



La narrativisation de la trahison dans *L'histoire de Zahra*

SÉMIA HARBAWI

Université de Tunis

Résumé :

*Dans cet article, je propose de démontrer comment la notion de trahison dans *L'histoire de Zahra* rassemble des thématiques féministes et des stratégies postmodernes au niveau de la forme, soulignant de ce fait leur souci partagé d'établir de nouveaux modèles narratifs au cœur d'une quête identitaire et d'enjeux liés à une angoisse ontologique. À travers *L'histoire de Zahra*, l'écrivaine libanaise Hanan Al-Shaykh présente la trahison comme l'essence même du récit et de la narrativité. La trahison devient, du coup, un syndrome postmoderne avec divers symptômes et de multiples manifestations, basés sur toutes sortes de tromperie dans la négociation de l'identité féminine et ses modes auto-définissants.*

Mots-clé: trahison – féminisme – postmoderne – identité – stratégie

Resumen:

*En este artículo, voy a examinar cómo la escritora libanesa Hanan al-Shaykh presenta la traición en *La Historia de Zahra*, como traición a la esencia misma de la narración y narratividad. La traición se convierte en un síndrome postmodernista con síntomas diversos y múltiples manifestaciones, basada, tal como es, en todo tipo de engaño en la negociación de la libre determinación de los modos de definir. Hanan al-Shaykh reúne temáticas feministas y estrategias formales postmodernistas, subrayando así su preocupación compartida con el establecimiento de nuevas modalidades de narrativa en el eje identitario de las búsquedas y las cuestiones de angustia plagada de auto-postulados.*

Palabras-clave: traición – feminismo – postmoderna – identidad – estrategia

Abstract:

*In this paper, I will examine how betrayal, in *The Story of Zahra*, brings together feminist thematics and postmodernist formal strategies, thus underscoring their shared concern with establishing fresh narrative patterns at the hub of identitarian quests and issues of angst-ridden self-positing. In *The Story of Zahra*, Lebanese writer Hanan al-Shaykh presents betrayal as the very essence of narrative and narrativity. It becomes a postmodernist syndrome with various symptoms and multiple manifestations, predicated, as it is, on all manner of deception in the negotiation of female identification and self-defining modes.*

Key-words: betrayal – feminism – postmodern – identity – strategy



À travers *L'histoire de Zahra*, l'écrivaine libanaise Hanan al-Shaykh présente la trahison comme l'essence même du récit et de la narrativité. La trahison devient, du coup, un syndrome postmoderne avec divers symptômes et de multiples manifestations, basés sur toutes sortes de tromperie dans la négociation de l'identité féminine et ses modes auto-définissants. La trahison commence à partir de l'énonciation du titre lui-même: le référent de la troisième personne implique un certain détachement; une voix promettant de dévoiler les secrets de Zahra et par conséquent, d'ouvrir une brèche sur son intériorité. Cette voix est le double de Zahra, l'incarnation de son moi schizoïdique. En conséquence, l'acte narratif en lui-même devient un acte de trahison, de pénétration et de transgression. C'est une poussée dans ces zones tendres de la psyché, exposées à un regard sondeur et curieux. Dans cet article, je propose de démontrer comment la notion de trahison dans *L'histoire de Zahra* rassemble des thématiques féministes et des stratégies postmodernes au niveau de la forme, soulignant de ce fait leur souci partagé d'établir de nouveaux modèles narratifs au coeur d'une quête identitaire et d'enjeux liés à une angoisse ontologique.

Le commencement de la trahison dans *L'histoire de Zahra* coïncide avec un moment fondamental marqué par un événement traumatisant dont la protagoniste est la mère Fatmé. Cette dernière est le creuset qui permet l'interpénétration du traumatisme et de la déloyauté par son double acte de trahison, envers son mari, et plus particulièrement envers sa fille Zahra¹. Le récit débute par cet épisode où la mère et la fille se cachent derrière une porte dans une maison mystérieuse où Fatmé a donné rendez-vous à son amant. La main de la mère est étroitement maintenue sur la bouche de sa petite fille pour étouffer ses cris et l'empêcher de parler de peur que son écart ne soit découvert par son mari qui a pu les suivre. Un courant sémiotique sous-jacent palpite derrière les lignes en rythme avec les battements du coeur de Zahra. Leur dissimulation dans l'obscurité derrière une porte qui est légèrement entrebâillée pourrait être interprétée comme une sorte de régression dans un état de pré-séparation, une condition de non-différentiation où l'obscurité devient l'emblème d'un contexte gynocentrique. La porte qui reste partiellement ouverte trahit cette osmose en introdui-

¹ Cette situation doit être englobée dans la « betrayal trauma theory » de Jennifer Freyd où le choc affectif subi par un enfant à la suite d'un traumatisme physique ou émotionnel causé par l'un des parents, est attelé à un sentiment aigu de trahison, qui se traduirait plus tard en termes de divers désordres dissociatifs. Voir Jennifer Freyd, *Betrayal Trauma: The Logic of Forgetting Childhood Abuse* et "Blind to Betrayal: New Perspectives on Memory for Trauma," *The Harvard Mental Health Letter* 15 (1999): 4-6.



sant le Nom-du-Père sous l'apparence « d'une tête énorme... qui nous voit mais en même temps ne nous voit pas » (Al-Shaykh, 1995: 3)². La dernière phrase représente une métaphore du regard masculin et une allusion à la position des femmes arabes comme présentes/absentes, des entités invisibles aux yeux du patriarcat.

Au début, la mère n'est pas mentionnée en tant que telle. Elle est perpétuellement désignée par le pronom personnel « elle » ou par des parties de son corps, et notamment sa main: l'entité maternelle devient réduite à ce membre, nous permettant ainsi de parler en termes de métonymie réductrice qui lui dénie l'intégrité et la relègue à un état fragmentaire. La main de la mère acquiert une signification symbolique alors qu'elle devient un catalyseur du traumatisme, étouffant la fille et réduisant à néant sa vocalité. Cette main qui sent le savon et l'oignon, symboles du féminin et du domestique, n'écarte pas le mal; elle le provoque paradoxalement en trahissant la confiance de la fille et la fonction maternelle classique de protection³. La jeune Zahra se vautre dans un état de confusion et de perte. Son moi essuie des coups irrémédiables liés aux problèmes de projection et d'introjection au croisement desquels se trouve la mère comme ultime objet de désir. Fatmé trahit le lien cathectique avec sa fille qui se trouve embrouillée dans les mailles d'un rapport d'amour/haine striées par des besoins libidinaux prononcés et des impulsions homoérotiques, qui sont à la base de sa formation identitaire. Zahra condense ses sentiments vers Fatmé dans la métaphore de l'orange et son nombril⁴:

J'ai pensé tout au long, quand j'ai levé les yeux vers elle, combien j'ai voulu la tirer vers moi, me hisser près d'elle, toucher son visage et faire en sorte que ses yeux se plongent dans les miens. J'ai voulu disparaître dans le bord de sa robe et être plus près d'elle que le nombril est de l'orange!

Mais toutes les fois que j'ai commencé à penser de cette façon, j'ai senti une amertume envers elle et j'ai frissonné. J'ai porté cette douleur et cette haine à

² Toutes les citations dans cet article sont mes propres traductions à partir de sources en langue anglaise.

³ Le nom de Fatmé (« Fatma » prononcé en libanais) acquiert une connotation ironique car il est évocateur de la main de Fatma, fille du prophète Mahomet, censée écarter le mauvais œil et les esprits malfaisants. Cette main prend la forme d'une infinité de gris-gris en matériaux de tous genres qu'on peut porter sur soi ou accrocher sur le pas de sa porte.

⁴ D'autres métaphores significatives qui concernent ce contexte sont celles « des miroirs embués » et « du verre éclaboussé par la pluie » (9). Les deux surfaces réfléchissantes se rapportent à des notions de narcissisme et de projection frustrante sur la mère comme l'objet intériorisé du désir.



l'intérieur de moi toutes les fois que je lui ai désobéi et me suis sentie négligée par elle. L'homme était devenu le centre de sa vie, et autour de lui il n'y avait que des braises qui flottaient dans l'air. (*Ibid.*: 8-9)

Le malaise de Zahra en tant qu'enfant se traduit par des manifestations psychosomatiques: l'énurésie et la nausée qui exemplifient la manière même dont son corps, sur lequel elle perd tout contrôle, finit par la trahir⁵. Elle devient la complice de Fatmé et elles forment une triade illicite avec l'amant. L'innocence de Zahra est trahie puisqu'elle est contrainte à confronter la réalité des adultes: elle doit s'attaquer, bon gré mal gré, à des questions telles que la sexualité et le péché⁶. Dans de telles circonstances, le symbolisme de la chauve-souris et du figuier, qui parsème le récit, intervient pour accentuer le rôle prépondérant que le concept du péché joue dans l'interprétation des mécanismes cachés de la trahison et de la folie imminente de Zahra. Le figuier évoque l'image de l'arbre interdit de la connaissance et la notion du péché originel dans la tradition arabomusulmane. Quant à la chauve-souris, elle est étroitement liée au sang, un fluide à connotation féminine, qui se tient comme rappel de la malédiction d'Eve (la menstruation).

Le sentiment de trahison que Zahra a éprouvé peut également être attribuable au fait qu'elle se trouve coincée en position interstitielle entre ses parents qui incarnent deux pôles diamétralement opposés: d'une part, la mère qui représente l'Orient dans son association avec la magie, les émotions, la sensualité, la cruauté et les rêves. D'autre part, le père qui représente la moitié occidentale parce qu'il est constamment associé à des notions telles que le progrès, la raison et l'autorité. Il s'agit d'une figure patriarcale tyrannique par excellence, représentée par

⁵ À un moment donné, Zahra lie implicitement sa nausée à l'image de la main de sa mère sur la cuisse de l'amant de cette dernière, qui tend à confirmer la signification de la main comme vecteur important de trahison dans le récit. Il est intéressant que l'obscurité soit encore un autre indice de la trahison, qui complète la fonction de la main. Cette notion est corroborée par la main de l'oncle incestueux qui caresse le corps de Zahra dans un cinéma englouti par l'obscurité (23) ou la réminiscence de Zahra à propos de la main de son cousin Kasem « dans une obscurité si intense ... s'insinuant sournoisement dans [la culotte de Zahra] » (22). Les deux épisodes semblent reproduire la scène initiale où la main de Fatmé obstrue la bouche de Zahra tandis qu'elles se cachent derrière une porte dans l'obscurité d'une chambre au début du roman.

⁶ La notion omniprésente du péché pourrait expliquer la fétichisation de la salle de bain, comme sanctuaire de propreté et de purification, qui devient un refuge toutes les fois où elle veut échapper aux exactions de ses tortionnaires, d'abord son père, son oncle et puis son mari. La salle de bain lui a permis « de disparaître dans le temps et dans l'espace; elle [l'a coupée] de toute relation humaine. Elle a cloisonné [sa] mémoire... » (97).



un symbole phallique puisque Zahra le surnomme le « seigneur du tramway » (*Ibid.*: 14). Il est toujours dépeint portant un costume kaki, un vêtement occidental typique, avec sa montre comme appendice inséparable qui fait allusion à la notion du temps: un concept occidental, en premier lieu, dont les connotations importantes sont celles de la rigidité et d'une certaine linéarité d'existence. Zahra raconte qu'il voit la « vie en termes de noir ou de blanc » (*Ibid.*: 24), de ce fait exposant la stérilité de sa vision binaire du monde, qui explique le recours réitéré de la part de Hanan al-Shaykh au principe d'indétermination, à travers tout le récit, pour contrecarrer une idéologie patriarcale logocentrique. Le prénom du père, Ibrahim ('Abraham' en arabe), pourrait être compris comme allusion au sacrifice de Zahra sur l'autel de la trahison de sa mère, puisque le père bat la fille pour l'inciter à admettre la vérité au sujet de l'adultère de sa mère.

Cette dichotomie que vit Zahra, entre une mère orientale et un père occidentalisé, sert à établir une sorte d'« allégorie manichéenne » qui pourrait contribuer à expliquer le manque de repères stables et cohérents pour sa formation identitaire et l'étiologie de son moi schizoïdique plus tard en tant qu'adulte⁷. Ce qui rend la situation encore pire est le fait que Fatmé n'offre pas de modèle maternel valable que sa fille pourrait émuler: elle est une menteuse finie et une voleuse pathétique, par-dessus le marché. D'ailleurs, Zahra éprouve de l'amertume à l'égard du traitement préférentiel que Fatmé réserve à son fils Ahmad dans une société arabe où la différenciation entre les rôles alloués à chacun des sexes est une notion profondément ancrée:

Tous les jours, à chaque fois que nous nous sommes assis dans la cuisine pour manger, [l'amour de ma mère] était déclaré: après avoir rempli mon plat de potage, elle servait mon frère Ahmad, prenant tout son temps, recherchant soigneusement les meilleurs morceaux de viande ... Là, ils étaient dans le plat d'Ahmad. Là, ils finissaient dans le ventre d'Ahmad. (*Ibid.*: 11)

À ce stade, le corps féminin, en particulier le visage comme composante identitaire majeure, devient le moyen privilégié pour exprimer la douleur occasionnée par son trauma. Ses boutons d'acné, qui pourraient être interprétés en

⁷ Cette condition est caricaturée, par exemple, quand Fatmé raille la forme des jambes de Zahra : « 'Tu ne vois pas à quel point tu as les jambes arquées ?' Et elle a ajouté, en regardant mes pieds : 'L'un indique la gauche, l'autre la droite' » (*Ibid.*: 4).



tant que symptômes psychosomatiques, sont des vecteurs de trahison, parce qu'ils concrétisent le traumatisme et trahissent son intériorité ravagée: « Mes doigts découvraient [un bouton], le touchaient, pelaient la peau sèche, puis le pressaient pour le faire disparaître. Je ne m'arrêtais qu'après avoir trouvé une goutte de sang sur mon doigt » (*Ibid.*: 24). L'automutilation, dans ce cas-ci la défiguration, se transforme en acte d'automortification: les blessures infligées au moi sont traduites en stigmates faciaux comme indicateurs concrets d'implosion de l'identité. Le corps de Zahra, de nouveau, la lâche et élude son contrôle: « C'était comme si mes doigts se devaient de se mettre au travail avant même que je ne dise un mot » (*Idem*).

Cependant, la protagoniste démontre une part substantielle de résilience par le contrôle qu'elle exerce sur son auto-représentation⁸: Zahra manipule la panoplie de clichés qui sont de rigueur pour définir la manière dont une jeune fille chaste devrait se comporter. Elle joue plusieurs personnages pour tromper son père despotique qui, comme elle le déclare à plusieurs reprises, la tuerait si jamais elle venait à faire une entorse au code moral strict qu'une fille musulmane doit respecter. Dans la litanie qui suit, elle considère, avec un cynisme détaché, l'instabilité et la multivalence de son image :

Cela faisait partie d'un conglomérat de peur, de peur, surtout, que mon image de moi-même soit renversée ... l'image dont j'avais coulé des centaines de copies pour les distribuer à tous ceux qui m'avaient connue depuis l'enfance. Voici Zahra, la fille mûre qui parle peu ... Zahra la casanière, qui rougit pour un oui ou un non ; Zahra l'étudiante assidue... Zahra dans la bouche de qui le beurre ne fondrait pas, qui n'avait jamais souri à aucun homme, pas même aux amis de son frère. Voici Zahra - une femme qui s'étend toute nue jour après jour sur un lit dans un garage puant, incapable de protester contre quoi que ce soit. Qui se trouve sur la table du vieux docteur... (*Ibid.*: 40)

Dans cette méditation au sujet des divers stéréotypes tournant autour de la représentation des femmes, Zahra parodie (la parodie étant une autre forme de trahison) la conception patriarcale imposée aux femmes. Elle assume « ce rôle délibérément. Ce qui signifie déjà la transformation de la subordination en af-

⁸ La représentation des femmes peut être considérée comme une forme de trahison puisqu'elle a toujours été utilisée, à travers toute « l'histoire du logos, » comme stratagème patriarcal répressif afin de faire taire et subjuguer les femmes. Voir Shoshana Felman, "Women and Madness: The Critical Phallacy," dans *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, p. 120.



firmation, et le renversement de cette même subordination» (Irigaray citée par Curti, 1998: 3). Dans la même veine, elle critique les attentes des hommes arabes au sujet de la femme prototypique quand elle refuse d'accorder sa main au premier homme qui se propose à elle: « Il veut m'épouser parce que je suis docile, parce qu'il n'a jamais vu mes dents, parce que je ne rivalise pas avec sa propre suffisance, parce que je suis un mystère pour lui » (Al-Shaykh, 1995: 29-30). Quand elle réfère de façon ambiguë à elle-même comme étant un « mystère », elle défie tout résumé sommaire et complaisant de son identité selon une définition masculine caractérisée par une hiérarchisation normative, en plaçant son identité au delà des limites imposées par la catégorisation patriarcale.

En accord avec ceci, elle établirait plus tard un parallèle implicite entre son moi et l'Afrique, où elle choisit de se rendre après son deuxième avortement et la dépression nerveuse qui s'ensuit. Cette analogie tourne autour de l'Afrique comme allégorie des sombres secrets de l'âme féminine qui dépassent l'entendement masculin et, par la même, représente une allusion à la description freudienne de la psyché féminine comme un continent noir⁹.

L'acte originel de trahison, qui est celui perpétré par la mère, prépare le terrain pour l'accumulation et la superposition de couches successives et semblables, qui représentent une spirale de désintégration psychique. La trahison devient le signifiant ultime, puisque tous ses catalyseurs, aussi bien externes (traditions, mère, père, amant, oncle, frère) qu'internes (corps et langue) réfèrent inlassablement à bien d'autres dans un mouvement circulaire et sans fin. Il est intéressant de noter que, dans ce modèle, les hommes se posent, constamment et uniformément, en tant que traîtres caractérisés par leur brutalité au niveau de l'acte ou de la parole. Le premier amant de Zahra, Malek, trahit sa confiance: il parvient à la séduire dans une société arabe qui interdit les rapports sexuels avant le mariage et qui fétichise la virginité d'une jeune fille. La perte de la dite virginité au profit du futur mari scellerait la propriété légitime de ce dernier du corps féminin. L'acte sexuel devient, dès lors, un autre « mécanisme pour établir une hiérarchie et imposer la puissance, la domination et donc la déshumanisation » (Mernissi, 1996: 38). Malek promet d'épouser Zahra en dépit d'être marié lui-même. Il la déflore et l'incite, plus tard, à subir deux hymenorraphies pour la déflorer encore une fois « sans que cela lui procure un quelconque plai-

⁹ Après avoir caché entre ses cuisses les pages de son journal intime qu'elle a déchirées pour empêcher son oncle de les lire, elle proclame: « Ces pages sont à l'abri entre mes cuisses, homme obstiné! Elles sont en sûreté! Même si tu devais appeler le meilleur marabout d'Afrique, il ne les retrouverait jamais, à moins que ces pages elles-mêmes m'aient ... trahi » (28).



sir puisqu'il savait que la restauration était contrefaite » (Al-Shaykh, 1995: 34). Il traite son corps comme un objet et par la suite le 'possède,' en accord avec les connotations de son prénom¹⁰. Le deuxième amant de Zahra, le tireur embusqué, utilise son corps comme exutoire et promet lui aussi de l'épouser mais la tue à la fin lorsqu'elle commence à constituer une menace.

Un autre exemple de trahison masculine serait celui de l'oncle de Zahra, Hashem, qui est présenté, au début, comme un mythe nationaliste¹¹. Il est un membre renommé du PPS, une faction politique pro-syrienne, dont l'emblème est « l'orage rouge », un svastika dans un cercle. L'association nazie évidente est une réminiscence de la mention que fait Zahra de la moustache de son père qui ressemble à s'y méprendre à celle d'Hitler (Al-Shaykh, 1995: 24). Ceci équivaut à une tentative de souligner les affinités, voire même la connivence, entre deux appareils totalitaires et monologiques fondés sur l'oppression des femmes: le patriarcat, symbolisé par le père, et le nationalisme, dont le représentant principal est Hashem¹². Mais Zahra finit par démystifier cet héros nationaliste de légende et exposer la naïveté illusoire de ses fantasmes: « J'ai vu à quel point il était différent de son image et de ma propre mémoire fanée. Combien plus court et plus dodu il était... ici, en Afrique, il a entretenu dans son esprit une image symbolique de sa patrie, prenant celle-ci pour la patrie telle qu'elle était vraiment » (*Ibid.*: 19-20). Le rapport incestueux qu'il impose à Zahra représente la trahison de l'affection de cette dernière et la violation d'un tabou.

D'ailleurs, l'inceste devient une métaphore de la conception que se font les nationalistes des femmes comme les icônes d'un idéal nationaliste à travers l'amalgame du corps féminin avec celui de la mère patrie, qui est toujours perçue comme féminin. La relation intime que Hashem entretient avec sa nièce devient sa manière à lui de retourner à son pays d'origine. Il déclare: « Après ces longues années, il a semblé que j'ai commencé à respirer encore, et toucher même le tissu de mon engagement à ma famille et à ma patrie. J'ai ressenti le besoin de toucher [les mains de Zahra] et [son] visage et le bord de sa robe. À travers elle, j'ai espéré absorber toute ma vie, ici et au Liban » (*Ibid.*: 69).

¹⁰ 'Malek' signifie 'propriétaire' en arabe.

¹¹ Elle mentionne le rat, l'icône même de la trahison, quand elle compare son oncle à cet animal nécrophage (27).

¹² Pour une analyse détaillée de la complicité entre ces deux discours et leur investissement symbolique en termes de représentation des femmes, voir l'article d'Elleke Boehmer "Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa," dans *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, pp. 3-24.



Pour surmonter la douleur désagrégeante engendrée par les abus insupportables de son oncle, Zahra se retire dans un état de transe qui peut s'apparenter à du somnambulisme; un engourdissement sensoriel qui embrouille ses coordonnées temporelles. À un moment donné, elle déclare: « Le temps m'a échappé » (*Ibid.*: 37). Ce qui se produit avec Hashem déclenche une autre mémoire d'abus perpétré par son cousin Kasem, dans un jeu qui émule la structure de la langue elle-même où chaque signifiant se rapporte encore à un autre dans un processus de 'différance' interminable: la fragilité inhérente de la langue fait écho à celle de Zahra.

Son traumatisme, qui est le résultat de l'accrétion de plusieurs actes de trahison, engendre l'apathie et le silence. Elle se complaît dans une condition frôlant la catatonie: elle est toujours « immobile », « sans expression » et inerte, d'abord avec son père, puis Malek, puis son oncle Hashem, et plus tard son mari Majed, l'associé de Hashem qu'elle épouse en Afrique. Après avoir subi deux avortements, elle souffre d'une dépression nerveuse qui est, en partie, causée par son incapacité à jouer la panoplie des rôles traditionnellement assignés à son sexe¹³ ou à se conformer à la représentation idéalisée que les hommes arabes se font des femmes dites 'respectables.' Quand Majed découvre, durant leur nuit de noce, qu'elle n'est pas vierge, elle s'est transformée à ses yeux « d'une fille chaste en une femme abominable et intrigante » (*Ibid.*: 86). Elle ne correspond pas à l'image stéréotypée qu'il avait bercée depuis longtemps au sujet de ce qu'une fille vertueuse et décente devrait être et ils se séparent. La contrainte et le « faux semblant » qui caractérisent sa vie de femme mariée atteignent un tel degré que l'état psychologique de Zahra se détériore encore plus. Elle ne peut pas apprivoiser la tension produite par le désaccord entre son désir de vivre pour elle-même et une réalité externe écrasante. Ainsi elle sombre dans la folie, une sorte de mort psychique qui est en soi une étape obligatoire pour se dépouiller du faux moi qui l'avait étouffée jusque là: « Les femmes ont besoin de sentir mourir quelque chose en elles-mêmes avant qu'un nouveau moi puisse re-naître.... Peut-être est-ce un besoin... d'échapper au ... système que le patriarcat leur a imposées, sous quelque forme que ce soit. Ce n'est pas la même chose que l'annihilation du moi mais la mort du faux-moi précéderait nécessairement la naissance du moi véritable » (Demaris Wehr citée par Fido, 1991: 336-37).

¹³ Phyllis Chesler affirme que « Ce que nous considérons comme de la folie chez les femmes ... est soit dû au fait qu'elles assument un rôle dévalué ou qu'elles rejettent totalement ou partiellement un stéréotype de rôle relié à leur sexe » (Citée par Felman, 1997: 118).



Après avoir forcé Majed à lui accorder le divorce, Zahra retourne à la maison de ses parents au Liban, un pays dévasté par la guerre civile. À ce moment précis, nous sommes confrontés à une illustration de la façon dont se superposent constamment le personnel et le politique: Le visage marqué de cicatrices et l'intériorité dévastée de Zahra deviennent les constituants d'une carte intime de douleur et de désolation, qui sont les contreparties de la carte du Liban déchiré par la guerre. Aussi bien le corps de Zahra que son esprit acquièrent une signification double puisqu'ils symbolisent à eux deux la situation de la patrie, sacagée par une guerre civile qui a trahi l'intégrité de la nation. La vie quotidienne de Zahra dans la maison de ses parents, en période de bombardements intenses, peut être englobée dans le cadre d'une « politique de l'intime » qui l'aide à faire face à son traumatisme: «Chaque fois que j'ai su que les batailles faisaient rage et que chaque front était un enfer, je me suis sentie calme. Cela voulait dire que mes périmètres étaient fixés par ces murs... » (Al-Shaykh, 1995 :125). Le personnel s'imbrique avec le politique pendant que le tumulte qui fait osciller le pays fournit, paradoxalement, ce qui pourrait passer pour de la finalité et de l'ordre dans la vie de Zahra; une situation qui aboutit à son aventure amoureuse avec le tireur embusqué à qui, au début, elle s'offre comme distraction pour sauver la vie d'autres personnes.

La trahison, un terme qui regroupe plusieurs notions, est illustrée par différentes actions mais également par des stratégies génériques et formelles. Car une question pourrait se poser: Le récit de Zahra est-il vraiment autobiographique? Si elle meurt à la fin du récit sous les balles du tireur embusqué, par qui alors l'histoire est-elle racontée ? Par sa Qarina, la manifestation psychique de son inconscient?¹⁴ L'implication pourrait être, dans ce cas, une trahison de la confiance du lecteur et la transgression d'un engagement implicite entre auteur et lecteur. Par conséquent, Al-Shaykh a recours à la transformation du modèle narratif par l'intermédiaire de la mémoire, dont la réticulation délinéarisée des éléments hybrides 'corrompt' et viole les règles du genre. Le corps « monstrueux » du protagoniste aliéné se traduit en texte ou genre « monstrueux », parce qu'elle fend systématiquement le tissu cohésif d'un récit chronologique et empêche sa sommation linéaire et téléologique à cause du recours perpétuel au non sequitur et à l'intervention d'autres points de vue: au milieu du récit, Hashem, puis Majed

¹⁴ Elle définit la Qarina, qui incarne et condense ses désordres dissociatifs, en tant qu' «esprit jumeau ... un djinn qui envahit le corps d'une personne et s'y cache jusqu'à ce que la personne soit sur le point de dormir, alors il se matérialise, particulièrement durant le jour, et commence ... à lui faire faire des cauchemars » (98).



deviennent tour à tour les narrateurs, et leurs points de vue semblent avoir été intériorisés et régurgités par Zahra.

La tactique de 'différance' trahit la conception selon laquelle le sens doit être considéré comme une entité irréductible et une « présence-en-soi ». Le corps textuel féminin affiche son infinité: « ... il est sans limites, il commence de partout, et quand il finit, il re-commence » (Curti, 1998: xiii). Zahra retrace les méandres de sa mémoire subjective pour procéder à un traitement prismatique et polyvalent du passé et du présent. Elle trahit son propre désir de se positionner au centre du discours, mais au moment même où elle essaye d'exécuter ce re-centrement, elle le renverse du même coup par certains stratagèmes manipulatoires, que ce soit ou non de façon consciente. Ces stratagèmes sont basés sur l'excès résultant du va et vient entre le corps et le texte; un passage qui est chargé de lacunes de telle sorte que la trahison devient plus que probable.

Dans le premier chapitre intitulé « Zahra se rappelle », les caprices de la mémoire trahissent la réalité que Zahra tâche de reproduire. C'est le cas, par exemple, quand elle parle de façon ambiguë « d'un sentiment » mystérieux et ambivalent qui l'accable toutes les fois que sa mère l'abandonne pour son amant: « C'était un sentiment qui avait brisé la réalité et l'imaginaire. Il s'apparentait à ce que j'éprouvais chaque fois que je montais dans les montagnes russes... filant entre le ciel et la terre. Il me suspendait entre ciel et terre ... » (Al-Shaykh, 1995 :13). Cet état d'apesanteur est associé à la trahison et à la perte car Zahra a été amenée à ouvrir une boîte de Pandore et à devoir se mesurer à des notions dont la connaissance a ravagé son innocence. On pourrait dire que la citation mentionnée ci-dessus est une réflexion sur son autobiographie et le genre auquel elle devrait être assignée: ce n'est ni un récit qui reflète totalement la réalité - parce que la mémoire subjective intervient pour briser l'illusion du réalisme - ni un travail d'imagination poétique parce que la réalité finit toujours par s'imposer.

En outre, la narratrice rompt systématiquement l'illusion d'un récit réaliste et sème le doute en ce qui concerne la véracité ou l'exactitude de ses souvenirs par le biais d'interrogations continues qui s'entremêlent au récit comme autant de rappels sur la nature artificielle de la narrativité. Elle interpole des digressions d'une manière brusque sans aucune transition, pour seulement reprendre un récit qui est suturé suivant un modèle aléatoire, de ce fait émulant le processus réel de la mémoire. Zahra présente ces souvenirs bariolés sur un mode brouillé et quasi fortuit où la mère est le seul élément susceptible de prêter un semblant de cohésion. Le collage, étant une technique postmoderne, permet à Zahra de jongler avec les différentes phases de sa vie dans un jeu de fragmentation qui trahit son sentiment de perte.



Son recours à l'indétermination, qui consiste à réunir des opposés, est une composante importante du cadre postmoderne du récit¹⁵. Elle parle souvent en termes de « voir, et pourtant ne pas voir » ou « être et ne pas être » (*Ibid.*: 22). À un certain moment, elle affirme qu'elle était « dans un état où tout existait et pourtant n'existait pas » (*Ibid.*: 38). Elle ramène la réalité à des sensations disjointes, équivalant à un état avoisinant la schizophrénie. Son état dégénère à la suite de son deuxième avortement et elle se trouve internée dans un asile psychiatrique après sa dépression nerveuse. La trahison devient le phénomène et conjointement l'épiphénomène. C'est un paradoxe reflété par la trahison de la langue et de la mémoire au moyen de contradictions omniprésentes: le rassemblement des dualités trahit la stabilité et l'invariabilité allégués de la signification dans un cadre logocentrique. Zahra associe uniformément une entité et son opposé, tout en excluant toute possibilité de hiérarchisation. Elle est elle-même l'exemple évident car elle est traîtresse et victime de trahison en même temps. Après avoir dissimulé les morceaux d'une page déchirée de son journal intime de peur que son oncle lascif ne les trouvent, elle « a été remplie d'un sentiment de bonheur et s'est félicitée de [son] habileté et de ce genre de tromperie auquel [elle] a toujours eu recours en se jouant de [son] père » (*Ibid.*: 27). Elle se livre à l'autocontradiction et à l'ambiguïté morale: à un moment, elle se sent repoussée par les mensonges et la duperie de Malek mais seulement deux phrases plus tard, elle admet: « J'ai planifié comment pouvoir duper [Majed] et ainsi l'empêcher de découvrir que j'étais une femme qui avait subi deux avortements » (*Ibid.*: 39).

La trahison est, assez paradoxalement, la seule constante dans le diaporama de Zahra. Elle forme une suite interminable, 'trahissant' sa propre constance. La trahison est à tout jamais déplacée, re-située, reformée, ré-interprétée, protéiforme parsemant le parcours de Zahra. La trahison devient un principe structurel d'organisation et le fil conducteur du récit, exposant sa fragilité et ses paradoxes tout en fournissant une unité holistique. La trahison devient également un moyen subversif pour enfreindre les limitations prescriptives de la domination patriarcale puisque Zahra fend le voile qui escamote la dimen-

¹⁵ L'emblème de l'indétermination dans le roman est la chauve-souris, une créature liminale entrevue le plus souvent au moment du crépuscule. Cet animal indique la dévastation des opposés binaires puisqu'il affiche conjointement des caractéristiques de l'oiseau et de la souris, de ce fait rassemblant le ciel et la terre. D'ailleurs, la chauve-souris, comme symbole du monde chthonique, est associée à la nuit, à un moment d'opacité, de silence, dont l'obscurité amorphe dilue et évapore toutes les dualités et différences et rappelle les secrets soi-disant insondables de la psyché féminine.



sion féminine de l'expérience, de ce fait trahissant l'injonction stricte du « non-dire » qui est le mot d'ordre dans la plupart des cultures arabo-musulmanes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AL-SHAYKH, H. (1995) *The Story of Zahra*, traduit par Peter Ford. New York: Anchor Books.
- CURTI, L. (1998) *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. Londres: MacMillan Press LTD.
- FELMAN, S. (1997) "Women and Madness: The Critical Phallacy", dans *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Catherine Belsey et Jane Moore, 2^{ème} édition, Londres, MacMillan Press LTD, pp.117-32.
- FIDO, E. S. (1991) "Mother / lands: Self and Separation in the Work of Buchi Emecheta, Bessie Head and Jean Rhys" dans *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, Susheila Nasta, Londres, The Women's Press LTD, pp. 330-50.
- FREYD, J. (1996) *Betrayal Trauma: The Logic of Forgetting Childhood Abuse*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FREYD, J. (1999) "Blind to Betrayal: New Perspectives on Memory for Trauma." *The Harvard Mental Health Letter*, 15: 4-6.
- MERNISSI, F. (1996) *Women's Rebellion and Islamic Memory*, Londres: Zed Books.