

**République Algérienne Démocratique Et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université D'Alger 2**



**Faculté des Sciences Humaines et Sociales**  
**Département des Langues**

**Mémoire soutenue en vue de l'obtention du diplôme de Master**

**Spécialité : Science du texte littéraire.**

*L'ambivalence caractérielle du personnage et l'ambivalence idéologique*

*dans Ô Maria d'Anouar Benmalek*

**Perspective de lecture sociocritique.**

:  
Présenté par :  
Maallemi Chakib

Sous la direction de :  
Madame Benslimane.

Jury composé de :  
Madame Benali, responsable – Madame Chetouh, examinatrice – Madame Benslimane.

**Juin 2016.**

### **Résumé :**

Le travail qui suit s'inscrit dans une tentative de lecture sociocritique d'un récit d'Anouar Benmalek intitulé *Ô Maria*. Cette analyse va s'articuler autour du modèle conceptuel à quatre pôles sur lequel se fonde la méthode sociocritique telle que la conçoit Claude Duchet. Ces quatre concepts sont opératoires dans le présent contexte car ils nous permettent entre autre d'atténuer l'hermétisme du récit en question et faire resurgir le non-dit et l'implicite inhérent à celui-ci. Ces concepts sont, dans l'ordre de leur apparition dans notre travail : le cotexte, la socialité, le sociogramme et l'idéologie.

### ***Remerciements :***

*Je tenais, en premier lieu, à remercier vivement et sincèrement mon professeur et encadreur madame Benslimane, et ce pour de nombreuses raisons. Tout d'abord, pour avoir manifesté de l'engouement pour notre thématique. Et aussi, pour sa pédagogie et sa patience. Et enfin, pour ses conseils avisés et ses orientations méthodologiques qui ont été déterminants pour l'avancement de ce modeste travail.*

*En deuxième lieu, je voudrais remercier et dédier ce travail à mes parents. A ma mère dont les encouragements et la présence réconfortante m'ont conféré la force nécessaire pour tenir quand le doute parfois s'immisçait. A mon père, qui m'a permis d'ériger l'humilité et l'abnégation comme des philosophies de vie.*

*Et en dernier lieu, je voulais remercier et dédier ce travail à ma sœur, à Aïcha et à mes camarades et amis : Nazime, Hichem, Djalal pour leur soutien et leur présence.*

*Dédicace :*

*Et par delà les étoiles  
Ta lumière jaillit  
Et brûle le ciel  
Quand le jasmin que tu aimais  
A nouveau fleurit.*

*A ta mémoire  
Grand-mère  
Toi qui eus aimé être présente en ce jour.*

## *Epigraphes :*

*« Nous ne voyons jamais un cube sous toute ses faces en même temps, nous n'avons jamais de lui qu'un point de vue partiel ; en revanche, nous pouvons multiplier ces points de vue. »<sup>1</sup>*

*« Il songea le cœur lourd, que c'était bien là, au fond, la destinée des proscrits d'Andalousie : une fois les bateaux du malheur au bord du monde, chaque banni serait précipité dans l'abîme. Quand l'écho du dernier morisque se serait éteint, l'Andalousie de sa mère aurait définitivement cessé d'exister, sans plus de trace que le souffle d'un bœuf par une nuit d'hiver. »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> P. Vegne, *Comment on écrit l'histoire*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 58.

<sup>2</sup> A. Benmalek, *Ô Maria*, Fayard, Paris, 2006, p. 465.

## *Table des matières :*

### **Introduction**

Présentation de l'auteur.....	3
Résumé du récit.....	5
A propos du choix du sujet.....	6
Problématique et questionnements périphériques ;.....	7
Approche théorique.....	7
Plan du travail.....	9

### **Partie I : analyse narratologique du récit.**

<b>Premier chapitre : vision d'ensemble du récit.....</b>	<b>12</b>
---	-----------

#### **Préambule**

1)- La composition globale du récit.....	13
2)- Aux seuils du récit .....	21

#### **Conclusion partielle**

<b>Deuxième chapitre : panorama narratologique.....</b>	<b>27</b>
---	-----------

#### **Préambule**

1)- L'organisation narrative dans <i>Ô Maria</i> .....	28
2)- Analyse spatiotemporelle.....	

#### **Conclusion partielle**

### **Partie II : lecture sociocritique du récit.**

<b>Premier chapitre : la dimension sociale du récit .....</b>	<b>41</b>
---	-----------

#### **Préambule**

1)- La structure sociale du récit.....	42
2)- La mise en relief des discours sociaux.....	44

#### **Conclusion partielle**

<b>Deuxième chapitre : l'analyse de l'effet-personnage.....</b>	<b>55</b>
---	-----------

#### **Préambule**

1)- A la périphérie des genres.....	56
2)- L'apparition de l'ambivalence caractérielle.....	66

#### **Conclusion partielle**

### **Partie III : l'ambivalence caractérielle et idéologique dans**

<b>Premier chapitre : l'ambivalence caractérielle dans <i>Ô Maria</i>.....</b>	<b>76</b>
--	-----------

#### **Préambule**

1)- Les manifestations de la dualité caractérielle.....	77
2)- Le sociogramme du désir.....	88

#### **Conclusion partielle**

<b>Deuxième chapitre : l'ambivalence idéologique.....</b>	<b>100</b>
<b>Préambule</b>	
1)- Maria-Aicha un personnage conceptuel ?.....	103
2)- L'envers et l'endroit d'une idéologie protéiforme.....	115
<b>Conclusion partielle</b>	
<b>Conclusion .....</b>	<b>127</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>132</b>

# **INTRODUCTION**

Entamer la critique d'un récit sous l'angle du personnage s'avèrera éventuellement opératoire, dès lors que celle-ci ne se restreint pas à réduire le personnage à un simple agent de la fiction, durant laquelle on jugera son impact dans l'intrigue en adoptant une grille de lecture binaire : où l'on s'échinera à relever uniquement, et d'une manière obsolète, son héroïsme avéré dans la trame narrative ou bien l'absence d'héroïsme. Mais même dans le cas où l'on ne réduirait pas le personnage à un agent de la fiction, il n'en demeure pas moins que son analyse est peu évidente si les deux remarques qui suivent ne sont pas prises en compte<sup>1</sup>. Ainsi il serait judicieux de ne pas appréhender le personnage comme l'*alter égo* négatif ou positif de l'écrivain, car la spécificité du travail du romancier est d'effectuer précisément une forme de distanciation vis-à-vis des personnages qu'il met en scène dans ses œuvres. Et il faudrait prendre garde de ne pas percevoir le personnage comme une pâle copie d'une personne réelle ; tant bien même si l'écrivain s'inspire d'un personnage réel pour construire son *héros*. Ces préambules nous serviront entre autre de boussole pour orienter et affiner notre analyse du personnage de Maria-Aïcha dans le récit d'Anouar Benmalek intitulé *Ô Maria*<sup>2</sup>. Par ailleurs, le rapprochement que l'on opère parfois entre le personnage du récit d'une part ; et le personnage réel d'autre part, est facilité par le fait que tout deux jouissent d'une racine latine commune qui est celle de *personna*<sup>3</sup> et qui renvoie, paradoxalement, au masque de théâtre. Cette définition s'est par ailleurs enrichie par la suite en ce qu'elle désigne à présent, par métonymie, le rôle assigné à un personnage - il apparaît parfois comme un personnage méchant, personnage archétypal, personnage indifférent, personnage comique, un personnage tragique...etc.- rôles aussi différents d'un récit à un autre. En cela, nous pourrions relever un point de convergence – et peut être le seul qui nous vienne à l'esprit – entre le personnage de fiction et le personnage réel, en ce que la multiplicité caractérielle du premier n'est qu'un reflet de la multiplicité du second. D'autant que la vie du personnage, de ce « vivant sans entrailles », ne prend forme que dans l'espace du texte, dans une société fictive dont il est le roi. Sa vie se dessine ainsi lors des premiers chapitres de l'histoire et s'estompe aux dernières lignes de celle-ci. Cela ne l'empêche pourtant pas d'avoir une autonomie propre, toute relative certes, mais néanmoins perceptible car on le voit progresser dans un microcosme parfois entropique, parfois hostile ou parfois euphorique exprimant par de-là ses affects, ses déceptions, ses aspirations, ses quêtes et ses désillusions.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet, les actes du colloque portant sur le personnage. Sous la direction de Pierre, Glaudes, Yves, Reuter, *Personnage et histoire littéraire*, presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1991

<sup>2</sup> A. Benmalek, *Ô Maria*, Fayard éditions, Paris, 2006, réédité en livre de poche, 2008. On précisera au passage que nous nous sommes servie de l'édition originale pour effectuer ce travail.

<sup>3</sup> *Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert, Paris, 2014.

Pour notre part, nous considérons le personnage comme le point central de tout récit. C'est par le biais de son « regard » que se déroule à la fois la description des objets, mais aussi la description du contexte social où se déroule l'intrigue du récit. C'est aussi à travers le personnage que se matérialisent les discours lyrique, historique, philosophique et surtout poétique qui parcourent le récit. En outre, le personnage est l'épicentre de l'intrigue et est le point d'ancrage des idéologies qui traversent le texte<sup>1</sup>. Dans ce cadre, on serait enclin à approuver le constat d'Yves Reuter lorsqu'il affirme ceci :

*« Le personnage a cessé d'apparaître comme un universel du récit pour être ramené aux fluctuations de l'idéologie, comprise, selon les cas, comme puissance de dissimulation de réalités économiques, des luttes de classe ; procédure de légitimation d'une vision du monde dans une formation sociale à un moment donné. »<sup>2</sup>*

Ainsi le rôle du personnage est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, ce qui contribue à faire de son analyse une problématique presque insoluble. C'est pourquoi notre lecture critique du roman d'Anouar Benmalek intitulé *Ô Maria*<sup>3</sup>, se veut une perspective parmi tant d'autres, qui vise à replacer le personnage, cette « égo de l'imaginaire »<sup>4</sup> dirait Milan Kundera, au centre de l'analyse.

### **Présentation de l'auteur :**

Anouar Benmalek est un poète, journaliste et un écrivain algérien d'expression française. Il est né le 16 janvier 1956 à Casablanca, d'un père algérien et d'une mère marocaine. Avant d'être un auteur émérite, il se penche vers une carrière de mathématicien. Il fait ses études à l'Université de Constantine et obtient, quelques années plus tard, un doctorat d'Etat en probabilités et statistiques soutenu à Kiev, Ukraine. Il enseigne par la suite à l'Université des sciences et des technologies d'Alger à l'Université de Bab-Ezzouar. Il vit actuellement en France où il enseigne à la faculté de pharmacie de l'Université Paris-Sud en tant que maître de conférences.

Avant de s'installer en France, il décide d'opter pour une carrière journalistique car, selon ses dires, son besoin d'écrire « s'est fait vite ressentir »<sup>5</sup>. Il tient une chronique dans le journal

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1998. Et aussi François Rastier, *Idéologie et théorie des signes*, Mouton, La Haye, 1972.

<sup>2</sup> Y. Reuter, P. Glaudes, *Le personnage*, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1998. p. 28.

<sup>3</sup> A. Benmalek, *Ô Maria*, Fayard éditions, Paris, 2006, réédité en livre de poche, 2008.

<sup>4</sup> M. Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

<sup>5</sup> M. Virolle, « Anouar Benmalek, Affronter la mortelle pesanteur... » Dans Algérie Littérature/Action. Consulté en ligne : [http://www.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_17\\_8.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_17_8.pdf), p.1-7. Le 17/05/2013, à 17h.

Algérie-Actualité ce qui lui permet entre autre d'effectuer de nombreux reportages au Moyen-Orient<sup>1</sup>. Il prend position, à cette époque en faveur de la cause palestinienne dans le conflit israélo-palestinien. Aussi cette expérience, qui selon lui « fut fructueuse »<sup>2</sup>, lui permettra parallèlement d'assouvir son besoin de raconter l'histoire de son pays : l'Algérie :

*« La vie journalistique a été pour moi synonyme d'enrichissement. J'y ai découvert le gout de l'intervention dans les débats qui agitent et qui agiteront encore l'Algérie : la lutte pour la démocratie contre un pouvoir sans scrupule, avide de pérennité et de sapine, la lutte aussi contre la montée de l'islamisme politique (et bientôt armé) contre ce cancer du monde arabe, l'intolérance fanatique, le dogmatisme et le mépris revendiqué comme une vertu, envers la vie et la liberté d'autrui. »<sup>3</sup>*

Quelques années après, Anouar Benmalek décide d'entamer une carrière littéraire en 1984. Et c'est par la porte de la poésie qu'il entame sa nouvelle pratique. Il semble à priori paradoxal qu'un expert en mathématique se mette à la fiction, mais pour Benmalek ceci n'est que le résultat d'une suite logique :

*« Le paradoxe, pour moi, n'est pas de faire de la littérature et de la science ; le paradoxe serait de ne faire que des sciences (...) Mais alors pourquoi aimons-nous et vivons-nous ? Il nous reste à approcher cela par des instruments très imparfaits, comme la poésie et la littérature. »<sup>4</sup>*

Mais les événements d'octobre 1988 ont constitué une sorte de parenthèse à sa vie d'écrivain. L'auteur se remet à l'écriture journaliste et s'engage une nouvelle fois pour dénoncer la tragédie qui s'est abattue sur l'Algérie. Il affirme a cet effet que « tout devenait, alors, accessoires devant l'urgence du moment, dénoncer les assassinats, la torture à grande échelle, le mensonge étatique et la corruption structurelle de l'Etat »<sup>5</sup>. A la même époque, il décide avec d'autres intellectuels algériens, de fonder le Comité National contre la torture, dont il est secrétaire général pendant plusieurs années.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> A. Benmalek, Chroniques de l'Algérie amère « recueils d'articles et d'entretiens », réédité. Casbah éditions, Alger, 2011. p.61.

<sup>2</sup> M. Virolle, « Anouar Benmalek, Affronter la mortelle pesanteur... » Dans Algérie Littérature/Action. Consulté en ligne : [http://www.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_17\\_8.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_17_8.pdf), p.1-7

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Y. Merahi, *Vivre pour écrire, entretien avec Anouar Benmalek*, Edition Sedia, coll. « A bâtons rompus », 2006, p.21.

<sup>5</sup> M. Virolle, op. Cité.

<sup>6</sup> M. Virolle, « Anouar Benmalek, Affronter la mortelle pesanteur... » Dans Algérie Littérature/Action. Consulté en ligne : [http://www.revues-plurielles.org/\\_upload/pdf/4\\_17\\_8.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_17_8.pdf), p.1-7

L'auteur d'*Ô Maria* est déjà à la tête d'une œuvre foisonnante composée de plusieurs romans, de nouvelles et de recueils de poésies. Il a été primé à de nombreuses reprises, remportant notamment, le prix Mimouni pour son roman *Les amants désunis*. Il obtient aussi les prix RFO<sup>1</sup> et RTBF<sup>2</sup> pour *L'Enfant du peuple ancien*.

### **Résumé du roman :**

*Ô Maria* raconte l'histoire du personnage éponyme, morisque d'origine, et qui porte un deuxième prénom, à consonance arabe : Aïcha.. Son père et sa tante décident au même moment de lui livrer un secret sur ses origines. Ils lui avouent qu'elle n'est pas chrétienne contrairement à ce qu'elle pensait ; mais qu'elle est une descendante d'une famille morisque. Cette révélation a un impact direct car Maria-Aïcha évolue au sein d'une société hostile caractérisée par la ségrégation des minorités musulmanes, surnommées de morisques et considérées comme hérétiques par le roi catholique et l'inquisition espagnole. Cette révélation va s'avérer déterminante en ce qu'elle oriente dorénavant les agissements et les prises de positions du personnage. D'ailleurs la vie de Maria/Aïcha ne tarde pas à prendre un tournant tragique, précisément lorsque surgissent les marchands d'esclaves morisques, des mercenaires à la solde de l'inquisition espagnole et qui ont pour mission de débusquer les éventuels morisques dissimulés dans les montagnes. Elle assiste alors à la mise à mort de son père et de sa tante par le chef des marchands Bartolomé. Maria/Aïcha découvre aussi qu'ils ont un autre projet pour elle. Devenue prisonnière, elle est violentée à plusieurs reprises par Bartolomé, avant d'être vendue à un peintre appartenant à la caste chrétienne d'Espagne et jouissant de fait du *privilege* réservé au chrétien, d'asservir les individus d'origine morisque. Maria/Aïcha redevient donc l'esclave de ce peintre qui n'hésitera pas aussi à la violenter. Ces événements la poussent à s'interroger sur ses origines, et sur les raisons qui ont contribué à son avilissement. A moitié chrétienne, à moitié musulmane elle est constamment réduite à vivre dans cette « entre-deux. » Le basculement tragique de la vie de Maria/Aïcha trouve résonance avec la tragédie de la déportation des morisques. A la fin du récit, elle est immolée sur le bûcher car condamnée pour hérésie, au même moment où les morisques sont entraînés de force sur les navires attendant d'être déportés sur les côtes de Barbarie. Les deux événements s'imbriquent l'un en l'autre et participent-ils à livrer une « peinture » à la fois historique, sociale, et surtout psychologique d'un personnage (Maria) à la fois typique en ce qu'il est représentatif du sort réservés aux morisques persécutés par le pouvoir inquisitorial, et original par son rapport au monde, sa complexité et son inconsistance.

---

<sup>1</sup> Réseau d'Outre-mer Première est la nouvelle appellation donnée à Radio France Outre-mer.

<sup>2</sup> Radio Télévision Belge.

## **A propos du choix du sujet :**

L'absence de travaux portant sur le récit d'Anouar Benmalek intitulé *Ô Maria* est l'une des raisons principales qui nous a motivé à entreprendre cette recherche. Ce récit nous a paru intéressant du fait qu'il met en scène non seulement des stratégies textuelles caractéristiques ; mais aussi en ce qu'il cristallise deux idéologies complémentaires dans leur contraste. Par ailleurs, cette recherche a débuté dans un certain tâtonnement dû à l'amplitude importante du corpus (469 pages). Nous avons hésité aussi quant à choisir un axe d'approche opératoire pour l'analyse de ce récit, qui ferait le lien entre l'étude structurale d'un côté, et l'analyse du contenu idéologique d'un autre côté. C'est alors que nous avons décidé d'orienter notre recherche autour du personnage principal car il établit précisément ce lien entre la structure du récit et l'étude de l'idéologie. L'objectif de notre travail se résume donc à replacer le personnage du récit au centre de l'analyse d'autant que son rôle est doublement important dans le présent contexte. Dans un premier temps, il permet de créer un réseau d'informations significatives concernant les stratégies textuelles adoptées par l'auteur. Aussi, le personnage est placé dans un univers spatio-temporel opératoire en ce qu'il renvoie à une époque concrète qui est celle de l'Espagne morisque à la fin du XVI siècle, ce qui contribue, par extension, à produire un certain « effet de la réalité »<sup>1</sup>. Dans un deuxième temps, nous considérons l'analyse du personnage comme fondamentale du fait que ce dernier est l'intercesseur de l'idéologie du texte. C'est en accordant une importance capitale à l'analyse du personnage que l'on pourra déceler les contenus idéologiques sous-jacents dans le récit d'Anouar Benmalek

En outre, le contexte hostile qui sert de toile de fond au déroulement de l'intrigue a aussi son importance en ce qu'il influence radicalement les prises de positions du personnage. A l'instar de ses congénères morisques, Maria-Aïcha est considérée comme une hérétique et voit sa vie basculer lorsqu'elle est faite prisonnière par les marchands d'esclaves morisques. Cet état de servitude va s'avérer déterminant du fait qu'il provoque le jaillissement de l'ambivalence caractérielle. Ainsi le récit pose le problème de l'intolérance ethnique et religieuse comme étant la principale raison de l'échec du modèle multiculturel espagnol. Le récit décrit aussi les rapports conflictuels entre la communauté morisque d'une part ; et la communauté chrétienne appuyée par le pouvoir monarchique. Ces constats nous ont servi aussi de motivation pour l'élaboration de notre recherche.

---

<sup>1</sup> R. Barthes, « *L'effet de réalité* », In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89; consulté en ligne le 13/09/2015. : [http://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.pdf)

## **Problématique et questionnements périphériques :**

Le travail qui suit vise à mettre en relief les caractéristiques du récit d'Anouar Benmalek en prenant en considération les principes de figuration de l'auteur. Ainsi on mettra au jour les aspects inhérents à la structure narrative de l'intrigue. Par la suite, il s'agira pour nous de réorganiser les structures sociales qui forment le noyau de la société du texte. On verra comment le texte produit un effet de réalité certain, notamment, en reproduisant une société équivalente à la société de référence : celle de l'Espagne morisque. Notre analyse s'orientera aussi et surtout vers l'étude du personnage principal en le considérant comme le catalyseur des idéologies en jeu au sein de la trame du récit. Ceci nous conduira inlassablement à nous questionner enfin sur la nature des idéologies présentes dans le récit, car comme l'affirme le critique Pierre Zima : « le texte dit quelque chose sans le dire »<sup>1</sup>. A partir de ces éléments, nous pouvons dire que notre travail tentera, dans la mesure du possible, de répondre à l'interrogation suivante :

A partir de l'analyse du personnage pouvons-nous arriver à cerner le contenu idéologique du récit ? L'ambivalence caractérielle du personnage n'est-elle pas représentative de l'ambivalence idéologique qui compose le socle d'*Ô Maria*?

A ce propos, nous prenons garde à dissocier l'idéologie du récit d'un côté, et l'idéologie de l'auteur - ou son projet initial si l'on veut - car l'œuvre littéraire retranscrit et absorbe d'abord l'idéologie de l'auteur, et s'ingénue ensuite à la modifier en ce qu'elle contribue à en livrer une image parfois contradictoire et déformée. Nous suivrons ainsi les conseils de Lucien Goldmann :

*« L'intention d'un écrivain et la signification subjective qu'a pour lui son œuvre ne coïncide par toujours avec la signification objective de celle-ci qui intéresse en premier lieu l'historien-philosophe. »<sup>2</sup>*

## **Approche théorique :**

Nous tenterons de situer notre démarche de lecture dans les courants de la critique moderne. En vue de délimiter notre champ d'analyse, et de ne pas raisonner de manière

---

<sup>1</sup> On précisera au passage qu'il arrive que dans des ouvrages appartenant à Pierre Zima on trouve Peter en lieu et place de Pierre, ceci est dû notamment à un processus de latinisation de son prénom. In *Pour une sociologie du texte littéraire*. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 33.

<sup>2</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 17.

spéculative, nous explicitons notre approche de lecture et nous en décrivons les principaux axes.

Notre approche s'inscrit donc dans la lignée de la démarche sociocritique. La sociocritique est élaborée par Claude Duchet dans un article expérimental en 1971 où il livre les directives théoriques constitutives de l'approche sociocritique. En résumé, la méthode sociocritique juxtapose des approches dialectiques marxistes et des méthodes sociologiques de l'analyse littéraire. Elle reconnaît dans le texte littéraire son aspect autonome se suffisant à lui-même et le conçoit comme le principal pourvoyeur d'informations. Elle vise bien plutôt à dégager et à analyser la structure sociale du récit. Elle aspire enfin à reconstituer et à étudier les différentes idéologies qui subsument le récit car comme l'affirme Duchet « une poétique de la socialité est inséparable d'une lecture idéologique de l'œuvre dans sa spécificité textuelle. »<sup>1</sup>. Toute œuvre littéraire conçue comme un « fait social total »<sup>2</sup>, véhicule une, ou deux, ou plusieurs idéologies. Et la sociocritique reconnaît, dans cette multiplicité des contenus idéologiques de leur intrication et emboîtement, les principes essentiels et fondateurs de toute œuvre littéraire. De ce fait, le rôle du critique est principalement de démêler le projet initial de l'auteur, son idéologie, et de relever, à travers une étude minutieuse des caractéristiques textuelles propres à chaque œuvre littéraire, l'idéologie profonde dissimulée entre les filaments du texte. Pour ce faire, on tentera de suivre les orientations méthodologiques proposées par Claude Duchet :

*« Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit où l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> C. Duchet, « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit », in *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14, consulté en ligne : [http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet\\_poursc.pdf](http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet_poursc.pdf)

<sup>2</sup> E. Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 1894, réédité Payot, Paris, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2009.

<sup>3</sup> C. Duchet, *Positions et perspectives*, in *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979, p. 3-8.

En outre, la méthode élaborée par Claude Duchet est une méthode ouverte qui se veut pluridisciplinaire et éclectique. Il ne sera donc pas surprenant de nous voir emprunter certaines approches et certaines notions théoriques auprès de ceux dont s'est précisément inspiré Duchet pour former le noyau de sa méthode.

### **Le plan du travail :**

Dans une perspective progressive, nous parcourons la structure du récit en dégagant les stratégies textuelles mises en place par l'auteur qui permettent de produire l'effet de réalité du récit. Il s'agira ensuite de cerner l'inscription du social dans le texte en relevant notamment les catégories sociales et les discours sociaux qui composent la trame narrative. Enfin, notre attention se portera sur l'analyse du personnage en ce qu'il est le premier sujet à l'influence de son contexte social tragique, et illustre par son ambivalence caractérielle l'aspect ambivalent de l'idéologie du texte.

Dès lors, nous estimons logique que notre travail se subdivise en trois parties. La première partie est intitulée : *analyse narratologique du récit*. Cette partie est une sorte de balisage de notre corpus, balisage que l'on affinera par la suite. On relèvera ainsi les principes compositionnels du récit d'Anouar Benmalek. Et l'on gardera à l'esprit de voir comment l'ambivalence caractérielle du personnage en ce qu'elle est un phénomène qui a trait avec la société du texte, se répercute-t-elle sur la structure narrative du récit.

La deuxième partie est intitulée : *lecture sociocritique du récit*. Elle est consacrée à l'énumération des discours sociaux et à la réorganisation des deux catégories sociales en jeu dans le texte. Il s'agit de la communauté chrétienne et de la communauté morisque. Elles témoignent du conflit et du contexte de division sociale en Espagne causé par le discours fanatique et despotique des rois catholiques. Aussi la mise en relief des catégories sociales et des discours sociaux nous conduira à nous interroger sur la forme générique du récit. Par la production d'un univers référentiel à travers les stratégies de la réécriture de l'Histoire<sup>1</sup>, cela nous permet-il de situer ce récit dans la catégorie des romans historiques ? Nous tentons de répondre à cette question dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

La troisième partie est quant à elle intitulée : *l'ambivalence caractérielle et idéologique*. Dans un premier temps, il s'agira pour nous de nous attarder sur les prémisses à l'apparition de l'ambivalence caractérielle. On pourra par ailleurs constater les répercussions du contexte tragique sur le personnage de Maria-Aïcha en ce qu'il deviendra lui-même un personnage

---

<sup>1</sup> Sur la différence entre l'histoire, l'Histoire et l'HISTOIRE voir Pierre Barberis, *Le prince et le marchand*, Fayard, Paris, 1980.

tragique. Lors du deuxième chapitre on se focalisera sur la mise en lumière des contenus idéologiques qui traversent le récit d'Anouar Benmalek, en montrant comment l'ambivalence du personnage n'est en fait que le prolongement de l'ambivalence idéologique.

En sus, cette étude qui tente de partir à la recherche des discours idéologiques bien présents dans le récit, en parcourant d'abord les moyens de figurations misent en scène par l'auteur, et en nous focalisant ensuite sur l'analyse du personnage en l'abordant à la fois comme un composant textuel en ce qu'il établit des relations concrètes avec les autres éléments du récit, et comme un catalyseur des idéologies, s'inscrit invariablement dans la lignée des conseils du philosophe, marxiste et critique littéraire Mikhaïl Bakhtine - rapportés par Tzvetan Todorov :

*« Tout comme le personnage ne se comprend que par rapport à l'œuvre, celle-ci doit d'abord être mise en relation avec l'ensemble de la littérature. Cette dernière du reste n'est pas en communication directe avec le monde de réalités socio-économiques : il y faut la médiation de l'idéologie. Cette série de relais (...) ne peut être ignorée si l'on ne veut pas s'enfermer dans un sociologisme primaire. »<sup>1</sup>*

Notre travail représente en somme, un *essai* critique entrepris autour d'un récit encore inexploré, et est un prélude à des études ultérieures plus exhaustives. Dans ce contexte, nous prendrons compte de modifier, et de corriger les probables incohérences et les éventuelles approximations inhérentes à cette tentative de lecture, et ce dans la perspective d'une recherche future plus aboutie.

---

<sup>1</sup> T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, éditions de Seuil, Paris, 1981. p. 59.

**PREMIERE PARTIE :**  
**Analyse narratologique du récit**

## **Premier chapitre : vision d'ensemble du récit**

### **Préambule :**

Avant d'entamer une étude approfondie de notre corpus, nous débutons par un balisage panoramique de la composition globale du récit. Nous allons relever les intrigues principales et les intrigues secondaires qui permettent de percevoir la composition diégétique de notre corpus. Pour ce faire, nous procédons de manière conventionnelle, en résumant simultanément les chapitres, et en abordant les différentes intrigues et personnages qui les composent.

Dans la deuxième sous-partie, on s'intéresse de près à l'étude de quelques éléments paratextuels que sont : le titre du roman, et la dédicace. Ce choix n'est pas fortuit en ce que l'analyse de ces deux éléments va nous permettre de dévoiler des informations à propos du personnage principal du roman. Mais surtout, cela va nous aider à découvrir le mode de composition de l'auteur du fait que celui-ci s'inspire d'un personnage réel pour construire son personnage.

Pour mener à bien ce premier chapitre, nous empruntons des notions et des méthodes propres à la narratologie.

## 1- La composition globale du récit :

Cette première section représente un travail de balisage qui éclairera les caractéristiques de notre corpus. Elle apposera les bases sur lesquelles s'appuiera notre démarche analytique.

Nous étudierons dans ce chapitre la structure du récit *Ô Maria* de manière concise afin de noter succinctement les thématiques abordées, les personnages qui jonchent l'histoire, et de différencier l'intrigue principale des intrigues secondaires. Pour ce faire, nous résumerons chaque chapitre, en notant au passage sa contribution à l'ensemble du roman. Nous délimiterons chaque chapitre en précisant sa densité quantitative (nombre de pages).

Nous avons volontairement dissociés le prologue et l'épilogue, respectivement, de la première partie et de la troisième partie pour des raisons méthodologiques. En effet, le prologue et l'épilogue se distinguent de la première partie et de la troisième partie et ce à plusieurs niveaux : temporels, spatiales, et narratifs. En effet, le prologue qui se compose dix-sept pages (p.11- p.28), représente une prolepse ou une anticipation qui mentionne des faits que ne se déroulent que bien plus tard dans le récit, précisément dans la troisième partie du récit. Autrement dit, le prologue constitue une continuation de l'intrigue rapportée dans la troisième partie. Les deux parties qui constituent l'épilogue, sont la continuation chronologique de la troisième partie.

En se référant donc à la titrologie du récit (et non à la chronologie de la narration), nous pouvons diviser le récit comme ceci : le prologue, la première partie, la deuxième partie, la troisième partie, l'épilogue du fils, et l'épilogue de la mère.

La première partie s'étend de la page (29) à la page (219), et est la plus dense du roman. Elle contient quinze chapitres, chaque chapitre étant numéroté dans un ordre croissant. La deuxième partie débute du chapitre seize et se termine au chapitre vingt-deux, elle s'étend de la page (221) à la page (334). La troisième partie quant à elle, s'étale du chapitre vingt-trois au chapitre vingt-huit. Elle commence à la page (337) et se termine à la page (436), et est équivalente d'un point de vue quantitatif à la deuxième partie du récit, étant donné qu'elle comporte le même nombre de chapitres que cette dernière. L'épilogue se divise en deux parties : d'abord, l'épilogue du fils est composé d'une trentaine de pages (p.437- p. 460), et en dernier, l'épilogue de la mère s'étend de la page (461) à la fin du récit page (477).

I- Le prologue : il sert à présenter les deux personnages : Maria et son fils Juan. La principale intrigue est centrée sur Juan qui assiste à la mise à mort de sa mère sur le bûcher, par la main de l'armée inquisitoriale. L'attention est mise sur l'incrédulité dans laquelle se trouve Juan en face de la mort de Maria. La scène qui se présente sous le mode du *montrer*<sup>1</sup>, représente les supplices endurés par Maria, dont le corps « carboniser » se débat afin de s'éloigner des flammes. Cette scène s'étend de la page (11) à la page (20) et est entièrement décrite à travers le regard de Juan. Celui-ci focalise la narration notamment par le recours au pronom « je ».

Toutefois, une modification du statut du narrateur s'instaure dès la scène suivante, qui est dissociable de la scène précédente par un saut de ligne. En effet, les événements ne sont plus perceptibles à travers le regard de Juan, mais à travers le regard d'un narrateur extérieur à l'histoire. Un passage s'effectue alors car le pronom « je » laisse place au pronom « il ». Ainsi, ce passage opère une modification au niveau du mode de la narration puisqu'il se présente sous le mode du raconter<sup>2</sup>. En outre, le télescopage des deux modes narratifs et leur alternance permettent-elles d'accroître la dimension tragique de l'action représentée. Le mode du montrer focalise l'attention sur la mise à mort de Maria par le feu. Et « l'odeur âcre du corps qui se débat avec les flammes » (p.16) instaure dès le début, la teneur dramatique sur laquelle va se fonder l'histoire de Maria. Ensuite, le recours au mode du raconter notamment, par le biais des monologues intérieurs de Juan permet-il de lever le voile sur la psychologie du personnage.

Cette scène représente Maria qui, après avoir succombée aux flammes du bûcher, réapparaît sous la forme d'un fantôme. Car une des spécificités du récit d'Anouar Benmalek réside dans la réapparition de l'esprit des morts sous la forme « d'un nuage cauteleux. » L'esprit de Maria rencontre celui de sa fille Catalina. Maria découvre qu'elle peut interférer dans le monde des humains, notamment, en effleurant un individu. La scène du prologue se renferme sur l'image de Maria poursuivant Juan, afin de le protéger encore une fois des persécutions inquisitoriales.

II. 1. Premier chapitre : ce chapitre est une rétrospection d'une trentaine d'années quant à la mort de Maria. Cette scène présente Maria adolescente, effrayée par l'apparition de ses

---

<sup>1</sup> Yves Reuter distingue deux modes narratifs : « celui du montrer (mimésis), la narration est moins apparente pour donner au lecteur, l'impression que l'histoire se déroule sous ses yeux, sans distance ; et le mode du raconter (diégétique), la médiation du narrateur n'est pas dissimuler, le narrateur est apparent, visible. » in *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2001, p.40.

<sup>2</sup> Les deux modes narratifs du montrer et du raconter sont respectivement attachés à une technique de textualisation appropriée à chacun des modes narratifs sur-cités : « dans le mode du montrer, les *scènes* occupent une place importante. Il s'agit de passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée des paroles des personnages. Quant au mode du raconter, il est représenté par des *sommaires*. Ils présentent une tendance au résumé et une visualisation moindre. » Ibidem, p. 41.

premières menstruations. Elle apprend aussi qu'elle n'est pas d'origine espagnole, mais qu'elle est descendante d'une famille arabe d'appartenance musulmane. Son père lui explique que son véritable nom n'est pas Maria mais Aïcha, et que le prénom de Maria servait à la protéger de l'inquisition. En effet, l'inquisition, sous les ordres du roi espagnol, pourchassait tous les musulmans, les obligeant à se convertir de force au christianisme. Quant à ceux qui ne se soumettaient pas à ses règles, ils devaient subir la torture et la mort sur le bûcher.

III.1. Deuxième chapitre : cette scène s'ouvre sur Maria qui se remémore, éberluée par les aveux de son père. Sa tante Lucia lui explique, qu'étant d'origine arabe et d'appartenance musulmane, ils étaient considérés comme hérétiques aux yeux de l'Inquisition espagnole. De fait, ils devaient se résoudre à se comporter comme de vrais chrétiens.. C'est à ce moment précis, que surgit une horde armée, à leur tête un homme dénommé Bartolomé. Il s'agit d'un groupe de mercenaires marchands d'esclaves morisques, et dont la fonction était de trouver et capturer les morisques rebelles et de les revendre par la suite.

IV.1. Troisième chapitre : cette scène introduit le personnage de Bartolomé : le chef des marchands d'esclaves morisques. Lors qu'il découvre le village des morisques dissimulé dans les montagnes des Alpujarras, il s'y introduisit et assassine tous les habitants y compris le père et la tante de Maria. Cependant, il décide d'épargner cette dernière jugeant qu'elle pouvait lui apporter une somme d'argent conséquente. Cette scène décrit aussi le contexte de déshumanisation dans lequel se trouve Maria. En effet, elle est violentée à de multiples reprises par Bartolomé.

V.1. Quatrième chapitre : dans cette partie, les esclaves morisques sont emmenés à Séville pour être exposés au marché aux esclaves. La scène se présente sous le mode du montrer, et présente Maria aux prises avec son agresseur Bartolomé qui tente de la violenter une nouvelle fois. Après cet évènement, Maria est vendue à un peintre chrétien.

VI.1. Cinquième chapitre : cette scène retranscrit la vie de Maria dans la demeure de ses nouveaux « possesseurs ». Elle endure de multiples récriminations et réprimandes de la part de don Miguel et de dame Ana. Le peintre l'incite notamment à se dévêtir devant lui, afin qu'il puisse peindre un tableau sacrilège représentant l'union de Jésus avec la jeune morisque.

VII.1. Septième chapitre : cette partie alterne entre le mode de *montrer* et du *raconter* où l'accent est tantôt mis sur les dialogues entre Maria et son maître don Miguel, et tantôt sur les

passages scéniques où Maria sert de muse au peintre. Don Miguel lui explique son véritable objectif. Il souhaite peindre un portrait outrageux et irrévérencieux qui lui garantira gloire et notoriété. De ce fait, il peignera Maria comme étant une enjôleuse prête à séduire Jésus..

VIII.1. Huitième chapitre : dans cette scène, un ami de don Miguel se présente à la demeure de celui-ci. L'invité est venu quémander au peintre une illustration d'un coffret de marié. Il implore le peintre d'accepter en échange, de lui envoyer son jeune fils afin qu'il l'aide dans l'activité de la peinture. C'est alors qu'apparut l'apprenti de don Miguel, Lorenço.

XI.1. Neuvième chapitre : cette scène dévoile la vie quotidienne de Maria aux côtés de don Miguel, de dame Ana et de Lorenço. Celui-ci explique à Maria que son rêve n'était pas de devenir peintre mais de chanter à l'Eglise les louanges de Jésus. Cette scène décrit aussi la passion naissante entre les deux personnages

X.1. Dixième chapitre : Maria doit s'astreint à accepter son nouveau statut d'esclave. Elle arrive cependant à soustraire à sa nouvelle vie, notamment en passant du temps dans l'atelier de peinture.

XI.1. Onzième chapitre : dans ce chapitre don Miguel accueille un nouveau client. Ce dernier lui proposa de lui offrir une récompense, si le peintre accepte de laisser Lorenço partir en Italie.

XII.1. Douzième chapitre : le début de ce chapitre est présenté sous le mode du raconter, et explique dans quelle circonstance s'est déroulé l'accord conclut entre don Miguel, Lorenço, et l'étranger. Celui-ci propose à don Miguel d' enrôler Lorenço à Rome en tant que prêtre, afin que ce dernier puisse chanter en présence du Pape. A cet effet, Lorenço devait accepter de subir une opération d'émasculatation. Maria espionnant le déroulement des évènements, se rendit compte que le jeune homme n'était qu'un « jouet » entre les mains des adultes. Elle le pria de refuser mais en vain. Maria décida alors de s'offrir à lui en dernier recours. Cependant, don Miguel surprit l'union charnelle des deux personnages. Il découvre alors, que Maria n'a pas respecté sa mise en garde et qu'elle n'a pas préservé sa virginité. Pour la sanctionnée, le peintre décide de violenter la morisque.

XIII.1. Treizième chapitre : le lendemain de son viol, Maria est éconduite par dame Ana en dehors de la demeure.. En fin de journée, un marchand d'esclave vint récupérer Maria. Elle se retrouve une nouvelle fois au marché des esclaves de Séville. Au bout de quelques jours, un marchand bourgeois décide d'acheter la jeune morisque. Mais en fait, son acquéreur n'était autre que Bartolomé. Il exhorte Maria à se soumettre à son bon vouloir et lui recommande d'être une esclave obéissante et disciplinée. Bartolomé entreprend à la suite de cela, de violenter Maria. Toutefois, elle décide de se soustraire à cette situation en tuant Bartolomé avec sa propre épée. A la suite de cela, Maria entreprend de quitter l'auberge où elle s'était installée avec son agresseur.

XIV.1. Quatorzième chapitre : scène représente une ellipse par rapport au treizième chapitre. En effet, on retrouve Maria trois mois après l'assassinat de Bartolomé. C'est à ce moment là qu'elle rencontre Gaspar.

XV.1. Quinzième chapitre : Gaspar explique à Maria qu'il est lui aussi morisque, et que son deuxième prénom est Abdel Ali. Il propose à l'adolescente de l'épouser. Maria hésite à accepter la demande de Gaspar mais elle pensa à l'enfant qu'elle portait, fruit de son union avec Lorenzo ou de son viol par don Miguel.

XVI.2. Seizième chapitre : ce chapitre s'entrouvre par une ellipse temporelle de plusieurs années après que Maria ait acceptée d'épouser Le récit procède par analepse et nous raconte, rétrospectivement, le déroulement du mariage, sous le regard soupçonneux de quelques membres du village. Le mariage se déroula en deux étapes. Tout d'abord, Gaspar et Maria soucieux de ne pas éveiller les soupçons des familiers de l'inquisition, entreprirent de se marier dans une Eglise catholique. Ensuite, ils invitèrent l'alfaqui prénommé Cheikh-Hassein, en secret, afin qui celui-ci procède au rituel du mariage selon la coutume musulmane. Cette scène raconte aussi la naissance de l'enfant que portait Maria, auquel elle donna le patronyme de son père Omar, et le prénom chrétien de Juan.

XVII.2. Dix-septième chapitre : ce chapitre est aussi une analepse qui dévoile l'inquiétude de Maria envers Juan en ce qu'elle souhaite le protéger de la persécution inquisitoriale.

XVIII.2. Dix-huitième chapitre : cette scène décrit la relation ambivalente de Maria à l'égard de Juan.. D'un côté, elle refuse que celui-ci soit réduit à l'esclavage, mais elle ne désire pas se séparer de lui.

XIX.2. Dix-neuvième chapitre : cette scène retranscrit la stratégie mise en place par Maria afin de protéger Juan. Elle se résout à l'envoyer en Italie afin qu'il s'établisse dans un métier vieux-chrétien.

XX.2. Vingtième chapitre : dans cette partie, Maria rencontre le nouveau prêtre du village. Il s'agit en fait d'un jeune homme âgé d'une trentaine d'années, dénommé Joachim. Maria décide alors de séduire le père Joachim afin qu'il promulgue à Juan des faux documents sur l'appartenance chrétienne de Juan. C'est alors que Maria conclue un pacte tendancieux avec le prêtre.

XX.2. Vingt-et-unième chapitre : quelques temps après ces événements, le prêtre procure à Maria les faux documents. C'est alors qu'elle s'engage à envoyer Juan en Italie, à l'abri du danger que représentait l'Inquisition. En contre partie, Maria se résigna à accepter sa part du contrat. De fait, elle se soumet aux exigences du père Joachim.

XXI.2. Vingt-deuxième chapitre : Maria se résout à envoyer Juan en Italie. Elle tenta non sans difficultés à convaincre Juan de quitter la maison familiale. Dans le même temps, Gaspar apprend l'infidélité de Maria avec le prêtre Joachim, et décide de tuer Maria. Mais ne pouvant s'y résoudre il prend la décision de quitter Maria. Plus tard, on apprend que Gaspar avait décidé de dénoncer Maria au tribunal inquisitorial.

XXII.3. Vingt-troisième chapitre : cette scène qui représente l'ouverture de la troisième partie du roman, fait suite aux événements rapportés lors du prologue. Elle représente un retour au présent de l'histoire. L'histoire se situe dorénavant à Séville, en l'an « 1610 », comme cela est précisé en incipit de la dite scène.

Cette partie raconte la mort à quelques années d'intervalle de Maria et Catalina. Après sa mort sur le bûcher, Maria se réincarne dans une forme fantomatique. Elle peut désormais percevoir les vivants et influencer dans leur en les effleurant. Parallèlement aux événements tragiques affectant Maria, la crise sociale en Espagne atteint son paroxysme. En effet, le roi et l'inquisition décident d'expulser tous les habitants morisques d'Espagne. Cette décision coïncide avec le début de la déportation des morisques hors de leur pays natal.

XXIII.3. Vingt-quatrième chapitre : cette scène s'ouvre sur le fantôme de Maria qui tente de sauver son fils d'une menace palpable. Ce dernier après avoir assisté à la mort de sa mère erre

à travers les ruelles de Séville. Ne sachant pas que le fantôme de celle-ci veille toujours sur lui.

XXIV.3. Vingt-cinquième chapitre : l'esprit de Maria décide de suivre Juan afin de le protéger des éventuels dangers. Au même moment, des galères ont été affrétées par l'Etat espagnol afin d'expulser les morisques vers les endroits destinés à leur accueil. Lors de son retour en Espagne, Juan avait fait la connaissance d'un propriétaire de l'auberge de Valence. Juan décide d'en apprendre plus sur les circonstances qui ont amené à l'arrestation et à la mise à mort de Maria. Celui-ci explique à Juan que lorsque Maria perdit son deuxième enfant Catalina, elle refusa de l'enterrer selon la tradition chrétienne. Elle décida bien plutôt de l'enterrer selon les rites musulmans pourtant proscrits par la loi inquisitoriale. Ceci éveilla les soupçons de l'Inquisition qui n'hésita pas à arrêter Maria et à la condamner pour perversion et pour hérésie. A la veille de son exécution, Juan s'entretint avec un garde de la prison inquisitoriale dans laquelle sa mère était faite prisonnière. Il lui expliqua que Maria ne voulant pas dévoiler l'existence de son fils morisque, de peur des conséquences encourues ensuite par ce dernier, se trancha la langue avec ses dents.

XXIIV.3. Vingt-sixième chapitre : Juan tente de parcourir Séville pour retrouver les traces de don Miguel Ribera afin de venger l'honneur de sa mère de celui qui l'avait violenté. Il rencontre dame Ana et lui ment en lui disant qu'il était mandaté par un autre peintre italien, et que ce dernier l'avait chargé d'acquérir des tableaux et des dessins d'un peintre dénommé don Miguel. Au même moment, l'esprit de Maria accompagnée de celui de Bartolomé assiste la scène. Don Miguel se présente alors à Juan. C'est alors que Juan décide d'assassiner don Miguel.

XXIIIIV.3. Vingt-septième chapitre : Juan se sert d'un outil pour mettre fin aux jours de don Miguel. Celui-ci leur avoue être le fils de Maria, l'adolescente morisque qu'ils avaient accueillie et qu'ils avaient maltraitée. C'est alors que dame Ana lui propose de lui livrer des tableaux dessinés par don Miguel datant du temps où Maria était leur esclave mais seulement s'il décide de les épargner. Juan découvrit parmi les tableaux, le portrait représentant sa mère, encore jeune adolescente, il décide dès lors de les épargner et de s'en aller.

XXV.3. Vingt-huitième chapitre : cette scène s'attache à lever le voile sur des événements historiques. Car au moment où Juan regagnait l'auberge, des soldats interpellaient les passants, et ce afin de débusquer d'éventuels morisques qui auraient échappé à l'embarcation.

Durant cette nuit, il fait la connaissance de Léonor, une fille de joie qui travaillait au sein de l'auberge. Celle-ci l'informa que des familiers du Saint-Office étaient venus à sa recherche. Juan entreprend de quitter le lieu en compagnie de Léonor. Ils sont accompagnés des fantômes de Maria et Bartolomé, et de Catalina, qui les suivent à travers les ruelles de Séville, à l'aube de la déportation des morisques hors de l'Espagne.

XXVI. L'épilogue du fils : cette partie du roman, est caractérisée par plusieurs changements aux niveaux narratifs et temporels. Ainsi, tout comme le prologue, la narration n'est plus réservée au narrateur (extradiégétique). Juan s'attribue la narration de la suite des événements. Les deux *voix* s'imbriquent l'une et l'autre produisant par là même l'impression d'un monologue prolongé portant sur la déportation des morisques. Juan, devenu personnage-narrateur, raconte comment il a pu s'enfuir en compagnie de Léonor afin de fuir l'armée de Saint-Office. Juan et Léonor réussissent à s'abriter dans un lupanar. Ils élaborent une stratégie pour quitter l'Espagne. Léonor lui propose alors de partir à bord d'un bateau en direction du Nouveau Monde (l'Amérique). Mais le capitaine du dit bateau charge de lui livrer un tableau illustrant la déportation des morisques. Parallèlement à ceci, le fantôme de Maria, accompagné de ceux de Bartolomé et de Catalina, décide d'accompagner Juan sur le bateau en partance pour l'Amérique.

XXVII. L'épilogue de la mère : cette dernière partie est aussi caractérisée par des modifications aux niveaux temporels et narratifs. On remarque une alternance – à l'instar de l'épilogue du fils - d'une narration extradiégétique (narrateur qui utilise le pronom (il) et à un narrateur homodiégétique lorsque Maria assume l'acte narratif et utilise le pronom (je)). Ainsi, la « voix » de Maria permet de dévoiler la psychologie de ce personnage, et ce à travers l'utilisation du discours monologique. Son esprit accompagné de celui de Catalina et de Bartolomé entreprend de suivre Juan et Léonor. Parallèlement, Maria se rend compte qu'elle a perdu les souvenirs de sa vie humaine après avoir effleurée plusieurs êtres humains. Dans le même temps, le narrateur extradiégétique rapporte que Juan tente de dessiner le visage de sa mère, et ce en copiant, notamment, les esquisses de don Miguel. Le récit se clôture par l'image des morisques qui se débattent pour ne pas être expulsés hors de leur terre natale.

## 2- Aux seuils du récit :

### 2.1 Analyse titrologique du récit :

L'étude de quelques éléments paratextuels est opportune dans la mesure où le titre se rattache directement au co-texte : « Le titre est autonome sans être indépendant du co-texte ».<sup>1</sup> Dans cette optique, le titre entretient un rapport de complémentarité avec le texte et ce à deux niveaux. Premièrement, il apporte un éclairage sur le texte en le désignant ; ensuite il incite à la lecture ou non du texte.

*« Le rôle du titre dans la relation du lecteur au texte n'est pas à démontrer. En l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman ; il est des titres qui surprennent et des titres qui agacent. »<sup>2</sup>*

.Le mot titre vient du latin « *titulus* » qui représente « un écriteau, une pancarte pour désigner quelque chose »<sup>3</sup>. Pour Roland Barthes, le titre est un micro-texte qui apporte « une contrainte interprétante et donc un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte en donnant sur lui plus ou moins d'informations ».<sup>4</sup> De ce fait, le titre est un micro-texte qui a un lien direct avec le texte puisqu'il sert à le nommer et à le désigner.

En ce qui concerne notre corpus, il s'agit de voir quelle est la signification du titre ? et quel est son rôle dans la compréhension du récit. Sur le plan sémiotique, *Ô Maria* se compose d'une interjection (Ô)<sup>5</sup> et d'un nom propre (Maria). C'est un titre thématique étant donné qu'il renvoie au prénom du personnage principal du récit. Ce prénom, à résonance chrétienne instaure tout un espace de significances. En effet, Sur le plan connotatif, ce prénom n'est pas sans évoquer la figure sainte de la Vierge Marie. Ceci est d'autant perceptible à la lecture du roman. Maria est en fait le deuxième prénom de Aïcha. Sa mère (Saadia) avant de se suicider lui attribua ces deux prénoms. Son père lui expliqua par la suite qu'elle n'était pas une véritable chrétienne, mais qu'elle appartenait, tout comme les autres personnes du hameau, à la religion musulmane. Il lui intima de ne jamais révéler sa véritable identité, ni son véritable prénom, celui de Aïcha. Lorsque Maria voulu savoir pourquoi sa mère lui avait

---

<sup>1</sup> L.H. HoeK, *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, p.149.

<sup>2</sup> V. Jouve, *La poésie du roman*, Arman colin, Paris, 2001, p.13.

<sup>3</sup> Dictionnaire le Robert, nouvelle édition. 2013.

<sup>4</sup> R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe dans l'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p.329.

<sup>5</sup> M. Monte, « *Yana Grinshpun. Ô entre langue(s), discours et graphie*. Paris / Gap : Ophrys (« Langues, langage et textes »), 2008, 314 pages. », *Corpus* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 01 juillet 2010, consulté le 02 décembre 2014. URL : <http://corpus.revues.org/1777>

attribué ces deux prénoms, sa tante lui expliqua que c'était pour la protéger contre l'hostilité des vieux-chrétiens.

« - Mais... pourquoi Aïcha ?

*La vieille parente avait froncé les sourcils, l'air de sous-entendre : « Ce que tu es balourde, ma pauvre fille ! »*

*- C'est pourtant claire de toutes ses forces, ta mère désirait ton bien sans se résoudre pour autant à trahir sa foi. Quel nom secret pouvait-elle opposer dans son cœur à celui de la femme préférée des Nazaréen, sinon celui de la femme préférée de notre bien-aimé prophète ! Maria, c'est ton bouclier public ; mais Aïcha, c'est ton âme pour l'éternité ! ». (p.150-151)*

Cette dualité entre deux patronymes, est une allégorie au caractère ambivalent de Maria à l'égard des deux religions (chrétienne, et musulmane). Car le prénom de Maria recelait une portée chrétienne, étant donné que le prénom de la Vierge dans la religion musulmane est celui de Meriem. Le personnage de Maria-Aïcha abordait donc l'image de la Sainte Vierge d'un point de vue chrétien. En atteste ce passage, où Maria contemple les tableaux de la Sainte Vierge, et s'étonne ainsi du nombre de modifications de l'aspect physique de la Vierge selon les représentations picturales :

*« Elle (Maria) aimait bien la Vierge, à laquelle elle s'adressait, avant sa capture, comme à un double bienveillant de sa maman trop tôt disparue. Cette Mère surmontée de son inévitable auréole avait, certes, des traits étonnamment changeants d'un lieu à un autre. Il lui arrivait d'être longiligne, les joues hâves, avec de longs cheveux noirs dissimulés sous un foulard, comme c'était le cas pour la modeste image pieuse piquée dans leur refuge de montagne ; ou encore joufflue, presque plantureuse, avec sa couronne de Reine du Ciel, dans le petit lit surplombant le lit des jumelles... » (p.147)*

De ce fait, le personnage de Maria entretient un rapport étroit avec la figure sainte de la Vierge Marie :

*« De ces multiples Vierges, Maria ne retenait que leur regard absent, qu'elle remplissait avidement de douceur, celle que sa mère Saadia lui aurait prodiguée à profusion –elle en était sûre – s'il n'y avait eu cette guerre cruelle. Curieusement, l'adolescente avait souvent l'impression que ces instants où elle conversait avec la Vierge étaient comme des échanges de compassion : la Vierge et elle se ressemblaient*

*beaucoup, au fond, toutes deux avaient perdu des êtres chers, et l'une comme l'autre étaient en quête de consolation. » (p.148)*

Ainsi donc le titre du roman est évocateur puisque le personnage de Maria-Aïcha se représentait la figure de la Vierge Marie comme un prolongement de sa personne :

*« Maria n'était nullement impressionnée par la puissance prêtée à celle qu'on lui avait présentée comme l'Épouse du Saint-Esprit et comme la mère de Dieu ; d'ailleurs, elle ne lui demandait rien, pas même d'intercéder pour sa liberté. Disons plutôt que la jeune esclave éprouvait, somme toute, de l'affection pour cette compagne de malheur, pauvre ménagère à qui personne n'avait rien demandé et qu'on avait encombrée d'une royauté posthume, acquise au prix du supplice de son enfant » (p.148)*

Le caractère double du patronyme de Maria revêt une autre signification pertinente. En effet cette polarisation des deux figures Saintes de la religion Chrétienne et de l'Islam fera office de nouvelle foi pour « l'adolescente ».

*« Sa nouvelle religion, viatique récupérée des décombres de ses deux confessions successives, avait fini par se réduire à deux femme : la mère de Jésus (« ma Tante »), et doña Aïcha (« ma Sœur »), l'adolescente d'Arabie dont elle portait le prénom et dont elle devinait l'amertume d'avoir été mariée, encore fillette, à un homme aussi chenu. Quand le chagrin lui ôtait jusqu'au désir de continuer à respirer, Maria s'adressait à la plus âgée, sa semblable en malédiction ; si, en revanche, l'espoir faisait mine de montrer le bout de son nez, Maria se lançait dans de long bavardages sans queue ni tête avec celle qu'elle considérait comme sa jumelle à travers les siècles et qu'elle surnommait, selon son humeur du moment, la Gracieuse, la Délurée ou la chanceuse. » (p.149-150)*

De ce fait, le rapport ambigu qu'entretient Maria à l'égard des deux religions est, par analogie, la représentation de son attitude ambivalente. Tantôt elle s'apparentera à la figure chrétienne de la Vierge Marie, tantôt, à la figure islamique de Aïcha. Elle s'efforcera d'apparaître comme une bonne chrétienne pour ne pas éveiller les soupçons des délateurs. D'un autre côté, elle tentera d'apprendre les caractères sacrés de la langue arabe afin de pouvoir lire l'al coran.

## 2.2. Analyse de la dédicace :

La dédicace est un élément primordial du paratexte. Se situant à la lisière du récit, elle joue un rôle fonctionnel, en ce qu'elle apporte des éclaircissements à la compréhension globale de ce dernier. A l'image du titre, la dédicace est constitutive de « co-texte », et permet entre autres de situer l'univers référentiel auquel elle renvoie.

*« Un territoire se définit par des frontières : celles du texte sont mouvantes. Dans le cas d'un roman, le titre, la première et la dernière phrase sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte. »*

La dédicace et le titre, sont continuateurs du récit lui-même, en ce qu'ils ont pour fonction de renvoyer à un champ référentiel spécifique que le récit tend à reproduire.

Dans le cas du récit d'Anouar Benmalek, la dédicace se présente comme suit :

*« A Géronima la Zalemona, qui vécut à Torrelas (Espagne) à la fin du XVI siècle, et dont la destinée me suggéra en partie celle de Maria. »*  
(p.09)

Une multitude d'informations se dégagent de cet énoncé. Aussi l'assemblage des petites unités lexicales, situant précisément le temps et l'espace n'est pas dénué de sens. L'auteur d'*Ô Maria* semble affirmer s'être inspiré d'un personnage réel, celui-ci ayant vécu à une époque déterminée en Espagne, précisément au XVI. S'agit-il donc d'un hasard de la situation ou bien d'une démarche volontaire de mettre en scène un personnage (Maria) dans la même société et à la même époque que la dite Geronima ?

Il s'agit bien plus d'une démarche volontaire de l'auteur, et ce afin de représenter Maria comme le double, ou comme la figure héritière de Géronima la Zalemona. De plus, les indicateurs spatio-temporels tendent à produire un contexte socio-historique délimité, et à inciter de fait, à une lecture référentielle du récit. La somme de ses éléments permet-elle au récit de « détruire l'allusion pour se faire illusion, de devenir le réel qu'il vise, d'être son lieu et sa formule. » Ceci est d'autant plus constatable lorsque l'on s'attarde sur le personnage semi-historique de Géronima la Zalemona.

Géronima la Zalemona est une maure. Elle vivait en Espagne, et appartenait à une famille arabo-musulmane. En l'an 1604, alors que l'inquisition espagnole s'occupe à traquer tous les morisques à travers le territoire, le fils de Géronima perd la vie. Cette dernière décide de l'enterrer, en suivant pour cela les coutumes musulmanes. Au même moment, une femme

chrétienne chargée de l'inhumation des morts, morisques ou chrétiens, selon la tradition chrétienne arrive sur les lieux. Géronima interdit à la femme chrétienne de mettre les mains sur la dépouille de son fils. Cette action entraîne l'emprisonnement de Géronima par le tribunal inquisitorial, qu'il considère comme un acte de rébellion à l'égard de la « vraie-foi. » Il s'ensuit alors un procès à l'encontre de Géronima, durant lequel elle subit des tortures afin qu'elle dénonce tous les autres morisques de son village. Géronima décide donc de se couper la langue pour protéger les membres de sa famille. Cet événement conduit le tribunal inquisitorial à conclure que Géronima était bel et bien coupable de rébellion. Considérée comme hérétique, Géronima est immolée par le feu sur le bûcher, en place publique, en octobre 1606<sup>1</sup>.

L'énumération de ces éléments permet-elle de déduire deux fonctions inhérentes à la dédicace du récit d'Anouar Benmalek. Tout d'abord, cette dernière suppose l'établissement d'un pacte de référencialité entre, d'un côté l'auteur, et de l'autre côté le lecteur, et ce conformément au constat relevé par le théoricien Gérard Genette :

*« La dédicace d'œuvre est l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelques personnes, groupes ou entités. »<sup>2</sup>*

Ce pacte initie donc une lecture référentielle autour du personnage de Maria, car celle-ci possède des similitudes explicites avec le personnage de Géronima la Zalemona. A l'instar de cette dernière, Maria appartient aussi à une famille morisque originaire d'Espagne. Elle est poursuivie et persécutée par l'armée inquisitoriale pour son appartenance à une religion différente de celle du pouvoir monarchique dominant. Aussi, à l'image de Géronima, Maria décide, vers la fin du récit, de se couper la langue pour ne pas dénoncer ses proches, notamment, son fils Juan. Toutefois - et c'est ce qui sert à constituer la deuxième fonction de cette dédicace – Maria se distingue du personnage semi-historique de Géronima. A la différence de cette dernière, Maria se sacrifie pour sauver Juan des affres de l'inquisition espagnole. Elle entreprend d'envoyer Juan en Italie, en lui promulguant, avec l'aide du prêtre Joachim, de faux documents attestant de l'origine chrétienne et non morisque de son fils. Dans ce contexte, la dédicace joue un rôle non-moins signifiant, en ce qu'elle annonce

---

<sup>1</sup> Signalons que les références bibliographiques concernant Géronima la Zalemona sont peu nombreuses. C'est l'ouvrage de Jeanne Vidal qui nous a permis de découvrir l'histoire de ce personnage. Cet ouvrage recense, d'une manière exhaustive, les procès de nombreux morisques espagnols, en s'appuyant sur les archives historiques espagnoles. In *Quand on brûlait les morisques, 1564-1621*, Nîmes, 1986, p.171.

<sup>2</sup> G, Genette, *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987, p.126.

implicitement la démarche d'affabulation centrée sur le personnage de Maria. En d'autres termes, bien que le personnage de Maria ait des ressemblances avec le personnage de Géronima ; il n'en demeure pas moins que le premier est un être de papier, fictif, et de ce fait, il obéit aux codes du récit, qui résultent notamment, de sa relation avec les autres personnages, et surtout du contexte socio-historique au sein duquel il est mis en scène, et qui ont fait un personnage à part entière distinctif des personnages réels. Ces constats permettent la conclusion suivante : bien que l'auteur s'inspire d'un personnage semi-historique ; il n'en demeure pas moins, qu'il donne la primauté à l'écriture fictionnelle. Celle-ci s'établit par le biais des stratégies romanesques utilisées par l'auteur, et tend à produire un « effet de réalité»<sup>1</sup> où le fictif se mêle au social. Ceci sera explicité dans la deuxième partie de la recherche.

---

<sup>1</sup> R, Barthes, « *L'effet de réel* », in, *Communications*, n° 11, 1968, consulté en ligne : [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158)

## Deuxième chapitre : l'étude narratologique du récit

### 1- L'organisation narrative du récit :

Le récit d'Anouar Benmalek se caractérise par plusieurs changements sur le plan des voix et des instances narratives<sup>1</sup>.

Au début du prologue c'est le personnage de Juan qui raconte l'histoire en utilisant le pronom « je ». Dans ce passage, Juan décrit son retour en Espagne, après avoir passé beaucoup de temps en Italie pour fuir l'Inquisition.

*« Ma mère était cruelle et je l'aimais comme on aime un ange. Elle, de son côté m'aimait comme on aime un bâtard : amèrement, violemment, avec haine parfois. Tout au long de mon enfance, j'ai souvent senti dans son regard un reproche soudain lui échapper (« Mais pourquoi es-tu venu au monde chiard ? » hurlaient alors ses pupilles étrécies). Son amour, luttant contre la colère inspirée par un passé toujours présent, lui faisait vite refermer ses yeux accusateurs. Ne sachant comment se rattraper de cette bouffée de rancœur envers son enfant, elle m'attirait à elle et me caressait furtivement les cheveux. De nouveau à court de mots pour me demander pardon, elle finissait par me repousser ou par me flanquer une gifle qu'elle regrettait aussitôt, ce qui accroissait son exaspération» (p.11)*

Il apprend que sa mère fut capturée par les milices inquisitoriales, condamnée pour hérésie, elle allait être brûlée sur le bûcher. La scène de la mise à mort de Maria est donc rapportée par Juan :

*« Maintenant, elle est là devant moi, à une centaine de pas, sur l'estrade. Même si je suis noyé dans la multitude des spectateurs, je la vois et l'entends. Elle est maintenant la dernière à être brûlée. La défroque qui la vêt, probablement saupoudrée de soufre pour impressionner davantage la populace, flambe avec une flamme bleuâtre. Comme ma mère n'a plus de langue, son cri de souffrance ressemble au glapissement assourdi d'une truie qu'on égorge. » (p.14)*

Par la suite, quelques lignes plus loin dans le prologue, une modification s'effectue au niveau de la voix du narrateur. Ainsi un narrateur extérieur au récit s'approprie la narration des événements diégétiques utilisant le mode de la troisième personne (il/elle). S'opère alors le passage d'un narrateur autodiégétique, homodiégétique, à un narrateur extradiégétique. Ce

---

<sup>1</sup> G, Genette, Figures III, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1972.

dernier poursuit la narration de l'histoire de la mort de Maria et de sa réapparition sous la forme d'un esprit

*« Jambes ballantes sur un parapet, la femme regarde la vague silhouette s'éloigner. »*  
(p.20)

*« Elle se regarde, elle se voit avec netteté – mais elle n'a plus d'yeux, plus de main, plus de jambes, alors comment peut-elle se voir se demande-t-elle ? »* (p.21)

*« Aussi vieilles dorénavant l'une que l'autre, feu la femme et feu son enfant demeurent silencieuses un moment, presque ennemies, en dépit de leur amour, semblablement lacérées par l'insoutenable nostalgie de leurs vies antérieures. »* (p.25)

Ce narrateur extradiegetique s'attribue donc la narration, et clôture le prologue. Il rapporte par la suite, par le biais d'une narration ultérieure les événements advenus dans le passé de l'histoire. Ce narrateur ouvre la première partie conclut la troisième partie (page 425). Par ailleurs, il n'ignore rien des sentiments de ses personnages, il est donc omniscient. En atteste ce passage, lorsque les marchands d'esclaves découvrirent le hameau de morisques dans lequel résidait la famille de Maria. Ils décidèrent de tuer tous les habitants et d'épargner Maria afin de la revendre au marché d'esclave :

*« Elle était responsable de la mort de l'être qu'elle aimait le plus au monde ! Ce constat constitua désormais pour la jeune prisonnière le noyau le plus noir de son malheur »*  
(p.51)

Toutefois, dans la partie intitulée l'épilogue du fils (page 427), d'autres changements de voix narratives s'opèrent. En premier lieu, Juan se réapproprie la narration des événements. Par le biais du pronom « je », et en utilisant un mode de narration ultérieure, il raconte comment il a fui les gardes de l'Inquisition. Ces derniers étaient au courant de sa tentative de meurtre sur le peintre don Miguel. En deuxième lieu, la voix du narrateur extradiegetique succède à celle de Juan, et ce à la moitié de l'épilogue du fils (page 435). Le narrateur extradiegetique hétérodiegetique se substitue au narrateur homodiegetique, autodiegetique (Juan). Ce narrateur hétérodiegetique décrit par quelle circonstance l'esprit de Maria, accompagné de celui de Bartolomé, continua à suivre Juan, afin de le protéger de l'armée inquisitoriale.

*« Ils étaient apparus en milieu de journée, du côté opposé à la rivière, face à la porte du bordel. Deux fantômes, une femme et un homme, indifférents à tout ce qui les entourait, entièrement absorbés par leur violent face-à-face. »* (p.435)

Une troisième modification s'opère dans cette partie. En effet, la perspective narrative passe de nouveau par le personnage de Juan :

*« Le patron du lupanar, quant à lui, me rendit visite à plusieurs reprises, me laissant clairement entendre, le dernier soir qu'il m'expulserait (voire pire !), le lendemain si je refusais le nouveau complément –exorbitant – qu'il exigeait. » (p.436)*

*« Ma mère, cependant, avait subi le grand brûlement et plus jamais ne m'accorderait ce câlinement fantasque qui me faisait chavirer le cœur. » (p.449)*

La perspective passant par le personnage de Juan, tient un rôle significatif, et ce à deux niveaux. Tout d'abord, elle instaure une scène monologique dont la fonction est d'accroître la dramatisation du récit ; ensuite, elle permet de dévoiler les pensées et la psychologie du personnage, ce qui accentue son aspect réaliste. La dernière partie du roman intitulée l'épilogue de la mère, procède aussi des ces mêmes mécanismes.

Ainsi la voix de Maria s'imbrique dans la narration des événements et s'attribue de ce fait, l'instance narrative. Elle devient dès lors un narrateur homodiégétique, autodiégétique, rapportant la fin de l'histoire. Le temps des verbes est au présent de l'indicatif ce qui indique une simultanéité entre l'énoncé et le moment énonciative.

*« Je ne me rappelle plus tellement de choses à présent. Mais est-ce vraiment important ? Moi, Maria, je sais simplement qu'à tout prendre j'ai eu beaucoup de chance, même en étant fantôme d'une femme brûlée pour une raison qui n'arrive plus à m'intéresser. Je suis quand même bannie, alors que, pendant toute mon existence, j'ai cherché avec toute l'énergie du désespoir à éviter ce que j'estimais être le comble du malheur. » (p.451)*

Cette partie est en fait un monologue dont la fonction est de dévoiler la psychologie de Maria. Mais comme dans l'épilogue la voix de Maria et celle du narrateur extradiégétique se relaient et s'imbriquent l'une et l'autre jusqu'à la clôture du récit.

Ainsi pour résumer les différentes instances narratives dans notre corpus, on propose le tableau récapitulatif de ces dernières :

Le prologue	Première partie	Deuxième partie	Troisième partie	L'épilogue du fils	L'épilogue de la mère
« je » => « il » Juan => Narrateur => Juan	Pronom « il »	Pronom « il »	Pronom « il »	«je»=>« il » Juan => Narrateur=> Juan	«je»=>« il » Maria => Narrateur=> Maria

De ce fait, l'analyse des caractéristiques liées aux modifications de l'instance narrative, à la focalisation et aux voix du récit *Ô Maria*, permettent d'identifier les stratégies textuelles mises en place par l'auteur. Le choix de l'auteur d'adopter une stratégie précise parmi d'autres n'est pas sans intérêt pour le critique. Ainsi, la pluralité de la narration est symbolique d'un à-dire pluriel et multidirectionnel et dans la perspective d'exprimer la tragédie des morisques espagnoles. Le récit tend à désorienter la narration linéaire et le cheminement logique pour représenter l'expérience déconcertante liée à l'exil et à l'expulsion des morisques de leur pays natal. Le personnage de Juan s'attribue la narration, car il est le seul personnage encore « en vie » dans le récit. Et aussi car il est le fils de Maria, celle dont le sacrifice et la mort tragique est parallèle à la tragédie de la déportation, et dénote la fin tragique de la communauté musulmane andalouse. Quant au personnage central, Maria, il n'assume la narration qu'une seule fois dans le récit, au niveau de « l'épilogue de la mère ». Aussi, c'est la seule fois dans le récit, ou un personnage « mort » s'octroie la narration des événements, car c'est le fantôme de Maria qui décrit son exil, aux cotés des fantômes de Bartolomé, de Catalina, et des vivants Juan et Léonor. Cela démontre l'importance du personnage de Maria.

## 2- Analyse spatio-temporelle du récit :

L'étude de l'espace et du temps du récit est imputable à notre démarche de lecture. Car l'analyse de ces deux segments permet de confirmer ou d'infirmier l'ancrage réaliste d'un récit. Cette étude est donc opératoire étant donné que notre approche analytique se fonde, en filigrane, sur l'effet de réalité inhérent au texte d'Anouar Benmalek.

### 2.1 Etude de l'espace :

L'analyse de l'espace a toujours intrigué les critiques et les théoriciens de la littérature, car il est, non seulement propice à créer un effet de réalité ; mais il permet aussi l'affabulation et la création de lieux symboliques, et ce par le biais de l'imaginaire du romancier. Pour Gaston Bachelard l'espace est défini comme :

*« L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe...lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains, aériens, autant d'oppositions servant de vecteur où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur ».<sup>1</sup>*

L'espace est en résumé la juxtaposition de lieux réels, et de lieux imaginaires et symboliques. Ainsi, comme l'affirme Christiane Achour :

*« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur »<sup>2</sup>. p208*

Dans ce contexte Christiane Achour, propose de définir les contours des éléments spatiaux. A la suite des travaux de Jean-Pierre Goldstein elle incite à poser trois questions :

- Où se déroule l'action ? Cette question permet d'entrevoir le contexte où se déroule l'action du récit. Autrement dit, cette question permet d'établir une topographie dans laquelle évoluent les personnages et le narrateur du récit.
- Comment l'espace est représenté ? Cette question consiste à interroger les éventuelles déformations de l'espace réel, par le truchement de l'imaginaire. En outre, elle permet de voir comment et par quel moyen le texte intègre des

---

<sup>1</sup> G, Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

<sup>2</sup> C, Achour. S, Rezzoug, op cité, p. 208.

éléments spatiaux référentiels, et les transforme, par là suite, en décors fictionnels.

- Pourquoi ces lieux ont-ils-été choisis de préférence à d'autres ? La dernière question permet de cerner le rôle de l'espace dans le récit. En effet, certains lieux diégétiques participent de l'établissement de l'effet de réalité, notamment, avec l'utilisation de référents réels ou historiques. Par ailleurs, l'espace, dans certains récits, endosse le rôle d'actant dans le récit. Ainsi, comme le confirme Christiane Achour, citant J-P Goldstein :

*« Le plus souvent le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction. Mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits et particulièrement dans le récit poétique, l'espace devient agent de la fiction »<sup>1</sup>.*

En ce qui concerne le récit de Benmalek *O Maria*, l'intrigue se déroule en Espagne, plus précisément, dans les territoires andalous, pendant l'expulsion des morisques par l'Inquisition et les rois catholiques. Nous suivons les pérégrinations de Maria à travers les contrées des Alpujarras, de Séville, de Grenade, et Valence. Ces lieux servent de toile de fond et de décor au déroulement de l'action. Nous remarquons que ces lieux renvoient à des référents spatiaux perceptibles et reconnaissables.

Au début du récit – si l'on restitue la chronologie de l'histoire à la jeunesse de Maria, le prologue est une anticipation de la mort de Maria qui ne survient que plus tard dans l'intrigue - l'action se situe dans les montagnes des Alpujarras. En atteste cette phrase introductrice à la première partie :

*« Trente quatre ans auparavant, un matin de 1576, dans le massif des Alpujarras, à plusieurs jours de marche pénible de Grenade. »*

Nous remarquons que le cadre spatiale est clairement précisé dans le texte. Ce lieu n'est pas dénué de sens. En effet, les montagnes des Alpujarras – nom dérivé de l'Arabe qui signifie al busharet – était le dernier bastion de refuge des morisques, et ce après la reconquête espagnole, mieux connue comme « la Reconquista ». Nous remarquons de ce fait, que le cadre spatial est représentatif de la réalité et du contexte dans lequel évoluaient les morisques d'Espagne à cette époque. Et par conséquent, il permet l'établissement d'un effet de réalité et de vraisemblance.

---

<sup>1</sup> C, Achour. S, Rezzoug, op cité, p. 210.

Par la suite, Bartolomé, le marchand d'esclave fait son apparition et fait tuer tous les habitants morisques du village de Maria. Celle-ci est contrainte de se résigner et de se conformer aux ordres des soldats de Bartolomé. Maria est faite prisonnière et est emmenée, de force au marché des esclaves situé à Séville. C'est dans ce lieu qu'elle sera violentée et déshumanisée. Après cela, Maria sera vendue à un couple chrétien de Séville : le peintre don Miguel, et dame Ana. La description de la nouvelle demeure est faite avec minutie. Durant cette période Maria va poser dans l'atelier de don Miguel. C'est aussi dans cette demeure qu'elle fera la connaissance de Lorenço. Après le viol perpétré par don Miguel, dame Ana décide de renvoyer Maria au marché aux esclaves. C'est en ce lieu que réapparaît Bartolomé. Ce dernier lui annonce qu'il était venu l'acquérir afin qu'elle devienne son esclave. Ils s'établirent dans une auberge avoisinant la ville de Séville. C'est à ce moment que Bartolomé tente de la violenter. C'est alors que Maria tue Bartolomé en lui enfonçant sa propre épée dans le coup. La cadre contrasté de Séville, où se substituent des lieux ruraux et urbains, connotent l'ambivalence dans laquelle évoluait Maria. En effet, c'est dans la demeure de Bartolomé qu'elle éprouva ses premières joies, et ce malgré l'avilissement dû à son statut de morisque et d'esclave. C'est dans ce lieu qu'elle tomba amoureuse de Lorenço, et qu'elle apprit à aimer l'art de la peinture. Cependant, c'est aussi à Séville qu'elle est assujettie et faite prisonnière. C'est aussi dans ce lieu qu'elle subit les viols de Bartolomé et de don Miguel.

Après la mort de Bartolomé, Maria décide de fuir Séville et de regagner la montagne des Alpujarras. Elle erre à travers les ruelles surplombant les bords du Guadalquivir. Par ailleurs, c'est dans cet espace qu'elle rencontre Gaspar qui lui demandera d'être sa femme.

La deuxième partie du roman se déroule dans un village morisque aux abords de Valence. Ce lieu est synonyme de nouveau départ pour Maria. Ainsi, c'est dans ce cadre qu'elle mettra au jour son fils Juan et sa fille Catalina. Ce lieu est synonyme de modification et d'amélioration dans la vie de Maria.

L'énumération des lieux diégétiques permet de percevoir et d'établir une topographie spécifique au récit. Néanmoins, en tant que systèmes signifiants, les espaces et les décors peuvent converger ou bien s'opposer entre eux. Autrement dit, les espaces de la fiction, qu'ils soient réalistes ou imaginaire, créaient entre eux des réseaux de complémentarités ou d'oppositions. Christiane Achour atteste à cet égard que :

« Pour prétendre à une étude de l'espace dans une œuvre il faudrait la considérer dans son ensemble, apprécier les oppositions, les parallélismes, les ruptures de toutes les dimensions qui structurent l'étendue où se meut le récit »<sup>1</sup>.

Dans cette perspective nous allons regrouper les espaces cités dans le texte d'une manière exhaustive, et ce par le biais d'un tableau à deux colonnes. La première colonne représentera les lieux euphoriques de l'histoire. Et la deuxième colonne sera réservée aux lieux dysphoriques. Nous commentons par la suite, les résultats obtenus

Les lieux euphoriques	Les lieux dysphoriques
<ul style="list-style-type: none"> <li>- La montagne des Alpujarras.</li> <li>- La maison de don Miguel et dame Ana.</li> <li>- La maison de Gaspar située à Valence.</li> <li>- Le bateau.</li> <li>- Le Nouveau Monde.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le marché aux esclaves de Séville.</li> <li>- L'auberge de Séville.</li> <li>- La prison inquisitoriale de Valence.</li> <li>- La grande place de Séville.</li> <li>- Le monde des esprits.</li> </ul>

A la suite du regroupement nous permet d'établir une répartition fonctionnelle des lieux selon leurs caractères euphoriques ou dysphoriques. Ainsi, les lieux dysphoriques servent à dramatiser l'action du récit, de focaliser l'attention du lecteur sur les intrigues qui en découlent, notamment, en réduisant le temps du récit.

Par ailleurs, après son immolation, Maria-Aicha se retrouve dans un monde immatériel, parallèle au monde des vivants et où règne les esprits de morts. Cette nécropole n'est en fait que la continuité du monde matériel où elle évoluait. Bien qu'elle n'ait pu s'établir de façon définitive dans un seul espace, à cause de sa double condition de morisque et d'esclave ; elle demeurait dans sa patrie : l'Andalousie. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, la demeure de Gaspar située à Valence était synonyme de changement pour Maria. De son statut déshumanisant d'esclave assujettie, elle devint épouse et mère. Elle recouvrit par de là même son humanité et sa liberté. Toutefois, son attitude libertine et irrévérencieuse à l'égard respectivement de Gaspar et de l'Inquisition la fit condamnée à subir le bûcher. Lorsque Maria meurt, elle se réincarne en un esprit enveloppé de brouillard. Dans cet espace, elle peut percevoir les vivants, et les autres esprits. Dans le « monde des esprits », Maria a le pouvoir de voler de traverser les murs. Elle peut interférer dans le monde réel, notamment, en

<sup>1</sup> C, Achour. S, Rezzoug, op cité, p. 209.

effleurant les vivants, ce qu'elle fit à plusieurs reprises pour sauver Juan. Le monde où réside l'esprit de Maria est aussi une métonymie de l'errance. C'est aussi l'espace de la désillusion, car Maria prend conscience qu'il n'y a pas de paradis ni d'enfer au-delà du monde des morts qui lui permet d'être délivrée de l'inanité du monde humain. L'esprit de Maria est emprisonné dans cet espace et ce sans aucune échappatoire possible. Pour échapper à cela, Maria décide de quitter l'Espagne, où l'armée de l'Inquisition sévit d'une manière brutale. Accompagnée des esprits de sa fille Catalina et de Bartolomé, elle embarque à bord d'un navire où se trouve Juan et Leonor, en partance pour le Nouveau Monde. Par ailleurs, il est intéressant de noter que le navire est l'allégorie

Notons, au passage, que l'Amérique n'est pas explicitement citée par Maria. Le Nouveau Monde est un espace métonymique qui représente un espace de sérénité et de liberté. Sa signification est d'autant plus manifeste car il est, à l'instar d'un eldorado, un lieu éloigné de l'autoritarisme de l'inquisition. Aussi, c'est le lieu de salut pour Juan, que Maria tentait non sans ambages à sauver des mains de l'armée inquisitoriale.

## 2.2 Etude de la temporalité :

La réécriture de l'Histoire est aussi la réécriture du temps. Parce qu'elle est *mimésis*, l'écriture romanesque représente le temps de l'Histoire d'une manière précise. Elle l'inclut à l'intrigue du récit, et l'instaure comme arrière plan de l'histoire fictionnelle. D'autre part, parce que l'écriture romanesque est aussi le résultat d'un processus de fictionnalisation et de création, elle modélise le temps. Elle le modifie, l'allonge, le distord, ou l'annihile. Elle se distingue en cela de l'historiographie, car elle possède ses propres codes. L'écriture de l'Histoire a donc un rapport étroit avec la représentation du temps.

Ainsi, c'est en étudiant les procédés textuels que nous nous poserons la question suivante : comment le temps de l'Histoire est représenté dans le roman ? Est-ce que le temps historique faisant référence à la déportation des morisques est clairement précisé ?

Avant d'entamer une analyse des procédés temporels de *Ô Maria*, il faudrait discerner tout d'abord deux temporalités différentes mais complémentaires :

- Le temps de l'histoire : c'est le temps raconté. Au fur et à mesure de la lecture, un monde fictif se met en place avec ses propres personnages, son propre code et sa propre chronologie. Il s'agit d'un temps qui se mesure en jours, mois, et années.
- Le temps du récit : c'est le temps racontant. C'est le conteur de l'histoire, car il englobe le temps de l'histoire. Il est mesurable par le nombre de page ou de chapitre dans un texte. Un récit peut raconter une histoire qui dure plusieurs années, et ceci en un seul paragraphe.

Ainsi ces deux aspects de la temporalité préalablement définis, il s'agira d'étudier les différentes variations de rythme.

Dans *Ô Maria*, le récit débute par un évènement qui n'aura lieu que plus tard dans l'histoire. C'est une entrée en *ultima res*<sup>1</sup>. Ce qui signifie que le récit débute par la fin. Ainsi le prologue décrit un personnage qui assiste à la mort de sa mère sur le bûcher. Et on comprend par la suite qu'il s'agit de Juan et de Maria, les principaux protagonistes du récit. Les verbes qui jonchent le prologue se présentent au mode du présent de l'indicatif (je crois, je suis, vient, sont...etc.) ce qui se réfère au présent de l'histoire, produisant par là même une simultanéité de l'énoncé et de l'énonciation et produit de fait une impression de représentation mimétique de la réalité sociale du roman.

Par la suite, une indication temporelle introduit la première partie dont la fonction est d'amorcer une analepse dans le temps de l'histoire :

« Trente quatre ans auparavant, un matin de 1576 dans le massif des Alpujarras, à plusieurs jours de marche pénible de Grenade » (p.18)

Cette indication est significative. Elle permet d'introduire un retour en arrière, qui raconte le passé des personnages, et décrit des évènements antérieurs au récit premier (le récit du prologue). De plus, elle se compose de plusieurs digressions qui permettent de montrer de manière chronologique la jeunesse de Maria jusqu'à sa mort sur le bûcher. Dans cette analepse le temps de la narration est ultérieur aux évènements rapportés. Les verbes sont aux modes de l'imparfait et du passé simple. Par la suite, un retour au présent s'opère dès l'ouverture de la troisième partie, signifiant par de là un retour au présent de l'histoire. Le récit reprend alors le cours de la narration de l'histoire du prologue. Les verbes sont au mode du présent de

---

<sup>1</sup> G. Genette, *Le discours du récit*, in *Figures iii*, Seuil, Paris, 1972, p. 106.

l'indicatif. A l'instar du prologue, une indication temporelle en atteste de manière significative : « Séville 1610 » (p.18)

En outre, le récit est parsemé de deux ellipses temporelles. La première est située au niveau du chapitre dix-sept de la deuxième partie page 230, lorsque Maria décide d'épouser Gaspar, n'ayant pas d'autres choix puisqu'elle était enceinte. Le récit reprend le cours de la narration quelques années après le mariage de Maria et de Gaspar et la naissance de Juan. La deuxième ellipse se situe au début de la troisième partie page 327. Lors de l'accouchement de Maria, une femme du village informa Gaspar de l'infidélité de sa femme. Ce dernier décida de quitter Maria et d'abandonner sa fille Catalina. La troisième partie s'ouvre sur la mort de Maria et ressuscitation sous la forme d'un « esprit » (p.327).

*« Le femme a réussi à semer sa fille. Il y a si peu de temps, pourtant, celle qui fut, sa vie durant, surnommée la belle Maria a été réduite en un tas informe de résidus charbonneux que des hommes de peine, dégoutés, s'empressent de rassembler pour les jeter aux ordures. « Pardon Catalina ! » arrive-t-elle à formuler dans ce qu'elle décide de nommer faute de mieux, sa « tête » ou sa « cervelle ». Il lui faudrait de nouveaux mots pour décrire cette...non-existence ? Pourvue pourtant d'une présence ? (de nuage, de fumée, ou de quelle sorte de brouillard ?), et elle ne possède que le pauvre vocabulaire qu'elle a engrangé dans sa vie « véritable » : fantôme, esprit, spectre... » (p.327).*

Ainsi aucune explication sur la mort de Maria n'est donnée. C'est Juan qui va découvrir, à la fin du récit, les circonstances de la mort de sa mère. Ces ellipses temporelles ont une double fonction. D'abord, elles permettent l'accélération du récit. Ensuite, elles accentuent l'aspect dramatique de l'histoire.

Par ailleurs, le récit est jonché d'indications temporelles précises, qui renvoient à un moment historique bien précis, celui de la déportation des morisques. L'identification du temps de l'Histoire est à la fois minutieuse et détaillée. Comme pour l'espace le thème de la déportation sert de toile de fond à l'histoire du récit. La mort de Maria survient au moment des préparatifs liés à la déportation des maures hors de l'Espagne. La mort tragique de Maria coïncide avec celle des morisques. La description qui en est faite confère au temps un rôle fonctionnel, celui de la réécriture de l'Histoire :

*« Au port, on raconta à Juan les scènes déchirantes du départ des morisques. Escortés par des soldats, les mains attachées par des cordes, malmenés par*

*la foule qui leur jetait pierres et excréments, ils étaient si nombreux que les galères royales et la flotte océane n'y suffirent pas. Il fallut affréter en toute hâte des navires de transport en provenance du reste de la chrétienté. Beaucoup de déportés mouraient avant leur arrivée, à cause des tempêtes et des patrons de bateaux qui, parfois, écourtaient le périlleux voyage en précipitant tout bonnement leurs passagers par-dessus bord. » (p.342)*

Il est donc imputable que la réécriture de l'Histoire s'appuie sur une vraisemblance des éléments spatio-temporels. Le récit *Ô Maria* utilise donc des références spatio-temporelles qui concordent avec l'univers socio-historique, et instaurent *de facto*, un ancrage réaliste qui permet d'identifier le cotexte. Dans cette perspective, les mots d'Yves Reuters trouvent échos:

*« Les indications du temps et de lieux fondent l'ancrage réaliste ou non de l'histoire. Plus elles seront précises, en harmonie avec celles régissant notre univers, plus elles renverront à un savoir fonctionnant en dehors du roman, et plus elles participeront à la construction d'un effet de réalité. »<sup>1</sup>*

### **Conclusion partielle :**

A la lumière de l'étude narratologique et de l'étude de la temporalité narrative nous sommes arrivés à conclure que le récit d'Anouar Benmalek se caractérise d'abord par une multiplicité des instances narratives où le pronom « il » laisse parfois place au pronom « je ». De plus, nous avons remarqué que le pronom « je », est doublement directionnel car il renvoie parfois au personnage de Juan et parfois au personnage de Maria. Ensuite, nous avons relevés qu'il y avait plusieurs références à un contexte spatio-temporel reconnaissable. Cet élément concrétise la production d'un effet de vraisemblance qui accentue le réalisme de notre histoire.

---

<sup>1</sup> Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2005, réédité en 2009.p.38-39.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **Lecture sociocritique du roman**

## **Premier chapitre : la dimension sociale du récit**

### **Préambule :**

La section qui suit est dédiée à l'analyse de l'inscription du social dans le récit *Ô Maria*, et ce conformément à la perspective théorique élaborée par Claude Duchet. Il s'agit d'interroger la société du récit pour en dégager les différentes structures sociales. A la lumière de cette investigation, nous verrons comment les différentes catégories sociales, qui structurent la société du roman, participent-elles à former un microcosme ; qui à son tour renvoie à un référent social déterminé.

Pour des raisons méthodologiques, nous allons procéder tout d'abord, à l'énumération de ces dites catégories sociales, et ce en vue d'avoir une idée précise de la société où évolue le personnage de Maria. Il s'agira, ensuite, de réorganiser la structure éparse, et fragmentaire du récit notamment, en rattachant les antagonistes à leurs catégories sociales respectives. Nous tacherons enfin de relever les éventuelles conclusions opératoires pour la suite de notre recherche.

Dans un deuxième temps et dans la continuité de la première sous-partie, il s'agira pour nous de répertorier les discours sociaux qui parsèment le récit, et qui témoignent, à l'instar des structures sociales de l'inscription de l'aspect social dans le roman. Et pour nous aider dans cette démarche nous aurons recours aux travaux de Claude Duchet et de Marc Angenot.

## 1-) Les structures sociales

L'intrigue du récit d'Anouar Benmalek prend place en Espagne, dans une époque de lutte et de conflits sociaux entre les chrétiens et les morisques musulmans.

La communauté chrétienne : elle possède plusieurs organismes et est composée des catégories suivantes :

La monarchie : le récit fait, tantôt référence aux rois catholiques Ferdinand et Isabelle de Castille, qui ont signé des accords de paix lors de la capitulation des révoltés de Boabdil ; et tantôt au roi Philippe II, l'instigateur des lois décrétant l'expulsion des tous les morisques hors d'Espagne. Le récit rapporte aussi le mode de fonctionnement du système féodal absolutiste du roi, à l'égard des communautés morisques. En effet, le roi décide de persécuter les morisques qui continuaient à pratiquer leur religion musulmane en secret.

L'inquisition : est aussi appelée, dans le récit : le Saint-Office. Il s'agit d'une institution religieuse qui est chargée de poursuivre et de réprimander tous ceux qui continuaient à pratiquer une religion autre que la religion chrétienne. L'inquisition est aussi placée sous la tutelle de la papauté romaine. Ainsi, le Pape se charge de déléguer ses pouvoirs inquisitoriaux en Espagne, par le biais d'un inquisiteur général, choisi parmi les souverains. Par ailleurs, le récit indique le pouvoir diffus de l'inquisition, en tant qu'agent permanent au service du Saint-Siège de Rome. Le récit évoque le fait que c'est le Pape qui a conditionné la promulgation des « lois de sang. » L'inquisition tenait donc un double rôle, d'une part, elle était l'administration législative de l'état espagnole, sous l'égide du roi espagnole et de la papauté romaine ; d'autre part, elle jouait le rôle de tribunal ecclésiastique, et avait pour fonction de sanctionner les éventuels morisques rebelles.

L'Eglise : elle représente, avec l'inquisition, l'un des principaux organes de la monarchie. Le rôle de l'Eglise est tout aussi décrit dans le récit. Ainsi, elle avait pour responsabilité de convertir de force tous les morisques. Et à l'instar de l'inquisition, elle réprimandait les morisques qui continuaient à pratiquer leurs cultes musulmans. Pour quadriller les villages, dont, notamment celui de Valence où vivait Maria, l'Eglise nommait des prêtres chargés de surveiller « les morisques hérétiques. » Le personnage de Joachim, qui apparaît dans la deuxième partie du récit, est l'un d'entres-eux.

Les vieux-chrétiens : ils constituaient la majorité de la société espagnole lors de la période à laquelle s'élabore l'intrigue du récit. Les vieux-chrétiens forment aussi la classe bourgeoise de la société. Ils avaient, de ce fait, le droit d'acheter et de posséder des esclaves morisques. C'est le cas de Maria qui devient l'esclave de don Miguel et de dame Ana.

Les chasseurs d'esclaves morisques : le récit les décrit comme des mercenaires et des bandits autonomes dont le roi et l'inquisition toléraient les agissements, tant que ceux-ci servaient leurs intérêts. Ils pratiquent le commerce d'esclaves morisques. Ils emprisonnent ceux qu'ils arrivaient à capturer. Ils les revendaient ensuite aux vieux-chrétiens. Dans le récit, le chef des bandits Bartolomé, réussit à mettre la main sur Maria. Il la capture et la viole à plusieurs reprises. Il la vend par la suite à don Miguel et à dame Ana. Les chasseurs d'esclaves ont un rôle fondamental dans le récit, en ce qu'ils représentent la séquence de bouleversement et chamboulement dans la vie de Maria. Par leurs mains, Maria est asservie et est privée de sa liberté.

La communauté morisque : communauté minoritaire, obligée à vivre en reclus car elle continuait à pratiquer en secret la religion musulmane interdite. Dans un premier temps, les membres de cette communauté, à l'image de la famille de Maria, sont obligés de se convertir de force au christianisme. Ensuite, ils choisissent de vivre en marge de la société pour échapper au sort réservé par le tribunal inquisitorial. Quant à ceux que l'inquisition ou les chasseurs d'esclaves emprisonnait, ils étaient, soit réduits en esclavage, soit expulsés, ou bien immolés par le feu sur le bûcher. Maria est représentative de cette minorité qui s'astreint à cacher sa véritable identité, et ce pour tromper la vigilance de l'inquisition. Néanmoins, l'apparition subite des chasseurs d'esclaves rompt la quiétude de l'adolescente morisque.

Les alfaquis : il est la figure de référence religieuse pour les morisques. L'alfaqui est celui qui détient le savoir et la sagesse inhérents à la religion musulmane, et auprès desquels les morisques, égarés par leur lutte contre le pouvoir despotique, demandaient les conseils appropriés pour la suite de leurs existences.

Les esclaves : sont constitués pour la grande partie de morisques et de noirs africains. Maria est réduite à l'esclavage dès le début du récit. L'avilissement de Maria est synonyme à un processus de déshumanisation, en ce que ce nouveau statut la réduit à être une victime des nombreuses violences physiques perpétrées par le chef des marchands d'esclaves. Ces

derniers pouvaient aussi donner la mort aux esclaves qu'ils jugeaient inaptes à répondre à leurs intérêts. Les morisques, une fois emprisonnés étaient comparables à des marchandises que les bandits troquaient au plus offrant en échange d'une somme d'argent particulière.

De l'organisation des catégories sociales de la société du récit découlent deux constats non-moins opératoires pour la suite de l'analyse. En premier lieu, la hiérarchisation de la société fait apparaître la fracture sociale entre deux camps, divisés sur le plan économique, ethnique et théologique. D'une part, la communauté chrétienne, composée de la classe bourgeoise des vieux-chrétiens sous l'égide de la monarchie et de l'inquisition, détiennent le monopole des richesses de la société espagnole ; d'autre part, la communauté musulmane, surnommée péjorativement communauté morisque, est une communauté minoritaire par rapport à la première, et est de surcroît forcée de vivre en marge de la société car considérée comme ennemie à la foi chrétienne. A l'image de Maria, les membres de cette minorité sont aussi traqués par le pouvoir inquisitorial du fait de leurs origines arabe et leur croyance musulmane. C'est donc autour de la fracture et la scission de la société que se déroule l'intrigue du récit.

Par ailleurs, Maria comme beaucoup de ses semblables est réduite à l'esclavage par la main des marchands d'esclave qui opéraient à la solde de l'inquisition. Privée de sa liberté, Maria devient une marchandise aux mains de ses oppresseurs. Elle est aussi l'objet des violences et des viols à répétitions commis par « ses maîtres » (p.50).

Ces deux constats constituent les thématiques centrales de la prochaine section, qui nous permettront de voir leurs effets sur le personnage de Maria

## **2- Les discours sociaux :**

Un texte littéraire est en perpétuel discours avec/sur le monde, car il tisse, à travers sa structure interne, des thématiques universelles, qu'il tend à transformer et à en diriger la lecture. Le récit d'Anouar Benmalek n'en est pas une exception. Ainsi, l'ensemble des discours englobés dans l'intrigue, s'annexent autour de trois thématiques discursives : il s'agit d'abord du discours sur l'esclavagisme, ensuite celui sur le fanatisme religieux, et enfin discours sur l'inéluctabilité de la destinée.

Ces trois thématiques forment le noyau d'*Ô Maria*. Nous allons tenter, dans la section qui va suivre, de relever leur inscription dans la diégèse, et interroger par la suite leur mise en texte comme le réclame la démarche sociocritique. Pour ce faire, nous analyserons les

occurrences propres à chacun des discours sur-cités, et ensuite nous verrons l'apport et la fonction de chacun d'entres-eux par rapport à l'ensemble du récit.

Pour affiner notre propos, il s'agit d'abord de définir la signification des discours sociaux. Selon Marc Angenot les discours sont « la somme de tout ce qui se dit ou s'écrit dans un état de la société. »<sup>1</sup> Le texte littéraire, en tant que fait social, est ainsi clairsemé de plusieurs discours, qu'il tend à absorber en les incluant à son propre système codique.

*« Le discours social est tout ce qui se narre et s'argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les grands modes de mise en discours. Nous appellerons plutôt « discours social » non pas ce tout empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les distributions typologiques, qui dans une société donnée organisent le narrable et l'argumentable et assurent la division du travail discursif. »<sup>2</sup>*

Le texte littéraire contribue à générer un savoir pluriel, et ceci à travers les discours sociaux auxquels il se réfère. C'est donc dans cette perspective que nous nous intéressons de près aux différents discours inscrits en aval dans le récit d'Anouar Benmalek, et ce en adéquation avec la démarche sociocritique.

*« Le principal objet qu'interrogent les analyse d'un Claude Duchet, c'est ce qu'il nomme la mise en texte, c'est-à-dire la prise en charge spécifique par le texte romanesque du discours social. La sociocritique de Duchet a minutieusement cherché à penser la sociogenèse du texte comme dispositif d'absorption sélective de fragments du discours social et comme écart productif « travail du texte » sur ce « hors-texte » dont Duchet n'a cessé de rappeler qu'il est à la fois dehors et dedans, que le texte est radicalement perméable au discours social, lequel demeure présent en lui comme une ombre. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> M. Angenot, *Interventions critiques volume I : questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie de discours social*, Montréal, 2002, consulté en ligne :

[http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2011/12/Analyse\\_du\\_discours\\_et\\_rhetorique.pdf](http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2011/12/Analyse_du_discours_et_rhetorique.pdf)

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> M. Angenot, « *Rhétorique du discours social* », in Angenot Marc. *Rhétorique du discours social*. In: Langue française. N°79, 1988. pp. 24-36. Consulté en ligne :

[http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1988\\_num\\_79\\_1\\_4750](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4750)

## 2.1 Discours sur la fatalité de la destinée :

Ce discours apparaît en filigrane dans le récit. Sur plan de l'analyse sémique<sup>1</sup>, on relève aussi plusieurs occurrences qui font références au destin<sup>2</sup> (20 occurrences). Il est constitutif du personnage de Maria et de sa mère Saadia. Le personnage de la mère de Maria est en effet déterminant pour la compréhension du personnage de Maria. Ainsi, le personnage de Saadia est le seul dont le récit ne livre pas le prénom chrétien. A l'inverse de tous les autres protagonistes morisques du récit : (Maria-Aïcha), le père de Maria (Francesco-Omar), la tante de Maria (Lucia-Selma), le mari de Maria (Gaspar-Abdel Ali), le fils de Maria (Juan-Omar). Ces éléments sont d'autant plus signifiants car Saadia est le seul personnage à avoir refusé de se soumettre aux lois inquisitoriales qui l'obligeaient à renier son origine morisque. Le récit livre subrepticement ce que advient de la mère de Maria, et ce par le biais de Lucia :

*« Lucia avait fini par lui apprendre (à Maria) que sa sœur, à l'ultime moment, avait décidé de se jeter dans l'abîme, avec sa fille, mais que son ébéniste de père avait réussi à la lui arracher à l'instant où elle enjambait la muraille. Il avait détalé avant l'irruption des troupes dans la forteresse. » (p.35)*

La mère de Maria avait décidé de se donner la mort et d'emporter avec elle Maria, encore en bas âge, et ce pour échapper aux sorts réservés aux morisques par l'inquisition :

*« Des dizaines de femmes, dont sa mère, avaient préféré se suicider en se précipitant dans le ravin plutôt que de subir le déshonneur du viol et de l'asservissement par des soldats vieux-chrétiens recrutés sans solde et qui avaient reçu en contrepartie le droit de se payer en nature par les pillages et la vente de femmes et d'enfants morisques. Personne, parmi les assiégés, ne s'était fait d'illusions sur la magnanimité éventuelle de l'armée du roi ; toutes savaient que ce dernier, au tout début des combats, avait créé un poste particulier, confié à un officier supérieur, dénommé sans ambiguïté « distributeur de femmes mauresques et de biens ». (p.34).*

---

<sup>1</sup> Voir François Rastier, *Sémantique interprétative*, Presses universitaires françaises, Paris, 1996.

<sup>2</sup> Le destin entendu comme : « une puissance censée fixer de façon irrévocable le cours des événements ». Dictionnaire Le Robert, Paris, 2014.

Le personnage de Saadia refait surface vers la fin du récit, et apporte avec lui certains éclaircissements sur celui de Maria. Par ailleurs, le récit livre des informations concernant les origines de Maria. Ainsi, avant d'être assassinée par les chasseurs d'esclaves, sa tante l'informa qu'ils étaient descendants d'une grande famille « d'Emir de Cardoue » (p.113). Après cet évènement, Maria devient l'esclave de Bartolomé, le marchand d'esclave. Par la suite, elle est vendue par ce dernier à don Miguel et dame Ana. Pendant ce passage dans la demeure de don Miguel, Maria apprend que sa famille avait « des ramifications partout en Castille. » Ceci démontre que Maria appartenait à une famille illustre de musulmans. Néanmoins, l'apparition des marchands d'esclaves a bouleversée le cours de la vie de Maria, et devient par la même une esclave aux mains de Bartolomé et don Miguel. Et c'est précisément lors que Maria est vendue au peintre don Miguel, que son destin tragique se concrétise.

*« A la fin du printemps toqua à la porte un vieil ami du peintre. Elle ne devina pas, bien sûr, que ce jour-là précisément, le hasard, ce brigand qui fraie si souvent avec sa comparse la mort, en profiterait pour tordre un peu plus les cordes enserrant son destin. » (p.113)*

L'invité en question est le père du personnage de Lorenço. Celui-ci joue un rôle fondamental dans la vie de Maria.

*« Donc, Maria était à une vingtaine de pas la maison quand la voix du hasard – qui avait emprunt, dans ce cas précis, celle, aigrette et impérieuse de dame Ana – la rattrapa. Si le hasard avait été une créateur vivante (mais peut-être l'est-il sous une forme qui nous est inaccessible...), il aurait ressemblé, à cet instant, à ce vagabond dépenaillé, aux cheveux et à la barbe hirsutes, un peu fou probablement, qui s'était bruyamment esclaffé devant le changement de la belle adolescente. » (p.116)*

L'invité, en présence de Maria, demande à don Miguel de lui réaliser une peinture pour les fiançailles de sa fille. En contrepartie de cela, l'invité accepte d'amener son jeune fils Lorenço afin que celui-ci devienne l'assistant de don Miguel dans l'atelier, où Maria passait la majeure partie de son temps.

*« L'ami du peintre s'exclama d'un ton matois (c'est à ce moment précis que le hasard tendit la jambe pour faire un croche-pied au destin de l'adolescente). » (p.121)*

Le destin semble guider et orienter les évènements entourant Maria. Le recours à l'écriture du destin accentue l'importance de cette scène :

*« Si le peintre n'avait pas parlé devant son invité de blanc de plomb et de feuilles de papier teinté, ou mieux, si cet invité n'était pas venu ce jour-là commander l'illustration d'un coffre de Marié, peut-être l'amour – et le malheur qui en découlera – ne se serait pas imposé à Maria avec cette cruauté dans la vie de Maria. Mais voilà : la bouche du peintre avait évoqué les feuilles de papier et l'avidité du chargeur s'était occupée du reste. Et Dieu en personne n'aurait rien pu changer à ce que Maria ressentira et subira ultérieurement par la faute de la conjonction de ces deux actes minuscules. Car même le Tout-puissant, malgré les fanfaronnades de ceux qui assurent Le connaître, ne détient pas le pouvoir de revenir sur l'impitoyable enchaînement des événements. » (p.122)*

Bien plus qu'une anticipation diégétique, il s'agit dans les passages sur-cités de l'explicitation de la main mise du destin sur le personnage de Maria. Ainsi, ces passages introduisent le personnage de Lorenço. Et ils énoncent par là-même son rôle prépondérant au chamboulement tragique de la vie de Maria.

*Qui dans sa grande scélératesse, avait décidé qu'ainsi seraient façonnées les courtes existences qui les déchireraient, Lorenço et elle ? Et comment Lui ferait-elle rendre gorge, si « un jour » dans sa nouvelle nature, elle obtenait la réponse à la première question ? ». (p.127)*

Lorenço est donc le personnage qui conduit Maria à la réalisation de sa destinée tragique. Il est celui qui provoque la faute de Maria et la succession des évènements dramatiques. Par leur union, Maria transgresse les mises en garde de ses maîtres : don Miguel et dame Ana. A la suite de ceci, elle est expulsée de leur demeure, ce qui la conduit à la rencontre de son premier oppresseur Bartolomé. Dans la continuation de sa transgression, Maria commet le crime d'assassiner Bartolomé. Aussi, elle apprend qu'elle est enceinte de Lorenço. Plus avant dans le récit, Maria rencontre Gaspar, morisque lui aussi. Elle accouche de Juan, qu'elle s'ingéniera à protéger de l'inquisition, et ce au prix de sa propre vie.

De fait, le destin tragique entourant Maria devient un actant, en ce qu'il interfère à plusieurs reprises dans la vie de Maria. Le déterminisme qui caractérise Maria la replace au centre de l'intrigue et la différencie par rapport aux autres protagonistes du récit tels que Juan. L'unique personnage du récit auquel Maria est apparentée est sa mère : Saadia. A l'instar de Maria, Saadia subit un destin tragique, en ce qu'elle se donne la mort pour échapper aux supplices de l'arrestation. La mort tragique est donc le point convergeant de la mère et de la fille. En témoigne un passage non-moins significatif sur le double rôle de la mère et celui de la mort pour Maria. Le passage qui suit, survient quelques années après le mariage de Maria avec Gaspar. Maria tend à faire son possible pour essayer d'envoyer Juan en Italie afin qu'il ne subisse pas à son tour la persécution faite aux morisques et qu'il ne soit pas réduit en esclavage, comme elle le fut durant son adolescence. Dans ce contexte, Maria conclut un accord tendancieux avec le père Joachim. Si celui-ci lui livre des faux documents prouvant que Juan n'était pas morisque mais italien de naissance, celle-ci accepterait de répondre aux moindres de ses souhaits. A la sortie de l'Eglise, Maria est interpellée par le fantôme de sa mère. La scène, entrecoupée d'un monologue intérieur de Maria, traduit son incompréhension vis-à-vis de la situation, et son rapport étroit, dorénavant, avec la mort :

*« La femme eut envie de crier mais le parvis était désert. Elle porta une main à sa bouche pour empêcher ses dents de claquer.*

*« Je n'avais pas le choix, j'ai agi comme un putain, oui je me suis salie, maman, mais ce n'est pas une raison pour..., gémit-elle. Ah, je dois être malade, voilà que je me parle à moi-même maintenant ! »*

*Offre-toi la mort, voilà ce que venait de « bourgeonner » dans une région de sa tête. S'il te dénonce, insistait la voix, tue-toi et tu seras libre ; que risques-tu, fille de Saadia et d'Omar, n'es-tu pas en partie morte depuis longtemps ? Me le promets-tu, Aïcha ? » (p.280)*

L'apparition du fantôme du personnage matriarcale, est synonyme de passage à témoin entre la figure tragique de la mère et de la fille. En effet, le fantôme de la mère oblige Maria à accepter son destin tragique, et ce pour ne plus avoir à vivre dans un monde « à l'envers » de ce qu'il devrait être :

*« Elle entreprit d'avancer, presque saoule à présent, terrifiée et pourtant soulevée par la joie de se sentir légère – et si fragile : Au fond, lui avait remontré la voix, tu n'es prisonnière que si tu t'obstines à l'être. » (p.281)*

Le lien d'échange qui s'effectue entre, d'une part, le fantôme de la mère ; et d'autre part, la conscience encore humaine de Maria, tend à abolir les frontières entre la vie et la mort. La mort devient, pour le personnage tragique, qu'est Maria, un moyen salutaire donc pour celle-ci afin d'échapper à une société dénouée de valeurs authentiques. Le destin est ainsi un thème récurrent dans le récit et confère au personnage de Maria une portée tragique.<sup>1</sup>

## 2.2 Discours sur l'esclavage des morisques :

Ce discours social se greffe autour du personnage de Maria, et plus précisément, au niveau de la première partie du récit. Cette partie s'ouvre sur Maria adolescente accompagnée de son père et sa tante et des autres villageois morisques, sur les montagnes des Alpujarras. Ces derniers lui racontent la vérité sur ses origines notamment, que le fait que son vrai prénom est Aïcha ; et que Maria n'est qu'un bouclier de protection. Et en tant que morisque, elle devait se résoudre à cacher son identité pour ne pas lever les soupçons de l'inquisition. C'est dans une atmosphère d'appréhension continue que vivait la famille de Maria. Toutefois, la sérénité qui les accompagnait, s'avère d'autant plus obsolète avec l'apparition des marchands d'esclaves morisques. Ceux-ci surprisent Maria alors qu'elle partait chercher de l'eau pour sa famille :

*« C'est à ce moment précis de ses réflexions qu'elle le vit, ce matin-là. L'homme à la cape et au chapeau à large bord était si souriant, si joyeux de l'avoir découverte en débouchant de son buisson, qu'elle n'eut d'abord pas peur, comment craindre un être que la joie transfigure à ce point ? Mais sa salive sécha instantanément dans sa bouche quand elle aperçut l'épée, puis la dizaine d'individus hérissés d'arquebuses qui accompagnaient l'homme au sourire éclatant. »*  
(p.48)

La joie de Bartolomé, le chef des marchands contraste avec l'avidité des projets qu'il élabore pour sa jeune et future esclave. En effet, ce dernier décide d'assassiner le père et la tante de la jeune adolescente, avant de décider de l'emprisonner et d'en faire son esclave. Maria n'était donc pas née esclave ; mais elle le devient par la conjoncture tragique liée à la manifestation des chasseurs d'esclaves.

*« C'est également ce jour-là, les cheveux caressés par la brise, les yeux clignotant sous la lumière réverbérée par les plaques de neige des*

---

<sup>1</sup> Le *fatum* est un trait caractéristique du théâtre tragique. Voir Pierre Grimal, *Le théâtre antique*, Que sais-je, PUF, 1991. Cet élément est primordial pour la suite de l'analyse du personnage

*sommets, que Maria apprit que l'univers et sa fabuleuse beauté, censés témoigner de l'existence d'une miséricorde suprême s'accommodaient fort bien du spectacle d'un père suffoquant à quelques pas de la fille, les mains agonisantes plaquées sur une atroce ouverture au cou. »*  
(p.49)

Bartolomé décide d'emmenner Maria afin de la revendre au marché des esclaves de Séville au peintre don Miguel. C'est durant cette période que le discours sur l'esclavage est le plus explicite. Néanmoins, il n'en demeure pas moins le principal canevas qui caractérise le personnage de Maria. Car même si, dans la deuxième partie du récit, elle se marie avec Gaspar et réussit à recouvrer sa liberté ; elle demeure toujours esclave du ressentiment - surcité - qui l'habite dès à présent. Il n'est donc pas surprenant de relever les nombreuses allusions textuelles à l'isotopie<sup>1</sup> de l'esclavagisme. Ainsi, sur le plan de l'analyse sémique, pas moins de (25 occurrences du sèmes « esclave »), et de (10 occurrences pour celui de « maître »), aussi (07 occurrences pour celui d'« avilissement »), et aussi (04 occurrences pour celui d'« affranchissement »), sont à relever. Elles sont répertoriées majoritairement, au niveau de la première partie du récit, lors que Maria est l'esclave de Bartolomé et don Miguel.

Durant sa captivité dans le camp des chasseurs d'esclaves, Bartolomé la violente à plusieurs reprises. Elle devient l'objet des caprices de son maître. Elle témoigne, impuissante, de son nouveau statut avilissant :

*« La vie d'un esclave n'a rien de bien extraordinaire, il n'est que de voir celle d'un chien se rendit-elle compte. »* (p.52)

Dans ce nouvel état, elle remarque que son humanité est reniée et est comparable à celle d'un animal. Cependant, elle remarque qu'elle n'est pas la seule morisque à subir le viol de la part des oppresseurs. En effet, d'autres prisonnières sont tout aussi violentées par leur oppresseur, et ce en présence de leurs enfants et de leurs maris. Ceci accentue l'image livrée par le contexte de déshumanisation<sup>2</sup> auquel les morisques emprisonnés devaient faire face. Car à

---

<sup>1</sup> F, Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, 1987

<sup>2</sup> La déshumanisation orchestrée à l'encontre des minorités devenus esclaves, n'est pas dissociable de celle que subissent les populations autochtones notamment en Algérie aux mains des colonisateurs. Franz Fanon relève ce rapport entre le colonisateur et le colonisé ; et que nous estimons semblable au rapport du marchand d'esclave et du maître – qui sont représentés dans notre récit respectivement par les personnages de Bartolomé et don Miguel. In *Les Damnés de la Terre*, 1961, rééd. La Découverte, 2002

l'époque où est censé se dérouler l'histoire du roman, l'esclavage et le commerce des morisques était fort répandue. En témoigne le passage suivant :

*« Le prix d'un esclave s'exprimait habituellement par rapport à celui des bestiaux. Un esclave en bonne santé valait trois chevaux. Les femmes morisques et barbaresques étaient préférées aux mulâtresses et aux négresses, à rebours de ce qui se passait pour les hommes. Les coings-cuits (elle désigne avec dérision la jeune Indienne) étaient les moins estimés, à cause de leur faible corpulence. » (p.70)*

Ainsi, la déshumanisation à laquelle doit faire face Maria, est en fait représentative de la condition des morisques emprisonnés par les marchands d'esclaves. Une fois asservie, Maria devient l'égale d'un objet et d'une marchandise entre les mains de ses « possesseurs. » A la suite de cela, Maria est vendue au peintre don Miguel. Ce dernier raconte à Maria la raison de son acquisition. Il lui explique qu'il aspire à peindre un tableau, à la fois religieux et irrévérencieux. Et pour réussir son tableau, il lui fallait une jeune fille vierge. Il lui dit que si elle refusait, il n'hésiterait pas à la remettre au marché des esclaves : « il l'a contemplé avec suspicion, marmonnant qu'il l'avait acquis par contrat et prix fort sa chasteté. » (p.60). La virginité de Maria était donc la seule raison qui motive le peintre à l'acheter. Du fait de son origine morisque, Maria devenue esclave, est assimilable à une marchandise. Elle apprend aussi que son acquisition n'était pas due au fait de sa « valeur d'usage »<sup>1</sup> ; mais pour des raisons bien plus prosaïques. La négation de sa dignité d'être humain ajoutée à la privation de sa liberté et à l'assassinat de ses derniers parents, sont les constituants d'un processus de réification ou de chosification dont Maria est le centre. Ce processus sera la raison principale de la révolte de Maria, dans une tentative de se réapproprier son propre corps et donc sa liberté.

*« Maria apprit à mentir effrontément, à voler de la nourriture par-ci, une pièce de monnaie par-là en trichant sur le prix des fournitures que don Miguel l'envoyait quérir chez l'apothicaire, à boire subrepticement un ou deux verres de vin les jours de grands abattement, à cracher dans le bouillon de celui ou celle de ses deux maîtres qui l'avaient offensée plus de que de coutume ce jour-là, bref, toutes les ruses et revanches sordides que n'importe quel asservi doit mettre en œuvre s'il veut*

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois. Version numérisée. Consulté en ligne : [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

*survivre longtemps sous le joug et conserver malgré lui un brin d'estime, même dégradé, pour sa propre personne. » (p.105)*

De ce rapport conflictuel entre le maître et son esclave, ou celui entre dominant et dominé, découle la dissolution de l'existence de l'esclave. Celle-ci se résume à satisfaire son maître uniquement. Le personnage de Maria acquiert une portée symbolique, en ce qu'il devient un type social représentatif des minorités morisques qui furent obligées de s'astreindre à leur condition de servitude.

*« Ce n'était plus le simple désespoir qui la saisissait à intervalles réguliers, qu'elle « soignait » par des crises de larmes et des lampées de rêves où elle s'enivrait des images du passé ; mais la prise de conscience du caractère absolu et définitif de sa condition ; à l'instar des milliers et de milliers d'esclaves à travers les différentes provinces des royaumes d'Espagne, jamais plus elle ne goûterait les gestes simples, si délicieux une fois que l'on était privé, qu'autorisait la simple liberté : aller à peu près où elle voulait, aimer ceux qu'elle choisirait d'aimer, repousser ceux qu'elle n'aimait pas, travailler pour soi, se permettre des caprices, participer à des fêtes, rire... » (p.109)*

L'aviissement de Maria conditionne dorénavant sa quête identitaire et son désir de liberté. Elle est aussi le point d'ancrage de sa révolte. Il est donc à noter que le contexte social et historique caractérisé par les conflits entre les deux communautés, influence le cours de la vie du personnage de Maria. Nous nous intéressons dans ce qui suit à l'ancrage du contexte socio-historique dans la trame narrative du récit.

## **Deuxième chapitre : pour une analyse de l'effet personnage**

### **Préambule :**

Le chapitre précédent visait à éclairer l'inscription du sociale à travers l'intrigue du roman. On a relevé comment et par quels moyens, la société décrite dans le roman, visait à produire un effet de réalité certain, notamment en organisant hiérarchiquement les catégories sociales qui structurent la société du récit. La mise en lumière des discours sociaux sur l'esclavagisme et sur la fatalité participe d'une tentative de réécrire et retranscrire l'Histoire des morisques. Et il s'agit pour nous à présent de questionner de plus près ce rapport à l'Histoire. Nous essayons de savoir en outre, pour quelles raisons l'auteur sollicite-il une Histoire aussi éloignée que celle des morisques ? Réécrire l'Histoire des morisques cela suffit-il pour situer le roman d'Anouar Benmalek dans la catégorie des romans historiques ? Dans ce cas précis, nous tenterons de mettre au jour les médiations qui ont conduit à l'apparition de ce roman car le rapport d'un roman à l'Histoire ne se fait pas dans la simultanéité, ni dans l'immédiateté. Le rôle des médiations est d'être précisément des intermédiaires entre l'Histoire des morisques et le contexte de parution du roman.

Pour mener à bien cette étude, nous puisons dans les travaux des théoriciens qui ont contribué à établir les principales caractéristiques de composition inhérentes aux différentes formes génériques des récits, tels qu'Aristote, Bakhtine et surtout Georg Lukács.

Par la suite, on focalisera notre attention sur le personnage principal du roman du fait que celui-ci est le principal sujet de la médiation. En effet, la médiation influence le cours de son existence en ce qu'elle représente l'élément fondamental non seulement à l'apparition de l'ambivalence caractérielle du personnage ; mais aussi du basculement tragique de son existence. C'est ainsi que nous essayerons de savoir comment le contexte social de crise influence-t-il le personnage principal du roman ? Et quels sont les effets que produit cette influence sur le comportement et sur les prises de positions du personnage ?

Pour nous aider dans cette démarche, nous empruntons le modèle critique élaboré par le critique littéraire Pierre Zima. Aussi les travaux de Georg Lukács auront une importance capitale pour l'analyse du personnage.

## 1- A la périphérie des genres :

La perspective de situer un récit<sup>1</sup> sous l'une de ces bannières génériques : essai, roman historique, drame, épopée, tragédie, comédie...etc. n'est pas sans difficulté, car mise à part les travaux d'Aristote, de Georg Lukács, et Mikhaïl Bakhtine, il n'y a pas une prolifération des analyses portant sur les principes de la forme et du contenu propres à ces dites catégories. Il n'en empêche que les récits portent l'emprunte manifeste, parfois accentuée d'une tonalité particulière et d'un registre spécifique tel que : le dramatique, l'historique, l'épique, ou le tragique ...etc.

Par son travail sur la forme, l'écrivain, à l'instar du peintre, se résout à choisir parmi une palette infinie de couleurs, celles qui répondent au mieux aux exigences de son écriture et au contenu de son histoire. Surgit dès lors le prisme de l'écriture littéraire en général et de l'écriture romanesque en particulier : la forme donnée à l'histoire détient-elle la primauté sur le contenu ? Ou bien est-ce l'inverse ? Questions tautologiques, car toutes les deux s'imbriquent dans un processus continu et complémentaire. Le contenu sert-il à apposer l'ossature de l'histoire ; tandis que la forme s'adapte au contenu en lui fournissant son armature générique.

Dans le cas présent, la question de la forme générique d'*Ô Maria* n'est pas donnée d'avance ; bien que tout laisse croire qu'il s'agisse d'un roman historique. En effet, le discours historique forme le noyau central autour duquel se déroule l'intrigue du récit. Il s'agit de la réécriture de l'Histoire des morisques d'Espagne, plus précisément, de leur ségrégation par le pouvoir monarchique espagnol. Cette tentative de retranscrire une Histoire<sup>2</sup> antérieure, tend à s'apparenter à une écriture historiographique<sup>3</sup> qui réactualise le passé. Car le roman est

---

<sup>1</sup> Dans le présent contexte, le mot roman fait référence à la forme générique que peut revêtir un récit. Quant au mot récit, il est utilisé dans son sens large, car une tragédie est un récit en soi, et il en est de même pour les autres genres. Le récit englobe ainsi tous les genres, mais c'est principalement la forme donnée à ce même récit qui en fait de lui un roman, ou tragédie, ou une nouvelle, précisément comme l'affirme Roland Barthes : « Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. » *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 7-53.

<sup>2</sup> Sur la différence entre HISTOIRE, Histoire et histoire, voir Pierre Barberis, *Le prince et le marchand*, Fayard, Paris, 1980.

<sup>3</sup> Pour le philosophe de l'histoire Paul Veyne, le roman et l'Histoire ne sont pas aussi indissociables qu'il n'y paraît, ils entretiennent bien plutôt une relation complémentaire du fait que l'Histoire est avant tout « une intrigue, un mélange très humain, et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards : une tranche de vie en somme (...) Et le mot intrigue rappelle que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame

avant tout un fait social<sup>1</sup> et que tout écrivain est avant tout un sujet social porteur d'une vision de groupe. Et en ce qui concerne le roman historique, l'écrivain représente le chantre de cette somme d'individualité en perpétuel recherche de leur passé. En d'autres termes, la conscience individuelle de l'écrivain se meut en une conscience collective qui aspire à reconstituer son passé dans le but de résoudre les problèmes de l'époque présente. Le passé et le présent sont de fait, ancrés dans un continuum temporel dialectique. D'ailleurs, ce rapport dynamique entre le temps passé et le temps présent a été relevé par le philosophe et historien Raymond Aron :

*« La conscience du passé est constitutive de l'existence historique l'homme n'a vraiment un passé que s'il a conscience d'en avoir un, car seule conscience introduit la possibilité du dialogue et du choix autrement les individus et les sociétés portent en eux un passé qu'ils ignorent, et qu'ils subissent passivement. Tant qu'ils n'ont pas conscience de ce qu'ils sont et de ce qu'ils furent, ils n'accèdent pas à la dimension propre de l'histoire. »<sup>2</sup>*

La véritable conscience historique se matérialise donc à travers la reconstruction de l'Histoire antérieure des individus dans le but de répondre aux problématiques du présent et de l'avenir. Ce rapport continu de la conscience historique trouve aussi son sens dans les premiers vers du poète visionnaire T.S. Eliot :

*« Le temps présent et le temps passé  
Sont tout deux présents peut être dans le futur  
Et le temps futur contenu dans le temps passé  
Si tout temps est présent pendant l'éternité  
Tout temps est irrémédiable. »<sup>3</sup>*

Et il n'est pas surprenant dès lors de remarquer que ce mouvement dialectique de la conscience humaine, soit le fondement du récit historique. A la suite des travaux de Hegel<sup>4</sup>, le

---

ou un roman, *Guerre et Paix, Antoine et Cléopâtre*. » In *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971. Et cette idée est tout aussi reprise par le philosophe Paul Ricœur, « *La mise en intrigue* », in *Temps et récit : l'intrigue et le récit historique, tome 1*, Seuil, Paris, 1983. p 69-123.

<sup>1</sup> E. Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, 1894, Payot, Paris, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2009

<sup>2</sup> R. Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Plon, Paris, 1961, p. 12.

<sup>3</sup> T. S. Eliot. *Quatre quatuors*, Trad. Pierre Leyris, Seuil, Paris, 1950, p. 11.

<sup>4</sup> Hegel a été le précurseur de l'analyse du rapport dialectique de l'Histoire, que plus tard Karl Marx affinera en théorisant son courant de pensée sous l'appellation du matérialisme historique. Hegel dit à propos de la démarche historiographique « nous pouvons appeler *réfléchissante* la deuxième manière d'écrire l'histoire. Il s'agit d'une forme d'histoire qui transcende l'actualité dans laquelle vit l'historien et qui traite le passé reculé comme *actuel*

théoricien hongrois Georg Lukács a noté le fait que « la littérature historique s'est en effet chargée de l'anachronisme nécessaire pour figurer le passé comme une *préhistoire* du présent. »<sup>1</sup> Le récit historique est donc l'espace où se concrétise « le hic et le nunc (l'ici et maintenant) »<sup>2</sup> de la dialectique historique.

Ces remarques de Georg Lukács concernant le fonctionnement du roman historique sont, dans le présent contexte, opératoires car elles permettent de comprendre le sens donné à la reconstitution de l'Histoire des morisques. D'autant que la réactualisation du passé semble être le leitmotiv qui a impulsé à Anouar Benmalek d'écrire son roman. En effet, lorsque l'auteur est interrogé sur les raisons de l'écriture de son roman il dit ceci : « Je m'apprêtais à traiter quelque chose de cruellement contemporain qui pourrait se nommer le choc des civilisations. En somme, en décidant de me lancer dans *Ô Maria*, je n'envisageais, ni plus ni moins, que d'avoir le passé et le présent. »<sup>3</sup>

En outre, Le récit d'Anouar Benmalek retrace la fin de l'ère de la communauté morisque en Espagne. Le contexte où évolue le personnage de Maria est caractérisé par des troubles sociaux qui s'accroissent au fur et à mesure de la progression de l'intrigue. Ce contexte délétère trouve son point d'orgue avec la décision des rois catholiques d'expulser les habitants morisques considérés comme apostats. Pour les historiens, cette « guerre de religion cette guerre de civilisations ennemies qui s'étend d'elle-même avec rapidité dans un terrain préparé à l'avance par la haine et la misère »<sup>4</sup> est l'aboutissement d'une politique raciale fondée sur la primauté du sang chrétien. Le roi et l'inquisition visent ainsi à purifier les terres espagnoles des minorités musulmanes ; bien que ces minorités avaient accepté préalablement de se convertir à la religion chrétienne.

Dès lors, le choix d'écrire l'Histoire tragique des morisques en vue de comprendre l'Histoire actuelle trouve son sens. D'autant que la crise sociale décrite dans le récit trouve résonance avec le contexte d'émergence du dit récit (2006). En effet, cette année a vu la fin d'une Histoire tout aussi tragique en Algérie, que cela soit au niveau social, économique et religieux, débutée lors des manifestations d'Octobre 1988.<sup>5</sup> Des similitudes s'établissent de

---

*en esprit.* » In *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Plon, Paris, 1965, p. 29.

<sup>1</sup> G. Lukács. *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Payot, Paris, 1965, p.65.

<sup>2</sup> G. Lukács. *Op Cité*, p.66

<sup>3</sup> A. Benmalek, *Vivre pour écrire : entretien avec Youcef Merahi*, Sédia, Alger, Coll. « A bâton rompu », 2006, p. 74.

<sup>4</sup> F. Braudel, *La méditerranée et le monde à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, réédité 1990, p. 201.

<sup>5</sup> B. Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance (1962-1988)*, Editions La découverte, Paris, 2001. p. 99.

fait entre d'une part, l'Histoire des morisques que dépeint le récit ; et d'autre part, le contexte d'émergence de ce dernier.

Toutefois, la superposition de ces deux situations tragiques ne s'effectue pas d'une manière aléatoire. Elle convoque des médiations qui jouent le rôle d'intermédiaires et permettent d'établir un télescopage de ces dites situations. Et bien que ces deux époques (début du XVII pour la déportation des morisques, et fin du XXe siècle en Algérie) soient éloignées dans le temps et l'espace l'une par rapport à l'autre ; il n'en demeure pas moins qu'elles convergent en ce qui concerne la médiation de la crise sociale amplifiée par un discours religieux fanatique<sup>1</sup>. En effet, les divisions sociales préalablement établies entre les classes sociales dans l'une et l'autre situation précitées, a été exacerbée par la résurgence<sup>2</sup> du discours fanatique religieux (catholique en Espagne, et islamique en Algérie) érigé en une idéologie diffuse et répressive. Cette crise sociale a marqué un tournant dans les Histoires respectives de ces deux pays. Et cette médiation est aussi mentionnée à travers la trame du récit, non pas d'une façon explicite ; mais bien plutôt par ses effets destructeurs sur la société espagnole en général et sur les minorités morisques en particulier. De plus, ce contexte de conflit social influence directement la vie du personnage. Ainsi, Maria perd sa mère Saadia, qui choisit de se donner la mort pour éviter d'être capturée et violée par les soldats de l'inquisition. Par la suite, Maria assiste au meurtre de son père et de sa tante perpétré par les marchands d'esclaves morisques, qui emprisonnent Maria au même moment. Asservie, Maria est violentée à plusieurs reprises par le chef des mercenaires à cause de son origine morisque. Elle est ensuite vendue à un peintre vieux-chrétien qui à son tour la violente et la revend au marché des esclaves. En outre, la mise en scène d'un personnage morisque dans un contexte de conflit ethnique et religieux entre deux communautés tend à illustrer les répercussions du discours fanatique visant à « purifier les terres espagnoles de sa vermine morisque, ces juifs aggravés d'islamisme, comme ils disent ici avec une moue semblable à celle qu'on forme lorsqu'on crache. » (p.13)

De fait, le roman d'Anouar Benmalek semble répondre aux caractéristiques du roman historique tel que l'envisage Lukács. Néanmoins, appréhender ce roman comme un roman historique serait restrictif dans le sens où l'accent sera mis seulement sur le contenu informatif

---

<sup>1</sup> Précisons au passage, que cette médiation, bien loin d'offrir une schématisation hasardeuse entre deux situations différentes notamment, en ce qui concerne leur genèse et leur dénouement respectifs, permet-elle de relever, subrepticement fût-ce-t-il, la raison commune à l'accroissement et au déclenchement des conflits sociaux en Espagne et en Algérie.

<sup>2</sup> En Espagne, la déportation des morisques a été le cheminement d'une idéologie raciale et despotique entreprise bien avant, plus précisément, lors de la reconquête faite par les rois catholiques des anciens territoires andalous en 1494. Voir Louis Cardaillac, *Les morisques et l'inquisition*, Publisud, Paris, 1990, p.15. En ce qui concerne l'Algérie, Benjamin Stora précise que « le mouvement islamiste, bien présent déjà dans les années soixante-dix, cantonné dans la clandestinité, fonctionne de manière souterraine en développant un langage de refus du monopole de la religion par l'Etat algérien. » in *L'histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, La découverte, Paris, 1995, p. 54.

de celui-ci. Ainsi cela nous fera négliger, dans le même temps, ce qui fonde la littérarité<sup>1</sup> de tout roman, c'est-à-dire son contenu poétique, son contenu philosophique, idéologique, et sa composition formelle. En effet, le roman ne doit pas être considéré comme un miroir réfléchissant de façon mimétique la réalité socio-historique. L'auteur, à travers son écriture, aspire bien plutôt à produire « un équivalent qui se veut crédible »<sup>2</sup> ou un voile illusoire de la société référentielle dont il s'inspire pour élaborer l'univers de son roman. D'autant que le récit d'Anouar Benmalek transcende le genre historique et emprunte certaines spécificités appartenant à un autre genre littéraire. En effet, l'écriture de l'auteur s'achemine à plusieurs endroits vers une écriture théâtrale, que cela au niveau macrostructural ou microstructural.

Tout d'abord, au niveau macrostructural, on dénote le recours à la thématique du destin tragique qui enveloppe le personnage de Maria. Cette sorte de détermination transcendantale qui guide Maria vers une fin tragique, inéluctable, est inscrite explicitement dans l'intrigue du récit<sup>3</sup>. Comme dans le passage suivant, où Maria devenue esclave du peintre don Miguel, voit arrivé le personnage de Lorenço. Celui-ci désire devenir l'assistant du peintre outrepassant les réticences de ce dernier. Par la suite, le personnage de Lorenço attise la passion de la morisque Maria. Et le narrateur anticipe sur une éventuelle tragédie avenir et qui découlera de la passion de ces deux personnages.

*« Quand le peintre, excédé, se rendit à l'exigence de dame Ana, ce n'était plus assurément, le seul hasard, roué mais peu assidu, qui tressait la corde destinée à étrangler les destins respectifs de Maria et Lorenço. » (p.127)*

Et les mises en garde du narrateur s'en trouvent concrétisées avec la progression de l'histoire. Maria et Lorenço s'uniront physiquement à l'abri des regards du peintre don Miguel et sa compagne dame Ana. Mais le peintre les surprend et décide de violenter Maria et de la remettre au marché des esclaves de Séville. Et elle découvre aussi qu'elle porte un enfant résultant de son union avec Lorenço ou de son viol commis par don Miguel.

En outre, les références faites sur le destin de Maria participent-elles à l'élever au rang des personnages tragiques du théâtre<sup>4</sup>. Celles-ci, confrontées à une fin tragique inévitable,

---

<sup>1</sup> Cette notion est élaborée par le linguiste Roman Jakobson et qu'il définit comme étant : « tout ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. » In *Huit questions de poétique* Seuil, Paris, 1977. p. 16. Et cette notion est reprise par Michael Riffaterre et la conçoit comme un élément caractéristique à chaque œuvre littéraire en ce qu'elle fonde « son unicité car chaque texte est unique en genre. » In *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, p. 08.

<sup>2</sup> J. Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*. Seuil, Paris, 2000, p. 32.

<sup>3</sup> Voir l'analyse détaillée de la récurrence de l'isotopie du destin dans la partie dédiée aux discours sociaux.

<sup>4</sup> Pour Aristote, le destin est un élément fondamental et indissociable de l'art tragique. Voir *La poétique*, trad. Jules Barthélemy de Saint-Hilaire, Ladrance, Paris, 1838. Et il en est de même pour Nietzsche qui considère le destin tragique comme un composant essentiel à l'élaboration des tragédies. Ainsi, il fait l'éloge de L'Œdipe de

réussissent à retarder leur destin pour mener à terme leur quête. L'omniprésence du destin sur Maria et son emprise sur sa vie, sont constitutives de la vision tragique telle qu'elle est élaborée dans la tradition aristotélicienne. Et dans le même ordre d'idées, Georg Lukács a lui aussi relevé le rapport conflictuel entre, d'un côté, le personnage tragique ; et de l'autre côté, son destin tragique. Il dit à ce propos : « le drame tragique est un jeu, un jeu de l'homme et du destin, un jeu dont Dieu est spectateur. »<sup>1</sup>

Toujours au niveau macrostructural, des similitudes apparaissent notamment, en ce qui concerne la composition globale du récit du fait qu'il s'apparente à la composition des pièces de théâtres classiques. En effet, à l'instar du découpage en cinq actes des pièces théâtrales<sup>2</sup>, le récit d'Anouar Benmalek *Ô Maria* se subdivise aussi en cinq parties majeures :

(Le prologue – la première partie – la deuxième partie – la troisième partie – et l'épilogue (qui se divise en deux modestes parties intitulées l'épilogue du fils et l'épilogue de la mère, mais toutes les deux forment l'épilogue final et ce pour plusieurs raisons : le changement de focalisation dans les deux parties lors desquelles le narrateur s'efface et laisse ses deux personnages assumer l'acte narratif, et le pronom « je » remplace le « il », et aussi le retour au temps du présent de l'histoire)). Le récit reproduit ainsi la composition traditionnelle du genre tragique mais l'adapte au format et l'amplitude du roman moderne (notamment sur le plan quantitatif).

Par ailleurs, l'auteur emploie aussi d'autres stratégies caractéristiques de l'écriture théâtrale, e au niveau microstructural de son roman. Il en est ainsi, par exemple, pour ce qui est du mode d'énonciation, où le discours direct s'alterne avec le discours indirect. Ainsi, dans le passage qui suit, un aperçu est donné sur l'alternance et l'emboîtement de ces deux discours. Dans ce passage, don Miguel explique les raisons qui l'ont motivées à acheter Maria. Il lui dit vouloir peindre « un grand œuvre », un tableau licencieux et irrévérencieux qui montrera l'union de Jésus avec Maria. Il demande donc à son esclave d'accepter sa demande et de se dévêtir lors des séances de peintures

---

Sophocle tout en expliquant en même temps la « pensée tragique » : « Car comment forcer la nature à livrer ses secrets si ce n'est en lui résistant victorieusement, c'est-à-dire par des actions contre nature ? Dans cette horrible triade des destinées d'Œdipe, je reconnais la marque de cette vérité, celui-là même qui résout l'énigme du sphinx, doit aussi comme meurtrier de son père et amant de sa mère renverser les plus saintes lois de la nature. » In *Origine de la tragédie*, trad. Jean Manold et Jacques Morland, Les échos, Paris, 2011, p.58. Précisons aussi qu'il ne s'agit pas pour nous de comparer *Ô Maria* avec les tragédies grecques ; mais bien plutôt d'éclairer la vision tragique lorsque le personnage arrive à réaliser son but final en renversant sa destinée fatale.

<sup>1</sup> G. Lukács, *Métaphysique de la tragédie*, in *L'art et les formes*, réédité Gallimard, Paris, 1974. p. 246.

<sup>2</sup> Voir G. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Hachette, Paris, 1876, p. 24.

*« C'avait commencé lors de cette fameuse matinée succédant au dimanche où don Miguel avait demandé à Dieu de lui permettre de peindre son intimité. Du moins était-ce ce qu'il avait soufflé à Maria à la sortie de la messe. « Comme je suis ton maître, j'en ai profité pour implorer également son Indulgence à ton égard pour le rôle que je t'assigne dans ma peinture. Tu n'as donc pas à t'inquiéter... », avait ajouté le peintre d'un air profondément convaincu. » (p.134)*

Plusieurs séquences énonciatives dans le récit se déroulent, à l'instar de celle-ci, par l'emboîtement des deux types de discours. En effet, le discours indirect reconnaissable par la conjonction de subordination « que » s'imbrique au discours direct introduit par les guillemets. Le discours direct donne l'impression de l'objectivité durant l'acte d'énonciation et concrétise l'aspect mimétique tel que le conçoit le modèle théâtral. Le lecteur est donc projeté dans l'ambiance d'un théâtre où il voit, devant ses yeux, se jouer la scène du récit. Cette impression d'être un spectateur-témoin de cette « tragédie humaine » est d'autant plus accentuée avec le foisonnement des dialogues dans le récit dont la fonction est de produire « l'illusion réaliste »<sup>1</sup> caractéristique du théâtre.

L'auteur a aussi recours à d'autres didascalies qui vont dans le sens des éléments précités, telles que : les monologues (lors du prologue et de l'épilogue), la figuration de personnages avec des traits psychologiques typiques, la description des costumes, des décors, la multiplicité des passages scéniques<sup>2</sup>, et la description de l'atmosphère – parfois dramatique – où se déroule les scènes. L'exemple qui suit en est un exemple caractéristique. La scène se présente comme une sorte d'entracte lors de laquelle le narrateur rassemble les personnages, et précise le temps et l'espace où se déroule l'action :

*« Ils vinrent à la tombée de la nuit, presque en même temps : le prêtre, l'étranger, puis le père (de Lorenço), un bourgeois courtaud et massif aux prunelles aux aguets, malgré son maintien déférent. Accompagnant chacun d'eux à l'étage et leur ouvrant le chemin avec un chandelier, Maria leur avait présenté l'aiguière et le bassin afin qu'ils se rafraîchissent le visage. Lorenço les rejoignit au moment où le prêtre s'apprêter à lire le bénédicité. » (p.162)*

---

<sup>1</sup> J. Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*. Seuil, Paris, 2000, p. 31.

<sup>2</sup> Les passages sont la plupart du temps rapportés sous le mode scénique du « montrer ». Voir la sous-partie intitulée : la composition du récit.

On notera au passage, que les scènes décrites dans le récit ont toutes une influence sur la vie de Maria, et celle-ci n'en fait pas exception. Cette scène décrit l'accord conclu entre, d'une part, le peintre don Miguel, Lorenço et son père ; et d'autre part, le prêtre chargé de trouver un nouveau travail à Lorenço. Ce dernier souhaite devenir prêtre afin de chanter auprès du Pape car le métier d'assistant ne lui plaît guère. Le prêtre se propose dès de l'enrôler en échange d'une somme d'argent que se partageront le père de Lorenço et don Miguel. Cependant, il exige à ce que Lorenço soit en contre partie « castré » (p.162) pour satisfaire à la nouvelle fonction. Et Maria assiste, à l'abri des regards, à la signature du contrat. La scène qui suit est tout aussi représentative de l'écriture théâtrale omniprésente dans la trame du récit.

*« Maria fit mine de se rendre dans le recoin qui tenait lieu de cabinet de toilettes, grimpa à l'étage et s'engouffra dans la pièce mitoyenne au salon, celle que la gouvernante nommait « le salon des femmes », garnie uniquement de coussins et de tapis par opposition à la pièce de réception principale dite « salon des hommes ». Un lourd rideau séparait les deux salons en enfilade. Debout, dans l'obscurité, l'adolescente se rendit compte qu'elle s'était arrêtée de respirer depuis son entrée dans la pièce. » (p.163)*

Cette séquence, à l'instar de la précédente, regroupe tous les composants caractéristiques à l'écriture de la théâtralité : (décors, précisions spatio-temporelles, description de l'atmosphère dramatique...etc.). Et les nombreuses scènes qui parsèment la trame narrative servent aussi au développement de l'aspect tragique inhérent au récit. L'unique différence apparente à travers ce passage par rapport aux autres séquences scénographiques, est que cette fois-ci c'est Maria qui endosse le rôle de spectatrice. Car comme précisé plus haut, toutes les scènes ont une influence systématiquement dramatique sur la vie et les prises de positions de Maria. Et cette scène en est une illustration explicite. En effet, Maria entreprend de convaincre Lorenço de refuser l'accord décidé par le prêtre. Pour se faire et pour le convaincre, elle décide de s'unir avec lui. Mais don Miguel la surprend et décide la violenter. Elle se trouve par la suite à errer à travers la campagne de Séville en portant l'enfant de l'un de des personnages Lorenço ou don Miguel. Ces passages scéniques sont donc primordiaux en ce qu'ils amènent Maria à la réalisation de son destin tragique.

En outre, et compte tenu des informations répertoriées, il est évident que plusieurs aspects caractéristiques de l'écriture théâtrale transparaissent d'un récit qui s'apparentait, à première vue, au roman historique. Il semble que la forme générique donnée à *Ô Maria* se soit

adaptée au contenu tragique de l'intrigue. Ou bien est-ce la forme générique du roman historique qui n'est plus apte ou conforme pour retransmettre la dramaturgie inhérente à ce récit. Dans le présent contexte, on tendra à valoriser les mots de Georg Lukács lorsqu'il affirme ceci :

*« En comparant le genre historique et le drame historique, nous avons exposé que chaque genre est un reflet de la réalité, que des genres peuvent naître seulement, si des faits typiques et généraux de la vie, qui se produisent régulièrement, ont pris naissance, dont la spécificité de fond et de forme ne peut se refléter adéquatement dans les formes jusqu'alors disponibles. »<sup>1</sup>*

Lukács mentionne le fait que de nouveaux genres romanesques voient le jour lorsque certains événements coïncident et se complètent mutuellement, et qu'en parallèle, les genres préétablis ne soient plus conforme contenu de l'histoire racontée. Cette remarque est appuyée par le philosophe, critique littéraire et théoricien du roman Mikhaïl Bakhtine qui a tout aussi parlé du fait que « le roman est le seul genre en devenir, et est encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. »<sup>2</sup> Autrement dit, le genre romanesque n'a donc pas d'ossature arrêtée, rigide, et est de ce fait, sujet à des modifications notamment, sur le plan formel. Et Bakhtine confirme en disant :

*« Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture. Mais l'important c'est que, contrairement aux autres genres, le roman ne possède pas de canons : historiquement, se présentent des spécimens isolés, mais non des canons romanesques en tant que tels. L'étude des autres genres équivaut à celle des langues mortes, l'étude du roman à celle des langues vivantes, et surtout jeunes. »<sup>3</sup>*

Pour conclure, le récit d'Anouar Benmalek ne participe pas seulement à une réécriture de l'Histoire des morisques ; mais tend bien plutôt à reproduire l'atmosphère dramatique de la tragédie sociale en Espagne. De plus, cette reproduction du conflit religieux et ethnique qui oppose les chrétiens et les morisques, trouve écho avec le contexte de crise sociale en Algérie d'où émerge le récit. On serait enclin par ailleurs, à prendre en considération la prédominance

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Payot, Paris, 1965, p. 272.

<sup>2</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978. p. 441.

<sup>3</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978. p. 441.

de la dimension tragique qui subsume le récit, d'autant que la médiation tragique de la crise sociale est ce qui a impulsé l'apparition du dit récit. Ainsi, le récit d'Anouar Benmalek se retrouve au confluent de plusieurs genres : roman social, drame historique, roman historique. Néanmoins, situer ce récit dans la catégorie des romans historiques serait oblitérer les contenus : poétique, tragique et spécifiquement littéraire (la composition narrative particulière avec une narration non-linéaire et la multiplicité des focalisations narratives) qui composent ce récit. D'autre part, on ne peut aussi le situer dans la catégorie du théâtre tragique ou dans le drame. Dans cet état des choses, il serait judicieux, d'un point de vue critique, de relever éventuellement l'existence d'une cette sorte de glissement des genres ou, pour emprunter à Bakhtine, d'un *processus dialogique entre les genres littéraires*. Ceci serait dû notamment à l'essor du roman et à sa domination dans le paysage littéraire par rapport aux autres genres<sup>1</sup>. Et étant donné que le roman n'a pas « une ossature ferme » et que « nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques »<sup>2</sup>, il serait dès lors en perpétuel dialogue avec les autres genres et ce dans la perspective de renouvellement et de modernisation. Ainsi, le roman emprunterait certaines caractéristiques à la comédie ; ou bien il se présenterait, à l'instar de la nouvelle, dans une amplitude plus modeste qu'aujourd'hui ; ou bien alors il aurait recours, comme *Ô Maria*, à l'écriture théâtrale. Alors, ce récit viendrait se situer précisément au carrefour de genres précités, dans une catégorie dont les stratégies textuelles, n'ont certes pas encore été établies, mais dont Georg Lukács – qui a déploré la méconnaissance de cette forme romanesque - en avait esquissé quelques principes. Il s'agit du *roman tragique*<sup>3</sup>. Car dans sa tentative mémorielle de la reconstitution de l'Histoire des morisques, l'écriture d'Anouar Benmalek se pare d'une dimension tragique afin de donner forme à cette « graphie de l'horreur »<sup>4</sup>. Ce récit est loin d'être une simple « peinture » historique ; il offre bien plutôt une peinture à la fois sociale et psychologique. Tout d'abord sociale, car il décrit d'une manière succincte et pourtant profonde la tragédie liée à la purification ethnique perpétrée à l'encontre des minorités morisques. Ensuite psychologique, car il met en scène un personnage espagnol et morisque à la fois (Maria/Aicha), désarçonné par le conflit qui fait basculer sa vie, et qui va dorénavant influencer sa trajectoire et ses prises de positions. Au centre de ce conflit, le personnage de Maria part à la quête de son identité, de sa liberté, et s'efforce en parallèle à

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet G. Lukács, *La théorie du roman*, Denoël, Paris, 1968.

<sup>2</sup> M. Bakhtine, Op cit. p. 441.

<sup>3</sup> G. Lukács, *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Payot, Paris, 1965, p. 272.

<sup>4</sup> Nous empruntons cette expression au critique littéraire algérien Rachid Mokhtari. Celui-ci signale dans son essai, l'apparition, depuis le début des années 1990, d'une littérature maghrébine en générale, mais surtout algérienne qui aspire à témoigner de « la tragédie islamiste qui a été le pays de ses élites sociales et intellectuelles et a semé la mort au sein de la population. » In *La graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne* (1990-2000), Chihab éditions, Alger, 2002, p. 17.

donner un sens à son monde. Elle apparaît dès lors comme un personnage complexe et tragique en ce qu'elle reflétera les antagonismes et les contradictions de son époque. Ces derniers éléments sont importants en ce qu'ils servent de point de départ à la prochaine étude et où ils y seront méticuleusement analysés.

## **2- L'apparition de l'ambivalence caractérielle :**

L'expression opératoire « d'ambivalence caractérielle » est utilisée par le critique littéraire Pierre Zima dans son analyse sociocritique des romans de Proust, Kafka et l'Etranger de Camus entre autre. Dans la présente étude, cet outil d'analyse est opératoire du fait qu'il permet de relever les réactions du personnage par rapport à son contexte socio-historique. L'ambivalence caractérielle est aussi représentative de la crise du sujet social confronté à une crise des valeurs sociales<sup>1</sup>. Cette crise des valeurs conduit le sujet social à « se dédoubler et il finit par se décomposer en une multitude de masques dont aucun ne coïncide avec ce que l'on pourrait appeler une « vraie personnalité » ou une « vraie identité individuelle »<sup>2</sup>. L'ambivalence de Maria en tant que phénomène social – qui a trait avec la société du texte – apparaît d'une manière progressive et est synonyme de prémisse à l'apparition du personnage tragique. Cette ambivalence s'instaure lorsque Maria apprend, par le biais de son père et sa tante, la vérité sur ses origines morisques. Croyant appartenir à une famille chrétienne espagnole, elle apprend qu'elle est en fait originaire d'une famille arabo-musulmane descendant des « Califs de Cardoue » (p.40), et que son deuxième prénom est Aïcha.

*« La poitrine de Maria s'était serrée. C'était la première fois que son père usait de l'étrange prénom. Elle avait eu l'impression que les deux adultes – les seules personnes au monde, pourtant, que se seraient sacrifiées sans hésiter pour la protéger ! – s'ingéniaient à l'enfoncer dans l'eau d'un marécage où elle perdait pied. » (p.41)*

Cette révélation constitue un bouleversement dans la vie du personnage ébranlant par là même ses certitudes concernant son identité chrétienne. Cette double appartenance culmine ainsi la quête identitaire qui va s'inscrire en filigrane dans par la suite. Par ailleurs, cette révélation conditionne dorénavant les agissements de Maria/Aïcha surtout par rapport au contexte de conflit autour d'elle. En effet, les musulmans espagnols qui avaient été pourtant

---

<sup>1</sup> Dans le cadre du roman d'Anouar Benmalek, les crises des valeurs est générée par la médiation du fanatisme religieux et du pouvoir politique despotique qui désigne une minorité comme ennemi du pouvoir seulement pour des raisons raciale et théologique.

<sup>2</sup> P. Zima, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, réédité L'Harmattan, Paris, 2002, p. 9.

préalablement « convertis de force à coup de balais trempés dans des tonneaux d'eau bénite » (p.35), sont à présent considérés, par le pouvoir monarchique et l'inquisition espagnole, comme hérétiques et comme « ennemis à la vraie foi. » (p.36)

Maria/Aicha doit ainsi se délester du jour au lendemain de son ancienne croyance et adopter les rites de sa nouvelle religion ; mais elle doit au même temps faire garde à ne pas éveiller les soupçons des familiers de l'inquisition. Néanmoins, la dramaturgie qui découle de cette révélation est atténuée par l'écriture de l'auteur qui n'hésite pas à recourir au personnage-enfant<sup>1</sup>. Ce dernier aborde les problèmes auxquels il doit faire face avec une once d'ironie.

*« Maria se tenait donc près de la cascade, rêvassant sous le soleil bienveillant de cette merveilleuse matinée. Elle haussa les épaules, fatiguée par le climat de conspiration qui régnait à la maison depuis l'apparition de ses règles et ces explications indébrouillables sur le vrai prophète de l'Unique religion et le faux Fils de l'Impiété trinitaire. Sa tante lui faisait réciter toute la journée de nouvelles prières, et la nièce vertement admonestée par ses parents, baillait parfois d'ennui devant la difficulté de la tâche. » (p.45)*

Ainsi, l'ironie, adoptée par le biais du personnage-enfant, montre l'indifférence de celui-ci vis-à-vis des problèmes complexes du « monde des adultes ». Ce point est fondamental pour la compréhension de l'ambivalence en tant que représentation de la crise du personnage. D'autant que lorsque la jeune morisque se voit confrontée aux sorts réservés à ses congénères morisques, cela alternera irrémédiablement sa conception du monde. Et cela se concrétise notamment juste après la révélation de ses parents sur ses origines plus précisément, lorsqu'apparaissent les marchands d'esclaves morisques. Ces mercenaires à la solde de l'inquisition espagnole, ont pour objectif de capturer les morisques dissimulés dans les montagnes. Ils réussissent ainsi à trouver le village où vit la famille de Maria. Ils assassinent sa tante et son père et décident dans le même temps d'emprisonner la jeune morisque afin de la revendre au plus offrant. Cet événement tragique pour Maria conditionne dès à présent son nouveau rapport au monde :

*« C'est également ce jour là, les cheveux caressés par la brise, les yeux clignotant sous la lumière réverbérée par les plaques de neige des sommets, que Maria apprit que l'univers et sa fabuleuse beauté, censés témoigner de*

---

<sup>1</sup> Dans *Ô Maria*, l'enfant est un motif romanesque qui permet de confronter la vision candide de ce dernier avec le monde sombre qui l'entoure et montrer ainsi les répercussions de la tragédie sociale sur ce personnage. Ceci va d'autant plus dans le sens des études d'Ali Khodja sur le personnage-enfant, en ce qu'il est le témoin privilégié des transformations tragiques de la société. Voir A. Khodja, *L'enfant prétexte littéraire dans le roman maghrébin*, thèse de doctorat, 1980.

*l'existence d'une miséricorde suprême, s'accommodaient fort bien du spectacle d'un père suffoquant à quelques pas de sa fille ; les mains agonisantes plaquées sur une atroce ouverture au cou. Pendant une longue minute, l'adolescente ahurie attendit que Dieu ou quelque chose de ce genre, le sommet des montagnes, le soleil, un aigle dans le ciel, s'interposât manifestant sa présence. » (p.50)*

Ces passages illustrent la déception de Maria/Aicha à l'égard de l'iniquité du monde, cette injustice qui résulte du contexte de conflit entre les chrétiens et les morisques. Ces passages soulignent aussi l'évolution de la vision du monde pleine d'insouciance caractéristique de l'enfance vers une vision profonde qui s'interroge sur le sens du monde. L'irruption des marchands d'esclaves est, de ce fait, le point de bouleversement de la vie du personnage.

*« Elle était responsable de l'être qu'elle aimait le plus au monde. Ce constat constitua, pour la jeune prisonnière, le noyau le plus noir de son malheur. Autant que la conclusion de son cerveau en tirait : si sa mère avait réussi à entrainer son bébé dans le ravin, peut-être qu'il serait encore vivant... ? » (p.51)*

Le double meurtre de son père et de sa tante est la deuxième répercussion du contexte social sur la vie du personnage. La première étant le suicide de sa mère Saadia, qui refuse d'être capturée par l'armée inquisitoriale et décide de mettre fin à ses jours. L'auteur marque, une nouvelle fois, la transformation du personnage et le contraste de sa « jeunesse » avec la tragédie dont il est l'objet. La mise en scène du personnage-enfant est d'autant plus importante qu'il est au centre de cette lutte sociale et il devient par là même, représentatif de ce que les autres morisques vivent autour de lui. L'enfant n'est donc plus considéré comme tel, les événements qui s'abattent sur lui le poussent ainsi à remettre en question l'ordre du monde ; et il n'a d'autres choix que de faire partie du monde « chaos de l'ombre » dirait Mallarmé<sup>1</sup>.

*« Maria pria en silence, longuement, en algarabie, en castillan, récitant à plusieurs reprises et avec ferveur la sourate de la Résurrection et l'Avé Maria, entremêlant, parfois, des bouts du Credo et l'invocation de la chahada, le témoignage de l'Unicité divine des musulmans. Une fois les prières terminées le soulagement qu'elle en escomptait ne se produisait pas. Elle resta là à haleter dans l'obscurité, hochant la tête*

---

<sup>1</sup>S. Mallarmé, *Igitur : ou la folie d'Elbehnon*, version numérisée, consulté en ligne : <http://noelpecout.blog.lemonde.fr/files/2009/06/igitur.1245006199.pdf>

*d'avant en arrière, tentant de comprendre pourquoi le Très-Haut avait permis à une telle journée d'exister. Son vertige devant la Divine Iniquité, se transformant peu à peu en désespoir rageur, fit défaillir la suppliante. Tous ses parents étaient bel et bien morts, il ne lui restait plus rien sur terre. Par la faute de qui ? De Qui ? Et pourtant, ne s'était-elle pas toujours conduite en bonne croyante, comme on le lui ordonnait de toutes parts, dans l'ancienne comme la nouvelle croyance ! Quel acte avait-elle commis qui justifiât de Sa part un châtement aussi féroce ? » (p.53)*

Maria est devenue un personnage complexe, reflet des contradictions de son époque. Elle s'élève contre son destin tragique, et adopte un rapport ambigu à l'égard de son Dieu. Ce rapport va s'accroître au fur et à mesure de la progression de l'intrigue. D'autant que lorsque elle est prisonnière des marchands d'esclaves morisques, elle découvre « que la vie d'un esclave n'a rien de bien extraordinaire, il n'est que de voir celle d'un chien. » (p.52). Car dans ce nouvel état de servitude, elle est l'objet de plusieurs actes déshumanisants tels que des viols et des violences physiques.

*« Son violeur revint plusieurs fois, jouissant d'elle de la même manière, sans jamais la pénétrer, répétant en riant qu'il ne savait pas s'il résisterait jusqu'à la vente à la tentation d'un aussi beau trou ; il l'aurait bien gardée à son service s'il n'avait été aussi endetté et si la commande, pour ce qui la concernait, n'avait été aussi précise. » (p.58)*

Ces actes de viols sont par ailleurs décrits minutieusement, sans concession, ce qui accentue l'effet de réalité inhérent à cette scène. Et elle apprend qu'elle n'est pas la seule femme morisque à être violentée. Les exactions commises par les marchands d'esclaves, sont appuyées par l'inquisition espagnole puisque celle-ci considère les morisques comme « une source de contamination » et souhaite donc de purifier les terres espagnoles de leur ethnie.

*« Quelques autres femmes, toutes mariées, furent violentées, par lui ou par d'autres gardiens. Bartolomé avait interdit de s'attaquer aux jeunes filles, leur virginité constituait une bonne part de leur valeur de négoce. » (p.60)*

Après avoir été violentée par Bartolomé, Maria apprend que ce dernier projette de la vendre à un peintre vieux-chrétien. Ce dernier, l'acquiert afin qu'elle lui serve de modèle pour la réalisation d'un tableau licencieux qui immortalisera l'acte charnel entre une femme « jeune et vierge » (p.62) et Jésus. Maria est alors exploitée par ses nouveaux maîtres. Elle découvre

dés lors l'avilissement qui incombe aux esclaves morisques. Ceci démontre, une nouvelle fois, l'emprise du contexte social conflictuel sur les trajectoires du personnage. Par la faute du fanatisme du pouvoir monarchique catholique, Maria s'en trouve privée de liberté. Si par contre, elle n'eût pas été d'origine morisque, elle n'aurait point été la victime des actions déshumanisantes caractéristiques au statut d'esclave. C'est donc la conjonction des événements sociaux tragiques qui orientent dorénavant la quête de sens et de valeurs<sup>1</sup> de Maria et font accroître ses questionnements existentiels :

*« Le corps éreinté par la tristesse, elle soupira :*

*Mon doux papa c'est ça la vie ? Elle renifla à deux ou trois reprises, s'essuya le nez avec le dos de la main. L'homme cheminait devant elle, se retournant pour voir si elle suivait. Dépitée, elle avança se lèvre inférieure jusqu'à recouvrir la lèvre supérieure de façon à produire à l'abri de sa capuche, la grimace la plus laide possible, elle renifla et souffla à mi-voix :*

*Peuh, c'est ça être femme tante Luçia ? (p.75)*

Ces questions sur le sens de la vie en général et sur l'être de la femme en particulier, découlent de son nouvel état de servitude. Ces énoncés expriment aussi la déception de ce personnage quant à trouver un sens dans le monde où il évolue. Privée de sa liberté, et exploitée par ses nouveaux maîtres à cause de son origine morisque, Maria/Aïcha découvre que son monde est bel est bien dépourvu des valeurs humanistes qu'elle tendait à rechercher. Confrontée à « ce monde à l'envers » (p.142), elle devient ce que Georg Lukács appelle un personnage problématique.

*« Lorsque l'individu n'est pas problématique, ses fins lui sont données dans une évidence immédiate et le monde dont ces mêmes fins ont bâti l'édifice peut lui opposer des difficultés et des obstacles sur la voie de leur réalisation, mais sans jamais le menacer d'un sérieux danger intérieur. Le danger n'apparaît qu'à partir du moment où le monde extérieur a perdu contact avec les idées, où ces idées deviennent en l'homme des faits psychiques subjectifs : des idéaux. Dès lors que les idées sont posées inaccessibles et deviennent empiriquement parlant, irréelles, dès lors qu'elles sont changées en idéaux, l'individualité perd immédiatement le caractère organique qui faisait d'elle une réalité non-problématique. Elle est devenue elle-même sa propre fin, car ce qui lui est essentiel et fait de sa vie une vie véritable, elle le découvre*

---

<sup>1</sup> Dans le présent contexte le mot « valeurs » ne fait pas référence aux valeurs que l'auteur, ou lecteur, ou le critique estiment être authentiques ou pas. Ces valeurs renvoient bien plutôt à celles qui structurent la société du roman et qui sont différentes d'un roman à un autre.

*désormais en elle, non à titre de possession ni comme fondement de son existence, mais comme quête. »<sup>1</sup>*

Les éléments sur-cités trouvent leur sens dans le présent contexte. En effet, Maria devient un personnage problématique en ce qu'elle érige sa recherche de valeurs en quête. Dans la précarité de sa nouvelle situation, elle découvre que sa quête est vaine et elle prend conscience par la même occasion du caractère obsolète de son monde.

*« Maria était donc esclave. Mais chaque matin, quand elle se réveillait et vidait par la fenêtre le pot d'urine, il lui fallait un instant, très court, certes, mais terrible pour s'en persuader à nouveau. En une série d'étapes de plus en plus douloureuses, son esprit passait de l'incrédulité à l'accablement : comment était-il Dieu possible qu'elle appartienne à quelqu'un ? Comme un cheval, une vache, une chaise ? Appartenir à quelqu'un qui avait le droit de la fouetter, de la vendre, d'user d'elle, de la tuer, au besoin, si telle était sa volonté. » (p.100)*

Ainsi, l'esclave morisque est l'objet du processus de réification, en ce qu'elle est considérée comme une marchandise. Sa condition d'être humain est reniée et bafouée. Ceci atteste de la répercussion de la situation conflictuelle en Espagne sur le personnage. Ce dernier est problématique, lorsqu'il ne peut se soustraire à l'influence du monde extérieur sur sa propre vie ; et que parallèlement, le personnage est inapte à modifier le monde qui l'entoure. Apparaît alors un rapport conflictuel entre la conception du monde du personnage et la société où il évolue. De fait, et étant donné que « le monde contingent et l'individu problématique sont des réalités qui se conditionnent mutuellement »<sup>2</sup> en ce qu'ils sont ancrés dans un perpétuel conflit ; une sorte de rupture s'opère entre les deux entités contradictoires comme le précise Lukács :

*« En raison de cette rupture, l'individu se réduit à n'être qu'un instrument dont la situation centrale dépend exclusivement de son aptitude à relever une certaine problématique du monde. »<sup>3</sup>*

Et c'est dans cet état des choses, et par le biais de cette rupture entre le personnage problématique et le monde qui l'entoure, que prend forme l'ambivalence comme phénomène réfléchissant l'inauthenticité du monde. Autrement dit, l'ambivalence de Maria/Aicha est la

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Claire-voye, éditions Denoël, Paris, 1968, p. 73

<sup>2</sup> G. Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Claire-voye, éditions Denoël, Paris, 1968, p. 73

<sup>3</sup> G. Lukács, op. Cité. p. 78.

conclusion de la collision qui se produit entre, d'une part, le personnage problématique en quête de valeurs authentiques ; et d'autre part, le monde dénoué de valeurs, caractérisé par une crise sociale engendrée par le discours fanatique ambiant.

Ces éléments sont d'autant plus en corrélation avec la suite du récit, et confirment aussi la Maria/Aicha est violentée par le peintre don Miguel comme elle le fut des mains de Bartolomé. Le peintre surprend Maria avec Lorenço et décide, pour la punir d'avoir perdu sa chasteté, de la violer et de la remettre au marché des esclaves morisques. Elle y rencontre Bartolomé une nouvelle fois. Celui-ci, enrichi par le commerce des esclaves morisques, entreprend d'acheter Maria/Aicha afin qu'elle devienne sa servante. Il l'emmène à une auberge se trouvant aux bords de Séville. Une fois arrivé, Bartolomé se met à violenter la morisque. Cependant, Maria refuse de s'astreindre à cela et assassine Bartolomé avec sa propre épée. Cette action marque un tournant pour la morisque en ce qu'elle illustre, d'abord, son affranchissement vis-à-vis de son oppresseur. Et elle est ensuite représentative de l'échec puis de désenchantement du personnage à trouver un sens et des « valeurs qualitatives »<sup>1</sup> dans un monde dénaturé et inauthentique.

*« Elle eut un gout de boue dans la bouche. Celle qui avait été la fille d'un artisan de Grenade avait tué un être humain et, à part la peur et la lassitude nauséuse, n'en éprouvait plus rien. Elle se retourna et cracha sa rancune sur la porte de l'auberge – rancune de tout, de la perte de ses parents et de son innocence, contre la cruauté des hommes et leur Dieu béat qui permettait ou suscitait l'abominable. » (p.191)*

Cet énoncé concrétise-t-il la transformation non seulement des agissements mais aussi de la conception du monde de Maria/Aicha. Et ceci démontre dans le même temps, le passage de la morisque d'un personnage « moyen » à un personnage problématique, complexe et reflétant les antagonismes de son époque. Cet énoncé accentue le contraste qui s'établit dorénavant entre Maria/Aicha « la meurtrière » d'avec la vision candide de cette dernière avant le jaillissement des marchands d'esclaves morisques.

En guise de conclusion, le phénomène de l'ambivalence caractérielle du personnage découle du rapport conflictuel entre le personnage, devenu problématique pour lui-même et pour son monde en ce qu'il érige la recherche des valeurs authentiques en une quête existentielle. Mais cette quête va s'avérer plus difficile qu'elle n'y paraît car le monde qui entoure le personnage

---

<sup>1</sup> Nous empruntons l'expression à Pierre Zima qui à son tour l'emprunte à Lucien Goldmann. In *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 150.

est un monde dénoué de sens, un monde dévalorisé, privé de qualités humanistes et morales. Ce conflit est par ailleurs personnifié par le crime qui fait montre de l'influence du contexte immoral sur le personnage. Ces éléments vont d'autant plus être déterminants à l'apparition d'une dualité accentuée de Maria-Aïcha.

### **Conclusion partielle :**

Lors de la première sous-partie du présent chapitre, il a été question pour nous de nous interroger sur la forme générique donnée au récit. Elle a tout aussi contribué à nous aider à comprendre les motivations qui ont orientées l'auteur dans sa tentative de reconstituer la vie des morisques espagnoles. A partir de là, nous avons noté le fait que bien que l'Histoire soit éloignée dans le temps et l'espace par rapport au contexte d'émergence de son roman ; il n'en demeure pas moins que ces deux époques convergent en ce que toutes deux avaient à lutter contre une montée du discours fanatique religieux. Et on s'est attardés parallèlement sur les médiations en vigueur inscrites en filigrane dans la trame narrative. Nous avons aussi relevé le fait que l'auteur adapte son écriture au contenu tragique de son œuvre. Et que bien plus qu'un simple récit historique, son roman n'en demeure pas emprunt d'un voile tragique qui contribuerait à le situer dans une catégorie plus adéquate compte tenu des spécificités formelles inhérentes au roman tragique. D'autant que la mise en scène d'un personnage tragique ne fait qu'accroître que cette portée tragique de ce roman.

Cette précision autour de l'influence du contexte social sur le personnage nous a permis de cerner sa répercussion sur le personnage, en ce qu'il est la principale victime de la médiation du fanatisme religieux. Et l'on a vu par quels moyens cette médiation alterne-t-elle considérablement les prises de positions, la conception du monde et le rapport à Dieu du personnage. Ces éléments vont s'avérer crucial à la prépondérance de l'aspect ambivalent de Maria. Ces constats servent par ailleurs de prémisses à la prochaine partie.

**TROISIEME PARTIE**  
**L'ambivalence caractérielle et idéologique dans *Ô Maria***

## **Premier chapitre : l'ambivalence caractérielle**

### **Préambule :**

Les analyses précédemment entreprises ont-elles montré que l'on ne peut réduire le roman d'Anouar Benmalek à être une simple reproduction ou réécriture de l'Histoire. Ce roman participe à réactualiser la quête identitaire en figurant un personnage ambigu, sujet à l'influence social tragique. Et pour se soustraire à cela, le personnage se construit une personnalité plurielle et multiple. Dès lors, son aspect ambivalent va s'avérer être le reflet du monde inauthentique et inconsistant qui l'entoure.

Ainsi, il s'agira pour nous de nous attarder, dans un premier temps, sur les différentes formes que revêt l'ambivalence du personnage. Et quels sont les traits caractéristiques de l'ambivalence du personnage ?

Etant donné que cette sous-partie s'inscrit dans la continuité par rapport à la précédente, nous aurons recours une nouvelle fois aux travaux de Pierre Zima et de Georg Lukács qui portent sur l'étude du personnage.

Cette première sous-partie traitera des manifestations de la dualité du personnage et nous amènera à relever par la suite l'importance du désir pour le personnage de Maria-Aïcha. En effet, il sera question pour nous, dans un second temps, de nous attarder sur le sociogramme du désir comme étant l'accroissement de l'ambivalence du personnage.

Lors de cette sous-partie consacrée à l'étude du désir, nous empruntons le concept de sociogramme à Claude Duchet car nous estimons que c'est un concept fonctionnel dans le présent contexte. Nous empruntons aussi librement aux philosophes qui se sont penchés sur notion du désir tels qu'Arthur Schopenhauer et Michel Foucault.

## 1- Manifestations de la dualité du personnage

La précédente sous-partie du dernier chapitre visait à dévoiler les circonstances qui ont conduit à l'apparition de l'ambivalence caractérielle de Maria/Aïcha. Il s'agit dès à présent, de s'intéresser sur les formes que revêt cette ambivalence dans le récit. Ainsi, le crime que commet Maria/Aïcha, et sur lequel s'est clôturée la dite sous-partie, demeure capital pour la continuité de notre microlecture<sup>1</sup>. En effet, cette action entraîne irrémédiablement la transformation de Maria/Aïcha en un personnage problématique. Celui-ci exprime sa déception à l'encontre d'un monde dévalorisé, par le biais d'un acte réprimandable du fait qu'il transgresse le pouvoir répressif en place.

Il n'est donc pas surprenant de constater que l'action du crime coïncide avec l'accroissement de l'ambivalence caractérielle de Maria/Aïcha. Après avoir donnée la mort à Bartolomé, elle erre à travers la campagne de Séville et entreprend de se rendre en un lieu sûr. Elle tente d'échapper à l'armée inquisitoriale car dans le cas où ses derniers la débusquaient et qu'ils apprenaient dans le même temps la vérité sur ses origines morisques et le meurtre de Bartolomé, elle « serait écartelée ou brûlée vive » (p.190). C'est aussi à ce moment là, qu'elle découvre, par le biais d'une femme croisée sur son chemin, qu'elle porte un enfant. Mais elle ignore l'identité du père : est-ce le fruit de son union avec Lorenço ? Ou bien est-ce le résultat de son viol par don Miguel ? S'interrogeant de la sorte, elle continue son errance, jusqu'à ce qu'elle ce qu'elle fait la rencontre de Gaspar. Ce dernier, morisque lui aussi, demande à Maria de l'épouser et d'emménager avec lui à Valence.

Tous ces événements s'enchaînent successivement, mais le narrateur n'y accorde que quelques passages, et focalise l'attention plutôt sur les bouleversements qui découlent du crime de Maria. A la suite de sa rencontre avec Gaspar, et par le biais d'une ellipse temporelle de plusieurs années, on retrouve Maria au village morisque de Valence en compagnie de son fils Juan et de son mari Gaspar. Et c'est précisément à cette période de l'histoire qui ouvre la deuxième partie du récit que transparait l'ambivalence de Maria/Aïcha.

---

<sup>1</sup> Le mot est emprunté à Jean Pierre Richard. Il fait référence à une « lecture du petit, du détail, de ce grain du texte où la lecture n'y est plus de l'ordre d'un survol : elle relève plutôt d'une instance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. », car notre étude s'élabore autour de l'analyse de ce composant essentiel à tout roman et dont l'importance n'a paradoxalement pas toujours été valorisée : le personnage. In *Microlectures*, Seuil, Paris, 1979, p. 06.

En outre, le phénomène de l'ambivalence caractérielle qui traduit « le dédoublement du personnage et sa métamorphose en son contraire »<sup>1</sup> est due à la dualité des statuts<sup>2</sup> qu'assume Maria/Aïcha en ce qu'elle construit des oppositions au niveau des rôles et positions de Maria/Aïcha dans l'histoire. Cette dualité s'articule sur trois niveaux et se résume de la sorte :

- Ambivalence sur le plan religieux : [statut de morisque/statut de prosélyte chrétienne]
- Ambivalence au niveau du rôle thématique<sup>3</sup> : [statut d'anti-héroïne/statut d'héroïne]
- Ambivalence au niveau hiérarchique<sup>4</sup> : [statut de femme vertueuse/statut de femme courtisane]

Il est dès à présent temps de voir les traits caractéristiques de cette dualité. Et comment ceci s'illustre-t-il à travers l'intrigue du récit ?

Mais avant d'entamer l'analyse minutieuse de ces trois aspects de la dualité du personnage, il est non-moins important de s'arrêter un court moment sur un élément fondamental qui préfigure à lui seul les prémisses de l'ambivalence. Il s'agit du double patronyme du personnage (Maria/Aïcha). Le critique littéraire et sémioticien Roland Barthes attestait déjà de l'importance qui doit être accordée à l'analyse du patronyme :

*« Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement car le nom propre est si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ces connotations dont divers et riches et ce à plusieurs niveaux : social, symbolique, référentiel. »*<sup>5</sup>

Lorsque le protagoniste du récit s'interroge sur la raison et la signification de ses deux patronymes, sa tante –avant d'être assassinée par les marchands d'esclaves morisques – lui explique cela en lui disant :

*« Ta mère désirait ton bien sans se résoudre pour autant à trahir sa foi. Quel nom secret pouvait-elle opposer dans son cœur à celui de la femme préférée des Nazaréens, sinon celui de la préférée des nôtres »*

---

<sup>1</sup> P. Zima, L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil, réédité L'Harmattan, Paris, 2002, p. 63.

<sup>2</sup> On précise avec Jacques Dubois que la sociocritique « distingue le statut de l'individu, ou jeu des différents rôles sociaux qu'il remplit, de son statut, ou position juridique. » In *Pour une critique littéraire sociologique*, Robert Escarpit, in *Le littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970. p. 54-74.

<sup>3</sup> Pour Vincent Jouve la fonction thématique du personnage réside dans « sa capacité à véhiculer un sens et des valeurs attribués et caractéristiques de chaque personnage. » In *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 1997. p. 53.

<sup>4</sup> P. Hamon, *Statut sémiologique du personnage*, in *La poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977. p. 145.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, Seuil, Paris, 1974, p. 4.

*bien-aimé prophète ! Maria c'est ton bouclier public ; mais Aicha, c'est ton âme pour l'éternité. » (p.150)*

L'octroi de ces deux prénoms dans le contexte conflictuel qui oppose les morisques au pouvoir catholique a donc une portée essentielle dans la compréhension globale du personnage et de son ambivalence. Ceux-ci participent à éclairer une forme de dualité identitaire de Maria/Aicha de Maria/Aicha du fait que ces deux prénoms renvoient à deux figures religieuses, vertueuses et saintes respectivement en islam et dans la chrétienté<sup>1</sup>. Ce double patronyme a donc une résonance particulière dans le conflit ethnico-religieux entre les deux communautés et vont dans le sens des remarques du sémioticien Philippe Hamon lorsqu'il affirme :

*« Certains prénoms culturellement valorisés fonctionnent comme autant de signaux renvoyant à tel ou tel contenu esthétique, caractériel, idéologique, stéréotypé (la noblesse, la bassesse, la lâcheté...etc.)*

Le point de convergence des deux prénoms précités réside notamment, dans l'aspect vertueux des figures saintes auxquelles ils font références. D'autant que ces figures (Maria et Aicha) sont répertoriées à plusieurs reprises à travers l'intrigue et notamment dans la première partie du récit lorsque Maria/Aicha est faite prisonnière par les marchands d'esclaves morisques. Leurs récurrences permet-elle de produire en outre l'ambivalence sur le plan religieux du personnage.

*« Curieusement, l'adolescente avait souvent l'impression que ces instant où elle conversait avec la Vierge étaient comme des échanges de compassion, la Vierge et elle se ressemblait beaucoup, au fon, toutes deux avaient perdu des êtres chers, et l'une comme l'autre étaient en quête de consolation. » (p.148)*

Ainsi, il est important de relever que Maria/Aicha s'identifie d'une manière inconditionnelle au figures religieuses dont elle porte les prénoms. Elle juge que ces figures sont en fait plus aptes à comprendre la tragédie qui s'est abattue sur elle. Tragédie qui découle d'une situation tragique pour ses congénères morisques considérés comme apostats et comme ennemie à la foi catholique du pouvoir royal. On remarquera de ce fait, que le contexte social déteint une nouvelle fois sur le personnage et alterne par la même occasion son sens de la réalité et de la religion. Ce point est d'autant plus perceptible dans le passage qui succède à celui-ci, et où

---

<sup>1</sup> Bien que Marie soit une figure tout aussi reconnue et glorifiée dans la religion musulmane. Mais en se référant au récit, il s'agit d'adopter une lecture chrétienne de cette figure ; car si le récit adoptait une vision musulmane de cette figure alors le personnage principal ne s'appellerait plus Maria mais Meriem.

Maria/Aïcha confère aux figures religieuses précitées une place prépondérante dans la construction de « sa propre religion » :

*« Sa nouvelle religion viatique récupérée des décombres de ses confessions successives, avait fini par se réduire à deux femmes.. Quand le chagrin lui ôtait jusqu'au désir de continuer à respirer, Maria, s'adressait à la plus âgée, sa semblable en malédiction ; si, en revanche, l'espoir faisait mine de montrer le bout de son nez, Maria se lançait dans de long bavardages sans queue ni tête avec celle qu'elle considérait comme sa jumelle à travers les siècles et qu'elle surnommait, selon son humeur du moment, la Gracieuse, la délurée ou la chanceuse. » (p.150)*

Ce passage laisse-t-il poindre une forme de scepticisme et une remise en question de la croyance en un Dieu (musulman ou chrétien) de Maria/Aïcha. Et dévoile par là même une forme d'ambiguïté théologique du dit personnage. Ainsi, Maria/Aïcha substitue sa croyance en un Dieu par la croyance en deux figures religieuses. La fabrication d'une « nouvelle religion » dénote une crise identitaire du personnage de Maria/Aïcha. Ces éléments constituent le premier niveau de l'ambivalence de cette dernière. La figure d'un Dieu forme d'entité suprême est renié par ce personnage, et ce dans une sorte de remise en question du monde qui l'entoure. Toutefois, il ne s'agit pas d'une forme d'athéisme ; mais bien plutôt d'une forme d'indifférence prononcée à l'égard d'un Dieu (chrétien ou musulman) qu'elle juge éloigné par rapport aux tragédies qui parsèment sa vie. Et dans ce contexte, elle s'identifie aux figures religieuses dont elle porte les prénoms en ce qu'elles sont, selon elle, plus empathiques. En ce sens, le personnage s'identifie bien plus dans la figure de Maria car elle estime que cette dernière est plus prompte à comprendre le bouleversement dont elle a été objet.

*« La jeune esclave éprouvait somme toute de l'affection pour cette compagne de malheur [la Vierge Marie], pauvre ménagère à qui personne n'avait rien demandé et qu'on avait encombrée d'une royauté posthume acquise au prix du supplice de son enfant. » (p.148)*

En outre, le double patronyme du personnage est représentatif de la dualité et de l'ambiguïté identitaire et théologique de Maria/Aïcha. Celle-ci s'assimile aux deux figures religieuses éponymes du fait que toutes les trois – et surtout la Vierge Marie – en ce que toutes les trois

ont été condamnées par leur destin tragique. Ceci se confirme notamment tout juste après son mise à mort de Bartolomé :

*« Des années durant, Maria chercha des raisons à l'implacable rouerie de son destin. Lequel, par exemple des deux prénoms sacrés avait déteint le plus sur son sort : celui de Marie, mère de Jésus, violée comme elle par un maître tout-puissant, ou celui d'Aïcha la délurée, mère des croyants, soupçonnée d'en avoir aimé un autre que son insatiable prophète de mari ? » (p.192)*

Cet énoncé montre, d'une part, la vision restreinte du personnage de l'histoire des deux figures religieuses auxquelles elle fait référence<sup>1</sup> ; et d'autre part, cet énoncé à une fonction *prospective* en ce qu'il permet de prévoir les réactions du personnage selon qu'elle endosse le rôle de musulmane morisque ou celui de prosélyte chrétienne. En effet, ces deux figures guident Maria/Aïcha tout au long du récit illustrant une nouvelle fois son inconsistance identitaire et son ambiguïté quant à son appartenance religieuse. Ambiguïté qui transparait lorsqu'elle épouse le morisque Gaspar. Tout d'abord elle se déroule dans une Eglise, en présence des habitants vieux-chrétiens de Valence. Le soir venu, Maria et Gaspar se marient une nouvelle fois, mais cette fois la cérémonie se déroule à l'abri des regards, en présence de l'alfaqui du village et des autres habitants morisques, conformément à la tradition musulmane :

*« Je témoigne qu'il n'y a de Dieu... » Elle [Maria] eut envie de pleurer quand elle prononça pour la première fois depuis tant d'années, les paroles sacramentelles de l'Islam. On eut dit que s'ouvraient à la volée les grandes portes de sa mémoire et que, derrière surgissaient les figures aimées de son enfance. »*

A l'instar de la « madeleine » de Proust, l'invocation du témoignage d'Unicité divine sacrée en Islam à une fonction *de stimuli mémorielle*<sup>2</sup> du fait qu'elle projette le personnage dans un monde passé, où celui-ci entrevoit ses parents avant l'apparition du conflit ethnique et leur assassinat. Maria/aïcha est donc attachée à la religion musulmane qu'elle considère comme un lègue. Néanmoins, l'entre-coupure de cette même invocation participe-t-elle à signaler l'ambivalence de Maria/Aïcha par rapport à son appartenance religieuse, car même par la

---

<sup>1</sup> La vision de la religion sous l'angle du personnage ne peut être abordée dans ce travail d'une manière exhaustive, et ce en raison des limites quantitatives exigées. Ceci dit, nous nous négligeons pas le fait que cette thématique pourrait servir de point de départ à une étude ultérieure plus vaste.

<sup>2</sup> Nous empruntons cette expression à Jean Tadié et Marc Tadié, in *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

suite, elle ne terminera point son invocation. Ceci est d'autant plus confirmé par la suite du passage précité :

*« Comme lui manquait, en cet instant, la naïve rouerie de sa tante et la mélancolie de son père ! Que Dieu, soupira-t-elle muettement, que n'importe quel Dieu, qu'Il soit à notre image ou à celle des grenouilles, pourvu seulement qu'Il soit bon, les accueille en son paradis et les console des malheurs qui les ont terrassés ! » (p.221)*

L'ambivalence du personnage traduit ainsi la déception du personnage à l'égard du monde dévalorisé qui l'entoure. Cette ambivalence va encore s'accroître au fur et à mesure de la progression de l'intrigue. Maria/Aicha agit, à certains endroits dans le récit, comme une chrétienne dévote. Ainsi, elle se présente aux messes, et propose au prêtre de son village, d'inculquer à Juan les préceptes du catéchisme. D'un autre côté, elle entreprend de lire et de calligraphier « la langue interdite l'algarabie » (p.237). Ce travestissement résonne encore plus lorsque l'alfaqui du village la met en garde contre la mauvaise interprétation de la *taqiyya*<sup>1</sup> et lui annonce, par anticipation, « qu'à force de mentir tout le temps par la langue afin de mieux dissimuler leur foi dans leur cœur, les gens du village ne faisaient plus la différence entre vérité et erreur. » (p.237). De fait, il est judicieux de noter que Maria/Aicha évolue dans un monde où le paraître et le faux-semblant dominant plus précisément en ce qui concerne les minorités morisques. Tous les personnages que Maria/Aicha rencontre durant l'histoire du récit, prescrivent leur recours à la *taqiyya*. Et cet élément devient plus opératoire car il atteste de l'ambivalence accentuée de Maria/Aicha. En effet, lorsque Maria se fait passer pour une prosélyte chrétienne, les morisques du village, étonnés par les agissements de celle-ci, tentent de la convaincre à arrêter cette dissimulation et ce « double jeu ». Ainsi, Maria/Aicha se distingue des autres personnages morisques du fait qu'elle dépasse la pratique de la *taqiyya* ; et adopte bien plus tôt des traits caractériels ambivalents, et ce que ce soit à l'égard de la religion musulmane ou chrétienne. Et le passage qui suit, vient confirmer cela :

*« Maria décida de prendre les devants et de racheter ses pensées ordurières en s'abîmant en prières de repentance. Mais elle s'embrouillait assez vite dans ses répliques, mêlant l'algarabie au castillan, n'arrivant pas à décider dans quelle religion elle avait le plus péché. A l'église, elle se mettait d'abord à genoux devant un christ en*

---

<sup>1</sup> La *taqiyya* est une pratique qui consiste à dissimuler sa foi sous la contrainte, afin d'éviter tout préjudice et réaction hostile d'un milieu extérieur défavorable ou bien de pratiquer leur foi en secret dans certaines circonstances de force majeure. Voir Sami Mukaram, *At-Taqiyya fi 'l-Islam.*, Mu'assisat at-Turath ad-Druzi, London, 2004, p. 7.

*céramique aussi pantelant que sanguinolent. Son imploration terminée, elle se déplaçait de quelques pas pour se livrer apparemment aux mêmes genuflexions contrites devant une autre statue, celle de saint Jacques le tueur-de-Maures. Le vieux prêtre s'extasiait devant l'élan de dévotion de sa paroissienne (...) Le curé ignorait bien entendu que la belle villageoise plongée dans le recueillement se préoccupait de saint patron de l'Espagne comme de sa première colique. Avant d'être arrêté, l'alfaqui avait eu le temps de lui apprendre que le renforcement dans la muraille travestie en église était en réalité un mihrab, dont la fonction est d'indiquer la qibla (...) Certains, et Maria les imita, poussaient la piété jusqu'à humecter leurs mains de parfum pour en imprégner discrètement la paroi sacrée. » (p.249)*

L'ambivalence religieuse est donc l'une des formes caractéristiques de la dualité de Maria/Aicha et figure par là même, la relation conflictuelle entre le personnage problématique et le monde inauthentique. Dans sa quête désespérée de trouver des valeurs dans le monde où elle évolue, elle se résout à vivre dans cet « entre-deux ». Elle assume son statut de morisque et de prosélyte chrétienne comme étant les deux faces représentatives de sa crise identitaire et comme un reflet des clivages sociaux entre les communautés morisques et chrétiennes. Plongée dans cette engrenage du dédoublement caractériel et du travestissement, Maria/Aicha n'apparaît pas comme une figure chrétienne ou musulmane ; mais elle est les deux au même moment. Et ce n'est que vers la fin du récit que l'on apprend que Maria/Aicha a choisi de suivre les préceptes musulmans. Avant d'être immolée par le feu, Juan décide de savoir, auprès des villageois, quelles sont les raisons de l'emprisonnement de sa mère par l'inquisition. Il rencontre un villageois vieux-chrétien qui l'informe que l'une des raisons de sa capture est « que l'on reprochait à la Maria lors de la mort de sa fille Catalina, non seulement de s'être opposée aux derniers sacrements de l'Eglise, mais d'avoir enterré la défunte selon les rites impies de ses ancêtres musulmans. » (p.363).

Toutefois, l'ambivalence sur le plan religieux n'est pas la seule expression de la dualité de Maria/Aicha. En effet, avant d'être capturée par l'inquisition, Maria/Aicha s'engage dans une autre quête. Cette quête s'inscrit notamment en filigrane subsidiairement par rapport à sa recherche de valeurs qualitatives<sup>1</sup>. Elle entreprend en effet de préserver et de

---

<sup>1</sup> Ce constat s'appuie sur un jugement critique car nous avons remarqué que la quête identitaire et sa recherche des valeurs authentiques a plus d'amplitude par rapport à sa tentative de sauver son fils Juan. En effet, la

sauver Juan des affres et de la persécution de l'inquisition du fait de son origine morisque. Pour ce faire, elle décide de l'envoyer hors d'Espagne, et plus précisément, en Italie afin qu'il ne soit pas réduit à l'esclavage comme elle le fut. Et c'est dans ce contexte, que se manifeste un autre aspect de la dualité du personnage. Dualité qui s'illustre au niveau du rôle hiérarchique de Maria/Aicha en ce qu'elle apparaît tantôt, comme une femme vertueuse ; et tantôt, comme une femme courtisane<sup>1</sup>. Cette nouvelle forme de la dualité du personnage transparaît lorsque celle-ci met au monde Juan et instaure une transformation progressive du caractère du personnage.

*« Pendant de longues années, elle ne sut expliquer au petit Juan – ni d'ailleurs à elle-même – ce qu'elle aurait voulu qu'il advînt de lui. Tout ce temps là, jusqu'à ce qu'enfin elle trouvât un début de réponse à cette question, elle se résigna à demeurer fidèle à l'homme qui l'avait recueillie. » (p.230)*

Ce passage n'est pas dénoué de sens, en ce qu'il initie implicitement une forme de rupture quant à l'image de « femme-fidèle » de Maria/Aicha. Cette rupture est représentative de l'évolution du personnage qui va s'accroître par la suite. Par ailleurs et à l'instar de l'ambivalence théologique de Maria/Aicha qui est dirigée à l'encontre de Dieu, celle-ci exprime une forme de déception du personnage à l'égard de son mari Gaspar. Maria/Aicha eut voulu que Gaspar soit remplacé par Lorenço avec lequel elle s'unit lors de sa période de servitude dans la demeure du peintre don Miguel.

*« Au fond, l'ânesse, la truie, la chèvre morveuse qu'elle était alors (et elle imitait le braiment de l'une, le grognement et le bêlement des deux autres) n'avait que peu connu le prétentieux à la voix d'archange. Pas assez, pour expliquer ce poids de plomb qui lui déchirait la poitrine quand, fermant les yeux elle se risquait à reconstruire leur union charnelle. » (p.250)*

Ce passage éclaire-t-il un certain désir libidinal inassouvi de Maria/Aicha. Et le processus d'*animalisation*, cette sorte de « régression vers l'état animal »<sup>2</sup> qu'elle s'auto-inflige récurrente dans le récit, témoigne de son dédoublement caractériel et concrétise par là même

---

première s'étend de la première partie du récit jusqu'à l'épilogue clôturant l'intrigue. Quant à la deuxième quête, elle n'apparaît que lors de la deuxième partie du récit lorsque Maria/Aicha met au monde Juan.

<sup>1</sup> Précisons que le mot « courtisane » est employé dans son sens large. Nous avons opté pour ce mot, car nous l'estimons plus approprié dans le contexte du présent travail.

<sup>2</sup> Pour Pierre Zima, la régression vers l'état animal est un composant essentiel de l'ambivalence caractérielle du personnage. Voir *L'ambivalence : Proust, Kafka, Musil*, réédité L'Harmattan, Paris, 2002, p. 172.

le conflit qui s'opère entre d'une côté la conscience de Maria/Aicha et son inconscient. Ce dernier endosse le rôle de la voix/voie de la raison et contribue à réprimander Maria/Aicha lorsque celle-ci effectue une action « immorale ». Le passage qui suit en livre encore un aperçu lorsque Maria décide d'envoyer Juan hors d'Espagne. Et elle se lance dans une dialogue à sens unique avec Gaspar qui ne désire pas laisser partir Juan. Et on voit à l'œuvre la conception du monde complexe de Maria-Aicha, à travers notamment la peinture de sa « physionomie intellectuelle »<sup>1</sup> qui fait montre d'une indifférence à l'égard de ses congénères qu'elle considère comme « des morisques hypocrites et menteurs ». (p.251)

*« Ton garçon est ta seule vraie famille, catin, pas un paquet de détritrus ! Tu oses baragouiner entre le protéger et l'abandonner ? Ah Maria tu ne songes qu'à trahir : ton fils, ton mari, ta religion...ou tes religions, comment savoir avec toi à présent. Alors que ta seule préoccupation devrait être de l'aider à détalier hors de la prison dans laquelle tu croupis...tu ne mérites même de respirer l'air qui t'entoure, foireuse ! L'interpellation de la petite voix constamment au aguets dans un coin de son crâne - et dont la fonction était de sauter sur la moindre occasion de la rabaisser – la dégrisait aussi soudainement qu'un coup de bâton. » (p.252)*

La voix de l'inconscient qui l'interpelle participe-t-elle à démontrer le dédoublement psychologique et caractériel de Maria/Aicha. Un dédoublement qui résulte de l'incompatibilité de sa conception du monde avec la société dénaturée qui l'environne. Cette même voix vient culpabiliser Maria/Aicha pour ses actions ambiguës, non seulement à l'encontre de Dieu ; mais aussi à l'encontre de Gaspar et de Juan. Dès lors, confrontée à son échec dans sa tentative de donner un sens au monde qui l'entoure, elle se fixe comme objectif d'envoyer Juan en Italie, et ce au dépend du refus catégorique de Gaspar et de Juan lui-même. Pour accomplir sa tâche, elle décide de procurer à Juan des documents fallacieux qui prouveraient que Juan n'est pas morisque mais qu'il est descendant d'une famille chrétienne. Et pour réussir cela, elle séduit le prêtre Joachim, venu s'établir au village de Valence pour confirmer le prosélytisme des morisques à leur nouvelle religion chrétienne. Maria/Aicha part à la rencontre du prêtre afin que celui-ci lui procure les dits documents.

---

<sup>1</sup> L'expression est de Georg Lukács. Elle fait référence à cette aptitude que possèdent certains grands écrivains à figurer une caractérisation exhaustive, non seulement des affects, des pensées, mais aussi des aspirations et des conceptions des choses constitutives de l'être du personnage. Ces traits caractériels sont parfois déterminés et parfois altérés par le contexte social où évolue le personnage. In *La physionomie intellectuelle*, in *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, L'Arche, Paris, 1975. p. 85-129.

*« Elle n'avait jamais agi ainsi de sa vie, mais elle sut tout de suite quels infimes mouvements des yeux, des lèvres, du corps adopter pour assurer sa prise sur l'homme sans qu'un observateur extérieur pût jamais trouver à redire à l'honnêteté des son comportement. »*  
(p.270)

Par le biais de son jeu de séduction avec le prêtre Joachim, Maria/Aicha rompt-elle avec son aspect de femme-vertueuse et assume-t-elle à présent son nouveau statut de femme-séductrice. Et cette rupture est d'autant plus perceptible à travers le recours à la phrase « elle n'avait jamais agi ainsi de sa vie ». De plus, ce nouveau statut s'affirme lorsqu'elle conclut un accord avec le même prêtre. Cet accord stipule ceci : Maria/Aicha accepte de s'astreindre aux exigences du prêtre si celui-ci arrive à lui fournir les faux-documents attestant de l'origine chrétienne de Juan.

*« Maria n'avait jamais trompé Gaspar. Elle ne l'aimait pas c'était un fait. Mais elle respectait son honneur d'homme. Non seulement le maçon lui avait sauvé la vie, mais, surtout, depuis le tout début, il avait aimé sans restriction un enfant qui n'était pas le sien. Pour la première fois, l'ancienne montagnarde des Alpujarras eut vraiment pitié de celui que le destin lui avait désigné comme mari. »* (p.274)

Cette action préfigure une transformation du personnage d'une manière significative. Elle illustre en effet le passage d'un personnage moral à celui d'un personnage immoral, déraisonné, qui n'a plus le sens de la réalité. Cette action est d'autant plus importante qu'elle incite le narrateur du récit à prendre part à l'histoire et à réprimander les agissements de son personnage qui semble s'affranchir des limites préétablies par son narrateur.

*« Comment avait-elle osé passer un pareil marché : offrir son con en échange de quelques bouts de papier ? Et si, malgré la menace de scandale, le pisseur d'eau bénite – qu'elle avait laissé au milieu de la nef, statufié d'effarement – la dénonçait aux soldats ou, pis, à l'Inquisition ? Et son pauvre mari qui ne se doutait de rien. »* (p.279)

Maria/Aicha est donc devenue une femme courtisane qui est prête à tout pour envoyer Juan hors de l'Espagne. Par cet acte, elle s'astreint des entraves qui l'enchaînaient outrepassant dans le même temps son rôle de femme vertueuse auquel elle était assignée. Toutefois, il s'agit plus d'une réaction déraisonnée et inconsciente de Maria/Aicha qui n'arrive plus à se conformer à un statut spécifique comme ceci est signalé dans l'extrait suivant :

« « Ah Gaspar, je suis injuste avec toi, mais je dois envoyer notre Juan chercher un autre destin...Par dieu, que m'arrive-t-il ?... »

*Une incompréhensible exaltation l'avait submergée, d'abord nauséuse puis presque joyeuse. Elle chancela, s'arrêta de marcher, abasourdie par le déconcertant sentiment de délivrance qui sourdait en elle, amenant peu à peu son cœur à battre comme un tambour. » (p.279)*

Ce passage participe-t-il à manifester, les antagonismes psychologiques du personnage. Des antagonismes représentés, notamment, par son dédoublement, et par le conflit qui s'opère entre sa conscience et son inconscient, et aussi par sa difficulté à choisir entre : ce qu'il faut faire/ce qu'il ne faut pas faire. Par ailleurs, les agissements immoraux de Maria/Aicha contrastent avec la figure candide du début du récit avant sa capture et son avilissement par les marchands d'esclaves morisques, et produisent un effet *déceptif* compte tenu de l'aspect vertueux inhérent à ses deux patronymes.

En guise de conclusion, l'ambivalence en tant que phénomène social – qui a trait avec la société du texte - alterne et modifie inexorablement les agissements du personnage. En ce qui concerne Maria/Aicha, cette ambivalence provoque non seulement le dédoublement du personnage ; mais aussi son égarement en ce qu'elle perd la notion de la réalité et de la moralité. Dans ce contexte, Maria/Aicha devient un personnage typiquement complexe, et dont l'ambivalence répond aux critères établis par Pierre Zima, en ce que cette ambivalence caractérielle « ébranle l'identité du personnage : (A) peut se transformer en contraire (-A), l'homme viril peut s'avérer être un homosexuel efféminé, le cavalier devenir une brute, et la femme fidèle [Maria] devenir une prostituée notoire. »<sup>1</sup>

On a précédemment noté le fait que Maria/Aicha vit au sein d'une minorité caractérisée par les faux-semblants. Mais contrairement aux autres personnages morisques, elle se distingue par un travestissement ininterrompu en constante évolution, et ce du fait qu'elle apparaît à la fois comme : morisque musulmane et prosélyte chrétienne ; et comme une femme vertueuse et une femme courtisane.

En outre, la spécificité de l'ambivalence caractérielle de Maria/Aicha réside en ce qu'elle découle de deux éléments fondamentaux. Dans un premier temps, l'ambivalence caractérielle représente l'influence de la médiation sur le personnage. Celui-ci est au centre des

---

<sup>1</sup> Dans son essai critique, Pierre Zima signale deux autres effets produits par l'ambivalence du personnage. Premièrement, l'ambivalence peut « être simple » et inciter le narrateur à s'interroger sur le vrai caractère et les intentions passées du personnage. Notons que celle-ci est opératoire aussi en ce qui concerne le personnage de Maria/Aicha et nous l'avons mentionnés plus haut. Deuxièmement, l'ambivalence peut provoquer le dédoublement du personnage et sa multiplication réelle expliquant l'apparition du double du personnage. In *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, réédité L'Harmattan, Paris, 2002, p. 173.

transformations sociales engendrées par la persécution ethnique perpétrée à l'encontre des minorités morisques pour la seule raison que ceux-ci ne partagent pas la même confession religieuse que le pouvoir dominant et qu'ils continuent inlassablement à pratiquer leurs cultes à l'abri des regards hostiles. Dans un deuxième temps, l'ambivalence témoigne de la rupture irrémédiable entre le personnage en quête de sens et de valeurs humanistes et le monde dégradé, dévalorisé où il évolue. Dans cet état des choses, l'ambivalence devient l'expression du désenchantement du personnage à l'égard de la société despotique qui l'entoure. Le paraître et les nombreux masques que Maria/Aicha assume tout au long du récit sont, de fait, des voies salutaires pour elle en ce qui lui permettent de se soustraire au confinement et à l'avilissement d'une société inauthentique. Mais paradoxalement, et par son ambivalence le personnage candide se meut en un personnage *kaléidoscopique* car ses multiples statuts reflètent dorénavant l'immoralité, la déraison et la décadence d'un monde qu'il souhaitait pourtant changer. De plus, enchaînée par cette crise ou cette inversion des valeurs, Maria/Aicha substitue son échec dans sa première quête par une quête de satisfaction d'un désir libidinal inassouvi comme l'expression d'une ambivalence exacerbée. Comment le personnage se sert-il du désir libidinal pour manifester sa déception et sa révolte à l'égard du monde ? Quelles sont les fonctions du désir pour le personnage ? Ces interrogations forment le noyau de la prochaine partie.

## **2- Le sociogramme du désir**

Comme ébauché vers la fin de la partie précédente, le désir en tant qu'accroissement de la dualité du personnage, est essentiel pour la suite de cette recherche. Saisir le sens du désir permettra-t-il d'abord de saisir les évolutions et les mutations constantes du personnage, et il permettra par la suite de relever l'arrière plan idéologique du récit.

Mais avant d'entamer une analyse minutieuse du désir en tant qu'élément textuel produisant un réseau d'informations complémentaires autour du personnage, et notamment, ce qui a trait avec son ambivalence et sa vision du monde et enfin le contenu idéologique du récit ; il est important de procéder, pour des raisons méthodologiques, à la définition du concept du sociogramme. Ce concept est l'un des piliers théoriques opératoires lorsqu'il s'agit d'adopter une lecture sociocritique d'une œuvre littéraire. Le concept de sociogramme est par ailleurs défini par Claude Duchet dans un article expérimental :

*« Pour l'essentiel, c'est un terme qui à l'intérieur de la sociocritique, de la méthode critique que je propose (...) est une des pièces*

*fondamentales de cette sociocritique, autrement dit, analyse sociologique des littéraires, et le terme sociogramme est un instrument conceptuel, qui aide à penser ensemble ce qui est de l'ordre du discours (discours sur tel ou tel élément de la réalité. »<sup>1</sup>*

En d'autres termes, le sociogramme permet-il de relever les discours qui traversent le récit portant sur un objet réel ou bien une thématique donnée. Ce concept regroupe ainsi les discours homogènes ou parfois contradictoires à propos de la dite thématique, et ce en prenant en compte aussi le contexte de leurs énonciations.

*« Le sociogramme est ensemble de représentation conflictuelles, en interactions les unes avec les autres, centrées autour d'un noyau sémantique (noyau de sens) lui-même conflictuel. »<sup>2</sup>*

Dans le cas présent, il s'agit de répertorier les différentes significations qui revêt la notion de désir dans le récit. Et de noter, parallèlement, la mutation sur le plan sémantique de cette même notion en tant que sociogramme combinatoire précisément l'indique Claude Duchet :

*« C'est donc cette nature conflictuelle de l'énoncé de base qui assure son contour à la formation sociogrammatique ou sociogramme dans lequel, je le répète, coexistent des éléments de tous les discours négatifs ou positifs, qui peuvent être tenus à partir de l'énoncé lui-même »<sup>3</sup>*

Après cette digression autour de la présentation de l'outil conceptuel qu'est le sociogramme, il est à présent temps de relever les différentes significations qui découlent de la notion de « désir » dans le récit. D'autant que cette notion est prépondérante dans l'intrigue car le récit

---

<sup>1</sup> C. Duchet, « *La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre* », Université de Séoul, p. 31-54, consulté en ligne :

[http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20\(Claude%20Duchet\).pdf](http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20(Claude%20Duchet).pdf)

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Claude Duchet dans son article, prend pour exemple la notion de « guerre » afin d'illustrer son propos. Incorporée à l'œuvre de Joseph de Maistre, la guerre devient « une action de la providence et signe d'expiation de l'humanité et la guerre étant l'effusion sacrificielle par quoi l'humanité doit se racheter de ses péchés. » Pour Zola, la guerre va à l'encontre de l'idéologie de progrès du 18<sup>e</sup> siècle et dans ce cas il ne peut que s'y opposer « ce qui est intéressant, c'est que *La Débâcle*, comme roman, ne tient que par cette manière d'intégrer un discours sur la littérature à une fiction qui dénonce la guerre. » Par ailleurs, Claude Duchet précise que le mot guerre peut se transformer, par le biais d'une alliance sémantique et devenir le mot « paix » comme il le mentionne : « des récits parlent de la paix pour dénoncer la guerre ». Et le mot guerre peut devenir aussi le mot « ville », et ce par extension du concept. Ainsi, au 19<sup>e</sup> siècle, Duchet signale que « l'on trouverait cette menace sur la ville. Et la ville peut être une ville maudite, maudite par la guerre. Le premier drame de Claudel qui s'appelle *La Ville*, montre une ville livrée à la violence » Et il conclut en disant : « c'est donc ce noyau énergétique de contradictions et d'extensions qui assure la vie du sociogramme. » In « *La méthode sociocritique : exemple d'application, le sociogramme de la guerre* », Séoul, consulté en ligne : [http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20\(Claude%20Duchet\).pdf](http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20(Claude%20Duchet).pdf)

d'Anouar Benmalek est avant tout, l'histoire d'une femme désarçonnée par le conflit ethnique qui l'entoure et qui tente tant bien que mal de reconstruire son identité et de s'affranchir de son état d'esclave. Une femme qui est désignée, à de multiples endroits du texte, par sa « beauté » fantasmagorique. Cette étiquette sémantique focalise les discours lyriques qui viennent se greffer autour du personnage de Maria/Aicha en ce qu'elle oriente/désorienté les personnages masculins du récit. Ainsi, lors de l'ouverture du récit l'attention est portée sur Juan qui vient assister à l'immolation de sa mère. Assumant son rôle de personnage-narrateur, il s'atèle à mettre en avant, par rétrospection, cette « beauté mystique » de Maria/Aicha :

*« Ma mère était très belle. On le disait autour de nous, souvent avec réprobation, parce qu'elle était vraiment trop belle. Et moi-même, très jeune, j'ai eu peur de ce don du Ciel. Nous avons trop de malheur et sa beauté détonnait dans ce malheur. » (p.12)*

A la suite du prologue, le narrateur tend à reconstituer l'enfance et l'histoire de Maria/Aicha avant sa capture et son immolation par la main de l'inquisition espagnole. On apprend ainsi que lorsque les marchands d'esclaves débusquent le village morisque de Maria/Aicha et qu'ils assassinent son père et sa tante, ils décident de capturer Maria/Aicha parce que celle-ci est « extrêmement belle » (p.40) pour la revendre plus tard à un peintre vieux-chrétien désireux de faire acquisition d'une belle et chaste jeune fille. La beauté de Maria/Aicha incite le peintre à effectuer une peinture irrévérencieuse sur l'acte charnel entre la jeune morisque et Jésus. Par ailleurs, cette beauté est d'autant plus mystique qu'elle est tout aussi mystérieuse. En effet, le narrateur ne livre pas des détails sur les caractéristiques physiques de son personnage. Cependant, Maria/Aicha conçoit cette beauté « don du Ciel » bien plutôt comme une « malédiction divine » car « à peu près chaque bougre qu'elle avait le malheur de croiser, tentait de la trousser de vive force après avoir déversé sur elle charretée de niaiseries fleuries. » (p.197). De plus, Maria/Aicha est violentée à plusieurs reprises par le chef des marchands d'esclave Bartolomé et par le peintre don Miguel. Elle découvre ainsi le prix à payer pour sa « beauté invraisemblable » (p.200). Cette étiquette sémantique produit de fait, une dichotomie dialectique entre la beauté-attraction/beauté-malédiction autour de laquelle s'articulent plusieurs séquences narratives. Dès lors, le personnage de Maria/Aicha devient la métaphore de la terre-mère andalouse. Toutes les deux ont en commun d'être considérées comme des objets de convoitises provoquant la déraison des hommes par la fascination qu'elles suscitent. Ainsi, les personnages masculins du récit (Bartolomé, don Miguel) tentent de s'accaparer le corps de la femme par la force en la violentant notamment ; tandis qu'en parallèle, d'autres hommes, représentaient dans le récit par le roi et les soldats de l'inquisition, s'obstinent à

conquérir et à posséder l'Andalousie et procèdent à l'épuration ethnique des habitants musulmans qui s'y établirent pourtant avec prospérité. De fait, la « souillure » (p.80) que subie Maria/Aïcha est une allégorie à celle que l'on inflige à la terre andalouse, abreuvée par le sang répandu lors des luttes armées déclenchées par la reconquête espagnole.

Et c'est précisément pour recouvrer son statut de femme et pour se soustraire à sa condition avilissante d'esclave que Maria/Aïcha a recours à son désir libidinal :

*« Plus d'une fois, le jeune épouse [Maria] s'enferma dans la resserre pour ne pas s'effondrer en lamentations devant Gaspar et Juan. En guise de consolation, un peu comme une dérisoire revanche contre la brutalité de son monde, elle humectait ses doigts de salive rendue salée par les larmes, soulevait sa robe et se caressait. Elle jouissait en serrant les dents, médiocrement, sans parvenir à renouveler le miracle de la toute première fois. Dans la pièce obscure lui revenait à l'esprit une légende que Clara lui avait contée, celle d'un saint jeté dans un cachot et évadé par une fenêtre qu'il avait dessinée avec un bout de charbon sur un mur. Maria traçait à son tour un rectangle sur les moellons mal équarris et fixait le contour magique. Que désirait-elle au fond : s'enfuir, oui de ce présent malodorant, mais pour aller où ? Le futur ou le passé ? » (p.259)*

La recherche de la satisfaction du corps représente un moyen de s'affranchir d'une société hostile et injuste envers la communauté morisque, ceci est la première signification du désir de Maria/Aïcha. Par ailleurs, ce premier niveau du désir éclaire-t-il aussi son aspect ambivalent à l'encontre de la terre andalouse. En effet, ne pouvant se résoudre à vivre au sein d'une société injuste et décadente d'une part ; et refusant de quitter sa terre natale d'autre part, Maria/Aïcha concrétise à travers l'expérience de la « jouissance » physique son affranchissement métaphysique. L'impossibilité d'assouvir concrètement sa liberté accentue d'autant plus la recherche du plaisir et de la satisfaction du corps, car comme le dit Pierre Zima « c'est le désir du vague, du mystère, de l'objet sans contours précis et qui ne saurait être défini, possédé, la seule garantie de la survie du désir. »<sup>1</sup> Dans ce contexte, le désir de Maria/Aïcha a une fonction *régénératrice et régulatrice* en ce qu'il est l'unique moyen pour la morisque de s'émanciper de l'inertie de son monde :

---

<sup>1</sup> P. Zima, *Le désir du mythe*, éditions Nizet, Paris, 1973. p. 77.

*« Quand la douleur de l'impossible évasion devenait trop forte, Maria rouvrait les yeux, effaçait le dessin, puis, crispant son âme et son corps, sortait de la resserre et réapparaissait devant sa famille. » (p.260)*

Par ailleurs, la satisfaction du désir libidinal n'offre que « l'illusion »<sup>1</sup> de pouvoir échapper à la réalité. Cette illusion n'est somme toute que factice et dérisoire, car elle ne confère qu'un court instant d'exaltation et de quiétude. Une fois que Maria/Aicha assouvie le plaisir du corps ; elle se retrouve confrontée à une réalité de plus en plus complexe et dont elle ne comprend plus le fonctionnement.

Et c'est dans ce contexte, que Maria/Aicha trouve une manière de prolonger cette illusion. Elle décide d'envoyer Juan en Italie afin de le protéger de la persécution des morisques, et ce, tout en réussissant parallèlement à concrétiser son désir libidinal. Elle concilie sa volonté de préserver Juan avec la recherche de la « jouissance » du corps. C'est pour cette raison qu'elle conclut le « pacte de chair » (p.296) avec le prêtre Joachim :

*« Elle accepta de se soumettre au grossier chantage du franciscain sans oser s'avouer qu'elle y trouvait son compte. Elle méprisait l'individu qui trahissait si scandaleusement le service de son Dieu et, cependant, celui-ci, jeune habile de ses mains et de son sexe, l'emplissait à chaque fois d'un plaisir à peine imaginable. Elle rentrait chez elle la chair rompue et déjà altérée, se détestant pour sa veulerie, allant jusqu'à solliciter le désir de son mari comme une sorte de pénitence et ne rêvant que de se précipiter chez l'homme de religion pour apaiser sa nouvelle soif avec les jeux d'impudeur qu'il lui imposait. » (p.296)*

Le désir est tout aussi un dispositif et un intermédiaire qui permet au personnage de réaliser son objectif. Dès lors, le sociogramme du désir acquiert une nouvelle signification en ce qu'il devient, par syllogisme, un moyen d'influencer les personnages masculins dont Maria/Aicha se sert pour concrétiser sa satisfaction libidinale d'un côté ; et pour envoyer Juan en Italie d'un autre côté<sup>2</sup>. Ainsi, en prenant le contrôle de son corps et en assumant son désir,

---

<sup>1</sup> Pour reprendre la notion de Schopenhauer, pour qui le désir produit un processus dialectique en ce qu'il est à la fois satisfaction et rémission ; mais aussi souffrance et insatisfaction. Voir *Métaphysique de l'amour*, traduit A. Burdeau, version numérisée, consulté en ligne : [http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes \(AZ\) files/Scho%20Me%CC%81taphysique%20de%20l'amour.pdf](http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes (AZ) files/Scho%20Me%CC%81taphysique%20de%20l'amour.pdf)

<sup>2</sup> Il n'est que de voir que pour Michel Foucault, le désir et le pouvoir sont des dispositifs complémentaires. Le pouvoir politique se sert ainsi du dispositif du désir pour réguler la vie de la population et pour en manipuler les actions, et incite de ce fait à parler du sexe comme étant la mise en discours du désir : « Il n'y aurait pas à imaginer que le désir est réprimé pour la bonne raison, mais que c'est la loi qui l'instaure. Le rapport de pouvoir serait déjà là où est le désir : illusion donc, de le dénoncer dans une répression qui s'exercerait après coup ; mais

Maria/Aicha inverse la courbe du rapport de domination. En effet, elle s'approprie son corps dans une sorte d'affirmation d'une identité de femme reniée depuis son emprisonnement. Elle n'est donc plus l'objet des viols car elle n'est plus l'objet désiré. Bien au contraire, ce sont les autres personnages – notamment masculins - qui deviennent l'objet de son désir libidinal : ils deviennent à leur tour la marchandise et la possession de Maria-Aicha. Ce nouveau sens du sociogramme trouve écho avec la conception hégélienne du désir comme un outil servant à la reconstitution de l'identité humaine :

*« Nous nous trouvons déterminé de telle ou telle façon. Je cherche à me dégager de cette détermination, et en procédant ainsi je me divise d'avec moi-même. Alors mes sentiments deviennent un monde externe et intérieur. Mais en même temps apparaît un autre aspect de la condition humaine : je me sens déficient, négatif, je trouve en moi une contradiction qui menace de me dissoudre (...) Je me maintiens à l'existence et je cherche à supprimer cette déficience. Ainsi, je suis désir. L'objet du désir est alors l'objet de ma satisfaction, de la reconstitution de mon unité.»<sup>1</sup>*

C'est donc à travers la concrétisation de son désir par le biais de l'acte sexuel, que Maria/Aicha accède à la reconstitution de son statut de femme libre. Elle s'élève ainsi contre son statut déshumanisant d'esclave. Et bien que celle-ci se soit affranchie de l'emprise de son oppresseur Bartolomé, elle demeure prisonnière d'une société despotique et hostile. Toutefois, cette nouvelle signification du désir apporte avec elle un aspect dialectiquement négatif pour le personnage. En effet, lorsque Maria/Aicha se soumet à son hédonisme elle se projette à nouveau dans un monde d'illusions, et en oublie par là même la notion de la réalité comme précise encore Hegel :

*« Dans la perception de ces objets du désir, nous nous trouvons immédiatement plongés dans l'extériorité, et devenons nous-mêmes extérieurs. Les perceptions sont particulières, sensibles. Le désir l'est également quel que soit son contenu. A ce niveau, l'homme est la même chose que l'animal, car il n'y a pas de conscience de soi dans le désir.»<sup>2</sup>*

---

vanité aussi de partir à la quête d'un désir hors pouvoir. » In *Histoire de la sexualité, tome 1, La volonté de savoir*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1976, p. 108.

<sup>1</sup> G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, trad. Kostas Papaïounnou, Félix Meiner Verlag, réédité Plon, Paris, 1965, p. 77.

<sup>2</sup> Ibid.

En d'autres termes, le déploiement de son hédonisme comme tentative d'affranchissement métaphysique devient contre-productif pour le personnage car elle devient à présent l'esclave de ses propres instincts. Et dans cet état des choses, elle est privée de sa conscience d'être du fait que par l'assouvissement de son désir elle s'assimile à l'animal. C'est spécifiquement la conscience de l'homme qui fait de lui le maître de son désir. Et Hegel relève cet aspect négatif inhérent au désir en ce que celui-ci transforme l'homme en un animal. A partir des éléments précités, il est significatif de relever que la voix de l'inconscient de Maria/Aicha jaillit à plusieurs endroits du récit pour la comparer à des animaux. Cette voix de l'inconscient représente bien plutôt la voie de la raison de Maria/Aicha, et elle apparaît pour la réprimander pour ses agissements philistins et immoraux. Le désir de Maria/Aicha permet-il en outre de mettre au jour une fois de plus le dédoublement de ce personnage.

Pour conclure, l'analyse du désir sous l'angle du sociogramme a-t-elle permis de prendre en considération la diversité des significations qui découlent de cette notion polymorphe qu'est le désir.

D'une part, le sociogramme du désir est un dispositif de persuasion et d'influence en ce qu'il confère au personnage un outil important pour la réalisation de sa quête, et qui est de protéger Juan de la persécution du pouvoir inquisitorial. Par le biais de ce désir *agissant*, elle n'est plus l'objet résigné de la déraison des hommes, des humiliations, des viols, des injustices ; mais c'est bien plutôt ces mêmes hommes qui deviennent à ses yeux l'objet de sa propre satisfaction libidinale. Le désir est aussi, dans ce cas précis, un moyen essentiel à la libération du corps et à la valorisation de la vie. Et ceci car le désir offre à celui qui en jouit un exil lointain hors des entraves du monde. D'autre part, le sociogramme du désir s'apparente à un processus régénérateur pour la reconstitution de l'identité du personnage du fait qu'il contribue à l'affirmation de son individualité. Toutefois, ce même processus devient synonyme d'égarement et de morcellement de cette même identité car le personnage, en perte de repères, est dorénavant l'esclave de sa nature animale. Ainsi, sa conscience s'étiole et se décompose et le personnage ne se reconnaît plus lui-même, ce qui accroît d'autant plus son dédoublement psychologique.

En guise de conclusion, la pluralité des significations inhérente au sociogramme du désir participe-t-elle à illustrer les multiples facettes et masques que revêt le personnage de Maria/Aicha tout au long de l'intrigue, démontrant par là même, la complexité de sa figuration et de sa caractérisation. Cette multiplicité caractérielle traduit à son tour le rapport conflictuel et la rupture définitive entre le personnage et la société qui l'environne. Par le biais

du désir, le personnage tend-il à manifester sa révolte et son insoumission à l'encontre de l'inanité et l'iniquité de son monde.

### **Conclusion partielle :**

Les deux chapitres que l'on vient de parcourir, se rejoignent et se complètent mutuellement. Ainsi, on s'est focalisé en premier lieu, sur les deux déterminations qui ont contribué à l'apparition de l'ambivalence. D'abord, elle illustre la répercussion de la médiation du discours fanatique sur le personnage. Ensuite, elle résulte de l'attitude intransigeante du personnage et son refus de vivre dans un monde dénaturé, privé de valeurs qualitatives. Et dans ce contexte, le personnage va recourir à une multitude de masques pour exprimer sa déception quant à l'échec de sa quête.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes orientés vers l'étude minutieuse du sociogramme du désir, en ce qu'il cristallise la désillusion du personnage. Et ce désir va aussi être important car il permet au personnage d'une part, de recouvrir à travers la jouissance du corps, l'affranchissement métaphysique ; et d'autre part, il sera un moyen de transgresser la morale et les lois. Le sociogramme du désir exprime ainsi la déraison du personnage.

Mais toutefois, l'ambivalence du personnage ne résulte pas seulement des deux déterminations prés citées, elle découle aussi de l'instrumentalisation de l'auteur d'une certaine vision du monde, dont le personnage est le catalyseur. Ceci sera explicité dans le chapitre qui suit.

## **Deuxième chapitre : l'ambivalence idéologique**

### **Préambule :**

Dans le chapitre précédent, il était question pour nous d'interroger les traits caractéristiques de l'ambivalence du personnage de Maria/Aicha comme la conséquence de sa collision avec le monde qui l'entoure. Et dans ce contexte, le personnage va adopter plusieurs statuts contradictoires (morisque musulmane / prosélyte chrétienne, femme vertueuse / femme courtisane) qui sont autant de témoignages de son ambivalence. Ces différents statuts sont une sorte de processus réfléchissant l'inauthenticité de sa société. L'ambivalence traduit ainsi l'échec du personnage dans sa volonté de donner un sens à son univers. Et pour manifester sa déception, le personnage entreprend de satisfaire son désir libidinal comme une révolte contre l'injustice de son monde. On pourrait dire par ailleurs que la vision du monde révoltée du personnage est le stade supérieur de l'ambivalence.. Mais cette révolte va paradoxalement être synonyme de tragédie pour le personnage. Ces remarques posées, il est temps de s'intéresser sur les spécificités de cette double vision du monde révoltée et tragique ? Et quel est le rôle du désir libidinal, en tant que dispositif de transgression, à l'ancrage de cette double vision du monde ?

Nous empruntons l'expression de personnage conceptuel aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous empruntons aussi au critique littéraire Pierre Zima. Notons au passage que la philosophie marxiste nous offrira une grille de lecture opératoire pour les deux sous-parties qui suivent. Ainsi nous empruntons librement à Georg Lukács et Lucien Goldmann

Cette première sous-partie nous conduira à questionner l'aptitude du personnage à refléter une ambivalence idéologique dans le roman d'Anouar Benmalek du fait que le personnage est le catalyseur des valeurs et des visions du monde qui composent toute œuvre littéraire. Et pour nous aider dans cette investigation nous aurons principalement recours aux travaux de Pierre Macherey et Lucien Goldmann.

L'analyse sociocritique du roman d'Anouar Benmalek entamée sous l'angle du personnage s'est avérée fonctionnelle car elle nous a permis entre autre de dégager plusieurs éléments constitutifs de ce roman. Ainsi, elle a mis en lumière des principes de figuration caractéristiques adoptés par l'auteur afin de représenter, à travers la société du roman, l'Histoire des morisques. Une Histoire tragique pour cette communauté qui, par la faute du discours fanatique de la monarchie, s'est vue non seulement réduite en esclavage, mais a été

aussi contrainte de s'exiler de force, déportée hors de sa terre natale par décret royal. Cette Histoire a d'autant plus de résonance avec la mise en place d'un personnage aux multiples facettes, et qui illustre à lui seul, les répercussions de cette tragédie sociale sur le cours de son existence. Nous avons reconstruit la structure profonde du roman et nous avons indiqué comment le texte se nourrit des antagonismes et de l'ambivalence du personnage en ce que ceux-ci produisent une imagerie poétique antinomique : (feu / eau, vie / mort, esclave / maître, vertu / transgression, sédentarisme / exil) qui forme le noyau de la trame narrative et confère au roman un rythme soutenu et un mouvement continu. Par ailleurs, l'analyse du personnage a-t-elle permis de mettre au jour les différents discours qui l'engagent et qui se greffent autour de lui (discours existentiel, discours sur l'asservissement, discours sur le désir, discours de révolte, discours tragique, discours subversif) et qui sont d'autant de marqueurs de la présence de la socialité dans le roman.

En outre, à travers l'analyse de personnage, une grille de lecture plus vaste et plus opératoire est apparue, pour nous livrer les outils essentiels à l'aboutissement de cette lecture critique. Car l'analyse ne peut s'arrêter au milieu du chemin, encore faut-il entreprendre une lecture de l'indicible et du non-dit du texte. Et pour « ouvrir le texte du dedans »<sup>1</sup>, on s'appuiera une nouvelle fois sur le personnage du roman. Le rôle du personnage est en effet déterminant et ne doit pas seulement être appréhendé comme un simple agent de la fiction où l'attention sera portée sur l'analyse de son héroïsme ou non dans un roman. Sa fonction déborde cette vision binaire et manichéenne du fait qu'il est avant tout un signe autonome qui se suffit à lui même. Et en tant que tel, il est sujet à l'influence idéologique qui subsume le roman<sup>2</sup>. Le personnage est à la fois le réceptacle et le vecteur des valeurs, des visions du monde et des idéologies qui traversent toute œuvre littéraire. Et en ce qui concerne notre présent travail, l'aspect ambivalent du personnage témoigne d'une instrumentalisation d'une certaine idéologie. Cette remarque sera plus développée dans la sous-partie qui suit.

---

<sup>1</sup> C. Duchet, « *Pour une sociocritique ou variation sur un incipit* », in *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14, consulté en ligne : [http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet\\_poursc.pdf](http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet_poursc.pdf)

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine affirme à cet effet que « tout signe est idéologique. Et les systèmes sémiologiques servent à exprimer l'idéologie et sont donc modélés par celle-ci. » Voir *Le marxisme et la philosophie du langage* », trad. Marina Yaguello, Les éditions de Minuit, Paris, 1977. p. 15. Et le personnage est tout aussi un signe autour duquel se creuse le contenu idéologique de tout roman. Voir à ce sujet François Rastier, *L'idéologie et la théorie des signes*, Mouton, La Haye, 1971.

## 1-Maria-Aicha, un personnage conceptuel ?

Avant d'analyser l'évolution de l'ambivalence, considérée à la fois comme un phénomène social – qui a trait avec la société du roman – et en tant que phénomène textuel (narratif), et sa mutation en une vision du monde tragique et révoltée, il est important de s'attarder, un court instant, sur la définition du « personnage conceptuel ».

Cette expression est conjointement fondée par les philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage<sup>1</sup> où ils livrent une réflexion critique<sup>2</sup> sur l'essence et sur les principes fondamentaux de la pratique philosophique. Pour ces derniers, le philosophe est ce penseur qui, en adoptant un certain recule par rapport aux événements socio-historique, détient la capacité de créer un nouveau courant de pensée transcendantal. Pour ce faire, il doit pouvoir créer des nouveaux concepts philosophiques opératoires qui serviront à matérialiser sa pensée. Et si le philosophe ne peut satisfaire à cette tâche, il lui incombe alors de recourir à d'autres concepts préformés par d'autres philosophes et de les investir en leur procurant une nouvelle signification. Et pour donner forme à sa philosophie – qu'ils nomment plan d'immanence – l'auteur philosophe met en scène des personnages conceptuels dont la visée est de figurer sa pensée car « dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel.»<sup>3</sup> Les personnages conceptuels sont en d'autres termes, les catalyseurs de la philosophie – plan d'immanence – du philosophe.

Il est temps à présent pour nous de cerner dans un premier temps la vision du monde<sup>4</sup> de ce personnage ; et de voir dans un deuxième temps si cette vision du monde est en adéquation ou en contradiction avec la vision du monde de l'auteur. Lorsque l'on parle de la vision du monde du personnage on fait référence à son aptitude à prendre conscience de sa propre essence, de son être mais aussi de l'aspect décadent du monde où il évolue<sup>5</sup>. Cette prise de conscience est tout aussi significative du fait qu'elle modifie considérablement les conceptions et les agissements du personnage. Et dans le cas du roman d'Anouar Benmalek,

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1991.

<sup>2</sup> Le mot critique est utilisé dans son sens premier, c'est-à-dire cette faculté de juger objectivement un fait donné.

<sup>3</sup> G. Deleuze, F. Guattari, op cit. p. 63.

<sup>4</sup> Le concept de vision du monde est un pilier fondamental des analyses sociologiques en générales et du marxisme en particulier. Précisons au passage que Humboldt est le premier qui l'a employé dans son sens actuel en ce qu'il est l'ensemble du savoir, des aspirations, des valeurs et des idéologies que porte l'individu par rapport à sa société. Voir Marcel Rioux, « *Remarques sur les concepts de visions du monde et de totalité* », in revue *Anthropologica*, vol. 4, no 2, Ottawa 1962, pp. 273-291. Consulté en ligne :

[http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux\\_marcel/remarques\\_concepts\\_vision\\_monde/remarques\\_conceptio\\_n\\_monde.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux_marcel/remarques_concepts_vision_monde/remarques_conceptio_n_monde.pdf)

<sup>5</sup> G. Lukacs, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Denoël, Paris, 1968.

cette prise de conscience est mentionnée d'une manière explicite dans le texte. Mais avant de faire apparaître cette prise de conscience – car elle ne surgit pas d'une façon immédiate *ex nihilo* mais résulte de la conjonction de plusieurs épiphénomènes – le roman énumère progressivement les prémisses au jaillissement de la prise de conscience du personnage.

L'intrigue du roman se bas sur un univers doublement dramatique autour duquel va s'articuler l'intrigue du roman. Doublement du fait que la tragédie de la déportation des morisques se superpose à celle du personnage principal. Un personnage à la fois complexe et ambigu, qui tente de remettre en question l'ordre/ le désordre du monde qui l'environne et qui s'engage sur la voie d'une quête bien particulière : la tentative de trouver, parmi les « multiples vérités relatives contradictoire »<sup>1</sup>, le véritable sens du monde :

*« D'ailleurs, en quoi consistait la vérité ? Ruminait-elle en cette matinée d'avril que le malheur n'avait pas encore fracassée. » (p.37)*

Commence alors le parcours existentiel de celle-ci dans sa quête de valeurs qualitatives à travers une société despotique régie par le fanatisme religieux et la persécution ethnique. Cette quête existentielle s'accroît d'autant plus lorsque Maria-Aïcha doit faire face à son destin et se trouve emportée par la crise sociale entre, d'un côté la communauté chrétienne bourgeoise appuyée par le pouvoir monarchique, et la communauté morisque qui constitue la classe pauvre d'Espagne. Ainsi dès la première scène de la première partie, où l'on retrouve Maria-Aïcha confrontée à ses premières menstruations, que surgissent les marchands d'esclaves morisques. Cet événement constitue un rebondissement conséquent en ce qu'il va bouleverser la vie de Maria-Aïcha. Ces mercenaires à la solde de l'inquisition espagnole, décident d'assassiner le père et la tante de Maria-Aïcha. En parallèle, ils emprisonnent la jeune morisque ainsi que les autres habitants du village. Dans sa captivité, Maria-Aïcha découvre un état plus précaire encore que la mort, c'est celui de l'asservissement. Le personnage envisage dès lors la mort comme l'ultime moyen de se soustraire à sa condition. La mort est par ailleurs un paradigme importante du roman, en ce qu'il apparaît à de multiples reprises dans la trame narrative (15 occurrences), comme dans le passage suivant :

*« Rencognée contre un mur dans une salle puant l'urine et les excréments, passant en revue des pensées dont chacune était pire que des morsures d'aspic, elle [Maria] comprenait à présent le geste de sa mère. Ce n'était ni de la folie, ni même du désespoir, mais probablement la seule attitude raisonnable face à cette fin du*

---

<sup>1</sup> L'expression est de Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 7.

*monde. Mais rassemblerait-elle jamais assez de courage pour imiter sa mère ? » (p.67)*

Ce passage est doublement pertinent et ce à deux niveaux. D'abord, il initie les prémisses à la concrétisation de la prise de conscience de Maria-Aicha, ensuite, ce passage introduit la mère de Maria (Saadia) qui est une figure tragique dans le roman du fait qu'elle a mis fin à ses jours pour ne pas subir l'humiliation du viol de la main des soldats de l'inquisition. Ce personnage a un rôle prépondérant pour perpétuer cette conscience tragique à Maria-Aicha. Mais à ce moment de l'histoire, Maria-Aicha décide pourtant de « survivre à tout prix. » (p.67). Mais dans un état de servitude, elle est sujette à des actes déshumanisants qui se concrétisent par son viol et par la négation de son humanité. Et ceci s'accroît lorsqu'elle est vendue au peintre don Miguel. Ainsi elle devient un personnage typique en ce qu'elle représente le statut d'asservissement dont sont objet ses congénères morisques et ce au nom de la pureté religieuse promulguée par le pouvoir monarchique et inquisitorial.

Par ailleurs, les rapports qu'elle établit avec les autres personnages sont des rapports réifiés en ce que Maria-Aicha est considérée comme une simple marchandise. Et cet élément est non-moins important pour la prise de conscience du personnage. Ainsi Bartolomé, missionné par l'inquisition, avait reçu l'ordre de débusquer les éventuels morisques retranchés dans les montagnes espagnoles. Et le même Bartolomé troque Maria-Aicha qu'il considère « comme étant la plus belle pièce de son lot » (p.72) au peintre don Miguel en échange d'une somme d'argent conséquente. Le mot « pièce » est d'autant plus significatif du fait que l'être social du personnage est renié. Ces éléments vont s'avérer déterminants pour l'apparition de la prise de conscience de Maria. Et cela est perceptible à travers le passage suivant :

*« Son violeur [Bartolomé] revint plusieurs fois, jouissant d'elle de la même manière, sans jamais la pénétrer, répétant en riant qu'il ne savait s'il résisterait jusqu'à la vente à la tentation d'un aussi beau trou ; il l'aurait bien gardée à son service s'il n'avait été aussi endetté et si la commande, pour ce qui la concernait, n'avait été aussi précise. » (p.58)*

De plus, les rapports qu'elle entretient avec les autres personnages qu'elle rencontre lors de son emprisonnement, sont tout aussi des rapports médiatisés par le discours fanatique ambiant. Pour ces dits personnages (Bartolomé, don Miguel et sa compagne dame Ana et Lorenço) l'asservissement de Maria-Aicha est justifié par son origine « infâmante d'hérétique morisque » (p.80). Parallèlement à cela, Maria-Aicha tente de s'extraire à cette servitude à

travers la réalisation des tâches qui lui sont assignées en ce qu'elle y trouve une certaine forme de réconfort :

*« Cette activité, devenue un peu plus complexe au fur et à mesure que s'estompait les préventions du peintre, soignait, tel un baume, l'esprit blessé de la jeune morisque. » (p.108)*

Cette activité permet-elle à la morisque de prendre non seulement conscience de son état réifiant d'esclave; mais elle permet aussi de prendre un pouvoir partiel sur son maître (don Miguel) du fait qu'en transformant la nature par ses petits travaux, elle accède à la conscience d'elle-même :

*« La fille de l'ébéniste avait découvert une vérité lourde comme un roc posé sur sa poitrine : un esclave doit savoir dompter d'une poigne de fer sa peine et son sentiment d'humiliation afin de ne pas leur permettre de lui dévorer le corps et l'âme, sinon il n'a plus qu'à s'allonger dans une la fosse pour s'y laisser mourir. » (p.108)*

La perspective d'agir sur la nature, confère-t-elle au personnage esclave de s'extraire de cette condition précisément. Et dans ce contexte, la mort en tant que concrétisation de sa liberté, devient une alternative séculaire.

*« Maria avait d'ailleurs songé à cette dernière extrémité. Elle y rêvait parfois comme à quelque chose d'étonnamment doux et si aisé, au fond : se laisser emporter par l'eau du Guadalquivir, ou monter au dernier étage du minaret, devenu tour de la Giralda, et sauter dans le vide. Un peu comme sa mère qui, sans hésiter, avait choisi l'abîme plutôt que le déshonneur. » (p.109)*

Pour reconquérir son humanité et par là sa liberté, la mort devient pour le personnage synonyme d'affranchissement. Et on voit par ailleurs resurgir la mère de Maria en ce qu'elle est celle qui a acceptée son sort tragique pour échapper aux affres de l'inquisition. Toutefois, Maria ne résout pas encore à se donner la mort car elle n'a pas encore réalisée sa quête initiale : trouver un sens au monde où elle évolue. Elle se s'astreint à vivre et à survivre malgré la torpeur de sa condition. C'est alors, à ce moment précis, qu'elle prend conscience d'elle-même et de son aliénation :

*« Un matin alors que tout Séville frémissait des préparatifs des fêtes pascales, la jeune fille se réveilla plus accablée que jamais, comme si on avait déversé un tonneau d'épais goudron sur son âme. Ce n'était plus le simple désespoir qui la saisissait à intervalles*

*réguliers, qu'elle « soignait » par des crises de larmes et des lampées de rêves où elle s'enivrait des images du passé ; mais la prise de conscience par sa raison du caractère absolu et définitif de sa condition. » (p.109)*

C'est donc à la suite de ces multiples éléments que Maria-Aïcha s'éveille à la conscience de classe, en ce qu'elle partage, à travers sa propre déshumanisation, le destin des autres membres de sa communauté :

*« A l'instar de milliers et de milliers d'esclaves à travers les différentes provinces des royaumes d'Espagne, jamais plus elle ne goûterait les gestes simples – si délicieux, une fois que l'on est privé – qu'autorisait la simple liberté : aller à peu près où elle voulait, aimer ceux qu'elle choisirait d'aimer, repousser ceux qu'elle n'aimait pas, travailler pour soi, se permettre des caprices, participer à des fêtes, rire... » (p.109)*

Par ailleurs, cette prise de conscience n'a pas seulement un caractère collectif, mais elle est tout aussi importante pour Maria-Aïcha car elle est une tentative d'affirmer son existence et de mettre un terme à l'essence<sup>1</sup> tragique, à cette prédestination irrémédiable à laquelle elle était vouée. Cette prise de conscience est tout aussi un moyen qui lui permet de revaloriser son humanité en refusant de se soumettre à l'ordre préétabli. Elle se confronte ainsi à sa société exprimant par là même sa volonté d'ébranler la marche du monde afin de mettre un terme à l'emprise du destin sur sa vie. Et c'est à la suite de cette prise de conscience que Maria-Aïcha devient un personnage tragique et qu'elle assassine Bartolomé lorsque celui-ci part à son rencontre une deuxième fois. Ce crime concrétise ainsi l'affranchissement de Maria-Aïcha, en ce qu'elle rééquilibre le rapport de force dominé-dominant<sup>2</sup> avec son maître en se vengeant de lui. Par sa prise de conscience Maria-Aïcha prend le pouvoir sur son oppresseur. Elle lui impose une nouvelle conscience d'elle-même, une conscience qui n'est pas effrayée par l'idée de la mort contrairement à lui. De l'autre côté son ancien maître se résigne à lutter contre la

---

<sup>1</sup> Sur la distinction entre l'existence et l'essence voir Jean Paul Sartre, L'existentialisme est un humanisme, Gallimard, Paris, 1996.

<sup>2</sup> Nous faisons référence à la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Voir Phénoménologie de l'esprit, tome 1, Et Camus reprend cette idée pour représenter sa vision de la révolte contre l'asservissement : « Celui-ci (l'esclave) établissant dans sa protestation, l'existence du maître contre lequel il se révoltait, mais en même temps, il démontrait qu'il tenait dans sa dépendance le pouvoir de ce dernier et il affirmait son propre pouvoir : celui de remettre continuellement en question la supériorité qui le dominait jusqu'ici. A cet égard, maître et esclave sont vraiment dans la même histoire : la royauté temporaire de l'un est aussi relative que la soumission de l'autre. Les deux forces s'affirment alternativement, dans l'instant de la rébellion, jusqu'au moment où elles s'affronteront pour se détruire l'une des deux disparaissant alors, provisoirement. » In A. Camus, L'homme révolté, Gallimard, Paris, 1951, p. 42.

volonté de liberté de son ancienne esclave et la perçoit dorénavant comme un être supérieur à lui. Cette dialectique des rapports esclave/ maître est tout aussi décrite par l'écrivain et philosophe Albert Camus et qui trouve d'autant plus de résonance dans le cas présent :

A travers le crime, Maria-Aicha exprime sa révolte à l'encontre de son ancien maître. Et par cette action, elle culmine sa tentative d'émancipation. Toutefois, cette révolte n'est pas seulement dirigée à l'encontre de son ancien maître. Elle est aussi orientée vers le monde qui inauthentique qui a permis le basculement tragique du cours de sa vie. Et c'est ce qui caractérise Maria-Aicha des autres personnages, qu'ils soient morisques (Gaspar ou Juan) ou non (Bartolomé, don Miguel, dame Ana et Lorenço). En effet, tous ces personnages se contentent de vivre dans un monde inique sans chercher à s'élever contre cet ordre des choses. Ils acceptent donc de vivre dans la partialité. En revanche, Maria-Aicha qui possède la faculté de percevoir l'aspect décadent, réifiant et aseptique de sa société, ne se contente pas de la partialité ; mais cherche bien plutôt à vivre dans la totalité, dans l'authenticité.

Par ailleurs, ces mêmes personnages qui acceptent d'évoluer dans une société inauthentique ont un rôle fondamental à jouer dans l'histoire. Ils représentent en fait les principaux antagonistes pour la réalisation de la quête de Maria-Aicha. Mise à part Juan, la fonction de ces personnages se résume à causer du tort à la morisque, ce qui va de fait accentuer son ambivalence et par extension sa vision du monde révoltée. Et on précisera au passage, que ces personnages font partie de la classe bourgeoise chrétienne et n'ont de fait aucun scrupule à violenter Maria-Aicha du fait de son origine morisque (Bartolomé : appartenant aux vieux-chrétiens espagnols, et mercenaire à la solde de l'inquisition – don Miguel et dame Ana : appartiennent à la catégorie des vieux-chrétiens – Lorenço : appartient une famille catholique de filiation royale). Quant aux autres personnages, ils susciteront la faute de Maria-Aicha comme par exemple (Lorenço : avec qui elle s'unit, union dont va naître Juan, le prêtre Joachim : avec qui elle conclut l'accord de chair afin qu'il lui procure les documents fallacieux pour Juan, et Léon Albizzi : avec lequel elle conclut le même accord pour qu'il accompagne Juan en Italie). Quant au personnage de Gaspar, sa position est assez ambiguë par rapport à Maria-Aicha. D'une part, il entreprend de l'épouser alors que celle-ci porte déjà l'enfant de Lorenço ; et d'autre part, il n'hésite pas à la dénoncer au tribunal inquisitorial lorsqu'il apprend sans infidélité. Et pour exprimer sa déception à l'égard du monde et de Dieu, Maria va encore une fois recourir à son désir libidinal :

*Personne donc ne lui offrirait jamais ce plaisir ?, s'interrogea-t-elle, anéantie par le sentiment d'injustice. Ses doigts glissèrent plus profondément entre les pétales de chair : « Allah Clément, Toi qui*

*nous trompes et nous rends si malheureux, Viens en moi avec Ton membre et Tes couilles » murmura-t-elle soudain, le désir bondissant de son corps comme un fauve blessé. Elle s'endormit aussitôt la mort venue, c'était en réalité la première jouissance de sa vie. » (p.246)*

La prise de conscience collective de Maria-Aïcha se meut dorénavant en une volonté d'affirmer son individualité notamment, en édifiant la jouissance du corps comme moyen de transgresser les normes et de se rebeller contre une société despotique et répressive. Maria-Aïcha n'est donc plus un personnage typique représentatif de sa classe sociale, mais elle devient un personnage complexe qui donne la primauté à son individualité. Mais cette démarche individualiste s'avère contre-productive pour le personnage. Car en essayant de se soustraire à l'inauthenticité du monde et à la tragédie de sa destinée par le biais de sa révolte, elle est elle-même reflet de la déraison du monde. D'autant que cette révolte métaphysique<sup>1</sup> de Maria-Aïcha fait fléchir jusqu'à sa croyance en Dieu :

*« Quand elle se posera la question de savoir si elle croyait vraiment en Dieu, elle répondra, l'insulte au lèvres, bien sûr qu'elle croyait en l'existence d'un Dieu crue, aussi fermement qu'elle croyait en l'existence des loups aux dents carnassières. » (p.275)*

Pour exprimer sa désillusion quant au faite de donner un sens au monde, elle adopte un comportement irrévérencieux et transgressif<sup>2</sup> afin de témoigner de son rupture définitive avec le monde et avec son Dieu et devient par là même un personnage tragique. D'autant que lorsqu'elle conclut « l'accord de chair » avec le prêtre Joachim, elle est sujette à une vision annonciatrice de malheur. Elle voit en effet apparaître l'esprit de sa mère, qui l'exhorte à accepter la mort comme une conclusion à sa transgression :

*« Offre-toi la mort, voila ce qui venait de « bourgeonner » dans une région de sa tête. S'il te dénonce, insistait la voix, tue-toi et tu seras aussitôt libre ; que risques-tu fille de Saadia et d'Omar, n'es-tu pas en partie morte depuis longtemps ? Me le promets-tu, Aïcha ? » (p.280)*

---

<sup>1</sup> Camus précise que la révolte « est métaphysique car elle exprime le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière. » Mais la révolte de Maria-Aïcha comme tentative de s'émanciper de sa condition d'esclave ne s'arrête pas, car elle est tout aussi une forme de blasphème qui remet en cause le pouvoir de Dieu : « Le révolté défie plus qu'il ne nie. Primitivement au moins, il ne supprime pas Dieu, il lui parle d'égal à égal (...) L'esclave commence par réclamer justice et finit par vouloir la royauté. » In *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951. p. 43.

<sup>2</sup> Pour Camus, le blasphème est un constituant essentiel de la révolte métaphysique en ce que ce trait caractériel traduit le rapport ambiguë qui s'établit entre le personnage révolté et son monde : « Le révolté métaphysique n'est pas athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu, le père de la mort et le suprême scandale. » Op cit. p.42.

Une nouvelle fois, le paradigme de la mort transparait à travers la figure tragique de la mère du personnage principal. Ce passage instaure ainsi une forme de passage à témoin entre la mère et la fille. Maria-Aïcha rencontre, à travers matérialisation de l'esprit de sa mère, son destin tragique : « la tragédie consume la vie. »<sup>1</sup> dirait Georg Lukács. En effet, la fin tragique est ce qui incombe au personnage révolté et transgressif, qui tente de remettre en question l'ordre du monde et le pouvoir de Dieu. Dans sa perspective d'atteindre la totalité du monde, elle est confrontée aux entraves divines et dont elle ne peut s'extraire cette fois-ci<sup>2</sup>. Par sa révolte, Maria-Aïcha réussit à se libérer de sa condition d'esclave notamment en mettant fin au joug de Bartolomé. Mais lorsque cette révolte est dirigée à l'endroit de la volonté divine, elle devient une forme de transgression et ne peut être que vaine et obsolète. Dans cette confrontation entre le personnage et l'entité de Dieu, c'est une lutte perdue d'avance et Dieu en sort toujours victorieux. Et le dispositif du désir qui est la manifestation de l'échec du personnage illustre le caractère déraisonné du personnage, et il conduit de fait le personnage à la réalisation de son destin tragique que ce dernier désirait pourtant combattre et renier. Si l'on pouvait schématiser la trajectoire du personnage jusqu'à présent, cela donnerait le schéma suivant :

Ambivalence =>désir régénérateur =>vision du monde révoltée=>désir transgressif=>fin tragique

C'est donc par le biais du désir que Maria-Aïcha se confronte à son destin tragique. Toutefois, elle ne peut encore se résoudre à accepter sa propre mort car elle doit encore réaliser sa dernière quête : sauver Juan de la persécution inquisitoriale. Et cette quête s'avérera déterminante pour la concrétisation du destin tragique de Maria-Aïcha. En effet, lors de cette quête elle utilise son désir pour convaincre le prêtre afin qu'il procure les faux documents attestant de la descendance espagnole de Juan. Mais ce comportement recèle une volonté d'outrepasser la morale et les barrières qui sont mises en place par l'autorité monarchique. Le passage qui suit en est un aperçu :

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, éditions Denoël, 1968, p. 35.

<sup>2</sup> Pour Georg Lukács, le personnage tragique est un personnage qui détient une conscience tragique du fait de son conflit avec son Dieu car « le drame tragique est avant tout un jugement de Dieu (...) Dieu doit quitter la scène telle est la condition historique de l'âge tragique. » In *Métaphysique de la tragédie, in L'art et les formes*, réédité Gallimard, Paris, 1974, p. 249. Et Goldmann partage ce point de vue en ce que la conscience tragique découle de la pensée tragique qui « éprouve l'insuffisance radicale de cette société humaine et de cet espace physique, dont lequel aucune valeur authentique n'a plus de fondement nécessaire et où par contre les non-valeurs restent possibles et même probables. » In *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 44.

*« Quand la jouissance l'empoignait dans les bras du jeune homme, contractant avec affolement son vagin et même son misérable anus, avant de remonter vers les ventre et les seins, alourdissant sa langue dans sa bouche, descendant en délicieux torrent le long des cuisses et des mollets jusqu'au bout des pourtant si prosaïques orteils, elle avait l'impression que rien en elle, hormis la terrible espérance de soumettre à nouveau sa chair aux délices de cette agonie, ne valait la peine de revenir à la vie. » (p.298)*

L'assouvissement de son désir représente pour Maria une alternative d'affranchissement d'un univers aliénant, cet élément est d'autant plus appuyé par l'antithèse « agonie » et « vie ». Ainsi, la « petite » mort est synonyme de liberté en ce qu'elle permet au personnage de se soustraire à son quotidien aseptique. Et dans le passage qui suit le sociogramme s'apparente au paradigme de la mort. L'énoncé qui suit fait suite à l'union de Maria-Aïcha avec Léon Albizzi qu'elle charge d'accompagner Juan en Italie.

*« Elle pensa avec gratitude à son vagin comme à un compagnon indocile Qui n'en faisait qu'à sa tête et qui, un jour, la ferait périr (...) Encore hagarde, la femme du maçon [Gaspar] pouffa : ce trou entre ses jambes était la seule chose au monde capable de lui faire oublier les chagrins qui lui broyaient la vie ! » (p.308)*

A partir ces éléments on remarque que le sociogramme évolue et se meut, par une sorte d'extension sémantique, en un sociogramme de la mort. Ceci pourrait être représenté par le schéma suivant :

(Extension sémantique)

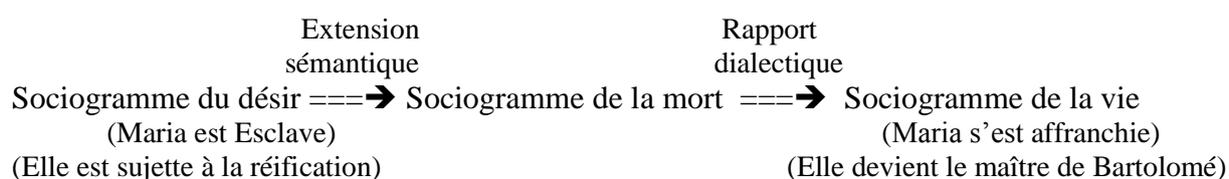
Sociogramme du désir =====> Sociogramme de la mort

Par son individualisme<sup>1</sup> et dans sa tentative d'assouvir son désir libidinal, Maria-Aïcha est dorénavant un personnage tragique dénoué de sens moral. D'autant que cet aspect tragique conduit Maria-Aïcha à assassiner son amie morisque Clara. Toutefois, elle réussit à sauver Juan et à l'envoyer. Et la réalisation de cette quête coïncide avec la naissance du deuxième enfant de Maria : Catalina, et avec la fin de la deuxième partie.

---

<sup>1</sup> Mot qui renvoie présentement à l'individuation et qui signifie sur le plan philosophique, et d'une façon très générale « le processus d'organisation qui détermine la réalisation d'une forme individuelle complète et achevée. » -*Encyclopaedia Universalis* 2011, version numérisée (Logiciel Encyclopaedia Universalis 2010).

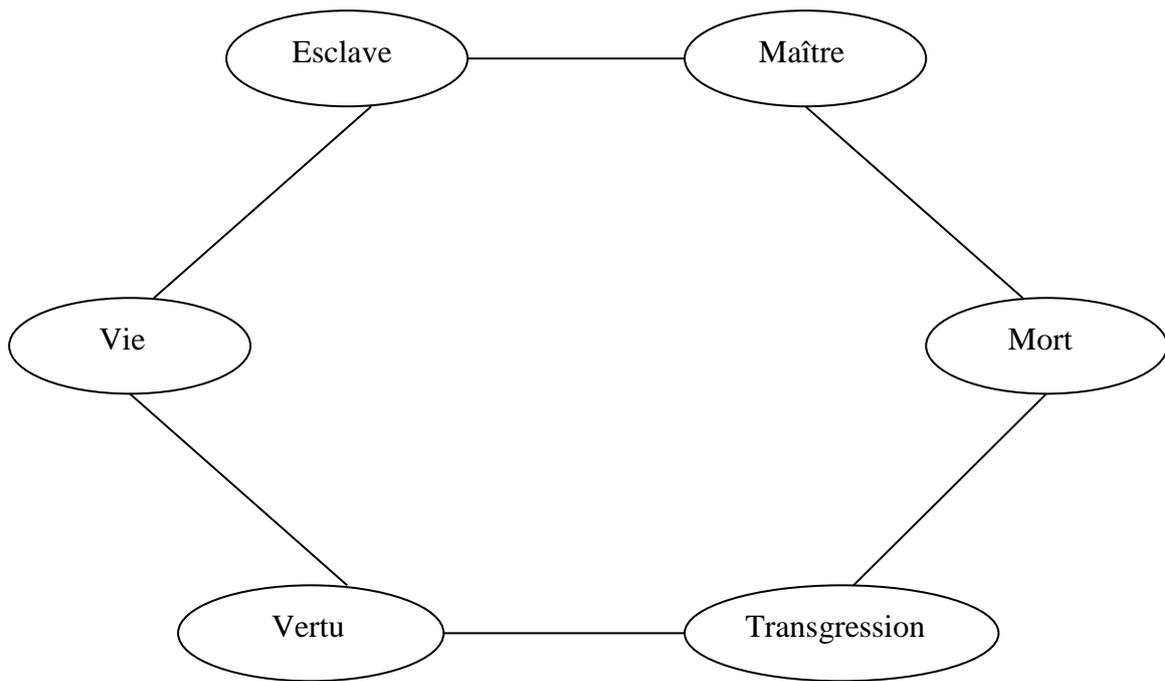
La troisième partie du roman s'entrouvre sur une omission chronologique de « seize ans » (p.322) dans le temps de l'histoire. Cette partie poursuit en fait la narration des évènements qui se sont déroulés lors du prologue. On revient ainsi au présent de l'histoire. Le temps des verbes est au présent et nous assistons à l'autodafé de Maria-Aicha. Par le biais de passage rétrospectif, on apprend, à travers le personnage de Juan, revenu en Espagne, quelles ont été les raisons et les circonstances de l'emprisonnement de Maria-Aicha. Et on découvre que Maria-Aicha a non seulement été arrêtée pour avoir enterrée sa fille Catalina selon les préceptes musulmans, pourtant proscrits par la loi inquisitoriale. Elle a aussi été condamnée pour s'être conduite d'une manière transgressive et outrancière en s'unissant avec les hommes qu'elle rencontrait. On retrouve Maria-Aicha ou plus précisément son « fantôme » (p.415). Car après son immolation, elle réapparaît dans un monde parallèle à celui « des vivants ». Et dans cette nécropole, Maria « vivante mais pourtant morte » (p.432) vivante rencontre l'esprit de sa fille Catalina, mais aussi celui de Bartolomé, qu'elle avait assassiné. Celui-ci demande à Maria la permission de rester à ses côtés pour l'accompagner durant « le reste de l'éternité » (p.433). Bartolomé perçoit Maria comme une individualité supérieure à lui et devient par là même son esclave. Car Maria-Aicha a défié les Dieux, et s'est permis de remettre en question l'ordre du monde. D'autant qu'avant d'être immolée, elle se sacrifie en se coupant la langue pour ne pas dénoncer son fils Juan. Et l'on pourrait après ces informations, ajuster le schéma précédemment établi.



Il est intéressant de voir comment ces oppositions au niveau des statuts du personnage et des paradigmes inhérents à son ambivalence caractérielle, travaillent le texte en ce qu'elles lui impulsent un rythme continu et soutenu. En effet, toutes les dichotomies qui traversent l'intrigue forment en fait *structure profonde*<sup>1</sup> du texte. Et pour représenter schématiquement cette organisation des dichotomies, on s'inspire du *carré sémiotique*<sup>2</sup> du linguiste et sémioticien Greimas, que nous avons adapté à notre corpus afin qu'il rende compte de la structure profonde du roman et que nous nommons sobrement : le *schéma hexagonal sémiotique*.

<sup>1</sup> On emprunte l'expression à Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966

<sup>2</sup> A. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.



Ce schéma regroupe les quatre statuts de Maria-Aicha (esclave/maître, vertu/Transgression) qu'elle revêt tout au long de l'intrigue, avec au milieu les deux événements caractéristiques de l'évolution du personnage car après sa mort sur le bûcher, Maria-Aicha « revient à la vie » dans le monde des esprits et embarque sur le navire où se trouvait Juan. Notons au passage que ces paradigmes sont tous répertoriés concrètement dans le texte et se cristallisent autour du personnage de Maria-Aicha. Par ailleurs, chacun des six paradigmes se trouve dans un rapport dialectique avec celui qui lui fait face. Si l'on enlevait par exemple le paradigme « vertu » pour le remplacer par un autre paradigme inexistant dans le texte, il faudrait inexorablement enlever celui de « transgression », rapport d'opposition dialectique oblige. Si l'on remplaçait donc deux des six paradigmes on obtiendrait d'autres intrigues alternatives et périphériques par rapport à celle en jeu dans l'intrigue. En d'autres termes, ces six paradigmes assurent non seulement la cohérence narrative de l'histoire, mais contribuent aussi à conférer au roman un enchaînement causal ce qui donne un rythme et un mouvement à la fois dynamique et circulaire au roman. En outre, ce double aspect circulaire et dynamique est tout aussi présent à deux autres endroits du roman : sur le plan des figures romanesques et sur le plan poétique. Premièrement, ce double mouvement est analogue aux figures tragiques du roman. Ainsi, l'histoire commence par nous rapporter la fin tragique de la mère de Maria : Saadia. Cette dernière surgit plusieurs fois avec la progression de l'histoire et l'accentuation de la déraison de Maria. Alors le personnage de Saadia apparaît pour perpétuer à Maria cette fin tragique. Mais ce n'est qu'après avoir sauver Juan, que Maria accepte son

destin tragique. Et c'est précisément par son action sacrificielle que « la morisque sans langue » brise cette filiation tragique.

Deuxièmement, le mouvement circulaire et dynamique est transposé au niveau de la production d'une imagerie poétique antinomique. Après son autodafé, Maria devient un fantôme et est entraînée dans un univers peuplé de fantôme, parallèle à celui des vivants. Et dans cette nécropole Maria « réalise l'un de ses plus anciens rêves » car elle possède la capacité de « voler » (p.430). Et c'est d'ailleurs cette nouvelle aptitude qui lui permet d'accompagner Juan sur le navire en partance pour les Indes. Ainsi, l'élément de l'air est synonyme d'affranchissement pour Maria en ce qu'elle réussit à sauver Juan. Toutefois, cet élément est aussi préjudiciable pour la morisque car il est dialectiquement synonyme d'exil : « Je suis maintenant une exilée alors que durant toute ma vie antérieure, je considérais cela comme le comble du malheur » (p.444). Cette phrase dévoile le lien qui unit Maria à la terre-mère.

De plus, l'imagerie poétique est tout aussi perceptible à travers l'ouverture et la clôture du roman. En effet, le prologue s'ouvre sur l'image de Maria-Aicha consommée par le feu. Cet élément traduit, dans le cas présent, une symbolique de la désintégration et l'annihilation de toute matière. Alors que la dernière scène du roman se déroule sur le navire en partance pour les Indes - avec à son bord : les fantômes de Maria, Catalina, Bartolomé et les « vivants » Juan et Léonor – entouré par l'immensité de l'océan<sup>1</sup>. Cet élément est synonyme de recommencement et de renaissance pour le fantôme de Maria du fait qu'elle a réussi, par son sacrifice, à protéger la vie de Juan. Et que cette *nouvelle vie* lui procure une forme de sérénité. Et dans ce contexte, la révolte de Maria s'estompe et s'évapore. Et le roman se clôture dans un monologue, non pas celui de Juan qui s'est vu attribué l'acte narratif à deux endroits ; mais celui de Maria, qui se libère de ses entraves et affirme son autonomie dans une sorte de monologue existentiel au lyrisme palpable, destiné à un « Dieu absent bien que présent » (p. 470). Ce monologue concrétise par là même la fameuse citation cartésienne « *je pense donc je suis.* »<sup>2</sup>

« *J'ai regardé la mer au loin – enfin ce que j'entrevois à travers mes sens patauds. Elle jouait à être si imposante, avec ses vagues infatuées, alors qu'elle est si petite. Le monde entier est, en fait, si*

---

<sup>1</sup> Les éléments de la nature participent, selon Gaston Bachelard, à produire un univers imaginaire dense et florissant. A propos de l'élément du feu voir *La psychanalyse du feu*, Gallimard, nouvelle édition, Paris, 1992. Quant à l'élément de l'eau voir *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* José Corti, Paris, 1941. En ce qui concerne l'élément de l'air, voir *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943. Et pour ce qui est du dernier élément, voir *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1946

<sup>2</sup> Nous l'empruntons à Descartes qui développe son *Cogito* à de multiples endroits de son œuvre. In *Les principes de la philosophie*, réédité Vrin, Paris, 2000.

*petit. Le monde peut tout à fait être oublié. C'est ainsi et pas autrement. Et peut-être est-ce préférable ? Seule la mort est immense, mais inutilement. J'ai réalisé tout à coup qu'il n'y avait pas de Secret. Ou, s'il en existait un, qu'il ne présentait pas beaucoup d'intérêt. Pour la première fois depuis ma mort, ou plus exactement depuis la mort de mon père, un peu de ma colère est retombée et, un court moment, quelque chose qui s'apparentait à de l'apaisement m'a prodigué sa douceur. » (p.476)*

En guise de conclusion, on a relevé un fait crucial lors de cette analyse. On a montré comment les dichotomies antinomiques inhérentes au dédoublement de Maria travaillent le texte en ce qu'elles contribuent à lui prodiguer à la fois un rythme dynamique et un mouvement circulaire. Nous voyons ainsi comment un phénomène qui compose la société du roman se répercute sur la structure narrative du texte et produit par le biais des oppositions des statuts, un univers poétique caractéristique. Toutefois, l'ambivalence du personnage n'est pas apparue *ex nihilo* ; elle est n'est que le prolongement de l'ambivalence idéologique du roman d'Anouar Benmalek. Et notre propos dans la prochaine sous-partie est de se concentrer sur l'analyse de l'ambivalence idéologique.

## **2- L'envers et l'endroit d'une idéologie protéiforme :**

Mais avant d'entamer une lecture idéologique du roman d'Anouar Benmalek, une remarque s'impose. Lorsqu'on parle de l'idéologie du roman on fait allusion à ce sens dissimulé entre les lignes du texte car comme le précise Lucien Goldmann, la signification d'un roman est « loin d'être certaine et univoque. »<sup>1</sup> La polysémie d'un roman est inhérente dans un premier temps, aux multiples niveaux de lecture que produit le roman sur différents destinataires. Et dans un deuxième temps, elle est un composant essentiel à toute œuvre littéraire du fait que le texte produit une pluralité de sens idéologiques qui sont, tantôt dans un rapport homogène les uns avec les autres, et tantôt dans un rapport contradictoire. Et le statut d'une œuvre littéraire « se détermine précisément par son rapport à une idéologie quelconque »<sup>2</sup>. Le roman retranscrit un sens premier qui est en fait la mise en discours de l'idéologie du romancier, son projet initial si l'on veut. Ce premier sens s'éclaire dès lors

---

<sup>1</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 19.

<sup>2</sup> P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1980, p. 290.

qu'on met le roman en perspective avec le contexte socio-historique de sa parution. Mais le roman, prit dans sa globalité, peut éventuellement produire d'autres sens idéologiques périphériques et hétérogènes par rapport au projet initial de l'auteur. De fait, il incombe au critique de distinguer le projet initial de l'auteur – son dire – du sens idéologique final qui transparait du roman - son vouloir-dire – et ce, comme le préconise Goldmann : « l'intention d'un écrivain et la signification *subjective* qu'a pour lui son œuvre ne coïncide pas toujours avec la signification *objective* de celle-ci. »<sup>1</sup> Ces deux entités sont par ailleurs difficilement séparables car elles sont en rapport étroit l'une et l'autre, néanmoins, ce rapport qu'il soit contradictoire ou bien complémentaire, forme le socle du roman.

Pour accomplir cette *double* lecture idéologique<sup>2</sup> d'*Ô Maria*, il est important tout d'abord, de cerner l'idéologie de l'auteur, en considérant ce dernier avant tout comme un sujet social porteur d'une vision de groupe<sup>3</sup>, et mettre en liaison cette même idéologie avec le contexte d'apparition du dit roman, et en faisant abstraction au passage des controverses qu'il a suscitées<sup>4</sup>. Il faut, ensuite, reconstituer l'idéologie profonde en isolant des énoncés textuels ou les « structures signifiantes » comme les appelle Goldmann. Pour expliquer et interpréter ces dites structures, il s'agit de les remettre en perspective avec l'ensemble du texte. En outre, le roman est notre principal pourvoyeur d'informations, que ce soit lors de la première et de la deuxième étape de l'analyse idéologique du fait que le roman n'est pas composé d'une « grammaire neutre » ; il est bien plutôt l'espace de la « la mise en discours des intérêts sociaux. »<sup>5</sup>

A partir de ces digressions, il est temps à présent de savoir quel est le projet initial ou la vision du monde de l'auteur. Quelles sont les manifestations de cette vision du monde dans le roman ? Cette vision du monde est-elle en adéquation ou en contradiction avec l'idéologie

---

<sup>1</sup> L. Goldmann, op cit. p. 17.

<sup>2</sup> Le concept d'idéologie utilisé dans le cadre présent est appréhendé comme un système de valeurs composé de plusieurs éléments abstraits tels que : les images, les concepts, les idées... Par ailleurs, bien que l'idéologie soit une entité abstraite, elle ne demeure pas dotée d'une existence et joue un rôle prépondérant au sein de toute société humaine. Il n'est que de voir que l'idéologie est synonyme de superstructure chez Karl Marx. Voir *L'idéologie allemande*, Traduction française 1952, Edition électronique, 2002, consulté en ligne le 04/12/2015 : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels\\_Marx/ideologie\\_allemande/Ideologie\\_allemande.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/ideologie_allemande/Ideologie_allemande.pdf)

<sup>3</sup> Goldmann affirme à cet égard que « presque aucune action humaine n'a pour sujet un individu isolé. » Tout écrivain appartient à un groupe social ou à une classe donnée dont il défend les intérêts. Et le roman est un fait social qui n'engage pas seulement son écrivain ; mais l'ensemble des individus qui composent le groupe social de l'écrivain. A travers la production de ce fait social – du roman – l'écrivain atteint ce que Goldmann appelle « la conscience de groupe » et qu'il substitue au terme durkheimien de « conscience collective. » L'écrivain exprime par ailleurs une vision du monde - qui représente pour Goldmann « cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les mêmes membres d'un groupe social »- et ce pour défendre les intérêts et l'idéologie de son groupe social. In *Le Dieu caché*, op cit, p. 25-26.

<sup>4</sup> Lors de sa parution, le roman d'Anouar Benmalek a provoqué une vive polémique dans une partie de la presse arabophone et plus particulièrement dans la presse algérienne. L'auteur explique cela dans son livre autobiographique parût après son roman *Ô Maria*. In *Tu ne mourras plus demain*, Casbah éditions, Alger, 2011.

<sup>5</sup> Pierre Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 17.

profonde du texte ? Le roman d'Anouar Benmalek ne dit-il pas autre chose par rapport à ce qu'il prétend dire ? Quels sont les traits caractéristiques de l'idéologie de l'auteur et de l'idéologie profonde du texte ?

A travers les analyses précédentes, il apparaît clairement que le roman d'Anouar Benmalek est imprégné d'un sens social explicite en ce qu'il vise à retranscrire un événement historique d'autant plus important qu'il représente un tournant de l'Histoire. En effet, l'Andalousie est considérée, avant la promulgation de la déportation des morisques, comme le carrefour du monde. Mais la reconquête catholique prescrite par le pouvoir monarchique a marqué la fin d'un modèle social multiculturel où les musulmans, les chrétiens et les juifs vivent ensemble sans trop de difficultés. La reconquête des terres espagnoles débutée en 1493, guidée par une idéologie sectaire qui se fonde sur la primauté « du sang chrétien » et promeut la purification ethnique, a conduit à l'expulsion des habitants juifs en 1510, et s'est clôturée par la déportation forcée des habitants musulmans. Cette déportation a aussi mis fin à un règne musulman fructueux, qui s'étendait sur pas moins de huit siècles avec notamment, une contribution certaine de la communauté musulmane aux arts en général, à l'architecture et à la philosophie en particulier<sup>1</sup>. Ce conflit social, politique et religieux commandité par les rois catholiques traduit un choc de civilisations du fait qu'il accentue par là même les antagonismes existant entre l'Orient et l'Occident.

En outre, la focalisation de la trame narrative sur les événements qui ont précédés la déportation des morisques s'inscrit dans une problématique à la fois sociale, politique et religieuse. La mise en scène de la tension sociale - qui sert par ailleurs de toile de fond à l'intrigue du roman - entre d'une part, une communauté morisque asservie ; et la communauté chrétienne appuyée par le pouvoir monarchique et inquisitorial, est une allusion à peine voilée aux événements qui se sont déroulés en Algérie vers la fin du XIX siècle et qui ont impulsé l'apparition de ce roman en 2006.

Par ailleurs, l'écriture de Benmalek est caractéristique en ce qu'elle ne prétend pas comparer ou opposer les deux situations historiques d'une façon immédiate ; elle participe bien plutôt à suggérer et à susciter l'établissement d'une certaine homologie entre les deux Histoires sur citées, notamment en ce qui concerne la médiation du discours fanatique. Loin de juger ou de tenir des discours moralisateurs sur le cheminement tragique de ce « conflit total » entre les deux communautés ; l'écriture de l'auteur fait montre d'une sobriété qui, pourtant n'enlève en rien au caractère à la fois tragique et percutant de cette histoire, et tend

---

<sup>1</sup> Voir Karim Youcef, *La chute de Grenade : ou la nouvelle géographie du monde*, Casbah éditions, Alger, 2015.

bien plus à indiquer les **effets** et les répercussions du discours fanatique sur l'ensemble d'une société. Ce constat semble corroborer le projet initial de l'auteur :

*« L'époque où se déroule Ô Maria était choquante et mon livre rapporte les opinions contradictoires des uns et des autres sans rien cacher de leur violence réciproque. La nôtre est également une époque scandaleuse et elle ne le cède en rien en crimes, ignominies, massacres à grande échelle et fanatisme en toutes sortes...De tout temps, la réalité s'est moqué de la bienséance qui, change sans cesse avec les points de vue, les pays, les classes sociales et l'opportunité politique. De toute façon, le rôle de l'écrivain n'est pas de se faire le propagandiste de la morale. »<sup>1</sup>*

Ainsi, il est tout aussi opératoire de relever que l'auteur se présente, à travers son roman, comme un observateur neutre qui prend une forme de distance vis-à-vis de toute forme d'intérêts personnels qu'ils soient d'ordre idéologique, politique ou social. Précisons que l'observateur est celui qui s'attelle à découvrir empiriquement les lois qui régissent l'apparition d'un phénomène donné et établissent par la suite les normes scientifiques du dit phénomène. Et l'élément fondateur qui compose le roman d'Anouar Benmalek est spécifiquement cette aptitude à dénoncer les rouages du fanatisme religieux.

*« L'étude minutieuse de cette époque m'a permis aussi d'appréhender le choc du fanatisme de tous bords et les conséquences de la soif de pureté religieuse, raciale, qui s'était emparée de tous les peuples de cette région (...) J'ai compris que je tenais là le sujet de mon roman : décrire les circonstances de l'échec du modèle andalou de tolérance, en espérant tenir un moyen d'expliquer le désastre du monde dont je suis issu. »<sup>2</sup>*

En proclamant une observation neutre et dénouée d'intérêts vis-à-vis des effets produits par le discours fanatique, l'auteur précise par là qu'il ne faut pas considérer son roman comme un pamphlet politique. Si l'on est enclin à ne pas réduire une œuvre littéraire à son contenu politique ou idéologique aussi concret fut-il ; il n'en demeure pas moins que l'on est peu enclin à approuver le caractère *à priori* neutre de son roman. Le contenu idéologique, inscrit en filigrane dans la trame narrative d'*Ô Maria*, engage bien plus l'auteur que ce qu'il ne prétend.

---

<sup>1</sup>A. Benmalek, *Vivre pour écrire : entretien avec Youcef Merahi*, éditions Sédia, Alger, 2006, p. 80.

<sup>2</sup>A. Benmalek, *Chroniques de l'Algérie amère : recueil d'entretiens et d'articles*, Casbah éditions, Alger, 2011, p. 375.

Ceci est du à la prolifération de la thématique religieuse dans la trame du roman. En effet, plusieurs isotopies sémantiques à connotation religieuses sont répertoriées dans le texte : (le mot Dieu est mentionné (18 fois), le mot Allah (07 fois), le mot Jésus (08 fois) le prophète Mahomet (07 fois))<sup>1</sup>. De plus, les rapports qui s'établissent entre Maria-Aïcha et les autres personnages du roman, sont des rapports à la fois réifiés et médiatisés par l'idéologie fanatique du pouvoir monarchique. Et ce même fanatisme est tout aussi la raison principale non seulement du basculement tragique de la vie du personnage Maria-Aïcha, mais aussi de la déportation des morisques qui sert d'arrière plan aux dernières séquences narratives du roman.

En sus, le discours religieux est tout aussi identifiable dès les premières lignes du roman, et représente l'élément initial du déclenchement de la crise sociale. Comme lors du prologue où les inquisiteurs s'activent pour déporter les morisques d'Espagne :

*« On évoque la rébellion de certains hameaux, des fuites vers les montagnes, des refus désespérés d'embarquer sur les galères en partance pour les terres barbaresques. Tout cela a été écrasé dans le sang par les redoutables tercios appelés en renfort de tous les coins d'Espagne, et même de Naples, de Sicile et de Lombardie. Le royaume de Valence est à présent quasiment purifié de sa vermine morisque, ces juifs aggravés d'islamisme, comme ils disent ici avec une moue semblable à celle qu'on forme lorsqu'on crache. » (p.13)*

Toutefois, on doit préciser que l'auteur ne tend pas uniquement à reproduire les causes principales du conflit entre la communauté chrétienne et la communauté morisque. On relèvera le fait qu'il utilise le discours théologiques pour critiquer les détenteurs du pouvoir politique dissimulés sous la bannière du radicalisme. Ce constat est appuyé par l'auteur lui-même du fait qu'il projetait, à travers l'élaboration de son roman *Ô Maria* de s'élever au dessus de la bienséance religieuse. En effet, dans son roman autobiographique paru quelques années après *Ô Maria*, et dont une grande partie est dédiée à la genèse de ce dernier, il présente son roman comme « persifleur à l'encontre des intolérances monothéistes et des certitudes plus qu'arrêtées des protagonistes de l'époque. »<sup>2</sup> Et le passage qui suit en donne un exemple concret :

*« Matée dans le sang, la révolte de ceux qu'on soupçonnait de continuer à pratiquer en secret la religion des précédents*

---

<sup>1</sup> Sans oublier les références aux figures religieuses de Maria et Aïcha dont le personnage porte les prénoms.

<sup>2</sup> A. Benmalek, *Tu ne mourras plus demain*, Casbah éditions, Alger, 2011, p. 149.

*conquérants fut suivie de la terrible guerre des Alpujarras – que les anciens musulmans continuaient d'appeler Albacharât. Aux premières atrocités des uns contre les prêtres, les nonnes et les auxiliaires de l'inquisition, avaient répondu les massacres à grande échelle perpétrés par leurs adversaires. La déportation en Castille, au plus glaciale de l'hiver, et dans des conditions de dénuement effroyables, des morisques de l'ancien royaume de Grenade allait décimer cette population déjà épuisée par deux années d'affrontements sans merci, égrenant le long des chemins du bannissement un inexorable chapelet de milliers de cadavres. » (p.33)*

On remarquera au passage le choix significatif des adjectifs (dénuement, effroyables, épuisée inexorable) qui accentuent l'effet tragique inhérent à cette confrontation religieuse. En outre, en décidant de montrer l'influence de l'extrémisme monarchique catholique, l'auteur se réfère d'une façon analogique à l'extrémisme musulman lors des années précédant l'apparition du roman. Un extrémisme qui a non seulement jouit des dissensions culturelle, économique et idéologique entre le peuple algérien ; mais qui a aussi réclamé une reconnaissance politique en se présentant comme le principal parti d'opposition aux élections présidentielles<sup>1</sup>.

En outre, l'écriture précise et angiographique portant sur les transformations sociales qui découlent du fanatisme religieux et qui – selon les affirmations de l'auteur doivent être mises en perspective avec les problématiques actuelles de sa société - exprime une certaine vision du monde révolutionnaire. En effet, la dénonciation des méfaits du fanatisme religieux participe-t-elle à traduire une certaine forme d'engagement laïque de l'auteur. Elle est ainsi révolutionnaire du fait que l'auteur tente d'importer un modèle européen - plus précisément français - et qui conçoit l'autonomie et la séparation des pouvoirs : la justice, la politique, et l'église<sup>2</sup> (substituée dans le cas présent par la mosquée).

Par ailleurs, cette double attitude contestataire et laïque, adressée à toute forme de politique fondée sur un discours religieux extrémiste, n'est pas la seule en vigueur dans le roman. A plusieurs endroits, l'auteur recourt au discours religieux afin de critiquer ironiquement certaines croyances religieuses qu'elles soient chrétiennes ou islamiques. Mais

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations voir Benjamin Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Presse de la fondation des sciences politiques, Paris, 2001.

<sup>2</sup> Voir Olivier, Roy, *La laïcité face à l'islam*, Stock, Paris, 2005.

ce qui est intéressant à relever c'est le fait que ces critiques sont toujours élaborées d'une manière indirecte et implicite par le biais du personnage du roman.

*« Sa nouvelle religion viatique récupérée des décombres de ses confessions successives, avait fini par se réduire à deux femmes : la mère de Jésus (« ma Tante ») et dona Aïcha (« ma sœur »), l'adolescente d'Arabie dont elle devinait l'amertume d'avoir été mariée, encore fillette, à un homme aussi chenu. » (p.150)*

Utiliser le personnage du roman pour tourner en dérision un événement considéré comme sacré dans la religion musulmane produit une sorte de distanciation entre le personnage et son auteur qui permet à ce dernier de se désengager des dires de son celui-ci. D'autant que l'énoncé sur cité n'est pas le seul à produire cet effet en ce que l'auteur manifeste un discours sarcastique à l'endroit des croyances chrétiennes :

*Des années durant, Maria chercha des raisons à l'implacable rouerie de son destin. Lequel, par exemple, des deux prénoms sacrés avait déteint le plus sur son sort : celui de Marie, mère de Jésus, violée comme elle par un maître tout puissant, ou celui d'Aïcha la délurée, mère des Croyants, soupçonnée d'en avoir aimé un autre que son insatiable prophète de mari ? » (p.192)*

Dans les deux cas, l'auteur utilise l'ironie pour désacraliser des éléments fondateurs des religions musulmane et chrétienne. Et il est tout aussi significatif de préciser que le procédé romanesque de l'ironie représente pour le sémioticien Philippe Hamon l'espace du double discours<sup>1</sup>. Selon lui, toute production d'un discours, adoptée sous un registre ironique recèle un sens caché, un non-dit qui va à contre courant du dire initial. Ce double sens pose notamment le problème du rapport à Dieu. Un rapport ambigu illustré dans le roman par l'attitude du personnage vis-à-vis de l'entité divine. En effet, Maria-Aïcha est en perpétuelle recherche de signes qui lui prouveraient l'existence de Dieu. Et le roman s'articule autour de cette quête existentielle pour retrouver des valeurs morales, humanistes et pour se réconcilier avec Dieu qu'elle considère comme le principal responsable au basculement tragique du cours de sa vie. Mais Dieu n'apparaît pas à Maria-Aïcha et aucune preuve matérielle ne pourra satisfaire à sa quête. Pour Maria-Aïcha, l'entité divine est une entité tragique, et est synonyme de « cruauté et de malheur » (p.275). Et même après sa mort, lorsqu'elle est envoyée dans le monde des esprits, elle n'y trouve aucun secret, aucun jugement divin. Mais pourtant elle

---

<sup>1</sup> P. Hamon, *L'ironie littéraire*, Hachette, Paris, 1996.

conçoit l'existence d'une force transcendante qui s'ingénue seulement à susciter et à s'amuser des tragédies humaines. Un Dieu « toujours absent et toujours présent »<sup>1</sup> voici en quoi consiste la pensée tragique dans le roman d'Anouar Benmalek. Et dans ce contexte, le personnage de Maria-Aïcha est le dépositaire ou l'intercesseur de la de l'auteur. Une vision du monde motivée par le fait de découvrir une éventuelle preuve miraculeuse de l'existence d'une bienveillance divine. Mais cette recherche s'avère vaine et inutile car l'essence même de la tragédie réside dans cet échec à trouver une solution qui serait livrée miraculeusement par une volonté divine car « à l'instant même ou Dieu paraît à l'homme, celui-ci n'est plus tragique »<sup>2</sup>. Et cette faillite laisse place à une désillusion exprimée dans le roman par le biais du personnage. En témoigne l'un des passages se situant vers la fin de l'histoire, retranscrit en italique mais qui n'est pas le produit du personnage de Maria-Aïcha :

*« Que ce monde...Que ces mondes étaient iniques ! Rien donc ne changerait pour les humains ? Qui étaient donc ces Chiens divins qui ourdissaient pareille profusion de malheurs ? » (p.401)*

Par l'intermédiaire de son personnage, l'auteur manifeste une vision du monde tragique dominée par une conscience fondée par un rapport incongru à l'égard de Dieu. D'autant que ce rapport va déterminer l'aspect subversif du roman, et va tout aussi éclairer un composant idéologique crucial, qui n'était pas donné d'avance et que l'on soupçonnerait point au premier à bords. Car pour exprimer la déception de son personnage, l'auteur va recourir au désir transgressif, sans pour autant savoir que ce procédé allait donner tords au principe de « neutralité » évoqué plus tôt. Le passage qui suit en livre un aperçu concret :

*« Personne donc ne lui offrirait jamais ce plaisir ?, s'interrogea-t-elle, anéantie par le sentiment d'injustice. Ses doigts glissèrent plus profondément entre les pétales de chair : « Allah Clément, Toi qui nous trompes et nous rends si malheureux, Viens en moi avec Ton membre et Tes couilles » murmura-t-elle soudain, le désir bondissant de son corps comme un fauve blessé. Elle s'endormit aussitôt la mort venue, c'était en réalité la première jouissance de sa vie. » (p.246)*

Cet énoncé laisse transparaître une forme d'idéologie subversive, dissimulée à travers la mise en scène du personnage tragique qui se place dans la continuité de la pensée laïque de l'auteur. En d'autres termes, il s'octroie le droit de transgresser une figure religieuse vénérée

---

<sup>1</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 47.

<sup>2</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 46.

en islam et ce, sous couvert d'un discours prétendument laïque. D'autant que cet aspect transgressif se dirige, au fur et à mesure de la progression du récit, à l'endroit de la religion musulmane. Comme lorsque Maria-Aïcha s'unit avec Léon Albizzi afin que celui-ci accompagne Juan jusqu'en Italie :

*« La tête sur la paille rouie, elle émit aussi, au moment où l'Italien se vidait en elle, l'un des vœux les plus blasphématoires de son existence : « Ah que je connaisse plus de rencontre de ce genre que les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah ! ». Elle eut très peur, parce qu'elle jouit à l'instant précis où le mot « Allah » s'évaporait dans esprit, comme si l'horrible blasphème avait été l'ultime coup de hanche de l'homme qui venait de lui faire l'amour. » (p.308)*

Le choix d'utiliser le mot « Allah » n'est pas dénué de sens. En effet, le choix de substituer le mot « Dieu » beaucoup plus général et donc plus équivoque, par celui d'« Allah » bien plus marqué en ce qu'il renvoie à l'ensemble des valeurs transcendantes et des croyances qui composent un groupe social, est révélateur de l'idéologie permissive inscrite à la lisière du roman. L'idéologie ainsi représentée – volontairement ou involontairement - par le truchement du personnage de Maria-Aïcha s'inscrit dans une doctrine philosophique appelée : « la doctrine libérale libertaire »<sup>1</sup>. Dans le roman d'Anouar Benmalek, cette doctrine s'articule autour de trois axiomes fondamentaux :

Dans un premier temps, cette doctrine s'instaure à travers la perspective explicite de désacraliser tout aspect sacré sur lequel se fonde les religions chrétienne et musulmane. Cette perspective s'accroît avec la progression du roman en se focalisant notamment sur la désacralisation et démythification de la figure divine musulmane. Dans un deuxième temps, cette doctrine se fonde aussi sur la prolifération et l'édification du sociolecte du désir comme moyen de transgresser les entraves sociales. Cette démarche est personnifiée dans le roman par le personnage de Maria-Aïcha. D'autant que même lorsqu'elle réussit à envoyer Juan en Italie pour le préserver des persécutions inquisitoriales, elle continue inlassablement à concrétiser son désir libidinal avec tous les hommes qu'elle rencontre. Cette « perversité » (p. 430) de Maria-Aïcha la conduira d'ailleurs à être non seulement emprisonnée, mais aussi à être immolée par le tribunal inquisitorial. Et l'on pourrait voir à travers son autodafé une

---

<sup>1</sup> L'expression est forgée par le philosophe marxiste Michel Clouscard. On précisera que cette expression ne doit pas être comprise seulement d'un point de vue économique, mais aussi d'un point de vue philosophique et social. Voir *Néofascisme et idéologie du désir*, 1973 ; réédition : Le Castor Astral, Paris, 1999. L'analyse opératoire que fournit cette expression est encore plus approfondie et plus explicite dans un autre essai de Michel Clouscard, *Refondation progressiste : face à la contre-révolution libérale*, Éditions L'Harmattan, Paris 2003.

analogie *cathartique* sanctionnant son comportement immoral. L'inquisition devient par là même une métaphore de la société conservatrice qui réprimande les agissements outranciers de ses citoyens. Ce deuxième axe en appel au troisième qui est représenté dans le roman par la dévaloriser l'image de la femme. En effet, la femme est présentée vers la fin du roman comme une femme décadente et dépravée du fait qu'elle devient l'esclave de ses propres désirs oubliant par là même sa conscience et sa raison. C'est donc par la juxtaposition de ces trois éléments que le roman produit une doctrine libérale libertaire. D'autant que cette doctrine participe d'une *doxa* judéo-chrétienne qui tend d'une part, à déconstruire les structures mentales et essentielles à toute société telles que (la morale, l'éthique et les croyances religieuses) ; et de les remplacer en proclamant une vision libérale de la femme, une démystification de tout culte ou fondement religieux d'autre part, et ce en érigeant « le marché du désir »<sup>1</sup> comme le principal foyer du consumérisme moderne, en se parant en parallèle, d'une rhétorique laïque toute relative. Dans sa tentative de montrer les répercussions du fanatisme religieux dans la société et de mettre en place un discours laïque, l'auteur oriente en fait sa critique vers l'essence même de la religion - en tant qu'ensemble de lois morales codifiant le comportement des êtres humains - bien plus qu'il ne critique les détenteurs de l'idéologie extrémiste. C'est en cela que réside la nuance du propos de l'auteur. Et dans ce cadre, l'on pourrait dire que l'aspect progressiste révolutionnaire mentionné plus haut devient présentement « synonyme de régression. »<sup>2</sup>

Pour conclure, on dira que l'analyse de l'idéologie s'inscrit dans la continuité de l'analyse du personnage en ce qu'il réverbère, par son ambivalence, la congruence des deux idéologies qui structurent le roman d'Anouar Benmalek. Par ailleurs, la lecture idéologique du dit roman ne doit pas percevoir ce double contenu idéologique contradictoire (révolutionnaire-laïque, et libéral libertaire) comme une forme d'incohérence, de déficience ou de dysfonctionnement interne du roman. Elle doit bien plutôt considérer le contraste inhérent au télescopage de ces idéologies, et la pluralité des sens que produit le roman comme autant de témoignages de sa cohérence, car comme l'affirme Pierre Macherey : « tout écrivain qui se trouve confronté à l'obligation de dire une chose, dit d'autres choses en même temps. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> M. Clouscard, *Refondation progressiste : face à la contre-révolution libérale*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003.

<sup>2</sup> T. Adorno, M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*, réédité Gallimard, Paris, 1974, p. 18.

<sup>3</sup> P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1980, p.326.

### **Conclusion partielle :**

L'analyse sociocritique du roman d'Anouar Benmalek entamée sous l'angle du personnage s'est avérée fonctionnelle car elle nous a permis entre autre de dégager plusieurs éléments constitutifs de ce roman. Ainsi, elle a mis en lumière des principes de figuration caractéristiques adoptés par l'auteur afin de représenter, à travers la société du roman, l'Histoire des morisques. Une Histoire tragique pour cette communauté qui, par la faute du discours fanatique de la monarchie, s'est vue non seulement réduite en esclavage, mais a été aussi contrainte de s'exiler de force, déportée hors de sa terre natale par décret royal. Cette Histoire a d'autant plus de résonance avec la mise en place d'un personnage aux multiples facettes, et qui illustre à lui seul, les répercussions de cette tragédie sociale sur le cours de son existence. Nous avons reconstruit la structure profonde du roman et nous avons indiqué comment le texte se nourrit des antagonismes et de l'ambivalence du personnage en ce que ceux-ci produisent une imagerie poétique antinomique : (feu / eau, vie / mort, esclave / maître, vertu / transgression, sédentarisme / exil) qui forme le noyau de la trame narrative et confère au roman un rythme soutenu et un mouvement continu. Par ailleurs, l'analyse du personnage a-t-elle permis de mettre au jour les différents discours qui l'engagent et qui se greffent autour de lui (discours existentiel, discours sur l'asservissement, discours sur le désir, discours de révolte, discours tragique, discours subversif) et qui sont d'autant de marqueurs de la présence de la socialité dans le roman.

En outre, à travers l'analyse de personnage, une grille de lecture plus vaste et plus opératoire est apparue pour nous livrer les outils essentiels à l'aboutissement de cette lecture critique. Car l'analyse ne peut s'arrêter au milieu du chemin, encore faut-il entreprendre une lecture de l'indicible et du non-dit du texte. Et pour « ouvrir le texte du dedans »<sup>1</sup>, on s'appuiera une nouvelle fois sur le personnage du roman. Le rôle du personnage est en effet déterminant et ne doit pas seulement être appréhendé comme un simple agent de la fiction où l'attention sera portée sur l'analyse de son héroïsme ou non dans un roman. Sa fonction déborde cette vision binaire et manichéenne du fait qu'il est avant tout un signe autonome qui se suffit à lui même. Et en tant que tel, il est sujet à l'influence idéologique qui subsume le roman<sup>2</sup>. Le personnage est à la fois le réceptacle et le vecteur des valeurs, des visions du

---

<sup>1</sup> C. Duchet, « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit », in *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14, consulté en ligne : [http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet\\_poursc.pdf](http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet_poursc.pdf)

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine affirme à cet effet que « tout signe est idéologique. Et les systèmes sémiologiques servent à exprimer l'idéologie et sont donc modelés par celle-ci. » Voir *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. Marina Yaguello, Les éditions de Minuit, Paris, 1977. p. 15. Et le personnage est tout aussi un signe autour

monde et des idéologies qui traversent toute œuvre littéraire. Et en ce qui concerne notre présent travail, l'aspect ambivalent du personnage témoigne d'une instrumentalisation d'une certaine idéologie. Cette remarque sera plus développée dans la sous-partie qui suit.

---

duquel se creuse le contenu idéologique de tout roman. Voir à ce sujet François Rastier, *L'idéologie et la théorie des signes*, Mouton, La Haye, 1971.

## **CONCLUSION GENERALE**

L'analyse du personnage principal d'*Ô Maria* nous a conduit à démêler les filaments qui cloisonnaient un roman aux multiples facettes et nous aura amené surtout à parcourir les strates encore inexplorées, et ce dans un mouvement progressif allant de la *surface* du roman jusqu'aux *profondeurs* idéologiques parfois inattendues.

Nous avons mis en exergue, dans un premier temps, les principes de figurations de l'auteur et qui témoignent d'une certaine forme de contemporanéité dans l'élaboration de ce roman, et ce notamment en ce qui concerne les stratégies narratives mises en œuvre (une narration non-linéaire avec un début *en ultima res*, et une pluralité des instances narratives représentée par le *jeu* des pronoms (le « il » du narrateur, le « je » qui renvoie tantôt au personnage de Juan et tantôt au personnage de Maria). Eu égard à ces deux résultats obtenus lors de l'étude narrative du roman, nous avons conclu au fait que la crise du sujet se répercute irrémédiablement sur la structure narrative interne d'*Ô Maria*. Par ailleurs, nous nous sommes attelés à réorganiser les thématiques sous-jacentes dans le roman telles que l'altérité, le fanatisme, le destin et l'esclavage. Et nous avons relevé comment celles-ci participaient elles à accroître les aspects universaliste et moderniste de l'écriture d'Anouar Benmalek<sup>1</sup>.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes attardés sur l'aspect sobre de l'écriture de l'auteur. Sobriété qui n'atténuait pourtant pas la profondeur et la percussive de l'histoire abordée. De plus l'organisation hiérarchique des communautés et des catégories sociales qui forment la société du texte vise en fait à reproduire un univers conflictuel semblable à celui qui a vu s'affronter les morisques et les chrétiens. A la suite de ces constats, il était important d'interroger la forme générique du roman. Et nous avons constaté lors de cette sous-partie qu'*Ô Maria* débordait le genre historique, bien que le substrat historique soit un élément constitutif de l'intrigue. En outre, nous avons mentionné un trait caractéristique de l'originalité du dit roman en ce qu'il s'inscrit vraisemblablement dans une nouvelle catégorie générique qui est celle du roman tragique. Ceci est appuyé par l'écriture à la fois succincte et précise de l'auteur qui réapproprie dans une sorte de découpage « photographique »<sup>2</sup>, la teneur tragique du conflit total entre les deux communautés précitées. D'autant que cet aspect tragique est représenté au devant de la scène par un personnage complexe, ambigu, qui deviendra par la suite un personnage déraisonné, amoral, s'individualisant avec l'avancement de l'intrigue. Ainsi nous voyons Maria-Aicha évoluer dans une société despotique ce qui

---

<sup>1</sup> Sans pour autant rentrer dans les détails de ce double aspect de l'écriture d'Anouar Benmalek, car il a servi préalablement de thématique au travail universitaire de Mme Benouattaf Soumeïya. *Universalité, Enracinement et Modernité Dans les Amants Désunis d'Anouar Benmalek*, Thèse de magister, Constantine, 2007. Consultée en ligne : <http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100017.pdf>

<sup>2</sup> Le mot est de Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, 2002.

modifie irrémédiablement sa conception du monde et elle sera dès lors le reflet de son environnement en crise. L'auteur dépeint un personnage ambivalent qui va user de plusieurs masques afin d'échapper à un contexte conflictuel. Et nous voyons à travers cet « être de papier » les ramifications liées à l'asservissement des morisques et à leur déshumanisation. Nous assistons à une pièce tragique où se joue le destin d'une femme prisonnière d'un monde dystopique à la fois égarée et désarçonnée par le basculement tragique du cours de sa vie, et qui fait écho à une tragédie d'une plus grande ampleur dessinée à l'encre rouge à l'arrière plan. En outre, par le biais de ce personnage, l'auteur *déconstruit* le mythe du mimétisme réaliste car même s'il s'inspire d'un personnage réel (Géronima La Zalémona), il crée bien plutôt un personnage proprement fictionnel obéissant aux déterminations de son contexte social. L'auteur nous livre dans les moindres détails une caractérisation complète de son personnage que ce soit en ce qui concerne ses aspirations, ses désirs, ses pensées, ses réactions vis-à-vis du conflit social, et aussi sa vision du monde à la fois tragique et révoltée. Par ces procédés spécifiquement romanesques, le texte contribue à produire une plénitude de vie dont nous sommes les premiers spectateurs. Et ce n'est d'ailleurs non sans raison que Georg Lukács a précisé que le caractère « d'un grand chef-d'œuvre de la littérature universelle dessinent avec soin la physionomie intellectuelle de leur personnage. »<sup>1</sup> Pouvons-nous dire du roman d'Anouar Benmalek qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre de la littérature algérienne ? Nous estimons qu'il n'est pas de notre ressort de porter ce jugement. Dans la conclusion de cette étude, cela ne nous empêche pourtant pas de suggérer - au lieu d'affirmer - que le roman d'Anouar Benmalek dispose de toutes les caractéristiques essentielles d'une grande œuvre littéraire.

Dans un dernier temps, l'analyse de l'aspect ambivalent du personnage nous a incités à partir à la recherche de la cohérence interne du roman sur le plan narratif et sur le plan idéologique. Il a été question d'abord pour nous d'interroger les répercussions de la dualité de personnage sur le plan de la structure narrative profonde du texte. Et nous avons démontré comment et par quels moyens les oppositions au niveau des statuts qu'assumaient le personnage durant toute l'intrigue, contribuaient à produire non seulement un rythme haletant et un cheminement tragique en perpétuel accroissement ; mais aussi à constituer l'enchaînement causal de l'histoire. Parallèlement à cela, nous nous sommes aussi attardés sur l'aspect poétique inhérent aux multiples masques dont se paraît le personnage de Maria-Aïcha pour exprimer sa déception à l'encontre de sa société et de son Dieu. Et nous avons découvert

---

<sup>1</sup> G, Lukacs, *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost, Jean Guégan, L'Arche, Paris, 1975, p. 86.

que le récit figurait aussi une ambivalence au niveau des imageries *élémentaires* surchargées d'un pouvoir mystique. Et ceci octroie au roman d'Anouar Benmalek une portée symbolique fascinante car l'univers imaginaire du roman s'articule autour des quatre éléments de la nature que nous étudiâmes d'une manière succincte. Ensuite, il été question de reconstituer le canevas idéologique du roman. Nous avons relevé comment celui-ci absorbe le discours idéologique et l'insère dans les sillons profonds tracés par les lignes du texte. Et nous sommes arrivés à conclure que le roman d'Anouar Benmalek participe d'une écriture *synchrétique*, à la croisée de plusieurs influences idéelles et que sa cohérence était tributaire du contraste de son double contenu idéologique. Ainsi, bien que la vision révolutionnaire et laïque de l'auteur soit inscrit en lettres majuscules, il n'en demeure pas moins que celle-ci est en fait modelée – volontairement ou involontairement - par une doctrine libérale libertaire qui tend à désacraliser jusqu'aux croyances religieuses des communautés. Croyances dont la fonction est primordiale en ce qu'elles régulent les comportements des individus dans une société. Dès lors, l'idéologie prétendument progressive devient synonyme de régression en ce qu'elle aspire à abolir un ensemble de lois sacralisées qui promulguent les voies salutaires aux communautés qu'elles organisent.

En somme, la pluralité et la modernité sont les maitres mots du roman d'Anouar Benmalek. Et par leur juxtaposition, l'auteur d'*Ô Maria* nous fait découvrir un *nouveau monde* où règne la possibilité et l'imaginaire et où point de place aux jugements moralisateurs, et aux pensées binaires manichéistes comme celles qui se réduirait à poser les questions insipides dont celles qui suivent nous donnent un aperçu : les agissements de Maria-Aicha sont-ils bons ou mauvais au regard des répercussions et des sanctions encourues ? Ses actes sont-ils moraux ou immoraux et sont-il de ce fait condamnable ? L'avantage du mot 'amoral' est qu'il opère précisément une forme de distanciation entre l'univers des « êtres sans entrailles » et l'univers des êtres de chair et de sang et qu'il octroie le droit à ses personnages de papier d'avoir une perception des choses ou une morale – parce qu'il faut appeler ceci avec nos propres mots - propre à eux et spécifique à leur monde et qui n'aura parfois rien à envier à la notre. A ce moment là, lorsque seront détruites les entraves constitutives du dogmatisme qui tend à appréhender l'univers imaginaire comme une pâle copie du monde réel, reniant par là même l'autonomie du premier et nous poussons a voir le texte littéraire comme une simple reproduction deuxième alors on pourrait remettre en cause nos notions polarisantes et redéfinir une bonne fois pour toute, les contours de l'*héroïsme*.

Dans ce monde du possible l'on ne jugerait pas les actions d'un personnage dans un procès interminable, comme l'on en fit d'un être vivant, durant laquelle le jugement se transformerait en une mascarade kafkaïenne<sup>1</sup>. Et l'on se surprendra à prendre du plaisir à la lecture des péripéties d'un personnage aussi complexe et aboutit que ne l'est Maria-Aicha. Et dans ce nouvel espace, il ne serait pas étonnant de considérer *Ô Maria* comme une œuvre rhizomatique en ce qu'elle réconcilie non seulement les éléments de la nature, pourtant connus comme inconciliables (l'eau clôture la dernière scène du roman et transfigure le feu qui ouvrait quant à lui la première scène), (l'air est synonyme d'exaltation et liberté pour Maria-Aicha qui, devenue fantôme, possède l'aptitude de voler dans les aires et de fuir de fait la terre-mère dans une sorte d'exil final auquel elle essayait d'échapper lorsqu'elle était encore *vivante*), (le sublunaire fait référence au discours historique qui compose l'intrigue du roman<sup>2</sup>) ce qui témoigne une nouvelle fois de la force figurative de l'auteur. Par ailleurs, lorsque nous nous sommes interrogés sur la signification donnée au *retour à la vie* du personnage de Maria-Aicha sous une forme fantomatique, nous avons trouvé une réponse auprès de Nietzsche :

*« L'homme doué d'un esprit philosophique à même le pressentiment que, derrière la réalité dans laquelle nous existons et vivons, il s'en cache une autre toute différente, et que, par conséquent, la première n'est, elle aussi, qu'une apparence ; et Schopenhauer définit formellement, comme étant le signe distinctif de l'aptitude philosophique, la faculté de certains de se représenter parfois les hommes et toutes les choses comme purs fantômes, des images de rêves. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Voir *Le procès, réédité* en livre de poche, Paris, 2001.

<sup>2</sup> Voir Paul, Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971. p. 35.

<sup>3</sup> F, Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, trad. J. Marnold, J. Morland, version numérisée, les éditions du maquis, 2011. Consultée en ligne : [http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes \(AZ\) files/L'origine%20de%20la%20trage%CC%81die.pdf](http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes (AZ) files/L'origine%20de%20la%20trage%CC%81die.pdf)

## Bibliographie :

### I- Œuvres littéraires de l'auteur :

#### a)-Corpus :

-Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Fayard éditions, Paris, 2006, 469 pages.

#### b)-Ouvrages d'Anouar Benmalek :

-*Cortèges d'impatiences* (poésie), Éditions du Naaman, Québec, 1984.

-*Rakesh, Vishnou et les autres nouvelles* (nouvelles), Enal, Alger, 1985.

-*La barbarie* (essai), Enal éditions, Alger, 1986.

-*Les amants désunis* (roman), Calman Levy, Paris, 1998.

-*L'enfant du peuple ancien* (roman), Pauvert, Paris, 2000.

-*L'amour loup* (roman), Pauvert, Paris, 2002.

-*Ma planète me monte à la tête* (poésie), Fayard, Paris, 2005.

-*L'année de la putain* (nouvelles), Fayard, Paris, 2006.

-*Ce jour viendra* (roman), Pauvert, Paris, 2003.

-*Le rapt* (roman), Fayard, Paris, 2009.

-*Tu ne mourras plus demain* (roman autobiographique), Fayard, Paris, 2011.

-*Fils du sheol* (roman), Calman Levy, Paris, 2015.

#### c)-Entretiens de l'auteur :

-*Chroniques de l'Algérie amère* (recueil d'articles journalistique de l'auteur et d'entretiens), Pauvert, Paris, 2003.

-*Vivre pour écrire* (recueil d'entretiens réalisés par Youcef Merahi), Sédia éditions, Alger, 2007.

-Entretien avec Sarah Lou : « *Les écrits littéraires qui ne dérangent personnes ne valent pas les papiers sur lesquels ils sont imprimés* » in *Le Matin dz*, Alger, 2009. Consulté en ligne : <http://www.cdesoran.org/document/NRP03.pdf>.

#### d)-Travail universitaire sur des romans de l'auteur :

-Benouattaf Soumeya. *Universalité, Enracinement et Modernité Dans les Amants Désunis d'Anouar Benmalek*, Thèse de magister, Constantine, 2007. Consultée en ligne : <http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100017.pdf>

## II- Ouvrages critiques et théoriques :

### a)-Œuvres de théorie littéraire :

- Abdoun, Ismaïl Mohammed, *Kateb Yacine*, Fernand Nathan, Paris, 1983, Ed. SNED, 1983.
- Achour, Christiane, Rezzoug, Simone, *Convergences critiques : introduction à la lecture littéraire*, OPU (Office des publications universitaires), Alger, 2005.
- Amossy, Ruth, Maiguenau, Dominique, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Publication de Cerisy, Nancy, 2004.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Barthes, Roland, W. Keyser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes t.1*, Seuil, Paris, 1993.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1772.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- Goldstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck supérieur, Paris, 1999.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Sedes, Paris, 1998.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1980.
- Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
- Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

### b)-Ouvrages de linguistique :

-Angenot, Marc, *Interventions critiques : volume 1, questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social*, Chair James McGill, Montréal, 2002. Consulté en ligne :

[http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2011/12/Analyse\\_du\\_discours\\_et\\_rhetorique.pdf](http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2011/12/Analyse_du_discours_et_rhetorique.pdf)  
« 06/07/2015 »

-Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale* t.1, Gallimard, Paris, 1966.

-Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale* t.1, Editions de Minuit, Paris, 1963.

-Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

-Rastier, François, *L'isotopie sémantique, du mot au texte*, thèse de doctorat d'Etat, Hachette, Paris, 1985.

-Rastier, François, *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1987.

c)- Sur la problématique du personnage du roman :

-Conio, Gérard, *Figures du double des littératures européennes*, L'âge d'homme, Lausanne, 2001.

-Hamon, Philippe, *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1998.

-Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.

-Ali-Khodja, Djamel, *L'enfant prétexte littéraire dans le roman maghrébin*, thèse de doctorat, 1980.

-Lecour, Charles, *Les personnages de la comédie humaine*, Vrin, Paris, 1996.

-Reuter, Yves, Glaudes, Pierre, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998.

-Yves, Reuter, Pierre, Glaudes, *Personnage et histoire littéraire*, presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1991

-Reuter, Yves, Glaudes, Pierre, *Personnage et histoire littéraire*, presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1991.

### **III- Ouvrages de philosophies et de sciences humaines :**

a)-Sur la théorie sociocritique :

-Barberis, Pierre, *Balzac et le mal du siècle : contribution à une physiologie du monde moderne 1799-1829* t.1, Gallimard, Paris, 1970.

-Duchet, Claude, *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979.

-Debray-Genette, Régis, Duchet, Claude et Co. *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris, 1983.

- Escarpit, Robert, et Co. *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris, 1970.
- Goldmann, Lucie, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959.
- Zima, Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Union d'éditions générales, 1978, réédition, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Zima, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Picard éditeur, 1985, réédition, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Zima, Pierre, *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Le sycomore, Paris, 1982.
- Zima, Pierre, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, réédition, L'Harmattan, Paris, 2002

b)- Sur La problématique des catégories génériques en littérature :

- Dubois, Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*, Ferenc Janossy, 1920, Trad. Editions Payot, Paris, 1968.
- Lukács, Georg, *Le roman historique*, Ferenc Janossy, 1965, Trad. Editions Payot, Paris, 1965.
- Lukács, Georg, *Problèmes du réalisme*, Ferenc Janossy, 1975, Trad. Editions de l'Arche, Paris, 1975.
- Lukács, Georg, *L'art et les formes*,
- Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*,
- Pierre Grimal, *Le théâtre antique*, Que sais-je, PUF, 1991

c)-Sur la philosophie de l'Histoire :

- Aron, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Plon, Paris, 1961, réédition 1964.
- Bareberis, Pierre, *Le prince et le marchand*, Fayard, Paris, 1980.
- Hegel, G.W.F, *La raison dans l'histoire : introduction à une philosophie de l'Histoire*, Félix Meinen Verlay, 1955, Trad. Plon, 1965.

-Ricoeur, Paul, *Temps et récit tome 1 : l'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

-Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.

#### d)-Autres philosophies :

-Adorno, Théodor, Horkheimer, Marx, *La dialectique de la raison*, Gallimard, Paris, 1974.

-Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1946

- *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.

- *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* José Corti, Paris, 1941

- *La psychanalyse du feu*, Gallimard, nouvelle édition, Paris, 1992.

-Bakhtine, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Les éditions de Minuit, Paris, 1977.

-Camus, Albert, *L'étranger*, Gallimard, 1942, réédité La pensée, Tizi-Ouzou, 2014.

-Camus, Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1951.

-Descartes, René, *Les principes de la philosophie*, réédité Vrin, Paris, 2000.

-Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome 2 : mille plateaux*, Minuit, coll. « critique », Paris, 1980.

-Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, Paris, 1991.

-Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité : le désir de savoir t.1*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1976.

-Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité : le souci de soi t.3*, Gallimard, Paris, 1984.

-Frantz, Fanon, *Les Damnés de la Terre*, 1961, réédition, La Découverte, 2002

-Hegel, G.W.F, *Phénoménologie de l'esprit*, Trad. Jean Hyppolite t.1, t. 2, réédition, Aubier, Paris, 1941.

-Marx, Karl, *L'idéologie allemande, première partie Fueurbach*, édition numérique : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels\\_Marx/ideologie\\_allemande/Ideologie\\_allemande.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/ideologie_allemande/Ideologie_allemande.pdf)

-Lukács, Georg, *Histoire et conscience de classe*, trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Editions de Minuit, Paris, 1960.

-Nietzsche, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, trad. Henry Albert, Editions de l'Herne, 2009.

-Rastier, François, *L'idéologie et la théorie des signes*, Mouton, La Haye, 1971.

#### **IV- Livres d'Histoire :**

##### a)-Sur l'Histoire de l'Espagne andalouse :

-Braudel, Fernand, *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* t.3,

-Armand Colin, Paris, 1949, réédition 1990.

-Cardaillac, Louis, *Les morisques et l'inquisition*, Editions Publisud, Paris, 1990.

-Foulon, Brigitte, du Mesnil, Emmanuelle-Tixier, *Al-Andalus*, Flammarion, Paris, 2009.

-Vidal, Jeanne, *Quand on brûlait les morisques*, Nîmes, 1986.

-Voltaire, *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations* t. 3, Lefèvre, Paris, 1829.

-Younes, Karime, *La chute de Grenade*, Casbah éditions, Alger, 2015.

##### b)-Sur l'Histoire de l'Algérie :

-Stora, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, La découverte, Paris, 1994.

-Stora, Benjamin, *La guerre invisible*, La découverte, Paris, 2003

#### **V- Autres œuvres consultés et cités :**

-Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

-Kafka, Franz, *Le procès*, réédité en livre de poche, Paris, 2001.

-Kundera, Milan, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986

-Maalouf, Amin, *Léon l'africain*, réédité Casbah éditions, Alger, 1998.

-Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, un coup de dés*, Gallimard, Paris, 2003.

- T. S. Eliot. *Quatre quatuors*, Trad. Pierre Leyris, Seuil, Paris, 1950

#### **VI- Dictionnaires et encyclopédies :**

-*Encyclopaedia Universalis* 2011, version numérisée (Logiciel Encyclopaedia Universalis 2010).

-*Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert/VUEF, nouvelle édition, Paris, 2014.

-*Le Robert mini plus*, Le Robert/VUEF, Paris, 2014.

-*Dictionnaire Bordas*, Editions Bordas/SEJER, Paris, 2008.

## VII- Les articles consultés et répertoriés :

-Angenot, Marc, « *Rhétorique du discours social* », in *Rhétorique et analyse du discours social*. In: Langue française. N°79, 1988. pp. 24-36. Consulté en ligne :

[http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1988\\_num\\_79\\_1\\_4750](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4750)

-Barthes, Roland, « *L'effet de réalité* », in *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89; consulté en ligne le 13/09/2015. :

[http://www.persee.fr/docAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.pdf)

-Duchet, Claude, « *Pour une sociocritique ou variation sur un incipit* », in *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14, consulté en ligne : [http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet\\_poursc.pdf](http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet_poursc.pdf)

-Duchet, Claude, « *La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre* », Université de Séoul, p. 31-54, consulté en ligne :

[http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20\(Claude%20Duchet\).pdf](http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20(Claude%20Duchet).pdf)

-Foucault, Michel, « *Des espaces autres : hétérotopies* », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Consulté en ligne : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

-Khadda, Negget, « *Mise en scène de l'Histoire, représentation du temps et poétique de la modernité dans Nedjma de Kateb Yacine* », consulté en ligne :

<http://www.limag.refer.org/Textes/2009JournéesNedjma/KhaddaHistoireModernite.pdf>

-P, Popovic, « *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir* », in *Pratique*, n° 151/152, décembre 2011, p. 1-32. Consulté en ligne : <https://pratiques.revues.org/1762>

-Rastier, François, « *Un concept dans le discours littéraire* », in *revue littérature*, volume 7, n°3, 1972, p. 87-101. Consulté en ligne :

[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_7\\_3\\_1965](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_7_3_1965)

-Rioux, Marcel, « *Remarques sur les concepts de visions du monde et de totalité* », in revue *Anthropologique*, vol. 4, no 2, Ottawa 1962, pp. 273-291. Consulté en ligne : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux\\_marcel/remarques\\_concepts\\_vision\\_monde/remarques\\_conception\\_monde.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux_marcel/remarques_concepts_vision_monde/remarques_conception_monde.pdf)