

L'ambivalence de la figure maternelle dans Je dois tout à ton oubli de Malika Mokeddem

The Ambivalence of the Maternal Figure in Je dois tout à ton oubli by Malika Mokeddem

Hind MOKRANE¹

Université Mostepha Benboulaïd, Batna 2, Algérie

h.mokrane@univ-batna2.dz

 0009-0009-2745-8103

Received 07/12/2025

Accepted 21/06/2026

Published 01/07/2026

Resumé

Cet article examine la construction complexe et ambivalente de la figure maternelle dans *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem, en montrant comment la maternité y est représentée à la croisée de la violence symbolique, de la domination patriarcale et de la souffrance psychique. L'étude se propose d'analyser la manière dont la relation mère/fille se structure autour de la dette, du silence, de la honte, de l'exil et de la rupture identitaire, tout en mettant en lumière les mécanismes de soumission et de résistance qui traversent les personnages féminins. L'approche méthodologique adoptée est résolument interdisciplinaire. Elle articule la critique littéraire à des apports issus de la psychanalyse, des études féministes, de la sociologie de la domination, de la mythocritique et des études postcoloniales. L'analyse s'appuie notamment sur les notions de violence symbolique, de regard disciplinaire, de mutisme traumatique, de dette familiale et de réparation symbolique par l'écriture. Les résultats mettent en évidence que la figure maternelle ne se réduit ni à celle de la victime ni à celle du bourreau, mais se construit dans une profonde ambivalence. L'infanticide, acte fondateur du récit, apparaît comme le noyau symbolique autour duquel se cristallisent la culpabilité, le silence et la transmission de la souffrance entre générations. La relation entre la mère et la fille est également marquée par une violence économique qui transforme le lien filial en rapport de dette et de dépendance. La dissociation linguistique et culturelle liée à l'exil accentue la fracture affective et identitaire entre les deux femmes, inscrivant leur relation dans un cadre postcolonial de domination et de déchirure. Enfin, l'étude montre que la mort de la mère ouvre un espace de reconfiguration narrative. L'écriture devient alors un mode de travail du deuil et un lieu de réparation symbolique partielle, permettant à la narratrice de transformer une relation marquée par l'échec en une mémoire reconstruite. L'article conclut que le roman de Mokeddem fait de l'histoire intime mère/fille une métaphore puissante des violences collectives exercées sur les femmes dans les sociétés patriarcales postcoloniales.

Mots-clés : Ambivalence ; figure maternelle ; relation mère/fille ; réparation ; violence symbolique

¹Auteur correspondant: Hind MOKRANE¹ [/h.mokrane@univ-batna2.dz](mailto:h.mokrane@univ-batna2.dz)

Journal of Languages & Translation © 2026. Published by University of Chlef, Algeria.

This is an open access article under the CC BY license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

This article examines the complex and ambivalent representation of the maternal figure in *Je dois tout à ton oubli* by Malika Mokeddem, showing how motherhood is constructed at the intersection of symbolic violence, patriarchal domination, and psychic suffering. The study aims to analyze the ways in which the mother–daughter relationship is shaped by debt, silence, shame, exile, and identity rupture, while also highlighting the dynamics of submission and resistance that structure the female characters' trajectories. The methodological approach adopted is interdisciplinary, combining literary analysis with perspectives drawn from psychoanalysis, feminist theory, sociology of domination, myth criticism, and postcolonial studies. The analysis relies in particular on the concepts of symbolic violence, the disciplinary gaze, traumatic muteness, family debt, and symbolic reparation through writing in order to account for both the individual and collective dimensions of the narrative.

The findings show that the maternal figure cannot be reduced to a univocal position of either victim or perpetrator but is constructed through deep ambivalence. The founding act of infanticide functions as the symbolic core around which guilt, silence, and the intergenerational transmission of suffering are organized. The mother–daughter relationship is also marked by economic violence that transforms the filial bond into a relationship governed by debt, dependence, and moral constraint. Moreover, linguistic and cultural dissociation linked to exile intensifies the affective and identity fracture between the two women, situating their relationship within a broader postcolonial framework of domination and alienation. Finally, the study demonstrates that the mother's death opens a space for narrative reconfiguration. Writing thus becomes a means of working through mourning and a site of partial symbolic reparation, enabling the narrator to transform a relationship marked by failure and silence into reconstructed memory. The article concludes that Mokeddem's novel converts an intimate mother–daughter conflict into a powerful critical exploration of the collective violence endured by women in patriarchal and postcolonial societies.

Keywords; Ambivalence; Maternal figure; Mother–daughter relationship; Reparation; Symbolic violence.

Introduction

L'introduction Longtemps figée dans une représentation idéalisée de la mère nourricière, sacrificielle et silencieuse, la littérature algérienne contemporaine s'attache de plus en plus à déconstruire cette figure matricielle afin d'en révéler les zones d'ombre, de conflit et de violence symbolique. L'œuvre de Malika Mokeddem s'inscrit pleinement dans cette dynamique critique. Par une écriture marquée par la fragmentation, la tension et l'ambivalence, elle interroge la filiation, l'héritage et les mécanismes de domination qui traversent l'espace familial et social.

Je dois tout à ton oubli (Mokeddem, 2009) s'inscrit pleinement dans ce territoire d'écriture, la mère n'y apparaît jamais comme une évidence affective : elle est une énigme, une blessure, parfois une menace, toujours une figure problématique. Le texte, que l'on peut qualifier d'autofictionnel tant il mêle matières autobiographique et romanesque, accorde une place centrale à la figure maternelle. Il s'agit cependant d'une maternité profondément décentrée : la mère n'est jamais désignée par son nom propre, mais par un syntagme glaçant de neutralité, « la mère » (Mokeddem, 2009, p. 1) qui installe d'emblée une distance émotionnelle et symbolique, presque accusatrice. Cette dénomination impersonnelle signale la fissure profonde qui traverse le lien materno-filial et annonce la tonalité ambivalente du récit.

À travers une succession de scènes fragmentées — une main qui appuie sur un coussin blanc posé sur le visage d'un nourrisson, des mouvements brusques, des regards obliques chargés d'opacité, des épisodes de mutisme, de maladresse, de soumission ou encore des manifestations soudaines de tendresse — Mokeddem compose une cartographie discursive d'une maternité problématique, tiraillée entre violence et fragilité, culpabilité et silence, autorité et impuissance. La mère apparaît tour à tour comme meurtrière et victime, comme adulte et enfant, comme figure domestique soumise et comme incarnation menaçante de la faute. Le récit met en scène Selma, revenue auprès de sa mère après des années d'exil, contrainte d'affronter une relation fondée sur le silence, la culpabilité et une violence originaire

longtemps indicible. La scène d'un infanticide commis par la mère de la narratrice, remémoré et rapportée par fragments : « la vue de celle-ci [la mère] qui se saisit d'un coussin et qui le pose sur la tête du bébé de Zahia laisse Selma sans voix » (Mokeddem, 2009, p. 21) constitue le noyau traumatique autour duquel s'organise toute la mémoire narrative. À partir de cette scène fondatrice, l'image maternelle se déploie selon une série de métamorphoses contradictoires : mère meurtrière, mère-démon, mère-enfant, mère soumise, mère cupide, puis mère posthume réconciliée. Cette instabilité invite à dépasser toute lecture univoque de la maternité.

Dès lors, une question majeure traverse l'ensemble du texte : comment Malika Mokeddem parvient-elle à construire une figure maternelle fondamentalement ambivalente, à la fois bourreau et victime, puissance de destruction et être écrasé par l'ordre social ? En quoi cette ambivalence révèle-t-elle à la fois un drame psychique individuel et un dysfonctionnement collectif inscrit dans les structures patriarcales et culturelles de la société algérienne ?

L'hypothèse directrice de cette étude est que la figure maternelle chez Mokeddem se construit au croisement de plusieurs systèmes de contraintes — psychiques, mythiques, sociales et historiques — qui rendent impossible toute représentation stable de la mère. Le « mal de mère » (Mokeddem, 2009, p. 28) apparaît alors non seulement comme un symptôme intime, mais aussi comme le révélateur d'une violence structurelle exercée sur les femmes.

L'objectif de ce travail est de montrer comment l'écriture mokeddemienne transforme cette relation traumatique en objet de pensée littéraire. L'analyse articule la psychanalyse, la mythocritique, la sociologie de la domination, les études féministes et l'approche postcoloniale. Le parcours critique suit le mouvement même du texte : de la scène traumatique originaire à la reconfiguration tardive du lien par la mort et l'écriture.

1. La construction discursive de la figure maternelle : implicite, présupposés énonciatifs et poétique du non-dit traumatique

Un des traits saillants du texte de Mokeddem consiste en la réapparition de la scène originelle sous des formes légèrement différentes : la présentation de l'événement traumatique fondateur, l'étouffement du nourrisson, par des gestes répétés : « La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc... » (Mokeddem, 2009, p. 11), « l'assaut de la mère munie du coussin blanc » (*Ibid.*, pp.12–13), ainsi que des notations fragmentaires plutôt que par une narration rétrospective complète : « la main de la mère, son attaque, les soubresauts du nourrisson, la détresse des yeux de Zahia » (*Ibid.*, p.13). Le décès du nourrisson sous les mains de la mère de Selma est considéré donc comme un présupposé, la première catégorie de l'implicite, de type logique car l'information présupposée est parfaitement repérable dans l'énoncé mais n'est pas clairement déclarée. L'image de la figure maternelle dans le texte de Mokeddem se manifeste donc par l'usage de tournures implicites où les répétitions avec variations créent un effet d'écho mais aussi d'absence : jamais l'énoncé ne donne d'explication psychologique exhaustive.

Kerbrat-Orecchioni considère comme des présupposés : « Toutes les informations qui, sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif. » (Kerbrat-Orecchioni, 1990, p. 25). L'écriture de Mokeddem montre que l'implicite peut fonctionner comme espace de signification privilégié ; ici, le non-dit devient la figure même du trauma. L'absence de commentaire de la narratrice engage le lecteur dans une opération d'inférence et d'imagination active. Le silence de Selma : « la vue de celle-ci qui se saisit d'un coussin [...] laisse Selma sans voix » (Mokeddem, 2009, p.21) participe à la construction dramatique du non-dit. Freud parle lui de « Compulsion de répétition » (Freud, 1920, p. 59) en soulignant que le trauma résiste à la symbolisation et revient sous la forme de répétitions : Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux de Zahia qui semble tout figer. (Mokeddem, 2009, p. 8)

Le morcellement discursif est bien l'épreuve d'une mémoire qui ne peut s'articuler en récit intégral. Le choix lexical fonctionne ici comme un outil d'accusation implicite. Des termes comme « assaut » et « attaque » tracent une interprétation première qui place la mère dans la posture de l'agresseur. Le présupposé est une stratégie rhétorique qui fait accepter au lecteur certains signes précurseurs sans les expliciter ; Mokeddem s'en sert pour inscrire la culpabilité directement dans l'économie du récit.

L'instrumentalisation d'un objet domestique en instrument de mort — le coussin blanc — est un exemple de reconfiguration symbolique qui transforme l'ordinaire en site du crime. L'énonciation implicite permet au lecteur d'appréhender la scène par accumulation d'indices plutôt que par un discours explicite, non détourné.

Quand Freud évoque les répétitions, Charles Mauron lui parlait de « réseaux obsédants » (Mauron, 1963, p. 25) pour désigner des motifs récurrents qui tissent l'imaginaire d'un sujet, les mots, les expressions, les images qui reviennent de manière consciente ou inconsciente sous la plume de l'auteur. Chez Mokeddem, la main maternelle, le coussin blanc, le corps obèse et le regard fermé constituent ce réseau. Ces images, répétées, acquièrent une valeur symbolique qui dépasse leur simple occurrence narrative : elles incarnent la mémoire traumatique et la matérialité du mal.

Gilbert Durand permet d'inscrire ces figures dans un imaginaire nocturne où le corps est à la fois source d'alimentation et de dissolution : « Elle parle pour elle-même. Elle se parle dans le noir. Elle se plonge dans un songe cruel : « Je me souviens de ma grand-mère essayant de faire avaler quelque chose à la tante Zahia. Je comprends après que c'est pour lui faire tomber le bébé » (Mokeddem, 2009, p. 24). Cet extrait s'inscrit pleinement dans ce que Gilbert Durand nomme le « régime nocturne de l'imaginaire » (Durand, 1960, p. 215) dominé par les images de l'ombre, du corps et de la dissolution. La scène se déroule dans le « noir » et le « songe cruel », marqueurs d'un espace psychique où affleure l'inconscient. Le geste de « faire avaler quelque chose » mobilise la dynamique de la digestion, fondamental dans l'imaginaire archaïque, mais ici détourné de sa fonction initiale, nourricière, vers une finalité destructrice, puisque l'ingestion vise la perte du fœtus. Le corps féminin devient alors un lieu de métamorphose et de chute, relevant d'un schème descendant, opposé aux valeurs diurnes d'élévation de Gilbert Durand. La figure de la grand-mère, dépositaire d'un savoir ancestral agissant dans l'ombre, renforce cette dimension archaïque nocturne où le corps est simultanément source de vie et espace de dissolution.

2. La mère-enfant ou la régression imposée : infantilisation, dépendance et intériorisation de la domination patriarcale

À l'opposé de la figure démoniaque, Mokeddem construit aussi l'image d'une mère étonnamment infantilisée, maladroite. S. De Beauvoir en parle en ces termes : « La société veut que la mère soit avant tout une servante : elle lui assigne un rôle où elle est à la fois exaltée et asservie. Elle est enfermée dans une condition qui la dépasse et qui pourtant l'appauvrit. » (De Beauvoir, 1949, p. 268). La mère de Selma est dépendante, hésitante, incapable de se mouvoir seule dans l'espace social :

C'est d'abord à son allure pataude que Selma avait reconnu la mère parmi la foule des passagers. [...] L'aîné des garçons l'avait accompagnée à Oran [...] Tel un colis à la fois encombrant et précieux à garantir jusqu'à destination. Barricadée dans sa maison, la mère régissait la vie de toute la famille. Dehors, elle devenait une handicapée totale. Elle s'était avancée entre les douaniers comme un zombie. Appliquée à garder le regard rivé aux pieds qui la précédaient, comme il sied aux femmes de bonnes mœurs, elle serait passée devant Selma sans la voir, si celle-ci ne l'avait agrippée par une manche. (Mokeddem, 2009, p. 66)

Cette représentation paradoxale contribue à l'ambivalence fondamentale du personnage : celle qui a exercé la violence la plus extrême apparaît simultanément comme un être vulnérable, presque inoffensif. La mère est ainsi prise dans un double mouvement de toute-puissance (dans l'acte meurtrier) et d'impuissance (dans la vie quotidienne).

Cette infantilisation n'est pas seulement psychologique, elle est aussi profondément sociale. Les scènes où la mère dépend des hommes pour ses déplacements, pour ses démarches, pour sa survie matérielle montrent comment la domination patriarcale se traduit par une dépossession progressive de l'autonomie : « En découvrant Selma, son regard exprima le soulagement de qui venait enfin d'être sauvé d'un péril. Elle avait survolé la mer ! » (Mokeddem, 2009, p. 66). Pierre Bourdieu a montré que la domination masculine agit par incorporation : elle s'inscrit dans les corps, dans les gestes, dans la posture même des dominés. La mère incarne cette incorporation silencieuse de la soumission.

Les frères arrivent avec la tombée du soir. L'aîné d'abord, toujours aussi despote et hérissé. Son emploi de petit fonctionnaire à la mairie du village n'a certainement pas arrangé son caractère [...] A son apparition, les enfants et les femmes se débinent à pas feutrés. Il grogne trois mots de bienvenue à l'adresse de Selma et incendie la mère des yeux. Le regard plein de mansuétude, celle-ci lui sourit et l'exhorte à la patience : « Ne t'énerve pas, tu sais bien que les filles sont en train de s'occuper de ton thé ! » (*Ibid.*, p. 45)

La dépendance fonctionne alors comme un état permanent. La mère n'agit jamais en pleine souveraineté ; elle exécute, accompagne, obéit. Même son geste criminel peut être relu à la lumière de cette aliénation structurelle : elle n'agit pas comme sujet libre, mais comme instrument d'une décision collective :

Seules la honte et la menace du déshonneur ont présidé à la décision familiale d'un meurtre. La mère n'en a été que l'exécutante. La mère a étouffé en cachette un nourrisson [...] Elle ne connaîtra jamais d'autre exil que celui de la contrition. Ni ses prières ni la miséricorde des amies et des voisines ne sauraient l'amener à s'enorgueillir de ce geste qui fait d'elle une criminelle et une victime tout à la fois. » (*Ibid.*, p. 55)

Cette perspective permet de déplacer la responsabilité sans l'abolir, en l'inscrivant dans une chaîne de contraintes. Pour Selma, cette mère-enfant produit un trouble profond dans l'économie affective. Elle rend impossible toute position stable : comment haïr absolument un être qui paraît si démuné ? Comment aimer sans réserve celle qui a détruit ? L'infantilisation de la mère bloque ainsi tout processus simple de séparation psychique et maintient la fille dans une oscillation perpétuelle entre colère, pitié et culpabilité.

3. Entre don, dette et culpabilité : la scène des bracelets comme nœud de l'ambivalence affective et morale

Le don s'inscrit d'abord dans la logique de la transmission maternelle : « Pour qu'il y ait don, il faut qu'il n'y ait ni réciprocité, ni échange, ni dette. » (Derrida, p. 12). Mais ce don dans le texte de Mokeddem est immédiatement traversé par la logique de la dette. Offrir, c'est aussi lier, contraindre, rappeler ce que l'on a donné et ce que l'on estime devoir recevoir en retour. La scène des bracelets constitue l'un des sommets symboliques du roman :

Tandis que Selma dépose sa tasse vide, la mère plonge sa main entre ses seins, en retire une bourse en tissu fermée par un cordon, l'ouvre et en sort les sept bracelets, la fameuse « semaine » qu'hier encore elle portait et qu'elle tend à Selma. [...] Exprime-t-elle seulement le désir, somme toute légitime, d'une mère de léguer des bijoux à sa fille aînée ? Est-ce une façon de lui signifier, qu'en dépit de l'aveu ou grâce à lui, elles sont plus que jamais mère et fille ? Évoque-t-elle sa propre mort

pour tenter de l'amadouer ? Éprouve-t-elle le besoin de se faire pardonner ? (Mokeddem, 2009, pp. 70/71)

Ce geste, en apparence simple — offrir des bijoux — condense en réalité une pluralité de significations contradictoires. La mère semble vouloir léguer quelque chose à sa fille, comme si elle cherchait à réparer symboliquement ce qui a été brisé. Le bijou devient alors un substitut de parole, une tentative muette de reconnaissance.

La scène met en place un chantage affectif implicite : accepter le cadeau, c'est accepter de renouer un lien que Selma cherche depuis longtemps à rompre. Le don devient ainsi un instrument de pouvoir, au sens anthropologique que lui donne Marcel Mauss : « Il n'y a pas de don gratuit. Ce que l'on donne oblige celui qui reçoit. » (Mauss, p. 145)

Cette scène est également traversée par une culpabilité diffuse. En remettant les bracelets, la mère semble préparer sa disparition. Le don prend alors une dimension testamentaire. Selma est placée dans une position moralement intenable : refuser serait une faute, accepter serait trahir sa propre haine. L'ambivalence atteint ici son point de tension maximal.

Enfin, le silence qui accompagne cette scène renforce sa charge symbolique. Rien n'est explicitement formulé, tout passe par les gestes. Le corps remplace la parole, comme tout au long du roman. La scène des bracelets fonctionne ainsi comme un concentré de la relation mère-fille : un lien noué dans le silence, la dette, la culpabilité et l'impossibilité d'une communication pacifiée

4. Réécriture du mythe de Médée et déplacement du tragique: de l'infanticide mythique au crime socialement programmé

L'une des originalités majeures de l'écriture de Mokeddem réside dans sa capacité à s'ancrer dans un référentiel mythologique tout en transposant les problématiques de la mythologie grecque dans un contexte algérien contemporain. La présence explicite du mythe de Médée dans le texte *Je dois tout à ton oubli* ne relève pas d'un simple ornement érudit ; elle constitue un véritable cadre d'interprétation permettant de donner forme à la violence maternelle et à la complexité du lien mère-fille.

L'infanticide maternel inscrit inévitablement le texte de Mokeddem dans l'horizon du mythe de Médée. Comme dans la tragédie antique, une mère tue son enfant. Mais alors que Médée agit dans une logique de vengeance passionnelle et de rivalité amoureuse, la mère de Selma agit dans un contexte radicalement différent. Il ne s'agit pas d'un crime de jalousie, mais d'un crime imposé par l'ordre social : « La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et qui appuie » (Mokeddem, 2009, p. 8)

Mokeddem opère ainsi un déplacement du tragique : de la passion individuelle vers la contrainte collective. La mère n'est pas une héroïne tragique au sens classique ; elle est une exécutante. Malgré la violence de son geste, n'a jamais été portée par la même radicalité que Médée. Elle n'était ni femme libre, ni magicienne, ni puissamment désirante : elle n'a été que l'instrument d'une décision imposée par le clan, l'exécutante d'un ordre dicté par l'honneur. Le texte le souligne explicitement lorsqu'il évoque la pression du clan, de l'honneur, de la honte publique. Ce ne sont pas les affects personnels qui gouvernent l'acte, mais la loi tacite d'une communauté.

Cette relecture du mythe permet à l'autrice de dénoncer la responsabilité collective dans le crime : « Un mythe se reconnaît à la permanence de ses structures, à la récurrence de ses unités symboliques et à leur organisation en faisceau de sens » (Durand, 1971, p. 18)

En s'appuyant sur la mythocritique de Gilbert Durand, il est possible de repérer dans le texte plusieurs myèmes constitutifs du mythe médéique :

- la barbarie, non plus comme sauvagerie mais comme étrangeté
- l'infanticide, pivot narratif qui scelle le destin de la mère ;
- l'ambivalence radicale, qui oscille entre amour et destruction.

Le premier mytheme, la barbarie entendue comme marque de l'étranger, trouve un écho particulièrement fort dans le rapport entre Selma et la mère. L'éloignement géographique de Selma, sa maîtrise du français, sa vie en France, font d'elle une « étrangère » aux yeux des siens : « Dans cette famille, elle a toujours été l'étrangère » (Mokeddem, 2009, p. 41). Le fossé qui sépare mère et fille n'est donc pas seulement affectif : il est linguistique, culturel et symbolique.

Le second mytheme, l'infanticide, demeure l'axe autour duquel s'articule l'ensemble du récit. Il ne s'agit pas d'un geste de passion, comme chez Médée, mais d'un acte accompli sous la contrainte sociale. Pourtant, son impact symbolique est identique : il affecte durablement la perception de la maternité. L'infanticide n'est plus seulement un événement domestique, mais un symptôme d'un système social fondé sur le contrôle des corps et de la sexualité féminine. La mère devient le bras armé d'une violence qui la dépasse : « Pendant une fraction de seconde, l'envie effleure Selma d'aller la secouer, la mère, la sortir de sa couche, lui intimer de venir répondre de tous ses méfaits (*Ibid.*, p. 51)

En réécrivant Médée de cette manière, Mokeddem accole à la mère une image de malfaitrice, au sens judiciaire et vide le mythe de sa dimension héroïque pour lui restituer sa brutalité sociale brute. Le tragique ne naît plus du conflit entre deux individus, mais du choc entre un sujet féminin et un ordre patriarcal implacable. La mère est à la fois criminelle et victime du système qui l'a produite.

5. Corps féminin, maternité contrainte et aliénation reproductive : dépossession du sujet maternel et violence biologique instituée

La représentation du corps maternel dans *Je dois tout à ton oubli* est profondément marquée par l'idée d'usure, d'épuisement et de contrainte. Le corps est « pris dans un système de contraintes et d'utilités » (Foucault, 1975, p. 34) Le corps de la mère n'apparaît jamais comme un espace d'épanouissement ou de désir, mais comme un instrument au service d'une fonction imposée : la reproduction :

Elle dit sa répugnance trouble, son ambivalence face aux sempiternelles grossesses de la mère. A peine avait-elle accouché que son ventre se remettait à enfler. Après la naissance des jumeaux, Selma se surprenait à surveiller son tour de taille, de plus en plus énorme, avec un effarement muet. Couvait-elle des triplés ou des quintuplés maintenant ? N'allait-elle pas éclater à force de se distendre ? (Mokeddem, 2009, p. 64)

Les grossesses répétées, observées avec une angoisse muette par Selma, sont symbolisées par le motif obsédant du ventre qui « se remet à enfler », image d'un corps prisonnier d'un cycle biologique sans issue. Cette représentation rejoint directement l'analyse de Simone de Beauvoir, pour qui la femme est historiquement assignée à son rôle reproducteur, réduite à sa fonction biologique au détriment de sa subjectivité.

Le corps maternel est ainsi vidé de son statut de sujet pour devenir un territoire socialement confisqué. La maternité n'est jamais présentée comme un choix libre, mais comme une fatalité inscrite dans la norme patriarcale. La mère n'enfante pas pour elle-même, mais pour le groupe, pour la lignée, pour l'ordre symbolique qui exige d'elle la reproduction et la soumission. Cette obligation biologique devient une forme de dépossession de soi, un dessaisissement progressif de toute autonomie corporelle et psychique.

Cette aliénation est redoublée par le regard que la fille porte sur le corps maternel. Selma décrit un corps lourd, marqué par l'âge, parfois traversé par le dégoût : « Car la mère n'a pas encore sevré un enfant qu'un autre naît lui disputant des seins gros comme des coussins et qui dégorgent » (*Ibid.*, p 43) ou bien encore : « La mère, comme la plupart de ses convives s'étalent, toutes en amas adipeux. » (*Ibid.*, p. 89) Ce regard est ambivalent : il mêle pitié, répulsion et compassion. Le corps maternel devient un corps stigmatisé, dévalorisé, porteur de honte. La honte n'est pas seulement sociale ; elle est aussi intériorisée, incrustée dans la chair. Elle traduit l'échec de la reconnaissance du sujet féminin comme sujet désirant.

Cette violence exercée sur le corps participe à expliquer l'effondrement de la fonction maternelle elle-même. La mère, privée de la maîtrise de son propre corps, se trouve dans l'incapacité de transmettre une maternité apaisée. Son rapport mutilé à elle-même se répercute sur le lien à l'enfant. Ainsi, l'infanticide ne peut être compris seulement comme un acte individuel monstrueux ; il s'inscrit dans une longue histoire de violences exercées sur le corps féminin. Le crime devient l'aboutissement extrême d'une chaîne d'aliénations successives.

6. Le regard comme appareil disciplinaire : surveillance, jugement et transmission intergénérationnelle de la domination

Le regard occupe une place centrale dans la dynamique de pouvoir qui structure la relation mère-fille. Le regard maternel est décrit comme intrusif, scrutateur, parfois menaçant : « « La surveillance hiérarchisée, continue et fonctionnelle n'est qu'une des grandes formules du pouvoir disciplinaire. » (Foucault, 1975, p. 173) : « La mère la regarde les yeux à demi clos » (Mokeddem, 2009, p. 61), « La mère la scrute par en dessous » (*Ibid.*, p. 62), « Le visage de la mère se referme » (*Ibid.*, p. 63)

Ce regard ne se contente pas d'observer ; il juge, il évalue, il condamne. Il fonctionne comme un appareil disciplinaire, au sens foucauldien du terme : c'est un instrument de contrôle qui remplace la loi explicite : « La mère accuse le coup. Ses yeux jettent de sombres lueurs [...] Il [le regard] la heurtait sans que jamais elle puisse le décrypter. Elle vient seulement de l'élucider. Il posait des questions obsédantes » (*Ibid.*, p. 61)

À travers ce regard, la mère devient le relais d'une norme sociale qu'elle a elle-même incorporée. Elle surveille sa fille comme elle a été elle-même surveillée. La domination patriarcale se transmet ainsi non seulement par les institutions, mais aussi par les gestes ordinaires, par les postures, par la manière même de regarder. Le regard maternel reproduit la violence symbolique dont la mère a été victime.

Ce dispositif se redouble avec le regard paternel : « Le surmoi se constitue à partir des premières identifications, et notamment avec le père. » (Freud, 1923, p. 36). Le regard du père devient une instance intérieure de surveillance, ce qui fonde le regard paternel intériorisé et la culpabilité :

Le père exerce un pouvoir sans contrainte physique et devient une instance de surveillance symbolique : « C'est à sa puberté que le regard du père sur elle avait changé. Il s'était mis à la toiser avec l'arrogance que, jusqu'alors, il avait réservé à la mère » (Mokeddem, 2009, p. 91). Lorsque Selma atteint la puberté, le regard du père se fait lui aussi insistant, pesant, chargé d'une autorité silencieuse. La fille entre à son tour dans le champ du contrôle des corps féminins. Le corps de Selma devient un corps surveillé, objet potentiel de honte et de soupçon, comme l'avait été auparavant celui de la mère. Le passage de génération en génération assure ainsi la continuité de la domination.

Le regard devient alors un outil de reproduction sociale. Il ne s'agit pas seulement d'un échange interpersonnel, mais d'un mécanisme collectif d'assujettissement : « - Mais elle n'était pas capable de se défendre par elle-même, la mère, se disait Selma. Elle se laissait faire. Était-ce par lâcheté ? Était-ce l'emprise de cette soumission millénaire ? » « Mokeddem, 2009, p. 91) Par ce biais, Mokeddem montre que la domination patriarcale ne s'exerce pas seulement de façon spectaculaire ou violente ; elle s'infiltre dans les micro-relations quotidiennes, dans les gestes les plus ordinaires, jusque dans les modalités du regard.

7. Langue, exil et recomposition identitaire : dissociation mère/fille et lecture postcoloniale

La langue occupe une place décisive dans la reconfiguration identitaire de Selma : « L'identité se construit dans l'entre-deux, dans un espace de traduction et de déplacement. » (Bhabha, 2007, p. 42). Le français, langue apprise en dehors de la sphère maternelle, devient progressivement l'outil de son émancipation intellectuelle et symbolique : « -Maintenant, Selma comprend combien apprivoiser le français lui avait été bénéfique. Ce n'était pas la langue de la mère » (Mokeddem, 2009, p. 62)

Dire que « ce n'était pas la langue de la mère », c'est affirmer que l'accès à la pensée autonome passe par une rupture linguistique : « « Le français est pour moi langue marâtre, mais aussi langue d'ouverture.

» (Djebar, 1999, p. 54). La langue maternelle, au sens affectif et culturel, reste associée au silence, à la contrainte et à l'opacité du passé. Selma se pose en sujet hybride prise entre langue maternelle, langue coloniale, fidélité familiale et émancipation.

Dans cette perspective, le français fonctionne comme une langue de la distance et de la lucidité. Il permet à Selma de mettre des mots là où la langue de l'enfance ne produisait que du mutisme. Gayatri Spivak affirme que : « La femme subalterne est encore plus profondément dans l'ombre. » (Spivak, 2009, p. 35) ce qui se traduit au niveau de l'écriture de Mokeddem par le silence de la mère, incapable de communiquer avec sa fille en français, Selma devenant le sujet parlant en langue coloniale, provoquant une rupture de transmission symbolique. L'exil linguistique accompagne l'exil géographique : quitter l'espace natal, c'est aussi quitter la langue de la douleur. La rupture avec la mère s'opère ainsi sur un double plan, symbolique et spatial.

À l'inverse, la mère demeure enfermée dans un rapport contraint à la langue et à l'espace. Lorsqu'elle est déplacée vers la France, elle apparaît comme une étrangère absolue, une figure de déracinement et de vulnérabilité. Elle ne maîtrise pas les codes du nouveau monde, elle dépend des autres pour se déplacer, comprendre, survivre : « -L'affolement de la mère était poignant. C'était sans doute cette terreur qui lui vissait les yeux au sol. Ce devoir de se contenir. » (Mokeddem, 2009, p. 66) L'exil révèle crûment sa fragilité et son aliénation ancienne.

Dans une perspective postcoloniale, on peut lire cette dissociation linguistique comme l'écho d'une fracture historique plus large. La langue française, héritage colonial et maîtrisée par Selma, devient paradoxalement l'outil de libération individuelle. Elle n'est jamais simple un outil de communication mais un opérateur majeur de recomposition identitaire et de dissociation symbolique. Tandis que la mère demeure liée à la langue d'origine et reste associée à l'ordre clos de la domination traditionnelle, la fille, parlant la langue du colon, occupe un espace d'hybridité qui la sépare psychiquement, culturellement et symboliquement du monde maternel. Cette tension illustre la complexité de l'émancipation dans les sociétés postcoloniales : se libérer implique souvent de passer par la langue de l'ancien colonisateur.

8. Violence économique, dette familiale et marchandisation du lien de filiation

Conformément à la logique décrite par Mauss, le don maternel devient une obligation de rendre, non plus symbolique mais financière. Ce glissement révèle que le lien de filiation est ici converti en rapport d'échange contraint, où l'affect sert de levier à la dette : La maternité est instrumentalisée comme capital moral.

La relation entre Selma et sa mère est également traversée par une logique économique qui contribue à pervertir le lien affectif : « La dette est toujours fondée, en dernière instance, sur la violence. » (Graeber, 2012, p. 18).

Chez Mokeddem, lorsque Selma offre de l'argent à sa mère, ce don ne relève pas de besoin matériel mais s'inscrit dans une logique de dette symbolique héritée : « La mère s'empresse d'enfourer le pactole entre ses seins. Selma regarde sa poitrine » (Mokeddem, 2009, p. 58). La mère rappelle implicitement à sa fille le don originel de la vie, transformé en création permanente.

Selma s'était promis de transformer la présence imposée de la mère en moment de vérité. Le seul qui leur serait jamais donné de partager. Si seulement pour ces quelques jours, elles pouvaient cohabiter et traverser, ensemble, des heures authentiques. C'était l'occasion de forcer la mère à découvrir sa fille, pour une fois, qu'elle ne s'en souvienne pas seulement par nécessité ou par cupidité » (*Ibid.*, pp. 69/70)

La venue de la mère pour réclamer de l'argent traduit une transformation profonde de la filiation : le rapport mère-fille se trouve contaminé par la dette et l'obligation financière. Selma n'est plus seulement fille, elle devient créancière, ressource, instrument de survie économique pour la famille restée au pays :

Ragaillardie, la mère s'était mise à parler : « Tout le monde t'embrasse... Oui, oui, ils vont bien. Moi aussi, oui. » Un long silence s'était écoulé avant qu'elle ne se décidât à ajouter : « Je suis venue parce que je vais marier tes sœurs, les deux dernières. Et comme tu le sais, les revenus de tes frères ne suffisent même pas à subvenir aux besoins de leurs enfants. (Mokeddem, 2009, p. 67)

Dans cette scène, la relation mère/fille bascule dans une logique marchande :

- la mère → demande,
- la fille → doit,
- la relation → devient transactionnelle

Les paroles de la mère relèvent d'une violence économique indirecte : elle ne contraint pas physiquement sa fille, mais mobilise la culpabilité filiale pour obtenir l'argent. Comme l'explique Graeber, la dette est toujours adossée à un rapport de pouvoir : ici, le pouvoir maternel se transforme en pouvoir financier.

Cette contrainte est d'autant plus efficace qu'elle prend la forme d'une violence symbolique : la fille accepte de payer parce que la domination est naturalisée par le lien familial. L'argent devient ainsi l'instrument par lequel se rejoue une ancienne relation de soumission.

Ce glissement du registre affectif vers le registre marchand constitue une forme supplémentaire de violence symbolique. La mère se fait ainsi l'intermédiaire d'une exigence collective. Elle n'agit pas pour elle-même, mais comme mandataire du clan : « Pour une fois. Un sourire s'était esquissé sur les lèvres de Selma à l'idée du conclave familial décidant de l'impôt qu'elle devait verser à la tribu. » (Mokeddem, 2009, p. 67)

Son déplacement n'est pas dicté par le désir de retrouver sa fille, mais par la nécessité d'« obtenir » de l'argent : « En clair, la mère ne s'était déplacée, n'avait bravé sa terreur des lointains, sans l'indispensable présence des fils, que pour faire cracher à Selma l'argent nécessaire aux mariages de ses deux dernières », (*Ibid.*, p. 67). Ce renversement du sens de la rencontre révèle l'ampleur de la dépossession du lien maternel : même l'espace intime de la relation mère-fille est soumis à la logique de la survie économique : « Et du masochisme de la mère autoproclamée huissier de service. Un huissier bien piteux, en vérité, empoté par la peur de se perdre dans cette mésaventure ou, peut-être, de n'en pas revenir indemne ... [...] Une obligation à perpétuité » (*Ibid.*)

La figure de la « mère-huissier » est particulièrement signifiante sur le plan symbolique. En réclamant et en exigeant, la mère adopte une fonction étrangère à la maternité. Elle devient une instance de contrainte et de contrôle, dépouillée de toute tendresse : « Une semaine plus tard, à la fin de son séjour, la mère était parée pour affronter ses deux mariages » (*Ibid.*, p. 72). Cette transformation grotesque et tragique à la fois souligne jusqu'où peut aller la dégradation du lien familial lorsqu'il est entièrement soumis aux logiques patriarcales et économiques.

Cette scène met enfin Selma dans une position de violence morale extrême : refuser l'aide financière, c'est trahir ses origines ; accepter, c'est se soumettre à un chantage affectif et reconduire un système qui l'a détruite. Le lien filial se voit ainsi pris dans une double contrainte insoluble, qui nourrit encore davantage le « mal de mère ».

9. Mutisme, honte et impossibilité de la parole réparatrice

Le silence constitue l'un des éléments les plus tragiques de la relation entre Selma et sa mère. Ricœur affirme que « La souffrance n'est pas seulement une douleur physique, mais une atteinte à la capacité de se dire. » (Ricœur, 1990, p. 182), il fait référence au fait que tant que le sujet ne peut pas dire sa souffrance, l'identité reste blessée : « Du reste, la mère resterait muette devant elle. Il en a toujours été ainsi. » (Mokeddem, 2009, p. 51)

Le crime originel n'est jamais pleinement nommé par la mère. Ce mutisme n'est pas un simple défaut de communication : il est l'expression profonde de la honte, de la culpabilité et de l'impossibilité de se reconnaître comme sujet responsable. Par son silence, la mère se protège, mais elle enferme aussi sa

filles dans l'ignorance et l'angoisse : « Il va lui falloir dévisager la mère et la questionner sur ce qu'elle a partagé avec elle à son insu. Tout ce qu'elles ne se sont pas dit une vie durant et qui les sépare à tout jamais. Ce mal de mère. » (*Ibid.*, p. 31)

Ce mutisme est également une forme de violence. En refusant de dire, la mère empêche toute élaboration du trauma : « « Mais voilà que la mère débarquait dans sa vie, lui infligeant cette cruauté, cette persistance à taire jusqu'aux questions essentielles qui viennent spontanément à une mère devant sa fille » (*Ibid.*, p. 69). Selma est condamnée à porter seule le poids d'un événement dont elle n'a jamais pu entendre l'explication. Le silence devient ainsi un instrument de domination psychique aussi puissant que la parole.

La parole maternelle, lorsqu'elle existe, est souvent relayée par des figures secondaires : cousines, proches, témoins périphériques :

L'une après l'autre, elles se relaient pour la renseigner et lui rapporter des paroles lénifiantes : « Si tu savais comme ta mère était fière de toi ! », « Elle était si convaincue que même si tu avais habité Mars, ton soutien lui serait resté infailible [...] La semaine dernière, elle m'a dit : "Prête-moi de quoi réparer le climatiseur. Ma fille vient dans quinze jours. Je te rembourserai à ce moment. Et l'année prochaine à cette même date, ma fille me paiera le pèlerinage à La Mecque." » « Tiens-toi bien, à moi, elle m'a déclaré : "Je vais devenir une fugueuse, moi aussi. Après La Mecque, je retournerais bien chez ma fille, en France. Ma fille, elle, elle est médecin. Elle ne fait que travailler, lire et se promener (Mokeddem, 2009, p. 109)

Cette médiatisation de la parole crée une mémoire indirecte, fragmentée, toujours incertaine. La vérité de la mère n'est jamais livrée par elle-même, ce qui empêche toute confrontation directe et tout apaisement véritable : « « Que peut-elle redouter ? Toute sa descendance est là sur ses talons, dressant un rempart vivant, aimant, entre elle et Selma. » (*Ibid.*, p. 52)

Cette impossibilité de dire empêche également la construction d'un pardon explicite. Le pardon, pour exister, suppose une reconnaissance de la faute et une parole adressée à l'autre. Or, la mère meurt sans avoir véritablement parlé. La réparation ne pourra donc être que symbolique, différée, et non dialogique.

10. Mort, deuil et reconfiguration narrative : la réparation symbolique par l'écriture

La mort et le deuil constituent selon Freud une épreuve exigeant un véritable travail d'élaboration : « Le travail du deuil consiste à détacher la libido de l'objet perdu. » (Freud, 1917, p. 149). Il montre que le deuil est un processus de transformation intérieure par élaboration, ce qui fonde théoriquement la possibilité d'une réparation symbolique. Lorsque cette élaboration ne peut se faire dans la parole ordinaire, l'écriture devient un espace de reconfiguration symbolique. La mort de la mère de Selma constitue un tournant décisif dans l'économie affective et symbolique du récit : « Désormais aucune excuse ne pouvait la soustraire à l'ultime convocation de la mère » (Mokeddem, 2009, p. 94). Tant que la mère est vivante, elle demeure une figure de menace, de silence et de culpabilité : « De toute façon, la mère n'est plus. Cette fois, c'est elle qui s'est enfuie pour toujours » (*Ibid.*, p. 97).

Dans *Je dois tout à ton oubli*, l'écriture apparaît comme un dispositif de réparation symbolique face à la mort et à la perte maternelle. Incapable de restaurer le lien dans le réel, la narratrice tente de le reconfigurer dans le récit. L'acte d'écrire devient ainsi un travail de deuil différé, permettant non pas l'oubli, mais la transformation narrative de la perte. Sa mort opère une transformation radicale du rapport de Selma au passé. Pour la première fois, un espace de parole devient possible, même s'il reste unilatéral : « Ai-je précipité sa mort en lui parlant de son crime ? » Selma hausse les épaules et se répond : "Ce serait t'attribuer une importance qu'elle ne t'a jamais accordée" ». (*Ibid.*, p. 96)

La scène de la tombe est d'une puissance symbolique considérable : « Selma s'accroupit devant la tombe de la mère, enfonce les doigts dans sa terre et murmure : "Maman, je suis venue. Je suis là" » (*Ibid.*, p. 104). Selma peut enfin s'adresser à sa mère sans craindre ni le regard, ni le silence, ni la violence. Le mot « Maman », prononcé au bord de la tombe, marque une reconfiguration profonde du

lien. Il n'efface ni le crime ni la douleur, mais il transforme la mère d'objet de haine en figure désormais intégrable dans la mémoire.

Dans une perspective ricœurienne, l'écriture permet une reconfiguration du sujet après la perte, par la médiation du récit : « Le récit est le laboratoire du jugement moral » (Ricoeur, 1990, p. 290), la narration joue ici un rôle fondamental. Le récit permet de reconfigurer le passé, de donner une forme intelligible à ce qui avait été vécu comme chaos : « Les mains dans la terre de la tombe, Selma reste un long moment silencieuse et triste. Triste comme jamais elle ne l'a été. » (Mokeddem, 2009, p. 104). L'écriture devient un instrument de deuil, un espace où le sujet peut enfin mettre en ordre ce qui était resté disloqué. La réparation ne consiste pas à absoudre la mère, mais à rendre la relation pensable. La littérature permet de transformer le traumatisme en objet de réflexion et non plus seulement en blessure muette. La mort ouvre ainsi paradoxalement l'espace d'une réconciliation symbolique que la vie avait rendue impossible.

Conclusion

Au terme de cette étude, *Je dois tout à ton oubli* apparaît comme une œuvre majeure de la pensée de la filiation blessée. Mokeddem y construit une figure maternelle foncièrement ambivalente, prise dans un réseau de contraintes psychiques, sociales et symboliques. La mère n'est jamais réduite à un monstre, mais n'est jamais non plus idéalisée. Elle est à la fois coupable et victime.

L'œuvre montre comment la souffrance individuelle de Selma s'inscrit dans une violence collective fondée sur l'honneur, la domination masculine et la dépossession du corps féminin. La littérature devient alors l'unique espace possible de réparation symbolique. En prononçant enfin le mot « Maman » au bord de la tombe, Selma reconfigure le passé sans l'effacer. Mokeddem transforme ainsi la relation impossible en objet de pensée.

Au terme de cette étude approfondie, *Je dois tout à ton oubli* apparaît comme une œuvre majeure de la littérature algérienne contemporaine dans sa manière d'interroger la maternité sous l'angle du conflit, de la déchirure intime et de la domination. Malika Mokeddem y déconstruit avec une force singulière l'image idéalisée de la mère pour lui restituer toute sa complexité tragique. La mère n'est ni purement monstrueuse, ni simplement victime : elle est prise dans un réseau de contraintes psychiques, sociales et symboliques qui rendent son acte à la fois impardonnable et intelligible.

L'analyse psychanalytique a mis en lumière la structure profonde du « mal de mère » comme symptôme durable issu d'un traumatisme non élaboré. La sociologie de la domination a montré comment ce traumatisme individuel s'inscrit dans une violence collective fondée sur l'honneur, le contrôle des corps féminins et la soumission patriarcale. L'approche féministe a révélé l'aliénation reproductive du corps maternel, réduit à une fonction biologique, tandis que la lecture postcoloniale a mis en évidence le rôle de la langue et de l'exil dans la reconstruction identitaire de Selma.

La mort de la mère ouvre enfin un espace de reconfiguration symbolique. Elle permet à la fille de transformer la haine en mémoire, la violence en récit, et le silence en parole différée. La littérature se révèle ainsi comme le seul lieu possible d'une réparation, non pas par l'oubli, mais par la mise en sens du passé.

En définitive, *Je dois tout à ton oubli* donne à voir, à travers le miroir du lien mère-fille, les fractures profondes d'une société travaillée par la tension entre tradition et émancipation, silence et parole, domination et désir de liberté. La figure maternelle, loin d'être figée, devient le lieu tragique où se croisent l'intime et le politique, le corps et la loi, la mémoire et l'écriture.

Références bibliographiques

- Beauvoir (de), S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris, France : Gallimard.
- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture* (Trad. fr.). Paris, France : Payot.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris, France : Seuil.
- Derrida, J. (1991). *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris, France : Galilée.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, France : Albin Michel.
- Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, France : Dunod.
- Durand, G. (1971). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, France : Berg International.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, France : Gallimard.
- Freud, S. (1915). *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Paris, France : Payot.
- Freud, S. (1917). *Deuil et mélancolie*. In *Métapsychologie* (pp. 143–171). Paris, France : Gallimard.
- Freud, S. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris, France: Payot.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'implicite*. Paris, France : Armand Colin.
- Mauss, M. (2007). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris, France : Presses Universitaires de France (PUF).
- Mauron, C. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, France : José Corti.
- Mokeddem, M. (2009). *Je dois tout à ton oubli*. Paris, France : Grasset.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, France : Seuil.
- Spivak, G. C. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (Trad. fr.). Paris, France : Éditions Amsterdam.