

Bibliographie

El Watan-Weekend n°: 299 du vendredi 02 Janvier 2015.

Gide A., *Les Faux-monnayeurs* [1925], Paris, Gallimard, 1980.

Gontard M., *Ecrire la crise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Scarpetta G., *L'impureté*, Paris, Gallimard, 1985.

Zaoui A., *La chambre de la vierge impure*, Alger, Barzakh, 2009

1 - Cf. *Larousse de Poche*, Paris, Larousse, 2013.

2 - Extrait de la postface de ce roman

3 - Nous pensons en particulier à Momou qui, en plein délire, parcourt Alger, pieds nus, de nuit comme du jour, et crie: « c'est moi Sénac, c'est moi Yahia el Ouahrani », affirmation qui résonne avec celle d'Al Halladj : « c'est moi la vérité c'est moi la vérité »

4 - Ce cri de Salman le Grand, après avoir trouvé le fameux manuscrit dans la ville de Tamnetit : « je l'ai trouvé ! je l'ai trouvé ! » rappelle en effet *Eureka!* d'Archimède.

5 - Cf. *El Watan-Weekend* N° 299 du vendredi 02 Janvier 2015

6 - En effet, en plus de l'évocation du prophète Salamon, ce nom de Salman le Grand rappelle aussi tous les grands empereurs de l'Occident, à l'image d'Alexandre le Grand, roi de Macédoine et fondateur d'empire (IV^{ème} siècle av. J.-C.)

7 - Célèbre voyageur et géographe arabe (1304 - v.1370).

son double qui «se lance dans un long discours sur [leurs] origines andalouses qui remontent au grand chanteur et musicien Ziryab, celui qui inventa la cinquième corde du luth» (p.108).

Enfin, le dernier personnage qui incarne dans ce livre l'identité postmoderne, c'est bien Salman le Grand, père du narrateur-conteur Ailane. En effet, comme le suggère son nom⁶, ce personnage est l'illustration parfaite d'une identité rhizomique, celle de l'errance et de l'altérité au cœur du soi. Infatigable globe-trotter, il incarne l'esprit d'ouverture vers l'altérité et l'amour du voyage. Cependant, même s'il était «une âme errante sur des chemins pendant un siècle et sept années, quatre mois et vingt-trois jours» (p.113), son idole n'a jamais été Ibn Batouta⁷, mais plutôt l'illustre Ibn Khaldun qu'il cherche à surclasser. Son admiration pour ce célèbre historien l'amène à se retirer discrètement «dans la médina de Bejaïa pour s'installer dans une mosquée où jadis enseignait» (p.85) ce dernier. Persévérant, il parvint à concrétiser «son rêve suprême : effacer l'image d'Ibn Khaldun et celle d'Ibn Tumert (...) de la mémoire collective des Berbères» (p.92).

Par cette référence à ces deux personnages historiques, l'auteur cherche à souligner un trait important que l'on retrouve chez le sujet postmoderne, à savoir un bilinguisme assumé et vécu comme enrichissement intellectuel de soi. Car comme nous le savons, ces deux savants sont des Berbères qui ont produit des œuvres monumentales en langue arabe. Quant à Salman le Grand, il a fait mieux, lui l'arabophone, a réussi l'exploit de traduire le saint Coran en langue berbère. Plus que cela, passionné d'Al Mutanabbi et de Cheikh Mouhand U Mouhand (p.115), il a toujours assumé son bilinguisme.

Conclusion :

En définitive, nous pouvons conclure par dire que toutes ces «impuretés» opèrent un véritable décentrement par rapport aux premiers romans de la littérature francophone du Maghreb, dans le sens où il n'oppose plus le Même à l'Autre. Au contraire, il plaide pour une hétérogénéité radicale de l'être à travers les exemples d'Ailane, Sultana et de Salman le Grand qui se démarquent nettement de ceux qui se définissent par opposition à l'Autre. En bref, en créant de tels personnages, l'auteur plaide pour une identité rhizomique même si cela n'est pas du tout évident dans une société peu ouverte à l'Autre.

haines, elle céda à la pression et décida enfin d'aller vers des lieux plus cléments : *«j'ai décidé de partir sur les traces de ma mère Rokia : « Nous sommes condamnés au voyage»»* (p.166). Par cette décision, elle confirme cette idée d'errance qui est au cœur de l'identité rhizome, cette identité postmoderne qui intègre l'autre au cœur du moi et non pas celle qui se construit sur l'opposition binaire de l'Autre et du Même.

Par ailleurs, l'autre personnage qui rêve de départ sur les traces de Rokia n'est autre qu'Ailane. A l'instar de sa cousine Sultana, il est un parangon de l'identité hybride. Lui aussi voue une admiration sans bornes pour la fugueuse et rebelle Rokia, une admiration qu'il décline quand il dit : *«sur les traces de ma tante Rokia, j'avançais sans ailes»* (p.33). Subjugué par elle, il ose même s'agenouiller et se prosterner devant son portrait pour demander à Allah de la protéger, imitant par là le comportement de sa tante devant le portrait de son idole à elle Mustafa Atatürk, le père de la Turquie moderne. A l'image de cette rebelle, Ailane affiche sa singularité identitaire dès les premières pages du roman. En effet, tout en se démarquant de ceux qui croient *«aux prêches violents sur la fin du monde et contre l'Occident mécréant»* (p.68), il annonce d'abord son «impureté» identitaire à travers l'énumération de ses idoles révolutionnaires : *«C'est un fait, je suis passionné par les révolutionnaires : le prophète Mohammed d'Arabie, que le salut soit sur lui, Che Guevara d'Amérique latine Nelson Mandela d'Afrique et Ismail Abdelfattah d'Aden»* (p.27).

En plus de ces idoles, l'amour des langues est l'autre preuve de cette altérité intégrée au cœur d'Ailane, ce sujet postmoderne. Ce dernier, séduit par l'*«espagnol hautement musical»* de Laya, parvint, au bout de six mois, *«à parler et écrire parfaitement la langue de Cervantès et de Garcia Lorca»* (p.86). Cependant, ce qui illustre le mieux l'identité rhizomique de ce personnage est sans doute son interrogation sur sa génitrice :

«Neuf mois de traduction. Neuf mois d'attente : le bébé. Malgré l'absence de mon père, je suis né, disait ma mère, le jour de l'achèvement de la traduction du Coran en berbère. Un don d'Allah ! Suis-je le fils de Nouara, de Chehla ou de Rokia ? Les choses s'imbriquent dans ma tête, telles des poupées russes» (p.89).

En effet, au-delà de cette analogie qui fait de la traduction du Coran en berbère un processus d'enfantement, ce passage reflète l'hybridité identitaire d'Ailane. En se demandant s'il est le fils de Nouara, de Chehla ou de Rokia, ce personnage ne traduit pas sa crise identitaire cette interrogation est, pour lui, une façon d'assumer son identité plurielle à laquelle même il rajoute une autre origine, par le biais de

enfermés dans leurs certitudes au point de cultiver la haine de l'autre. L'auteur lui-même nous oriente vers cette piste en dénonçant, dans une interview, le cloisonnement identitaire du monde arabo-musulman : «*Le monde arabo-musulman est en proie à une culture de méconnaissance de l'autre, de l'autosuffisance malade, et cela engendre la haine et l'animosité envers cet autre avec lequel on partage la vie sur cette terre.*»⁵ Cette méconnaissance générant la haine d'autrui se trouve en effet au cœur de ce roman, mise en cause par ces personnages en question qui rêvent d'une identité plurielle. En se démarquant des autres, ces personnages illustrent cet élément essentiel de la culture postmoderne, à savoir «*l'intégration de l'autre – cet ennemi pour la modernité – dans la conscience de l'identité-ipse*» (Gontard, 2013 : 63). Ce qui nous conduit alors à expliciter cette intégration de l'autre dans ce texte.

Sultana, la vierge impure, est sans doute un de ces personnages qui ne croient guère au «*fantasme moderne de la race pure et de l'identité-racine*» (Gontard, 2013 : 63). Du moins, c'est ce qu'elle découvre en elle, au hasard d'une émission radiophonique qui précipita son ouverture à l'Autre ou plus précisément à la religion de ce dernier :

«Je ne sais pas comment, la nuit suivante, très tard, je tombais sur cette station de radio qui diffusait la lecture de quelques passages du livre saint, la Bible (...). Le lecteur disposait d'une voix exceptionnelle qu'accompagnait une chorale harmonieuse hautement spirituelle. Cette lecture me fait monter les larmes aux yeux ; en même temps, elle éveilla en moi une énergie spirituelle et charnelle» (p.156).

Depuis cette découverte, Sultana prend l'habitude d'écouter cette émission et s'intéresse de plus en plus à cette religion de l'Autre au point où son amour pour la Bible devient comparable à celui qu'elle porte pour le Coran, le livre saint des musulmans : «*je lisais tantôt le Coran tantôt la Bible*» (p.159). Par cette pratique iconoclaste, elle se distingue des autres habitants du village qui se définissent par la négation d'autrui. Ces derniers, se croyant dépositaires de la vérité stigmatise cette *Yahoudia* et l'expose à la vindicte populaire comme nous pouvons le lire à travers les propos de l'épicier du village, Hedi El Manchot : «*Nous avons parmi nous une yahoudia dans le village. Une malédiction envoyée du ciel d'Allah sur nos têtes. Elle a abandonné l'islam, religions de nos parents (...). Une mourtadda, il faut l'égorger, il est licite de verser son sang*» (p.160). Malgré toute cette haine à son égard, Sultana suit innocemment son chemin que les deux voix (voies) d'Allah éclairent. Mais face au déchainement des

une construction sans piliers (...)» (p.125), nous lisons des expressions reprenant des clichés désuets de l'autre culture, à l'exemple de «*cette femme (...) est capable de cacher toute la forêt*» (p.41) et «*l'habit ne fait pas le moine*» (p.41). Tous ces exemples montrent comment l'imaginaire de ce roman est irrigué par les deux cultures citées et combien sa pensée est métissée. Par ailleurs, histoire de pousser l'hétérogénéité de son texte à l'extrême, l'écrivain fait cohabiter ces deux cultures dans une même phrase comme dans l'exemple suivant : «*avant qu'une belle Turquie, tête de Turquie, ne me mange la tête*» (p.109). Puisqu'au moment où «*tête de turque*» renvoie à un cliché de la culture française, «*me mange la tête*» n'est qu'une transposition littérale d'une expression populaire algérienne. Enfin, accentuant davantage l'hétérogénéité de sa texture, l'auteur y insère aussi des versets coraniques traduits à l'exemple de la sourate *les impies* du saint coran.

En dernier lieu, sur le plan linguistique, ce roman d'Amin Zaoui valorise le bilinguisme comme l'illustrent ses personnages principaux. L'amour des langues chez ces derniers est en effet révélateur de cette valorisation du bilinguisme «*qui ne s'exprime pas sur le mode du déchirement mais sur celui de l'ouverture du sujet à sa propre altérité*» (Gontard, 2013 : 120). Car même s'il arrive à l'auteur d'employer souvent, dans cette œuvre, des mots arabes avec une typographie distinctive (italique), cela n'obéit nullement à un effet de folklorisation. Son but est plutôt d'éviter les aléas d'une traduction approximative dans la mesure où «*traduire, c'est trahir*». A titre d'exemple, quand il parle de la célèbre œuvre d'Ibn Khaldun, il préfère le mot arabe *Mokaddima* en italique, précédé de l'article français 'La', au titre 'Prolégomènes' employé dans les traductions françaises de cette œuvre. Par un tel choix, notre écrivain montre combien il assume son bilinguisme, une position qu'illustre davantage avec la transcription dans deux langues différentes (français et arabe) d'une expression funéraire : «*A Allah nous appartenons A Allah nous retournerons*» et «*إنا لله وإنا إليه راجعون*» (p.22).

III. Identité composite: Enfin, pour compléter cette analyse du postmodernisme dans *La chambre de la vierge impure*, nous nous proposons de montrer à présent comment l'auteur fait d'Ailane Salman le Grand et Sultana des parangons d'une identité mosaïque obéissant «*au principe postmoderne de diversalité*» (Gontard, 2013 : 64). Une telle lecture est suggérée par la démarcation de ces personnages des autres habitants du village *Karmoussa* qui sont

II. Hybridité dialogique : Plus significative encore est l'impureté dialogique dans cette œuvre, une impureté qui touche et à la langue et à la pensée. Elle se remarque à travers plusieurs phénomènes de réécriture d'éléments culturels, littéraires et linguistiques donnant lieu à une hétérogénéité qui s'étend de l'imitation à la translation et de la polyphonie au bilinguisme. Une hétérogénéité que nous nous proposons d'aborder à présent en nous focalisons sur les éléments qui affectent la langue d'écriture par l'introduction d'éléments issus de la culture arabo-musulmane. Toutefois, vu l'étendue de cette question nous nous contenterons ici de l'analyse de l'imitation littéraire, de la translation et adaptation de contenus culturels du terroir, et enfin de l'usage d'une langue métisse.

Comme nous l'avons vu plus haut, la littérature arabe, avec ses trois genres narratifs, altère la « pureté » générique de ce livre. Mais cette impureté, comme nous le verrons ici, ne se limite pas seulement à l'altération du code romanesque, elle se constate aussi dans le travail de réécriture accompli par l'auteur à partir de textes de la littérature arabo-musulmane. En effet, en plus de l'influence manifeste des *Mille et une nuits* et des allusions littéraires à Al Halladj³ et à Archimède⁴ ce roman reprend, en italique, un court récit sur le calligraphe Ibn Moqla avant de le pasticher dans une fresque décrivant un exploit de Salman le Grand. En parodiant le récit de ce malheureux calligraphe l'auteur instaure ainsi un dialogue entre le texte premier, intitulé *La Main qui rêve* et narré, comme dans une halqa, par un conteur dans la médina de Béjaia, et un texte second, celui qui relate le procès de Salman le Grand après avoir traduit et calligraphié le Coran en berbère. Par ce pastiche, l'auteur laisse transparaître sa double culture tout en invitant son lecteur à méditer ce destin tragique qui s'abat sur chaque main créatrice. Puisque, comme Ibn Moqla, victime du calife Al Radhi Bi Allah qui lui a tranché d'abord la main droite, puis la main gauche et enfin les deux pieds, Salman le Grand a subi lui aussi le même châtiment pour avoir osé traduire et transcrire «*le Coran paroles d'Allah, dans une langue sale telle que le berbère*» (p.93). En bref, le pastiche sert ici à souligner la cruauté des bourreaux qui s'acharnent sur toute *main qui rêve*.

Sur le plan culturel, cette œuvre regorge d'adaptations et transcriptions d'adages du terroir et de traductions de versets coraniques qui côtoient des clichés et des expressions issus de la culture occidentale. En effet, à côté des dictons arabes du genre : «*il n'y a pas d'os dans la langue*» (p.14) ou «*une maison sans homme est*

histoires tissées autour des hauts faits accomplis par cet être hors du commun. Citons en ce sens, sa maîtrise des langues des oiseaux : *«il était aussi un célèbre connaisseur, ou plutôt un décodeur, de chants d'oiseaux. Il savait éperdument imiter, lire et transcrire les langues de vingt-sept espèces d'oiseaux»* (P.49). En soulignant le pouvoir extraordinaire de ce personnage, cet extrait montre la contamination du roman par la sîra. Cependant, cette capacité digne d'un Attar est loin d'être le seul exploit de cet homme, puisque son odorat et son érudition rivalisent avec le carbone 14 des paléoanthropologues.

Mon père (...) avait acquis toute la sagesse et le savoir linguistique du prophète Salomon. En fonction de l'odeur du *smek*, l'encre traditionnelle, de la composition et de la couleur du parchemin, ou de la qualité de la peau de gazelle sur laquelle était calligraphié le texte, mon père était capable de définir avec précision l'âge du manuscrit, son pays d'origine et le nom du calligraphe (p.51).

Cet exploit et bien d'autres font de Salman Le Grand un être d'exception, voué à l'éternité comme le laisse entendre son fils : *«Mon père n'était pas mort. Et il ne mourrait jamais»* (p.47).

Enfin, comme dernière trace de la narration arabo-musulmane dans ce livre, nous pouvons citer surtout les éléments qui rappellent la rihla le récit de voyage des pèlerins vers la Mecque. Dans cette optique nous constatons que l'essentiel de ce qui est dit sur la tante du narrateur, installée à Istanbul, est relaté par les hadjis, de retour des lieux saints de l'islam. Ainsi dans cet extrait ci-dessous :

«(...) des années plus tard, quelques hadjis, transitant par Istanbul sur le chemin des lieux saints de l'islam, racontèrent qu'ils l'avaient vue de leurs propres yeux, et ils juraient que c'était elle, en chair et en os (...). D'autres pèlerins prétendirent que ma tante Rokia était assise sur une immense fortune, sur une mine d'or, qu'elle détenait cinq hôtels, trente-trois hammams à Istanbul et Izmir (...)» (p.15).

Certes ce passage est loin de ressembler à une maqama dans la mesure où ce n'est pas le pèlerin-narrateur qui parle et décrit sa découverte, néanmoins il la suggère comme escale d'un voyage donnant lieu à une rencontre enrichissante. Par ailleurs, à lire certaines phrases d'Ailane à propos des pérégrinations de son père, nous pensons directement à Ibn Batouta, le célèbre globe-trotter arabe. Une telle impression se dégage à lecture de ce passage du roman : *«je savais qu'il était menteur, parce qu'il ne parlait jamais des femmes rencontrées au cours de ses voyages dans les pays des Blancs, des Noirs et des Jaunes»* (p.35). Cet extrait est en fait une allusion et un clin d'œil aux récits de voyage d'Ibn Batouta où foisonnent les notations géographiques, climatiques et culturelles, mais jamais sur les femmes des innombrables pays explorés par cet infatigable voyageur.

de la tradition littéraire arabo-musulmane. Ces derniers, en y bouleversant l'équilibre narratif, nous amènent à lire ce récit comme une œuvre transgénérique, travaillée par la dite trace. La référence explicite à de nombreux auteurs issus de cette tradition est en ce sens un indice révélateur de la contamination de notre corpus par des procédés narratifs appartenant à la dite littérature. Tout en confirmant la double culture de notre auteur, cette référence nous conduit en fait à nous interroger sur ce travail de la trace arabo-musulmane. Il s'agit en ce sens de voir comment ces éléments altèrent la pureté de ce récit et bouleversent son équilibre narratif. En clair, en partant de l'idée que cette littérature «*ne connaît que trois genres narratifs principaux : la hikâya (conte), la sîra (biographie) et la maqama (séance) qui se combine avec la rihla (récit de voyage)*» (Gontard, 2013 : 110), nous focaliserons notre analyse en particulier sur la force du conte, les exploits des personnages et les voyages du père.

Fidèle à ses origines, l'auteur emprunte d'abord au conte qui demeure l'une des formes les plus riches et vivantes de la culture orale au Maghreb. Ainsi, contrairement au roman occidental où la narration est assurée souvent par un narrateur omniscient, cette œuvre d'Amin Zaoui est un enchâssement de récits racontés par plusieurs conteurs. Comme dans la pure tradition maghrébine où, la nuit tombante, les grands-mères racontent, souvent en improvisant, des histoires pour un auditoire intéressé, Ailane, «*dans les volutes de fumée psychotrope et le vertige des sens*»², tente de séduire son auditrice (Laya) en lui ménageant suspense et rebondissement dans cette histoire interminable et rocambolesque du père. Le désir de séduction ne quitte guère l'esprit de ce conteur-narrateur comme le suggère ce passage:

«Ce soir-là, je sortis ma langue pour enchanter Laya avec une nouvelle histoire(...)».

Je la cernai.

Je la ravis.

Je l'ensorcelai.» (p.44)

Par ailleurs, en racontant l'histoire de son père, Ailane emprunte aussi quelques traits d'un autre genre très prisé de la littérature arabo-musulmane, à savoir le récit épique, appelé communément la sîra, à l'exemple de celle de Antara. Véritable épopée racontant la geste d'un héros particulier, la sîra se trouve ainsi imité, dans notre corpus essentiellement dans l'évocation de la vie du père au nom suggestif de Salman Le Grand. En effet, toutes les versions qui y sont compilées concourent à hisser ce dernier au rang de personnage légendaire rivalisant avec l'immense Ibn Khaldoun. Cela transparait de toutes ces

linguistiques» (Balutet, 2014). Enfin, nous terminerons par la crise du sujet (postmoderne) en nous focalisant sur les personnages principaux du roman tout en soulignant l'hybridité de l'espace-temps où ils évoluent.

I. Impureté générique: Comme nous pouvons le lire sur la première de couverture, *La chambre de la vierge impure* est un roman c'est-à-dire une «*œuvre d'imagination en prose dont l'intérêt réside dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères l'analyse de sentiments ou de passions*»¹. Toutefois, bien qu'il réponde foncièrement à cette définition, ce récit d'Amin Zaoui est loin d'adhérer à l'idéal de pureté prôné, entre autres, par Gide qui voulait «*purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman*» (Gide, 1980 [1925] : 57). En effet contrairement à l'auteur de *La symphonie pastorale*, notre écrivain se révèle comme un adepte de l'«impureté générique» (Scarpetta). Son roman est en ce sens «impur» et hétérogène, vu la présence en son sein d'éléments liés à la poésie et surtout à la tradition littéraire arabomusulmane. Cette dernière, qui «*travaille la mise en récit*» (Gontard 2013 : 110) dans la littérature francophone du Maghreb, est largement perceptible chez cet auteur qui a l'habitude de publier aussi des romans en langue arabe.

Cette transgression du code romanesque, le lecteur averti peut la constater d'abord à travers ce recours fréquent au leitmotiv. Dès les premières pages du roman, ce lecteur remarque en effet la répétition d'une même formule («l'eau n'est pas dormante») à des intervalles presque réguliers. Phrase inaugurale du récit, elle revient à cinq reprises comme le refrain d'une chanson. Par une telle répétition l'écrivain veut sans doute fidéliser ses lecteurs et attirer leur attention vers l'essentiel (dans ce cas précis, il s'agit de se méfier du faux-semblant des regards). Par ailleurs, loin d'être un cas isolé, ce leitmotiv s'impose comme un élément d'une poétique dans la mesure où d'autres formules sont clairsemées dans l'univers de ce roman. C'est le cas des phrases : «*suce-moi les seins, suce-moi le sein*», «*je ne suis pas fait pour le théâtre*», «*Ailane, l'autre*» qui fonctionnent comme autant de clins d'œil de l'auteur à son lecteur qui attend au fil des lignes le retour du leitmotiv. Ce dernier, par sa dissémination déplace la lecture vers le niveau horizontal alors que le roman d'habitude se lit d'une façon linéaire et verticale.

Cependant, ce qui illustre le mieux l'«impureté générique» dans ce roman, c'est bien la présence au sein de ce dernier d'éléments relevant

L'impureté dans *la chambre de la vierge impure* d'Amin Zaoui

M. Hakim MAHMOUDI
ENS Université d'Alger

Introduction : Né en 1956, Amin Zaoui est l'un des écrivains algériens les plus prolifiques des années 2000. De ce fait, il s'impose comme référence pour tous ceux qui s'intéressent aux orientations actuelles de la littérature algérienne de langue française. *La chambre de la vierge impure*, à l'instar des six autres romans publiés, en langue française, par cet écrivain depuis 1998, illustre l'inscription de ce dernier dans l'écriture dite postmoderne. En effet, écrit dans cette période qui «*semble en partie caractérisée par la fin du mythe ("moderne") de la spécificité ou de la pureté des arts – phase de confrontation, au contraire, des métissages, de bâtardise d'interrogations réciproques (...), des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts*» (Scarpetta, 1985 : 13), ce roman ne peut déroger à cette règle d'hétérogénéité et d'impureté qui caractérise le récit postmoderne. Intéressé par ce sujet, nous nous proposons ici de repérer les caractéristiques qui pourraient établir le postmodernisme de ce texte.

Toutefois, face à une multitude de discours théoriques inhérents à ce vaste champ de l'esthétique postmoderne, nous sommes amené à choisir deux théories ou plutôt deux notions parmi tant d'autres. Ainsi pour notre analyse, nous nous référerons ici d'un côté aux notions d'hétérogénéité de Lyotard et d'impureté de Scarpetta, et d'un autre, à la notion d'hybridité qui est aussi au cœur des études postcoloniales. Par ces choix conceptuels, nous comptons expliquer certains phénomènes d'écriture postmoderniste constatés dans notre corpus. En d'autres termes, il sera question, dans ce qui suit, de l'hybridité dans toutes ses facettes. Partant de la remarque de Gontard qui voit la participation du roman francophone à l'aventure postmoderne dans la mise en œuvre «*des dispositifs de métissage et de créolisation*» (Gontard, 2013 : 109), nous nous intéresserons d'abord à l'impureté générique ou l'altération du romanesque par la trace arabomusulmane. Puis nous aborderons l'hybridité dialogique, entendue dans le sens que lui confère Nicolas Balutet comme «*transformation dans un texte particulier de différents éléments culturels, littéraires et*