

***LA DIMENSION PARABOLIQUE DE LA PEINTURE DANS  
LE JOUR DERNIER, DE MOHAMED KACIMI.***

*In : Etudes littéraires maghrébines, n° 14, Paris, l'Harmattan, 1999*

Le rapport de la fiction à l'histoire et à l'idéologie a toujours été au cœur des débats sur la littérature maghrébine d'expression française. La légitimité de cette dernière a souvent été remise en question par les critiques arabophones qui lui reprochent un manque d'engagement social et politique. Ce questionnement peut paraître dépassé. Cependant les événements sanglants qui déchirent l'Algérie d'aujourd'hui et les prises de position de certains critiques qui annoncent la mort de cette littérature remettent ces préoccupations à l'ordre du jour.

C'est pour ces raisons que nous avons choisis de porter notre attention sur l'un de ces jeunes écrivains qui apportent un souffle nouveau dans ce champ. Il s'agit de Mohamed Kacimi. L'œuvre d'analyse retenue est son dernier roman *Le jour dernier*.<sup>1</sup> Ce livre s'inscrit d'emblée dans le cadre de la violence qui caractérise l'actualité Algérienne. A ce titre, il n'a rien d'original. En effet, il rejoint l'ensemble des productions qui ont vu le jour ces derniers temps et qui traitent le fanatisme islamiste et ses conséquences sur la société.<sup>2</sup>

Notre objectif est d'analyser le mode de fonctionnement de cette oeuvre. Autrement dit, l'ensemble des rapport qui s'établissent entre une forme et une histoire. Pour ce faire, nous nous appuyons sur deux notions. La "forme sens" de Henri Meschonnic et la parabole.

Précisons que notre intérêt est de voir comment la peinture qui occupe une place de prédilection dans le roman, peut jouer un rôle de médiation entre l'esthétique et l'idéologique ? quelle est la nature des connexions qui s'établissent entre le signifiant iconique et l'acte verbal ? quels sont leurs effets sur la structuration du récit ? enfin, quels sont les enjeux poétiques et politiques du choix de la peinture comme parabole ?

La conception de l'écriture comme "forme-sens" nous intéresse dans la mesure où elle permet de se positionner par rapport aux oppositions simplistes entre les formalistes pures d'un côté

---

<sup>1</sup> Mohamed Kacimi, *Le jour dernier*, Stock, 1997

<sup>2</sup> Citons à titre d'exemple *le Sable rouge* de Abdelkader Djemaï, Michalon, 1996; *Lettres algériennes* de Rachid Boudjedra, Grasset 1995 et *La vie à l'endroit*, Grasset, 1997; *Oran langue morte* de Assia Djebar, Actes sud, 1997 ...etc.

et les défenseurs des approches thématique, sociologique et psychologique d'un autre côté. C'est une manière d'occuper un site médian qui autorise l'intersection de ces différentes disciplines. Henri Meschonnic dit dans ce sens :

" La forme-sens annule sur le terrain de la poétique les oppositions idéalistes telles que biographie / oeuvre, thème / forme. Elle inscrit par son trait d'union, un système dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet lecture "<sup>3</sup>

Il en ressort que l'œuvre se donne à lire comme un "tout organique". C'est un système où la forme et le sens sont consubstantiels. Dans cette optique, l'écriture est un mécanisme qui repose sur la synergie du "vivre" et du "dire". Elle implique l'habitus aussi bien du lecteur que de l'auteur. Le vivre ne se réduit pas à une simple expression du monde. Il est à saisir à travers les mécanismes du livre en tant que vision du sujet et en tant que "forme-histoire". Quant au dire, il renvoie à la conception de l'œuvre comme système. Il permet d'établir une dialectique entre les différentes disciplines. C'est une notion qui insiste sur les rapports entre les procédés et les thèmes.

Par ailleurs, le recours au concept de parabole dans notre analyse est autorisé par le texte lui-même qui en fait la charpente maîtresse. Sa définition est très controversée.<sup>4</sup> La confusion qui l'entoure vient d'abord de la parenté qui la lie avec l'allégorie et la fable. Nous remarquons ceci à travers la définition du *Petit Robert* par exemple : " Un récit allégorique des livres saints sous lesquels se cache un enseignement". Pour *le Littré*, l'allégorie est le terme générique et la parabole s'emploie pour désigner "les allégories contenues dans les livres saints".

Pour éviter de reprendre toutes les définitions consacrées à ce sujet, nous adoptons la position de Michel Leguern pour qui l'allégorie au sens large se divise en deux catégories : l'allégorie au sens strict et la parabole. Pour lui, le récit parabolique fait directement référence à la réalité. De ce fait, la vérité est indiquée sur deux niveaux isotopiques. Sur le plan de l'isotopie figurative où elle se donne à lire en tant qu'histoire vraie et sur le plan de l'isotopie thématique comme une histoire illustrant une vérité. Quant à l'allégorie, la vérité est exprimée sur le seul plan de l'isotopie thématique. Une autre distinction peut se faire au niveau des fonctions. Les deux concepts contiennent un sens littéral et un sens figuré.

"L'allégorie sert à dire ce que les sens ne peuvent pas appréhender directement, et que l'imagination ne peut pas se représenter, sous une forme qui donne prise à l'activité des sens et celle de

---

<sup>3</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, 1973, p. 34

<sup>4</sup> Voir à ce propos les différents articles qui lui ont été consacrés dans : *Parole-figure-parabole*, Presses universitaires de Lyon, 1987

l'imagination. Elle sert à donner corps aux idées, en mettant l'imagination au service de l'intellect; elle met à portée de l'imagination ce qui, de lui-même, serait à la portée du seul intellect."<sup>5</sup>

Il s'ensuit que la parabole sert à exprimer l'indicible. Elle a une fonction contestataire dans le récit. Il est donc intéressant de voir comment ces deux notions sont actualisées dans le texte d'analyse.

Dès la couverture du roman, le lecteur est en face d'un tableau représentant le mythe d'Abraham.<sup>6</sup> L'exploitation de ce mythe fondateur dans sa dimension anecdotique n'a rien d'original. En effet, nombreux sont les écrivains maghrébins qui ont intégré ce paradigme dans leurs oeuvres. Chez Khatibi par exemple, il est le support d'un protocole poético-philosophique qui met en scène la coïncidence du mythe et du prénom de l'auteur ( Abdelkébir ). De ce fait, il est le substrat au traitement de la question identitaire.

Quelle est donc la nature de la relation de l'acte scriptural et de l'acte pictural chez Mohamed Kacimi ? Quelle est la fonction de ce tableau dans le texte ? Comment la peinture en tant que représentation imaginaire est-elle infléchie par le texte ? S'agit-il d'un parallélisme ou d'une fusion des deux actes ? Comment le tableau-objet peut-il impliquer les paradigmes du voir, du lire et de penser ? Est-il question d'un site de constituants idéologiques textualisés ? Si tel est le cas, la peinture joue -t- elle un rôle de médiateur entre la fiction et son arrière plan socio-historique et culturel ?

Dans le premier chapitre du roman le narrateur ne fait aucune allusion au tableau d'illustration. Le lecteur est pris dès la première page dans une sorte de description restituant la solitude d'un peintre. Le rapport à la toile vierge s'annonce d'emblée érotique.

« A ses côtés, étendue sur le lit, sa compagne, une toile vierge à la trame douce et veloutée. Il lui livre, au lever du jour à la tombée de la nuit, son envie de peindre et son désir de faire l'amour. Il la caresse, ses yeux s'allument. Son sexe se remet doucement à palpiter. » p.11

La toile se donne à lire comme objet de substitution et comme site de transfert. Elle n'a de valeur que dans la mesure où elle permet de souligner les compétences cognitives du narrateur. Autrement dit, ce n'est pas sa dimension référentielle qui importe, mais son organisation au niveau du discours. La vue et le tactile jouent un rôle important dans cette humanisation. La toile devient corps.

---

<sup>5</sup> Michel Leguern, "Parabole, Allégorie et Métaphore", in *Parole-Figure-Parabole*, Ibid, p.31

<sup>6</sup> L'explication de ce mythe est donnée à la page 36 du roman. Il relate l'histoire d'un prophète appelé à sacrifier son fils Issac à Dieu pour faire preuve de son dévouement ( cf. La Genèse 22 ). Au moment où il s'apprête à exécuter la sentence divine, un bélier est substitué à l'enfant. Chez les musulmans la fête de l'Aïd El Kébir célébrée chaque année est un rituel pour perpétuer ce geste.

« Il pose une main sur son ventre, à l'endroit où les poiles entourent la cavité du nombril. De l'autre, il effleure lentement la toile, en caresse la trame. Ses doigts glissent avec douceur sur le tissage et font vibrer les nervures. » p. 13

Le narrateur introduit tous les sens dans le récit comme des facteurs de substitution. La solitude du peintre et le manque d'affection sont compensés par une érotisation du langage. La relation à l'acte scriptural et pictural passe par la médiation visuelle. Le regard devient ainsi le catalyseur qui structure tout le roman. Cette érotisation à la fois de la toile et du lexique reflète par ailleurs l'angoisse de la paralysie du geste.

« Les secondes passent et la question revient à la charge, plus lancinante encore : que fais-tu ici, au milieu de ce froid, de cette nudité ? Tes doigts ne t'obéissent plus, ta toile va rester blanche jusqu'à la fin de tes jours. Tu mourras de faim et de silence. » p.26

De ce fait, c'est l'acte même de la création qui devient l'enjeu fondamental du récit. Ainsi, la peur devant la toile blanche rappelle l'écriture blanche dont parle Khatibi dans son roman **Amour bilingue**. Pour mieux élucider ces croisements de l'acte pictural et de l'acte scriptural, le narrateur met en abîme le tableau d'illustration dans le récit ( cf. pp. 35-46 ).

L'angoisse de la paralysie fait de l'acte pictural un élément vital. Cette idée est renforcée par son association à la faim, au froid et à la parole. Ainsi, le corps occupe une place fondamentale dans le processus de la création. Le principe de la mort devient alors une chance narrative. En effet, la suspension du geste pictural est compensée par le geste scriptural. « le picto-romanesque »<sup>7</sup>, pour reprendre François Jost, subit ici un arrangement qui permet de mettre en relief l'instantanéité du geste du peintre par rapport à l'écriture. Ce qui importe ce n'est pas l'objet peint, mais le geste. Cette duplicité restituée par le narrateur au niveau du discours lui donne la possibilité de dériver vers le paradigme de l'écriture salvatrice. Le système pictural est on ne peut plus un acte linguistique. Pour mieux comprendre cette synergie, nous allons analyser quelques extraits du livre.

## Un miroitement décalé

Le premier concerne le mythe d'Abraham qu'on retrouve justement sur la couverture du roman. Le corpus se situe dans le troisième chapitre où le narrateur relate sa rencontre avec le directeur d'un centre d'art qui vient d'acquérir sa toile. La description du tableau est une sorte de mise en abîme de la page de garde. Ce paragraphe se répartit en deux idées majeures. D'une part,

---

<sup>7</sup> François Jost, « Le picto-romanesque », in : *Revue esthétique*, « Voir-entendre », N° 4, 1976

l'interprétation du directeur. D'autre part, l'explication donnée par l'artiste. La première est introduite par le narrateur qui dit :

« Sur un fond rouge tourmenté, se détachait le visage d'un bel enfant. Un enfant aux traits marqués par la solitude et l'errance, au hâle prononcé par de longues traversées du désert. Son regard farouche et incandescent dégageait une étrange impression. Une impression d'effroi ou d'extase, on ne savait. Sa bouche ouverte semblait aspirer l'espace. Entre les dents, l'on devinait un cri, étouffé. Un cri qui ne pouvait jaillir. Les boucles de ses cheveux lui encerclaient le cou. Un cou droit, altier et qui s'arrêtait soudain...tranché d'un coup sec. La tête décapitée de l'enfant saignait sur un livre grand ouvert. Un livre vert et doré orné d'enluminures. Un livre saint. Le filet de sang qui s'échappait de la tranchée se mêlait aux entrelacs de l'écriture sacrée. En bas de la toile, le titre : Le jour dernier. Puis sa propre signature. » pp. 35-36

Ce premier récit repose sur une stratégie de miroitement qui permet de détecter deux parallélismes. D'un côté, la ressemblance qui s'établit en profondeur entre la situation du narrateur et celle de l'enfant sacrifié. En effet, dans les chapitres un et deux, le narrateur met l'accent sur la solitude et l'errance du peintre.

« Partir ! Mais partir où ? Revenir vers qui ?

Il s'essuie le visage et retient sa respiration. Dans ces moments de désarroi et de dégoût profond, quand il se sent pris au piège de la ville, saturé de pluie, de froid, de faim, et que l'envie de repartir le tire par a peau, il lui suffit, pour faire taire le regret et la nostalgie, de repenser à l'amertume de sa terre natale, à la cruauté du soleil de son enfance. » pp. 23-24

La proximité d'une spatialité marquante - le désert - qui devient dans le récit un support de ressemblance, permet au narrateur d'accéder à un statut mythique. Ce dernier est né « parmi les sables », bercé par les vents et les traversées du désert.

« Et quand, lassé de réclusion et d'ombre, il parvenait à déjouer la vigilance des femmes et à s'échapper de la maison, après avoir franchi l'enfilade des corridors et déverrouillé les lourdes portes, quand il se croyait enfin libre de courir dans l'immensité, il recevait en plein visage la fièvre du dehors, le souffle du désert malade. » p. 25

Cet effet de miroir brisé laisse apparaître dès l'ouverture du livre la fatalité qui va caractériser le dénouement du récit. Le sort du narrateur ne serait-il pas celui d'Issac le fils d'Abraham ? C'est tel est le cas, quel est le sens de ce sacrifice qui n'a plus désormais aucune portée spirituelle ?

D'un autre côté, le « picto-romanesque » sert de tremplin au deuxième parallélisme. Le texte se donne ici à lire en tant qu'espace synergique où se côtoient le pictural, le scriptural et

l'autobiographique. Mieux encore, il est l'écran qui reflète et prolonge la page de garde. Le mythe fondateur d'Abraham subit ainsi un traitement poétique qui transforme les signes picturaux en signes scripturaux. Il s'agit là de ce que M. Riffaterre appelle une description « ekphrastique ». Il écrit :

« Au lieu de copier le tableau en transcrivant dans les mots le dessin et les couleurs de peintre, l'ekphrasis l'imprègne et le colore d'une projection de l'écrivain ou mieux du texte écrit, sur le texte visuel. Il n'y a pas imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'inter-texte de l'écrivain. »<sup>8</sup>

C'est cette interprétation du tableau par le narrateur qui nous incite à parler de miroitement décalé entre la réalité anecdotique du mythe d'Abraham et de son actualisation dans le récit. Le dispositif pictural se trouve alors spatialisé dans le texte. De ce fait, la machine scripturale s'approprie le geste pictural par le truchement d'une médiation visuelle.

La lecture du directeur crée un effet pictural au niveau du discours. L'organisation du protocole pictural au niveau du langage par le sujet repose sur une analogie entre les deux actes. Il s'agit là d'une relation métaphorique axée sur un rapport de similitude. Néanmoins, le référent pictural est transformé et reconstitué dans le système du langage. Ainsi, par exemple la description du tableau par le directeur instaure une forme de consubstantialité entre le visible et le lisible. Cette procédure engendre un effet pictural chez le lecteur qui fait constamment des rapprochements entre le tableau de la page de garde et son développement au fil de la narration. Le travail visuel croise alors celui de l'écriture. Il en devient un générateur essentiel. Parler d'un espace synergique implique l'annulation de toute antériorité d'un système par rapport à l'autre. Au contraire, il est question d'une sorte de transmutation du système iconique en système verbal. Ainsi par exemple dans le passage suivant :

« Comme je vous l'ai déjà dit, lors de votre vernissage, j'ai une passion pour la couleur rouge. Elle est, selon moi, la couleur de l'émotion, de la passion, du désir et de la négation. Elle est, comment vous dire, la tonalité qui réconcilie les contraires, puisqu'elle traduit, je pense, à la fois l'amour et la mort, la vie et le néant. Votre toile exprime bien cette dualité; cette tête d'enfant décapitée est si vivante que, même tranchée, elle est appel à la vie. Elle dit cette enfance martyrisée partout à travers le monde et qui n'attend qu'un signe pour revivre. Selon moi, l'artiste qui peint la violence le fait pour conjurer la violence. N'est-ce pas ? Je suis sûr que vous êtes de mon avis... » p. 38

---

<sup>8</sup> M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », in : *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, P.U.F, 1994, pp. 220-221

Le tableau offre ici sa matière iconique - la couleur - au texte qui la module. Il en fait un support du discours anagogique qui lui confère un nouveau sens. Il s'agit là d'une fictionalisation du système pictural. Le traitement de la couleur devient l'objet d'une spéculation qui inscrit le philosophique au sein du poétique. La symbolique du rouge retient l'attention du narrateur et lui permet de traiter les questions de la vie et de la mort qui constituent la motivation première du roman. Le directeur dans son interprétation, situe la vie au coeur de la mort. S'agit-il d'une restitution du cycle du vivre-mourir sur lequel est fondée la spiritualité musulmane ? Il va sans dire que cette lecture et cet usage de la symbolique du rouge ne sont pas ceux du narrateur principal. La phrase interrogative et les trois points de suspension laissent envisager une autre façon d'interpréter ce tableau. En effet, le sens de celui-ci dans cette première isotopie figurative correspond à la vision patriarcale du sacrifice et du dévouement.

« Ce qu'il y a de remarquable dans votre *Jour dernier*, c'est la fusion magistrale entre l'exigence divine et l'abnégation de l'homme. » pp. 38-39

La première partie de l'interprétation du tableau est exposée comme une sorte de préambule. Elle pose les termes généraux du récit. Autrement dit, le mythe d'Abraham est présenté d'abord comme un moment de la narration où le sens théologique initial se donne à voir et à lire en tant qu'argument introduisant la partie abstraite qui va suivre.

### **Fonction de la parabole dans le récit**

Cette deuxième partie concerne l'isotopie thématique. Elle va de la page 39 à la page 46. Le sens se pose dès le début de ce passage comme un paradigme fondamental. Aussi coïncide - t - il avec la situation du narrateur principal dans le récit. Ce retour est marqué par l'usage du pronom personnel « je ».

« - Monsieur le directeur, je tiens d'abord à vous remercier de l'intérêt que vous avez porté à mes travaux. » p. 40

Le récit du narrateur se présente sous forme d'une parabole.<sup>9</sup> Sa fonction est de transformer le sens théologique du mythe d'Abraham qui est le symbole même du pouvoir patriarcal.

---

<sup>9</sup> Selon Michel Le Guern, « ...la parabole est d'abord une histoire vraie, vraie au niveau de l'isotopie figurative, et signifiant une vérité autre au niveau de l'isotopie thématique. », « Parabole, allégorie et métaphore », in : *Parole - Figure - Parabole*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 29

« Vous connaissez aussi bien que moi le passage de la Bible qui raconte le sacrifice d'Abraham. A ce propos, monsieur le directeur, je me suis posé cette question, qui vous semblera étrange, à première vue. Et si Abraham vivait de nos jours, et si Dieu lui renouvelait sa demande, quel serait le dénouement de cette histoire ? » p. 40

La parabole est introduite comme une hypotypose. Elle insiste sur la réalité du fait rapporté. Le sacrifice du fils d'Abraham est une histoire vraie du point de vue de la foi. Quelle est donc la nature des interactions entre les deux isotopies ? Quelle est la fonction de la parabole dans le récit ? Quelles sont ses conséquences sur l'organisation sémantique ?

Comme nous l'avons souligné auparavant, l'isotopie figurative instaure ici une vérité que le narrateur remet en cause au niveau de l'isotopie thématique. L'usage d'un raisonnement démonstratif basé essentiellement sur les interrogations rhétoriques, le conditionnel, les styles direct et indirect libre, et les dialogues, lui permet d'accentuer la force de la vulgarisation escomptée. Le mythe séculaire change non pas uniquement de sens, mais aussi de forme. Il s'agit là de la part du narrateur d'une sorte d'actualisation qui traite un symbole archaïque à la lumière d'une époque moderne. Le lecteur quant à lui, il saisit facilement la portée du message balisée par des éléments familiers qui contribuent à la production d'un effet de sens bien situé. Dans cette version, Abraham possède une voiture, une montre et il est chef d'entreprise. Le narrateur parle aussi d'avion, d'aéroport, de police, de visa...

« Durant toute une nuit, j'ai pensé à cette éventualité et j'ai vu un Abraham très prospère, comme le lui avait prédit le livre, à la tête d'une très grande entreprise dont les employés étaient aussi nombreux que les étoiles dans le ciel et le sable sur le rivage ». pp. 40-41

Un peu plus loin il rajoute :

« Mais les temps ont changé. A peine ses ( l'archange Gabriel ) ailes ont-elles effleuré la piste d'atterrissage qu'une meute de policiers se précipite sur lui, le ceinture, lui passe les menottes, et le soumet à un interrogatoire serré : d'où vient-il ? Dispose -t- il d'un certificat de vaccination pour le bélier ? A -t- il un visa ? Peut-il justifier d'un titre de transport régulier ? Combien de temps compte -t- il séjourner sur terre ? Son emploi là haut lui procure -t- il des revenus suffisants ? Deux heures de vérifications, de fouilles, de prières et de supplications vaines ». p. 43

Ainsi, la parabole introduit un ensemble de transformations dans le récit. D'une part au niveau syntaxique, le retour du « je » de la narration se solde par le recours à un style démonstratif qui prend pour socle les différentes tournures que nous avons signalé auparavant. Ces changements coïncident avec la situation du narrateur. Le mythe devient alors une pièce d'argumentation qui prend un aspect personnel. D'autre part, au niveau sémantique, la démonstration reprend les

prédicats de l'isotopie figurative et en déforme le sens. Le fils d'Abraham, contrairement au mythe d'origine, est dans cette version bel et bien sacrifié. Cette transfiguration instaure un sens nouveau.

« Ainsi selon moi, monsieur le directeur, si le sacrifice d'Abraham se répétait de nos jours, il ne pourrait être qu'un sacrifice sanglant et tragique. A travers ce tableau, j'ai voulu dire qu'à force de prendre le Ciel à la lettre l'homme finit par commettre toutes sortes de crimes, qu'à force de tout attendre d'en haut, il finit par égorger ceux d'ici-bas ». p. 44

La parabole a ici une fonction subversive. C'est une pièce argumentative qui repose sur la donnée mythique comme élément organisateur non plus d'un quotidien, mais d'une situation tragique qui met en relief son ambiguïté. L'ambivalence du mythe d'Abraham sert à souligner les excès et le fanatisme qui ont entraîné l'Algérie d'aujourd'hui dans des événements sanglants.

### **La mort du narrateur**

L'enchâssement entre les deux isotopies chute sur la fusion des deux actes pictural et scriptural. Le tableau devient texte. La parabole picturale en devenant un fait textuel, occupe une place symétrique dans le récit. Tous les chapitres qui suivent ont pour fonction d'accentuer la densité sémantique recherchée.

C'est le cas par exemple de la destinée du peintre-narrateur au chapitre quatre. Le jour dernier n'est pas uniquement celui d'Issac, fils d'Abraham, mais aussi celui du narrateur et de tout un peuple. Ses rapports au pouvoir en place étaient controversés.

« - accusé, je vous inculpe de délit d'obscénité, d'outrage aux mœurs, d'atteinte à la solidarité révolutionnaire et de manifestations d'individualisme. Deux ans fermes en plein désert ». p. 57

Même exilé, il n'échappe pas à cet acharnement. Un jour il reçoit une lettre le condamnant à la mort.

« Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, omniscient et omnipotent, qui ne connaît ni sommeil ni assoupissement et dont le regard embrasse toute chose.

Il est dit :

« vous ne ferez point d'image taillée ni aucune figure de tout ce qui est haut dans le ciel et en bas sur la terre. »

Il est dit que Dieu n'aime point les mécréants qui doutent de ses actes. Tu as fait d'Abraham, ornement de l'univers, un criminel et tu as perverti son amour pour Dieu. Abraham n'a point égorgé son fils, car le seigneur a volé à son secours. Dire et surtout peindre le contraire, c'est douter du

pouvoir de Dieu à changer le cours des choses. Qui ment sur Dieu sera puni par la loi des prophètes. Ton mensonge est un crime. Et pour l'amour de Dieu, nous t'avons condamné à mourir. Chaque jour à venir sera ton jour dernier ». pp. 66-67

Le roman s'achève sur la mort du narrateur. Ainsi, le discours anagogique rejoint le fonctionnement du discours parabolique. Tous les deux remettent en question le récit primaire - le mythe d'Abraham - et l'interrogent pour lui donner un sens nouveau.

De ce fait, l'originalité de l'écriture de Mohamed Kacimi réside dans l'invention d'une forme de création qui s'appuie sur l'intertextualité entre la peinture et la fiction pour traiter des questions de sens. La dimension parabolique du « picto-romanesque » se donne ainsi à lire en tant que médiation entre le texte et l'habitus qui le motive. Dans le livre de Kacimi, elle a une fonction contestataire. Elle bat en brèche le sens du mythe séculaire d'Abraham pour mettre en lumière la réalité Algérienne. Néanmoins, ce traitement ne se réduit à aucun moment à une sorte de représentativité. Il reste poétique.