

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 62
Number 1 *Mythologies postcoloniales: Entre défaitisme de l'histoire et syndrome de la citadelle*

Article 5

6-1-2004

Lectures mythophores des recits de l'origine dans N'zid de Malika Mokeddem

Mireille Rosello
Northwestern University

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the African History Commons, African Languages and Societies Commons, French and Francophone Language and Literature Commons, and the Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons

Recommended Citation

Rosello, Mireille (2004) "Lectures mythophores des recits de l'origine dans N'zid de Malika Mokeddem," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 62 : No. 1 , Article 5.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol62/iss1/5>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Mireille ROSELLO

Northwestern University

Lectures mythophores des récits de l'origine dans *N'zid* de Malika Mokeddem

Résumé : En 1957, Barthes dénonçait l'omniprésence des mythes impérialistes. Aujourd'hui, quelles leçons retenir de la complicité entre mythe et colonialisme ? Plutôt que de constituer un nouveau canon de mythes postcoloniaux, je me propose de distinguer soigneusement entre ce que seraient des lectures-écritures démythificatrices et d'autres qui seraient démythificatrices. Je suggère que la littérature est capable de prendre le risque de la mythification, comme on le verra à la lecture de *N'zid* de Malika Mokeddem, texte mythofore, qui nous invite à la fois à laisser vivre le mythe des nomades et des sédentaires et à le lire en tant que non-mythe.

Barthes, littérature algérienne, Malika Mokeddem, mythification et démythification, *Mythologies*, *N'zid*, nomades, sédentaires

« Qui faut-il croire quand la guerre est terminée et que commence le mythe ? » (Sansal, 2003 : 45)

Entre 1954 et 1956, en pleine guerre d'Algérie, mais aussi au moment où elle n'est qu'une guerre sans nom, Barthes rédige, du centre administratif de la métropole, les articles qui vont paraître sous le titre de *Mythologies*. Autour de lui l'Empire s'écroule, mais il ne le sait peut-être pas encore. Dans la deuxième partie du livre, « Le mythe aujourd'hui », l'analyse plus théorique alterne avec les exemples (Barthes, 1957 : 215-268). Et l'une des vignettes est très précisément contextualisée, puisque Barthes précise se trouver « chez le coiffeur ». Loin d'être une oasis apolitique ou une récréation par rapport au travail intellectuel du sémiologue, le salon d'attente se transforme, comme tous ces espaces soi-disant neutres et anodins, en traquenard mythologique impérial.

Et voici maintenant un autre exemple : je suis chez le coiffeur, on me tend un numéro de *Paris-Match*. Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le sens de

l'image. Mais naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie : que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce Noir à servir ses prétendus oppresseurs (*ibid.* : 223)

Le mythe guette, tapi ou plutôt exhibé entre les pages volontiers provocantes de *Paris-Match*. En 2004, la mise en scène des conditions de la rencontre entre *Paris-Match* et le sémioticien est ce qui me frappe le plus dans ce début de paragraphe, mais à la fin des années 1950, l'urgence est autre : Barthes ne s'intéresse pas, ici, à sa propre position de chercheur qui lit *Paris-Match* jusque chez le coiffeur ou uniquement parce qu'il est chez le coiffeur. Il a d'autres mythes à fouetter.

Il ne se préoccupe donc pas d'analyser le fait que le mythe colonial passe ici par l'anonymat du « on » qui lui « tend » le magazine et ne s'intéresse pas au fait que son texte efface l'image et la remplace par son propre récit fait de mots¹. Face à une couverture qui prétend célébrer l'héroïque figure du jeune soldat noir, et qui entend englober, dans un regard admiratif, sa jeunesse, sa couleur et sa vertu, la tactique de Barthes consiste à épingleur le mythe impérialiste qu'il dénonce comme la vérité cachée du scénario. Comme il l'a déjà fait tout au long du livre, il traduit pour nous ce que l'image « veut » dire (ou plutôt ne veut pas être prise en flagrant délit de dire), ce qu'elle « lui » signifie comme on donne un ordre. Et face à cette instruction autoritaire adressée à chacun des lecteurs-spectateurs, Barthes réagit en inventant une position dans laquelle il se coule pour mieux nous suggérer de l'y rejoindre. Car ce « je » qui « voit » bien est en fait le contraire d'un je. Son « je » est un « vous » dont il voudrait bien qu'il devienne un « nous » : il aurait alors réussi à créer une communauté de lecteurs qui, convaincus de la duplicité du mythe, seraient sans doute unis dans une indignation anticoloniale, prêts à devenir, comme lui, l'un des « détracteurs d'un colonialisme » que l'on ne pourrait plus désormais qualifier de « prétendu ».

Il est difficile de savoir dans quelle mesure Barthes est arrivé à ses fins et si ses textes ont effectivement convaincu ses lecteurs du pouvoir des mythes et de l'omniprésence du mythe impérial et de son hypocrisie. Ce qui est indéniable, toutefois, c'est que le contexte

¹ L'image en question est reproduite sur un site qui publie les notes de conférences destinées aux étudiants inscrits au cours intitulé « Cultural Theory and Practice in 20th century France » : <<http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/culture/myth3.htm>>.

politique et historique a radicalement changé depuis la publication de *Mythologies*. En 2004, dénoncer les mythes coloniaux des années 1950 n'est plus très difficile. On peut même supposer que ce sera une position majoritaire dans un pays francophone, à plus forte raison dans les pages d'une revue intitulée *Présence Francophone* qui, vous me l'accorderez, n'est pas *Paris-Match* et que je trouverais tout naturel (donc dangereusement mythifié) de lire à la bibliothèque et non chez le coiffeur.

Désormais, il me semble qu'à condition de s'entendre sur ce que constitue un mythe impérial (les soldats noirs sont ravis de mourir pour la France) ou même sur un exemple sans doute historiquement daté de ce genre de discours (« un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire »), un consensus s'établira vite. Dans la mesure où le présent immédiat entend se démarquer de l'adjectif colonial – ce qui nous empêche de nous demander si nous sommes de nouveau entrés dans une ère d'impérialisme occidental aigu –, rares sont les publics susceptibles de célébrer ouvertement l'histoire de la colonisation. Non seulement l'aspect colonial de n'importe quel mythe est impossible à approuver, mais dès que l'on accole l'adjectif colonial au mot « mythe », ce dernier acquiert, comme par contamination, une connotation franchement péjorative. Un mythe est toujours, dans ce contexte, suspect de vouloir nous rallier à une cause, et dans le cas de la colonisation, sa cause est désormais caduque². Du coup, nous sommes arrivés à une étape de la pensée où le mythe colonial est doublement coupable, d'être mythe et d'être colonial. Et le glissement qui incrimine le mythe commence à prendre des allures de ces raisonnements tautologiques, cette « rupture rageuse entre l'intelligence et son objet, la menace arrogante d'un ordre où l'on ne penserait pas », dont Barthes nous a également conseillé de nous méfier (*ibid.* : 109).

Il faut donc peut-être poser la question un peu différemment. Lorsque la cause est plus ou moins entendue, lorsque le discours mythique qui coïncidait avec le colonialisme triomphant, ou qui le sous-tendait, est tombé en désuétude parce qu'un nouvel ordre du

² Dès 1957, les prises de position de Barthes dans ce domaine n'ont plus rien d'ambigu, que ce soit lorsqu'il rejette l'amalgame entre prolétariat et colonisé (« [...] il ne sera jamais loyal de confondre dans une identité purement gestuelle l'ouvrier colonial et l'ouvrier occidental (demandons aussi aux travailleurs nord-africains de la Goutte d'Or ce qu'ils pensent de La grande Famille des Hommes) » (Barthes, 1957 : 197)), lorsqu'il accuse la « grammaire africaine » de chercher à faire « s'évaporer » la colonisation (*ibid.* : 156) ou lorsqu'il défend les « quatre cents rappelés de l'armée de l'Air qui ont refusé, un dimanche, de partir pour l'Afrique du Nord » contre les accusations du *Figaro* (*ibid.* : 150).

monde s'est substitué à celui d'une hypothétique « plus grande France », que reste-t-il de l'énergie mythifiante qui a servi à fabriquer le Bonhomme Banania, ou de celle des soldats noirs fiers de mourir pour la patrie ? Cette force narrative a-t-elle un quelconque intérêt ? Y a-t-il, dans le mythique, un élan créateur à réhabiliter ?

Deux façons d'envisager le problème viennent immédiatement à l'esprit : je pourrais, d'une part, chercher à établir une mythologie spécifiquement postcoloniale, c'est-à-dire cueillir, comme Barthes l'a fait, toute une série d'images qui véhiculent ce que je pense être un mythe postcolonial. Et il faudrait que je précise que par mythe postcolonial, je n'entends pas ici un mythe anticolonial ou un mythe écrit après 1962³. Certes, il serait tout à fait possible de se fabriquer une mythologie de nouveaux héros libérateurs. Dans le cas de l'Algérie, une litanie de noms de *moudjahidin* (Ali la Pointe) ou plus rarement de *moudjahidate* (Djamila Boupacha, Zoulikha) tombés au champ d'honneur ou torturés dans les caves des parachutistes ne ferait que copier la recette du mythe colonial⁴.

Cependant, si je me contente de remplacer l'abbé Pierre par la Kahena, la position que j'adopte m'oblige à dénoncer, comme mythe, la mise en récit de l'anticolonialisme⁵. La démarche mérite le détour, mais il me semble que tel n'est pas mon propos : si je fabriquais un panthéon de héros mythiques anticolonialistes, je décanoniserais

³ En d'autres termes, je ne suppose pas que l'année de l'indépendance de l'Algérie nous fasse entrer, automatiquement, dans une ère anticoloniale parce que chronologiquement postimpériale. Le postcolonial, comme l'a déjà fait remarquer Ella Shohat, nous permet de repenser (et non de supprimer) l'opposition entre colonisé et colonisateur en nous proposant d'englober sous une seule étiquette le vécu de ceux qui pourraient se percevoir comme des postcolonisés et ceux qui pourraient s'imaginer comme des postcolonisateurs (Shohat, 1992).

⁴ Voir, pour les récits accessibles au grand public, le film *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, les textes de Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi (1962) ou *La nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La femme sans sépulture*, film et livre d'Assia Djebar.

⁵ Sur la façon dont le mythe de la princesse kabyle qui a résisté à l'envahisseur romain évolue, voir la thèse de Nourredine Sabri (1997). Voir aussi Salim Bachi (2003) ou *Le Lait de l'orange*, une des autobiographies de Gisèle Halimi (1988), élevée en Tunisie. Dans ce livre, les parents ont besoin d'un récit mythique pour expliquer pourquoi cette enfant se révolte systématiquement contre la norme qu'on lui impose. On invoque l'hérédité, et notamment le lien possible entre Edouard, le père berbère, et la Kahéna. Le personnage mythique vient en fait glorifier ce qui, chez l'enfant, est considéré comme un défaut lorsque le grand-père lui raconte « l'épopée » (Halimi, 1988 : 17) glorieuse de « cette femme au pouvoir surnaturel » (*ibid.*), chef exemplaire quoique vaincue : « Aucun maître incontesté ne commanda à ses troupes avec une générosité aussi parfaite » (*ibid.*). Nous avons donc affaire ici à ce que l'on pourrait appeler un mythe anticolonial dissident par rapport à une époque coloniale dominante, mais le principe de la parole mythique n'est pas changé.

puis reanoniserais les mythes. Je n'aurais donc ni découvert l'existence et le fonctionnement d'une mythologie postcoloniale ni séparé la critique du mythe de la critique d'un mythe spécifiquement postcolonial. Pour en être anticolonial, le nouveau récit fonctionnerait comme les mythes coloniaux petits-bourgeois : il nous signifierait que nous devons croire à l'héroïsme des héros, à l'aspect révolutionnaire de la révolution.

Et je soupçonne que tel qu'il est ainsi défini, le mythe spécifiquement postcolonial n'échappera pas à ce travers dans la mesure où l'idée même de la condition postcoloniale et donc d'une certaine postcolonialité a été créée par un discours théorique qui fonctionne, au fond, comme un mythe critique dominant. Ainsi, si je me mets à la recherche d'un mythe typiquement postcolonial, je constate que le discours critique qui coïncide avec ma propre pratique m'en fournit tout un florilège. Le rhizome, que *Mille plateaux* définissait pourtant tout en nuances en insistant sur le fait qu'il peut être aussi une mauvaise herbe et qu'on ne pouvait pas l'opposer simplement à la racine⁶, s'est un peu simplifié lorsqu'il réapparaît dans les pages d'Édouard Glissant (Glissant, 1990 : 23-24). Quant à la racine, elle est désormais du côté des suspects qui empêchent les nomades, les hybrides, les interstitiels, les tiers-espaciels (Bhabha, 1993) de parler leur bilingue (Khatibi, 1983), d'exprimer leur créolité (Bernabé et autres, 1989) ou d'inventer la créolisation ou la nouvelle totalisation du « Tout-monde » (Glissant, 1993 et 1997). Et ce, alors même que les binarités font désormais figure de bête noire⁷.

De nouveau, j'ai donc l'impression de dire l'évidence, de sacrifier à un dogme qui dit que le mythe à dénoncer est le mythe que je dénonce. Je constate à l'intérieur même de cette critique qui est une autocritique la réapparition de la logique tautologique qui hante sans doute les critiques du même bord politique que Barthes : tous les mythes sont-ils devenus définitivement tabous, sont-ils tous de mauvais goût parce que nous les soupçonnons toujours d'être, d'emblée, par nature rhétorique, réactionnaires ? Barthes nous a-t-il, une fois pour toutes, appris qu'ils ne sont pas respectables, qu'il

⁶ Parce que Deleuze et Guattari évitent de transformer leur pensée en modèle et parce qu'ils soutiennent que le rhizome peut représenter le « meilleur et le pire » (Deleuze et Guattari, 1980 : 13), leurs images devraient être difficiles à traduire en termes de pratiques culturelles et politiques, bien que la tentation subsiste toujours de les faire fonctionner ainsi (Deleuze & Guattari, 1976 et 1980).

⁷ On sait que c'est un geste rhétorique qui commence à être perçu comme l'un des dogmes ou même l'un des tics de la critique ou d'une certaine critique postcoloniale (voir Hallward, 2001 : xiv et sa référence à Suleri : 17).

vaut mieux ne pas se compromettre en leur compagnie parce qu'au fond, ils sont coupables de machination ? Dans son analyse, la forme et le sens se liguent pour transformer les mots en machine de guerre réactionnaire. Mais au fond, son texte dénonçait-il le mythe colonial ou le mythe comme discours pour mieux attaquer le colonialisme, au passage ? Le colonialisme ou le mythe était-il l'alibi ?

Deux obstacles restent donc à contourner : si l'on cherche à envisager ce que serait un mythe spécifiquement *postcolonial* (qui serait au-delà de l'opposition entre colonialisme et anticolonialisme, colonisateur et colonisé, et dont je soupçonne en fait qu'il ne peut pas exister sous cette forme), il faut sans doute supposer que pour construire cet objet hypothétique, il faudra faire subir au mythe lui-même des transformations qui seront tellement radicales que le résultat ne sera peut-être même plus défini comme un mythe. Nous sommes donc sous la menace réelle d'une aporie originelle. Si un mythe devient *postcolonial*, ce n'est plus un mythe.

Toutefois, cette crainte est sans doute à tempérer si l'on considère que le deuxième obstacle se présente comme une reformulation du premier problème : sans chercher à définir un mythe purement (si l'on ose dire) *postcolonial*, peut-on imaginer un mythe qui « me signifie » différemment, par exemple qui accueillerait, en sa rhétorique, la possibilité d'une lecture démystifiée ? Les mythes nous trompent en nous imposant un supplément de sens passé en fraude. Car la distance entre les procédés qui permettent d'épingler le mythe, n'importe quel mythe, et ceux qui l'aident à dénoncer un mythe colonial relève du même type de complicité et de contrebande de la pensée. Si je choisis de dénoncer un mythe colonial en dénonçant le Mythe, la critique du mythe et la critique du mythe colonial deviennent, toutes les deux, anticoniales.

L'une des hypothèses à retenir et à faire fructifier différemment est que l'on ne peut pas éviter le mythe. Il n'y a pas vraiment d'ailleurs du mythe puisqu'il parasite les images et les mots qui peuplent notre univers culturel. Or, le « aujourd'hui » du moment où Barthes écrit « Le mythe aujourd'hui » est très différent de celui où j'écris ce texte. Pourtant cet aspect-là du mythe, son omniprésence, est sans doute celui qui a le moins changé. Une des conclusions à tirer de cette remarque est que nous pouvons soit continuer l'analyse barthésienne de notre présent immédiat, soit choisir d'autres tactiques. Si nous

poursuivons le travail commencé dans *Mythologies*, nous constaterons que d'autres mythes ont remplacé les mythes petits-bourgeois des années 1960. Le soupçon à leur égard demeurera (sont-ils au service d'un autre maître dangereux et puissant qu'il restera à identifier, sommes-nous mystifiés par les flux globaux et le « libre » échange ?), mais nous ne pourrons pas les éviter complètement. Comme les stéréotypes et autres pétrifications du sens que Barthes a si bien épinglés tout au cours de sa trajectoire intellectuelle, nous constaterons que les mythes se transforment et survivent.

Cependant, une autre position critique est peut-être envisageable si l'on se rappelle que Barthes insistait plus sur la façon dont le mythe fonctionnait que sur ce que l'on pourrait appeler son contenu idéologique. Il prônait l'avènement d'une science de l'interprétation plutôt que la mise au rancart des mythes. Quelle leçon peut-on retenir du *Mythologies* de 1957 ? Si la parole mythique est omniprésente, ne pourrait-on pas utiliser contre elle cette nature proliférante et envahissante ? Plutôt que de chercher à démythifier en s'imaginant que l'on va ainsi œuvrer à une démythification, ne faut-il pas encourager la parole mythique en distinguant soigneusement le mythe du récit qui l'accueille ou plutôt en faisant remarquer qu'il n'y a pas de mythe sans récit mythofore ? De même, ne peut-on pas faire une différence entre la force mystificatoire et l'énergie mythifiante de certaines histoires (c'est-à-dire ne pas amalgamer l'arrivée inéluctable du mythe et l'accueil qu'on lui réserve, que ce soit chez le coiffeur ou en notre demeure) ?

Rien ne nous empêche, en théorie, de tirer la conclusion que le *genre* du mythe ne lui permet que d'être autoritariste et oppressif quel que soit son sens et qu'il n'y a donc pas de honte intellectuelle à le récuser pour des raisons politiques et éthiques que l'on refuse de dissocier du travail critique. Je ne suis donc pas en train de proposer une sorte de consensus mou qui me ferait déclarer qu'il faut naturellement éviter d'être pour ou contre le mythe, parce qu'il faut toujours éviter d'être pour ou contre quoi que ce soit, qu'il faut éviter les oppositions binaires. Ce serait simpliste et inélegant.

Je m'autorise pourtant ici à risquer la position de l'avocat du diable : comment pourrions-nous non seulement accepter l'idée que la position de Barthes nous réduit à être contre le mythe, mais même, nous déclarer contre cette position-là, c'est-à-dire, pour le mythe,

ou du moins pour plus de mythe, pour un surplus de mythe ? Quelles répercussions pourrait avoir un tel énoncé dans le contexte de la littérature algérienne que je choisis ici comme laboratoire et objet de l'expérience ? Si la démythification du mythe me semble, en effet, porteuse d'effets lourds à gérer, c'est parce que la non-différence entre le genre du mythe et son message (probablement réactionnaire) est à la fois une hypothèse valable et un énoncé qui nous oblige à entériner une confusion : l'amalgame entre démythification et démythification. Or, j'aimerais proposer de laisser vivre cette fragile distinction entre fabrication du mythe et mythification, pour faire de ce dernier terme le nom d'un travail artisanal et créateur apparenté à l'écriture du roman.

En réponse à un interviewer qui suggère que ses romans *L'amour loup*, *Les amants désunis* et *L'enfant du peuple ancien* contiennent une sorte de « démythification de l'histoire » (de la guerre du Liban ou de la guerre de libération en Algérie), Anouar Benmalek répond : « Dans mes livres, je ne me donne jamais pour but principal de démythifier l'histoire. Pour moi, quand cette démythification se produit, c'est en quelque sorte un dégât collatéral du travail romanesque » (Benmalek, 2003 : 273). Je note au passage que Benmalek ne cherche pas à définir précisément la mythification mais qu'il juge avant tout ses effets. Et je me propose d'accepter, au moins provisoirement, l'idée selon laquelle la « démythification » serait non seulement involontaire et néfaste mais « collatérale », c'est-à-dire qu'elle occuperait, au fond, la même place que ce que le mythe dit, sans le dire tout à fait. En choisissant comme exemple un des textes de la romancière algérienne Malika Mokeddem, je voudrais analyser un récit que j'appellerai « mythofore », porteur de mythe mais impossible à réduire au mythe.

N'zid a été publié en 2001⁸. Et comme les textes qui le précèdent, il a pour héros une héroïne qui, à sa manière, cherche à réécrire un mythe d'origine qui lui permettrait de tenir compte de la France, de l'Algérie, mais aussi de tous les autres « entre-deux » possibles, y compris lorsque cet entre-deux n'est pas un territoire mais une mer ou un héritage inconnu. En exergue, une citation met à l'honneur non pas le mythe, mais la poésie : « Poète – tu n'écris ni le monde ni le moi tu écris l'isthme/entre les deux » (Adonis, *Pour saluer Georges Schéhadé*).

⁸ Sur l'œuvre de Mokeddem dans son ensemble, voir Helm (2000) et Chaulet-Achour (1995 et 1998).

Le début de ce roman semble s'orienter vers la réécriture d'un récit de l'origine qui critiquerait l'idée même d'origine. Dans les premières pages du livre, nous découvrons une héroïne amnésique qui ne se souvient ni de son nom ni de son état civil. Elle n'a aucune identité, elle n'a pas de nationalité, elle n'a pas de passé. Elle n'a pas non plus de coordonnées spatiales, puisqu'elle s'est réveillée sur un bateau, qui lui-même n'a pas de nom ou plutôt qui a été rebaptisé « *L'aimée* » (Mokeddem, 2001 : 15⁹).

Les paramètres de cette présentation du personnage pourraient déjà faire écho à certains de nos propres présupposés postcoloniaux. Sans savoir que nous privilégions implicitement l'errance et le refus d'appartenances rigidifiées, nous pourrions nous surprendre à attendre, voire à espérer, que le mythe qui se cache derrière cette absence de repères est une vision de liberté. Ici, penser en termes de « *tabula rasa* » n'est plus synonyme de condescendance comme lorsque les ethnologues du début du vingtième siècle décrivaient une Afrique inconnue. Au contraire, le personnage est délié, libéré d'une partie de son passé et des récits de nationalité, d'ethnie ou même d'hybridité qui pourraient, déjà, lui imposer des parcours mythiques de départ, de retour ou d'intégration.

Sans passé défini, sans futur, sans adresse et sans chez-soi, l'héroïne en est réduite à s'inventer une identité. Son récit n'est donc pas la quête d'un Graal préexistant. Aucun mythe d'origine ou de retour ne grève son imagination. Elle doit être l'auteur de sa propre histoire et doit passer par l'intermédiaire de l'art plutôt que de la mémoire ou de l'histoire déjà écrite pour parvenir à ses fins. Elle écrit donc son propre mythe, ou plus exactement, elle dessine, ayant découvert qu'elle sait le faire. Elle se sert de la page blanche pour y inscrire une vision d'elle-même.

Pour le lecteur, cependant, cette autobiographie en forme d'autoportrait qui se cherche est tout d'abord un peu décevante dans la mesure où l'image qui émerge de cette tentative est peu nuancée.

Elle peint l'histoire d'une méduse amoureuse d'un oursin. Un sédentaire des plus barricadés qui ne la regarde même pas. Vissé à son rocher, au milieu d'une tribu hérissée, il ignore totalement la subtilité des reflets de sa peau diaphane. Il s'en est fallu de peu que

⁹ Toutes les références ultérieures au roman ne comprendront que le numéro de page entre parenthèses.

son ballet de séduction, autour de lui, ne tourne en danse macabre. Elle a failli se déchiqueter sur les piques de sa communauté. Elle s'éloigne à regret (35).

Nous voilà donc face à une reformulation d'un mythe connu et ressassé sans doute bien longtemps avant Caïn et Abel : celui du grand malentendu entre les nomades et les sédentaires. À première lecture, le récit pourrait bien rebuter les lecteurs qui se méfient de cet espace théâtralement binaire, de ce mythe qui fait fonctionner, dans un dualisme assez cru, l'opposition entre nomades et sédentaires. La présence d'une opposition binaire si nettement affirmée va laisser peu de place à la nuance ou à la complexité. Ici, ce que les images « veulent » dire ne demande pas d'effort particulier de perspicacité : comme tous les mythes, l'histoire de l'oursin et de la méduse nous met devant le fait accompli. Le monde est construit comme une collection d'animaux marins, mais le choix des espèces ou celui de l'environnement nous est donné comme une évidence. Les deux héros sont par essence nomades ou sédentaires, et leur nature les rend incompatibles, ils ne peuvent se rapprocher sans risquer de se déchirer. Le nomade sera brutalement blessé par l'oursin et sa communauté de pareils. Une différence radicale et inaltérable sépare les deux protagonistes du mythe, et la représentation de caractéristiques présentées comme biologiques explique les modalités de leur rencontre. La nature explique la culture, le conflit entre des agents socialisés est présenté comme le résultat d'un patrimoine génétique contre lequel on ne pourrait rien.

Et non seulement les identités du nomade et du sédentaire sont présentées comme une destinée et une fatalité, mais l'image est idéologiquement du côté des méduses : les voilà non plus venimeuses ou gorgonesques mais vulnérables et transparentes, subtiles dans leur nomadisme. Voyageuse ouverte aux autres, la méduse est mal accueillie par un oursin dont les épines sont multipliées par celles que portent ses congénères. Tout le groupe est homogène. En somme, vivent les nomades, à bas les sédentaires.

Sauf que justement, le mythe est déjà mis en abyme en tant qu'œuvre de création au lieu de nous être présenté comme une vérité photographiée. Une distance s'est déjà installée entre le récit et l'image, puisque l'outil de prédilection est le crayon plutôt que le stylet ou plutôt le style de l'écrivain. Un décalage s'installe déjà entre l'auteur de l'autobiographie dessinée et le texte qui rend compte

du processus. Ici, le dessin ne nous est pas tendu mais médiatisé : il est décrit par des mots. Le texte est mythofore plutôt que mythique parce qu'il se fait l'écrin du mythe. L'image ne paraît pas sur la couverture d'un magazine, elle est encadrée par un texte. Son auteur n'est pas un photographe absent de sa représentation, mais un personnage de roman dont la voix, en se livrant aux lecteurs, sabote ses propres instructions.

Car la dimension autoréférentielle de ce dessin nuit à sa portée allégorique : la peinture est un essai autobiographique, ce qui va nous permettre de ne pas négliger tout ce qui vient contredire ou déplacer la force autoritaire de l'opposition entre nomades et sédentaires. Ce que le mythe veut dire, entend (nous) signifier est mis sur le même plan que ce qui contre-dit le mythe sans pourtant l'inter-dire. Le mythe lui-même est mythifié : il appartient à un espace de parole où s'imbriquent inextricablement à la fois des signifiés reconnaissables (des mythèmes, pourrait-on dire comme les structuralistes) et des contradictions qui sabotent le sens ainsi créé.

Le mythe est pessimiste : il est la thèse de la narratrice qui envisage la rencontre entre des étrangers appartenant (comme on appartient à un peuple ou même à un propriétaire) à ces catégorisés naturalisés que sont ici les méduses nomades ou les oursins sédentaires. Cependant, si l'on se souvient qu'un personnage de roman a le choix des animaux emblématiques, la tentative d'autoportrait change de sens. Le dessin ne *représente* pas l'éternelle division des peuples entre nomades et sédentaires. Il se *sert* de ce mythe-là pour exprimer la peur que ressent l'héroïne devant l'influence de la communauté, et sur ses propres membres (tous envisagés comme des copies conformes) et sur les étrangers (systématiquement agressés). Elle craint que la « tribu » (probablement archaïque ou primitive) ne soit composée d'individus dont les caractéristiques sont immuables. Une sorte de loyauté violente « hérissée » cette « communauté » transformée en camp retranché.

En nous présentant ce système où l'un des pôles de la grande opposition mythique est valorisé, le récit souligne les préjugés de la narratrice. Le fait qu'elle s'identifie très nettement avec la méduse et non avec l'oursin rend les louanges qu'elle adresse à sa nomade naïvement autopromotionnelles et ironiques à plus d'un titre. Elle vante, chez la méduse, une subtilité dont son propre dessin manque

complètement. La « subtilité des reflets de sa peau diaphane » tranche avec la clarté toute cartésienne, sans nuances de ce symbolisme direct. L'incompatibilité essentielle entre les deux animaux invite à une lecture allégorique qui immobilise la prétendue subtilité de la méduse dans un texte qui ne l'est pas.

Et si cette tension ironique ne suffisait pas à nous faire douter de la leçon de nomadisme que le mythe voudrait passer en fraude, toute une série d'éléments contradictoires viennent créer, au sein du texte, des zones d'ombre, de contradictions chaotiques qui échappent au système trop logique. Le petit mythe de la méduse et de l'oursin a du mal à formuler sa propre théorie de la destinée naturelle. Malgré les allusions essentialistes, une hésitation subsiste qui nous fait nous demander si les nomades choisissent ou subissent leur nomadisme. Le dessin, ou plutôt les mots pour le dire, n'arrivent pas à décider si on naît nomade ou si on le devient.

En effet, le vocabulaire blâme l'oursin, et nous donne l'impression que l'animal avait le choix et qu'il a choisi de se montrer égocentrique et égoïste. Il n'est pas seulement ce que le destin lui impose : non seulement il se protège derrière des « barricades », mais il est « plus » barricadé qu'il ne pourrait l'être, ce qui suggère qu'un excès est venu s'ajouter à la norme. Et son indifférence semble aussi être perçue comme ce qui va au-delà de la convention : il ne regarde « même » pas la méduse. Même sa relation à la terre ou à la mer natale est décrite en termes péjoratifs. Il n'est pas attaché ou accroché à son rocher comme le laminaire d'Aimé Césaire (Césaire, 1982), il est « vissé », comme un adolescent est vissé à sa télévision. Si l'attachement évoque la fidélité et l'affection, l'oursin « vissé » à son socle fait figure d'entêté. On lui reproche quelque chose. Et au cas où l'accusation passerait inaperçue, le passage qui suit cette description enfonce le clou. La narratrice y rencontre un tiers et un témoin qui va abonder dans son sens et clarifier les jugements de valeur qui restent d'abord implicites :

Dans sa fuite éperdue, elle rencontre une baleine à qui elle raconte ses déboires. « Tu comprends, je suis trop transparente. Il ne pouvait pas me voir. Je n'existe pas pour lui ! », conclut la pauvre. « Je te vois bien, moi qui suis un poids lourd. Pauvre cloche, tu es tombée sur un chardon. Un de ces demeurés d'immobiles seulement préoccupés à se momifier les racines » (35).

Ainsi, cet oursin que la nature a doté de « piques » est en réalité un « chardon ». Et la baleine affirme que l'interprétation de la méduse est erronée. Elle imagine que l'oursin ne « peut pas » la voir parce que son essence la rend transparente. Le « poids lourd », que l'on ne peut donc soupçonner de subtilité, et qui n'est pas de la même nature ni de la même communauté que la méduse, démontre le contraire : « Je te vois bien, moi... ». En d'autres termes, le refus de l'oursin qui est d'ailleurs un chardon n'a rien d'une fatalité. Sa mauvaise volonté ou sa volonté mauvaise explique que sa « demeure » se confonde avec la bêtise des « demeurés » et que la momification des racines soit sa seule « (pré)occupation ».

Une faille s'ouvre donc entre le dessin et le texte qui est censé en rendre compte fidèlement, alors qu'il le traduit dans son opacité de langue étrangère. Le récit écrit trouble l'opposition mythique entre nomade et sédentaire et conteste ses présupposés essentialistes. Alors que le dessin veut nous faire croire que la beauté de la méduse réside dans sa transparence subtile, le texte semble savoir que l'on ne peut pas être transparent et subtil à la fois et opte pour l'opacité. La « légende » (ce qui se lit) ne simplifie pas le dessin et en complique la lecture, nous forçant à contester la distinction trop nette que la peinture effectue entre destinée sédentaire et hostilité délibérée envers l'étranger.

D'ailleurs, la narratrice elle-même est présentée comme consciente que l'autoportrait rajoute au mythe les lois d'un autre genre. Au moment où elle entreprend son projet, elle marque les limites de son art. Elle sait que ce moi qu'elle cherche va à la fois se cacher et se révéler dans la fable que son crayon fait naître. En d'autres termes, elle sait qu'elle s'invente, qu'elle s'appelle et se rappelle, mais que l'histoire qu'elle fabrique ne s'accompagne pas d'un manuel d'instructions. La grille d'interprétation ne fait pas partie intégrante du récit : « Tu es comme tes dessins. Des traits. Des formes. Des vibrations sans *légende* » (43; je souligne).

Le « je » se parle et s'interpelle, créant ce « tu » à qui il faut expliquer le *rappor*t entre le sujet et son portrait tel qu'il apparaît dans les bandes dessinées. La relation entre ce « je » et les dessins reste opaque, contredisant l'impression de clarté et de netteté qui émanait de l'opposition entre les nomades et les sédentaires. La voix narrative se signifie que ses dessins sont des récits sans

« légende », c'est-à-dire qu'aucune instruction écrite complémentaire ne vient lui simplifier la tâche de s'expliquer à elle-même. Contrairement au « je » de Barthes qui nous invitait à nous reconnaître dans ce personnage de lecteur décrypteur censé et intelligent, le « je » qui se tutoie ici s'invite à la prudence et à la méfiance. Les légendes, lorsque ce sont des notules qui accompagnent les dessins, ne sont pas à prendre au pied de la lettre. En revanche, les dessins peuvent être le point de départ d'autres types de légendes, de celles où les méduses se trompent parfois, se flattent et se méprennent, où les oursins sont (peut-être) des chardons et où les personnages amnésiques ont besoin de mythes ironiques.

Le mythe est comme le dessin qui prétend ne pas avoir besoin de légende pour imposer l'évidence de son sens. En réalité, ce dessin n'existe pas en dehors du texte qu'il récuse (je suis sans légende, dit le dessin). Malgré l'illusion du récit réaliste, nous ne pouvons pas, littéralement, voir le monde fabriqué par le pinceau, à moins qu'un texte fait de mots ne nous raconte une histoire, une légende. Ce sont des adjectifs (hérissés) et des verbes (voir, déchiqeter) qui donnent aux animaux leurs caractéristiques anthropomorphiques et qui finissent par créer un environnement politique et social au sein duquel le lecteur du roman doit se situer. Le dessin participe à la signification en tant qu'absence relayée et relatée par ces mots dont il prétend se passer. Il doit sa seule forme d'existence, son essence, si l'on peut dire, à la légende qu'il dit absente. Les mots trichent en affirmant qu'il n'y a pas de légende au dessin mythique alors que la légende est bel et bien présente. Mais elle est une légende qui nous rend les oppositions mythiques légendaires plutôt qu'évidentes, naturelles et pleines de bon sens. La rencontre entre l'image et le texte reproduit la rencontre et le malentendu entre les nomades qui se croient subtils, diaphanes, fatalement invisibles et les oursins-chardons muets que l'on soupçonne d'un communautarisme de mauvais aloi.

Lorsque l'héroïne de *N'zid* se met à dessiner, la naissance (« N'zid », nous dit-elle, veut dire « je nais ») est en quelque sorte à venir, par l'écriture et par l'interprétation qu'elle fera de son propre mythe. Ici, le mythe n'est pas ce récit préexistant qui me somme de m'identifier à certains personnages héroïques. Il est ce qui permet d'écrire le récit que l'on se fait du rapport entre le « je » et sa propre origine. La légende est donc mythifiante plutôt que mystifiante dans

la mesure où elle permet de déstabiliser la loi de l'héritage et la généalogie ethnique ou nationale mais aussi la loi du genre. Les hiérarchies et les systèmes de valeur implicitement imposés par le mythe sont immédiatement remis en question par la relation conflictuelle que le mythe entretient avec la légende qui le porte.

Il ne s'agit pas de démystifier la violence historique qui explique le besoin du récit de l'origine (le roman commence par un blanc qui est un oubli dû à un traumatisme). Pour N'zid, ne sont premiers et primordiaux ni le pays politique ni même le paysage (le pays naturalisé)¹⁰. Le rien est premier, mais ce non-lieu n'est pas une errance idéalisée ou une nomadologie acceptée. N'zid est d'abord de nulle part parce qu'elle a subi un choc. Le traumatisme qui l'a rendue amnésique est fait d'histoire, il est indissociable de la violence qui fait de l'Algérie contemporaine un conflit international qui dépasse les frontières des États. Son récit ne cherche donc pas à faire main basse sur l'histoire grâce à un mythe qui la purifierait. Au contraire, il sert à re-mythifier, à rajouter des histoires à l'histoire, sans qu'il soit possible de les décalquer les unes sur les autres.

N'zid démythifie le mythe d'origine dans la mesure où elle ne cherche pas à reconstruire un parcours traditionnel (je suis née quelque part en telle année et j'en tire donc les conclusions qui s'imposent sur mon identité). Cependant, une fois que ce type de mise en scène est évité grâce au pré-texte de l'amnésie, ses propres dessins-histoires autobiographiques constituent une entreprise de re-mythification. Comme le passage de la déterritorialisation à la reterritorialisation que les lecteurs de Deleuze et Guattari ont plus ou moins intégré comme un parcours postcolonial classique, l'on pourrait dire que l'œuvre de Mokeddem tend, dans un premier temps, à démystifier le mythe en faisant remarquer que c'est un mythe, une histoire qui se construit sans garantie d'authenticité ou d'origine. Ensuite, elle remythifie dans un récit où l'origine s'inscrit comme

¹⁰ Contrairement à ce qui se passe dans le livre de Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, dans lequel les premiers mots ne viennent qu'après tout un récit en images, des photographies de Tlemcen prises en 1946 par l'auteur. Et le texte qui suit insiste sur une vision de l'origine qui se passerait de récit, qu'il soit écrit ou imagé. Pour Dib, l'origine est ce qu'il appelle un « paysage » avec lequel une identification se produit avant même que le sujet en ait conscience: « Au commencement est le paysage – s'entend comme cadre où l'être vient à la vie et à la conscience. À la fin aussi. Et de même, dans l'entre deux. Avant que la conscience n'ouvre les yeux sur le paysage, déjà sa relation à lui est établie. Elle a déjà fait maintes découvertes et s'en est nourrie » (Dib, 1994 : 43). *N'zid* privilégie aussi, à sa manière, l'influence formative de ce paysage, mais la conscience est en quelque sorte éveillée une deuxième fois, car le début ne correspond pas avec la naissance biologique du sujet qui va établir la relation avec le cadre.

origine par et dans le mythe d'origine. Elle ne le précède pas. La démythification du mythe a besoin du récit mythique.

Le roman de Mokeddem est donc le lieu d'une mythification, mais la façon dont le mythe s'écrit ici est en réalité démythificatoire. Le sens caché du mythe, celui qui comme dans les images de Barthes nous « signifie » de croire, nous donne en fait un ordre impossible à suivre, un ordre ironique : nous sommes priés de ne pas croire à ces légendes dont nous ne pouvons pourtant pas nous passer. « Le reste n'est que *besoin* de mythes et légendes qui tiennent les hommes debout » (Mokeddem, 1992 : 134; je souligne), suggère Nedjma, un autre personnage de Mokeddem dans *Le siècle des sauterelles*¹¹. Nous aurions donc affaire ici à un mythe de démythification bien particulier : un mythe qui démythifie la lecture mythique des mythes. Et si c'était nécessaire, nous pourrions proposer de nommer ce type de récit un mythe postcolonial.

Mireille Rosello enseigne à l'université Northwestern à Chicago. Ses domaines de recherche et d'enseignement recouvrent les littératures et théories postcoloniales (notamment les Antilles et le Maghreb). Elle a publié entre autres *Postcolonial Immigration: The Immigrant as Guest* (Stanford UP, 2001) et travaille sur les « rencontres réussies » entre la France et le Maghreb.

Références

BACHI, Salim (2003). *La Kahena, roman*, Paris, Gallimard.

BARTHES, Roland (1978). *Leçon*, Paris, Seuil.

-- (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

-- (1957). *Mythologies*, Paris, Seuil.

-- (1957). « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Seuil : 213-266.

BEAUVOIR, Simone (de) et Gisèle HALIMI (1962). *Djamila Boupacha*, Paris, Gallimard.

BENMALEK, Anouar (2003). « Le roman algérien et la démythification de l'histoire », dans *Chroniques de l'Algérie amère : Algérie 1985-2002*, Paris, Pauvert : 273-276.

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt (1989). *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.

BHABHA, Homi (1993). *The Location of Culture*, New York et Londres, Routledge.

¹¹ Sur ce passage, voir Reiss (2001 : 92) : « These myths and legends [...] aim not only to speak *truly*, but to create other new truths, social and moral truths ». Et Reiss rapproche cet épisode de *Nuit de la lézarde* où une autre voix narrative, celle de Nour, affirme : « *La réalité du monde ne m'intéresse pas. Ce qui m'importe c'est ce que j'en fais, comment je le vois* » (Mokeddem, 1998 : 146, cité dans *ibid.*).

CÉSAIRE, Aimé (1982). *Moi laminaire*, Paris, Seuil.

CHAULET-ACHOUR, Christiane (1998). « Portrait de Malika Mokeddem », dans *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica : 173-191.

-- (1995). « Place d'une littérature migrante en France », dans Charles BONN (dir.), *Littérature des immigrations. Volume 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan : 115-124.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

-- (1976). *Rhizome*, Paris, Minuit.

DIB, Mohammed (1994). *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Éditions Revue noire.

DJEBAR, Assia (2002). *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel.

GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard.

-- (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

-- (1993). *Tout-monde, roman*, Paris, Gallimard.

-- (1990). *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

HALIMI, Gisèle (1988). *Le lait de l'oranger*, Paris, Gallimard.

HALLWARD, Peter (2001). *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*, Manchester, Manchester University Press.

HELM, Yolande Aline (dir.) (2000). *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan.

KHATIBI, Abdelkébir (1983). *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana.

MOKEDDEM, Malika (2001). *N'zid*, Paris, Grasset.

-- (1998). *La nuit de la lézarde*, Paris, Grasset.

-- (1992). *Le siècle des sauterelles*, Paris, Grasset.

REISS, Timothy (2001). « Sites of Lost Memory: Malika Mokeddem and the Necessity of Writing », *Thesis Eleven*, n° 67.1 : 81-99.

SABRI, Nourredine (1997). *Le mythe de la Kahena dans la littérature française et ses métamorphoses*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

SANSAL, Boualem (2003). « Souvenirs d'enfance et autres faits de guerre », dans Raymond GOZIER (dir.), *L'Algérie des deux rives*, Paris, Mille et une nuits : 37-56.

SHOHAT, Ella (1992). « Notes on the "Post-Colonial" », *Social Text*, n°s 31-32, printemps : 99-113.

SULERI, Sara (1993). « Multiculturalism and its Discontents », *Profession* : 16-17.