

Stratégies scripturales dans la pratique intertextuelle d'Amine Zaoui

Abstract In the continuation of generations of French-speaking Moroccan writers, there seems to be an extension with many writings including the double temptation between revolution and "work." This is fully illustrated by objective sharing as an extension of the star of Kateb Yassine and Rashid Boujdra, where language is used as a means of expressing absolute freedom about "In patriarchal society, the extreme is alienated from traditional forms

These strategies and writing techniques are found in the novel and work of Amine Zaoui. We will see that ambiguity and plurality are directly inspired by the work of writer Yassin and Rashid Boujdra. In addition, the work feeds on the Arab-Muslim culture. Amine Zaoui begins his poetic style of delusions and hallucinations with mixing Truth and fiction with a lot of techniques that also generate modernity and ridicule expressing hints through stories of love, incest, blood, death, desire and faith .

Keywords: Writing Strategies, Sympathy, Polyphony literary genres.

ملخص:

في استمرار الاجيال من الكتاب المغاربة الناطقين بالفرنسية يبدو أن هناك تمديد مع العديد من الكتابات تتضمن الإغراء المزدوج بين الثورة و "العمل" و هذا يتضح تمام خلال التقاسم الموضوعي امتدادا/نجمة لكاتب ياسين و رشيد بوجدرة حيث تستغل اللغة كوسيلة للتعبير بحرية مطلقة عن هم "المرض" والكرب في المجتمع الأبوي الاستبدادي مبتعدة عن الأشكال التقليدية

هذه الاستراتيجيات وتقنيات الكتابة نجدها في رواية و عمل امين الزاوي حيث سوف نرى أن الغموض وتعدد الأصوات مستوحاة مباشرة من أعمال كاتب ياسين و رشيد جه الشعري على ممارسة الأوهام والهوس مع خلط الحقيقية و الخيال مع الكثير من التقنيات التي تولد أيضا الحداثة والسخرية معربا عن تلميحات من خلال قصص الحب، وزنا المحارم، والدم، والموت، والرغبة والإيمان.

BOUGHACHICHE Meriem

Département de la langue française
Université des Frères Mentouri
Constantine 1, Algérie

Introduction : Cet article se propose d'analyser *La Soumission*¹ d'Amine Zaoui, auteur qui n'est plus à présenter puisqu'il est devenu la véritable coqueluche des médias, des universités, des chercheurs et même des colloques qui lui sont consacrés.

À travers l'analyse de ce récit, il s'agit d'illustrer la manière dont il se prête à une lecture intertextuelle par sa polyphonie et dialogisme dans les techniques scripturales qui se proposent comme lieux de sens.

En effet, le narrateur bâtit son texte par un incessant jeu intertextuel fait d'allusions, de références, d'imitation

fait d'allusions, de références, d'imitation et de parodie sur le plan thématique tout comme sur le plan formel renvoyant tour à tour au discours religieux et socioculturel, au conte merveilleux, à l'univers fantastique et à bien d'autres textes particulièrement ceux de Kateb Yacine et de Rachid Boudjedra.

Si l'intertexte semble être un élément important dans la construction du texte, l'intérêt de l'analyse n'est pourtant pas celui de cataloguer les sources d'influence mais d'être sensible aux interférences des différents intertextes, discours et registres littéraires qui traversent le texte présidant à l'élaboration d'une esthétique propre au récit à mi-chemin entre le conte merveilleux et la nouvelle fantastique bien ancrés dans les réalités sociales du narrateur.

De ce fait la progression narrative fait passer le lecteur de la douceur du récit d'enfance au merveilleux pour faire aboutir au récit angoissant et inquiétant qui mêle réalisme et manifestations étranges.

De telles techniques scripturales sont très significatives et révélatrices des attentes de l'auteur dans la mesure où elles permettent d'inscrire le texte dans une esthétique particulière pour traduire toutes les images qui obséderont jusqu'à la fin de sa vie le personnage.

Une énonciation polyphonique :

L'idée générale que la conscience humaine est traversée par l'altérité conduit Bakhtine¹ à réfléchir sur le dialogisme, caractéristique de tout discours comme porteur d'un autre discours.

Pour sa part, Kristeva définit ce phénomène comme prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours sauf que cette altérité concerne des plans assez hétérogènes². Quant à Todorov, il en voit une multiplication des voix diverses ou « polyphonie » : « *l'incarnation la plus pure de cette tendance au roman* ».³

Mais il semble que cette polyphonie et dialogisme, comme idée fondamentale prenant en compte l'altérité avec un travail de transformation du discours de l'autre, mène à ce que l'on appelle *intertextualité*⁴ d'où une sorte de dialogue entre les textes.

Dans *La Soumission*, c'est à partir d'une énonciation polyphonique, qui ouvre le texte à d'autres textes et discours littéraire, social... (parfois synonymes d'inconscient), que s'établit tout un parcours intertextuel avec ses variantes.

En effet, la première caractéristique scripturale dans *La Soumission* est celle liée au statut ambigu du narrateur : la perspective à la fois clairvoyante et naïve dans l'instance narrative peut, d'ores et déjà, nous apprendre beaucoup sur les rapports familiaux et le monde compliqué des adultes.

Dans le texte, il semble d'abord que la parole est donnée à un conteur traditionnel ouvrant le récit et qui est en parfaite connaissance de son rituel :

Au nom d'Allah, plus puissant, plus juste, plus atroce et le plus clément, je commence mon histoire qui serpente au fond de cette forêt de mon cœur, avant que le temps sauvage vienne sur elle et que l'oubli n'éponge les détails.

Je demande à Dieu, lui le plus beau et celui qui aime la beauté, de me procurer une nuit longue à la longueur des Mille et une nuits, pour pouvoir ouvrir ma plaie et vous raconter mon histoire jusqu'à sa fin avant que le jour ne pointe ; car celui qui raconte dans la lumière du jour engendrera des enfants chauves ou teigneux. Souhaitons qu'Allah, le miséricordieux nous garde, ainsi que notre descendance croyante, pour l'éternité dans sa bienveillance. Nous sommes la pure semence prophétique, dit-il pp.13-14.

En outre, cette ouverture traditionnelle du conte renseigne sur un narrateur omniscient qui inscrit d'emblée la problématique identitaire, celle des origines et de la descendance dont se réclament les personnages tout au long du récit.

Cependant, cette omniscience disparaît, par moments, et cède la place à l'enfant Younès qui prend aussitôt la parole adoptant un point de vue interne imprimant à son regard étonnement, questionnement, perplexité et naïveté face au monde des adultes :

Sous l'œil en éveil de ma mère, je vivais. Un œil qui ne dormait point, ne surveillant que mon petit sexe masculin, camouflé jusqu'à l'âge de neuf ans, six mois et vingt-trois jours, dans une touffe de coton, entouré d'un foulard en soie persane. À n'importe quel moment, je ne trouvais que celui de ma mère, déshabilleur et éveillé, braqué sur moi. Il m'était interdit de pisser dehors, dans la cour poussiéreuse où tous les autres enfants de mon âge faisaient, sans gêne ni complexe, leurs besoins, leurs diableries, leurs joies. Les rares ou courts moments où j'étais autorisé à sortir pour jouer avec les autres, je ressentais en moi cette voix piquante de ma mère tournant, comme une toupie, dans la tête : ne fais pas pipi dehors. Ne te déshabille devant personne. Si dans l'urgence tu as envie de pisser, fais-le dans le coton et dans la soie, dans ta robe. À l'image de mes cinq sœurs, et jusqu'à l'âge de neuf ans, six mois et vingt-

trois jours, je portais des robes fleuries de vert, de jaune et de rouge. J'adorais mes petites robes fleuries. Nos six robes étaient coupées du même tissu, acheté et cousu chez un tailleur juif, Haroun Sadek, dit-il, pp.14-15.

Par cette énonciation polyphonique, le texte introduit son dialogisme par la coexistence de deux voix, celle d'un narrateur omniscient, adulte et un parfait conteur ; et l'autre, celle d'un enfant rapportant naïvement ses impressions ce qui donne à voir une structure narrative de dédoublement balançant le lecteur et le confrontant à un puzzle où chacun des personnages y met des pièces pour créer une vision globale du passé et de ses conséquences sur la vie familiale. Par exemple l'enfant nous apprend plus tard que la surprotection de la mère est due à sa peur car elle ne voulait pas révéler l'identité masculine de son enfant pendant la guerre, ni l'inscrire dans l'état civil alors que l'autre narrateur l'interprète d'une autre manière voyant dans cette relation un désir incestueux de la mère, une obsession qui constitue un leitmotiv et un programme narratif dans le discours du récit.

Ainsi tout peut se lire dans l'incipit : la convocation du tailleur juif au moment où l'enfant raconte son identité sexuelle ambiguë (fille ou garçon ?) anticipe le regard du narrateur-adulte qui raconte par la suite l'adultère de sa mère, histoire qui rime avec sa quête d'un père inconnu : Hadj Rahim ou le tailleur juif ? Le narrateur se laisse emporter par l'énigme de ses origines et celles aussi de sa sœur Khokha, une constance référentielle qui rappelle la figure mythique *Nedjma* de Kateb Yacine. Le narrateur clôt ainsi son récit dans l'exil, la solitude et l'ignorance de la réalité et de son identité.

Par ailleurs, et au fil de la narration, le regard de l'enfant change pour devenir celui d'un criminel qui veut mettre fin à ceux qu'il n'aime pas. C'est ainsi qu'il tue dans ses rêves et dans son écriture la plupart des membres de sa famille en inventant l'épisode de l'épidémie pour se débarrasser de ses quatre sœurs ou *les démons* pour ne garder que la plus jeune, Khokha, qu'il aime et envers laquelle il vouait une passion incestueuse. Il a tué également sa tante Fatna dont la soumission aveugle à son mari lui étreint le cœur tout comme la femme de son grand père Houria, Maya ou Maria qui était à l'origine de la fugue de sa grand-mère et enfin son grand père, le fékih amoureux de la poésie et des femmes.

Par cette dispersion volontaire des membres de sa famille, le narrateur trouve le champ libre de se concentrer sur le récit de sa mère, de son père et de Khokha dans des histoires de rivalités, de passions dévorantes et d'inceste. Cela ne rappelle-t-il pas ces histoires compliquées où un héros problématique, victime de son entourage, mais conscient de son état, procède à l'aveu et à la confession ?

Ce que confie le narrateur-personnage au lecteur c'est cette soumission inexplicable et inouïe qui le pousse et à laquelle il attribue beaucoup de sens. À cet égard la fonction descriptive et thématique du titre *La Soumission* est très significative :

-c'est la soumission des femmes à leurs maris,

- la soumission de son père au désir féminin et à sa mystérieuse bibliothèque à l'origine de son obsession: « *Mon père, avec son Coran et ses livres de poèmes d'amour et d'histoire des prophètes et des apôtres, bien reliés, ne mourra jamais. Il est fait pour la vie, les fêtes, les voyages, les femmes, les larmes, les chevaux, les pistaches et les festins* », dit-il, p 59, il ajoute qu'il « *était fier, majestueux et satisfait de sa bibliothèque, unique en son genre dans la région, les volumes étaient bien rangés sur les étagères en bois verni, qui occupait tout un mur. Ma mère analphabète, elle aussi, était hantée par le secret du fond de cette bibliothèque* », écrit-il, p 86. Toutes ces descriptions on les retrouve dans pratiquement tous les romans d'une génération de la littérature maghrébine que l'on appelle « Les enfants terribles ».⁵

- Paradoxalement cette « aliénation » explique aussi celle du narrateur qui rejoint le désir de son père à travers le désir incestueux envers Khokha puis passe à sa fascination par la lecture : « *Sous mes bras, dans un sac d'alfa, je portais les livres de contes et d'histoires d'amour et de guerre que m'avait offerts cette belle maîtresse Castella* », dit-il, p. 59 en évoquant ses lectures d'Henri Miller sous l'œil vigilant de son père.

La posture de l'énonciation permet donc une fragmentation de la réalité ressuscitant l'ambiance familiale à travers des récits réels, imaginaires et des mensonges qui s'expliquent par les délires, les hallucinations:« *Histoire sur histoire. Rien sur rien. Rien n'était juste, mais tout semblait vrai* » avoue-t-il p. 125.

Le dédoublement du narrateur et son aliénation agissent dans l'espace textuel du récit à travers l'énonciation qui s'élabore dans une dynamique bivocale faisant entendre deux voix en relation dialogique. Le dialogue s'établit également avec d'autres textes (du discours social, religieux et littéraire) que le narrateur convoque à travers différentes formes.

Récits croisés et intertextes

La Soumission raconte l'histoire d'une famille aux filiations incertaines. Le narrateur commence et termine son récit par la tragédie de sa mère et le despotisme de son père à travers un même jeu de fascination/répulsion et de vérité/mensonge de l'image des parents : « *Elle était*

soumise et éteinte. Je désirais vomir, expulser tout ce qu'il y avait dans mon ventre, sur le visage de mon père, dont le nez fut toujours enterré entre les pages de son gros livre. Je ne haïssais pas mon père. J'aimais ma mère, obéissante et réduite à la merci de ce bon croyant » pp. 118-119.

Un renversement de situation s'opère au fil de la narration et où la soumission de la mère se transforme en une vengeance par l'inceste et l'adultère et l'image d'un père tyrannique est justifiée par son aliénation telle que nous la présente la figure d'un fekih assoiffé de savoir et de connaissances religieuses et qui, pétri d'une vaste culture arabo-musulmane, son seul désir était d'être à la hauteur de sa lignée:

Mon père avait bonne foi en Dieu et en son prophète, il ne cessait de répéter dans l'oreille de ma mère qu'il entendait, chaque jour avant la prière de l'aube, une voix céleste lui souffler à l'oreille qu'il était le descendant du Prophète, et qu'il lui ressemblait par son physique : la barbe soyeuse, le front illuminé, la taille et même les dents blanches. Depuis, il n'avait jamais interrompu ses prières, la lecture de la Sira et la consommation de son legmi. Emporté par l'amour de Dieu et de son prophète, il vendit la seule vache qui lui restait, pour partir jusqu'à Fès et achetait une centaine de volumes et de manuscrits : une nouvelle édition de la Sira d'Ibn Hicham (mort en 834), Kitab al-ibdah fi ilm annikah de Assoyouti (mort en 1505), Sahih de Moslem (mort en 874) pp. 85-86.

À travers la métaphore filée animale du loup et du renard affamé, le narrateur décrit la passion dévorante de son père envers les femmes allant jusqu'à l'illicite, le péché et l'inceste « *Mon père, à son habitude, lisait à haute voix tantôt des versets de la sourate Anniçae (les femmes), tantôt des passages de la Sira, biographie du Prophète, tantôt il s'adonnait au silence, sirotait sa boisson préférée, le legmi* », p. 61, il récitait le Coran au rythme d'un maqame andalou chanté par la voix chaude et mielleuse de Khokha, p. 74 dont le nom signifie la pêche jouant sur la sonorité du mot pour faire le portrait de cette fille et sœur « *belle aux frontières du grand péché* », dit-il p. 66.

Le narrateur nous présente l'image d'un enfant obsédé par le spectre d'un père bouleversé par la beauté splendide de sa belle mère et possédé par son désir ardent pour sa fille adoptive Khokha attendant avec impatience ses neuf ans et cherchant par tous les moyens à accélérer sa puberté pour l'épouser comme dans la Sira du Prophète, histoire répétée plus de trois fois dans le texte signalée par une citation entre guillemets et en italique : « *Abou Bakr aurait envoyé sa fille Aïcha porter au Prophète une coupe de dattes et lui dire : « Mon père te demande si elles sont assez mûres pour toi ! » La réponse du poète fut brève et insistante : Nous acceptons, nous acceptons, nous*

acceptons ! » et, joignant le geste à la parole, il attire vers lui la gamine en la saisissant par le bout du vêtement. Choquée, l'enfant cria au traître lubrique. », p 139.

Cette coprésence des fragments de la *Sira* traduit le désir aveugle du père de suivre le chemin du Prophète, il passa toute sa vie à lire les volumes des manuscrits achetés à Fès où est évoqué le mariage avec les enfants, pratique qui n'était ni rare ni refusé car elle assurait les rapports intimes entre deux familles. D'autres histoires de *houris* que les bons musulmans rêveront de trouver dans leur harem au paradis peuplent l'imaginaire du père et accentue son obsession : « *J'étais triste de le voir dans un tel état. Je ne le haïssais pas. Il était le huitième dormant (...). Je pardonnais à mon père qui rêvait de noces plus grandes que celles de Zayneb. Lui qui rêvait de devenir prophète* », p.89. Le narrateur dissimule dans cette parodie tout l'univers religieux et socio-culturel de son père à travers une tonalité ironique.

D'autre part, l'image de la belle-mère, convoitée par le père et l'enfant, renvoie implicitement à celle de Rachid Boudjedra tout comme sa manière de dire sa haine et sa révolte, espace scriptural où le lecteur est violemment interpellé comme le fait le narrateur de Rachid Boudjedra par un cynisme tonal qui s'exprime dans le champ lexical de la nausée: « *la présence de mon père à la maison me gênait, me donnait des douleurs au ventre, l'envie de vomir* », p. 79, « *je confesse, j'avoue, plutôt je vomis tout ce que j'ai entassé dans le cœur* », écrit-il, p. 36, ou encore : « *Face à mon père, je sentais toujours, une révolte, un sentiment d'horreur* », p.107 et les images obsédantes des femmes soumises qui, dit-il, « *finirent leur vie cauchemardesque par la répudiation* », p.38 ou celles du sang de la mariée telle une « *bête qui attend son égorgeur* », p. 37.

Néanmoins, ces images qui rappellent les romans de Rachid Boudjedra subissent d'autres scénarios à travers lesquels le narrateur tente de reconstituer, par le dialogisme, l'image soumise de la mère chez Boudjedra pour la doter d'une force qui s'explique par la vengeance dans l'inceste avec son enfant et l'adultère à travers sa relation avec le tailleur juif, une scène qui rappelle aussi les origines douteuses de *Nedjma* de Kateb Yacine et le mythe du mariage consanguin par un renversement de situations. L'enfant Younès se laisse emporter par cette énigme des origines étant incapable d'identifier son véritable père : Hadj Rahim, le descendant du Prophète ou alors Haroun Sadek le tailleur juif ? Il était également incapable d'affirmer son identité sexuelle jusqu'au jour de sa circoncision, seul moment qui lui a permis de recouvrir son identité masculine. Il a cessé de porter des robes fleuries et commence à désirer sa sœur et future belle-mère Khokha.

Ainsi l'inceste constitue une autre constante référentielle qui revient souvent dans le texte que l'on rencontre aussi dans le récit énigmatique de

Khokha qui se métamorphose tout au long de l'histoire et dont l'origine et la réalité demeurent confuses.

Sœur, fille adoptive, esclave offerte à son père, belle mère et princesse targuie Tine-Hinane qui peuplait jadis les contes berbères, telles sont les différentes représentations de Khokha par sa double métaphore sexuelle (la pêche mûre) et religieuse (le péché). C'est sa présence qui a bouleversé la famille étant à l'origine des conflits entre la mère et le père et entre le père et l'enfant qui devient déserteur, aliéné et hystérique.

Ces récits croisés sont accentués par l'intertextualité qui retravaille le texte et lui donne sens : ⁶l'intertexte religieux, celui social, culturel ou encore littéraire, quelque soit la forme sous laquelle il apparaît ou son mode (citation, référence, allusion pastiche, transposition, parodie...), indépendamment du caractère immanent et clos des partisans du structuralisme, renseigne aussi sur le texte et le monde et délibérément sur la vision du monde de l'auteur. Mais une telle lecture suppose le rôle actif d'un lecteur qui seul : « *est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et intertexte ; celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe en signe* », précise M. Riffaterre.⁷

Par ailleurs, le lien intertextuel s'explique par le statut générique du texte : l'architextualité, telle que définie par Gérard Genette ⁸, peut à juste titre compléter cette lecture de la vision du monde et de l'imaginaire que nous propose *La Soumission*.

Architextualité : du conte merveilleux au récit fantastique

Par une structure narrative soigneusement élaborée, le narrateur entraîne irrésistiblement son lecteur dans le fil de l'intrigue et le mène vers le dénouement dans un univers où se côtoient le rationnel et le surnaturel, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort pour dire l'amour, la violence, les liens familiaux saccagés, le désir de l'inceste et la soumission.

À cet effet, le merveilleux et le fantastique semblent être les deux voix possibles pour explorer les espaces ambigus et rendre compte de la psyché des personnages.

La troisième stratégie scripturale est celle touchant au genre ou l'architextualité dans la terminologie de Gérard Genette. Cette relation est évidente, elle fait subir au récit les lois d'autres genres. Ainsi le roman familial

et réaliste qui s'ouvre à la manière d'un conte merveilleux bascule dans le fantastique.

En effet, le récit s'inscrit d'abord dans la tradition du conte dont il respecte les caractéristiques dès l'incipit qui rappelle la formule habituelle « *Kane Ya Ma Kane* », et à l'occasion de chaque séquence, le conteur introduit le discours de l'oralité « *Ne dépensez pas deux mots si un seul suffit* » ou encore « *Au bout de la patience il y a le ciel* », proverbe targuie.

Or l'auteur n'a nullement l'intention d'entraîner ses lecteurs dans l'univers bien ordonné du merveilleux, c'est pourquoi il recourt à la structure des *Mille et unes nuits* qui se présente comme un modèle pour aborder et dire le monde de son père. L'enjeu se trouve donc dans la confrontation d'un enfant innocent à un monde absurde, séduisant et chargé d'érotisme à travers les épisodes nocturnes du père dans son harem.

Le récit évolue au rythme des images réelles et irréelles des nuits interminables où l'histoire familiale croise le merveilleux des contes orientaux et berbères jusqu'à la clausule où le narrateur raconte le destin de chaque personnage :

Mon père perdait son jardin d'éclat, s'adonnant à un délire fiévreux et hystérique. Il voyait sa belle-mère, femme de péché, dans sa poésie ou sa fitna, Houria, Maya ou Marie, sa princesse Khokha-Tine-Hinane, la Targuie (...). Quant à ma mère, par son grand cœur et sa bonté, elle accomplissait sa sortie nocturne, où elle pratiquait, et pour l'éternité, l'équitation sur le dos d'une tombe (...). Dans sa mort, Khokha, nubile, bâtit en moi des soleils et des terres vertigineuses et sans bords, réveillant en moi les brûlures de la jalousie : elle possédait en sa possession tous les cieux et toutes les histoires (...) et moi, j'étais nu, sans coquille, sans ombre, sans histoire et sans père. Avec l'aide de Dieu, le Miséricordieux, le Compatissant, et le salut son prophète, je finis mon histoire, avant que la nuit ne débouche sur la lumière du jour, pp. 150-151.

S'il associe son récit au conte, Amine Zaoui joue également avec un autre genre et l'on retrouve dans *La Soumission* des aspects propres au récit fantastique : unité de l'intrigue (il s'agit du récit du père et de la mère), l'unité de l'espace (l'histoire se passe dans son village ou douar), l'unité du temps (l'enfance de Younès), très peu de personnages (le père, la mère, Khokha et le narrateur homodiégétique) et la chute surprenante sur la réalité de Khokha, celle-ci n'est pas sa sœur comme il le pensait mais la future femme de son père.

À cette spécificité formelle du récit fantastique s'ajoute une spécificité thématique caractérisée par l'intrusion sournoise et brutale du mystère dans le

tissu de la réalité. En effet, les apparitions nocturnes, les cauchemars, les dédoublements, les créatures mystérieuses, les objets maléfiques orchestrent l'ambiguïté des faits. C'est ce que montre l'image ambivalente de sa mère : elle est protectrice, tendre et nourricière, tantôt idéalisée, élevée au rang d'une déesse mythologique belle et chaste : « *Ma mère était silencieuse, calme et expressive, une déesse grecque. Une déesse de la haute sagesse* », p.102 ; mais il lui attribue, par d'autres moments, des traits inattendus soulignant son caractère incestueux, cruel et agressif car elle menait une existence bicéphale, le jour elle est mère tendre, femme soumise et épouse chaste, le soir elle est maîtresse du tailleur juif et traîtresse de son père dans un corps plein de chaleur et de secret : « *Sur la tombe, la folie et l'insolence dépassaient les mesures, ses yeux malicieux de chatte sauvage, hésitant entre le bleu, le vert et le noir, luisaient dans cette nuit automnale. Je sentais l'odeur du baroud !* », p.103.

Ainsi la beauté de la mère se transforme en une effrayante diablerie, la mère se métamorphose en une étrange créature dans des scènes nocturnes pour venger sa soumission : elle fuit la maison de son mari le laissant dans les bras de Khokha pour rejoindre son amant défunt le juif Haroun Sadek et c'est dans le cimetière qu'elle s'exerce à l'équitation, une activité fortement marquée par une connotation sexuelle où elle retrouve sa féminité et dont le but est de dissiper sa frustration.

En conséquence, c'est cette image inquiétante de la mère qui a nourri chez l'enfant ce sentiment d'ambiguïté envers les femmes qu'il exprime à travers une étrange dualité: la bonté d'une mère soumise mais indigne car amante en perpétuelle métamorphose.

La jalousie et la vengeance sont donc à l'origine de cette métamorphose contribuant au développement d'un instinct autodestructeur : la mère perd la raison : « *Ma mère, constatant la place capitale qu'occupait Khokha dans nos cœurs, mon père et moi, souffrait de l'intérieur. Incendiée par une rage teintée de jalousie, elle avait fini par perdre la raison et l'équilibre et ne plus sentir la terre sous ses pieds* », dit-il, p.73.

Le portrait ambivalent de la mère permet enfin de l'inscrire dans une longue tradition littéraire, celle de la femme à craindre, séduisante et fatale à travers son image ambivalente :

À présent, ma mère s'envolait dans son huitième ciel. Elle était très belle dans sa rage bleue. Soudain, une mélancolie m'envahissait le cœur, je sentais un froid terrible habiter ma tête et genoux, je décidai de quitter ma cachette et de rejoindre la maison. Une pluie fine et douce tombait sur la makbara. Ma mère était toujours sur le dos de son cheval (...). L'image de ma mère sur le dos de son cheval me hantait, me harcelait : elle avait les yeux marrons, ambrés plutôt, quand ils devenaient gais...je constatais

que la couleur de ses cheveux était rousse. Une couleur excitante, séduisante, qui provoquait le plaisir charnel, dit-il, pp. 104-107.

Le narrateur précise dans une citation sans référence que « *La coloration rousse est diabolique et séditeuse. Nombreux sont les prêtres qui ont envoyé des lettres de menaces aux artistes qui portaient des cheveux de couleur rousse* », dit-il, p. 108.

L'insertion de cet intertexte nous plonge encore une fois dans l'univers fantastique des récits sur les femmes séduisantes et fatales qui conduisent au péché à travers des figures changeantes, des créatures fascinantes, des revenantes, femmes-vampires et diables, origines de tous les maux. Il est donc clair que le narrateur recourt aux célèbres textes misogynes⁹ de la tradition occidentale en partant du discours biblique pour partager le même imaginaire: « *Mon père, qui aimait les belles femmes qui fauent sans remords, à l'image de Houria ou Maya, n'avait jamais confiance en elles. Il disait en commentant l'histoire d'Adam et Eve : la femme est un serpent à sept têtes* », dit-il, p.79, ou encore : « *Ah les femmes, elles sont les sœurs de Satan !* », dit-il, p. 133.

Le récit d'Amine Zaoui analyse les lieux fantasmatiques du despotisme oriental arabo-musulman en convoquant l'intertexte religieux et les textes des grands mystiques, il croise d'autres imaginaires tout en séduisant le lecteur par des moyens détournés, des jeux intertextuels, des hypotextes potentiels et une architextualité à travers le merveilleux et le fantastique comme autant d'hallucinations qu'il exprime par les secrets et les mensonges du roman familial.

Le recours aux multiples figures symboliques donne accès à la signification idéologique du texte romanesque où le religieux, le social et le littéraire s'interpénètrent et où l'accent est mis sur la déconstruction du discours social en méditant longuement sur l'enjeu des pouvoirs masculins.

REFERENCES

¹ Amine Zaoui. *La Soumission*. Alger : Marsa, 2001.

² Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, pp.222-225.

³ En ce sens que le dialogisme peut désigner la relation entre un narrateur et son destinataire, ou alors entre un auteur, narrateur avec son personnage. Kristeva insiste donc sur la relation à la fois linguistique et littéraire entre les genres littéraires mais aussi entre le texte et son destinataire ou encore entre la

subjectivité d'un narrateur et la conscience de son personnage comme spécificité du roman.

⁴ Todorov, T. M. *Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, p.103.

⁵ Pour Kristeva, Sollers, Riffaterre et Barthes, tous les textes sont concernés par l'intertextualité : « *condition de tout texte quel qu'il soit* », R. Barthes « De l'œuvre au texte », 1971, repris dans *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p.73.

⁶ Notamment Tahar Ben Jalloun, Rachid Boudjedra, Mourad Bourboune pour n'en citer que quelques uns.

⁷ « *L'intertextualité est donc partie prenante de la constitution du sens qu'elle détermine et, inversement, le repérage de l'intertexte contribue à l'établissement du sens* », note Sophie Rabau dans *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion, 2002.

⁸ M. Riffaterre. *Sémiotique la poésie*. Paris : Seuil, 1983, p.205-207.

⁹ Gérard Genette. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, Coll « Points », 1982.

¹⁰ À ce sujet l'ouvrage de Pierre Darmon, *Femme, repaire de tous les vices. Misogynes et féministes en France XVIe-XIXe siècles*. Ed André Versaille, 2012, présente toute l'histoire de la misogynie en remontant à l'antiquité, au judaïsme, aux Ecritures saintes, aux discours des pères d'Église, aux grivoiseries proverbiales... jusqu'au XIXe siècle où cet esprit s'illustre dans différentes formes d'expression artistique comme une littérature que l'on classe aujourd'hui dans le genre fantastique et que l'on désigne par vampirisme des femmes où encore celle dont le thématique se concentre sur l'image fatale de la femme.

Bibliographie

Corpus

• ZAOUI, Amine. *La Soumission*. Alger : Marsa, 2001.

Œuvres littéraires

• BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*. Paris : Denoël, 1969.

• YACINE, Kateb. *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956.

Ouvrages critiques

• BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

• BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.

- BARTHES, Roland. « De l'œuvre au texte », 1971, repris dans *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p.73.
- DUPIÉZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : UGE, « 10 /18 », 1984.
- FONTAINE, Daniel. *La Poétique*. Paris: Nathan, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll « Points », 1982.
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 1995 (1^{ère} édition 1963).
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion, 2002.
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE, Michel. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983.
- RULLIER-THEURET, Françoise. *Les genres narratifs*. Paris : Ellipses, 2006.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978.
- TODOROV, T. M. *Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, p.103.

Sciences humaines :

- CLANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Edouard Privat, 1973.
- CHEBEL, Malek. *L'esprit de sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Barcelone : Payot, 2006.
- Darmon, Pierre. *Femme, repaire de tous les vices. Misogynes et féministes en France XVIe-XIXe siècles*. Ed André Versaille, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. (Trad. Fr., 1933) Paris : Gallimard, 1971.