

Christiane CHAULET ACHOUR
Université de Cergy-Pontoise - CRTF

ECRIRE OU NON SON AUTOBIOGRAPHIE ?

Ecrivaines algériennes à l'épreuve du moi :
Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem



A-185- « Ecrire ou non son autobiographie ? Ecrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem », *Francofonia*, Université de Cadix, Cristina Boidard (coord.), octobre 2007.

ECRIRE OU NON SON AUTOBIOGRAPHIE ?
Ecrivaines algériennes à l'épreuve du moi :
Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem

Par Christiane CHAULET ACHOUR
Université de Cergy-Pontoise - CRTF

Il semblait inutile, jusqu'à une époque récente, de distinguer écriture féminine et écriture de soi dans la littérature algérienne. On affirmait que les femmes, entrant en écriture, demeuraient dans la sphère du privé et de l'intime et n'avaient pas de prise sur le social extérieur pour parvenir à libérer leur imaginaire des méandres du je. Ce que l'on ne soulignait pas assez, c'est que ce positionnement par rapport à soi était une transgression conséquente. Si la société réduit la femme au privé, elle n'entend pas l'autoriser à rendre ce privé visible par l'écriture. Et du même coup, toute femme qui écrit son « je » devient messagère interdite de ce qu'une société patriarcale veut cacher jalousement. Les remarques d'Eliane Lecarme-Tabone doivent cependant rendre prudente quant à cette référence socio-culturelle maghrébine puisqu'on constate le même positionnement d'écriture dans d'autres cultures :

Ecrire et publier son autobiographie suppose à la fois un grand intérêt pour son moi et le désir de le rendre public, deux attitudes contraires à l'effacement longtemps enseigné aux femmes et à leur relégation dans la sphère privée. Le geste autobiographique des femmes porte la marque de ces injonctions et de ces interdits, et révèle souvent une tension entre le désir de se dire et l'envie de sa cacher¹.

On doit remarquer aussi qu'il y a différentes gammes dans l'écriture autobiographique : on ne peut mettre dans la même catégorie d'écrits des livres, admirables par ailleurs, comme *Histoire de ma vie* de Fadhma Aïth Mansour qui demeure néanmoins un

¹ - Elle poursuit : « Des critiques américaines ont même inventé le terme d'« autogynography » pour désigner la démarche oblique et allusive de certains textes autobiographiques féminins.

témoignage et les fictions autobiographiques que nous allons étudier ici² : de Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, *La Transe des insoumis* et *Mes Hommes* ; de Maïssa Bey, « Le Cri » puis *Entendez-vous dans les montagnes...* ; enfin de Karima Berger, *L'Enfant des deux mondes*³.

Ces trois écrivaines n'ont pas le même statut dans le monde de la littérature. En quinze années, Malika Mokeddem y a acquis une place incontestée en ayant fidélisé un public et attiré l'attention des critiques journalistique et universitaire. Ces deux récits autobiographiques sont ses œuvres les plus récentes. Maïssa Bey a percé, par un succès d'estime, dans le contexte des années noires algériennes, dès son premier roman, *Au commencement était la mer*, en 1996. Ce succès s'est confirmé et transformé en notoriété qui devrait être durable à partir d'une production régulière et diversifiée, toujours frappée au sceau de l'exigence. Quant à Karima Berger, elle est des trois, la moins connue, avec ses deux romans. Le premier récit, objet de notre corpus, l'avait lancée dans l'arène littéraire ; mais, pour l'instant, la sortie de son second roman, n'a pas confirmé une place qu'on espère la voir conquérir.

Alors que Maïssa Bey vit en Algérie, les deux autres écrivaines vivent en France depuis le milieu des années 70. La résidence aurait-elle une incidence sur le dit, masqué ou explicite, autobiographique et un retour sur une vie antérieure, « algérienne », que l'exil favoriserait ? La question est posée même s'il ne semble pas possible de répondre avec certitude pour des œuvres en devenir.

1 - Le « elle » toujours, le prénom parfois : masques et détours du « je »

Dans *Les Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem, la voix narratrice omnisciente mène le jeu et désigne ses personnages, dont Leïla, à la 3^{ème} personne. On n'en prendra qu'un seul exemple, à l'entrée véritable en texte de la petite fille :

A la naissance du premier garçon, Leïla n'avait pas quatre ans, mais elle en gardera un souvenir indélébile. D'abord parce que son

² - Cet article prend la suite d'études déjà proposées dans des études précédentes. Cf. bibliographie

³ - Certaines critiques ont avancé l'idée, à propos des trois œuvres de Malika Mokeddem, d'une « trilogie ». Les œuvres de trois romancières bénéficient d'éditions de poche et la plupart d'entre elles ont été primées.

esprit, cabré de nature, y perçut toute l'injustice : pourquoi les parents préféreraient-ils les garçons aux filles ? (Mokeddem, 1997 : 79)

On notera que le « elle », cette petite fille, est prénommée et il y a même insistance sur l'attribution du nom à la naissance dans la séquence de l'accouchement. Maïssa Bey, lorsqu'elle se met en scène pour la première fois dans la nouvelle, « Le Cri », ne donne pas de prénom mais désigne son héroïne par « elle », également :

« Attends-moi, attends-moi... » Elle court, mais elle n'arrive pas à rattraper son frère. Il ne l'entend pas. (...) Elle, elle n'a que six ans, et puis elle n'a pas compris tout de suite, elle n'a rien compris encore d'ailleurs, elle le suit, c'est tout, comme d'habitude. (Bey, 1996 : 15)

Karima Berger joue sur la 3^{ème} personne mais aussi sur un appellatif que la grammaire française veut « asexué », « l'enfant »⁴. On ne saura jamais le nom de cet enfant tout en apprenant assez rapidement qu'il est de sexe féminin :

Alger - Médéa, voyage. Deux heures de route heureuse et chaotique parcourues presque chaque fin de semaine. A la sortie de la ville, très vite, la plaine généreuse que traversait la route de part en part jusqu'à pénétrer lentement dans les gorges de la Chiffa, du nom du fleuve qui prenait sa source dans les montagnes, dernière frontière avant les steppes désertiques du sud. Elle les appelait "les gorges de Chériffa", du prénom de sa mère. (Berger, 1998 : 9)

Ces trois récits, à l'initiale de trois écritures, optent pour une mise à distance de leur protagoniste ; deux d'entre elles accentuent cette distance par le choix d'un prénom ou d'un appellatif. Pourtant cette distance est en partie annulée par la vision pour laquelle opte la voix de la narration : vision avec le personnage ou focalisation interne qui donne au lecteur une impression durable et constante de complicité. Cette troisième personne accompagnée de la vision avec est donc un bon compromis pour le sujet qui veut se dire sans se dévoiler et/ou qui veut se dire en s'observant selon une règle de l'autobiographie ou du roman autobiographique, l'adulte se remémorant et observant l'enfant qu'il a été.

⁴ - On pense à Nathalie Sarraute qui affirme avoir voulu décrire dans *Enfance*, « un enfant » plutôt qu'une petite fille.

Evidemment, dans les trois cas, la distance instaurée n'a pas la même signification. Il est néanmoins intéressant de constater que nous rejoignons une remarque préliminaire d'E.Lecarme-Tabone : *L'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, condition nécessaire de l'autobiographie, devient plus complexe et plus problématique lorsqu'il s'agit de femmes car leur rapport au nom est par définition fluctuant. Beaucoup d'entre elles recourent à un nom de plume qui finit par devenir leur nom légal et qui symbolise leur nouvelle naissance par l'écriture.* (Lecarme-Tabone, 2002 : 57). Sur nos trois écrivaines, deux ont recours au pseudonyme dont « l'histoire » peut éclairer le devenir de leur écriture autobiographique : Karima Berger, traduisant en français le patronyme marital, affiche un patronyme très « français », lui ayant, sans doute, porté préjudice pour sa percée à cause de l'indécision d'assignation à catégorie entre le prénom arabe et le nom français. Maïssa Bey a expliqué que son pseudonyme avait été une protection au moment où elle a commencé à publier et où les écrivains et les femmes étaient ciblés par les intégristes. Mais ce pseudo. dont le prénom est l'anagramme de son vrai prénom, Samia, a été trouvé par sa mère qui a ainsi signé sa naissance littéraire. Quant à Malika Mokeddem, la seule à avoir gardé son nom et celle qui va le plus loin, pour l'instant, dans le dévoilement de sa vie et de ses actes et convictions intimes, elle a inversé l'opération en donnant, semble-t-il, à chacune de ses héroïnes, un peu d'elle-même et en leur attribuant un prénom aussi valorisant que son prénom réel, le plus proche en étant Sultana de *L'Interdite*.

Nous ne nous attarderons pas sur le roman autobiographique de Malika Mokeddem qui a été très étudié, préférant analyser le passage à l'autobiographie déclarée⁵, dans notre seconde partie. Yolande Helm dans sa préface écrit : *C'est par la voie/voix autobiographique que Malika Mokeddem vient à l'écriture (...) (Elle) se raconte dans Les Hommes qui marchent (1990), une autobiographie « masquée » puisque l'héroïne s'appelle Leïla. Pudeur ? Refus de se livrer totalement ? Désir de protéger les siens ? Sans doute... mais on peut aussi affirmer que Malika Mokeddem trempe sa plume dans le verbe « flamboyant » de sa grand-mère pour réécrire l'Histoire des femmes algériennes conjointement à la sienne.* (Helm, 2000 : 7-8)

⁵ - Cf. les études recensées dans les ouvrages qui lui ont été consacrés.

Cette remarque s'appuie sur la comparaison entre les événements racontés, les personnages décrits et les parcours existentiels et la vie même de la romancière dont elle a donné les étapes dans plusieurs entretiens et dont *La Transe des insoumis* et *Mes Hommes* dévoilent une ultime « preuve » de vérité. Notons que M. Mokeddem n'a jamais caché la matière autobiographique de ce premier roman comme elle le dit à Melissa Marcus, sa traductrice américaine :

Le seul livre où il y ait vraiment mon enfance, mon adolescence, et la suite, c'est *Les Hommes qui marchent* qui retrace vraiment la vie de ma famille et à travers la vie de ma famille, un peu de l'histoire de l'Algérie après les années 40, donc la fin du monde nomade. On les voit dans ce livre-là devenir sédentaires (...) Mais sinon, dans mes autres romans, ce n'est pas tout à fait moi, mais on écrit toujours avec ce qu'on est et avec ce qu'on sait. (Marcus, 1998 : 215).

Ce que l'on peut remarquer dans ce premier livre, c'est que si les rôles féminins sont dominants, les rôles masculins ne sont pas absents et que ce roman autobiographique autour de Leïla se construit plus comme une saga familiale que simplement comme l'Histoire des femmes algériennes. Certes celles-ci sont mises à l'honneur puisque ce sont les histoires de la grand-mère et de Saadia qui ouvrent le roman comme figures de proue de la famille. Mais même lorsque Leïla devient la protagoniste, elle reste prise dans l'histoire familiale et dans la contextualisation forte du pays passant du statut de colonie à celui d'État indépendant. L'écrivaine n'a jamais caché la trame autobiographique du récit mais le détour qu'elle choisit alors, pour son entrée en littérature, est celui du « roman », selon l'étiquette générique inscrite sur la couverture, avec ses contraintes de portraits, de sélection de faits et de dominantes, d'organisation chronologique et dramatique. A notre sens, la dominante essentielle est, pour Leïla, l'arrachement de sa liberté à la pesanteur de la tradition par l'accès au savoir, lui-même préparé par le souffle contique de la grand-mère et la marginalité de vie de Saadia.

Avec Karima Berger, on pénètre dans une autre atmosphère qui n'est pas celle d'un roman mais plutôt d'un récitatif du souvenir. Dans un entretien qu'elle nous avait accordé, l'écrivaine précisait :

C'était présent en moi depuis longtemps. Je tournais autour... Je crois que je peux dire que ces dernières années m'ont poussée... pas dans le sens d'un témoignage sur l'actualité. Non. Mais j'ai eu envie de dire ce que j'avais à dire pour qu'on le lise comme un des éléments de ce qui se passe, comme une part de l'histoire inconsciente de ce pays. J'ai hésité entre un essai ou une fiction car je souhaitais faire un essai sur le dualisme, sur l'identité. Mais j'avais abandonné la recherche universitaire depuis de nombreuses années et un tel essai aurait nécessité des lectures, tout un travail de synthèse. J'ai donc opté pour la fiction. Et c'est cette écriture qui est venue... (CHAULET ACHOUR, 1998 : 123-129)

Récit de nostalgie de l'enfance, récit de la perte mais perte double si l'on peut dire puisque l'histoire de l'enfant est double, entre la France et l'Algérie, entre la culture française et la culture algérienne, entre la langue arabe et la langue française. La part réflexive - l'essai - prend le pas sur la part narrative - la chronologie du récit de vie - et ce « roman », si l'on s'en tient à l'étiquette de couverture, est un essai d'un lyrisme distancé et rythmé sur la filiation non assumée, celle engendrée par le désir de l'Autre, fut-il colonisateur :

Aujourd'hui que disent les Algériens de ce désir ? Rien. Un grand blanc recouvre leur généalogie au prix d'une effroyable terreur livrée contre une part d'eux-mêmes, contre cette filiation non reconnue, orpheline, grosse d'un désastre inouï. En attendant, il reste à traduire ces déclarations haineuses, tels ces terribles mots que l'Algérien se sent contraint de dire dès sa première journée passée en ce pays : « J'aime pas les Français », violente dénégation d'une belle déclaration voilée (p.107)⁶

On trouve aussi ce désir de l'ailleurs - mot courant du lexique de Malika Mokaddem -, et de l'autre, dès l'enfance, revendiqué dans l'écriture de l'adulte, dans les deux récits récents de la romancière.

Le jeu de l'écriture, chez Karima Berger, se construit entre échos et parallélismes ; le récit nous emporte dans la douce langue de la réminiscence dont la violence ne se manifeste pas frontalement,

⁶ - Karima Berger, collaboratrice de la revue *Intersignes* de Fethi Benslama, sonde en adulte résidant en France depuis une trentaine d'années, les réactions de ses compatriotes, en usant des outils de la psychanalyse. Sous cette influence, l'auto-observation constante et commentée crée une mise à distance du lecteur pouvant expliquer son adhésion réservée au récit.

où tout s'organise pour signifier et comprendre au-delà d'une simple chronologie des faits qui n'explique pas grand-chose :

C'est un récit plutôt qu'un roman. Ce n'est pas non plus une autobiographie. Disons que c'est la reconstruction d'éléments vécus ou observés. Les noms, par exemple ! Certains ne s'inventent pas, comme l'école Richard de Médéa... Pour d'autres, j'ai conservé un écho du nom réel mais pas le nom véritablement.

La notion de « traduction » semble le maître mot de ce récit. *D'une rive à l'autre, d'un monde à l'autre, dans un sens, dans l'autre, sans cesse.* Ce mouvement de flux et de reflux avait déjà ponctué la fin du premier chapitre pour évoquer la formation scolaire initiale où l'enfant a été installée, d'emblée, dans la traduction, *intense travail de tous les instants, d'une langue à une autre, d'un signe à un autre, dans un sens, dans l'autre, sans cesse.*

C'est ce même mouvement de comparaison constante que l'on retrouve dans le chapitre VII où sont mis en regard les prénoms des amies françaises et ceux des Algériennes : en sourdine aussi, l'écho « francisé » du prénom inscrit sur la couverture, « Karima » :

Elles aimaient rechercher lors de mystérieuses cérémonies de baptême la réplique française la plus proche des prénoms algériens : c'est ainsi qu'elle s'appelait « en français » Caroline, que Fatima devenait Françoise. (Berger, 1998 : 73)⁷

Dans l'entretien, Karima Berger explique cette obsession du traumatisme du passage :

Quand je pense "traduction", je pense en premier lieu à la langue, puis à deux mondes, deux univers. L'héroïne a vécu un véritable traumatisme linguistique : celui de grandir dans et en face de la langue arabe comme une langue étrangère avec tout l'attrait que représente l'étranger, attrait de mystère, de magie, d'inaccessibilité... (...) Il y a eu un livre très important pour moi, celui d'Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* publié chez Gallimard, dans les années 80. Déjà ce titre !... André Berman y parle de la traduction : comment la traduction peut être un élément de vivification de la langue traduite. Il cite un poème de Goethe où celui-ci évoquait des fleurs offrant un tableau magnifique dans la

⁷ - Plus généralement tout ce chapitre de la p.71 à la 75.

campagne. On vient les cueillir, on les coupe, on les met dans un vase et elles vont vivre d'une autre beauté, elles vont vivre une seconde vie. Je me suis demandée alors si on traduisait beaucoup dans nos pays parce que je voyais et je vois la traduction comme un signe de vie et de santé intellectuelle.

Comment s'adapter à un monde ou à l'autre sans trop se briser ici et là lorsqu'on ne parvient pas à les faire coïncider ?

Quand je suis passée à l'écriture, j'ai publié un extrait dans la revue *Intersignes*, n°10, "Penser l'Algérie", où j'ai mis en parallèle les deux univers, typographiquement. Mon texte se présentait en deux colonnes, l'une commençant par : O le goût de l'école! Celle de l'école Richard à Médéa, etc... et l'autre par : Ce n'était pas à la médersa qu'elle fit de telles rencontres, lorsqu'elle en suivait les enseignements, etc...! Mais ce n'était tenable, ni pour moi, ni pour le lecteur, sur toute une fiction !

Entièrement investie dans une réflexion sur sa propre culture et sur la culture de l'autre devenue sienne et les liens conflictuels et convergents qui les unissent, Karima Berger regarde prendre corps une écriture qu'elle ne peut définir selon les catégories génériques habituelles :

L'écriture est venue... dans un état de grâce... J'y ai travaillé deux ans, surtout l'été. C'est tombé comme un fruit mûr, sans doute parce que ce que j'écrivais était porté par tout un travail antérieur. J'ai toujours tenu des journaux, des carnets, depuis l'âge de vingt ans. Le matériau était là, ce qui aide le travail de mémoire. J'avais noté des flashes que je sentais porteurs de quelque chose et c'est à partir d'eux que j'ai construit ma fiction. Le premier titre était, *Petits tableaux de mémoire*.

Avec Maïssa Bey, c'est plutôt un unique et lancinant « tableau de mémoire » qu'il faudrait évoquer. Elle a beaucoup parlé, après la publication de *Entendez-vous dans les montagnes...*, de la difficulté qui avait été la sienne de reconstituer cette obsessionnelle disparition du père. « Le cri » apparaît, dans son écriture, comme la première tentative d'approcher le mystère de la mort du père, violente à double titre (en elle-même et du fait de la guerre), en se replaçant dans la peau d'une petite fille de six ans qui ne comprend guère ce qui arrive mais qui comprend que *le trou creusé dans la terre* a

installé le manque essentiel dans la famille, celui du père (Chaulet Achour, 2006). La narratrice qui raconte ne sait plus très bien quels ont été les sentiments de la petite fille :

Peut-être a-t-elle traversé ainsi des frontières et des frontières, parcouru de grands territoires sombres et hérissés de ces peurs à jamais indicibles, jusqu'au seuil du néant. Elle en est revenue cependant. (Bey, 1997 : 19)

Ce qu'elle sait, c'est le père emmené brutalement, le visage de la mère en deuil, lacéré, décomposé et son réveil dans un autre lit que le sien et des « blancs » dans sa mémoire.

Dans le chapitre de *Noûn* consacré à ces jeux autobiographiques chez quatre écrivaines algériennes, j'avais déjà remarqué que l'autobiographie ne s'installait, souveraine, que rarement dans l'écriture algérienne des femmes. Elle investissait différents genres romanesques, le théâtre, la poésie. Ce constat se confirme ici : du roman-contes de Malika Mokeddem au récit mémoriel de Karima Breger à la nouvelle du deuil de Maïssa Bey. Dans sa seconde œuvre, Karima Berger a quitté ces rives du « je » pour aborder une fiction où les mémoires algériennes de la violence et de la peur s'entrecroisent autour de destins romanesques.

Par contre, Maïssa Bey et Malika Mokaddem ont affronté « l'autobiographique », au-delà du récit d'enfance. Maïssa Bey y fait une incursion magistrale mais très circonscrite et semble être retournée depuis vers des fictions où le « je » se voile dans les vies d'autres femmes qu'éveille son écriture. Après six fictions où l'autobiographique s'immisçait sans prendre toute la place, Malika Mokeddem opte pour lui dans ses deux derniers récits. L'une explore l'autofiction et l'autre, l'autoportrait.

2 - Autofiction et Autoportrait

En 2002 donc, Maïssa Bey publie *Entendez-vous dans les montagnes...* dont la quatrième de couverture précise : *il lui aura fallu deux ans pour traduire en mots cette part muette de sa vie.*

L'écrivaine engage une reconstitution fictive de la mort du père en créant une situation triangulaire – trois personnages : un homme âgé ancien appelé pendant la guerre d'Algérie, « une femme d'un certain âge qui regarde par la fenêtre » et une jeune fille, Marie qui sera le catalyseur de paroles – dans un espace clos non immobile, un

train en marche. Il y a recherche d'un équilibre entre les exigences du pacte romanesque, raconter une histoire et du pacte autobiographique, dire la vérité. Mais comment dire une vérité que l'on ne peut connaître ? Aussi le « récit » (c'est son étiquette générique) est-il encadré par des pièces authentiques : en ouverture la photo du père avec deux de ses enfants, l'été 1955 et en annexes, des documents attestant de sa nationalité française avec la parenthèse historiquement savoureuse, « Indigène musulman algérien non naturalisé français », un certificat de bonnes vie et mœurs et sa nomination comme instituteur à Boghari ainsi qu'une carte postale pour témoigner de l'intime d'une calligraphie.

La fiction qui sert cette recherche de vérité est connue, nous n'y reviendrons pas. Ce qui nous intéresse, c'est peut-être de justifier l'appellation d'autofiction que nous avons avancée. Les critiques précisent : *la phrase inaugurale du Roland Barthes par Roland Barthes : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », peut servir utilement de point de départ à ce tableau d'un nouvel âge de l'autobiographie* (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 267). C'est de cette manière qu'on entre dans le récit de Maïssa Bey.

Les mêmes auteurs poursuivent : *L'accent est mis sur l'invention d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue* (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 269). Ils voient dans l'autofiction une ambiguïté fructueuse que ne contient pas l'autobiographie car l'équivalence auteur/narrateur/protagoniste est mise en question, en même temps qu'affirmée ou fortement suggérée.

Une autre remarque de J. Lecarme nous est apparue comme particulièrement éclairante pour mieux interpréter le constat fait précédemment de l'absence de nom et la catégorisation de ce récit comme autofiction : *Le romancier s'engage à ne pas intégrer son nom dans l'univers du roman et à ne pas le textualiser ; l'autobiographie n'en finit pas d'écrire son nom, et peu importe que ce soit son patronyme ou son pseudonyme d'écrivain* (Lecarme, 2003 : 425).

Dans le cas de Maïssa Bey, on peut penser que seule cette forme particulière de l'écriture personnelle était à même de soutenir son entreprise puisqu'il lui fallait « inventer », à partir du vraisemblable et de l'attesté, une mort dont elle n'aura jamais les clefs. Faisant par ses choix de fictionnalisation d'une pierre deux

coups : la fille rencontrant un des tortionnaires du père, le récit télescope les deux mémoires antagonistes autour de la guerre d'Algérie.

On voit donc que la matière autobiographique explorée par Maïssa Bey est à la fois très circonscrite et originelle. Et ce creusement du « blanc de la mémoire » rejaillit en étincelles dans ses autres œuvres où les pères ont du mal à exister et, lorsqu'ils existent, à être des personnages porteurs d'avenir.

Avec *La Transe des insoumis*, Malika Mokeddem procède différemment : elle remet sur le métier une grande partie de la matière autobiographique fictionnalisée dans son premier roman⁸. A propos de ce récit, Alexandra Lemasson écrit dans *Le Magazine littéraire* : *La Transe des insoumis est un livre fiévreux, âpre, bouleversant : le reflet d'une lutte incessante pour accéder au plus près de la vérité (...) Dans ce livre bilan, la romancière revisite passé et présent à l'aune des renoncements encourus. Les hommes qui marchent était le roman du départ, La Transe des insoumis est celui d'un retour au pays après vingt-quatre années d'absence* (Lemasson, 2003 : 77). Si l'on peut adhérer à la première partie de cette appréciation, la seconde est plus contestable. Car Malika⁹ - cette fois aucun doute sur l'identité de la protagoniste - ne revient chez elle que ponctuellement et sans idée de « retour » au sens définitif du terme.

Roman bilan, oui, mais un bilan qui reprenant la même matière, écarte résolument les voiles et les silences de la fiction romanesque pour affirmer et dire sans détours un certain nombre de vérités. A ce propos, l'« Avertissement » est un modèle de précision :

Les chapitres portant en tête *Là-bas* reprennent des tranches de vie de l'enfance et de l'adolescence en Algérie. Déjà relatées dans *Les hommes qui marchent*, je m'attache ici à revisiter les thèmes essentiels de cet axe focal, de cette tangente du lit, de tous les lits, de leurs liens. La guerre d'Algérie, largement abordée dans *Les hommes qui marchent* n'est qu'évoquée.

⁸ - Et même aussi dans le second puisque la mort de Nedjma du *Siècle des sauterelles* est une reprise, en plus tragique puisque l'écrivaine y ajoute assassinat et viol, de la mort de son arrière-grand-mère racontée par sa grand-mère conteuse. *La Transe des insoumis*, pp.196 à 199.

⁹ - Son prénom n'apparaît que tardivement dans le texte, ce qui est normal pour un autoportrait où on ne s'appelle pas soi-même à tout bout de champ... et symboliquement dans la bouche des jeunes Beurs qui surveillent sa salle d'attente de médecin quand elle commence à être menacée par les islamistes. Cf. p.101.

En parallèle, les chapitres intitulés *Ici* mettent en regard la continuité de cette même intranquillité en France et le prix payé à l'autre rive du livre, l'écriture.

Toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé est donc indéniable. (Mokeddem, 2003 : 11-12)

Pourquoi donc proposer d'apprécier ce texte comme un autoportrait plutôt que comme une autobiographie ? On sait que ce mot évoque les peintres et non les écrivains. Néanmoins, il a été adapté à l'écriture lorsque le récit présente une focalisation quasi systématique sur la protagoniste, ce qui est le cas ici. Se mettant en scène, l'écrivaine a recours de nombreuses fois à la métaphore picturale, procédé qui était déjà sensible dans ses romans antérieurs. On peut se rappeler du portrait de Sultana dans *L'Interdite*. Le regard et le champ lexical de la vision et de la représentation sont constamment sollicités. Les mini-séquences choisies fourmillent de détails concrets qui font immédiatement images dans l'esprit du lecteur qui visualise la scène. De plus, ce qui distingue l'autoportrait, c'est de ne pas se construire en récit suivi, linéaire mais de suivre un « ordre associatif et thématique » (Allet, 2005 : 6). Ainsi, si l'on se reporte à la table des matières on retrouve bien cette caractéristique avec quatre « parties » : *Le lit debout - La nuit des corps partis - Corps de délit - Apporte-moi un manteau léger*; et pour les trois premières parties l'alternance notée par Malika Mokeddem entre ici et là-bas. On peut aussi donner un exemple frappant de cet « ordre associatif », de la p.121 à 126, où l'évocation de pluies torrentielles fait surgir la peur de l'inconnu climatique avec ses catastrophes et l'ombre d'Isabelle Eberhardt dont on connaît l'importance dans l'identité d'écrivaine de Malika Mokeddem.

L'autoportrait en somme opère une mise en relation entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique, il effectue une médiation entre l'individu et sa culture. Il est à la fois miroir du JE et miroir du monde ; il est un miroir du JE se cherchant à travers le miroir du monde, à travers la taxinomie encyclopédique de sa culture (Allet, 2005 : 6). Cette définition s'applique très exactement au livre que nous parcourons et à la manière qu'a Malika Mokeddem de sortir sa matière autobiographique de la fictionnalisation romanesque qui l'avait en quelque sorte apprivoisée pour la restituer autrement dans un affrontement direct entre l'individu-e et le monde.

Une dernière caractéristique apparaît comme particulièrement éclairante : la structure de l'autoportrait est une structure ouverte car on ne peut jamais clore la question de son identité : *la quête de soi est à jamais inachevée, elle est toujours susceptible d'être prolongée* (Allet, 2005 : 6). Il est certain enfin que l'autoportrait est une épreuve à laquelle se soumet l'écrivaine comme une nécessité vitale et qu'il a quelque chose à voir avec l'auto-analyse préconisée par Freud. Le livre qui a suivi *La Transe des insoumis, Mes hommes*, montre bien ce prolongement encore ouvert vers d'autres explorations.

Dans *Mes Hommes*, la structure générale est différente. Les seize chapitres qui la constituent ont une relative autonomie les uns par rapport aux autres puisqu'ils élisent un homme ou un groupe d'hommes, en particulier. Deux entorses toutefois : l'histoire de Jean-Louis sera racontée en deux chapitres (le 5 et le 9) et celle de Jean-Claude en deux chapitres également (le 12 et le 15).

Néanmoins celui à qui revient la place royale est le père. L'adresse au père qui ouvre le récit par une interpellation puisque l'écrivaine s'adresse directement à lui qui ne pourra pas la lire à la 2^{ème} personne, ne s'arrête jamais et est aussi à la clôture du texte. L'amant à venir devra se mesurer au « temps d'absence » que le père a occupé dans la vie de sa fille :

Onze ans déjà que je suis seule. Vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père (Mokeddem, 2005 : 274).

L'interlocuteur principal est donc un absent, dans l'incapacité de communiquer. Et même lorsque l'apaisement revient, vingt quatre années plus tard, le constat est amer et lucide : *Nous ne serons jamais intimes* (Mokeddem, 2005 : 276). Ce premier chapitre fourmille de demande d'amour : de la désobéissance pour attirer l'attention du père, au portrait aimant (p.13-14) qui se termine par l'aveu : *Je me retenais de courir vers toi, mon père* (Mokeddem, 2005 : 17) à l'énergie déployée pour se distinguer encore et toujours :

J'étais seule à te tenir tête. Peu à peu tu n'as plus dit : « Tes filles » mais « Ta fille ! » Je sortais d'un féminin uniforme. J'accédais enfin au singulier.

(..) Je ne t'ai pas cherché en d'autres hommes. Je les ai aimés différents pour te garder absent. Je suis née à l'amour avec ces

hommes-là, mon père. Mais toi, tu ignores jusqu'à leur prénom.
C'est pourquoi je veux te coucher parmi eux dans un livre
Tu n'en sauras rien puisque tu ne sais pas lire
Qu'importe. Je tiens à le faire. (Mokeddem, 2005 : 20-22)

C'est une mission presque impossible, le lecteur l'a compris à la fin de ces deux récits, que de rivaliser avec une telle absence-présence. Toutefois, l'autobiographe reconstruisant sa vie par le choix de ces réseaux masculins, dévoile directement cette constante de se définir par, dans et contre le regard de l'homme. On retrouve, comme dans ses romans précédents, des pères de substitution : au chapitre 2, 'Ami Bachir, cette appellation respectueuse et affectueuse devenant, sous la plume en français, Ami Bachir, celui qui accompagne, protège et console. Le second père de substitution est, bien entendu, celui qui fait naître la vocation de médecin, le Dr. Shalles de Kenadsa. Ces deux hommes viennent en deuxième et troisième positions juste après le père. Le troisième père de substitution est Bellal (chapitre 7), l'homme des photographies, l'homme qui a protégé contre le lynchage, retrouvé à Montpellier malade et définitivement perdu. Enfin les derniers protecteurs, pas tout à fait des pères de substitution mais qui en ont certaines caractéristiques sont, au chapitre 11, « Ceux du livre » : la chaîne des hommes qui l'ont portée vers la lecture salvatrice. L'oncle Kadda, frère cadet du père ; le libraire de Béchar, trois ou quatre professeurs français du lycée et, enfin, Jean Debernard, de la librairie Molière de Montpellier. Ils viennent mettre des noms sur « l'autoportrait de Malika Mokeddem en lectrice ».

La seconde grande catégorie qui permet d'éclairer de feux divers et convergents l'autoportrait de la femme aimée et amante, ce sont les hommes aimés. A eux six, ils occupent la moitié des chapitres du récit. Nous avons vu précédemment que, pour des raisons différentes, Jean-Louis et Jean-Claude sont très présents : l'un par le rêve de sérénité et d'arrivée au port qu'il a représenté ; l'autre par la capacité qui a été involontairement la sienne de redonner le goût de la vie et de l'amour à la narratrice. En dehors d'eux, il y a les amours esquissées à l'adolescence, ce Jamil (au chapitre 2 qu'il partage avec d'autres hommes) qui donnera son nom au Jamil de *N'Zid* ; l'amour impossible en terre algérienne si on ne veut se soumettre aux traditions, l'amour blond de Saïd (chapitre 4) dont on sent bruire la présence dans le Yacine de *L'Interdite* ; l'amour contourné de Mus (chapitre 6), en partie réinvesti dans Sassi, l'aveugle ami de Nour de *La Nuit de la lézarde* ; et enfin, l'amour

esquivé de Nourine (chapitre 8). On ne peut s'empêcher de chercher les clefs des personnages mais de mesurer, en même temps, combien le réel, s'il informe l'écriture, est transformé par la fiction.

Une dernière catégorie fait apparaître ce contre quoi la romancière s'est toujours élevé dans ses entretiens et dans certains de ses textes : la maternité. Fait apparaître est sans doute inexact : il faudrait plutôt dire rend palpable ce qui était glissé subrepticement entre les lignes dans les relations de Sultana avec Dalila dans *L'Interdite*, de Kenza avec de jeunes garçons dans *Des Rêves et des assassins* ou dans celles de Nour dans *La Nuit de la lézarde*. Le chapitre 10, consacré au frère Tayeb, de sa naissance à aujourd'hui, est plus que l'attachement d'une sœur aînée pour un petit frère différent des autres. Au chapitre 13, ce sentiment maternel est affirmé très nettement pour Cédric, le fils de substitution, trop tôt happé par la mort. Eux aussi permettent de mettre de nouvelles touches à l'autoportrait en donnant la possibilité à la romancière de creuser ce refus et son détour.

Revient enfin, à plusieurs reprises avec insistance, l'attirance vers les corps souffrants, découverte lorsque, jeune adolescente, elle aidait le Dr. Shalles à Kenadsa et qui est la vérité profonde de sa vocation de médecin :

J'ai conscience à présent que ces regards-là ont forgé ma nécessité de toucher au corps souffrant de l'autre. Ce rapport procède déjà d'un déplacement de l'angoisse et de la douleur. Il est l'aveu qui engage et recrée le lien. Il suscite le don et procure une raison d'être. (Mokeddem, 2005 : 57).

Pour ces deux récits autobiographiques s'interpose une difficulté que rencontrent lectrices et lecteurs et que signale Philippe Lejeune : la difficulté à croire qu'on puisse tenir le double pari d'un « discours de vérité » et d'un « discours de beauté », la recherche langagière frappant de suspicion l'aveu. Philippe Lejeune s'inscrit en faux contre cette croyance couramment répandue et s'appuie sur l'exemple de Michel Leiris qui a conjugué *un travail poétique sur les mots au projet de vérité de l'autobiographie*. Il éprouve alors le besoin de re-préciser sa définition du pacte autobiographique qui n'est pas seulement référentiel mais qui est tout autant « relationnel ». *L'auteur demande au lecteur de l'aimer en tant qu'homme et de l'approuver. Le discours autobiographique implique une demande de reconnaissance, ce qui n'est pas le cas du discours de fiction. Un*

auteur de fiction demande au lecteur si sa fiction est bonne si elle marche bien. (Lejeune, 2002 :22)

Effectivement, on est très sensible à cette demande d'amour qui peut expliquer cette connivence recherchée autour de l'intime par la publication des écrits relevant de cette catégorie. Et, à propos de George Sand, Damien Zanone, écrit : *L'écriture de soi ne vaut que dans l'économie d'un échange où on met en partage ses expériences, ses souffrances et ses espoirs. En perspective, il y aura, au plan individuel, une consolation, au plan collectif, la construction d'un devenir commun (...) L'enthousiasme démocratique promet la mise en partage de toutes les existences dans une sorte d'épiphanie autobiographique (Zanone, 2002 : 45-46).*

Il semble qu'on puisse proposer une analogie avec Malika Mokeddem, avec cette vie écrite et publiée et ce partage, avec un parcours d'existence où l'exigence de la liberté féminine et de l'indépendance de l'être, s'ils se concrétisent et se réalisent par l'écriture, activité solitaire, s'offrent à l'autre, hommes et femmes confondus, comme don et viatique de route.

Présentant les différents articles sur l'autobiographie francophone, Martine Mathieu écrivait en 1996 : *le JE mis en scène dans ces littératures francophones est pourtant souvent encore destiné à s'amplifier en un « nous » identitaire, porte-parole d'une communauté, centrale ou marginale (la nation ; les immigrés ; les femmes...) ou à n'exister qu'en opposition à une personne collective (Mathieu, 1996 : 6).* On voit que cette remarque, exacte pour de nombreuses œuvres, est en voie d'être contredite dans les trois écritures personnelles que nous avons parcourues, ce qui présage d'une prise en charge de plus en plus prégnante d'une exploration du moi. La présence du corps que nous n'avons pas analysée en est une des modalités.

Dans le passage à l'écriture autobiographique, faut-il voir pour nos trois romancières un retour au même, à la Mère comme le souligne Béatrice Didier ? (Didier, 1981 : 26)

Ce n'est pas aussi simple et cela n'apparaît vérifiable que pour Karima Berger. On se souvient au début de son récit de l'expression « les gorges de Cherifa ». On y ajoutera le dernier chapitre avec la reprise dans l'armoire de la mère, lors d'un de ses voyages à Alger, de son bout de cordon ombilical, « Agua viva », de sa conservation puis de son rejet dans les eaux pour rejoindre d'autres eaux.

C'est au contraire un retour au père, en l'absence de toute mention de la mère que l'on observe chez Maïssa Bey. Quant à Malika Mokeddem, c'est de l'ordre du rejet : la mère est le contre-modèle, celle à qui il ne faut ressembler en rien, le modèle répulsif alors que le père, malgré tout, est préservé et grandi par l'écriture. Mais ce contre-modèle est sans doute plus retors qu'il n'y paraît pour nos deux dernières écrivaines. Lorsque Malika arrive pour la première fois à nager du bateau à la plage, elle s'exclame : *ça y est, j'ai traversé la mère !* (p.158)

Toute naissance à l'écriture et à l'individu-e ne passe-t-elle pas par cette « traversée » là, pour une écrivaine ?

BIBLIOGRAPHIE

- Natacha Allet (2005), *L'autoportrait - Méthodes et problèmes*, Université de Genève.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignants/methodes/autoportrait/apinger.html>
- BERGER Karima (1998), *L'Enfant des deux mondes*, éd. de l'aube.
- BEY Maïssa (1997), * « Le cri », n°9, mars 1997, *Algérie Littérature/Action* (Paris, Marsa éditions) ; reprise en ouverture de *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998.
 - * *Entendez-vous dans les montagnes...* (2002), éd. de l'aube -éd. Barzakh.
- CHAULET ACHOUR Christiane (1990), sous la direction de, *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, Alger, ENAG.
 - (1998), *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Séguier-Atlantica.
 - (1998), « Dans un sens, dans l'autre, sans cesse » - Dialogue-lecture avec Karima Berger », *Algérie Littérature/Action*, n°22-23, juin-septembre 1998, pp.123-129.
 - (2006), « Silence du père, écriture de fille. Le père « postcolonial » : Maïssa Bey et Zahia Rahmani » dans *Pères en textes - Médias et Littérature*, Manuscrit Université, coll. Féminin/Masculin, éd. Le Manuscrit, pp.103 à 115.
- HELM Yolande (2000), *Malika Mokeddem envers et contre tout*, sous la direction de, L'Harmattan.
- LECARME Jacques et LECARME-TABONE (1997), *L'Autobiographie*, A. Colin, « U Lettres »
- LECARME Jacques (2003), *L'autobiographie et les récits personnels au XXe siècle*, PUF.
- LEMASSON Alexandra (2003), *Le Magazine Littéraire*, n°418, Mars.
- *Magazine Littéraire* (2002), n°409, Mai, dossier « Les écritures du moi »
- * Philippe LEJEUNE, « Pour l'autobiographie », propos recueillis par Michel DelonEliane
 - * Damien ZANONE, « George Sand »
 - * Eliane Lecarme-Tabone, « XX^e siècle-Existe-t-il une autobiographie des femmes ? », - MARCUS Melissa (1998), Entretien avec M. Mokeddem en 1997, *Algérie Littérature/Action* (Paris, Marsa éditions), n°22-23, Juin-septembre 1998, pp.215 à 226
- MATHIEU Martine (1996), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, L'Harmattan/CELFA.
- Mokeddem Malika * (1990) *Les Hommes qui marchent*, Grasset, 1997, rééd.
 - * (2003), *La Transe des insoumis* Grasset.
 - * (2005), *Mes Hommes* Grasset.
- REDOUANE Najib et al. (2003), *Malika Mokeddem*, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins ».