

## “Malika Mokeddem : Le *grain* de l’image”

Écrire et dessiner sont identiques en leur fond,

Paul Klee

Lire Malika Mokeddem, c'est pénétrer d'emblée dans une toile tissée dans l'ombre et la lumière et dans un univers de signes picturaux. La présence d'inscriptions graphiques tel le tatouage (*Les Hommes qui marchent*), de tableaux et de fresques (*L'Interdite*, *La Nuit de la lézarde*, et de dessins (*N'Zid*) forment un système signifiant qui apporte un élément fondamental à l'intelligence des romans de Mokeddem. Chaque élément icônique est lié à la structure thématique du texte, à son organisation interne. L'origine étymologique du mot « tatouage » nous permet de l'inclure dans cette étude au même titre que la peinture ou le dessin : « Tatouage (mot polynésien) : provient de *tatou* ou *tatahou* (*ta* : dessiner) » (*La Blessure du nom propre*, p. 72) [c'est moi qui souligne]<sup>1</sup>. Cette configuration sémiotique et sémantique de représentations situe la protagoniste mokédemienne dans une iconographie de la transgression, de la transcendance et de la liberté. Ainsi, la composante mimétique soutient et alimente la trame diégétique des textes examinés.

Dans *Les Hommes qui marchent*, la grand-mère de Leïla, est couverte de tatouages qui inscrivent le corps dans une isotopie singulière. Les attitudes et les gestes de la grand-mère forment aussi une composante visant au discours pictural. Ainsi débute le texte :

C'était un petit bout de femme à la peau brune et tatouée. Des tatouages vert sombre, elle en avait partout : des croix sur les pommettes, une branche sur le front entre ses sourcils arqués et fins comme deux croissants de lune, trois traits sur le menton. Elle en avait même aux poignets, ciselés en bracelets, et aux chevilles en kholkhales. (9)

---

<sup>1</sup> Comme l'explique Khatibi, le tatouage est à la fois langage et figuration (73).

Mokeddem ouvre son premier roman sur l'inscription du corps de Zohra, la femme la plus magistrale et dont l'image reviendra hanter d'autres oeuvres fictives<sup>2</sup>. À ce propos, Christiane Achour note que ces premières lignes « inscrivent le roman dans une calligraphie particulière, celle des tatouages de la grand-mère et du décryptage qu'en propose la narratrice, première lecture de signes symboliques qui inscrivent imaginaire et réel sur le corps des femmes » (*Malika Mokeddem : envers et contre tout*, p. 204). Le corps de Zohra est porteur de signes dont la signification remonte à une époque archaïque. On sait que, au-delà de la décoration, la superstition religieuse est à l'origine des tatouages : les croix, les étoiles à cinq branches, le point sur la joue et les croissants de lune protègent du « mauvais œil ». Les tatouages sont enracinés au Maghreb dans une tradition anté-islamique puisque dans la grande majorité du monde musulman, le tatouage est inexistant<sup>3</sup>. Le tatouage reste un « procédé profondément marqué par son caractère ornemental qui le rapproche de la séduction » (Chebel, *Le Corps en Islam*, p. 179) et par conséquent du corps de la femme, les hommes étant rarement tatoués. Ces inscriptions (« Je suis belle et je suis protégée ») sur le corps de Zohra, dont le prénom signifie "beauté", évoque la jeune Zohra, à présent âgée et asexuée. Une représentation totalisante et restrictive de l'aïeule Zohra est impossible, ses tatouages restant une marque indélébile et ininterrompue de son passé, de sa jeunesse et de son héritage.

Le corps tatoué de Zohra s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle, le désert : en effet, « Zohra était le désert » (p.11). Bédouine à la chevelure teinte au henné, au chèche posé selon son humeur (p. 9), à la démarche souple de nomade, Zohra représente une culture en voie de disparition. Son corps est « une constellation de proverbes »<sup>4</sup> et oscille dans un espace interstitiel : entre le sédentarisme et le nomadisme, entre le présent et le passé. Comme sa grand-mère, Leïla porte un regard nostalgique et « mystique » (p. 317) sur le désert, vaste

---

<sup>2</sup> Je pense entre autres à la grand-mère de Yasmina dans *Le Siècle des sauterelles* et à Zana dans *N'Zid*.

<sup>3</sup> Je remercie mon collègue de Yale University, le professeur Farid Laroussi, des renseignements qu'il m'a communiqués à ce sujet. Il faut ajouter que selon le dictionnaire des symboles musulmans, « le tatoueur et le tatoué, souvent des femmes dans les deux cas, sont maudits par un *hadith* qualifié d'authentique : 'Dieu a maudit celles qui se tatouent, celles qui s'épilent le visage, celles qui se font limer les dents par coquetterie parce qu'elles dénaturent l'œuvre de Dieu' » (p. 413). Ceci dit, « le Coran est silencieux au sujet du tatouage » (*La Blessure du nom propre*, p. 69).

<sup>4</sup> Cette expression de Khatibi, dans *La Blessure du nom propre* (p. 25), me paraît pertinente dans ce contexte.

aquarelle avec ses dégradés d'ocre, de jaunes et de roux. Avant son exil pour la France, Leïla, avec les yeux du peintre « re-voit » la dune-femme et s'imprègne de ses formes, de sa « chair » et de sa lumière : « La dune ? Plus belle que jamais, plus plantureuse, dans une sérénité totale. [Elle] admirait les flots mordorés. Où que la mèneraient ses pas, une importante part d'elle-même resterait lovée là [...] Leïla enfant et Zohra parlant, son chèche versé sur l'œil gauche et le regard lointain » (p. 317-18) [c'est moi qui souligne]. Pour Leïla, les histoires de nomades transmises par Zohra sont des « contes de lumière » (p. 12), des fresques où les mots et les images s'enchevêtrent. La dynamique imaginaire de « l'œil », traditionnellement associé en psychanalyse à l'œil du père, à l'œil de Dieu est renversée dans le texte de Mokeddem. L'œil de la matriarche Zohra rappelle plutôt celui de la déesse de l'Égypte ancienne, emblème de la vérité et du jugement. La « venue à l'écriture » de Leïla passe par le verbe flamboyant, le corps tatoué et le regard de Zohra, « inducteur de clairvoyance »<sup>5</sup> dans le tracé incertain de sa petite-fille.

Dans *L'Interdite*, Malika Mokeddem assigne à la peinture, élément à la fois inter-sémiotique et intertextuel, un rôle de catalyseur dans la lutte de la protagoniste contre l'intégrisme. Sultana médecin habitant en France, revient dans son village algérien, Aïn Nekhla, pour faire le chemin à rebours vers son passé et pour enterrer son ami, Yacine. Médecin, Yacine avait aussi une prédilection pour la peinture. En pénétrant dans la maison du disparu, « une odeur de peinture accueille [Sultana]' et elle est troublée par la nette sensation que « ses peintures ont investi les lieux » (p. 59). Sultana retrouve dans son art le côté esthète et visionnaire de Yacine-artiste. Comme le remarque Valère Novarina dans des propos tenus dans *Le Magazine littéraire* : « Écrire, peindre, est une pratique légèrement divinatoire : jeter la matière pour voir les choses » (p. 103). En effet, les œuvres de Yacine exhortent Sultana à « voir », à « tenter de recomposer un passé émiétté » (p. 60). Yacine avait commencé à « peindre le désert » après le départ de Sultana pour la France (p. 65). Sultana était son désert avec ses paradoxes et ses démesures : même absente, elle « avait une mainmise extraordinaire sur sa vie, sur sa peinture » (p. 69). L'espace des sables avait pénétré le corps de Yacine et maintenant, dans un jeu de miroirs troublant, ses peintures hantent

---

<sup>5</sup> Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, définit « la vision [comme] inductrice de clairvoyance » (p. 171-72).

Sultana. Dans la maison de Yacine, une fresque intitulée « L'Algérienne » captive son regard :

...une mer de flammes. Une mer agitée. Là où les flammes déferlent, il s'en échappe un peu de fumée. Le ciel est bouché. Une femme de dos, marche sur les flammes, indemne. Elle laisse derrière elle un sillage blanc et plat comme une route tracée dans la houle du feu. On ne distingue d'elle que sa silhouette en ombre chinoise, enfumée ».  
(67).

Le tableau évoque indubitablement un lieu infernal et clos—symbole de l'obscurantisme—auquel, envers et contre tout, la femme algérienne en mouvance et « indemne » échappe. Prométhée au-féminin, elle vainc les flammes : comme le dieu qui avait dérobé le feu, source du savoir, pour en faire don à l'homme, la femme algérienne le subtilise pour donner le pouvoir aux femmes, le don de la connaissance. Digne descendante de Chahrazade, elle « [désarme] les forces obscures de l'ignorance » (Chebel, *La Féminisation du monde*, p. 264)<sup>6</sup>. « Porteuse de feu »<sup>7</sup>, l'Algérienne trace « un sillage blanc et plat », une voie lactée qu'on associe à la transcendance et à la féminité<sup>8</sup>. Sa situation, ' de dos » et « en ombre chinoise », souligne le fait que le tableau—bien qu'incontestablement inspiré par Sultana—incarne la collectivité féminine.

Yacine-peintre avait opéré un acte transgressif dans sa représentation picturale de la femme algérienne puisque « Seul Allah représente, donne forme, crée. L'artiste ne peut prétendre, selon l'Islam, imiter le geste créateur d'Allah et arracher au vide une oeuvre microscopique » (Khatibi, *Maghreb pluriel*, pp. 224-25). Le tabou de la peinture se manifeste aussi par le refus de Dalila, la petite fée du désert et l'amie de Yacine, d'emporter chez elle le tableau qu'il avait tracé d'elle avant sa mort : « Chez moi, ils crieront. Ils me taperont. Ils me

---

<sup>6</sup> En effet, comme le remarque Chebel, les femmes dans *Les Mille et Une Nuits* sont celles qui acquièrent la sagesse et le pouvoir alors que dans la réalité, ce sont les hommes qui les possèdent (p. 264).

<sup>7</sup> On sait l'importance du rôle des « porteuses de feu » dans la guerre d'Algérie et dont on a, malheureusement, occulté l'histoire. Assia Djebar le rappelle dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

<sup>8</sup> La voie lactée est la galaxie, du grec *gala*, « le lait de la mère ». Les anciens croyaient que ce fleuve était alimenté par les seins de la Reine du Paradis » (Walker, 657).

laisseront plus sortir. Ils me couperont de l'école » (48). Alors, Sultana, prétextant un concours de dessin, se rend chez les parents de Dalila. La mère accepte avec réticence le tableau qu'elle pose subrepticement dans un placard sous une pile de linge. Dalila déclare alors avec humour : « C'est drôle de penser à cette Dalila avec le linge sur sa figure comme une « entchadorée » [...] Elle va dormir, cette Dalila, jusqu'à ce que moi, je pourrai vivre » (pp. 259-60). Le tableau « l'Algérienne » et le portrait de Dalila se posent au carrefour des axes verticaux (L'Algérienne debout) et horizontaux (la reproduction de Dalila « couchée »). Ces images font écho au récit pamphlétaire de Khalida Messaoudi, *Une Algérienne debout*. Dans cet entretien, elle apporte un témoignage poignant sur l'intégrisme : selon Khalida, la seule réponse à opposer aux « fous de Dieu » est de « se lever » et de résister. On comprend ainsi que « Dalila » —symbole de la petite fille en devenir—bien que momentanément située dans une situation de passivité et d'horizontalité, puisse un jour « se redresser » et « marcher »<sup>9</sup>. Dalila déclare avec gouaille qu'elle pourra alors croquer « tous les dessins de la méchanceté » pour dénoncer la barbarie et l'ignorance (p. 261).

Nous avons mentionné que les tableaux de Yacine avaient investi les lieux : de même, son fantôme revient hanter Sultana. Quand Vincent<sup>10</sup> entre dans la maison du peintre, il aperçoit « au milieu du séjour, un chevalet avec une toile vierge » (p. 169). Sultana lui fait alors une surprenante déclaration : Yacine « peint et [m'] ignore », il peint « Une femme de dos » (p. 168). Les pistes entre réalité et imaginaire se confondent : la peinture, « médium », déclenche la « folie » de Sultana, préambule au travail du deuil de Yacine et de l'Algérie. Sa descente aux enfers se produit sous forme d'une fuite éperdue dans le désert, en pleine tempête de sable : un désert qu'elle avait incorporé en elle (p. 11) et qui a failli devenir son tombeau. Après cette échappée folle dans les sables, vécue comme une espèce d'exorcisme, prélude à la reconstruction du *moi*, Sultana commence à « voir » ce que ne doit pas être sa trajectoire. À la fin du roman, comme l'Algérienne, elle « tourne le dos » au chaos du village de Aïn Nekhla : « Khaled, je repars demain. Dis aux femmes que même loin, je suis avec elles » (p. 264). Dans le contexte de *L'Interdite*, « Tourner le dos » et renoncer à rester auprès

---

<sup>9</sup> La « marche » et le nomadisme constituent des composantes substantielles dans l'héritage de Malika Mokeddem, petite-fille de nomades. À ce sujet, il faudrait lire son premier roman autobiographique, *Les Hommes qui marchent*.

<sup>10</sup> Vincent, un Français ayant récemment subi une greffe du rein, est venu en Algérie afin de découvrir le pays de son donneur, une jeune femme algérienne.

des villageoises se conçoit comme un acte individualiste, salvateur et transgressif puisque pour la société arabo-musulmane en général, le bien-être de la communauté surpasse celui de l'individu. Yacine-visionnaire avait pressenti la lutte de « l'Algérienne » dans cette « houle [de] feu » : avant le départ de Sultana, les intégristes incendient sa maison mais les peintures, sauvées par cette dernière, émergent, elles aussi « indemne[s] ». Dans *L'Interdite*, les tableaux relèvent d'une logique du discours, un « discours d'images », « ragionamenti d'imagini » comme disaient les iconologues : une façon de signifier, « être le signe de » (*Le Nouveau Petit Robert*). Les fresques inscrivent ainsi le roman dans une dynamique de la résistance et de la survivance au-féminin.

Dans *La Nuit de la lézarde*, Nour (« lumière »), autre femme « réfractaire » de Mokeddem et anachorète parcourt le désert pour s'ancrer à ses confins, dans un ksar déserté. Femme stérile, elle avait anticipé sa répudiation et quitté un homme engoncé dans les pratiques de l'ignorance. Dans le ksar, elle se lie d'amitié avec Sassi, l'aveugle : les deux personnages évoquent à eux seuls un canevas d'ombre et de lumière. Nour a le regard du peintre pour décrire à Sassi les dunes et les crépuscules du désert. Afin de mieux révéler le vaste espace, elle a « [taillé] une ouverture » dans le mur et « [fermé] celle qui ne lui montrait plus que la désolation du ksar » (p. 19). Ainsi, Nour investit le désert et l'exprime par la peinture et la sculpture : elle devient artiste comme elle était devenue libre, de manière quasi-instinctive<sup>11</sup>.

La fresque de Nour, artiste rupestre, rappelle la peinture des sociétés dites primitives qui, selon Claude Lévi-Strauss, apparaît comme un système de signes et cherche à signifier plutôt qu'à représenter (Charbonnier, p. 73). Autrement dit, l'art primitif, notamment sous forme de peinture murale, a une fonction sacrée et reconnaît ainsi « avec plus d'objectivité le rôle de l'activité inconsciente dans la création esthétique » (Charbonnier, pp. 82-3). À la fois peintre et sculpteur, car manipulant l'argile et les couleurs, Nour ne se réapproprie pas les « objets », mais les réinvente, cherchant ainsi à signifier plutôt qu'à représenter. La fresque murale de Nour « raconte » un monde archaïque ; son art évoque « un temps d'avant les déserts » (p. 112) et se situe entre terre et eau, entre désert et mer, avec « des poissons qui volent haut [et] des oiseaux qui plongent en les éclaboussant » (p. 117). Elle utilise les

---

<sup>11</sup> Sur ce point, Nour, analphabète, se différencie des autres protagonistes de Mokeddem qui découvrent la liberté par les livres et la formation scolaire.

pigments minéraux et végétaux trouvés dans son environnement immédiat dont la terre et ses tonalités ocre, jaunes et rouilles. Nour et Sassi, peintres « primitifs » utilisent les mains et leur prolongement telles les feuilles de palmes, pour projeter la couleur sur les murs tout en créant des effets de reliefs et de modelés.

En peignant les murs de sa maison du ksar, Nour lui restitue l'esprit de son ancien occupant, un homme qui s'est suicidé par amour. Nour, sorcière et magicienne, fait ainsi revivre le pendu et « [rêve] d'amour [avec lui] » (p. 117). Ainsi, on observe de nouveau le parallèle étonnant entre les peintures murales de Nour et celles des sociétés de l'Inde (dans les états de Bastar et d'Orissa) « dont la fonction [selon Lévi-Strauss] est essentiellement magique et religieuse » (p. 82). La « religion » de Nour relève de l'animisme et de l'ordre cosmique ; en peignant les fresques, elle accomplit un rite ancestral à la croisée de deux mondes, celui des vivants et des morts. De plus, la fresque magique scelle l'amitié entre Nour et Sassi : « C'est avec cette fable de lac et de verdure, transcrite sur leurs murs, qu'a commencé leur singulière [relation] » (p. 117). Notons l'emploi du signifiant « fable » qui accentue la portée diégétique de la fresque. Nour, la femme-lumière, et Sassi, l'aveugle, sont eux-mêmes des personnages archaïques ; elle est une « vigie » (p.12) tandis que lui « remonte[ ] du temps où le désert était de syrtés » (p. 138).

Pour combler l'attente d'un amant imaginaire, Nour se fond dans l'absolu du désert : sa fresque en est l'expression artistique. Le récit se solde par la mort de Nour face aux immensités des sables : une mort qui, comme l'avait annoncé le tableau, est « vécue » dans la transcendance, la plénitude et l'apaisement :

— Tu crois qu'elle parle aux anges, maintenant ? demande Bachir.

Un doigt sur les lèvres, Alilou chuchote :

— Chut, il faut plus la déranger. Tu vois pas qu'elle a la figure de quelqu'un en train d'aimer ? (p. 26).

On constate que le récit tout entier, *La Nuit de la lézarde*, est une vaste fresque d'ombres et de lumières, une alchimie de couleurs. Il transmet une abondance de sensations via des éléments magistraux ; le soleil, la lune et le désert. Il semble que Malika Mokeddem ait réussi ce à quoi Hélène Cixous aspire : « Écrire le soleil, c'est aussi impossible que peindre l'air. C'est ce que je veux faire » (p. 199).

Dans *N'Zid*, une femme seule se réveille après une perte de conscience sur un bateau en plein cœur de la Méditerranée. Amnésique, elle possède pour seuls repères les indications que lui donnent les outils de navigation et le livre de bord. Cependant son corps retrouve la mémoire des gestes navigateurs et elle pilote le voilier avec aisance. D'autres certitudes l'apaisent : d'une part, « la Méditerranée [...] n'a pas de secret pour le bateau. Pour elle non plus » (21). D'autre part, quand on lui demandera son métier, elle répondra sans hésitation : « Je suis peintre » (pp.47, 57). Parmi les indices dispersés sur le voilier, elle trouve, entre autres, « Du papier Canson. Des carnets à dessin. Des fusains. Une multitude de crayons. Toutes sortes de peintures et de gouaches » (p. 24). À priori, la vue de ces objets n'évoque aucun souvenir. Cependant, la passagère sent instinctivement que sa mémoire est représentée à l'image de la mer (p. 29). Encouragée par une voix qui scande « Zid ! Zid ! Zid ! Continue ! Continue ! Continue ! » (p. 31), elle dessine « les incandescences du couchant » et la mer « réduite à une petite méduse rôtie que [l'astre solaire] gobe avec délectation » (p. 31). Elle prononce la formule magique, « Hagitec-Magitec » (p. 31)<sup>12</sup> : alors, elle peint la mer, une mer-femme avec « ses chevelures d'algues [et] ses sexes d'anémone » (p. 34). Ainsi, elle « retrouve le meilleur d'elle-même » (p. 32) et un certain apaisement remplace l'*angst* des premiers moments. Elle assigne instinctivement au dessin la tâche de convoquer le passé. La « nomade des eaux » porte sur la Méditerranée, cette « jumelle du désert » un regard magistral qui capte les lumières, les tonalités, les miroitements et les mutations de ligne. « Sans mémoire, il n'y a plus de moi » (Tadié, p. 297) : ainsi, le fusain va-t-il contribuer à rassembler peu à peu et diligemment des fragments de l'identité égarée de Nora.

Le thème de la méduse réapparaît souvent dans son art ; cependant, Nora refuse péremptoirement l'interprétation mythologique de son ami Loïc, un autre nomade de la mer. Quand ce dernier se lance dans des explications helléniques, elle réplique : « Ma méduse à moi, n'a rien de ta Gorgone qui s'est laissé bouffer la tête par des serpents et momifier dès les premiers parchemins puant le moisi » (p. 115) [Avis aux lecteurs et qu'on se le tienne pour dit !]. La méduse est formée de tissus transparents d'apparence gélatineuse, ayant la forme d'une cloche contractile (*Le Petit Robert*). Comme la méduse, Nora nomadise dans les eaux

---

<sup>12</sup> Formule que Zana, l'amie de Nora, prononce avant ses contes algériens. Sa signification dans le langage de Zana : « Je te conte sans te venir ? Je te donne mon conte sans me livrer ? Tu vas avoir mon conte, mais tu ne m'auras pas ? Quelque chose de ce goût-là ! » (p. 103).



de la Méditerranée ; comme elle, « elle est déformable à l'infini et transparente, légère » (p. 114) et vulnérable.

Le dessin de Nora où la diégésis se mêle à la mimésis, « l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin » (p. 34) fait écho au premier roman de Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*. Entre les sédentaires qui s'accrochent à leurs racines, symbolisés par l'oursin, et les nomades représentés par la méduse et la baleine, la collusion s'avère chimérique. La mouvance des corps et des esprits est indispensable pour retrouver les labyrinthes de la mémoire qui débouche sur un passé métissé et relié à d'innombrables « amarrages ». Il faut errer, dériver pour trouver de nouveaux repères. Ses histoires de méduse, Nora les « raconte » avec une « intensité contenue » : il n'en est pas de même pour le dessin du père qu'elle livre dans un « corps à corps avec l'inconnu » (p. 53). La strate lézardée<sup>13</sup> de sa mémoire engage son mécanisme de guérison : « Peu à peu, le visage se précise, paraît lui convenir. Une gueule de Viking au regard curieux. Sa main et ses yeux le retrouvent : « Tu l'as eu au doigt et à l'œil » (p. 53). Le portrait du père véhicule un élément fondamental dans la quête identitaire de Nora car « elle a une gueule de métèque » [c'est moi qui souligne] et même si certains « Méditerranéens [...] ont l'air de surgir tout droit des brumes du Nord », « -Pas bézef quand même, par ici, à avoir cette tronche-là » (pp. 54-55). Une douloureuse certitude remplace cependant l'euphorie des premiers moments : son père est mort il y a longtemps, et le travail du deuil s'est déjà accompli (p. 54).

Nora poursuit son travail de reconstitution du passé en traçant le portrait d'une femme aux yeux complices et dont la « poitrine [...] menace de déchirer [le papier] » (p. 92). Les rondeurs du corps et la bienveillance du regard suggèrent le maternel et cependant, Nora constate brusquement : « Elle n'est pas [ma] mère [...] *Zana est bien plus que ça, beaucoup plus...* » (p. 93). La mère, Nora ne parvient pas à la dessiner. Quand la mémoire lui revient par bribes, elle se rappelle que sa mère, de nationalité algérienne, avait abandonné fille et mari irlandais en France, pour rentrer dans une Algérie tourmentée par la guerre d'indépendance. Zana, une voisine, elle aussi exilée, avait veillé sur le père et la fille après le départ de Aïcha. Selon Zana, Nora avait enterré sa mère dès son enfance : l'abandon maternel l'avait rapproché encore plus de son père et de Zana. Quand enfin, elle se décide à reconstituer le visage de

---

<sup>13</sup> Terme qui revient fréquemment dans les textes de Mokeddem et bien sûr dans le titre de son sixième roman, *La Nuit de la lézarde*.

Aïcha, « elle l'entame par les yeux » et ensuite les cheveux « qui coulent d'eux-mêmes » mais pour le reste, « Rien. Néant, le corps. Blanc béant. Rien » (p. 171). Nora perd sa mère une deuxième fois et la récupération de sa mémoire ne semble pas apaiser ses meurtrissures et son amertume : « Elle ne veut pas inventer [sa mère]. Elle ne le peut pas » (p. 171). Aïcha est morte en Algérie, démente, en hurlant les noms de Nora et de Samuel mais cette voix-là, Nora ne l'a pas perçue : « La seule chose importante, c'est qu'elle nous ait appelés papa et moi. Par-delà les décennies de mutisme [...] Tu parles, Zana ! Je n'ai rien entendu » (p. 149).

Les cauchemars de Nora, vécus dans le sommeil ou calqués sur le papier blanc, contribuent à « prophétiser » le passé et à déclencher le souvenir : « D'autres phénomènes peuvent également modifier, à notre insu, le contenu de notre mémoire : ce sont les rêves, les remaniements qui ont lieu pendant notre sommeil » (Tadié, p. 146). Ainsi, elle dessine « sur une mer à peine ondulée, une multitude de barques [qui] portent des cadavres décharnés [...] au milieu, une seule silhouette semble vivante [...] celle de son père » (p. 72). Sur une autre esquisse, il apparaît seul en mer entouré de baleines. Alors, saisissant tous ces croquis, Nora se souvient : ses mains revivent le passé de ses ancêtres irlandais émigrés vers l'Amérique durant « La grande famine : 1845-1849 » (p. 148). Des générations plus tard, son père, amateur de voile, « *tailleur de pierres et de courants* », a choisi l'exil en France seul sur son bateau. Pendant tout son voyage, Samuel a été accompagné de la même baleine : « Elle te suivait pour te soutenir. Elle te serait venue en aide en cas de besoin » (p. 149). Quand Nora aperçoit une baleine l'escorter à son tour, elle sent avec trouble qu'elle aussi fait partie d'une tradition initiatique et archaïque (p. 147). Ulysse au-féminin, Nora et ses « pinceaux poursuivent leur odyssée », l'odyssée du père (p. 98).

Comme nous l'avons mentionné auparavant, Nora est défigurée par un énorme hématome depuis sa perte de conscience. Cette ecchymose, signe symbolique d'un passé mystérieux, s'estompe au fur et à mesure que la mémoire refait surface. «Tatouage », symbole du secret de son corps et de sa mémoire, il n'est pas sans rapport avec celui que Nora inscrit sur son bateau. Selon les instructions d'un « j », elle doit gratter le nom du voilier « Tramontane » et couvrir son empreinte par « L'Aimée » : comme pour Nora, le passé du bateau est gommé, son identité présente est marquée par de multiples questionnements. Tout en caressant la bosse de son front, elle pense à « Tramontane » qui évoque des chênes verts, une odeur de pin, la garrigue et les vignes (p. 17). Il ne reste que des odeurs, des images et des

sons : au passé effacé se supplante un présent impalpable. Dans ses dessins, Nora perçoit ses multiples appartenances. Cette quête identitaire, ce « kaléidoscope d'identités »<sup>14</sup> se fait à l'échelle de la Méditerranée : Myriam Dors (sur son faux passeport, nom de l'une ou l'autre rive...) ; Ghoula (son surnom d'enfance, en arabe, « l'ogresse ») ; Eva Poulos (nom grec qu'elle s'invente) ; et Nora Carson (son vrai nom ; « Carson » patronyme irlandais, et Nora, dont l'équivalent en arabe, « Nour », signifie « lumière »). Cette différence, Nora la vit mieux dans la peinture que dans les mots : « Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues... Ou peut-être de les fondre toutes hors des mots dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement » (p. 113).

Pendant son périple, Nora perçoit une voix qui scande « N'Zid »<sup>15</sup> et des notes de luth. À la sémiotique du dessin, s'ajoute l'élément intersémiotique de la musique. Ce mot arabe (« je continue », et aussi « je nais ») la bouleverse car il touche à l'« essence même de son identité » (p. 161). Elle « voit » alors le visage de Jamil, un artiste, joueur de luth, qu'elle sent aimer profondément. Nora a besoin de l'espace de la Méditerranéenne comme Jamil avait besoin du désert, « une étendue nécessaire aux variations de son luth » (p. 161). Quand Nora lui parlait de sa peinture et de la mer, il rétorquait : « Entre la quille d'un bateau et la mine d'un crayon, le monde est vaste. Aussi vaste que dans le ventre d'un luth » (p. 162). Le dessin, la mer, la musique sont « tous trois des espaces livrés aux énergies de l'angoisse et du doute sur le canevas de la sensibilité » (p. 164). Ils permettent d'errer, de « nomadiser » et de se libérer des entraves. La musique engendre le mouvement du dessin déclenchant ainsi le souvenir : la plasticité des formes et la construction musicale sont intrinsèquement liées. Les composantes orale, picturale et musicale se surimposent et s'enrichissent pour faire revivre le souvenir.

Nora cherche à rejoindre Jamil, mais apprend par les journaux qu'il a été sauvagement assassiné par des intégristes en Algérie. Sa première pensée : « *Il faut publier [son] album* » (p. 214). Il faut « continuer » : la création artistique reste ainsi la force motrice de la vie. Quel port, quelle rive Nora va-t-elle rejoindre ? L'Algérie ? « Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser. Je veux emmener *Tramontane* dans le Gulf Stream, à Galway. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. Je me rendrai au désert

<sup>14</sup> J'emprunte cette expression à Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*, p. 25

<sup>15</sup> Titre d'un CD de Jamil, artiste, joueur de luth et amant de Nora.

lorsque le silence sera revenu là » (p. 214). Dans cette immense fresque qu'est la Méditerranée, Nora, « la nomade des eaux », meurt et renaît : « Le besoin de peindre, celui de se jeter à l'eau [sont] indissociables [et] irréprouvés, dans la même in tranquillité » (p. 71). Destin du dessin ? (p. 43). Au dénouement, on acquiert la certitude que dans cette autre odyssee vers le pays du père (le premier dont elle avait reconstitué le visage), le dessin et la mer vont continuer de la laver, de la guérir et de la réinventer.

Tout texte « scriptible »<sup>16</sup> contient un espace ésotérique où les signes et les correspondances tissent la trame du non-dit : les représentations picturales dans l'œuvre de Mokeddem, mieux que les faits observés au premier niveau narratif, confèrent aux protagonistes leur densité et leur mystère. Ils enrichissent les textes et les situent à la jonction du réel et de l'imaginaire. La valeur de l'écrit mokédémien est rattachée au plaisir qu'il dit : « Il y a chance d'avant-garde chaque fois que c'est le corps qui écrit, et non l'idéologie » (Barthes, *Le Grain de la voix*, p. 182) [c'est moi qui souligne]. On peut appliquer à Malika Mokeddem ce que Khatibi remarque au sujet de son texte, *La Blessure du nom propre*, « L'intersémiotique est inscrite, pour moi, dans les nervures de l'imaginaire (*Imaginaires de l'autre*, p. 182). Les tatouages, les fresques, les dessins inscrivent les textes de Mokeddem dans « l'unité du champ symbolique humain » (Jouve, p. 18). D'un texte à l'autre, d'une fresque à l'autre, les femmes se parlent et tissent ainsi des liens, symboliques de la transcendance, de la résistance et de la liberté. Tout est mouvance chez Malika Mokeddem, l'écriture et l'art : une écriture dirigée vers le visuel et le pictural. Ses romans, en particulier, ceux où le désert et la mer sont très présents<sup>17</sup> ressemblent à une succession de panoramiques. Le monde de Mokeddem foisonne de couleurs, de formes et d'iconographies étonnantes. Les tableaux, dessins et tatouages sont représentatifs d'une culture : de la culture de Malika Mokeddem : unique et plurielle, s'ouvrant à la fois sur la mer et le désert, le Nord et le Sud, le réel et l'occulte, l'écriture et l'art.

## Bibliographie

---

<sup>16</sup> Roland Barthes utilise ce terme pour juger de la valeur d'une œuvre littéraire (par opposition au mot « lisible ») : le texte scriptible transforme le lecteur passif en producteur de sens et produit une pluralité de codes et de significations.

<sup>17</sup> *Les Hommes qui marchent, Le Siècle des sauterelles, L'Interdite, La Nuit de la lézarde.*

- Barthes, Roland. *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981.
- Buci-Glucksmann, Christine et al, ed. *Imaginaires de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1987.
- Chebel, Malek. *Le Corps en Islam*. Paris : Quadrige/PUF, 1984.
- , *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris : Albin Michel, 1995.
- , *La Féminisation du monde : essai sur les Mille et Une Nuits*. Paris : Editions Payot & Rivages, 1996.
- Cixous, Hélène. « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu ». *Entre l'écriture*. Paris : des Femmes, 1986.
- Chaulet-Achour, Christiane. «Le corps, la voix et le regard ; la venue à l'écriture dans l'œuvre de Malika Mokeddem ». *Malika Mokeddem : envers et contre tout*. Yolande Aline Helm, éd. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (11<sup>ème</sup> édition). Paris : Dunod, 1992.
- Khatibi, Abdelkebir. *La Blessure du nom propre*. Paris : Denoël, 1974.
- , *Maghreb Pluriel*. Paris: Denoël, 1983.
- Rey-Debove, Josette et Alain Rey, ed. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 1993.
- Charbonnier, Georges. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : Union Générale d'Editions, 1969.
- Helm, Yolande Aline, éd. *Malika Mokeddem : envers et contre tout*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Jouve, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*. Paris : Ed. de Minuit, 1986.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- Magazine littéraire*. « Valère Novarina : 'La parole opère l'espace'. N° 400, Juillet-Août 2001.
- Messaoudi, Khalida et Élisabeth Schemla. *Une Algérienne debout*. Paris : Editions J'ai lu, 1995.
- Mokeddem, Malika. *Les Hommes qui marchent*. Paris : Grasset, 1997 [Ramsay, 1990].
- , *L'Interdite*. Paris : Grasset, 1993.

-----, *La Nuit de la lézarde*. Paris : Grasset, 1998.

-----, *N'Zid*. Paris : Seuil, 2001.

Tadié, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.

Walker, Barbara. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. HarperSan Francisco : Harper Collins Publishers, 1983.