

Loubna Achheb

## **Drame diasporique faussé et voix brisées dans l'écriture mokeddemienne**

### **DISTORTED DIASPORIC DRAMA AND BROKEN VOICES IN MOKEDDEMIAN WRITING**

**Abstract:** The present article sheds light on the question of the distorted diasporic drama from which the broken voices of Malika Mokeddem's writing derive. The author, in her novel *Je dois tout à ton oubli*, breaks her voice and that of her heroine by shaping an aborted tragedy that is materialized in several forms. First, she uses various processes such as parallelism, interbreeding and accumulation to create a tragic effect erased within the story. Then, she creates a diasporic poetics of the in-between spaces in order to erase the crack and make its tragic nuance disappear. Our study uses approaches based in narratology and stylistics.  
**Keywords:** Diasporas; Drama; Tragedy; Broken Voices; Miscegenation; Intertextuality.

### **LOUBNA ACHHEB**

Université Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2,  
Algérie  
lou.achheb@yahoo.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2023.45.15

**D**rame, tragédie, malheur sont des événements cruels qui conduisent l'être humain, cette frêle créature, vers les recoins les plus obscurs de l'esprit. Le drame au sens d'« événement tragique, violent »<sup>1</sup> rejoint la notion de la tragédie ainsi définie par le Dictionnaire Le Robert : « Œuvre dramatique (surtout en vers), représentant des personnages illustres aux prises avec des conflits intérieurs et un destin exceptionnel et malheureux ; genre de ce type de pièces. Les tragédies grecques. »<sup>2</sup>.

Dans son compte rendu portant sur *Le Tragique* de Dinah Ribard et Alain Viala, Claire Cazanave délimite la différence entre la tragédie et le tragique à travers ce qui suit :

Le geste novateur tient dans l'ambition déclarée de dissocier le registre tragique du genre de la tragédie auquel il est trop évidemment et trop souvent superposé. Les auteurs refusent de partir de l'étude du genre pour accéder au registre, mais se proposent au contraire de tenir ensemble le couple tragédie/ tragique, dont les deux composantes sont considérées *à la fois* dans

leur dépendance et dans leur autonomie. La tragédie n'est qu'un mode parmi d'autres d'expression du tragique, qui peut investir d'autres genres littéraires. L'anthologie est ainsi organisée en plusieurs sections qui envisagent successivement le tragique au théâtre – et le terme de « théâtre » réfère à d'autres formes dramatiques que la tragédie, comme le mélodrame ou le drame – puis le tragique dans la poésie, le roman, l'essai. De texte en texte, le lecteur progresse ainsi à travers divers investissements de la catégorie de tragique.<sup>3</sup>

Cazanave met en évidence la primauté du registre tragique dont la tragédie n'est qu'un mode de représentation autant que le drame. En sus, elle ouvre les effets du tragique sur les autres genres tels que le roman, qui est l'objet de notre étude.

Il est important de maîtriser les deux nuances du dramatique et du tragique, ce que concrétise parfaitement Alain Couprie dans son ouvrage *Lire la tragédie* :

Une catastrophe, un accident ne sont pas en soi un fait tragique. Quand ils sont mis en scène, médiatisés serait-on tenté de dire, sans autre but que de jouer sur la sensibilité, de provoquer la pitié ou la compassion, l'événement est pathétique. Lorsque ce même événement est traité de façon à susciter chez le spectateur des phases alternées d'espoir et de crainte, le pathétique devient dramatique. Le fait tragique naît, lui, de la lutte, victorieuse ou vouée à l'échec, 'un être contre une force qui le dépasse'. Pathétique est la représentation de la souffrance ;

dramatique, l'attente anxieuse d'une issue ; tragique, l'apparition d'une transcendance écrasante, quel que soit le nom qu'on lui donne.<sup>4</sup>

De ce fait, Couprie représente, sur la palette des événements malheureux, le dramatique comme une phase de tourmente transitoire, et met le tragique au summum du désespoir de l'homme. Cependant, au sein de cette étude, nous utiliserons les mots drame, tragédie, dramatique et tragique comme des synonymes, représentant les événements malheureux de l'histoire, pour éviter la répétition.

Nous voulons, à travers cet article, mettre en lumière la forme du drame diasporique faussé dont découlent les voix brisées de l'écriture de Malika Mokeddem dans son roman *Je dois tout à ton oubli*. Cette écrivaine fait partie de la diaspora algérienne en France. Née à Kenadsa au Sahara algérien, elle fait ses études à Oran (Algérie) ensuite en France où elle s'installe définitivement en tant que médecin spécialiste en néphrologie et enfin en tant qu'écrivaine. Elle use de sa voix et de celle de son héroïne pour représenter sa tragédie avortée qui se dévoile sous plusieurs formes.

D'abord, l'auteure utilise sa double culture franco-algérienne pour mettre en parallèle deux histoires : celle du meurtre du nourrisson, enfant illégitime de Zahia, tué par la sœur de cette dernière (mère de Selma) obéissant aux ordres de son mari, et celle de l'infanticide commis par Médée, inspiré de la mythologie grecque. Cette tentative de mise en parallèle est faussée car les deux histoires ne sont point similaires. Si la première est une histoire de meurtre, dû à des contraintes sociales, exécuté sous

domination masculine, la deuxième est le résultat de la monstruosité d'une mère qui ose tuer ses enfants. Ainsi, la tentative d'hybridation de l'histoire de Médée conduit vers l'effacement de l'effet tragique et des voix diasporiques de Selma et de Mokeddem car le drame n'a plus lieu d'être.

Ensuite, la narratrice tente de créer une autre forme de tragédie, celle du bouleversement de l'ordre social algérien, en se mettant en couple avec un Français. Mais, le concept du couple mixte et de son rejet par la société, présent dans la littérature algérienne des années cinquante et soixante, n'est plus d'actualité car la modernité accepte le métissage, ce qui étouffe son effet tragique à la naissance.

Enfin, nous étudierons les déplacements de l'héroïne entre la France et l'Algérie et la poétique tragique de ces deux espaces. Ses quelques retours ne sont que de courte durée mais suffisent à briser la tragédie de l'exilée qui se languit de sa terre natale. Ainsi, ce drame diasporique néantisé brise les voix du récit et les conduit au mutisme.

Pour faire cette étude, nous reposerons sur les fondements de la narratologie et de la stylistique. Notre article s'articule autour des deux axes suivants : parallélismes, métissages et accumulations pour une tragédie effacée ; et poétique diasporique de l'entre-deux espaces.

### 1. Parallélismes, métissages et accumulations pour une tragédie effacée

**M**alika Mokeddem donne à son roman une teinte tragique. Elle façonne son histoire en combinant plusieurs récits dramatiques dont le rapprochement est impossible. Ses personnages subissent leur

sort dans le silence et s'ils daignent tenter une révolte, ils finissent par un échec inéluctable. Ce schéma malheureux rejoint la manière dont Hauptmann représente le tragique contemporain. Souiller et Troubetzkoy résument cette nouvelle forme du tragique de la manière suivante :

Dans *Indipohdi*, en 1920, Gerhardt Hauptmann donne la formule du tragique contemporain : « L'homme n'est capable que de souffrance, il ne peut agir », ce qui fait écho à l'affirmation romantique de la vanité de l'action qui dégrade même celui qui l'entreprend (Nerval, *Léo Burckhart*, 1839). Cette « insularisation du drame dans la psyché du personnage » (J.-P. Sarrazac, 1989, p. 11) représente l'avatar actuel du tragique.<sup>5</sup>

Il est clair que l'objectif principal de tout événement tragique est la catharsis. Alain Couprie se réfère aux propos d'Aristote sur cette question : « Aristote définit en outre la tragédie par son but : purger les passions, par l'entremise de la crainte et de la pitié. A sa suite, tous les théoriciens attribueront au genre la même fonction. Mais la notion n'est pas d'une clarté absolue. »<sup>6</sup>. Cependant, si l'effet tragique est brisé avant sa réalisation, la catharsis se retrouve, suivant l'effet domino, néantisée. Ainsi le drame faussé du récit brise la voix diasporique de l'auteure, qui en parallèle empêche la purification des passions des lecteurs. Ceci reflète, dans l'imaginaire de l'écrivaine, l'impossible accès à la sérénité de la diaspora.

Mokeddem tente de modeler son roman tragique en focalisant sur le thème de l'infanticide. Elle rapproche l'histoire du meurtre d'un nouveau-né d'une autre

histoire tirée de la mythologie grecque : celle de l'infanticide commis par Médée à l'encontre de ses enfants pour se venger de la trahison de son mari. Mais cette tentative de mise en parallèle des deux histoires, qui semble être le pivot central de l'effet dramatique du récit, n'est qu'une des pièces du rouage d'un plus grand mécanisme menant vers l'effacement de l'effet tragique.

L'auteure cumule plusieurs procédés pour faire éclore chez ses lecteurs le double sentiment de la pitié et de la tristesse envers ses personnages destinés au malheur. Elle structure sa tragédie selon les procédés de la mise en parallèle, du métissage et de l'accumulation. Bien que les intentions de Mokeddem soient évidentes, à savoir l'édifice d'un temple tragique au sein de sa fiction, elle finit cependant par l'étouffer dans son landau.

L'écrivaine utilise la technique de la mise en parallèle pour rapprocher plusieurs histoires dans le but de renforcer leur impact tragique. Malheureusement, la tentative échoue car la connexion entre les histoires se révèle absente et cette méthode parallèle se transforme en figure géométrique du parallélisme pour créer l'impossibilité de la rencontre entre ces histoires mises les unes face aux autres.

Ce lien inexistant ou absurde entre les histoires proposées par l'auteure relève-t-il de l'idée de l'insignifiance narrative ? Pour Roland Barthes, derrière chaque insignifiance il existe une signification : « [...] tout, dans le récit, est-il insignifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques pages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ? »<sup>7</sup>.

Dominique Rabaté focalise, à son tour, sur le phénomène des « paradoxes narratifs » :

Il semble que la littérature de la première moitié de notre siècle se soit livrée à une exploration féconde de cet ensemble de paradoxes narratifs, au point que la notion de paradoxe, d'écriture paradoxale doit occuper dans le discours critique une place stratégique. Je dirai même que nous avons affaire à une série d'impossibilités narratologiques, qui sont pourtant bien possibles comme *énonciation littéraire*.<sup>8</sup>

Il pense que « l'écriture paradoxale » doit se placer au centre des études critiques de la littérature. Selon lui, cette écriture correspond à une suite « d'impossibilités narratologiques » pourtant concrétisées par l'« énonciation littéraire ». De ce fait, les histoires discordantes peuvent coexister dans un seul roman et mènent inévitablement vers la vision de l'auteure. Ainsi, l'effet dramatique faussé par des histoires incompatibles a forcément un objectif. Ce dernier peut correspondre à l'immersion de la voix diasporique dans les profondeurs de sa peine et de son désespoir.

Mokeddem joint à la mise en parallèle de plusieurs histoires cumulées une écriture métissée, fomentant l'annihilation de la tragédie. Homi Bhabha crée la notion de l'hybridité dans un contexte postcolonial et la définit ainsi :

[...] il devient clair que toutes les formes de culture sont prises dans un processus incessant d'hybridation. Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité

est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun.<sup>9</sup>

L'hybridité ou le métissage sont donc, selon Bhabha, « le tiers-espace », un nouvel espace dans lequel de nouvelles formes apparaissent, différentes des anciens codes et des structures dépassées. De ce fait, le recours à l'intertextualité de la part de l'auteure donne naissance à ce « tiers-espace ». L'intertextualité est «...une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes... par la présence effective d'un texte dans un autre. »<sup>10</sup>. Ainsi, Mokeddem se réfère au mythe de Médée pour tenter de créer un nouvel espace, une aire diasporique algérienne tragique. Mais contrairement à son premier dessein, l'effet dramatique se brise face à l'absence de connexion entre les récits. Et même si l'hybridité a bien lieu au sein du texte grâce à l'insertion du mythe grec de Médée dans un roman qui met en scène la société algérienne, l'absence de points communs crée un espace inattendu, un espace tragique altéré qui efface la voix de la diaspora.

Malika Mokeddem met en parallèle diverses histoires dramatiques pour refléter le malheur de la diaspora algérienne. De prime abord, l'écrivaine tente de mettre en parallèle le meurtre du nourrisson de Zahia commis par sa sœur avec la tragédie de Médée qui tue ses enfants en guise de vengeance.

L'auteure introduit l'histoire de Médée en insérant dans le récit de l'histoire initiale de Zahia un fragment de celle de Médée.

Elle emprunte, donc, le prénom de Jason (mari de Médée) et le donne à l'amant de Zahia avec lequel elle a eu l'enfant illégitime. Cette analogie apparaît lorsque Mokeddem révèle le nom du père du bébé : « Jason, c'est donc lui, l'oncle »<sup>11</sup>. Dans cette situation, l'auteure utilise le métissage pour rapprocher les deux histoires. Cela dit, elle finit par abandonner cette hybridité pour nommer directement Médée et raconter son histoire en parallèle avec celle de Zahia et de sa sœur, la meurtrière du bébé. L'auteure sépare les deux histoires et reconnaît que sa tentative de leur trouver des similarités est sans issue. Elle annule donc l'effet tragique du mélange de ces histoires à travers les passages suivants :

L'image de Médée hante Selma. Elle s'est imposée dès que celle du meurtre est venue lui dessiller les yeux hors de cette brusque restauration de sa mémoire. Mais comment risquer la comparaison quand la mère comme la tante feraient si pâle figure aux côtés de Médée ? Les divergences sont là dès les motivations de cet acte. Il relève du seul orgueil chez Médée. Médée méprise souverainement la notion du mal et tue pour se venger d'un époux et des puissants avec lesquels ce dernier fait alliance. Elle leur inflige un supplice radical et s'en vante. La douleur de Médée n'est rien face à sa fureur envoûtante. Médée ne se reconnaît aucune limite, pas même les obligations d'une mère. Elle transforme ses méfaits en exploits et se place au-delà des jugements, de la morale, de la condition humaine, en somme. C'est parce qu'elle surpasse, outrepassé toutes communes mesures

que Médée continue à fasciner depuis l'Antiquité.<sup>12</sup>

Seules la honte et la menace du dés-honneur ont présidé à la décision finale d'un meurtre. La mère n'en a été que l'exécutante. La mère a étouffé en cachette un nourrisson et s'est ainsi discréditée aux yeux de son ainée. Elle ne connaîtra jamais d'autre exil que celui de la contrition. Ni ses prières ni la miséricorde des amies et des voisines ne sauraient l'amener à s'enorgueillir de ce geste qui fait d'elle une criminelle et une victime tout à la fois.<sup>13</sup>

La mise en parallèle de ces deux histoires et la structure métisse du récit proposées par l'écrivaine font avorter le texte et le privent de son essence tragique.

Ensuite, l'écrivaine crée une autre mise en parallèle entre l'histoire du meurtre du nourrisson et celle de la mort de la patiente de Selma. Cette analogie est le point nodal qui fait jaillir de l'oubli les souvenirs du meurtre du nouveau-né. Selma retrouve ce fragment évaporé de sa mémoire grâce aux similarités entre l'image du bébé mort dans ses langes et celle du cadavre de sa patiente enveloppée dans sa robe :

Elle s'était sentie défaillir, s'était retenue à son bureau, hypnotisée par la photo : la robe était un fourreau qui s'évasait à partir des genoux. Mais le bas avait été enroulé autour des jambes et rabattu sur les pieds. De sorte que la défunte, certainement plus enveloppée que lors de ses noces, y paraissait sanglée. A l'instar des nourrissons dans leurs langes blancs que Selma avait vus quand elle était petite, là-bas

dans le désert. Avec de surcroît, ce visage poupin, ces cheveux fins, courts, l'analogie était saisissante.<sup>14</sup>

L'auteure décrit la femme morte et lui donne les attributs du bébé : « visage poupin », « cheveux fins, courts [...] ». Cette image hybride de la patiente morte renvoie directement à l'image du bébé tué. Il est certain que les deux histoires n'ont en commun que l'état dans lequel se trouvent les deux morts. Mais les causes de la mort sont complètement différentes, vu que la patiente est morte dans son lit, de vieillesse, et que le bébé est mort tué par sa tante aux prémices de son existence. Ces deux histoires combinées annulent leur effet tragique.

De surcroît, Mokeddem met en parallèle la mort de l'amoureux de Selma avec celle des Haraga (émigrants illégaux) noyés dans la Méditerranée lors de leur fuite. L'auteure échoue dans sa tentative de rapprochement entre les lieux de leur mort car l'amoureux de Selma est mort sur la corniche (terre ferme), et les Haraga dans l'obscurité de la mer. Dans cette situation, l'analogie a du mal à se faire une place. Ces deux histoires mises à part sont dramatiques, mais une fois assemblées, elles s'annulent inéluctablement.

Pour finir, l'écrivaine essaie de faire resurgir d'un passé lointain une tragédie dépassée : celle du couple mixte rejeté par la société, qui était en vogue durant les périodes préévolutionnaire et révolutionnaire de la littérature algérienne, mais ne l'est plus aujourd'hui. La narratrice se met en couple avec un Français et se venge de sa mère (la tueuse du bébé) en lui présentant son amant lorsqu'elle lui rend visite à Montpellier. La mère ne réagit pas et l'effet tragique que le texte est supposé créer éclate en lambeaux.

Mokeddem rassemble, amasse et accumule une multitude d'histoires tragiques mises en parallèle et métissées. Elle modèle son roman en mosaïque rassemblant une variété de tragédies qui, au lieu d'intensifier le drame, inversent le processus, effacent la tragédie et brisent les voix de la diaspora.

## 2. Poétique diasporique de l'entre-deux espaces

L'espace mokeddemien s'érige en véritable forteresse diasporique que l'auteur peint aux couleurs de l'obscur tragédie. Ces aires littéraires se structurent et créent un monde inversé et contraire à la volonté de l'auteur. Les espaces engendrés au souffle de la tragédie s'estompent et laissent place à des espaces contaminés et hybrides de l'entre-deux.

Mokeddem représente ces espaces à travers le procédé de la description que Roland Barthes définit ainsi : « La description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance) ; il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif [...] »<sup>15</sup>.

Barthes souligne l'importance de l'imaginaire de la description dans la création littéraire. Cet univers fictionnel renvoie inéluctablement à une partie de la réalité. Mokeddem décrit des espaces dont les références culturelles appartiennent aux deux sociétés : algérienne et française. Yves Reuter évoque le lieu et le lien qu'il entretient avec la culture à travers ce qui suit :

Les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le « reflètent ». Dans ce cas

on s'attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments « typiques », aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre pour produire cet effet réaliste.<sup>16</sup>

Ce lien est l'une des poutres fondatrices du roman réaliste. D'ailleurs, Mokeddem s'en sert pour mettre en lumière le rapport entre l'espace et la culture pour mieux dessiner les courbes des espaces hybrides de l'entre-deux. Ces espaces métis sont des lieux symboliques. « Dans le véritable symbolisme, le particulier représente le général, non comme rêve ou comme ombre mais comme révélation vivante et instantanée de l'insondable. »<sup>17</sup>. Umberto Eco donne au symbolisme un immense pouvoir, celui de la divulgation de l'imperceptible. Dans cette perspective, l'hybridité spatiale mokeddemienne symbolise l'échec de l'écriture dramatique et l'effacement de la voix de la diaspora.

Mokeddem tente de faire ressortir l'effet tragique du meurtre du nouveau-né en utilisant des espaces fermés. Ces espaces clos symbolisent l'étouffement du bébé que l'auteur représente ainsi :

Aussitôt, l'assaut de la mère munie du coussin blanc, le tressaillement du petit corps bandé, l'expression du regard de la tante Zahia lui reviennent. Ils sont d'une netteté, d'une acuité étonnantes. Le champ de la scène s'agrandit. Un poêle noir ronronne. Le sol est en terre battue. Le vent fulmine, crible la porte, infiltre du sable par toutes les fentes des planches. Il est âcre.<sup>18</sup>

Elle s'attarde sur la description de la maison familiale. La pauvreté du lieu est

frappante : « sol en terre battue », « les fentes des planches ». Mais le plus étonnant est l'impassibilité et l'immobilisme du regard que porte l'auteure sur ce lieu du crime. Seul le vent en tant qu'élément de la nature témoigne de l'horreur de la scène à travers sa personnification par l'écrivaine : « le vent fulmine, crible la porte, infiltre du sable par toutes les fentes des planches ». Selon Johan Faerber et Sylvie Loignon : « Quand la métaphore est à l'origine de la personnification, la personnification a un inanimé pour thème (comparé) et une personne pour phore (comparant) (voir métaphore, p. 153) »<sup>19</sup>. Ainsi, le vent en tant qu'inanimé prend vie et se déchaîne à la place de Selma (personnage principal). Cette nature acharnée reflète l'état d'âme de l'héroïne révoltée par l'horreur de l'acte de sa mère mais l'espace ne réagit point et donc ne peut être tragique.

Selma, personnage principal de l'histoire, se déplace à plusieurs reprises entre la France et l'Algérie. Installée à Montpellier, Selma retourne en Algérie une fois le souvenir du meurtre du bébé retrouvé, puis s'y rend une deuxième fois pour se recueillir sur le tombeau de sa mère. Dans ce va et vient du personnage se démarquent trois espaces : l'espace algérien, l'espace français et l'espace mixte ou de l'entre-deux.

L'auteure décrit l'espace algérien en faisant basculer son écrit du dégoût à la tendresse et vice versa. Elle utilise un ton acerbe accompagné de termes sombres pour exprimer son présent malheur et le met face à un ton chaleureux en utilisant des figures lumineuses représentant son enfance.

L'auteure commence, d'abord, par dénigrer la ville d'Oran qu'elle découvre après une longue absence, à travers les propos de Goumi (ami de Selma) :

La fureur de Goumi tire Selma de sa rêverie. Il peste contre l'état des rues [...] les trottoirs sont délabrés, sales. Les murs ne se souviennent plus ni de l'odeur ni de la texture de la peinture [...] Oran reste reléguée avec sa populace dans le mépris et les immondices. L'outrage fait à Oran s'aggrave avec la poussée démographique. La ville est comme une plaie infectée [...] <sup>20</sup>

Puis, elle utilise des émotions contrastées pour exprimer la tendresse envers les espaces de l'enfance gravés dans ses souvenirs : « Tout à l'heure, en cheminant au côté de Goumi sous une frondaison de chaînes verts, Selma s'était revue enfant, marchant dans le laciné des venelles ombreuses du Ksar. Ici et là, une porte s'ouvrait sur l'éclat d'une cour, d'une terrasse, tel un calice au soleil. »<sup>21</sup>

Ces espaces des souvenirs sont emprunts de l'innocence de l'enfance qui les illumine, contrairement aux espaces du présent que l'auteure fait basculer du côté obscur contaminés par la vision d'adulte du personnage principal.

Le règne de la description obscure s'étend aux espaces de l'enfance lorsque le regard de l'enfant se retire pour laisser place à celui de l'adulte.

La confrontation commence d'abord avec cet espace-là : l'angoisse liée à l'amour que Selma portait au désert était inhérente au poison du secret terré en elle, depuis des décennies. De sorte qu'elle ne pouvait lever les yeux vers l'horizon sans l'épouvante de l'imaginer à jamais scellé sur elle, un tombeau de sable. Longtemps elle avait rattaché ce désarroi à d'autres

violences. Tant de colères et de rébellions faisaient écran et l'aidaient à ne jamais laisser s'ouvrir la trappe d'un plus grand danger, intime, celui-ci. Mais le refoulé œuvrait, portant à leur paroxysme les outrances humaines comme les démesures environnantes.<sup>22</sup>

Des sensations contradictoires viennent, de nouveau, lui embrouiller l'esprit. Elle se raidit, regard braqué droit devant. L'artère centrale lui paraît exsangue. Il n'y a pas âme qui vive. La lumière tremble dans la chaleur. Les façades des maisons paraissent floues, informes. Les toits semblent mouvants comme s'ils menaçaient de fondre, rognés par la pauvreté, incinérés par la fournaise.<sup>23</sup>

Cependant, entre les espaces lumineux des souvenirs et ceux obscurs du présent se creuse une brèche : celle de la création de l'effet tragique.

Cette fracture se trouve, également, dans les espaces français que l'auteure utilise comme tunnels la menant sans cesse vers l'espace algérien. Elle nourrit le néant créé entre l'espace français et l'espace algérien pour intensifier sa tragédie.

Ce soir en quittant l'hôpital, Selma avait renoncé à l'habituelle longue marche qui la décharge du poids de la journée. Les yeux levés vers le ciel, elle y avait cherché son bleu du désert, sans le retrouver, l'abîme par-dessus les sables. Ce n'était pas de la nostalgie. Pour rien au monde, Selma ne retournerait vivre au désert. N'était-ce pas par crainte de voir des rafales d'antan déferler sur elle ? Le souffle coupé, elle

avait dû rassembler toute son énergie et était allée puiser, loin, très loin, un peu d'air pour se reprendre.<sup>24</sup>

Elle aime tant marcher au bord de la mer au crépuscule. Le vent a viré au sud, ce matin. Le disque du soleil est à fleur d'eau, œil d'un incendie furieux. Par contraste, l'air est très froid. Il pique Selma au visage, aux mains. Elle s'offre à ses morsures pour se sentir vivante et accélère le pas. Son regard se dirige vers le large. Là-bas, Oran. Elle aurait tant aimé pouvoir pleurer. Mais rien ne lui appartient. Surtout pas les larmes.<sup>25</sup>

Cet effet tragique s'envole, s'effrite, s'évapore avec la naissance des espaces métis ou de l'entre-deux. Mokeddem hybride les espaces français en y injectant des doses d'espaces algériens : « Selma écarquille les yeux, regarde sa cheminée en fonte qui ronfle de concert avec la tempête de la nuit, entend le vent de sable rugir dans la tramontane. « C'est grave [...] Est-ce que j'ai des bouffées délirantes ? »<sup>26</sup>

A ce niveau, l'auteure crée un vent nouveau fait du métissage entre la tramontane (vent qui souffle à Montpellier) et le vent de sable (du désert algérien). Ce vent hybride unit les deux espaces algéro-français et panse les blessures de Selma et de la diaspora algérienne en France dont elle fait partie.

Les espaces de l'entre-deux naissent du mélange des espaces des deux côtés de la Méditerranée. Selma jongle entre ces deux espaces, les fait fusionner pour ne plus pouvoir les séparer :

Face à la mer, les yeux de Selma scrutent l'horizon : là-bas, c'est encore

chez elle. Un sourire lui vient aux lèvres à la pensée que, sur quelque rive qu'elle se tienne, l'autre côté est encore « à elle ». Ces « ici » et « là-bas » s'inversent pour lui délimiter son vrai territoire, cette mer.<sup>27</sup>

Les expressions « Ici » et « là-bas » n'existent plus pour elle car dans son esprit les deux ne font plus qu'un. Ces espaces de l'entre-deux donnent au personnage principal de l'histoire une raison de vivre et contribuent à l'étiollement de la tragédie spatiale qui rend la diaspora sans voix.

### Conclusion

Pour conclure, nous dirons que l'effet dramatique bâti avec soin par Mokkeddem, dans ce roman, finit par exploser sous l'impact d'un minutieux mécanisme d'écriture. Les multiples tentatives de l'auteure, de mettre en lumière les malheurs de la diaspora, mènent sa tragédie vers l'étouffement similaire à celui du nouveau-né tué dans le récit.

L'écrivaine utilise les techniques de la mise en parallèle entre différentes histoires

tragiques qu'elle accumule, entasse et hybride dans le but d'intensifier leurs effets et de créer une catharsis. Cependant, ces multiples histoires dramatiques, que l'auteure tente de connecter, sont aux antipodes les unes des autres. Mokkeddem se réfère, d'abord, au mythe de Médée et essaie de le rapprocher de l'infanticide commis dans la trame du récit mais n'arrive pas à établir une connexion entre les deux. Ensuite, elle tente de mettre en parallèle le meurtre du bébé avec la mort de l'une de ses patientes, traduisant un rapprochement absurde. Puis, elle met en évidence une tragédie sociale, celle des Haraga, et crée un lien illogique avec la mort accidentelle de l'amoureux de Selma. L'auteure mène, par ces procédés, l'effet tragique vers sa désintégration et conduit la voix diasporique vers son étouffement.

Pour finir, Mokkeddem balance, dans sa poétique diasporique de l'espace, entre les espaces obscurs du présent et ceux lumineux du passé pour façonner son écart dramatique. Mais l'espace mixte de l'entre-deux la rattrape pour néantiser la tragédie qui n'a plus lieu d'être et brise les cordes vocales de la diaspora.

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, « L'effet de réel » in Barthes, R, Bersani, L, Hamon, Ph, Riffaterre, M, Watt, I (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- Bhabha, Homi K. et Rutherford Jonathan, « Le tiers-espace » in *Multitudes*, n°26, 2006, in <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>, consulté le 18 avril 2023.
- Cazanave, Claire, « Ce que « tragique » veut dire », in *Acta fabula*, vol. 4, n° 1, printemps 2003, URL : <http://www.fabula.org/acta/document11387.php>, consulté le 17 mars 2023.
- Coupric, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1998.
- Dictionnaire Le robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tragedie>.
- Dictionnaire Linternaute, <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/drame/>.
- Eco, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002.
- Faerber, Joan et Loignon Sylvie, *Les procédés littéraires*, Paris, Armand Colin, 2018, <https://www.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-185.htm>, consulté le 29 avril 2023.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Mokeddem, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.

Rabaté, Dominique, « Lire les effets de voix », in *Sillages critiques*, n°1, 2000. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3139>, consulté le 17 mars 2023.

Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000.

Souiller, Didier et Troubetzkoy, Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.

---

## NOTES

1. Dictionnaire Linterneute, <https://www.linterneute.fr/dictionnaire/fr/definition/drame/>.
2. Dictionnaire Le Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tragedie>.
3. Claire Cazanave, « Ce que « tragique » veut dire », in *Acta fabula*, vol. 4, n° 1, Printemps 2003, URL : <http://www.fabula.org/acta/document11387.php>, consulté le 17 mars 2023.
4. Alain Couprie, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1998, p. 8.
5. Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p. 203.
6. Alain Couprie, *Lire la tragédie*, op.cit., p. 4.
7. Roland Barthes, « L'effet de réel » in R. Barthes, I. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 83.
8. Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », in *Sillages critiques*, n°1, 2000, URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3139>, consulté le 17 mars 2023.
9. Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », in *Multitudes*, n°26, 2006, <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>, consulté le 18 avril 2023.
10. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.
11. Malika Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008, p. 34.
12. *Ibid*, p. 72-73.
13. *Ibid*, p. 73.
14. *Ibid*, p. 15.
15. Roland Barthes, « L'effet de réel », in R. Barthes, I. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt (dir.), *Littérature et réalité*, op.cit., p. 84.
16. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000, p. 55.
17. Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 194.
18. Malika Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 11-12.
19. Johan Faerber et Sylvie Loignon, *Les procédés littéraires*, Paris, Armand Colin, 2018, <https://www.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-185.htm>, consulté le 29 avril 2023.
20. *Ibid*, p. 44.
21. *Ibid*, p. 49.
22. *Ibid*, p. 51-52.
23. *Ibid*, p. 52.
24. *Ibid*, p. 17.
25. *Ibid*, p. 26.
26. *Ibid*, p. 12.
27. *Ibid*, p. 80.