle du silence, c'est le silence sur sa propre histoire, sur l'Histoire de son peuple. Et quand je dis « Mon père n'a pas parlé, mon père n'a pas parlé... », c'est ça. Il m'a parlé non plus de la guerre.

RG : Peut-être pour protéger...

LS : Oui.

RG : En tout cas, entre la mort de votre père et la publication du récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, il y a six années de silence. Vous avez eu besoin de ce silence pour... pour... je ne sais pas... pour...

LS : Il n'y a pas six années de silence parce que j'ai publié d'autres livres.

RG : Oui, mais...

LS : Mais ce livre, je ne pouvais pas l'écrire. De toute façon, je ne l'aurais pas écrit du vivant de mon père. Et j'avais besoin, probablement, de quelques années de réflexion et de prise de conscience aussi pour l'écrire. Et d'une certaine manière, c'est un livre qui fait suite – enfin, pas directement, mais si on y pense – à un autre livre que j'ai écrit du vivant de mon père et dont je sais que mon père le lisait, et il le relisait même pendant sa maladie, et c'est un livre qui s'appelle *Le Silence des rives*. Il est épuisé, il n'est pas facile à trouver, on peut le trouver dans les bibliothèques. Mais, enfin, pour moi, c'est tout un livre, *Le Silence des rives*, qui a un rapport très, très fort à mon père et à la mort. (longue pause)

RG : Et vous l'avez publié quand ?

LS : Je l'ai publié... il y a au moins dix ans, en quatre-vingt treize, je pense. (longue pause)  
(longue pause)

---

<sup>1359</sup> « Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la

RG : Oui... J'aimerais parler de l'image de votre mère. Votre mère a aussi travaillé comme institutrice de français en Algérie, mais elle n'a jamais appris l'arabe, sauf les noms de ses élèves. Avait-elle des contacts avec des Algériens, des Algériennes, en dehors de sa classe ou pas ?

LS : En dehors de sa classe... je pense qu'elle avait des contacts à travers les amis, leurs amis. Ce sont des amis qui... Elle n'avait pas de contacts, elle n'allait pas... elle n'était pas ni sage-femme, ni infirmière... Elle n'avait pas de ce métier qui permet d'aller dans les maisons arabes dans le quartier arabe où on habitait, comme la mère de Julien dans *Shérazade*. Dans *Shérazade*, la mère de Julien fait ce travail-là. Ma mère, non. C'est vrai que – une fois sortie de sa classe – elle n'avait pas de contacts directs avec la population du quartier. Mais leurs amis, les amis de mes parents, qui étaient presque toujours instituteurs (elle rit), parmi eux, il y avait des Algériens.

RG : C'est donc cette société coloniale, cette société presque d'Apartheid, je dirais, qui se reflète...

LS : Non, d'Apartheid non, d'Apartheid non.

RG : Pas dans votre cas, mais en général, où les deux mondes sont strictement écartés, éloignés l'un de l'autre.

LS : Non, il y a une juxtaposition, mais je ne crois pas qu'on puisse parler d'Apartheid, parce que l'Apartheid, c'est un système très particulier qui n'est pas le système de l'Algérie à ce moment-là...

RG : Oui, je veux seulement comparer les deux systèmes en ce qui concerne la violence... cette violence et ce mépris à l'égard des indigènes – surtout le mépris.

LS : Oui, oui, les deux étaient assez largement répandus, c'est vrai. Mais il y avait, par exemple, des enfants... des enfants musulmans qui allaient à l'école comme les autres enfants. On ne disait pas... on ne disait pas « L'école est interdit aux enfants musulmans »... l'école française, non. Et les postes dans l'administration n'étaient pas non plus interdits. Il n'y avait pas les interdits qui sont les interdits de l'Apartheid, même s'il y avait des inégalités, bien sûr.

RG : Oui. (pause)

Dans le récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous parlez aussi très ouvertement de vos souffrances, je dirais presque, à cause des insultes des garçons arabes qui vous ont injuriées, vous et vos sœurs, sur le chemin d'école, tous les jours, à cause de votre tenue vestimentaire qui était vraiment celle d'une petite Française et qui

se distinguait de la manière dont s'habillaient les filles musulmanes. Pourquoi n'avez-vous jamais parlé de ces insultes avec vos parents ? Parce que j'imagine qu'un enfant a besoin de la protection de ses parents et parle plutôt...

LS : Oui, c'est vrai, c'est une question qu'on peut se poser. Pourquoi on n'en a pas parlé ? Parce que... Si les agressions avaient été des agressions physiques, je pense qu'on en aurait parlé et que mes parents auraient su. Mais ces agressions n'étaient que des agressions verbales, gestuelles, toujours de loin, jamais de près. Donc, je pense qu'on ne voulait pas mettre en cause la sécurité de nos parents... (pause) Je ne sais pas.

(...)

Je n'ai jamais eu des reproches à faire à mes parents, jamais. (pause)

Justement, à propos de ce passage-là, des garçons, dont je parle assez souvent dans un certain nombre de textes, donc c'est une variation là sur cette scène comme espèce de scène primitive, je reprends ça, cet épisode, dans une nouvelle, ici<sup>1360</sup>, dans ce recueil qui est récent, c'est un recueil collectif, dans une nouvelle qui s'intitule « Les trois sœurs et les filles des cités ». Enfin, vous le verrez. Et j'imagine que l'un des garçons qui est perturbé par ces petites filles françaises, « bizarres », est le père d'un enfant dans l'immigration dans une cité de banlieue.

RG : C'est justement ce dont je voulais aussi parler avec vous : de l'immigration et de la situation des immigrés et des Beurs, des Beurettes, ici en France. Dans votre œuvre, vous décrivez souvent la situation des immigrés ici en France, et aussi des Beurs et des Beurettes, vous parlez souvent des banlieues parisiennes, des cités, du béton, et aussi de la pauvreté, de l'illettrisme...

LS : Non, je n'écris pas sur l'immigration. Je n'écris pas sur l'immigration. Il y a une présence d'enfants d'immigrés et d'immigrés dans ce que j'écris, mais jamais une présence d'immigré en tant que telle. Ce sont toujours des personnages qui sont en croisement avec la France, avec ce que représente la France : des Français, des livres français ou des films français, enfin, bon. Comment dire... Je parle toujours de... Je n'en parle pas pour eux-mêmes et pour dénoncer la situation. C'est pas mon projet. C'est pas ça. Ce qui m'intéresse, c'est de voir ce qui se passe dans la rencontre – qui est une rencontre problématique, difficile – entre des hommes et des femmes en exil qu'on appelle des « immigrés » et leurs enfants nés sur le sol français, et la population

<sup>1360</sup> Leïla Sebbar m'a offert quatre livres pour « encourager » un peu mon travail : le recueil de nouvelles *Le Baiser* (Hachette, 1997), le roman récent *Marguerite* (Eden, Folies d'encre, 2003), le roman bouleversant *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961* (Thierry Magnier, 1999) ainsi que le recueil de nouvelles *Des Filles et des garçons* (collectif ; Thierry Magnier, 2003), dont les droits d'auteurs sont versés au mouvement « Ni putes ni soumises ». La nouvelle « Les trois sœurs et les filles des cités » se trouve dans le dernier recueil, pp 159-168

française qui vit en France et qu'ils rencontrent forcément dans leur vie quotidienne. Donc, moi, c'est ça qui m'intéresse, la rencontre, la manière dont se passent ces rencontres, les conséquences de ces rencontres. Dans *Shérazade*, c'est ça : pour dire *Shérazade*, moi, je ne parle pas de l'immigration dans *Shérazade* ; s'il est question de la situation d'immigration, c'est la situation de l'exil et des touches qui se passent quand on est enfant d'exilé ou en exil soi-même.

Non, ce n'est pas une dénonciation de l'immigration. (...)

RG : Oui. J'aimerais parler avec vous un peu de ce terme « traversière » dont vous vous servez pour décrire les jeunes Beurettes...

LS : Justement, justement, c'est exactement le terme qui me convient. « Traversière », ça veut dire : elle va de l'un à l'autre et elle est entre deux espaces étrangers l'un à l'autre. Et la fugue – par exemple pour *Shérazade*, pour *Le Chinois vert d'Afrique*, pour plusieurs personnages comme ça, c'est cet espace de conquête entre la maison maternelle et la maison de France. C'est là où est le chemin de traverse de cet espace qu'ils se construisent par eux-mêmes. Donc, c'est l'espace de ce carrefour, de ce croisement... de tout ce qui se passe là.

RG : Oui, c'est une sorte de « no man's land »...

LS : Oui, c'est ça. Voilà. On quitte la cité, mais on n'est pas encore au cœur de la France.

RG : C'est là où se construisent les identités des jeunes Beurettes.

LS : Oui, c'est ça. C'est ça. Donc, c'est pas du tout une dénonciation de l'immigration et de la situation des immigrés, etc.

(pause)

RG : Vous êtes donc intéressée par ce croisement des cultures.

LS : Oui, parce que moi je suis là aussi.

RG : Et donc, comme vous êtes une femme qui est aussi très engagée dans les questions d'actualité, j'aimerais savoir quel est votre point de vue sur la situation des Beurs maintenant, surtout en ce qui concerne tout ce débat autour du foulard islamique. C'est une question très vaste, je sais, mais...

LS : Oui. Enfin, moi, je ne la traite pas dans mes fictions.

RG : Oui, je sais.

LS : Il y a des jeunes filles qui portent le hidjeb, il y a toutes sortes de jeunes filles dans *Sept filles* que vous avez peut-être lu.

RG : Oui.

LS : Ce sont des nouvelles dans lesquelles il y en a certaines qui portent le hidjeb. Mais je ne prends pas position. (...) Non, je ne prends pas position dans mes fictions, je ne prends pas position, je n'interviens pas, c'est pas... c'est-à-dire c'est pas un travail d'idéologue. Comme citoyenne je peux prendre position. C'est différent. On peut dire que je prends position comme citoyenne, une position politique, que je ne traduis pas dans mes fictions.

RG : Oui, je sais, et c'est justement pour cela que je vous pose cette question, parce que dans vos nouvelles, quelqu'un qui n'a jamais lu une de vos nouvelles pense peut-être que c'est là l'enjeu quand vous parlez des Beurettes, parce que tout le monde parle maintenant du foulard. Mais vous ne prenez jamais position...

LS : Dans mes fictions, non.

RG : ... dans vos fictions. Mais je pense que cette attitude est un peu contradictoire : vous vivez ici en France où tout le monde parle de ce problème, et je pense que vous êtes vraiment très engagée dans les questions des Beurs, et vous êtes peut-être aussi plus sensible que quelqu'un d'autre parce que vous écrivez, parce que votre père était Algérien, parce que vous avez vécu en Algérie... Vous ne voulez donc pas prendre position ?

LS : Non, pas dans mes fictions, dans mes fictions je ne prends pas position...

RG : Mais...

LS : Mais si, j'ai pris position, si, si, j'ai pris position dans des articles de presse. Oui, j'ai pris position. J'ai pris position... Lors de la première affaire du foulard en 1989, j'ai publié un article dans *Le Monde* où je disais que l'école républicaine et laïque devait avoir les moyens et la force d'accepter les jeunes filles avec un foulard islamique. Vingt ans plus tard, ma position a changé. Vingt ans plus tard, il s'est passé un certain nombre de choses, l'Histoire a changé aussi, il y a eu tout ce qu'on sait de l'actualité politique, tout ce qui s'est passé en Algérie pendant dix ans – de l'islamisme et de ses armées, des guerres civiles. Et d'une certaine manière, tout cela a rejailli sur la France et sur les jeunes filles en France. Et le fait que le Parti communiste se soit affaibli, que les syndicats soient affaiblis aussi, que donc, pour un certain nombre d'enfants de ces générations aujourd'hui, il n'y a plus de possibilité d'avoir une conscience et une réflexion politiques... je pense que le fait que le mouvement islamiste ait gagné dans les cités en France – ce qui est vrai, ce qui est vrai – et qu'il ait touché comme ça un certain nombre de jeunes Musulmans, garçons et filles, qui, il y a vingt ans, ne se revendiquaient pas comme Musulmans. Non, il y avait la Marche des Beurs en 83 où il

n'était pas du tout question d'Islam, à aucun moment. Donc, tout cela a fait que les jeunes filles qui revendiquent aujourd'hui le port du foulard islamique dans la société française et en particulier à l'école – dans une société laïque, aujourd'hui, je dis que je ne suis pas d'accord, et que je suis d'accord avec la loi. Avec la loi qui interdit le foulard à l'école. Ailleurs, la loi n'interdit pas le foulard, ailleurs. On peut se promener dans la rue avec le foulard et dans un parc, dans des jardins, dans des commerces... partout, sauf à l'école, puisque à l'école, les élèves sont mineurs et ils dépendent de leurs parents. Donc, à l'université, je pense que c'est différent, et que les jeunes filles portent le foulard islamique, les étudiantes portent le foulard islamique... je crois qu'on est tolérant en général. Alors que dans l'école primaire et secondaire, non.

RG : En tant qu'Autrichienne, je peux dire que ce débat n'existe pas vraiment chez nous. Il y a des jeunes filles qui portent le foulard, mais normalement, ce n'est pas ce grand débat, cette question est réglée à l'intérieur de l'école. Ce n'est donc pas la même chose dont on discute : de l'Islam, du rôle de l'Islam et du fondamentalisme. C'est vraiment la question : « A-t-on le droit de porter le foulard ou un bonnet ? » - cela est toujours comparé avec le bonnet. À l'école, on n'a pas le droit de le faire. Mais ici, en France, j'ai l'impression que le débat autour du foulard n'est plus vraiment un débat autour du foulard, mais seulement un débat autour du fondamentalisme. C'est seulement le fondamentalisme...

LS : Pas seulement. Je veux dire qu'en Autriche, je ne sais pas quel est le nombre de Musulmans, je ne sais pas quelle est l'importance des Musulmans, je ne sais pas... Je ne crois pas que ce soit comparable à la France.

RG : En partie, en partie c'est comparable. Il y a aussi des mouvements... il y a aussi beaucoup de Musulmans, mais ce n'est pas comparable du point de vue du statut de la religion dans l'État, parce que chez nous il n'y a pas de laïcité.

LS : C'est ça.

RG : C'est ça la différence. Mais ici... J'ai lu tous les articles sur la Commission Stasi, les témoignages, et j'avais vraiment l'impression qu'on discute seulement du fondamentalisme, de cet aspect fondamentaliste de l'Islam, mais plus de l'Islam en tant que religion, et plus du foulard en tant que signe religieux, mais « signe du fondamentalisme ». J'avais vraiment cette impression, parce qu'il y avait plusieurs témoignages – je me les rappelle bien – où on parlait seulement des différentes « associations » comme « Ben Laden », qui existent ici et qui recrutent des adeptes et

qui font du prosélytisme partout, etc. etc. Et c'est pour ça que je vous ai posé la question parce que vous vivez en France, ...

LS : Oui.

RG : ... vous avez un autre point de vue sur la situation que moi. Parce que moi, je reste en dehors.

LS : Oui. Mais je vous ai donné mon point de vue.

RG : Oui, c'est vrai.

LS : Je suis laïque. Je défends la laïcité.

RG : Oui, pour moi, c'est la même chose. Moi, je suis aussi pour la laïcité, mais pour la laïcité qui est une laïcité « tolérante ».

LS : C'est pas de la tolérance. C'est pas de la tolérance parce que... Cela veut dire, symboliquement, cela veut dire que l'espace scolaire est un espace neutre. On n'arrive pas avec ces insignes. Ni politiques, d'ailleurs ! Ni politiques, ni religieux. Donc, on prend ses distances.

RG : Oui.

Maintenant j'aimerais parler avec vous d'un autre sujet que j'ai intitulé « La passion Algérie » parce que vous avez aussi choisi un titre comparable dans le carnet de voyages *Mes Algéries en France*<sup>1361</sup>, et vous évoquez dans ce chapitre beaucoup de femmes pour qui l'Algérie était vraiment une passion. Vous commencez avec Isabelle Eberhardt, mais vous évoquez aussi Juliette Grandgury, Marthe Stora et Josette Audin etc... J'aimerais parler avec vous maintenant d'Isabelle Eberhardt parce que vous m'avez dit que vous aviez publié un livre sur elle intitulé *Isabelle l'Algérien*. J'aimerais bien savoir ce qui vous fascine à cette femme. C'est aussi une question vaste...

LS : (elle rit)

RG : ... mais intéressante.

LS : Ce livre dont vous parlez que j'ai intitulé *Isabelle l'Algérien*, c'est un recueil de nouvelles. Ce sont dix nouvelles, et des nouvelles qui constituent une sorte de portrait d'Isabelle Eberhardt. Donc... je m'intéresse à Isabelle Eberhardt depuis très longtemps. On avait fait avec Nancy Huston un numéro spécial de revue qui s'appelait *Cahiers du grief* – enfin, c'est la revue qui s'appelait *Cahiers du grief* - et le numéro s'appelait « Recluses et vagabondes ». Et c'est un recueil collectif de textes, d'analyses, de commentaires etc., concernant les femmes-écrivains, celles qui écrivent

<sup>1361</sup> cf. « Une passion algérienne », *Mes Algéries en France*, 2004

dans la réclusion – je veux dire dans l’enfermement -, et celles qui sont nomades, des écrivaines-voyageuses, disons. Et donc, Isabelle Eberhardt faisait partie de cette série de femmes. (...) Donc, ç’a été publié il y a environ dix-sept ans ou quinze ans, et Isabelle Eberhardt, qui avait été oubliée pendant très longtemps, a été redécouverte il y a une quinzaine d’années. Donc, on a republié ses textes et il y a une biographie très importante d’Edmond Charlerot la concernant, donc, j’avais un matériel intéressant. Et j’avais envie d’écrire des textes de fiction qui disaient quel regard je porte sur ce personnage. Qu’est-ce qui m’intéresse d’elle ? Parce qu’elle est restée comme un personnage excentrique, et on a retenu le personnage et on a oublié ce qu’elle a écrit – de manière générale. Donc, on la redécouvre, c’est intéressant, et elle m’intéresse que... C’est amusant, parce qu’elle m’intéresse autant que des femmes recluses – je veux dire Virginia Woolf, c’est une recluse, d’une certaine manière, elle m’intéresse... et Isabelle Eberhardt, qui est une nomade qui ne reste pas en place... Donc, ce qui m’intéressait, c’est le fait qu’elle ait vécu un exil qui était l’exil de sa mère parce que sa mère est Russe et elle s’est exilée à Genève avec le précepteur de ses enfants qui est probablement le père d’Isabelle. Et ensuite, sa mère s’exile encore en Algérie avec sa fille pour des raisons qu’on ne connaît pas. Et Isabelle adopte ce pays et c’est un exil – pour elle – un exil parfaitement heureux. Donc, ça m’intéressait de comprendre ce que c’est qu’un « exil heureux ». Et en même temps, c’est une femme qui pour son époque – elle est morte en 1904, à l’âge de 27 ans... très jeune... elle a vécu quatre années en Algérie, de 23 à 27 ans, elle était très jeune – et elle a vécu exactement comme elle le souhaitait, sans protection, sans protecteur, sans souteneur... (elle rit)

RG : Dans une parfaite liberté.

LS : Dans la liberté qu’elle avait choisie et qui est d’autant plus paradoxale qu’elle se convertit à l’Islam. Or la situation des femmes dans l’Islam n’est pas la situation d’Isabelle Eberhardt, elle n’est pas la situation qu’elle vit parce qu’elle vit exactement comme elle le veut, elle boit de l’alcool avec les soldats de l’armée d’Afrique qu’elle rencontre dans ses pérégrinations, elle fume le kif, elle dort sur des nattes sur le terrain des cafés maures... elle partage la vie des hommes. Elle n’aime pas du tout la vie des femmes. Les seules femmes qu’elle accepte de rencontrer, qu’elle écoute – parce qu’elle écoute beaucoup, elle observe beaucoup -, sont des prostituées.

RG : Des danseuses...

LS : Oui, c’est ça.

RG : ... des courtisanes.



LS : Oui. Donc, des femmes aussi irrégulières qu'elle, et aussi transgressives. Donc, ce qui m'intéressait, c'est cette forme de transgression, y compris par rapport à la religion qu'elle adopte, parce que sa vie n'a pas été conforme exactement à ce que l'Islam impose à une femme musulmane.

RG : Et elle est pour vous donc un symbole de la liberté.

LS : Oui.

RG : De la « parfaite liberté en Islam »... paradoxalement, mais...

LS : Pas seulement en Islam. Là, il se trouve que c'est en Islam, parce qu'elle a adopté l'Islam, mais c'est un transfuge heureux. Cela ne veut pas dire qu'elle n'avait pas une vie difficile. Elle vivait dans la précarité la plus totale : elle n'avait pas d'argent, elle vivait dans la pauvreté, vraiment, elle n'était pas... La vie était pour elle difficile, la vie quotidienne et matérielle, mais elle avait comme ça une spiritualité importante.

RG : J'ai lu une nouvelle que vous avez publiée dans le recueil *Sept filles* qui est intitulée « La fille de la maison close », avec la jeune courtisane Mériéma et « Madame », la maîtresse de la maison... Et là, vous évoquez aussi Isabelle Eberhardt, il y a le jeune cavalier français qui raconte sa biographie à Mériéma. C'est justement à ce moment-là qu'on a l'impression que la libération de Mériéma commence vraiment. C'est une libération qui va vraiment petit à petit...

LS : En tout cas, un désir... un désir de liberté.

RG : Oui. C'est un désir de liberté qui va vraiment petit à petit, qui commence avec les promenades au bord de l'eau – donc, avec le symbole de l'eau qui est chez vous aussi toujours le mouvement et la libération... -, et cela se termine finalement avec la fugue de la fille qui quitte la maison...

LS : Oui, encore une fugue.

RG : Oui. Et entre ces deux points se situe la libération de son corps, parce que son corps, en tant que courtisane, est vraiment aux services des hommes, et aux services surtout de « Madame », ce qui m'a vraiment beaucoup choquée. Et maintenant elle commence – c'est-à-dire à partir de ce moment – de libérer son corps, elle l'expose à l'œil de la caméra de l'ami de l'officier. Elle le libère, c'est elle qui dispose de son corps, et c'est justement ce que fait aussi Isabelle Eberhardt, elle dispose aussi de son corps, elle ne se soumet à aucune contrainte.

LS : Oui, oui, aucune contrainte sociale.

RG : Aucune contrainte... Et bien qu'elle se convertisse à l'Islam, elle n'accepte pas ces contraintes de l'Islam qui pèsent justement sur le corps de la femme. C'est donc cet aspect de la libération.

LS : Oui.

(pause)

RG : Maintenant, j'aimerais parler avec vous de Josette Audin.

LS : Oui.

RG : Oui... vous parlez de... je ne veux pas vraiment dire « disparition », parce que c'était vraiment un meurtre à mes yeux...

LS : Oui !

RG : ... le meurtre de Maurice Audin qu'on a arrêté, qu'on a torturé et qu'on a porté disparu.

LS : C'est ça.

RG : Vous décrivez la voix de Josette Audin quand elle entre pour la première fois dans la classe. Et vous la décrivez comme une voix « monotone », comme une voix « éteinte » et comme une voix « blanche ». Qu'est-ce qui signifie la couleur « blanc » dans ce cas pour vous ? Est-ce l'effacement ?

LS : C'est une protection contre la douleur pour cette femme, puisque elle venait de... Enfin, pendant toute cette année où elle a été mon professeur de mathématiques, c'était l'année où son mari avait été arrêté, incarcéré et il avait été porté disparu. Donc, c'est une image vivante de la douleur qui ne peut pas s'exprimer.

RG : Donc, « l'effacement des mots », l'effacement du côté affectif de la langue...

LS : Oui, c'est ça.

RG : ... qui se limite vraiment à la « langue des mathématiques », comme vous le dites.

LS : Oui, c'est ça, c'est ça.

RG : Et vous dites aussi que – quand elle entre dans la classe – il y avait le silence parmi les élèves. D'une part, c'était un silence complice...

LS : Oui, pour certaines, oui.

RG : ... donc un moyen pour exprimer un peu qu'on partage la douleur, mais d'autre part, c'était aussi un silence...

LS : Hostile.

RG : ... hostile. Est-ce que c'était vraiment comme ça dans le lycée, que les jeunes filles étaient vraiment divisées en deux face au sort de leur professeur ?

LS : Oui. En tout cas, c'était la guerre. Donc, il y avait une division de fait...

RG : Des élèves dans le lycée ?

LS : ... de l'ensemble des Européennes qui étaient favorables à l'Algérie française et puis des Musulmanes qui étaient favorables à l'Indépendance. Oui, ça ne se manifestait pas de manière bruyante.

RG : Mais dans le silence.

LS : Oui. De manière sourde.

(pause)

RG : Maintenant j'aimerais parler avec vous un peu de l'Algérie actuelle. J'ai commencé à lire le recueil de nouvelles *La Jeune fille au balcon*, et justement dans la nouvelle qui porte le même titre, vous vous intéressez vraiment à la situation en Algérie : aux massacres, à la violence quotidienne qui enferme encore plus les femmes, encore plus les filles. Et face à cette situation, à ces menaces intégristes, à ces massacres qui éradiquent toute une famille avec enfants, avec femmes, avec tout, quelle est votre attitude ? Vous vous sentez proche des femmes, j'ai l'impression...

LS : C'est passé en tout cas, c'est passé... ces années-là sont passées. Elles sont présentes dans la nouvelle « La jeune fille au balcon », dans la nouvelle, parce que je l'ai écrite pendant ces années-là, alors que je ne vis pas en Algérie. C'est une nouvelle qui se passe en Algérie où je ne vis pas.

RG : Oui, mais je pense que cette distance ne nuit pas à la nouvelle. Au contraire : elle est peut-être favorable à la nouvelle, parce que vous avez une distance, vous regardez les choses autrement que quelqu'un qui vit en Algérie et qui vit quotidiennement avec la violence et qui n'a peut-être pas la force d'en parler, qui doit s'y habituer et se taire... surtout se taire. Mais vous avez la possibilité de parler.

LS : Oui, j'ai le privilège d'être ici, d'écrire à partir d'ici. Et c'est vrai que des lecteurs français – et algériens d'ailleurs ! – ont pensé que je vivais en Algérie. Ils n'ont pas cru... Enfin, ils ne croyaient pas quand je disais que je l'avais écrite ici, que je vis ici depuis plus de trente ans, et que je ne vis pas en Algérie, parce qu'ils avaient l'impression que j'étais dans l'action de ces années-là. Et la distance dont vous parlez, je crois qu'elle est là toujours et que j'en ai besoin et, d'une certaine manière, il me semble que c'est la... ce qu'on pourrait appeler en psychanalyse « la bonne distance », parce que, comme je suis « des deux », j'ai la bonne distance critique à l'égard de la France, et la bonne distance critique à l'égard de l'Algérie. Ce qui ne veut pas dire que je sois toujours dans une attitude de critique et d'agressivité. Il peut y avoir de

l'émotion, de la tendresse même si je ne suis pas au cœur de... Bon, je n'ai jamais vécu dans une cité de banlieue, jamais. Je ne vis plus en Algérie depuis très longtemps.

RG : Et vous vous décrivez aujourd'hui comme une écrivaine « française » ou « francophone » ?

LS : Non, francophone, non.  
(pause)

RG : J'aimerais revenir à la question comment vous vous voyez aujourd'hui, si vous vous voyez plutôt comme écrivaine « française » ou comme écrivaine « francophone ».

LS : Ce qu'on appelle les écrivains « francophones », sont les... pour ce qui concerne le Maghreb et ailleurs aussi... Des écrivains « francophones » sont des écrivains dont la langue maternelle n'est pas le français.

RG : Oui, je sais.

LS : Ma langue maternelle, c'est le français.

RG : Oui. Mais je vous pose cette question justement parce que j'ai lu de Glissant *Introduction à une poétique du divers*, et il dit qu'aujourd'hui, même quand un écrivain ne parle qu'une seule langue en apparence, il tient compte nécessairement dans son texte de l'existence de toutes les autres langues qui l'entourent.<sup>1362</sup> Et c'est justement le cas dans votre œuvre parce que l'arabe est vraiment très présente dans votre œuvre. Par exemple dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, c'est la langue de la beauté – et aussi la langue de la brutalité avec les insultes, les injures des garçons – et c'est pour ça que je vous ai posé la question.

LS : Moi, je ne sais pas si Edouard Glissant dit que ces écrivains sont « francophones ».

RG : Non.

LS : Il ne les appelle pas « francophones ».

RG : Non...

LS : Non.

RG : Non, ce n'est pas ce qu'il dit. Mais compte tenu de ces éléments, il est aussi difficile de parler de vous comme une écrivaine « française », parce qu'enfin, vous êtes influencée par les autres langues. (pause) Cela se montre, par exemple, quand on va dans une librairie : on trouve vos ouvrages toujours sous la rubrique « Littérature du Maghreb », « Littérature francophone ».

---

<sup>1362</sup> « Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. » citation tirée de : Glissant, Edouard : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p 112

LS : Oui, parce que j'ai un nom arabe. C'est tout !

RG : (elle rit) Mais c'est pas seulement le nom...

LS : Non. Non, mais pour les libraires, pour les libraires, c'est le... le nom arabe... Vous croyez qu'ils ont lu les textes ? Non, ils n'ont pas lu les textes. Non, non, un libraire ne peut pas lire tous les textes, tous les livres qu'il a dans sa librairie. Donc, par commodité, effectivement, il classe « Maghreb » ou il classe « Francophone », parce que j'ai un nom arabe et que j'écris en français. Mais il ne va pas réfléchir au-delà. Donc, le meilleur classement, ce serait de mettre en littérature par ordre alphabétique. (elle rit) Oui ! Non, moi, je me considère comme un écrivain français.

RG : Vous n'insistez pas sur le mot « écrivaine » ?

LS : Ça ne me dérange pas qu'on dise « écrivaine ».

RG : Ce n'est pas important pour vous ?

LS : Pas spécialement, pas spécialement. Je veux dire, je peux dire « écrivaine », je peux dire « écrivain »... ce n'est pas le plus important. Donc, je m'inscris en tout cas dans la littérature française avec des particularités. Et, d'une certaine manière, je dirais, j'écris dans la littérature française, dans la langue française qui est la langue de ma mère et ma langue maternelle, de la littérature étrangère avec, effectivement, l'arabe en accent, avec la voix de l'arabe et l'accent de l'arabe.

RG : Oui. (pause)

Dans mon mémoire, je m'intéresse aussi à la situation linguistique en Algérie, aux rapports langue-domination qui traversent toute la société avec l'arabe comme langue dominante qui domine le berbère, le français qui a dominé l'arabe et maintenant l'arabe qui domine le français, le berbère et aussi l'arabe dialectal. Je sais que la question est compliquée, mais vous êtes intéressée par la situation linguistique ?

LS : Je m'y intéresse, oui, je m'y intéresse. (elle rit) Je veux dire que cette question-là m'intéresse, mais ça ne veut pas dire que je la pose dans ce que j'écris,...

RG : Oui, je sais.

LS : ... mais elle m'intéresse. Moi, je pense que, avec l'indépendance algérienne, ce qui s'est imposé comme langue nationale – parce qu'il fallait former une nation, et une nation se définit aussi par sa langue -, et l'arabe a été la langue de la nation algérienne, langue nationale. Donc, la langue de touche, de même que le français est la langue nationale en France, et l'allemand – langue nationale en Allemagne, etc. Cela dit, il y a eu des problèmes avec les Berbères, parce que le berbère est aussi la langue d'une partie importante de l'Algérie. Et c'est vrai que les Berbères ont dû lutter assez

violemment pour imposer le berbère – non pas encore comme langue nationale, mais comme langue des Algériens -, et dans un certain nombre d'universités, on enseigne aujourd'hui le berbère. On ne l'enseigne pas encore à l'école parce que le berbère n'était pas une langue écrite, donc il faut que l'on travaille pour avoir l'appareil scolaire pour enseigner le berbère. Donc... Ça, c'est un vrai problème. Et le berbère a sa place – doit avoir sa place, et je pense qu'il l'aura. Quant au français, le français a été enseigné comme langue étrangère, ce qu'il est. Le français est une langue étrangère en Algérie. Donc, il a une place dans l'enseignement scolaire comme langue étrangère, mais il a un statut particulier puisqu'il est enseigné dès l'école primaire aux enfants algériens.

RG : Mais ne pensez-vous pas que l'arabe qu'on enseigne en Algérie, cet « arabe classique » soit aussi d'une certaine façon une « langue étrangère » ?

LS : Non, je ne crois pas, je crois que l'arabe qui est enseigné de plus en plus, ce qu'on appelle l' « arabe moderne »...

RG : Oui, l' « arabe standard »...

LS : ... donc, ce n'est pas non plus l'arabe classique, ni du Coran que personne ne comprend sauf si on a été enseigné dans cette langue, ni l'arabe du Siècle d'or arabe. C'est une langue moderne, l'arabe moderne, qui concerne tous les pays de langue arabe en Moyen-Orient et le Maghreb.

RG : Vous avez déjà parlé un peu de la situation du berbère. Comment avez-vous vécu le « Printemps berbère » ici, en France, en 1980 et 1981 ?

LS : Je l'ai vécu...

RG : Est-ce qu'il y avait – je ne sais pas – une « réflexion française » sur les événements en Algérie ou y avait-il plutôt une distance entre les deux pays ?

LS : Non, je crois que c'était la réflexion des Algériens berbères en France. Ils étaient concernés par cette question-là. Je ne pense pas que les Français dans leur ensemble aient été concernés par la question berbère des Algériens. Les Algériens – et ici en particulier les Berbères – parce qu'il y en a beaucoup dans l'immigration, il y a une proportion importante de Berbères. Il y a des associations berbères, il y a des centres culturels berbères, une télévision berbère où on parle en berbère – et pas en français – bien sûr aussi des questions berbères.

RG : Enfin, j'aimerais parler avec vous du passé franco-algérien. Dans *Mes Algéries en France*, vous vous intéressez beaucoup à ce passé franco-algérien, à ce passé où les deux mondes sont très proches l'un de l'autre et très liés l'un à l'autre. Et j'aimerais

parler avec vous justement de cette sixième partie qui s'intitule « Champ des morts » et dans laquelle vous interrogez le passé franco-algérien sur la participation des soldats musulmans dans les deux grandes guerres mondiales, dans l'armée française. D'où vient-il, ce grand intérêt ? Est-ce que c'est pour vous le fait que ces soldats aient aussi, d'une certaine façon, « passé des frontières », avec ce va-et-vient entre leur culture d'origine et la France ?

LS : Oui. Je pense, je pense. En fait, il y a ce passage de frontières qui les concerne évidemment, et puis aussi le fait que leur présence physique dans les cimetières des deux guerres mondiales est importante. Symboliquement, ce sont des lieux de mémoire dont il faut tenir compte et qui appartiennent à l'Histoire de la France. C'est ça qui m'intéressait.

RG : C'est tout un travail contre l'oubli dans votre livre.

LS : Oui.

RG : Par exemple, vous transcrivez les noms des combattants que vous avez trouvés dans les cimetières, je pense en Alsace mais je ne suis plus sûre...

LS : De l'Alsace à la Somme. Partout où il y a eu des combats.

RG : Oui. Et vous transcrivez ces noms et vous les portez donc – je ne sais pas – à la conscience du lecteur d'aujourd'hui. Je pense que ma génération ne se rend pas souvent aux cimetières, et surtout nous ne lisons pas les inscriptions sur les tombes. Nous sommes déjà un peu « éloignés » de ce passé. Et c'est donc un travail contre l'oubli que vous faites dans votre livre...

LS : Oui.

RG : ... parce que vous touchez aussi ma génération avec.

LS : Bien sûr. Et c'est d'autant plus important que ces dernières années, il y a eu dans un certain nombre de cimetières des profanations de tombes...

RG : Oui.

LS : ... à la fois juives et musulmanes. Donc... ça dit à quel point le symbole est fort.

RG : À part ces soldats musulmans qui ont lutté dans les deux grandes guerres, vous vous intéressez à la situation des harkis. Je pense que leur situation est vraiment très difficile, parce qu'ils se situent aussi entre les « deux mondes », mais chez eux, ce n'est pas seulement un passage dans l' « autre monde », mais un passage dans le camp ennemi. Et c'est pour ça qu'ils ont dû quitter l'Algérie à l'indépendance, où on les a considérés comme des traîtres. Vous dites que vous avez besoin de voir ces anciens

camps pour « savoir » parce que c'est l'Histoire de l'Algérie avec la France.<sup>1363</sup> C'est donc aussi ce passage qui vous intéresse, ce rapport entre les deux mondes.

LS : Oui, et je dirais la « différence » entre les soldats de l'armée d'Afrique, qui ont combattu avec les Français, et ces soldats harkis qui ont combattu avec les Français et qui ont combattu contre les Algériens. Donc, ils sont passés du camp ennemi qu'ils ont choisi pour des raisons diverses, aux camps dans lesquels on les a installés en France. Donc... la situation est différente puisque, d'une certaine manière, ce sont des camps de la honte et de la famine. Et la France n'a pas su reconnaître ceux qui se sont combattus à ses côtés. Donc... il y a l'injustice aussi, pour les harkis.

RG : On les a laissés de côté en France. Vous dites, par exemple, qu'on ne leur a pas donné une toute petite partie de la terre pour laquelle ils se sont combattus. Mais au lieu de cela, ils ont été enfermés, surveillés, maltraités... C'est vraiment une histoire terrible qu'on ne connaît pas vraiment en dehors de la France.

LS : Oui.

RG : Et je pense que votre ouvrage sert un peu à ce processus de prise en considération de la lutte des harkis qui est maintenant en train...

LS : Oui.

RG : ... parce que je sais – mais je n'ai pas encore lu le texte – qu'il existe maintenant une loi qui prend en considération la participation des harkis à la guerre. Je crois que cette loi est passée en janvier ou en février.

LS : Oui, c'est une loi un peu bizarre. C'est une loi un peu bizarre. Déjà Chirac a fait un geste de reconnaissance à l'égard des harkis en posant une plaque aux Invalides. Je ne sais plus en quelle année...

RG : Le 25 septembre 1999... ?

LS : Enfin, oui, il y a quelques années. Par contre, cette loi qui est passée – malgré la présence parlementaire socialiste et communiste qui ne s'y sont pas opposés, ce qui est quand même étrange – c'est une loi qui dit qu'il faut dans l'enseignement de l'Histoire insister sur le rôle positif de la colonisation.

RG : Oui, c'est justement cet aspect qu'on est maintenant en train de discuter à Paris VII, je pense.

LS : Voilà. Donc, des historiens se sont élevés contre cette loi et demandent l'abrogation de la loi : d'une part, un gouvernement n'a pas à dire ce qui doit être enseigné dans les écoles en histoire, et d'autre part, on enseigne la colonisation, mais on n'a pas

<sup>1363</sup> « Alors, je ne sais pas. J'ai besoin de voir pour savoir, c'est l'histoire de l'Algérie avec la France, je ne suis



enseigné seulement le côté positif de la colonisation parce que ça n'a pas été globalement positif.

RG : C'est justement ce qu'on discute maintenant à Paris VII, je sais, mais je ne suis pas à Paris VII. Mais on nous a parlé de cette loi et de l'indignation des historiens de là-bas.

LS : Oui, c'est ça.

Cela dit, il faut préciser que dans les programmes d'enseignement scolaire, les nouveaux programmes des classes de terminale pour le nouveau bac – ce sont des programmes qui datent de 2004 – donc, dans ces programmes d'histoire, il y a au moins vingt à trente pages dans chaque manuel pour les terminales L, S et les autres, sur l'Histoire coloniale, et c'est pas du tout passé sous silence. Enfin, il faut le signaler, quand même. Il faut les regarder les manuels scolaires. Il y en a, ils existent, et l'Histoire coloniale est racontée là... avec ses côtés négatif et positif.

RG : C'est donc l'essentiel, c'est ce que je voulais vous demander. Je vous remercie beaucoup, surtout de votre patience, parce que je sais que j'ai préparé les questions en peu de temps. C'était aussi la première fois que j'ai fait une interview...

LS : Non, mais vous avez fait un vrai travail. Donc...  
c'est intéressant. (...)

# Résumés

## Résumé

L'espace, aujourd'hui capte toutes les attentions, celles des écrivains, celles des critiques, mais aussi celles des chercheurs universitaires. C'est, animée par cette préoccupation centrale de l'espace, que nous menons cette recherche doctorale LMD, intitulée *L'écriture de l'espace dans les romans de Malika Mokeddem et de Leila Sebbar* en prenant comme corpus quatre romans : *L'interdite* et *La désirante* de Malika Mokeddem, et *Je ne parle pas la langue de mon père* et *Le silence des rives* de Leila Sebbar.

Les titres, étant souvent très révélateurs, un espace leur est consacré pour commencer cette étude, à travers les vastes champs sémantiques de l'interdiction, du désir, de l'ignorance de la langue de son propre père et du silence qui s'ensuit, que cette modeste recherche a tenté de faire parler.

L'espace, à travers ces romans, se décline sous diverses formes et substances, géographique, symbolique, mental, nostalgique, linguistique. L'espace géographique est représenté principalement par le désert, la dune, la mer, pour Malika Mokeddem et ses héroïnes-narratrices, Sultana et Shamsa, filles du soleil et du désert, toutes deux lumineuses et éprises de liberté comme seules savent l'être les natives de ces grands espaces où les horizons reculent sans cesse, où les mirages permettent tous les rêves. Pour Leila Sebbar, la maison, le balcon, la rue, accueillent ses héroïnes volontairement enfermées dans des intérieurs silencieux et protecteurs.

Quant à l'espace symbolique, pour Malika Mokeddem la mer et la dune l'investissent massivement. La mer, en l'occurrence la Méditerranée, espace d'aventures, mais aussi de mort et de deuil collectif, avec la Harragas, catégorie de population nouvellement émergée et qui n'en finit pas de faire parler d'elle. Le désert, le Kenadsa, espace de nostalgie et de rêves à l'infini. Pour Leila Sebbar, l'ignorance de la langue de son père, et la fonction d'instituteur de ce même père, constituent un entre-deux et un lieu de nostalgie douloureux.

Le terme espace couvre aussi deux activités primordiales pour les hommes, la lecture et l'écriture, à la fois refuge et lieux de rêves, et exutoires sans pareils et lieux de contestation et d'affirmation de soi.

**Mots clés :** Représentation de l'espace. Malika Mokeddem. Leila Sebbar. Littérature algérienne d'expression française. Rives et Méditerranée.

## ملخص:

تشكل المساحة أو الحيز موضع اهتمام متزايد لدى الكتاب والنقاد والباحثين في الأدب والنصوص. تندرج أطروحة الدكتوراه هذه في هذا السياق بتناولها كموضوع مركزي أربع روايات الممنوعة والمشتبهة لمليكة مقدم ولا أتكلم لغة أبي وصمت الضفتين لليلى صبار.

ونبدأ هذه الأطروحة دراسة العناوين الأربعة.

للحيز أشكال مختلفة جغرافي رمزي فكري لغوي حنيني. أما الجغرافي فيتمثل في الصحراء برمالها وكتبانها والبحر بأمواجه عند مليكة مقدم وبالمنازل والشرفة والشارع عند ليلى صبار. وللحيز أبعاد رمزية قوية كلتا الكاتبتين منها الاحلام وحب الحرية والكفاح من أجلها والمساحة الدرامية للحرقاة في البحر الأبيض المتوسط.

كذا لك تشكل الكتابة والقراءة حيزين بالغى الأهمية حيث الحلم بغد أفضل وبحرية حيوية للمرأة وتعددي الواقع التعبير عن

الذات وفرضها.

**الكلمات المفتاحية:** تمثيل الفضاء، مليكة مقدم، ليلى صبار، الأدب الجزائري المعبر باللغة الفرنسية، جانبي البحر الأبيض المتوسط.

## Summary:

Space, today captures all the attentions, those of the writers, those of the critics, but also those of the university researchers. It is, driven by this central concern of space, that we conduct this doctoral research LMD, entitled *The writing of space in the novels of Malika Mokeddem and Leila Sebbar* taking as corpus four novels: *The forbidden* and *the desiring* of Malika Mokeddem, and *I do not speak the language of my father* and *the silence of the banks* of Leila Sebbar.

The titles, being often very revealing, a space is devoted to them to begin this study, through the vast semantic fields of the prohibition, the desire, the ignorance of the language of its own father and the silence which follows that this modest research has tried to make talk.

Space, through these novels, comes in various forms and substances, geographical, symbolic, mental, nostalgic, linguistic. The geographical space is represented mainly by the desert, the dune, the sea, for Malika Mokeddem and her heroin-narratives, Sultana and Shamsa, daughters of the sun and the desert, both luminous and freedom-loving as only know how to be the natives of these great spaces where horizons recede constantly, where mirages allow all dreams. For Leila Sebbar, the house, the balcony, the street, welcome her heroines voluntarily locked in silent and protective interiors.

As for the symbolic space, for Malika Mokeddem the sea and the dune invest her massively. The sea, in this case the Mediterranean sea, an area of adventure, but also of death and collective mourning, with the Harragas, a newly emerging population category that never ceases to be talked about. The desert, Kenadsa, a space of nostalgia and dreams to infinity. For Leila Sebbar, ignorance of her father's language, and the function of teacher of this same father, constitute an in-between and a place of painful nostalgia.

The term space also covers two activities that are essential for men, reading and writing, both refuge and places of dreams, and unparalleled outlets and places of protest and self-assertion.

**Key words:** Representation of space. Malika Mokeddem. Leila Sebbar. Francophone Algerian literature. Shores and Mediterranean.

