

Agentivité au féminin: *Mes hommes* de Malika Mokeddem

Gasser Khalifa¹

In Malika Mokeddem's *My Men*, the feminine agency demonstrates how the feminine subject subverts the dominant masculine discourse from the autobiography and asserts its difference with regard to the rules of *gender*. The confrontation between this text and the different theories of autobiographical genre demarcates the creativity and complexity of the author's writing. For showing up *graphie*, we have recourse to Bakhtine, who highlights the importance of others' voices in literary creations in which the author shares not only her/his ideas, but also the ideas of others. So, in mixing with other voices, Mokeddem's voice succeeds in relating their thoughts. Fragmentation and intertextuality make it possible to incorporate plurilingualism and plurivocality in the narrative. The agency of the feminine subject also expresses itself through the rebellion and subversive practices of the body. In this way, the author undertakes an individual therapy and re-creation of herself. For her, writing is an act of transgression and liberty.

L'agentivité au féminin, dans *Mes Hommes* de Malika Mokeddem, montre comment le sujet féminin subvertit le discours dominant masculin de l'autobiographie et affirme sa différence par rapport aux lois de *gender*.

La confrontation de ce texte aux différentes théories du genre autobiographique et de l'énonciation cerne la créativité et la complexité de l'écriture de notre auteure. Pour la mise en relief du *graphie*, nous avons recours à la plurivocauté de Bakhtine qui met l'accent sur l'importance des voix des autres dans la création littéraire de sorte que l'auteur livre non seulement ses idées, mais aussi celles des autres. Ainsi, la voix de Mokeddem qui se mêle aux autres, réussit à relater leurs pensées. La fragmentation et l'intertextualité permettent d'intégrer le plurilinguisme et la plurivocauté dans le récit. L'agentivité du sujet féminin s'exprime également à travers la révolte et la pratique subversive du corps. De cette manière, l'auteure entreprend une thérapie individuelle et une recréation de soi. Pour elle, écrire est un acte de transgression et de liberté.

¹ Université de Béni Suef, Egypte.

1. Enjeux de représentation et de recreation

Remettant en cause l'approche dominante et individualiste de l'autobiographie², les écrivaines font preuve d' 'agentivité', d'originalité et de pluralité du sens dans leur production littéraire. Après 'la mort du sujet', les critiques féministes, par le biais de la mise en valeur des caractères marginaux de l'écriture autobiographique des femmes, proclament la spécificité de l'écriture autobiographique de leur sexe en s'intéressant, selon Louise Dupré, au retour du sujet féminin, dans sa version « revue et corrigée »³. La critique féministe anglophone des années 80 donne sa légitimité au discours du soi féminin en prenant en considération une dimension ignorée dans le traitement du sujet et de l'identité, à savoir le *gender*. Janice Morgan, quant à elle, souligne que : « [...] ce que l'on considère aujourd'hui comme les caractéristiques canoniques de l'écriture autoreprésentative – la fragmentation, la discontinuité, la dualité et, surtout, l'omniprésence de la conscience autoréflexive du texte – caractérise en fait, depuis longtemps, l'écriture autobiographique féminine »⁴. Suzan Hekman parle d'un sujet féminin capable de négocier les discours socioculturels dominants concernant l'identité et ses représentations (sexuelle, raciale...). Pour elle, cette approche « is a product of discourse, a capacity that flows from discursive formations [...]. [The discursive subject] entails that subjects find an agency within the discursive spaces open to them in their particular historical period »⁵. Cette réflexion rejoint, dans sa prise en compte des contextes, l'approche du métissage dont la théoricienne,

² Les théories dominantes de l'autobiographie, qui gravitent autour de normes complémentaires d'exemplarité de la vie racontée, d'individualité, de véacité des faits et de respect de l'ordre chronologique, ont passé sous silence les œuvres autobiographiques des écrivaines. Aucune œuvre d'une écrivaine n'a été étudiée ni dans « Le style de l'autobiographie » de Jean STAROBINISKI, *poétique*, no.3, 1970, p.257 -265, ni dans « Conditions et limites de l'autobiographie » de Georges GUSDORF, in *Formen der Selbstdarstellung : Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Gunter Reichenkron et Erich Hasse (dir.), Berlin, Duncker et Humblot, 1956, pp. 105-123, ni, non plus, dans « The Autobiographer's Arts » de Gohan Barette MANDEL, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, no 2 (hiver 1968), pp. 215-226.

³ Voir : Louise DUPRÉ, « *Le Lièvre de mars*, de Louise WARREN. 'Vers une réalité virtuelle' », *Voix et images*, vol. XXII, no 64 (1996), p. 67.

⁴ Janice MORGAN, « Femmes et genres littéraires : Le cas du roman autobiographique », traduit de l'américain par Claude TAILLION, *Protée*, vol. 20, no 3 (automne 1992), p. 29.

⁵ Susan HEKMAN, « Subjects and Agents, The Question for Feminism », in Judith KEGAN GARDINER (dir.), *Provoking Agent: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 202. « *L'agentivité* est le fruit du discours, une capacité qui émane de formulations discursives [...]. [Le sujet discursif] implique que les sujets trouvent l'*agentivité* à l'intérieur des espaces discursifs qui leur sont ouverts au cours d'une période spécifique de l'histoire ». (Notre traduction)

Françoise Lionnet, estime que : « our lives are over determined by language and ideology, history and geography »⁶. Shirley Neuman, quant à elle, suggère de replacer l'étude du sujet féminin dans le discours autobiographique du côté de la donnée biographique pour se concentrer sur l'écriture en tenant compte de la manière dont la subjectivité féminine est présentée dans le texte. Pour y arriver, elle juge nécessaire de reconnaître 'l'agentivité' du sujet féminin qui se définit, selon elle, comme le pouvoir de prendre sa place, d'utiliser et de subvertir différents rôles identitaires : « Such a poetics would conceive the self not as the product of its different identity from others but as constituted by multiple differences within and from itself »⁷. *L'agentivité* du sujet féminin, c'est la récente traduction en français, proposée par Barbara Havercroft et communément admise par la critique féministe, du mot anglais *agency*. *L'agentivité* au féminin, selon Barbara Havercroft, est axée, sur « le désir, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux »⁸. La valorisation du sujet autobiographique féminin, selon Havercroft, réside ainsi dans « l'acquisition d'une voix qui lui est propre, et dans la capacité d'agir dans sa vie, de réaliser son potentiel malgré les difficultés sociales, familiales et culturelles »⁹. Ce qui nous intéresse dans cette réflexion, c'est l'interaction entre le sujet féminin et sa société pour identifier les multiples stratégies utilisées par le sujet pour 'dire' ses différences, faire entendre sa voix au sein du système de représentation dominant dont relève l'autobiographie.

C'est dans cette perspective que nous abordons l'œuvre de Malika Mokeddem, *Mes hommes*¹⁰, qui s'inscrit dans un espace favorisant une double transgression du genre autobiographique et du *gender* (genre sexuel). Les conditions difficiles dans lesquelles la narratrice de *Mes hommes* a été élevée poussent le sujet féminin à agir pour déstabiliser les modèles normatifs proposés par le contexte socioculturel sur les femmes. Cette œuvre autobiographique relate la vie d'une

⁶ Françoise LIONNET, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989. p. 28. « nos vies sont prédéterminées par le langage, l'idéologie, l'histoire et la géographie. » (Notre traduction).

⁷ Shirley NEUMAN (Dir), *Autobiography and Questions of Gender*, London Frank Class, 1991, pp. 223-224. « Une telle poétique concevrait le soi non pas comme le produit de son identité différente des autres, mais comme un soi constitué de multiples différences à l'intérieur de lui-même et à partir de lui-même. » (Notre traduction).

⁸ Barbara HAVERCROFT, « Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n. 47 (1999), p. 94.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ Malika MOKEDDEM, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.

femme qui résiste durant toute sa vie à toute forme de pouvoir au sein de la famille : celui du père, du frère, du mari et des hommes autour d'elle. Elle se démarque des autres femmes algériennes de cette époque en suivant des études de médecine pour trouver finalement sa voix et sa liberté par l'écriture.

L'agentivité du sujet féminin qui passe par la transgression, que ce soit sur le plan formel ou social, constitue pour l'auteure un moyen non seulement de la représentation du soi, mais aussi de la recreation du soi. Dans cette étude, nous analyserons dans un premier temps la transgression des modes de la représentation du sujet dans *Mes hommes*. Pour ce faire, nous ferons appel à une multitude d'outils interprétatifs puisés au sein des approches féministes de l'autobiographie et des théories de l'énonciation développées par la critique dominante de l'autobiographie. Ensuite, nous montrerons la façon dont le sujet féminin transgresse des discours socioculturels dominants sur l'identité féminine dans ce contexte donné. C'est précisément dans cette négociation que s'exerce son *agentivité*. Compte tenu des différences entre les cultures, le rapport de la femme avec le monde est particulièrement conditionné par la représentation de la féminité dans cette société et par la place qui lui est réservée. Nous verrons ainsi quelles sont les stratégies discursives et les procédés narratifs, énonciatifs et rhétoriques propres à une démarche individuelle d'autoreprésentation – toujours en considérant les contextes culturels et littéraires dans lesquels a vécu notre écrivaine.

2. Métissage des genres et métissage des langues

En confrontant *Mes hommes* aux critères génériques de l'autobiographie, nous remarquons l'absence de la mention 'roman' sur la couverture. Mokeddem choisit de brouiller les pistes en laissant toutes les options ouvertes à la lecture de son œuvre. Cependant, le titre de *Mes hommes* annonce à coup sûr un aspect autobiographique, puisqu'elle utilise le déterminant 'mes' pour parler des hommes qui font partie de sa vie et qui donnent à l'autobiographie toute sa dimension intérieure. De plus, les premières lignes de l'introduction confirment cette orientation : « Je traque les images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc »¹¹. Cette affirmation constitue un pacte proposé par l'auteure qui est en pleine recherche pour trouver son identité. Ainsi, la narratrice se comporte comme si elle était l'auteure, et le lecteur ne doute pas que le 'Je' employé dans le texte renvoie au nom visible sur la couverture.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

Cette identité entre auteure, narrateur et personnage est clairement confirmée, car le prénom de la narratrice, 'Malika', personnage du récit, est le même que celui de l'auteure : « Tout ce que je demande, c'est qu'elle ne s'intéresse plus du tout à lui. Mon fils va encore morfler. C'est sûr. Ensuite, je pourrais le marier à ma guise. Il guérira. Et toi comment ça va se passer avec Malika ? »¹². Elle confirme cette identité lorsqu'elle parle plus loin de son mari : « Jean-Louis s'en enorgueillit : J'assure le quotidien. Malika s'occupe des extras »¹³. Son nom s'affiche encore lors d'une discussion entre sa mère et une invitée dans sa maison : « Oh Malika, elle est promise à son cousin. C'est une histoire réglée depuis sa naissance... »¹⁴. Ces éléments établissent « le pacte autobiographique » qui, d'après Lejeune, est l'affirmation dans le texte d'une identité « renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »¹⁵.

En dépit des contraintes imposées par la société sur l'identité des femmes, Mokeddem a choisi non seulement d'affirmer clairement son identité, mais aussi de délivrer des secrets à ses lecteurs : « Je peux enfin révéler un secret d'importance : je suis athée depuis mes quinze ans »¹⁶. La transgression se multiplie lorsqu'elle aborde, dans *Mes hommes*, des sujets tabous sans crainte, surtout, ses relations hors mariage : « Tu n'avais jamais vu aucun de mes hommes que j'ai aimés. Cette liberté-là relève pour toi de la honte, du péché, de la luxure, mon père »¹⁷. Cette confiance de Malika Mokeddem, surtout dans le monde arabe, transgresse le code moral établi qui interdit à la femme de s'afficher en public ou de dévoiler ce qui relève de l'intimité ou ce qui touche à la famille, aux relations entre les sexes et à l'amour, comme le souligne Monique Gandant :

« Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler »¹⁸.

Contrairement aux autres écrivaines arabes de sa génération, Mokeddem n'emprunte pas de voies dissimulées, mais elle s'exprime en affichant son identité, ce qui lui permet de conquérir ce terrain et de rompre le silence imposé sur sa vie privée.

Bien que cette œuvre adhère à certaines normes génériques établies par la critique dominante du genre, elle transgresse en même temps plusieurs critères, dont les principes d'autonomie et d'individualisme du sujet autobiographique classique. Elle met l'accent sur la nécessité de l'existence d'un *Autre*, pour des *Soi* féminins : « non-autonomous, other-directed, and communal female selves »¹⁹. Margo Culley affirme ainsi que les femmes écrivant « the *Self* » le font à travers l'*Autre*, contrairement à ce qui se produit dans l'autobiographie narcissique des hommes²⁰. Dans *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Estelle Jelinek note pour sa part que dans les autobiographies des femmes, il est beaucoup question de la vie privée et plus particulièrement de celle des autres. Mary Jean Green précise que « les autres font généralement partie du monde privé et personnel plutôt que du domaine plus vaste de l'histoire politique, celui-ci étant depuis longtemps le *sujet de prédilection* des hommes autobiographes »²¹. Mokeddem, dans *Mes hommes*, nous fait pénétrer dans l'univers du rapport à soi et des figures masculines significatives de son existence. Nous pourrions même dire que c'est dans ces rapports que l'identité de l'autobiographe se dévoile. Chez elle, l'univers relationnel permet d'obtenir un ensemble d'informations sur l'identité du personnage principal, c'est-à-dire à propos de l'auteure elle-même. Ainsi, dans l'incipit du récit, la narratrice s'adresse à son père : « c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. À partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance »²². Elle nous relate sa haine envers

¹⁸ Monique GADANT, « La permission de dire Je. Réflexions sur les femmes et l'écriture : À propos d'Assia Djebar, *L'Amour, La fantasia* », *Peuples méditerranéens*, n. 48-49 (juillet-décembre 1989), p. 94.

¹⁹ Trev Lynn BROUGHTON et Linda ANDERSON, *Women's Lives/Women's Times: Essays on Auto/Biography*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 97. « des *Soi* féminins non autonomes, altruistes et communautaires ». (Notre traduction)

²⁰ Voir : Margo CULLEY, *American Women's Autobiography. Fea(s)ts of Memory*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 4.

²¹ Mary Jean GREEN, « Structures de la libération : expérience féminine et forme autobiographique au Québec », article écrit et traduit en 1981 par Lori SAINT-MARTIN, in *L'autre lecture : La critique au féminin et le texte québécois*, L. SAINT-MARTIN (dir.), Montréal, XYZ Éditeur, 1992, p. 186.

²² M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, op. cit., p. 11.

son père : « T'adressant à ma mère, tu disais 'mes fils' quand tu parlais de mes frères. 'Tes filles' lorsque la conversation nous concernait mes sœurs et moi. Tu prononçais toujours tes fils avec orgueil »²³. Elle dénonce ainsi son entourage : « Les propos mortels des femmes m'en fournissent tant. Quand l'une d'elles posait à une autre question obsédante : combien d'enfants as-tu ? » J'ai souvent entendu cette réponse par exemple : « Trois ! » [...]. Trois enfants seulement et six filles. [...]. À quatre, cinq ans, je me sentais déjà agressée par les propos de mon entourage. J'interprétais déjà que les filles n'étaient jamais des enfants »²⁴.

La distanciation envers son univers familial ne l'empêche pas de reporter son amour sur d'autres figures masculines : « J'ai deux amours, presque simultanément. L'autre, c'est Mustapha. L'autre va devenir mon meilleur ami. Ces deux amours me pacifient, me réconcilient avec l'Algérie que, depuis un désastreux soir de novembre, j'avais en détestation. Je réapprends à être, à me sentir Algérienne »²⁵. En ce sens, Mokeddem rejoint bien la tradition féminine de l'autobiographie : « une œuvre de femme devra donc se mesurer à la norme générique principale [...], soit la construction de l'identité à travers les relations avec un(e) 'autre' privilégié(e) »²⁶. Il appartient ici de souligner une particularité de l'écriture autobiographique des femmes : si les relations avec les figures masculines sont importantes dans la mesure où elles personnifient la perception des auteures du discours masculin, les figures féminines, quant à elles, illustrent les différentes positions envisageables pour la femme dans une société régie par la masculinité. Les figures féminines représentent ainsi un éventail de modèles possibles, auxquels la protagoniste pourra s'opposer ou s'identifier. Nous constatons déjà que la narratrice dans *Mes hommes* se distancie des femmes et critique ce modèle féminin soumis et passif : « Les hommes font des guerres. C'est contre elles-mêmes que les femmes tournent leurs armes. Comme si elles ne se s'étaient jamais remises du pouvoir d'enfanter. Elles m'ont enlevé à jamais le désir d'être mère »²⁷.

L'importance des autres dans la définition du soi féminin passe également par le traitement de l'absence. Cette absence pousse Mokeddem à intituler son premier chapitre de *Mes hommes*

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ Mary MASON, « The Other Voice: Autobiographies of Women Writers », « The Other Voice: Autobiographies of Women Writers », in Bella BRODSKI et Celeste SCHENK (dir.), *Life / Lines : Theorizing Women's Autobiographies*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 44. Cité par A.-M. GAUTHIER, *op. cit.*, 1996, p. 49.

²⁷ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 12.

« La première absence », absence de l'amour paternel en présence du père : « le silence entre nous remonte à dix ans avant mon départ de l'Algérie »²⁸. Ce silence demeure toujours présent quand elle écrit : « À quinze ans fracassés, j'écris tout contre ce silence. J'écris pour mettre des mots dans ce gouffre entre nous »²⁹. Plus loin, Mokeddem fait de la mort de Jean Claude un événement important qui lui fait de la peine : « J'ai perdu l'ami, le frère du livre, l'homme qui a toujours su rester debout. Il est parti en emportant avec lui un sanctuaire. Il me laisse un angle mort dans la ville »³⁰. En parlant des relations avec les autres, Mokeddem souligne de façon assez claire le portrait de chaque personne. Elle fait une description détaillée de son père, son « premier homme », de Jamil aux « yeux et cheveux clairs », de Saïd aux « cheveux et aux yeux verts », de Dr Shalles, « cet homme brun, long et sec », de Jean-Louis « un bel homme français », de son frère Tayeb, « blond avec de longues mèches d'or », etc. L'intégration de toutes ces figures masculines dans l'inscription du soi féminin présente l'œuvre de Mokeddem non pas comme une autobiographie individuelle, mais comme une biographie des autres écrite par l'auteure elle-même. La fiction n'est pas absente de cette écriture qui se voit créative et dont l'auteure annonce cette attestation de fictivité dans *Mes hommes* : « Je suis une héroïne de roman. À n'en pas douter. La vie devient enfin un roman »³¹. Une partie de sa vie a déjà été publiée dans son premier roman *Les Hommes qui marchent*. Elle le déclare : « ma vie est ma première œuvre. Et l'écriture, son souffle sans cesse délivré »³². Or, il lui en reste d'autres parties qu'elle veut recréer : « J'ai dû le réécrire pour l'insérer dans ce livre »³³.

Ce métissage des genres s'accompagne chez Mokeddem, d'un métissage des langues. Malika Mokeddem est passée par la langue du colonisateur afin de s'exprimer avec une plus grande liberté et une plus grande créativité. Dans le monde arabe, écrire une expérience personnelle, dévoiler ce qui relève de l'intimité ou ce qui touche à la famille, aux relations entre les sexes et à l'amour constitue une transgression et est mal perçu par la société. Par conséquent, publier un récit qui parle de soi, pour une femme, va à l'encontre des mœurs et défie l'interdit. En effet, la censure (sociale, politique ou religieuse) et la présence implicite d'un lecteur arabe exercent une influence décisive sur la création du récit autobiographique, influence qui pèse sur le choix des

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 164.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 202.

faits rapportés dans le récit, en particulier sur ceux ayant trait à la vie intime. Cependant, le 'je' dans une autre langue que leur langue maternelle ouvre pour Mokeddem une distance qui l'aide à parler d'elle-même, à aborder des sujets tabous et à enfreindre la tradition qui limite sa parole. Elle n'aurait pas pu aborder ses relations hors mariage dans sa langue maternelle tout en critiquant ainsi ses coutumes et sa société. « Que c'est difficile l'amour au grand jour de ces années-là ! Non seulement les syndics, les voisines, les juges de tous poils peuvent nous sermonner, nous injurier, nous dénoncer aux brigades des mœurs qui patrouillent et traquent les couples illégitimes... »³⁴.

Malgré son écriture en français, l'identité nationale et la culture arabe de Mokeddem traversent son texte par des descriptions de scènes qui peuvent paraître étranges aux lecteurs non avertis, comme cette rencontre entre sa mère et celle de Jamil, l'amoureux de Malika, qui vient dans sa maison pour lui demander conseil du fait qu'une fille a refusé de se marier avec son fils : « Elle lui a dit qu'elle ne veut pas de lui ». « Mais c'est avec ses parents que tu as à traiter. Pas avec elle ! »³⁵. Cette discussion entre les deux mères nous montre la présence de la culture arabe qui oblige les parents à demander la main de la fille à sa famille avant que celle-là exprime son accord. La narratrice parle aussi de la fête nationale de l'Algérie : « C'est en 1965. J'ai quinze ans [...]. Un soir de 1er novembre, Bilal a décidé de rester ouvert jusqu'au feu d'artifice prévu sur la grande place pour la commémoration du déclenchement de la guerre de l'Indépendance »³⁶. Elle intègre beaucoup de mots en arabe dans son récit comme (« saroual (vêtement) », « *Ami* (oncle) Saïd », « *L'Ichir* (l'ami) », et le « hammam »). Ce fait symbolique, selon Mehanna, « est une indication de la présence de la langue arabe dans le texte écrit en français »³⁷. S'exprimer dans une langue étrangère permet à Mokeddem de parler plus ouvertement et plus facilement du corps féminin, thématique difficile à aborder en arabe. On la voit parler de cette scène dans laquelle la fille réserve le jour de la noce : « Cette petite douleur et cette joie ! La joie, oui, plus que la jouissance. La jubilation de m'être affranchie de cet interdit majeur au nez et à la barbe des sentences familiales et sociales. Personne ne verra la tache de mon sang sur

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ *Ibid.*, pp. 32-33.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Gharaa MEHANNA, « Al-sirah al-zatiyya fi sighat al-moanas », [L'autobiographie au féminin], *Alif*, n. 22 (2002), p. 55. (Notre traduction).

un drap ou sur une chemise. Personne ne l'exhibera comme le sceau de la dignité de toute une tribu »³⁸.

L'homogénéité de l'œuvre ne se trouve pas seulement transgressée par l'intégration des autres langues, mais aussi par la présence d'autres voix.

3. Polyphonie et voix des autres

À l'origine, l'autobiographie relevait davantage de la reconstitution historique que de la fiction. Elle impliquait un engagement envers le lecteur et un souci de vérité dans le propos. Pour nombre de théoriciens, qui considèrent l'autobiographie comme une transcription exacte et mimétique de la réalité référentielle, le dialogue et le discours direct n'y ont pas leur place. En effet, explique Kate Hamburger, le dialogue et le style direct sont les « moyens de fictionnalisation les plus importants »³⁹. Gérard Genette affirme pour sa part que lorsque le « narrateur ne raconte pas la phrase du héros, on peut à peine dire qu'il l'imité : il recopie, et en ce sens on ne peut parler ici de récit »⁴⁰. Pascal Ifri soutient aussi que les dialogues s'intègrent mal aux techniques narratives de l'autobiographie⁴¹. Le style direct serait propre au roman, l'ajout d'autres voix à la narration ne correspondrait donc pas à la logique du genre autobiographique. Si l'on se fie aux théoriciens cités plus haut, la présence excessive de séquences dialoguées et de style direct dans un récit autobiographique transgresse le code de la vraisemblance, puisqu'il est peu probable que l'autobiographe se souvienne avec précision d'une conversation tenue il y a longtemps. L'emploi du dialogue, dans « un récit rétrospectif en prose » focalisé sur un narrateur qui « met l'accent sur l'histoire de sa personnalité »⁴², peut rompre cette focalisation narratologique au profit d'autres personnages qui s'emparent alors de la parole. Ces personnages cessent ainsi d'être des objets d'énoncés et deviennent des sujets parlants⁴³.

³⁸ M. MOKEDDEM, *Mes hommes, op. cit.*, p. 57.

³⁹ Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand (traduit de l'allemand par Pierre CADOT, Paris, Le Seuil, 1987, p. 228.

⁴⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 190.

⁴¹ Pascal IFRI, « Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide », *Poétique*, no 72 (1987), p. 494.

⁴² Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 14.

⁴³ K. HAMBURGER considère que dans le récit à la première personne, les autres personnages sont plutôt des objets d'énoncés que des sujets, ce qui n'est pas le cas dans la fiction. Voir : K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires, op. cit.*, p. 285.

Néanmoins, si l'autobiographie constitue un type d'écriture littéraire qui procède du regard authentique qu'un écrivain pose sur son passé, l'auteur peut bien utiliser tous les procédés narratifs jugés nécessaires pour ramener ce passé à la vie telle qu'il le perçoit au moment de l'écriture. Si le dialogue et le style direct sont plutôt rares dans l'autobiographie classique, ils sont bien présents dans *Mes hommes*. Mokeddem n'hésite pas à rompre encore une fois avec le canon littéraire, d'autant plus que la voix d'autrui est mise au service de la transparence. Dans *Mes hommes*, quelques dialogues sont introduits, mais il s'agit surtout du métissage de différents modes de discours : les dialogues ne sont pas toujours identifiés ou signalés, ainsi que l'exige la tradition littéraire. Mokeddem intègre dans ce passage deux voix qui s'entremêlent et dialoguent. Il s'agit surtout du métissage de différents modes de discours :

[...] '...tu ne voudrais pas venir m'aider un peu à l'hôpital ? Avec ma façon de baragouiner l'arabe, ça me prend un temps fou de m'assurer que les malades ont bien compris. L'infirmière a trop de travail pour se cantonner au rôle de traducteur. Nous sommes comme des tâcherons...'. Je ne réponds pas : *regarder le monde autour de moi ?* Mais je ne fais que ça. Jusqu'à l'écoeurement. C'est ce que je me retourne à l'estomac. Je me domine, coupe son plaidoyer : 'Mon père ne voudrait jamais'. 'Ton père, je m'en charge'. 'Je veux bien essayer'⁴⁴.

Nous constatons que la narratrice a commencé le dialogue en discours direct, puis elle coupe les paroles de Dr Sallash par sa voix « je ne réponds pas » ; ensuite, elle poursuit les paroles de ce médecin en discours direct aussi « *regarder le monde autour de moi ?* », malgré l'absence de guillemets. Après le discours d'autrui, deux courtes phrases de la narratrice coupent le discours. Elle revient au discours dialogué, malgré l'absence des verbes introducteurs et des deux points. Grâce à ces procédés, Mokeddem intègre la structure du roman moderne, dont « l'une des grandes voies d'émancipation [...] aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage »⁴⁵.

De plus, pareille stratégie d'écriture – consistant à laisser les autres s'exprimer – participe également à la définition du soi féminin, comme le soutient Sidonie Smith dans ses contributions au

⁴⁴ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ G. GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 193.

développement des théories féministes de l'autobiographie. Elle souligne ainsi l'importance de la polyphonie des discours dans les œuvres féminines : « Fundamentally, [...] the *self* that autobiography inscribes is constituted from polyphonic voices of discourse »⁴⁶. Dans le passage suivant, la narratrice/personnage mélange plusieurs modes de discours qui révèlent les points de vue des autres sur elle-même et cela illustre le rôle important des voix d'autrui dans la révélation du soi :

Mais le regard acéré de la femme ne me lâche pas, me terrifie. Après un long préambule de banalité, elle gémit : « Je viens comme un derviche demander conseil. Une fille est en train de tuer mon fils ! Je me sens impuissante. J'ai peur qu'il fasse une bêtise ». « Si c'est une fille de famille, demande-la en mariage... ils sont comme ça, maintenant. Il leur faut aimer ! » Réplique ma mère. « C'est que j'ai affaire à une *taïga*. Elle lui a dit qu'elle ne veut pas de lui ». « *Mais c'est avec ses parents que tu as à traiter. Pas avec elle !* » « Je te dis que celle-là est à part. Je crains que ce soient ses pauvres parents qui n'aient pas leurs mots à dire ». Ma mère lève les bras au ciel, secoue une tête qui en dit long : « Les temps changent »⁴⁷.

Au début, le discours est rapporté en style direct pour laisser place à des séquences dialoguées en discours direct entre la mère de la narratrice et son invitée, en dépit de l'absence des deux points et des verbes introducteurs. Après ce mélange de discours, le récit revient alors (« Ma mère lève les bras au ciel, secoue une tête qui en dit long »), suivi d'un discours direct : « Les temps changent ». Le retour aux séquences dialoguées entre les deux personnages dont chacune donne son point de vue sur la narratrice s'affiche ainsi : « Beau, mais pas assez bien pour elle. Peut-être vise-t-elle un lieutenant ou un commandant... Et toi comment ça va se passer avec Malika ? » « Oh ! Malika, elle est promise à son cousin »⁴⁸. C'est à travers la voix des autres que la narratrice/personnage nous présente ses multiples facettes du soi. Elle est aux yeux de sa mère, soumise ou 'promise', alors qu'elle est, aux yeux de la mère de Jamil, 'taïga' ou autoritaire. C'est ce mélange entre différents modes du discours qui illustre le rôle important des autres dans la révélation du soi, typique de l'écriture au féminin. Ainsi, pour Janice Morgan, l'identité féminine ne peut se créer qu'en regroupant diverses images de soi reflétées par les autres : « Faire ré-

⁴⁶ Sidonie SMITH, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fiction of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 47-48. (« Fondamentalement, [...] le moi qui s'autobiographie est constitué de voix polyphoniques ». (Notre traduction).

⁴⁷ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, op. cit., pp. 32-33. Nous soulignons.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

férence aux autres rend possible la découverte d'un ensemble de voix plus riche et plus divers, par lesquelles – et en réaction contre lesquelles – chaque femme trouve « la sienne propre », c'est-à-dire « un sens de la différence par le rapprochement »⁴⁹. À titre d'illustration, nous citons ce passage où sont révélés les interdits que la jeune fille doit apprendre dès son enfance : « Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge : « il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas tes yeux sur les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout... ». À cette époque dans le désert, les filles s'inclinent, se ferment, se recroquevillent. [...] Tout ce qu'elles sont, je suis en train de le fuir. Je me demande souvent : pourquoi suis-je différente ? »⁵⁰

Les voix des autres – celles de la mère et de la communauté s'exprimant à travers elle – permettent ici de mettre en évidence les processus, tant de rejet que d'identification, à l'œuvre dans la définition du soi.

De plus, les discours directs, marqués par les niveaux de langue, permettent au lecteur de saisir certains détails tels que le statut social ou la répression vécue par les autres femmes. On voit la mère de la narratrice, l'analphabète, qui dit : « Les temps changent. Remarque, nous, nous avons été élevées comme des bêtes. »⁵¹. Les techniques d'insertion des voix des autres qui reflètent le statut social des personnages assurent l'écriture de l'authenticité et en constituent une application formelle qui sort du cadre de l'autobiographie traditionnelle. Dans un autre passage, deux voix s'entremêlent, celles de la narratrice et de Dr Shalles : « Chanter comme elle ! Comment elle s'appelle ? » Shalles part d'un rire tonitruant. « Elle, c'est une étoile. C'est la Callas ! » *C'est la Callas, oui, dans Casta Diva*. Je divague dans mon for intérieur : les étoiles vont bien aux cosmonautes. Pourquoi pas les deux ? Quand on est là-haut, on est une étoile... »⁵².

Le discours indirect libre rend possible l'apparition, dans la voix de la narratrice, des échos d'une autre voix. Le texte de Mokaddem devient ainsi « une arène où s'affrontent les voix d'autrui »⁵³. Ces divers types d'échanges entre des locuteurs variés déplacent la tradition autobiographique narrative vers le « dialogique », où « l'auteur(e) parle non plus de (ses) héros, mais

⁴⁹ J. MORGAN, « Femmes et genre littéraire », *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 33.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibid.*, p. 46. Nous soulignons.

⁵³ Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, (trad. du russe par Isabelle KOLITCHEFF), Paris, Gallimard, 1970, p.103.

avec (ses) (héros) »⁵⁴. Les différentes voix qui habitent la narration animent le texte et soulignent « la valeur interactive de tout énoncé »⁵⁵. On observe ici ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé le ‘dialogisme’, à savoir la présence interactive d’au moins deux voix dans un énoncé. Le dialogisme se construit d’abord, comme le mot le signifie, de tous les types de discours et d’échanges à l’intérieur d’une œuvre entre différents interlocuteurs. Or, il désigne également le rapport que l’auteur entretient avec ses personnages. Outre ce type de dialogisme compris comme un échange, le théoricien constate aussi la nature dialogique du mot, qu’il nomme ‘dialoguisation interne’. En clair, un seul mot peut exprimer un rapport dialogique : « Les rapports dialogiques [...] peuvent s’établir à l’égard de toute partie signifiante de l’énoncé, même à l’égard d’un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel du langage, mais en tant que signe de la position interprétative d’autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c’est-à-dire si l’on y entend une autre voix »⁵⁶.

Le dialogisme que propose Bakhtine trouve plusieurs applications dans l’œuvre de *Mes hommes*. La narratrice place deux discours directs l’un à côté de l’autre sans la présence de verbes interdicteurs, ni des deux points : « Je l’ai remis à mon institutrice que deux jours plus tard : « C’est magnifique, vraiment. Je ne peux pas te mettre 20. Ce ne serait pas bon pour toi. Dix-sept et tu promets de continuer ? » « Oui ». « Tu veux bien que l’on accroche en classe ? » « Oui »⁵⁷. Chez Mokeddem, le fait de juxtaposer les voix des autres, l’une après l’autre sans utiliser ni de verbes introducteurs, ni de guillemets, ainsi que le refus même d’employer des verbes entre guillemets, dans un autre énoncé, donnent naissance à des fragments empreints d’indécision quant à la voix énonciative : J’avais demandé à la mère de Jean-Louis : « Qu’est-ce que ça te fait que ton fils vive avec une arabe ? » « Hé ! Celui-là, il ne m’a jamais demandé mon avis. Avec lui, j’étais habituée à tout. À sept ans, il faisait déjà la grève de faim » « C’est vrai ? » « Pardi ! Parce qu’on ne le laissait pas vadrouiller à sa guise. Si tu avais vu comme il hurlait : ‘je veux aller promener. Je veux être libre !’ »⁵⁸. Dans un autre énoncé, deux voix s’entremêlent, celles de la narratrice et de son amant Mus : « Les copains m’avertissent : ‘Mus te cherche. Ça a l’air urgent’. [...] Je pique un sprint, saute à son cou : ‘Qu’est-ce que tu as ? Qu’est-ce qui se passe ?’ Il m’enlève du sol, me fait tourner : ‘Tu me manquais. J’avais besoin de te voir. C’est

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 20.

⁵⁶ M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 241.

⁵⁷ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, op. cit., p. 49. Nous soulignons.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

tout !' *C'est tout ?* Elle est tout pour moi »⁵⁹. Ce dernier énoncé rend possible l'apparition, dans la voix de la narratrice, des échos d'une autre voix. Il s'agit de la contamination achevée d'une voix par une autre. Il faut admettre que ce procédé – supprimer les limites typographiques entre les discours – n'est pas nouveau, même s'il est le fruit d'une longue évolution de la littérature. Il est en effet presque systématique dans les romans modernes et postmodernes. Ainsi, Mikhaïl Bakhtine parle de 'roman polyphonique' chez Dostoïevski. Le procédé en tant que tel a largement été désigné pour caractériser le Nouveau Roman. Toutefois, le fait que de tels procédés surgissent dans une œuvre autobiographique remet en question les critères canoniques du genre autobiographique et concourt à abolir les frontières entre fiction et autobiographie. L'acte d'énonciation porte désormais une pluralité de voix narratives. Certains théoriciens considèrent de fait cette multiplicité des voix narratives, les appels au narrataire, l'intertextualité et la 'méta-narrativité' comme systématiques dans la Nouvelle Autobiographie, qui s'appuie sur ces procédés pour subvertir l'autobiographie classique⁶⁰. Julia Kristeva, notamment, a étudié et modifié la notion de dialogisme : elle est ainsi passée du terme de dialogisme à celui d'intertextualité. La narratrice ne raconte pas seulement sa vie, mais aussi ses œuvres. Dans ce sens, Mokeddem coupe la trame narrative de l'œuvre où elle est en train d'écrire pour mentionner ou commenter une autre œuvre : « L'amant dans *l'Interdite* était médecin et peintre »⁶¹. Elle mentionne aussi le lieu de l'écriture d'un de (ses) textes : « L'un des textes écrits en cours de navigation : *La Mer, l'autre désert*, s'est achevée aussi »⁶². Dans le cas de *Mes hommes*, Mokeddem indique d'où vient ce titre : « La voix de Barbara se met à fredonner dans ma tête : « Mes hommes »⁶³. Pour Julia Kristeva, l'intertextualité, comprise comme un dialogue entre des textes, est un concept qui éclaire l'entrecroisement de citations qui constitue toute œuvre⁶⁴. Dans ce sens, l'intertextualité est un procédé par lequel un texte renvoie, explicitement ou implicitement, à d'autres textes, fictifs ou réels, et de quelque genre, type, époque ou auteur que ce soit. Citations, parodies, simples réminiscences sont des formes variées d'intertextualité. Mokeddem mentionne *le Dormeur du*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93. Nous soulignons.

⁶⁰ Jeanette DEN TOONDER, '*Qui est-je ? : l'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*', Paris, Peter Lang, 1999, p. 132.

⁶¹ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 198.

⁶² *Ibid.*, p. 133.

⁶³ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁴ Julia KRISTEVA, *Semeiotike*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 85.

val : « Puis, enlacée par lui, je joue au *Dormeur du val*. Mais d'un sommeil feint, frissonnant »⁶⁵. Bien que les renvois à ses œuvres fictionnelles accentuent le caractère autobiographique du texte, cela détourne la conception établie du genre autobiographique dans la mesure où la reprise d'un roman et l'apparition des personnages fictifs donnent lieu à un nouveau récit où s'effacent les frontières entre les genres littéraires.

Outre l'intertextualité, les changements énonciatifs, tantôt brusques tantôt imperceptibles, sinon déconcertants, ne sont pas le fruit du hasard. Dans le passage qui suit, la courte phrase, survenant après un long récit, impose un nouveau rythme et marque surtout un changement dans la trame narrative. Le récit narratif devient ainsi discursif : « En sortant de l'hôpital, je marche dans les rues de Paris. Je marche longtemps. J'explore les trésors de la ville [...]. Je me hâte de rentrer, de retrouver Jean-Louis. Je me jette dans ses bras : 'Tu m'aimes comment ? Combien ?' 'Plus que tout !' »⁶⁶. Ce dialogue en style direct confère au texte de Mokeddem la vivacité d'une communication ordinaire. Sans compter qu'un contact narratif avec le lecteur est souvent établi : « Cette même illusion tranquille qu'avaient vos yeux dans le train de Milan à Venise : Qui êtes-vous ? D'où viendrez-vous ? Je veux vous connaître. Je vais vous connaître, mais la vie file comme un cheval fou. [...] Je prends le temps de vous rêver. »⁶⁷, ou lorsqu'elle s'adresse à ses lecteurs en leur divulguant sa grossesse hors mariage : « Et voilà que l'incroyable m'arrive à moi : je tombe enceinte « j'ai l'impression que ce n'est pas moi [...] : je tombe enceinte »⁶⁸. Ces phrases découpent la narration et, comme l'indique Roland Barthes, possèdent « une fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même qu'homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit »⁶⁹. Cette relation directe entre auteur et lecteur se noue par le biais de procédés linguistiques tels que la modulation du couple énonciatif 'je-tu/vous' : « Savez-vous ce que j'en ai conclu au terme de cette réflexion ? À cet extrême-là, avec cet excès, la solitude »⁷⁰. Cela dynamise l'acte narratif et implique le lecteur dans la construction du livre, en l'invitant à moduler sa perception et à s'appropriier les sentiments des protagonistes.

⁶⁵ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, op. cit., p. 72.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁹ Roland BARTHES, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 38.

⁷⁰ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, op. cit., p. 214.

4. La fragmentation du moi

L'écriture autobiographique contemporaine a tendance à se départir des canons littéraires traditionnels, basés sur une forme linéaire et chronologique, pour adopter la fragmentation. Selon Janice Morgan, l'autobiographie contemporaine se situe au confluent des modes autobiographique et romanesque : « Nous ne nous attendons plus, comme les lecteurs du dix-huitième siècle, à un développement complet et factuel du moi public de l'auteur, pas plus que nous nous attendons à une exposition linéaire et chronologique des événements ou à ce que l'entreprise autobiographique soit contenue, nécessairement dans une seule œuvre »⁷¹. Dans ce sens, l'insertion des fragments dans une autobiographie prise comme effet d'un discours non plus totalitaire, mais reflétant le cours de la vie, donc chaotique, est en accord avec la sensibilité post-moderne. Pour Lyotard, une pratique littéraire est postmoderne lorsqu'elle remet en question, sur les plans de la forme et du contenu, « les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie »⁷². L'esprit fragmentaire de la littérature postmoderne abolit l'ordre et l'homogénéité sur lesquels se fonde le rationalisme, typique d'une littérature dite traditionnelle. Mounir Laouyen explique, dans un article intitulé « Le livre brisé de Roland Barthes », que le recours au fragment pourrait peut-être se justifier par une volonté de faire du texte la matrice de tous les genres et de brouiller les horizons d'attente, « au sens où aucun fragment n'est dicté par ce [qui] précède, pas plus qu'il annonce ce qui va suivre »⁷³.

L'utilisation du fragment peut, en outre, contribuer à l'exploration du sens d'une existence. Lors de sa réflexion sur l'écriture fragmentée de Karen Blixen, Julie Roy constate que le fragment a permis à l'auteure de percevoir sa vie comme une mosaïque et de construire son récit autobiographique comme une suite de points de vue, riches de sens : « C'est par la diversité des points de vue sur elle-même, par l'inscription de tous les fragments qui composent la mosaïque de son existence, qu'elle pourra arriver à élargir la perspective sur sa propre vie et sur ses propres capacités »⁷⁴. En utilisant le fragment, Blixen signe un effacement des indices temporels et insère une logique de l'indétermination, manifestant de cette façon un désir de mettre en place

⁷¹ J. MORGAN, « Femmes et genres littéraires », *op. cit.*, p. 28.

⁷² Cité par Mounir LAOUYEN, dans « *Le livre brisé* de Roland Barthes », *Fabula*, (www.fabula.org). p. 2.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Julie ROY, « Karen Blixen : Le 'je' en quête d'identité », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, p. 51.

une identité multiple : « L'utilisation de l'écriture fragmentée constitue sur tous les plans donc un défi aux représentations traditionnelles du sujet autobiographique »⁷⁵.

Du point de vue strictement féministe, la fragmentation constituerait, selon Estelle Jelinek, une forme spécifique de narration de l'autobiographie au féminin. Jelinek note ainsi une absence de structure dans les récits de vie des femmes : une absence d'ordre, d'unité ou de forme harmonieuse⁷⁶. De cette façon, le récit autobiographique au féminin et l'écriture fragmentaire se rejoignent, puisque les deux sont marqués par l'absence d'ordre, par la rupture, ainsi que par la quête identitaire : « l'exigence du fragmentaire – écrit Ginette Michaud – apparaît comme l'un des lieux où s'opère la mutation, la crise de l'écriture et de son sujet »⁷⁷.

Par ailleurs, si les grands récits autobiographiques masculins, généralement chronologiques et esthétiquement bien construits, ont marginalisé les récits des femmes, celles-ci ont souvent éprouvé de la difficulté à mettre par écrit leurs expériences, parfois troublantes. À cet égard, Shoshana Felman prétend que la vie de toute femme renferme, à des degrés variés, l'histoire d'un traumatisme, ce qui génère des vides dans les œuvres féminines. Ces dernières seraient fragmentées par des moments du passé auxquels la mémoire n'a accès que difficilement. Dans ce sens, l'œuvre de Mokeddem transgresse indéniablement ce déroulement chronologique considéré comme critère du récit autobiographique, et sans lequel il serait impossible, selon Only, de représenter l'évolution de l'individu : « [u]ne vie est une métaphore ordonnée, unitaire, cohérente, significative, substituée à la vie qui apparaît trop souvent comme désordonnée, multiple, chaotique, vide de sens »⁷⁸. Ainsi, la chronologie à laquelle devrait obéir l'autobiographie, pour reprendre le courant de l'existence de l'écrivain, s'avère complètement bouleversée chez notre auteure. Dans le cas de *Mes hommes*, Mokeddem divise son œuvre en 16 chapitres dont chacun peut être lu séparément. Mokeddem y divulgue la souffrance et la déception causées par les figures masculines qui ont marqué sa vie, que ce soit son père absent au premier chapitre ou encore son premier amour d'adolescence dans le deuxième chapitre « Non-demande de mariage », mais aussi à travers le Dr Sallash avec qui elle a travaillé dès son très jeune âge dans le troisième chapitre « L'homme de sa vocation », sans oublier sa première vraie aventure amoureuse et sa déception avec Saïd dans « Le goût du blanc ». D'autres événements ont alimenté son rapport

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Estelle JELINEK, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 19.

⁷⁷ Ginette MICHAUD, *Lire le fragment : transfert et théorie de lecture chez Roland Barthes*, Coll. « Brèches », Montreal, Hurtubise HMH, 1989, p. 78.

⁷⁸ James OLNEY, *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 219. Cité par Georges GUSDORF, *Les écritures de moi, Ligne de vie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 244.

douloureux aux hommes à savoir son divorce et l'infidélité de son mari dans « Le français qui me fait la cuisine » et « L'homme des traversées ». Un autre chapitre a été consacré à la révélation de ses relations avec son frère dans « Mon frère est un garçon ». Tous ces chapitres qui racontent les rapports de la narratrice avec ses hommes constituent la trame narrative d'un récit autobiographique ; c'est toutefois la totalité de l'œuvre qui confère à celle-ci le sens de son existence.

Bien que chaque chapitre soit consacré à décrire les contacts de la narratrice avec l'un de ses hommes en suivant, si vous me permettez de l'appeler un ordre thématique, cette logique n'est pas respectée à la lettre puisque la force émotionnelle associée à ses attaches avec 'ses hommes' transforme l'écriture du passé en travail affectif. Il ne s'agit pas alors de recréer le passé dans tous ses détails, mais de le trouver en suivant les traces influençables de ces émotions. Prenons, par exemple, son lien avec son père : il ne se limite pas qu'au premier chapitre, intitulé « La première absence », mais il s'entremêle tout au long de son œuvre avec les autres. La narratrice l'évoque dans l'incipit de l'œuvre : « Mon père, mon premier homme, c'est pour toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures »⁷⁹. Elle montre sa colère envers lui : « Tu m'avais volée, tu avais trahi la parole donnée. C'était tout ce que je pouvais attendre de toi »⁸⁰. Son ombre la suit : « Mon père qui me surveille de près me fera d'effroyables scènes en me surprenant en grande discussion dans la cour du collège ou devant le portail. Chaque fois, il menacera de « m'enfermer à la maison »⁸¹. Elle veut toujours extérioriser et immortaliser cette haine : « C'est pourquoi je veux te coucher parmi eux dans un livre »⁸². Elle écrit souvent sur lui : « J'ai perdu un texte sur mon père. Un texte écrit une nuit d'étoiles en août 93. En rentrant chez nous, je l'ai fourré je ne sais pas où. Combien de fois ai-je fouillé partout sans succès. J'ai dû le récrire pour l'insérer dans ce livre »⁸³. Sa rencontre avec lui mentionnée à la fin de l'œuvre ne fait que lui rappeler des souvenirs malheureux : « Maintenant je le vois, mon père. [...] j'aurais préféré qu'il me dise 'Je t'aime', qu'il s'inquiète de ma vie si loin de lui. Je ne peux pas rester. Je ne fais que passer, traverser ce mutisme. Nous ne serons jamais intimes. J'en ai pris mon parti »⁸⁴.

⁷⁹ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² *Ibid.* p. 18.

⁸³ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 205.

En retraçant son passé douloureux, cette écriture dispersée et fragmentée de Mokeddem rejoint la droite ligne de l'autobiographie au féminin qui, selon Janice Morgan, se caractérise par « la fragmentation, la discontinuité, la dualité, surtout, l'omniprésence de la conscience autoréflexive du texte »⁸⁵. *Mes hommes* est hanté par l'effort de remémoration : « J'essayais de te trouver tes excuses, mon père »⁸⁶. En écrivant sur l'un de 'ses hommes' dans chaque chapitre, Mokeddem, se remémore son passé lointain : « Je n'ai rencontré l'homme qu'hier. Mais Jean-Claude m'a déjà confié l'essentiel : sa passion, la peinture. La femme qui vient de le quitter. [...] Ça me rappelle quelque chose [...]. Je parle à mon tour de la tragédie, de l'Algérie venue couvrir cette douleur-là. Des assassinats d'amis, de connaissances, d'anonymat des menaces contre moi »⁸⁷.

Un souvenir apparaît souvent au moment même de l'écriture et l'auteure ne peut s'empêcher de le détailler : « les propos de l'un des plus subtils journalistes algériens, Noureddine Azzouz me reviennent à l'esprit : « Ce qui me réjouit vraiment dans vos écrits, c'est ce que vous avez entrepris d'opposer une galerie de portraits de grands blonds »⁸⁸. C'est à travers les bribes de souvenir et la mémoire, tantôt imprécise, tantôt amère, que Mokeddem essaie de retrouver le passé révolu : « Depuis combien de temps n'ai-je vu ou seulement entendu Tayeb ? Sept, huit ans ? Jusqu'à quand les hommes que j'aime m'obligeront-ils à compter les manques d'amour jusqu'à en perdre le nombre d'années ? »⁸⁹ Mokeddem ne s'embarrasse donc pas de cet ordre thématique. Son intérêt réside plutôt dans l'expression du moi, tel qu'il émerge à travers les souvenirs disparates et fortement décisifs de sa réalité identitaire. Elle ne cesse de faire des commentaires sur sa réalité. L'impact de la jalousie de son mari en est un exemple : « Lui qui, au début de notre rencontre, menaçait de se tuer si je le quittais, m'avoue un jour : 'Pendant que tu signais tes livres, j'ai roulé sur les collines environnantes. Je n'avais qu'une vie : accélérer et frotter contre un arbre' »⁹⁰. Cette jalousie qui menace la relation entre la femme écrivaine et son mari suscite chez elle beaucoup de questions : « Pourquoi ? Par quelle perversion, le succès littéraire d'une femme se transforme-t-il en danger mortel pour un homme ? Ce n'est pas aujourd'hui que les écrivaines se coltinent avec cette image du danger, du néfaste »⁹¹. Mokeddem

⁸⁵ J. MORGAN, « Femmes et genres littéraires », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁶ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁹¹ *Ibidem*.

livre des commentaires non seulement sur sa propre réalité, mais aussi sur la souffrance dans laquelle les femmes écrivaines vivent partout ailleurs. Elle fait aussi des allusions à l'avenir d'une telle situation : « Je ne veux pas que tu crèves ni dans mon ombre ni contre un arbre. Nous allons divorcer »⁹². Le récit fragmenté de Mokeddem est aussi représentatif de sa réalité féminine, en tant que femme arabe, et ce, par l'évocation de la mère, qui représente l'interdit, lors de ses rencontres amoureuses : « Je touche la plage tétanisée par l'effort et la joie. Je me renverse sur le dos, me laisse aller. Jean lui vient m'enlacer. [...]. Je regarde le bateau au loin et je dis à Jean-Louis : « Ça y est, j'ai traversé la mère ! ». Il ne sait pas que je pense mère à la place de mer »⁹³. Selon Soumaya Hammouche, « le manque et la nostalgie de Malika à son lieu de naissance lui a causé ce lapsus »⁹⁴. Or, ce lapsus montre la présence envahissante de la mère dans la psyché de la fille et reflète la peur de celle-ci de la réaction maternelle.

En outre, Le traumatisme personnel se trouve associé à la tragédie collective de son pays. Mokeddem fait de fréquents allers-retours entre des événements politiques et des situations personnelles marquantes vues à travers le prisme de la mémoire, comme le drame de l'Algérie des années 1990 et sa séparation avec son mari : « Combien de fois ai-je pensé à lui au milieu des années quatre-vingt-dix ? Ces temps difficiles de la séparation avec Jean-Louis, de menaces de toutes sortes »⁹⁵. Cette situation familiale se trouve précisément liée à la tragédie politique survenue dans son pays d'origine : « Je parle à mon tour de ma rupture avec Jean-Louis. De la tragédie de l'Algérie venue couvrir cette douleur-là. Des assassinats d'amis, de connaissances, d'anonymes, des menaces contre moi, toute cette monstruosité qui m'a rendu les blessures narcissiques dérisoires »⁹⁶. Un événement douloureux amène la narratrice à un autre événement survenu il y a longtemps. Qui plus est, la référence à une défaite politique peut aussi bien renvoyer à une défaite personnelle :

Je suis au-dessus des nuages. Dans l'avion qui me ramène en France [...]. À cette sorte de lévitation qui m'a détachée de toutes pesanteurs : le drame de l'Algérie – comme on dit en oubliant que le drame est intrinsèque au pays. Histoires, géographie, climatologie confondues

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁴ Soumaya HAMMOUCHE, « L'image obsédante de l'homme dans le roman autobiographique *Mes hommes* de Malika Mokeddem », *Mémoire de maîtrise*, Université Mentouri, Algérie, 2011, p. 31.

⁹⁵ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 166.

–. Le deuil d'un amour qui m'a mise en pièces, disloquée en souffrances innombrables. Enfermée dans la pire misanthropie, c'est moi-même que je ne supportais plus. Parce que cette douleur-là en réveillait de plus anciennes : la multitude assourdissante du désespoir⁹⁷.

Cette technique entraîne le lecteur d'une période à l'autre et d'un lieu à l'autre. Chaque étape de sa vie racontée se voit discutée, enrichie et colorée par les échos d'autres moments.

L'écriture fragmentée de Mokeddem lui permet d'abandonner les outils habituels de l'écriture autobiographique et de bousculer à sa façon la chronologie. Elle utilise davantage la réminiscence des souvenirs que l'ordre strictement chronologique, ce qui a pour conséquence de donner un récit éclaté, mais représentatif de sa réalité féminine et personnelle. Elle rejoint ce que Patricia Smart distingue comme une qualité de l'écriture au féminin, c'est-à-dire d'écrire « de façon à ce que le réel et le temporel parlent dans une texture désordonnée du texte »⁹⁸. De cette manière, notre écrivaine renégocie et affiche son agentivité en tant qu'écrivaine, capable de créer un espace autobiographique et d'imposer sa propre logique des événements, liés à sa vie personnelle. Cette transgression des codes propres au genre autobiographique nous amène à aborder la façon dont le sujet féminin renégocie les lois culturelles et les règles du *gender* dans une telle société.

5. Agentivité au féminin : transgression et émancipation

La transgression de l'interdit en tant que moyen d'émancipation, en particulier chez les femmes, apparaît chez Mokeddem. Elle se situe tant dans la sphère privée, c'est-à-dire familiale et sexuelle, que dans la sphère publique, c'est-à-dire sociale. Spécifions que dans *Mes hommes*, le refus du modèle féminin soumis et traditionnel est le vecteur de la réalisation du soi. L'*agentivité*, manifestée par des conduites transgressives – qui détruisent et reconstruisent les idées conventionnelles relatives à la féminité – est bien présente dans cette œuvre autobiographique.

Le procédé correspond d'ailleurs parfaitement au discours féministe : « L'autobiographie au féminin est valorisée à travers son potentiel d'intervention dans le champ du discours social, comme source de subversion des diverses épistémologies hégémoniques de la culture occiden-

⁹⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁸ Patricia SMART, *Écrire dans la maison du Père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 29.

tale et même comme discours propice à la création de « ‘nouvelles femmes’ ! »⁹⁹. La valorisation du sujet autobiographique féminin, selon Havercroft, réside ainsi dans « l’acquisition d’une voix qui lui est propre, et dans la capacité d’agir dans sa vie, de réaliser son potentiel malgré les difficultés sociales, familiales et culturelles »¹⁰⁰. La transgression de l’interdit en tant que moyen d’émancipation féminine commence par le refus du modèle féminin dicté par la société :

Les mères ressassent à leurs filles, dès leur plus jeune âge : ‘Il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas tes yeux sur les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout. Ne te détourne pas. Si je te parle de honte, c’est que tu manques de pudeur...’ À cette époque dans le désert, les filles s’inclinent, se recroquevillent. La pudeur ? Qu’est-ce que la pudeur ? L’effacement, l’abdication du corps, de l’être disqualifié ? La honte, moi, je ne peux pas. La soumission des filles m’irrite. Elles n’ont même pas l’air d’en souffrir. Tout ce qu’elles sont, je suis en train de le fuir. Je me demande souvent : pourquoi suis-je si différente ?¹⁰¹

L’auteure algérienne se montre bien consciente du poids des lois familiales et sociales sur les femmes en général. Toutefois, elle va plus loin dans le passage suivant en accusant même les femmes d’être responsables de cette discrimination : « Je regardais les mères perpétuer cette ségrégation. À force d’observer leur monstruosité, leur perversion, d’essayer de comprendre leurs motivations, je m’étais forgé une conviction : ce sont les perfidies des mères, leur misogynie, leur masochisme qui forment les hommes à ce rôle de fils cruels »¹⁰². Pour pouvoir se libérer de cet ensemble de contraintes et échapper à son destin, elle a dû confronter cette ‘cruauté’ en affichant sa différence, dès son jeune âge : « Enfant, lorsque je mettais des mots encore maladroits sur ces injustices, vous me rétorquiez, ma mère et toi, que j’étais diabolique. Je devais l’être et pas qu’un peu. C’est diabolique la discrimination des parents. En prendre conscience est la première confrontation avec la cruauté »¹⁰³. La confrontation du sujet féminin à un jeune âge avec le pouvoir familial n’était pas une bataille facile à gagner. Pour cela, la narratrice a essayé de s’alarmer en dépassant les frontières de cet espace carcéral dont elle était victime pour trouver

⁹⁹ Anne-Marie GAUTHIER, « Poétique et politique du sujet autobiographique », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université d’Uqam, 1996, p. 64.

¹⁰⁰ B. HAVERCROFT, « Quand écrire, c’est agir », *op. cit.*, p. 93.

¹⁰¹ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰² *Ibid.*, p. 6.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 9.

en fin de compte dans les livres les armes que les autres ne possèdent pas, surtout que ses parents sont des analphabètes :

Les inepties et les brutalités sociales se chargeront d'élargir le champ des batailles. De maintenir la combativité toujours en alerte. Les livres s'emploieront à la nourrir, à la structurer. J'interceptais souvent le regard circonspect que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre. Cet espace-là, ce hors-champ inaliénable, n'était qu'à moi. Mes livres t'impressionnaient, toi l'analphabète. Les livres me délivraient de toi, de la misère, des interdits de tout¹⁰⁴.

Dans ce passage, *l'agentivité* du sujet discursif se manifeste par l'emploi d'un vocabulaire qui se rattache aux combats qu'elle veut toujours maintenir. Qui dit 'Champs des batailles' dit 'alerte', 'nourrir', 'interceptais' et 'retranchée'. Cette stratégie, mise en œuvre par la narratrice pour mieux se préparer aux combats, lui permet de dépasser 'les interdits' et 'la misère'. Contre l'avis de son père, le protagoniste féminin va investir l'espace public interdit aux femmes à cette époque et entrer au collège : « tu essaieras de m'arracher aux études à onze ans, ce front qu'il m'a fallu constituer pour t'arracher le droit d'aller au collège, dans la ville voisine, Béchar ! Malgré ça, l'aurais-je obtenu sans la survenue de l'indépendance de l'Algérie ? Sans cet extraordinaire chamboulement général ? »¹⁰⁵. Cette victoire marque la fin du combat avec sa famille et l'amène à chercher un autre combat avec la société.

Devenue adolescente, la narratrice contourne le combat contre la société. Dans cette période, en prenant conscience de la gêne que son corps lui cause, elle commence par cacher sa féminité. Dans ce passage, la narratrice/personnage se sent gênée par tous les regards rivés sur son corps : « Dès que mes seins se sont mis à pointer, j'ai eu la sensation que les regards grouillaient sur mon corps comme de la vermine. Partout, partout même en dedans »¹⁰⁶. Elle a appris à refouler ses élans de femme dès son adolescence. Ce refoulement de la féminité est lié de façon évidente au contexte socioculturel : le corps de la femme est considéré comme un tabou dans la société arabe. Afin de pouvoir mener une vie active différente de celle de la majorité des filles de l'époque, la narratrice a effacé ou plutôt oublié un certain temps son identité féminine : « À onze ans, il m'arrivait de me bander les seins. Ils gonflaient aussi vite que ma panique. Le tumulte des

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

sens, le sang qui déchirait le bas ventre, c'était trop tôt. Moi, j'étais si préoccupée par la nécessité d'aiguiser un peu mon esprit. Rien ne m'infligeait une mise en danger supplémentaire »¹⁰⁷. Cette stratégie ne lui a pas permis de réaliser son émancipation et sa liberté. Elle a essayé d'autres stratégies. L'*agentivité* du sujet féminin commence, durant son adolescence, par la transgression de l'interdit : sortir avec un jeune homme alors qu'à cette époque : « Sortir avec un étranger en Algérie », c'est comme s'avouer athée. C'est bafouer la religion »¹⁰⁸. Cette transgression de l'interdit va jusqu'à la pratique subversive du corps. La narratrice entretient une distanciation de l'univers familial en s'engageant dans une relation hors mariage avec Saïd :

Tétanisé, pantelant, Saïd me dit : 'Je t'aime. Je te respecte. Je ne peux te faire ça !' 'Ça' c'est me faire l'amour. Jusqu'au bout. Un peu plus tard, lorsque la passion nous déborde, il murmure éperdu : 'on va se marier. Comme ça on pourra. Je veux te faire ça avec les honneurs'. Les honneurs ? C'est quoi les honneurs ? L'assentiment religieux, social, et une conjuration de youyous sadiques ! Mais je n'ai aucune envie de me marier moi ! Je veux qu'on m'aime sans ce cirque¹⁰⁹.

Ce passage nous montre que le moment de révolte adolescente est propice à la contestation des conventions familiales et sociales et qu'il est aussi un point d'émergence de l'*agentivité* où se révèle la création d'une nouvelle image d'elle, libre, de toute contrainte familiale et sociale. De plus, la narratrice étant en quête d'elle-même, la répétition du verbe 'faire' trois fois accentue l'*agentivité* discursive de l'héroïne. En ce sens, cette quête est motivée par un parcours visant à établir la narratrice comme sujet dans son rapport à 'l'Autre' : « Je prends son visage dans mes mains. J'embrasse ses yeux, sèche ses larmes. L'orgueil, l'honneur, pour moi c'est précieusement d'avoir accompli cet acte en toute liberté »¹¹⁰. Mokeddem présente l'héroïne dans ce passage comme un sujet agissant, contrairement à l'homme qui semble perturbé. C'est elle qui refuse le mariage et qui pousse son amant à aller plus loin. C'est d'abord à travers sa relation physique avec son amant qu'elle s'affirme et se reconnaît en tant que femme, selon elle, libre de toute contrainte sociale. Elle déclare sa joie d'accomplir l'acte d'amour (voir la citation 38) hors mariage, en toute liberté : « Je laverai mon sang toute seule. Je veux laver mon sang de tout ce

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

qui entache la vie d'une femme. Je sens monter en moi un grand rire. Voilà. Je les emmerde! »¹¹¹. Dans un autre passage s'amorce un désir de singularisation par rapport aux normes sociales : « en Algérie, un homme s'interdit encore de fumer devant son père, ses aînés, 'par respect'. Je me mets à fumer à l'hôpital, dans les amphithéâtres, dans les restaurants pour l'irrévérence. Pour bien signifier que rien ne m'est interdit. Pour répondre fi ! à toutes les camisolles. Consumer enfin toutes les libertés est un tel vertige »¹¹². Dans ce contexte, l'*agentivité* du sujet discursif se manifeste par le choix des espaces publics et ouverts afin de dénoncer publiquement et consciemment les traditions auxquelles elle ne croit pas.

Le départ de l'Algérie était une conséquence prévue pour un sujet féminin qui n'arrive pas à s'entendre avec les autres dans son pays d'origine. Le départ en France était une étape importante pour l'héroïne afin d'accomplir son rêve d'enfance de devenir médecin : « un jour, je serai médecin, oui. Un médecin comme lui »¹¹³. Elle est devenue spécialiste en néphrologie. Le choix de cette spécialité, Banu Akin, n'est pas anodin, car cela permet à l'auteur de « se soigner quand l'Algérie se noie dans le sang provoqué par la guerre, moyen pour elle de combler son échec dans son pays natal déserté en soignant un très grand nombre de patients »¹¹⁴. L'accomplissement de son premier rêve de devenir médecin s'harmonise avec son souhait de se marier avec le Français qu'il l'a soutenue dès son arrivée en France. Elle se trouve une fois de plus, même dans l'exil, en train de transgresser l'interdit familial de se marier avec son ancien 'colonisateur'. La narratrice personnage l'a aimé jusqu'à ce qu'elle atteigne l'étape où elle avait tellement perdu son 'être' dans le 'sien'. Elle a pu afficher sa volonté de s'insérer dans le monde comme actrice de son destin. L'*agentivité* du sujet féminin chez Mokeddem s'illustre dans la revendication de sa 'nouvelle destinée', dans la force du 'non' à ce mari et de divorcer de lui : « Je ne veux pas que tu crèves ni dans mon ombre ni contre un arbre. Nous allons divorcer »¹¹⁵. Après le rêve d'un amour raté, Mokeddem trouve son salut dans l'écriture. Barbara Havercroft, dans son article au titre révélateur « Quand écrire, c'est agir » affirme le rôle déterminant de l'écriture dans l'émancipation du sujet féminin : « C'est en fait l'accès à l'écriture qui reflète

¹¹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹² *Ibid.*, p. 56.

¹¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁴ Bannu AKIN « Mots pour maux : Les hommes, la médecine et l'écriture dans *Mes hommes* de Malika Mokeddem », In *Mots en maux. Traitement littéraire de la maladie*, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015, p.15.

¹¹⁵ M. MOKEDDEM, *Mes hommes, op. cit.*, p. 136.

l'acquisition de la liberté, tant désirée, comme l'écriture [...] constitue le dernier acte, et le plus décisif, de libération »¹¹⁶. Elle écrit sur tout : son enfance, l'Algérie, l'infidélité et la jalousie de son mari : « Le lendemain, je pose ma démission. Je commence à écrire et mon désespoir se transforme en ivresse »¹¹⁷. L'acte de l'écriture transforme la tristesse en ivresse, surtout, dans son cas, l'écriture devient par excellence l'espace où Mokeddem célèbre son pouvoir émancipateur et réconciliateur. Elle a en effet réussi à se guérir de tous les interdits qu'elle avait vécus et réconcilier finalement les différentes facettes de son identité.

Somme toute, cette analyse de l'écriture de Mokeddem dans *Mes hommes* nous a permis d'identifier les différentes dimensions de l'autobiographie au féminin et ses différents modes de l'expression de soi. Nous avons pu dévoiler les faces cachées derrière l'écriture sanglante et les variations des procédés narratifs qu'elle y met en œuvre pour atteindre l'agentivité discursive du sujet féminin, tels que le métissage des genres et des voix et la fragmentation du soi. Ce travail sur le récit et la mémoire se traduit par l'utilisation du 'je', reflétant les différentes perceptions et les positions qu'elle adopte vis-à-vis du passé. Ce recours au 'je', aux confidences, à l'insertion des voix des autres et à l'intertextualité, pour ne nommer que ceux-là, transgresse les tabous imposés à l'écriture des femmes dans le monde arabe. La polyphonie dans le texte de Mokeddem contribue d'ailleurs à décentraliser l'univocité du sujet et engendre une multiplication des voix et des perspectives. La fragmentation du moi et ses enjeux permettent à Mokeddem de proposer sa propre perception de sa réalité ainsi que son identité et son *agentivité* en tant que sujet féminin, ce qui révèle des stratégies différentes de résistance aux normes sociales, telles que sa relation avec les hommes, l'aveu et la confiance.

De cela découle une technique autobiographique caractéristique de Mokeddem, une technique basée sur la transgression des règles de ce genre et du *gender* qui l'autorise à faire preuve d'*agentivité* en tant qu'écrivaine, dans la mesure où elle parvient à subvertir les discours des instances paternelle, masculine et sociale en s'attribuant la position du sujet, capable de lancer un cri à haute voix pour revendiquer sa féminité et pour s'affirmer en tant que personne. Ainsi, pour elle, écrire est un acte de transgression, de résistance, de liberté et de recréation de soi.

¹¹⁶ B. HAVERCROFT, « Quand écrire, c'est agir », *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁷ M. MOKEDDEM, *Mes hommes*, *op. cit.*, p. 132.

