

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences  
pour l'obtention du diplôme de

Doctorat de français

*Option : Sciences des textes littéraires*

Titre :

**LA FEMME A TRAVERS LE MYTHE**  
**Pour une étude comparative de l'image de la femme**  
**entre *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *Les Fous de***  
***Bassan* d'Anne Hébert**

Directeur de recherche :

Dr. Dalila ABADI

Présentée par :

*Asma TELHIG*

**Membres du jury**

M. Salah KHENNOUR	Professeur, U Kasdi Merbah Ouargla	Président
M. Abdelouahab DAKHIA	Professeur, U Mohamed Khider Biskra	Examineur
M. Mohamed DRIDI	Docteur, U Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
M <sup>me</sup> Aini BETOUCHE	Docteur, U Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou	Examineur
M <sup>me</sup> Zineb OULED ALI	Docteur, Université de Ghardaia	Examineur
M <sup>me</sup> Dalila ABADI	Docteur, U Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

*Année universitaire : 2017/2018*

Université KasdiMerbah Ouargla  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences  
*M<sup>lle</sup>. Asma TELHIG*

**LA FEMME A TRAVERS LE MYTHE**  
**Pour une étude comparative de l'image de la femme**  
**entre *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *Les Fous de***  
***Bassan* d'Anne Hébert**

*Année universitaire : 2017/2018*

# *Remerciements*

Mes plus grands remerciements s'adressent en tout premier lieu au Docteur ABADI Dalila pour la confiance qu'elle m'a accordée dans la réalisation de cette modeste recherche, pour ses précieux conseils, pour sa patience et ses encouragements.

Je remercie profondément tous mes enseignants, spécialement Professeur KHENNOUR Salah et Professeur DAHOU Foudil, pour ce qu'ils m'ont apportés et appris tout au long de mon cursus universitaire.

Mes remerciements vont également aux Professeurs qui ont bien voulu accepter d'examiner ce travail, Pr. DAKHIA Abdelouahab, Dr. DRIDI Mohamed, Dr. BETOUCHE Aini et Dr. OULED ALI Zineb.

J'exprime toute ma gratitude et toute ma reconnaissance envers ma grande famille ; mes très chers parents pour leur inconditionnel soutien, mes frères et sœurs pour leur présence.

Je remercie également tous mes amis et mes collègues qui d'une façon ou d'une autre ont contribué à la réalisation de ce travail.

*À la mémoire de ma tante Saïda,  
Maama et Fouzia.*

# ***Introduction***

Aujourd'hui l'étude des mythes est devenue un passage quasi obligatoire pour l'appréciation d'une œuvre littéraire. En effet, la littérature s'est emparée du mythe en profitant de sa grande valeur symbolique. Le mythe, comme « *forme essentielle de la pensée humaine* »<sup>1</sup>, représente le fondement imaginaire et culturel de la société qui le fait naître. Il se présente sous la forme d'une histoire et repose sur une structure narrative. Cette forme narrative, pour se préserver de l'oubli, se prête à de continuelles modifications et réécritures. Ainsi, à chaque réécriture, le mythe se fait le reflet d'une société et d'un système de pensées donnés. Le mythe, dont la puissance symbolique l'affranchit de toutes limitations culturelles ou géographiques, se présente comme une valeur universelle susceptible de traduire les fondements de toutes sociétés et les messages de tous écrivains. Michel Tournier a évoqué le devoir que tout écrivain a envers le mythe : « *Les mythes-comme tout ce qui vit- ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort. Un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories.* »<sup>2</sup>.

Sauver les mythes de la disparition est ainsi la mission que se sont donnés les écrivains contemporains. En contrepartie, ils usent de ce récit symbolique pour expliquer une réalité censurée, problématique ou difficilement avouable. Les œuvres littéraires en puisant dans les mythes présentent des modèles d'un comportement humain donné et une interprétation singulière et personnelle d'un récit collectif. Lucien Dällenbach affirme que « *le mythe offre au personnage-narrateur, outre une explication étiologique de sa condition, un modèle de comportement supra-historique qu'il peut actualiser immédiatement, par identification au héros mythique, dans son existence individuelle et concrète.* »<sup>3</sup>. Il se trouve que l'intérêt de notre étude porte sur le statut du personnage féminin, représenté à travers les mythes, dans deux œuvres littéraires. Notre thèse intitulée « *La femme à travers le mythe* », s'intéressera à la représentation du personnage, notamment féminin, par le biais de mythes anciens.

La thématique de la femme a toujours été problématique dans la quasi-totalité des littératures du monde. Cela s'applique aussi aux différentes littératures d'expression française. Nous avons donc opté pour une étude comparative de deux romans appartenant à la littérature maghrébine pour l'un et à la littérature québécoise pour l'autre. Notre choix de traiter du

<sup>1</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Que sais-je? n°3645, Coll. Encyclopédique, Paris, PUF, Juillet 2002, p. 3.

<sup>2</sup>Michel Tournier, *Le vent paralet*, Gallimard, n°1138, Paris, Folio, 1977.

<sup>3</sup>Lucien Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1972, p. 20.

mythe et de la femme dans une perspective comparatiste s'explique par le pouvoir du mythe à s'étendre à toutes les sociétés et toutes les cultures, car « *Parmi les puissances du mythe doit aussi être mentionnée son aptitude à la traversée des frontières, ce qui contribue à faire de son étude un domaine privilégié des recherches comparatistes.* »<sup>4</sup>. Nous avons donc choisi deux romans appartenant à des aires culturels très distincts, *L'Enfant de sable*<sup>5</sup> du marocain Tahar Ben Jelloun et *Les Fous de Bassan*<sup>6</sup> de la québécoise Anne Hébert. Avant d'expliquer les raisons qui nous ont poussés à choisir ce corpus<sup>7</sup>, nous tenons à préciser que c'est de la lecture de ces deux romans que s'est dégagé le thème principal de notre étude qu'est le statut de la femme.

Les deux romans se présentent comme un plaidoyer des droits féminins et comme une critique sévère des sociétés patriarcales régies par les valeurs traditionnelles et ancestrales. La condition peu avantageuse des femmes marocaines des années 1980 et le mouvement d'émancipation féminine qui s'est affirmé à la même époque au Québec, ont fait que les deux auteurs, Ben Jelloun et Hébert, se sont engagés pour être la voix de leurs compatriotes féminines et porter les attentes des femmes marocaines et québécoises au-delà des frontières de leurs pays. De ce fait, les deux auteurs ont créé des personnages féminins poignants et chargés d'une profonde symbolique. À travers de nombreux mythes appartenant au patrimoine mythologique universel, Ben Jelloun et Hébert ont façonné des modèles singuliers qui symbolisent la condition des femmes à l'époque de la création des textes.

Nous tenons à signaler que les années de la publication des deux romans de notre corpus représentent des moments importants dans le combat des femmes marocaines et québécoises. 1985, année de la parution de *L'Enfant de sable*, correspond à la naissance de la première « association féminine autonome » (ADFM- Association Démocratique des Femmes du Maroc). Quant à la parution des *Fous de Bassan* en 1982, elle coïncide avec la nomination de Bertha Wilson comme première femme juge à la Cour suprême du Canada, à l'adoption de lois pour l'égalité des sexes et surtout à la publication de l'ouvrage historique de *L'Histoire des femmes au Québec, depuis quatre générations*. Cependant et en dépit d'un effort

<sup>4</sup>Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, Mai 2009, p.98.

<sup>5</sup>Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, Col. Points, Septembre 1985. 209 pages.

<sup>6</sup>Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, Col. Points, 1998, 249 pages.

<sup>7</sup>Nous signalons que tout au long de ce travail, nous utiliserons les abréviations **ES** pour désigner *L'Enfant de sable* et **FB** pour désigner *Les Fous de Bassan*.

considérable pour l'amélioration de la condition de la femme, son statut social reste encore en-deçà de ses aspirations.

Dans ces contextes, Ben Jelloun et Hébert ont raconté les histoires de femmes piégées par un système social patriarcal et subissant le poids des traditions. Nous ambitionnons à travers notre étude de démontrer les stratégies représentatives qu'ont adoptées les deux auteurs afin de dessiner leurs personnages féminins et transmettre, enrobés de mythes, leurs messages et leurs visions.

La divergence de ces textes, nés dans des espaces forts éloignés et différents, écrits l'un par un homme maghrébin, l'autre par une femme occidentale, n'empêche pas la convergence des visés des auteurs, à savoir montrer le statut de la femme dans les sociétés traditionnelles et conservatrices. Ces caractéristiques communes d'éloignement et de rapprochement ont suscité notre intérêt pour ces deux romans. Aussi, l'idée d'une comparaison entre deux textes aussi distincts que semblables nous semblait séduisante. Cela nous permet d'apprécier la singularité du travail de chaque auteur et c'est en cela que réside le propre du travail comparatif :

*Comparer est un des modes de fonctionnement de l'esprit humain, indispensable au progrès des connaissances. Il s'agit en effet de prendre ensemble (cum) plusieurs objets ou plusieurs éléments d'un ou de plusieurs objets pour en scruter les degrés de similitude (par), afin d'en tirer des conclusions que l'analyse de chacun d'eux n'avait pas nécessairement permis d'établir, en particulier sur leur part de singularité.<sup>8</sup>*

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre corpus se compose de deux romans parus presque à la même époque, entre 1982 et 1985, et appartenant aux littératures maghrébine et québécoises. Ces deux romans, produits par de grands auteurs, se distinguent des tendances littéraires de leur époque et dépassent les thématiques postcoloniales et de la recherche identitaire spécifique à la littérature maghrébine et franco-ontarienne de l'époque de la parution des romans. L'originalité de ces deux romans par rapport à l'ensemble de la production littéraire des années 1980 au Maghreb et au Québec, a suscité notre intérêt pour ces deux romans et à orienter notre choix.

---

<sup>8</sup>Yves Chevrel, *op.cit.*, p. 3.



*L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun représente le point de rupture de la littérature maghrébine avec ses anciennes thématiques liées au colonialisme. Dès sa parution, le roman a conquis un large public de par le traitement qu'il réserve à des sujets considérés comme tabous dans une société maghrébine conservatrice, tels que la sexualité, le corps et le statut social de la femme.

*Depuis la parution de Nedjma de Kateb Yacine en 1956 et les écrits plus récents d'écrivains tels que Assia Djaber, l'exploitation sexuelle de la femme a fourni un motif constant dans le récit maghrébin d'expression française. Mais, dans la littérature maghrébine la problématique de la sexualité n'est nulle part explorée d'une façon plus graphique, dans toutes ses relations avec les problèmes sociaux et politiques, avec ses liens indispensables de la révolte littéraire, de la littérature postcoloniale, que dans L'Enfant de sable, le récit de Tahar Ben Jelloun publié en 1985.*<sup>9</sup>

Basé sur un fait divers authentique, c'est l'histoire d'Ahmed, huitième fille d'un homme humilié d'être sans héritier mâle et qui décide que la huitième naissance marquera la fin de sa tragédie et que l'enfant qui naîtra sera un garçon, même si c'est une fille. Avec la complicité de la vieille sage-femme et de son épouse, le père d'Ahmed/Zahra crée un homme artificiel et un être androgyne. Sa femme qui se sent concernée pour la première fois de sa vie par une décision partagée avec son mari, ne fait qu'obéir à ce dernier et se plier à son délire.

Le roman, dont la suite *La Nuit sacrée*, paru deux ans après obtient le prix Goncourt, peut se lire comme une fresque d'un espace social où la femme n'a qu'une place minime. Ben Jelloun<sup>10</sup>, écrivain engagé contre toute forme d'intolérance et d'inégalité, y décrit la condition de la femme marocaine, et maghrébine, et tout en critiquant l'attitude hypocrite et misogyne des hommes, reproche aux femmes leur passivité. Ainsi, *L'Enfant de sable* est un texte écrit sur la femme et dont l'objectif est de servir la cause féminine.

Le deuxième roman de notre corpus est le cinquième d'Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*. Prix Femina, ce roman raconte, par un processus de répétition, l'histoire du viol et du meurtre des cousines adolescentes Nora et Olivia Atkins par leur cousin Stevens Brown. Le drame se

<sup>9</sup>John D. Erickson, *Femme voilée, récit voilé dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, in, Coor. Régis Antoine, *Carrefour de cultures, Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1993, p. 287.

<sup>10</sup>« Ecrivain marocain de langue française, Tahar Ben Jelloun est né en 1944. Il a publié de nombreux romans, recueils de poèmes, essais. Il a obtenu le prix Goncourt en 1987 pour *La Nuit sacrée*, ainsi que le prix international Impac en 2004 pour *Cette aveuglante absence de lumière*, l'un des plus prestigieuses récompenses littéraires. » Extrait du roman *L'Enfant de sable*.

déroule dans une société close et traditionnelle régie par le secret. Hébert met en place un univers aux allures mythiques où « *la femme est assimilée au diable et qualifiée de bête qu'il faut détruire.* »<sup>11</sup>. Neil Bishop affirme que *Les Fous de Bassan* constitue un roman féministe et de son côté Anne Ancrenat soutient qu'en accordant aux femmes de Griffin Creek une voix et en leur permettant d'ébranler le silence, « *Anne Hébert place tout le texte des Fous de Bassan sous le signe de la discordance des points de vue masculin et féminin, discordance qui interdit la production d'un récit linéaire et prévisible.* »<sup>12</sup>.

Les personnages féminins d'Anne Hébert, comme ceux de Tahar Ben Jelloun, sont présentés à travers des mythes ancestraux pour décrire des préoccupations actuelles. L'objectif de notre étude est de comprendre les motivations de ce choix commun aux deux écrivains. Notre problématique se présente donc comme suit : Comment ces deux auteurs présentent-ils leurs personnages féminins à travers les mythes ? Pourquoi ont-ils recours à ces mythes ? Et peut-on affirmer que la dimension mythique de ces personnages féminins donne aux textes, grâce à sa symbolique, le moyen d'édifier leur véritable sens ?

Pour répondre à notre problématique, nous allons approcher nos textes au moyen de méthodes mythocritiques et intertextuelles, indispensables au repérage des traces de la présence d'un mythe dans un texte littéraire quelconque. La mythocritique, terme forgé par Gilbert Durand dans les années 1970, sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron, désigne une méthode qui s'intéresse à la présence des mythes dans les textes littéraires. Selon Danièle Chauvin et Philippe Walter, « *le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent.* »<sup>13</sup>. Dans le même sens, Durand explique que la mythocritique a pour mission de « *Déceler derrière le récit qu'est un texte, oral et écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique.* »<sup>14</sup>. Soutenue par une méthode intertextuelle, la mythocritique nous permet de déceler les schémas mythiques, explicites et sous-jacents, qui se dessinent à travers l'écriture romanesque.

<sup>11</sup>Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherches GREMF, in Anne Ancrenat, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* », in Dir. Pierre Hébert et Christine Lahaie, *Lectures d'Anne Hébert, Aliénation et contestation*, Editions Fides, Université de Sherbrooke, Québec, 1999, p. 12.

<sup>12</sup>Anne Ancrenat, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* », in Dir. Pierre Hébert et Christine Lahaie, *Lectures d'Anne Hébert, Aliénation et contestation*, Editions Fides, Université de Sherbrooke, Québec, 1999, p. 27.

<sup>13</sup>Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p. 17.

<sup>14</sup>Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et Société*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 184.

Pour les besoins de notre étude, nous ferons également appel à d'autres disciplines telles que l'ethnologie et l'anthropologie, notamment pour les limitations théoriques et les définitions de la notion flottante du mythe et des termes qui l'entourent, mais également la psychocritique pour apporter une analyse plus éclairante des personnages des romans.

Le plan de notre travail est scindé en deux parties, la première intitulée *Du mythe au texte* s'intéressera, dans un premier chapitre portant le titre *Autour du mythe*, aux précisions théoriques et aux multiples définitions du mythe et des notions qui s'y attachent. Nous tenterons, à travers les approches des différentes disciplines et de nombreux spécialistes, de répondre à la question essentielle « *Qu'est ce qu'un mythe ?* ». La confrontation des multiples définitions nous permettra de cerner cette notion clé dans notre recherche. Par la suite, nous allons aborder les relations équivoques qu'entretiennent mythe et littérature. Deux positions seront développées, la première, relative à Claude Lévi-Strauss et au structuralisme, se résumera à la considération de « *La littérature comme dégradation du mythe* ». Quant à la deuxième, elle défend l'idée inverse de « *La littérature comme réactualisation du mythe* ». A la fin de ce premier chapitre, il sera question de la notion du *Mythe littéraire*. Nous l'aborderons à la lumière des travaux de Philippe Sellier.

Le deuxième chapitre de cette première partie intitulée *Mythes et textes*, sera consacré dans un premier temps à la représentation du corpus et de l'appareil paratextuel des deux romans. En se référant aux méthodes de Gérard Genette, nous allons analyser les titres, les couvertures, les préfaces et les intertitres. L'étude du paratexte de chaque roman nous aidera à apprécier, dès le premier contact avec les textes, la dimension mythique de ces derniers. Dans un second temps, nous tenterons de faire apparaître cette dimension mythique en analysant les temporalités et les structures narratives des textes, ainsi que les cadres spatio-temporels. Enfin, nous aborderons la réécriture et l'intertextualité mythique comme procédé d'ouverture sur d'autres textes et sources et comme moyen pour abolir toutes formes de frontières. L'analyse intertextuelle nous donnera l'occasion de démontrer une double intertextualité à la fois littéraire et religieuse mais qui sont, en fin de compte, au service d'une intertextualité mythique.

La deuxième partie de notre thèse porte le titre de *Personnages et représentations mythiques*. Comme son titre l'indique, elle sera consacrée à l'analyse des personnages, principaux et secondaires, des deux romans. D'abord, les personnages masculins seront étudiés à la lumière

d'approches psychocritique, sociologique et mythocritique. Tous les protagonistes masculins de *L'Enfant de sable* et des *Fous de Bassan* seront considérés dans leurs rapports aux femmes et à travers la vision qu'ils ont de ces dernières. Nous tenterons de dégager les mythes auxquels les auteurs ont eu recours pour présenter ces personnages et comprendre le comment et le pourquoi de ces stratégies représentatives.

La même analyse sera consacrée, avec encore plus d'attention, aux personnages féminins dans le deuxième chapitre. Les multiples profils et archétypes féminins, utilisés par les auteurs, seront dévoilés. Dans un premier temps, nous passeront en revue les nombreuses représentations de femmes soumises et obéissantes, mais également et inversement, de femmes révoltées présentes dans les deux romans. La contradiction des traits de ces personnages féminins et la différence des archétypes et des figures féminines sillonnant les deux textes et choisis par les auteurs, témoigne d'un système de représentation délibéré qui obéit à des impératifs contextuels relatifs à chaque écrivain. Nous essayerons de découvrir le mécanisme de chaque stratégie et les raisons de son choix.

En dernier lieu, nous porterons une attention toute particulière à la figure de la femme androgyne qui représente la pierre angulaire sur laquelle tout le roman de *L'Enfant de sable* est bâti. Avec le mythe de l'Androgyne, nous aborderons d'autres mythes qui lui sont attachés comme celui de l'Hermaphrodite ou de Tirésias.

Par l'analyse des personnages, et spécifiquement féminins, nous ambitionnons de répondre à notre problématique initiale et contribuer à préciser la dette qu'ont contractée Tahar Ben Jelloun et Anne Hébert envers le mythe, ainsi que leur contribution à préserver le patrimoine culturel universel.

# *Partie I*

## *Du mythe au texte*

# *Chapitre 1*

## *Autour du mythe*

## Préambule

*Les recherches sur les mythes sont toujours d'actualité et constituent un volet primordial du domaine anthropologique, ethnologique et surtout celui de la critique littéraire. Le mythe semble avoir contribué à la construction des sociétés et permis à l'homme archaïque de s'expliquer l'inexplicable en répondant à des questions fondamentales sur ses origines et sur ce qui l'entoure. Eliade affirme que sa fonction essentielle est de donner une signification au monde et à l'existence humaine. Parler du mythe nous renvoie inévitablement à la dichotomie mythos/logos. Si ce dernier, synonyme de vérité et de raison, s'impose aux penseurs, le mythos sera l'arme des artistes. Il s'adresse à l'imaginaire humain et touche sa sensibilité par l'emploi d'images fortes et universelles. Ce recours à l'imagination renforce le caractère équivoque du mythe. Chaque société et chaque culture l'emploie de manière à se représenter le réel et à le comprendre.*

*Aujourd'hui le mythe constitue une donnée culturelle très importante dans l'évolution de la pensée humaine et de son imaginaire. Quelle que soit l'origine du mythe, religieuse, littéraire, sociale ...l'étude des mythes est toujours liée à celle de l'imaginaire.*

*Mais malgré l'intérêt grandissant que portent les études, dans différentes disciplines, au concept du mythe, il reste cependant difficilement assimilable et définissable. Nous tenterons dans ce chapitre d'apporter quelques éclaircissements sur cette notion, sur les termes qui gravitent autour, sur les relations qu'entretiennent mythe et littérature et enfin sur la notion du mythe littéraire.*

### 1. Qu'est-ce qu'un mythe ? Essais de définition

En évoquant le mythe, nous nous retrouvons devant un paradoxe. Le mythe désigne, semble-t-il, pour certains une fiction ou une création qui s'oppose à la réalité, cependant cette valeur attribuée au mythe résulte de l'élargissement de l'utilisation de ce terme. En se fondant dans le langage quotidien, le mythe s'est banalisé et « *en se vulgarisant il a perdu son sens ancien* »<sup>15</sup>. Mais quel est au juste ce sens ? Contrairement à ceux qui assimilent le mythe aux

<sup>15</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op.cit.*, p. 3.

fables et aux histoires fictionnelles, certains rejoignent la pensée des sociétés archaïques et considèrent le mythe comme étant une histoire exemplaire et vraie<sup>16</sup>. Refusant toute allusion au caractère chimérique du mythe, Mircea Eliade le considère comme

*une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (in illo tempore). Étant réel et sacré, le mythe devient exemplaire et par conséquent répétable, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains.*<sup>17</sup>

Le terme de mythe « est une création récente puisque son apparition remonte au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles »<sup>18</sup>. Etymologiquement ce mot vient du grec « Mythos » qui au début désignait « la parole des Origines »<sup>19</sup>, une forme de savoir et une parole véridique et sacrée, le Logos originel. Peu à peu il se transforme, en suivant l'évolution du statut de la parole en Grèce, et finit par devenir *logos*, « discours de la pensée rationnelle » s'opposant au *mythos*, défini par Vernant comme « l'envers, l'autre du discours vrai, du logos »<sup>20</sup> et qui devient le discours de la pensée mythique.

Si l'opposition des discours mythique et rationnel est aujourd'hui admise, cela n'a pas toujours été le cas pour les grecs. Pour eux *logos* et *mythos* sont plus complémentaires qu'opposés. Frédéric Monneyron et Joël Thomas le démontrent très bien. A la lumière des travaux de Georges Gusdorf, ils résument les trois états par lesquels la conscience humaine est passée de « l'âge théologique à l'âge métaphysique, puis à l'âge positif »<sup>21</sup> : premièrement la conscience mythique qui permet à l'homme de s'intégrer à son univers, elle est pour lui fondement réel, puis la conscience intellectuelle, correspondant à la découverte de l'universalité et de la personnalité et enfin la conscience existentielle qui se traduit par le fait d' « assumer le refoulé en réintégrant le mythe ».

Monneyron et Thomas affirment que pour les grecs, *mythos* et *logos* ne sont pas en antagonisme; le mythe est pour eux « l'apex, la pointe extrême de la science, car il rend

<sup>16</sup>Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Folio Essais, France, 2009, p.11.

<sup>17</sup>Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éd Gallimard, 1957, pp. 21-22.

<sup>18</sup>Yves Chevrel, *La littérature comparée*, op.cit., p.82.

<sup>19</sup>Frédéric Monneyron et Thomas Joël, op.cit., p.9.

<sup>20</sup>Jean-Pierre Vernant, « Le Mythe au réfléchi », *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 354.

<sup>21</sup>Frédéric Monneyron et Thomas Joël, op.cit., p. 12.



compte des situations que la science ne peut expliquer »<sup>22</sup>. Ils s'en sont toujours servis pour s'expliquer l'inexplicable, et même si les mythes sont

*le triomphe de l'imagination sur la raison, [...] ils sont créés pour donner une raison d'être à des pratiques ou à des histoires apparemment incohérentes et sont donc forgés pour conférer cette cohérence : il s'agit de donner à l'homme des images compréhensibles dans lesquelles il puisse se reconnaître*<sup>23</sup>

Cette complémentarité est aussi démontrée par Claude Calame qui souligne que « la distinction entre les deux termes n'apparaît que très ponctuellement dans la langue grecque »<sup>24</sup>.

L'évolution des sociétés contemporaines et l'influence des monothéismes, a fait que la pensée mythique se retrouve dans un environnement peu propice à son développement. Eliade fait remarquer que

*les Grecs ont progressivement vidé le mythos de toute valeur religieuse et métaphysique [...] De son côté, le judéo-christianisme rejetait dans le domaine du « mensonge » et de l'« illusion » tout ce qui n'était pas justifié ou validé par un des deux testaments*<sup>25</sup>.

Cependant la situation ne tarde pas à évoluer. Selon Eliade, le mythe semble aujourd'hui être accepté aussi bien dans le sens commun d'« invention », ou d'une « fiction » que dans le sens, plus spécifique aux anthropologues, ethnologues et historiens de religion, d'une « histoire vraie » et d'une « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire ».

En effet, l'époque contemporaine témoigne d'un intérêt grandissant pour les mythes, dans un premier temps, dans des perspectives anthropologique, ethnologique et sociologique. Ce n'est que beaucoup plus tard, et grâce aux travaux de spécialistes de différentes disciplines, qu'on commence à s'intéresser aux mythes dans une perspective littéraire. Cet engouement pour le mythe dans les œuvres littéraires, Monneyron et Thomas l'expliquent par le fait que

<sup>22</sup>Frédéric Monneyron et Thomas Joël, *op.cit.*, p.16.

<sup>23</sup>Yann Le Bohec(coor), *DeZeus à Allah, Les grandes religions du monde méditerranéen*, Éditions du temps, Nantes, 2004, p.22.

<sup>24</sup>Christophe Imperiali, « En quête de Perceval, Etude sur un mythe littéraire », Thèse de Doctorat en lettres, réalisée en cotutelle entre les Universités de Lausanne (littérature française, dir. André Wyss) et Paris IV-Sorbonne (littérature comparée, dir. JeanLouis Backès), Soutenue le 13 décembre 2008, [en ligne][www.theses.paris-sorbonne.fr/these.imperiali.pdf](http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these/imperiali.pdf), Consulté le 22 décembre 2015.

<sup>25</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op.cit.*, p.12.

*De toutes les créations humaines susceptibles de manifester la pensée mythique, la création littéraire, peut-être parce que la plus accessible et la mieux balisée, est apparue à beaucoup comme un objet d'étude privilégié.*<sup>26</sup>

Il se trouve que nous adhérons aux affirmations de Monneyron et de Thomas et ambitionnons de repérer, grâce à notre étude, les expressions de cette pensée mythique dans deux textes littéraires, *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et *L'Enfant de Sable* de Tahar Ben Jelloun.

Avant de nous attarder sur le sensible sujet des relations ambiguës qu'entretiennent mythe et littérature, (sujet fondamental dans le contexte de notre travail), nous devons au préalable nous poser la pertinente question : « *Qu'est-ce qu'un mythe ?* ». Il ne s'agit en aucun cas d'une opération définitionnelle exhaustive mais d'une tentative de mieux appréhender le mythe, dans la mesure où la mise au point de la notion de ce dernier s'inscrit essentiellement dans l'assimilation des portées de sa présence dans un texte littéraire.

### **Qu'est-ce qu'un mythe ?**

A cette question Roland Barthes répond par: « *le mythe est une parole* »<sup>27</sup>, il affirme que le mythe est partout, même dans les gestes du quotidien les plus banales et suggère que « *toutes nos pratiques sociales révèlent une organisation sous-jacente, qui ne se laisse comprendre qu'au second degré* »<sup>28</sup> et dans laquelle les mythes interviennent.

Une autre réponse fut « *o mytho é o nada que é tudo* »<sup>29</sup> ; ce vers de Fernando Pessoa extrait de son poème « *Ulysse* », et cité par Pierre Brunel dans son ouvrage *Mythocritique. Théorie et parcours*<sup>30</sup>, illustre parfaitement la complexité du mythe. L'abondance des travaux et des tentatives menées pour le définir, témoigne de l'équivoque de cette notion. Des chercheurs de diverses spécialités telles que l'anthropologie, l'ethnologie, la théologie, la psychanalyse ou encore la littérature se sont penchés sur le mythe et ont essayé de le cerner, mais à chaque essai le mythe s'est avéré insaisissable et toute définition s'est révélée incomplète. Cela ne

<sup>26</sup>Frédéric Monneyron et Thomas Joël, *op.cit.*, p.35.

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 181.

<sup>28</sup> Georges Desmeules et Gilles Pellerin, *Les mythes littéraires, Epopées homériques*, Col. Connaître, L'instant même, Paris, 2013, p.26.

<sup>29</sup> « Le mythe est le rien qui est tout », traduit par Roman Jakobson.

<sup>30</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 5.

nous empêche pas de tenter d'apporter quelques éclaircissements sur certains dispositifs mythiques en dépit de leur mouvance, afin d'éviter de se perdre dans la frénésie terminologique qui accompagne la notion du mythe et de pouvoir révéler son sens. Dans un article intitulé « A la recherche d'une définition du mythe », Linda Maria Baros a insisté sur l'importance du travail définitionnel dont le but est d'éviter tout égarement théorique :

*Le dynamisme des schèmes et des mythèmes entraîne toujours des changements fondamentaux, dont le système codifié ne permet qu'un déchiffrement partiel du message mythique. Pourtant, c'est pour affronter l'inconnaissable, pour lui donner un visage, pour faire jaillir les significations que porte le mythe, sans pour autant entamer sa puissance d'ébranlement autant théorique qu'émotive, qu'une certaine rigueur opérationnelle s'impose.<sup>31</sup>*

Le grand spécialiste du mythe Mircea Eliade avait aussi insisté sur la difficulté, voir l'impossibilité, de trouver une définition couvrant toutes les fonctions du mythe et faisant l'unanimité des chercheurs et qui soit accessible à tout le monde. Il déclare qu'« *Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes.* »<sup>32</sup>. Mais il avait fini par en donner une qui lui semble être la moins imparfaite, « *le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements* »<sup>33</sup>.

Philippe Sellier, grand spécialiste du « *mythe littéraire* » et auteur de l'article référence « *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* », confirme la confusion que suscite la définition du mythe, qu'il préfère appeler « *mythe ethno-religieux* ». Avant d'aborder et de délimiter le « *mythe littéraire* » et en s'appuyant sur les travaux de nombreux chercheurs tels que Lévi-Strauss et Eliade, il commence par préciser les traits distinctifs du mythe qu'il considère comme un type singulier de récit. Pour lui, le mythe est un *récit fondateur* qui sert à expliquer l'origine des hommes et de leur monde et qui se place hors du temps. C'est aussi un récit *anonyme et collectif* transmis par le biais d'une oralité enrichissante qui lui procure sa supériorité par rapport à la littérature. Contrairement aux autres genres narratifs, le mythe est *tenu pour vrai*, c'est une histoire sacrée sur laquelle un groupe social donné se construit car *il*

<sup>31</sup>Lina Maria Baros, « A la recherche d'une définition du mythe », *Philologica Jassyensia*, Lasi, Roumanie, Académie roumaine, An V, N°1, pp. 89–98, 2009, p. 90.

<sup>32</sup>Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit., p.16.

<sup>33</sup>*Ibid.*

*fait baigner le présent dans le sacré.* L'irrationalité des personnages mythiques inscrit le mythe dans le champ de l'imaginaire. Se rapportant à Dumézil, Sellier affirme que «*Psychologisation et rationalisation marquent le passage du mythe au roman* »<sup>34</sup>

Dans son célèbre article «*Petite histoire des définitions du mythe : Un concept ou un nom ?* », Alain Dermetez établit un panorama des différentes théories relatives à l'origine et au statut du mythe. Il commence par déclarer qu'en exposant ces définitions, il ne fait, comme Paul Valéry, que «*le mythe du mythe pour répondre au caprice d'un mythe* »<sup>35</sup>.

Insistant sur le caractère mouvant du mythe et sur la difficulté de son cernement, Dermetez passe en revue les définitions les plus connues de cette notion. Il commence par celle de Claude Calame et celle du dictionnaire d'André Lalande et qui se rejoignent sur le caractère narratif du mythe. Pour eux le mythe est un récit qui, portant un sens symbolique, met dans les temps des commencements des personnages hors du commun.

*Un récit fabuleux, d'origine populaire et non réfléchi, dans lequel des agents impersonnels, le plus souvent des forces de la nature, sont représentés sous forme d'êtres personnels, dont les actions et les aventures ont un sens symbolique,*<sup>36</sup>

Pour définir le mythe, Claude Calame insiste sur la nécessité à ne pas le confondre avec «*légende* » et «*conte* ». En dépit de leur origine commune et leur caractère fictif, ces trois formes constituent les premières manifestations de l'esprit scientifique, de l'histoire et du genre narratif

*Les mythes : des explications erronés des phénomènes fondamentaux relatifs à l'homme ou à la nature ; donc une première philosophie, une première science, mais marquées par l'ignorance et l'erreur. Les légendes : des traditions, orales ou écrites, narrant des destinées d'hommes ayant existés ou des accidents naturels intervenus en des lieux réels ; elles se situent entre vérité et mensonges. Les contes : des récits anonymes et purement fictifs qui tout en prétendant narrer des faits concrets, n'ont qu'une fonction de divertissements*

<sup>34</sup>Philippe Sellier, «*Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* », Littérature, N°55, 1984. *La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle*, pp. 112-126, p. 114, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1984\\_num\\_55\\_3\\_2239](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239) , Consulté le 25 septembre 2015.

<sup>35</sup>Alain Dermetez, «*Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom?* », in *Mythe et création*, Ed. Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 16.

<sup>36</sup>André Lalande, «*Mythe* », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1996, in Alain Dermetez, *op.cit.*, p. 18.

[...] Tirant leur origine de la raison, de la mémoire et de l'imagination respectivement, mythe, légende et conte ne seraient que les formes premières de la science, de l'histoire et du roman<sup>37</sup>

Au delà de la narration, le mythe explique le monde, l'homme et la nature, il est le premier moyen que l'homme a utilisé pour expliciter sa vision du monde et pour s'expliquer les phénomènes primordiaux. Il est à l'origine de toute science et de toute philosophie et lui-même originaire de la raison et la mémoire humaine et se nourrit de l'imaginaire.

Pour résumer les constituants sémiologiques du mythe, Dermetez s'appuie sur les explications de Pierre Brunel. Ce dernier les résume comme suit : « *Le mythe raconte, le mythe explique, le mythe révèle* ». La première fonction, narrative, du mythe apparaît clairement dans la définition de Durand et que Dermetez considère comme « *génétique du récit mythique* »

*Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.*<sup>38</sup>

Quand à la fonction « *étiologique* » toujours selon Dermetez, Brunel la confirme grâce aux constatations d'Eliade pour qui le mythe est « *le récit d'une création* » puis celles de Jolles qui considère que le mythe est une « *forme simple* » constituée par « *le jeu d'une question et d'une réponse* »<sup>39</sup>. La dernière fonction relative à la révélation, concerne le « *statut ontologique du mythe* » et l'Être en tant qu'Être.

Dermetez ajoute à ces définitions celle de Calame qui finit par décrire le mythe selon quatre critères : forme, contenu, fonction et contexte. Pour lui le mythe est une « *narration récitée* » renvoyant ainsi à la fonction narrative déjà citée par Brunel. C'est un récit dont le contenu est les « *origines du monde* » et la fonction est de servir de « *modèle ontologique* », le tout dans un contexte de « *rituel* ».

<sup>37</sup>Claude Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Payot, Lausanne, 1996, p. 22.

<sup>38</sup>Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 12<sup>e</sup> édition, 2016, pp. 42-43.

<sup>39</sup>Alain Dermetez, *op.cit.*, p. 19.

Comme l'explique Dermetez, les définitions précédentes s'inscrivent dans les champs de l'ethnologie et de l'anthropologie. Toutes insistent sur la dimension narrative du mythe, une dimension qui nous intéresse au plus haut point dans le contexte de notre travail. Pour compléter, comme il le nomme, le tableau des tentatives définitoires du mythe, il finit par évoquer deux ensembles définitionnels rattachés au paradigme, autres que celui du récit, de l'image.

La première définition est celle de spécialistes du domaine sociopolitique pour qui le mythe est « *une croyance collective, de caractère dynamique, symbolique et global, revêtant la forme d'une image* »<sup>40</sup>. La deuxième émane des psychologues qui croient que le mythe est « *toute image capable d'exprimer dynamiquement un élément ou un conflit de la psychologie* »<sup>41</sup>

Même si Dermetez insiste sur la difficulté de rapprocher, de comparer ou même d'associer toutes ces définitions allant jusqu'à parler d'« *éclatement polyparadigmatique* », nous éprouvons le besoin de tenter de rassembler tout au moins les éléments définitionnels qui conviennent le mieux à l'objet de notre étude.

Ainsi pour la majorité de ces critiques, le mythe est d'abord un récit fabuleux à caractère cérémonial qui raconte une histoire sacrée et qui sert à expliquer le monde. Il est une « *révélation primordiale* » qui dévoile « *une croyance collective* » à travers l'agencement d'un système « *dynamique de symboles* ». Il est également une image, à l'instar de la complexité de la nature humaine, et reflétant parfaitement sa psychologie.

L'abondance des essais définitionnels du mythe reflète la complexité de cette notion. Pour mieux délimiter l'objet de notre étude, nous retiendrons de toutes ces définitions celles qui, précisant sa forme, l'évoquent comme un récit dont la dimension rituelle suggère une origine religieuse et dont la fonction est purement étimologique. Cela nous poussera par la suite à réfléchir sur les relations, non seulement du mythe et de la littérature, mais aussi du mythe et du texte religieux.

---

<sup>40</sup> Alain Dermetez, *op.cit.*, p. 20.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Nous prendrons alors comme point de départ le postulat suivant : « *Le mythe se caractérise par sa forme (récit), par son fondement religieux (une croyance religieuse), par son rôle (expliquer le monde)* »<sup>42</sup>. Ces trois aspects du mythe « *conditionnent son éventuel passage du côté de la littérature* »<sup>43</sup>.

D'abord, par son inscription dans une continuité chronologique, le mythe se différencie de l'allégorie et du symbole qui ne sont que descriptifs<sup>44</sup>. Pierre Albouy oppose ces deux notions, liées et fréquemment confondues au mythe, et tend à marquer la supériorité du symbole par rapport à l'allégorie, qui n'est pour lui qu'une « *sorte de métaphore continuée* » ne servant qu'à une simple comparaison, dans le sens où elle distingue les deux éléments de cette dernière, à savoir « *l'image* » et « *la notion* » ; tandis que le symbole les confond, ce qui le rapproche plus du mythe. Il affirme qu'

*Aussi bien le symbole est-il, plus que l'allégorie, proche du mythe, en ce sens que l'allégorie est univoque ; elle utilise des emblèmes qui figurent clairement le contenu de la notion représentée : ainsi de la Balance que tient la Justice. Le symbole en supprimant la distinction entre l'image et la notion, rend plus difficile et plus incertain le raisonnement qui permet de traduire la signification de l'emblème ; il se révèle susceptible d'interprétation variées et tend à être plurivoque*<sup>45</sup>

Dans un contexte d'analyse mythocritique, Gilbert Durand définit le symbole comme « *un système de connaissance indirecte où le signifié et le signifiant annulent plus ou moins la « coupure » circonstancielle entre l'opacité d'un objet quelconque et la transparence un peu vaine de son « signifiant* » »<sup>46</sup>. Il ira jusqu'à parler d'un « *appareil symbolique* » suivant le modèle de « *l'appareil psychique* » de Freud, dont les trois catégories sont étroitement liées au mythe. La première est le schème, qu'il nomme « *verbal* » en précisant qu'il est « *le capital référentiel de tous les gestes possibles de l'espèce homo-sapiens* »<sup>47</sup> et en le considérant comme « *...une généralisation dynamique et affective de l'image* »<sup>48</sup>. Étroitement liée à la première, la deuxième catégorie est ce qu'il appelle les « *images archétypes* » et qu'il divise

<sup>42</sup> Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, Coll. Thèmes et études, 1994, p. 7.

<sup>43</sup> Georges Desmeules et Gilles Pellerin, *op.cit.*, p. 26.

<sup>44</sup> Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *op.cit.*, p. 7.

<sup>45</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 11.

<sup>46</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la Mythocritique à la Mythanalyse*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>48</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 40.

en « *épithétiques* » et « *substantives* », la première concerne *des qualités sensibles ou perspectives*, la seconde des *objets perçus et dénommés substantivement*. Ces deux catégories apparaissent nettement dans la définition du mythe, que nous avons déjà évoquée et dans laquelle Durand le considère comme « *un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes* ». Enfin, la dernière catégorie est « *le niveau culturel* » dont il met en garde contre les éventuelles dérivations en affirmant qu' « *en s'engageant de plus en plus dans les particularismes culturels, dans les situations et les événements de la chronique, le symbole perd sa plurivocité : il devient synthème* »<sup>49</sup>.

Pour Durand « *le mythe est fait de prégnance des symboles qu'il met en récit* »<sup>50</sup>, et il est aussi un « *assemblage discursif de symboles* »<sup>51</sup>. Il a le même mécanisme interne que ces derniers et « *comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable, et finalement dans tout récit littéraire* »<sup>52</sup>. Plus que le symbole, le mythe se veut polysémique et porteur de multiples significations, mais contrairement à celui-ci « *il ne saurait se passer du récit* »<sup>53</sup>.

C'est ce que confirme Yves Chevrel en attestant que « *le mythe n'est pas un matériau brut, il nous parvient au terme d'une histoire* »<sup>54</sup> ; et toujours dans une perspective mythocritique, insiste sur son aspect configurationnel. Pour lui « *Un mythe est une configuration parce qu'il est constitué de plusieurs éléments (qu'on les nomme, ou non, mythèmes) dont chacun ne vaut que par rapport aux autres* »<sup>55</sup>. Même si Chevrel doute de la dénomination de ces éléments et hésite à les désigner comme mythèmes, il confirme, comme le fait Durand, le rôle prédominant qu'ils ont dans la construction d'un mythe. A ce sujet Durand affirme que « *...c'est la dissémination diachronique des séquences (mythème) qui permet la cohérence synchronique du discours mythique* »<sup>56</sup>. On ne peut saisir le sens d'un mythe qu'en tentant de « *concilier diachroniquement les entités sémantiques qui ne peuvent se superposer*

<sup>49</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit., p. 15.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>51</sup> Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996, p. 36.

<sup>52</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit., p.24.

<sup>53</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op.cit., p. 11.

<sup>54</sup> Yves Chevrel, *La littérature comparée*, op.cit., p. 86.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit., p. 30.



*synchroniquement* »<sup>57</sup>, c'est sur quoi Lévi-Strauss avait insisté en qualifiant le mythe d'« *outil logique* » à caractère « *dilemmatique* ».

Le mythème, concept forgé par Lévi-Strauss et repris par la suite par d'autres chercheurs<sup>58</sup>, est au cœur du mythe et de la mythocritique, affirme Durand. Il le définit comme

*... la plus petite unité de discours mythiquement significative ; cet « atome » mythique est de nature structurale (« archétypale » au sens jungien, « schématique » selon G. Durand) et son contenu peut être indifféremment un « motif », un « thème », « un décor mythique » (G. Durand, un « emblème », une « situation dramatique » (E. Souriau)<sup>59</sup>*

Quoique motif et thème soient dans cette définition présentés comme étant semblables et que certains critiques présentent avec des délimitations assez vagues, ces deux notions sont de nature différente. Pierre Albouy, en distinguant le mythe littéraire du thème, précise que dans un certain contexte « *Celui-ci consiste en l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraires envisagés...* »<sup>60</sup>. Cependant si le mythe est spécifique à telles ou telles époques, société ou culture et fidèle à une structure, faisant souvent référence à des personnages et des événements précis, le thème est plus universel et communautaire, libre de toutes délimitations socioculturelles. Quant au motif, il est selon Brunel « *l'expression particulière* »<sup>61</sup> du thème. Etant donné que ce dernier a un sens large et abstrait, le motif représente la concrétisation de tout élément thématique, aussi infime soit-il. Ainsi, on peut dire que le thème de la femme soumise dans *L'Enfant de Sable* n'est pas exclusif à ce roman et que celui de la sexualité n'est pas propre au *Fous de Bassan* ; ce sont des thèmes universels et communs à toute époque et culture. Toutefois on ne peut pas prétendre ignorer les origines et la particularité du mythe, ou de la figure, de l'androgynisme servant de représentation à l'emblématique personnage Ahmed/Zahra, et qui s'inscrit dans le patrimoine de la mythologie grecque, ou encore les nombreuses figures mythiques féminines, telles que Eve ou Lilith, appartenant à l'imaginaire biblique et liturgique.

<sup>57</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit., p. 23.

<sup>58</sup> Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p.14.

<sup>59</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op.cit., pp. 344-345.

<sup>60</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op.cit., p.12.

<sup>61</sup> Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1983, p. 128.

La fréquence de l'apparition des mythèmes est l'essence même du mythe. Sa manifestation, toujours selon Durand, est double et peut être « patente » et « latente ». La première expression qui est « patente » se fait par la répétition manifeste d'un thème, d'une situation, d'une image, d'un personnage... bref, d'un contenu. Par exemple dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert le thème de la « folie » est très explicite et facilement repérable grâce à sa répétition.

Difficilement perceptible, la deuxième expression qui est « latente » est la redondance d'un contenu implicite qui se manifeste à travers « un schéma formel masqué par des contenus éloignés ». Nous retrouverons ces mythèmes dans *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun où la structure complexe du roman et la confusion des voix narratives suggèrent un schéma dédaléen et renvoient à l'image du labyrinthe qui symbolise le chaos de la vie du personnage Ahmed/Zahra, ainsi que son parcours initiatique à la recherche de sa propre identité.

Aux termes liés à la notion du mythe et appartenant à la terminologie de l'imaginaire et au domaine de la mythocritique, nous retrouvons *image*, *figure* et surtout *archétype*. D'après Roland Barthes et « Selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari*. »<sup>62</sup>, ce verbe latin, dont l'infinitif est *imitor*, signifie imiter, reproduire, copier, imiter... L'image est aussi synonyme de symbole, d'emblème mais surtout de représentation. Durand, en reprochant à la pensée occidentale et spécifiquement aux philosophes français, à l'instar de Descartes, de considérer l'image et la fonction imaginaire comme « *maitresse d'erreur et de fausseté* », met l'image au cœur de sa méthode et de sa démarche critique. Il commence par évoquer les travaux de Jung, qui « à la suite de la psychanalyse », voit [...] que toute pensée repose sur des images générales, les archétypes, « *schémas ou potentialités fonctionnelles* » qui « *façonnent inconsciemment la pensée* »<sup>63</sup>. Subséquemment il cite Piaget, qui démontre que l'image joue un rôle de signifiant différencié « *plus que l'indice, puisqu'il est détaché de l'objet perçu, mais moins que le signe puisqu'il demeure imitation de l'objet et donc signe motivé* »<sup>64</sup>. Finalement Durand, suivant la conception de Bachelard de ce qu'il nomme « *symbolisme imaginaire* », affirme que le rôle de l'imagination ne s'arrête pas à la formation et à la conception d'images, étant donné qu'elle est un mécanisme qui produit des versions différentes des éléments réels que la perception à

<sup>62</sup>Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027) Consulté le 21 mars 2016.

<sup>63</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., pp. 9-10.

<sup>64</sup>*Ibid.*, p. 10.

permis d'atteindre. C'est ce qui fait, d'après Bachelard, le fondement de la psychologie humaine ;

*L'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation. Selon l'épistémologue, bien loin d'être faculté de « former » des images, l'imagination est puissance dynamique qui « déforme » les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière parce que « les lois de la représentation sont homogènes », la représentation étant métaphorique à tous ses niveaux, et puisque tout est métaphorique, « au niveau de la représentation toutes les métaphores s'égalisent ».<sup>65</sup>*

Durand démontre, avec Baudouin, l'étroite relation entre les images et les pensées, affirmant qu'une idée pouvait être représentée par plusieurs images et qu'une image pouvait suggérer plusieurs idées. De cette généralisation de l'image, naîtra le schème. Cette notion qui selon Sartre, « apparaît bien comme le « présentificateur » des gestes et des pulsions inconscientes »<sup>66</sup>, est défini par Durand comme étant « ...une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire »<sup>67</sup>. Si les schèmes correspondent à la généralisation des images, à leur abstractisation, leur concrétisation n'est autre que les archétypes « Les archétypes constituent les substantifications des schèmes »<sup>68</sup>. Ce concept crée par Jung, et qu'il emprunte à Burckhardt<sup>69</sup>, désigne semble-t-il une « image primordiale », un « prototype ». Ils sont pour Jung comme pour Durand « le stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée »<sup>70</sup>. Cette structure psychique qui est une représentation consciente « peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. »<sup>71</sup>. Ce qui caractérise surtout l'archétype, c'est sa propriété communautaire et universelle. Doté d'une forme symbolique, il représente l'accomplissement d'une image riche et transculturel. Ainsi, en se référant à Durand, nous pouvons dire que l'image des fous de Bassan qui, pour se nourrir, « plongent dans la mer à la verticale » dans un réflexe postural, correspond au schème diairétique et renvoie à cette « dynamique séparatrice », assimilable à l'image de l'oiseau tranchant l'eau pour arriver à sa

<sup>65</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 10.

<sup>66</sup>Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, p. 137, in Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 40.

<sup>67</sup>*Ibid.*

<sup>68</sup>*Ibid.*

<sup>69</sup>*Ibid.*

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>71</sup>Carl Gustave Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Lafont, 1964, p.67.

proie. Cette représentation archétypale peut être celle du « glaive », le symbole de la perte des cousines Atkins, mais aussi symbole du combat du révérend Jones contre celles qu'il considère comme la source du malheur de toute sa communauté.

Etant symbolisés par des images idéales et évoluant dans des situations extraordinaires, certains personnages historiques et certains héros légendaires se sont mythifiés en se transformant en « *Figures mythiques* » distinctives à une société ou à une culture. Mais en s'acquérant une renommée mondiale, ces personnages pouvaient être considérés comme des archétypes. Pierre Albouy déclare à ce sujet « *Que la légende revête une signification plus universelle, que Jeanne devienne la Vierge-messie et Napoléon le Surhomme, et nous entrons dans le domaine des archétypes...* »<sup>72</sup>

Menant une étude qui porte sur la représentation du personnage féminin dans les romans de Ben Jelloun et d'Hébert, on ne peut faire l'économie d'une mise au point de la notion de « *Figure* ». Cette dernière fut la question principale d'un séminaire du CRLMC<sup>73</sup> de l'Université Blaise Pascal, tenu dans le cadre du « programme de recherches consacré à la sociopoétique des mythes ». Les études présentées lors des séances du séminaire furent réunies par Véronique Léonard-Roques dans un volume, dont la visée était de répondre aux questions portant sur la nature de la figure mythique, ses caractéristiques, ses mécanismes de fabrication, de fonctionnement et d'évolution, sur les conditions de sa préservation et de sa dynamique<sup>74</sup>.

Léonard-Roques commence par proposer une définition de la « *Figure* », celle de Yves Chevrel, basée sur les relations qu'entretiennent mythe, pris comme « *configuration narrative symbolique* » et figure. Cette dernière « *...est partie d'un système, constitué d'oppositions, de parallèles, voire de « blancs », que les interprètes se donnent pour tâche de mettre en évidence* »<sup>75</sup>. Pour mieux délimiter les contours de la figure mythique, Léonard-Roques s'attarde sur le concept de « *Figure* » dans ses différentes formes « *visuelle, langagière et didactique* ». D'abord elle explique l'évolution de l'acceptation du terme « *Figure* », qui est passé du simple sens de « *Forme* » ou « *aspect* » à « *portrait* » et « *visage* » avant de désigner

<sup>72</sup> Pierre Albouy, *op.cit.*, p. 12.

<sup>73</sup> Centre de Recherches sur les littératures Modernes et Contemporaines.

<sup>74</sup> Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9.

<sup>75</sup> Yves Chevrel, « Préface », in Cécile Hussher et Emmanuel Reibel (éd), *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïtés et réécritures*, Ed. Rue d'Ulm, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 2002, p. 9.

un « *personnage célèbre* » ou un « *individu marquant* ». Cette dernière acception du terme « *Figure* » s'avère importante dans le cadre de notre étude, vu qu'elle porte sur la représentation du personnage, spécialement féminin, à travers le récit mythique. En précisant la relation entre « *Figure* » et « *personnage* », entendue comme représentation d'un être humain, d'une valeur ou comme « *construction textuelle d'un rôle actanciel* »<sup>76</sup>, Léonard-Roques, Citant Véronique Gély, définit la figure mythique comme étant « *une longue série de dieux et de déesses, héros et héroïnes, hommes et femmes du passé dont l'histoire et le comportement sont devenus exemplaires par le biais d'une modélisation* »<sup>77</sup>.

Par ailleurs et dans une perspective rhétorique, la « *Figure* » est considérée dans le sens polysémique et mouvant de « *trope* ». C'est ce qui, selon Léonard-Roques, symbolise un caractère particulier des « *Figures mythiques* », pris en compte par la mythocritique. Ce caractère est

*Celui d'une mise en mouvement, d'une flexibilité et d'une dérivation en fonction des contextes particuliers de création, de réception et d'interprétation, et ce par rapport à une émergence première toujours hypothétique. La mythocritique prend en compte la pluralité des actualisations sémantiques dont la morphologie particulière, tout en tensions, de la figure mythique est potentiellement porteuse.*<sup>78</sup>

Cette mouvance des figures mythiques, qui obéit à des facteurs variés tels que les « *contextes, domaines d'emploi, fréquences* » peut engendrer des archétypes, car « *Comme les figures du discours, les figures mythiques peuvent conduire d'une référence concrète à des valeurs plus abstraites, témoigner de spécialisation ou d'élargissement...* »<sup>79</sup>.

Enfin, dans un sens didactique, proche du domaine religieux et liturgique, la « *Figure* » est envisagée comme « *préfiguration* » pouvant, grâce à une reprise hors du contexte original, se transformer en figure mythique

*Le personnage qui, dans le contexte biblique, fonctionne en tant que figure (au sens typologique) peut néanmoins donner naissance à une figure mythique lorsqu'il est repris hors de son cadre d'origine. On peut même remarquer que*

<sup>76</sup> Véronique Léonard-Roques, *op.cit.*, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>79</sup> *Ibid.*

*certaines personnages « ne sont devenus mythiques [...] qu'à posteriori grâce à des réécritures extérieures à la sphère biblique », certains « [étant] devenus les noyaux structurants d'un mythe littéraire, sans l'avoir été dans l'économie de la Bible »<sup>80</sup>*

Peut-être convient-il à ce stade de revenir à la définition du mythe de Gilbert Durant qui, probablement, convient le mieux au contexte de notre étude et qui consiste à démontrer comment et pourquoi Anne Hébert et Tahar Ben Jelloun ont-ils choisi de représenter les personnages féminins de leurs romans à travers les mythes.

Durand, après avoir éclairé les notions de schème, d'archétype et de symbole, que nous avons détaillées plus haut, et tout en refusant de considérer le mythe, ainsi que les ethnologues, comme « *l'envers représentatif d'un acte rituel* », finit par le définir comme étant un

*système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l'archétype promouvait l'idée, et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou le récit historique et légendaire.<sup>81</sup>*

Le schème qui est un concept abstrait, mouvant et « *le capital référentiel de tous les gestes* », tend par un processus de concrétisation de fonder des figures et des archétypes. Ces derniers « *ne sont pas des formes abstraites et statiques, mais des dynamismes formatifs, des "creux" (ou "moules") spécifiques qui, nécessairement s'accomplissent et se remplissent* » par les données de l'expérience et de la lecture<sup>82</sup>. Dès lors, nous nous retrouvons au cœur de la démarche mythocritique, qui ne se contentera pas de repérer les allusions mythiques, les schèmes et les archétypes, mais en cherchera la signification à travers l'analyse des différents rapports entre les éléments du texte littéraire car « *Toutes questions métaphysiques écartées, les notions de schème et d'archétype sont susceptibles d'éclairer les moyens mis en œuvre pour signifier par certains textes littéraires, comme par les mythes, aussi bien que leur signification même.* »<sup>83</sup>. Le mythe qui nous parvient sous une forme narrative et littéraire, se

<sup>80</sup>Véronique Léonard-Roques, *op.cit.*, p. 14.

<sup>81</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, pp. 42-43.

<sup>82</sup>Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 140.

<sup>83</sup>Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *op.cit.*, pp. 307-317.

mêle inévitablement au tissu religieux. Pour mieux en saisir le sens, il est d'abord nécessaire de considérer les relations qu'il entretient avec la littérature.

## 2. Mythe et littérature

*« La difficulté que l'on éprouve à définir le mythe n'a d'égale que celle qui attend toute tentative de trouver quelque définition à la littérature »<sup>84</sup>*

Si par cette affirmation comparative, Pierre Brunel reconnaît les liens évidents qu'entretiennent le mythe et la littérature, ces liens manquent affreusement d'évidence. En dépit du grand intérêt des recherches en sciences humaines sur la notion du mythe, les relations de cette dernière avec la littérature restent toujours aussi ambiguës que la notion même du mythe ou encore celle du mythe littéraire. Ce qui complique encore la situation, c'est la divergence et la multiplicité des prises de positions des spécialistes à l'égard de la question. Ces hésitations méthodologiques ne correspondent pas à la grandeur de la tâche de celui qui s'intéresse au mythe dans une perspective littéraire *« L'enjeu est pourtant d'importance, puisqu'il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégagant ce qu'une création individuelle doit à des récits appartenant aux vieux fonds intemporels d'une civilisation »<sup>85</sup>.*

Le mythe est une matière mobile, en perpétuel changement. C'est une substance, un ensemble d'idées qui suscite l'imaginaire et qui peut être réinvesti par les artistes, les poètes et les écrivains pour véhiculer de nouvelles valeurs et de nouveaux messages. Chevrel affirme que le mythe n'est pas un matériau brut et qu'il nous parvient sous forme d'une histoire débridée que seule une configuration pourrait en ressusciter le sens. Cette configuration est narrative, elle consiste en la mise en intrigue qui permettra au mythe d'être raconté et d'exister<sup>86</sup>. La littérature se nourrit de mythes et le mythe vit à travers la littérature, car *« Le mythe est essentiellement narratif. Et précisément il va communiquer à la littérature ce grand élan de narrativité qui la propulse jusqu'à nous ... »<sup>87</sup>.*

<sup>84</sup>Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 1994, France, p.353.

<sup>85</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op.cit.*, p. 5.

<sup>86</sup>Yves Chevrel, *La littérature comparée, op.cit.*, p.87.

<sup>87</sup>Pierre Brunel (éd.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Coll. « Présentation », 1994, p. 10.

Mythe et littérature se complètent et sont indissociables, qu'il s'agisse de l'intervention d'un mythe dans un texte littéraire, de la simple allusion à des figures et à des scénarios mythiques, ou « *des plus hautes réussites de la littérature* » qui finissent par être qualifiés de mythes.

Si Sellier s'est interrogé sur la raison d'appeler par le même terme de mythe « *certaines productions des peuples sans écriture* » et quelques grands textes littéraires, Eliade confirme la forme littéraire des mythes ; « *Nous connaissons les mythes à l'état de « documents » littéraires et artistiques, et non pas en tant que source...* »<sup>88</sup>. Pour lui le passage du mythe, de l'oralité à l'écriture, même si cela lui ôte son caractère sacré, préserve sa pérennité et assure son immuabilité; ainsi les mythes qui sont restés à l'état oral, se sont retrouvés voués à disparaître dans l'oubli. Pour exister et demeurer, le mythe a besoin de la littérature, elle est son support et sa manifestation, en contrepartie, elle s'en empare pour s'enrichir et puiser dans son fond culturel intarissable.

Cependant, si tous les spécialistes sont d'accord sur l'ambiguïté et la complexité des relations entre mythe et littérature, les apports de cette dernière au mythe ne font pas l'unanimité. Au moment où certains la considère susceptible et capable d'héberger des mythes, d'autres la voit comme leur ultime dégradation. Nous allons donc voir ces deux visions opposées des relations mythe-littérature.

### 2.1.« La littérature comme dégradation du mythe »

Si aujourd'hui on admet l'importance de la littérature dans l'évolution et la permanence des mythes, cela n'a pas été toujours le cas. Pour certains mythologues « *le passage du mythe à la littérature marque sa dégradation* ». A la tête de ce mouvement l'ethnologue, anthropologue et fondateur du structuralisme français Claude Lévi-Strauss, dont les travaux constituent des modèles du genre.

Lévi-Strauss porte sur la littérature et spécifiquement le genre romanesque un regard extrêmement négatif ;

<sup>88</sup>Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 196.



*Le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés. [...] le héros du roman, c'est le roman lui-même. Il raconte son propre histoire : non seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu<sup>89</sup>*

Marie-Catherine Huet-Brichard explique subtilement le point de vue de Lévi-Strauss, développé dans son ouvrage *L'Origine des manières de table*, considérant que parmi tous les genres littéraires, épopée, tragédie, poésie...le roman serait le plus éloigné du mythe. Plusieurs critères opposent roman et mythe; le premier concerne le personnage mythique et le personnage romanesque. Si le premier est un dieu, demi-dieu ou héros surnaturel, le second s'approcherait plus de la banalité et appartiendrait à « *l'humanité moyenne* ». Puis ces personnages évoluent dans des univers très distincts, unit et signifiant pour le mythe, éclaté et problématique pour le roman. Le troisième critère est celui du temps, le mythe suit une temporalité cyclique, puisqu'il ne perdure que par la répétition, tandis que le roman se fonde sur la linéarité. Enfin, le contexte historique qui est la substructure même du roman, est dépassé par le mythe qui s'inscrit hors de l'histoire dans « *le temps des commencements* ».

D'autres critiques rejoignent la pensée de Lévi-Strauss et considère la littérature comme la conséquence de l'appauvrissement du mythe. Raymond Trousson, qui a longtemps hésité à employer pour la littérature le terme de *mythe*, le réservant ainsi au domaine religieux, le remplaçait volontiers par celui de *thème*— mais qui finit par admettre, sans trop d'enthousiasme, que le terme de *thème* « *Jugé peu adéquat, [...] a été supplanté par le terme de mythe* »<sup>90</sup> - Confirme que la littérature vide le mythe de sa substance religieuse et de sa puissance morale. Il affirme qu' « *A l'ouverture indéfinie du mythe, matière brute, s'oppose la clôture de l'œuvre littéraire, produit fini [...] Le mythe cesse où commence la littérature* »<sup>91</sup>. Il rappelle aussi les travaux de Jean-Pierre Vernant pour qui la tragédie ne pouvait naître qu'au moment où le mythe cessait d'être un langage signifiant, et finit par citer Roger Caillois qui

<sup>89</sup> Claude Lévi-Strauss, *L'origine des matières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 106.

<sup>90</sup> Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 3<sup>e</sup> édition, Librairie DROZ S.A., Genève, 2001, pp. 20-21.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.20.

assure que « *C'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte qu'il devient littérature* »<sup>92</sup>.

Bien que de nombreux critiques ont un jugement dévalorisant à l'égard de la littérature, allant jusqu'à la considérer, dans certains cas, comme une nécropole du mythe; d'autres, et notamment les contemporains, trouvent que le mythe et la littérature ont, de par leurs formes, structures, univers et modes de création et de réception, « *des espaces communs* ».

## 2.2.« La littérature comme réactualisation du mythe »

Contrairement à Lévi-Strauss et à tous ceux qui adhèrent à sa conception de la littérature comme étant une dislocation du mythe, d'autres critiques tels que Pierre Brunel estime que le « *mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire* »<sup>93</sup>. C'est par l'acte de l'écriture, semble-t-il, que le discours littéraire rejoint le discours mythique. L'écrivain, « *Le poète, l'artiste créent un discours qui réinvente le discours mythique, qui participe des mêmes processus organisateurs d'images* »<sup>94</sup>.

Max Bilien présente les choses autrement. Afin de mieux identifier les rapports entre le mythe et la littérature, il relève les fonctions de chacun d'eux pour les opposer à travers une réflexion comparative. Il en conclut, faute de similitudes, à l'incompatibilité du texte littéraire et du texte mythique. Bilien, en se basant sur les travaux de grands spécialistes du mythe, affirme, la symbolique, l'originalité, l'universalité et l'intemporalité du récit mythique :

*Le récit littéraire est plus ou moins fictif, le récit mythique s'impose comme vrai (Lévy-Brühl, Leenhardt, Mauss, Eliade, Sellier); le poème est, en principe du moins, intraduisible, alors que le récit mythique peut l'être dans toutes les langues (Lévi-Strauss) ; le texte littéraire est structuré en ses parties, alors que le récit mythique est un assemblage de symboles et peut se réduire à une structure permanente (Gusdorf, Lévi-Strauss); le récit littéraire a pour référence un moment historique, alors que le récit mythique suppose un temps réversible, qui caractérise le temps sacré (Eliade) ; l'individualité et la rationalité du récit*

<sup>92</sup>Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, 1958, p. 18, in Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981, p.20.

<sup>93</sup>Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p.11.

<sup>94</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, op.cit., p. 51.

*littéraire sont en opposition avec le caractère collectif et la surnaturaliste du récit mythique (Sellier, Lévi-Strauss) ;<sup>95</sup>*

Bilen évoque également le caractère social du récit mythique, selon le critique la fonction socio-religieuse du récit mythique le dote d'une sacralité et l'élève au rang des récits fondateurs ;

*le récit littéraire conduit logiquement à une solution dialectique des conflits, lorsque le récit mythique initie à une métamorphose radicale de statut (Eliade) ou constitue un équilibre médiateur entre deux affirmations incompatibles (Lévi-Strauss); le récit littéraire est intimement vécu, le récit mythique l'est socialement (Sellier) ; le récit littéraire remplit une fonction socio-historique, profane, le récit mythique une fonction socio-religieuse, sacrée (M. M. Münch) ; le récit littéraire a une vérité relative, le récit mythique a une vérité absolue et éternelle : c'est un « récit fondateur » (Eliade) ;<sup>96</sup>*

La différence entre le récit littéraire et mythique dépasse, selon le critique, la forme et les fonctions. Les deux supports narratifs se distinguent surtout dans leurs finalités et la spécificité de leurs personnages et de leurs actions ;

*le récit littéraire donne une analyse psychologique partielle du héros, le récit mythique investit l'homme dans sa totalité (M. M. Münch) et son héros est un symbole ; on pourrait encore ajouter que le récit littéraire raconte le déroulement d'une action alors que le récit mythique révèle quelque chose de mystérieux et d'ineffable ; que le sens, dans le récit littéraire est plus ou moins évident, alors que celui du récit mythique est caché, exige une exégèse ou une interprétation ; que le récit littéraire comporte des séquences dialectiques, alors que le récit mythique suit un itinéraire initiatique ; que le récit littéraire autorise une expérience imaginaire, alors que le récit mythique implique une expérience vécue ; que le récit littéraire est humain, cependant que le récit littéraire est transcendant.<sup>97</sup>*

Pour sa part, Marie-Catherine Huet-Brichard avait procédé à une analyse, qu'elle qualifiait de synchronique, des formes de discours mythique et littéraire, comparant plusieurs éléments qui composent chacun d'eux. Nous avons jugé qu'il serait approprié de résumer, pour plus de clarté sous forme de tableau, l'analyse pertinente de Huet-Brichard, mais de n'en citer que les éléments que nous jugeons pertinents pour notre étude, à savoir la structure, l'univers et le comportement.

<sup>95</sup>Max Bilen, « Littérature et mythe : expérience mythique et expérience créatrice », *Le mythe de l'écriture*, Paradigme, Coll. Varia, N°22, Orléans, 1999, pp.59-60.

<sup>96</sup>*Ibid.*

<sup>97</sup>*Ibid.*

		Mythe	Littérature (récit)
Structure	Logique du récit	-nait de l'organisation des mythèmes. -se construit dans une double dimension diachronique et synchronique. -propose un modèle pour résoudre des contradictions.	-nait de la succession des événements et des situations. -se construit dans une double dimension syntagmatique et paradigmatique. -obéit à une double dynamique, évidente et sous-jacente.
	Logique des Figures	-suit le modèle héroïque. -est un archétype pour la littérature.	- suit le modèle héroïque. -joue avec les modèles mythiques (effectifs ou supposés).
Univers	Constructions	-dimension universelle et symbolique.	-personnage type/ situation exemplaire.
	Relations Analogiques	-relève de la pensée symbolique. -construit le lien entre le milieu humain, naturel et surnaturel.	- relève de la pensée symbolique. - construit le lien entre l'homme, l'Histoire, la société et le monde.
Comportements		-le mythe dans une perspective ethnoreligieuse est lié au rite. -la parole mythique est créatrice.	-le texte littéraire existe à travers les rituels de l'écriture et de la lecture. -l'écriture est créatrice.

Bien plus de convergences que de divergences sortent de ce tableau. Mythe et littérature relèvent d'une pensée symbolique, naissent de la succession de séquences, mythèmes ou événements, et sont liés à une pratique rituelle. Les deux discours ont une dimension créatrice et complémentaire dans la mesure où la littérature puiserait dans le mythe et le prendrait comme modèle, tout en le sauvegardant de l'oubli.

Nous dirons, en paraphrasant Bilien, que même si l'individualité du récit littéraire s'oppose au caractère collectif du récit mythique et que la surnaturalité de ce dernier défie la rationalité du premier, le mythe restera l'un des grands fondements de la littérature, qui s'en inspire pour présenter le réel grâce à des « *processus de symbolisation* ». Ces manifestations et ces résonances mythiques dans le discours littéraire se traduisent par le recours à un imaginaire collectif et engendrent des expressions allusives mais aussi, des reprises patentes, grâce notamment à certaines dynamiques textuelles, telle que l'intertextualité.

Toutefois, la polysémie du discours littéraire et la complexité de certains genres peuvent souvent créer une difficulté à trouver des repères et à ressortir le scénario, sinon l'image mythique du texte littéraire. Cela repose sur la capacité du lecteur à s'adapter à ce système de références et de connotations et sur l'interprétation qu'il pourra en faire.

La difficulté, certes, mais aussi l'essence du récit littéraire réside dans la mise en relation de ce texte avec les mythes auxquels il se réfère et pour lesquels il est une réflexion spéculaire. C'est ce que conteste Trousson, en limitant l'étendu des œuvres littéraires, et en affirmant que « *Pour le comparatiste, il n'y a pas de Prométhée, d'Antigone ou de Phèdre extérieurs à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, c'est-à-dire hors des textes littéraires. Le mythe cesse où commence la littérature...* »<sup>98</sup>. Les affirmations de Trousson vont à l'encontre de notre vision de la question car, contrairement à lui, nous adhérons à l'idée que le mythe et la littérature se nourrissent l'un de l'autre, étant substance et support. Le mythe, et uniquement par sa forme rituelle et orale, ne serait pas devenu, sans la littérature, ce qu'il est aujourd'hui. Nous dirons, à la suite de Mircea Eliade qu'aucun mythe n'est connu que par sa forme littéraire, orale ou écrite. Enfin, Northrop Frye disait que ;

*C'est seulement par une nécessaire économie du langage que nous parlons d'un mythe, d'un conte populaire ou d'une légende ; aucune de ces entités n'existe réellement si ce n'est par sa forme verbale spécifique, et cette forme verbale est une forme littéraire*<sup>99</sup>

### 3. Le mythe littéraire

La complémentarité du mythe et de la littérature ne fait plus aucun doute. Le mythe, dans sa forme originelle du récit, ne saurait exister qu'à travers une tradition littéraire. Cette dernière assure sa survie, et en retour, puise dans sa matière pour refléter la complexité de la nature humaine. André Siganos assure que le mythe assouvi « *un besoin incoercible de croire, ne fût-ce que le temps de sa récitation, à un univers fictif se déroulant à l'intérieur d'une linéarité minimale* »<sup>100</sup>. Cette dimension fictionnelle et cette linéarité rappelle une forme littéraire particulière, qu'est le roman.

<sup>98</sup> Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents, op.cit.*, p. 20.

<sup>99</sup> Northrop Frye, « Littérature et mythe », *Poétique*, n°8, 1971, p.495.

<sup>100</sup> André Siganos, « Définitions du mythe », *Questions de mythocritique, op.cit.*, p.93.

Nombreux spécialistes envisagent le roman comme une « métonymie » du mythe, « *On ne décode plus les mythes à coups d'actes de foi, ils deviennent les représentations de l'expérience humaine concrète* »<sup>101</sup>. Cependant, cette quasi-certitude de la valeur fictionnelle du mythe et sa forme narrative, ne nous épargne pas du flou définitionnel qui entoure la notion du mythe littéraire.

Philippe Sellier, à qui on doit une définition concrète du mythe littéraire, rappelle l'entrée tardive de ce dernier dans le champ de la recherche littéraire. L'expression de « *mythe littéraire* », nous la devons vraisemblablement à Pierre Albouy. Il définit la notion en insistant sur le caractère provisoire de sa définition et invitant les chercheurs à prendre ses travaux comme point de départ pour d'ultimes recherches. Albouy commence par associer le mythe littéraire à l'image du Dieu changeant Protée pour souligner la mouvance et l'instabilité de cette « *notion flottante* ». Selon Albouy, le mythe littéraire est constitué par un récit mythique « *que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire...* »<sup>102</sup> et il ajoute, « *Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer aux mieux les problèmes propres* »<sup>103</sup>. Lié aux valeurs de son époque, réactualisé, transformé et chargé de nouvelles et multiples significations par ses auteurs, le mythe littéraire traduit aussi bien la pensée de ses créateurs que l'esprit collectif dont il est la fidèle représentation. Albouy finit par le définir comme :

*l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe.*

Dans son article référence « Qu'est-ce qu'un mythe ? », Philippe Sellier propose une définition du mythe littéraire par rapport au mythe ethno-religieux. Après avoir énuméré les six critères du mythe ethno-religieux et qui sont : 1-« *récit fondateur* » 2-« *anonyme et collectif* » 3-« *tenu pour vrai* » 4-« *remplissant une fonction socio-religieuse* » 5-« *sa logique est celle de l'imaginaire* » et enfin caractérisé par 6-« *la pureté et la force des oppositions* » ;

<sup>101</sup> Georges Desmeules et Gilles Pellerin, *op.cit.*, p.31.

<sup>102</sup> Pierre Albouy, *op.cit.*, p. 12.

<sup>103</sup> *Ibid.*

Sellier oppose « *mythe littéraire* » et « *mythe ethno-religieux* ». Il fait remarquer que les trois premiers critères de ce dernier « *récit fondateur-anonyme et collectif-tenu pour vrai* » ne s'appliquent pas au mythe littéraire, mais que les trois dernières « *fonctions socio-religieuse-logique de l'imaginaire- organisation structurale* » s'y appliquent parfaitement.

*Il est clair que du mythe au mythe littéraire les trois premières caractéristiques du mythe ont disparu : le mythe littéraire - si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, don Juan, Faust) ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une(ou quelques) personnalité singulière 4. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire.<sup>104</sup>*

Avant d'évoquer les caractères communs entre le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire, Sellier inventorie les cinq ensembles que la culture occidentale range sous l'appellation de « *mythes littéraires* » et qui sont :

- 1- Les récits de la mythologie gréco-latine (Prométhée- Orphée- Antigone...) et les récits bibliques (le Christ- les Caïn- les Moïse...)
- 2- Les récits prestigieux de l'occident moderne (mythes littéraires nouveau-nés)
- 3- Les lieux qui frappent l'imaginaire (Venise)
- 4- Les mythes politico-héroïques (Louis XIV, La guerre de Troie...)
- 5- Les mythes auxquels les récits bibliques ne font qu'allusion (Lilith- Golem...)

Il finit par distinguer trois critères communs entre le mythe littéraire et le mythe ethno-religieux. Le premier, « *La saturation symbolique* », Sellier l'inscrit dans une perspective psychologique en s'appuyant sur l'exemple d'*Œdipe*, particulièrement étudié par Freud et qualifié de « *complexe nucléaire de la personnalité* ». Le critique affirme que « *le mythe et le mythe littéraire reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux.* »<sup>105</sup>. Le deuxième critère, qui s'appuie sur le *Dom Juan* de Molière, concerne l'organisation serrée du mythe ethno-religieux et qui correspondrait à celle du mythe littéraire « *l'analyse du Dom Juan de Molière, par exemple, permet de mettre en évidence l'extraordinaire travail de*

<sup>104</sup>Philippe Sellier, *op.cit.*, p. 115.

<sup>105</sup>*op.cit.*, p. 118.

*reformalisation qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux.* »<sup>106</sup>. Enfin, le troisième critère est celui de « *L'éclairage métaphysique* » dans lequel baigne tout le scénario » du mythe littéraire et par lequel « *il rejoint à nouveau le mythe religieux* »<sup>107</sup>.

Cet incontournable article de Sellier -qu'il considère lui-même comme un démenti et une réponse aux anthropologues, qui sous l'égide de Lévi-Strauss, considéraient la littérature comme une « *charpie* », « *bric-à-brac* » ou « *brocante* » du mythe- est cité par Pierre Brunel dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*. Ce dernier admet la classification de Sellier, qu'il résume en trois ensembles, le premier est celui des mythes littéraires hérités de la mythologie gréco-latine et de la bible, le deuxième comprend les mythes littéraires nouveaux, et le troisième remembre les personnages historiques transformés en mythes.

Dans une autre démarche, André Siganos définit le mythe littéraire, en le rapprochant et en le différenciant à la fois, du « *mythe littérisé* »

*Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fortement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou de plusieurs textes fondateurs.*

*Il s'agira d'un « mythe littérisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).*

*Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de son hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en tirant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe Roi ou Dionysos avec les Bacchantes).*

*Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan).<sup>108</sup>*

Somme toute, on pourrait se demander à la suite de Régis Boyer: « *Existe-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?* »<sup>109</sup>

<sup>106</sup>Philippe Sellier, *op.cit.*, p. 122.

<sup>107</sup>*Ibid.*, p. 124.

<sup>108</sup>André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1993, p. 32.

<sup>109</sup>Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », in *Mythes et Littérature*, Actes du colloque tenu en Sorbonne en 1991, textes réunis par Pierre Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp.153-164.



Il faudrait d'abord se poser la question: de quel mythe s'agit-il ? Ou plutôt de quelle mythologie ? Si nous observons minutieusement ce qui a été présenté par Sellier, Brunel et la majorité des spécialistes qui ont traité de la question, on remarquera que toutes les définitions du mythe littéraire formulées par ces derniers s'inscrivent dans un clivage et un contexte de mythologie gréco-latine et de culture occidentale. Ces définitions s'appliquent-elles à une mythologie et à des textes n'appartenant pas à l'héritage culturel de ceux qui les ont avancées ?

C'est ce qu'Abolghasem Ghiasizarch<sup>110</sup> reproche à la définition de Sellier et de Brunel. D'après le chercheur, leur définition du mythe littéraire n'est pas universelle mais « *régionale et locale* » et serait issue du mythe ethno-religieux et non pas « *proprement né [e] de la littérature* ». Dans sa thèse, il fait état d'une remarquable réflexion sur la non-conformité des définitions de Sellier de Brunel sur la mythologie perse et plus précisément ce qu'il appelle « *le mythe shi'ite* ». Pour prouver ses affirmations, Ghiasizarch commence par démontrer que le mythe littéraire de Sellier et de Brunel est principalement attaché au mythe ethno-religieux. Selon lui, Sellier n'a fait que remplacer les trois premiers critères du mythe ethno-religieux pour le mythe littéraire. Les deux mythes ont en commun *la saturation symbolique, l'organisation serrée et l'éclairage métaphysique*, quant aux critères qui font du mythe ethno-religieux *un récit fondateur, anonyme et collectif*, Sellier les remplace, concernant le mythe littéraire, par le fait qu'*il ne fonde et n'instaure rien, les œuvres qui l'illustrent sont en principe signées et il n'est pas tenu pour vrai*. De ce fait, Ghiasizarch en conclut que le mythe littéraire de Sellier et Brunel n'a pas d'identité distincte et propre au domaine littéraire, il est à l'inverse dépendant et issu du domaine de l'ethnologie.

Par la suite, le chercheur démontre que les critiques littéraires, notamment Brunel, ne s'intéressent qu'à la littérature européenne dont la source et la mine est la mythologie gréco-latine, allant à l'encontre de l'universalité prétendue de la définition de Sellier et Brunel, puisqu'elle ne se réfère qu'à une seule mythologie et une seule littérature. Ce qui le prouve, toujours selon Ghiasizarch, c'est la prédominance (90%) des articles, publiés dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Brunel, consacrés à la littérature et des mythes européens au détriment (10%) d'autres non européens (japonais- chinois-africains). Quoique

<sup>110</sup> Auteur d'une thèse intitulée « Gènes et mythes littéraires. Pour un modèle biologique du dynamismemythique », dirigée par Philippe Walter et soutenu publiquement le 14 janvier 2011 à l'université de Grenoble.

la littérature universelle, pour Brunel, se constitue de la littérature gréco-latine et de celle du reste du monde, le mythe et la littérature shi'ite, d'après Ghiasizarch, n'entrent pas dans cette catégorie car elles ne répondent pas aux critères définitionnels annoncés par Sellier et Brunel. Ainsi le mythe shi'ite, parce qu'il n'est pas anonyme et qu'il est issu d'une littérature bien définie, divergerait du mythe ethno-religieux ; et du mythe littéraire, du fait qu'il « *fond et instaure la civilisation shi'ite* ». Il en conclut qu'une définition complète du mythe littéraire doit être capable d'héberger toutes les mythologies du monde.

Cette réflexion autour de la mythologie perse et du mythe shi'ite nous pousse à nous interroger sur l'applicabilité de ces définitions au corpus de notre recherche. En ce qui concerne *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, nous pensons que le problème ne se pose pas du fait de l'appartenance de ce corpus à la littérature et la culture occidentales. Cependant pouvons-nous en dire autant de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun ? Et d'abord, de quelle mythologie s'inspire Ben Jelloun ? Gréco-latine ? Maghrébine ? Arabo-musulmane ? Et si tel est le cas, rentre-t-elle dans les définitions déjà citées ? Les réponses à de telles questions ne peuvent être rendues qu'après une étude approfondie de l'évolution de chacune des mythologies citées. Cependant, cela n'est pas l'objectif de notre étude. Etudier la mythologie maghrébine ou arabo-musulmane, qui est un ambitieux projet, nécessiterai de mener des recherches à part. Ceci dit, nous pouvons affirmer que contrairement au mythe littéraire shi'ite, les mythes maghrébins et les mythes arabo-musulmans appartiennent à des mythologies préhistoriques bien plus ancienne que la mythologie shi'ite, et se rapprocheraient ainsi, et par plusieurs aspects, de la mythologie gréco-latine qui était le point de référence des travaux de Sellier et Brunel. Toutefois, pour le prouver, il faudrait procéder à une étude approfondie des mythes arabo-musulmans et maghrébins, et c'est ce qui manque, à part quelques exceptions, aux travaux déjà menés par les spécialistes du mythe et de la littérature.

Faute de temps nous ne pouvons nous aventurer dans une telle démarche au risque de perdre de vue nos principaux objectifs. Par conséquent, nous partons de l'hypothèse que les définitions de Sellier et de Brunel couvrent le champ de notre recherche, en espérant qu'il y aura plus d'études consacrées à ces mythologies et, pourquoi-pas, avoir l'occasion d'y travailler nous-mêmes.

Nous tenons à ajouter que dans la catégorisation des mythes littéraires à laquelle procède Sellier, aucun espace n'a été réservé aux mythes provenant d'autres littératures et cultures que

la littérature occidentale. Le premier ensemble, Sellier l'identifie clairement par les « *reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental* ». Toute référence à d'autres mythologies telles que la mythologie égyptienne, perse, africaine...etc., est systématiquement exclus. C'est aussi le cas du deuxième ensemble qui regroupe les mythes littéraires « *nouveau-nés* » auxquels « *L'Occident moderne a donné naissance* ». Ces deux ensembles, que les critiques considèrent comme étant les plus élaborés en émettant quelques doutes sur les trois derniers, se focalisent sur le contexte occidental en ignorant toutes les autres mythologies et littératures du monde, aussi riches les unes que les autres. D'ailleurs Sellier pour appuyer ses propos, se contente d'évoquer des exemples typiquement occidentaux, *Prométhée, Orphée, Œdipe, le Christ*, les paradis perdus...pour le premier ; *Tristan et Yseult, Faust, Don Juan*...pour le deuxième. Et pourtant, la richesse du panthéon égyptien, à titre d'exemple, mériterait plus d'intérêt et des récits comme ceux des *Mille et Une nuits* ont toutes les qualités des mythes littéraires. Les derniers ensembles aussi généralisateurs qu'ils peuvent apparaître ne mentionnent aucune référence hors contexte occidental. « *Les lieux qui frappent l'imagination* » que Sellier illustre par la ville de Venise ; les mythes « *politico héroïques* » dont les exemples cités sont uniquement des figures, des personnalités et des événements du monde occidental comme Alexandre, Napoléon, la guerre d'Espagne... Et enfin les mythes « *parabibliques* » qui s'inscrivent et se limitent clairement à une source religieuse chrétienne.

Toutefois, nos observations restent d'un ordre général dans la mesure où leur confirmation nécessitera une étude beaucoup plus approfondie. Nous sommes partis de l'hypothèse que *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, qui appartient à la littérature maghrébine, comporterait les sèmes d'un récit mythique supposé être inspiré de la mythologie et culture maghrébine ou arabo-musulmane. Mais avant de le confirmer, il nous faudrait en premier lieu repérer les mythes qui prennent vie dans les récits de Ben Jelloun et pouvoir identifier leur nature. Il se trouve que les diverses études menées sur ce roman ont prouvé le recours de Ben Jelloun à certains mythes et archétypes appartenant à la mythologie et à l'imaginaire occidental (nous pensons notamment au mythe de l'androgynie), ceci-dit, cela ne nous empêche pas de trouver dans le corps de ce récit des allusions à des scénarios mythiques d'origine maghrébine ou arabo-musulmane.

Avant de pouvoir le vérifier, nous tenons à rejoindre Ghiasizarch, mais d'une manière générale, dans ses reproches faites aux définitions du mythe littéraire de Sellier et Brunel,

quant à l'absence de traitement de mythologie et de littérature non occidentale et à la non-conformité de certains aspects de cette définition à certains type de mythe tel que le mythe shi'ite. Et si la définition du mythe littéraire peut, plus au moins, s'appliquer aux mythes maghrébins et arabo-musulmans, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, nous ne leur trouvons aucune place dans la catégorisation avancée par Sellier. Cependant, une alternative de classification peut se présenter dans la vague catégorie que Brunel a ajoutée à sa classification, comprenant les mythes littéraires hérités et les mythes littéraires nouveau-nés, c'est la catégorie « *Tout ce que la littérature a transformé en mythe* ». Reste que cette catégorie est non précise et peut englober toute sorte de récits. Il faudrait aussi savoir de quelle littérature parle-t-il.

Cette absence de nos mythologies et littératures dans les travaux des critiques tels que Sellier et Brunel, résulte probablement du manque d'études qui y ont été consacrées, spécifiquement en ce qui concerne la mythologie maghrébine ; une mythologie beaucoup plus ancienne que sa littérature et dont la jeunesse et la nouveauté par rapport à la littérature occidentale pourrait expliquer son absence dans les travaux de ces spécialistes.

Nous ne pouvons nous plaindre du manque d'intérêt de ces chercheurs pour la mythologie maghrébine du moment qu'elle a fait l'objet d'étude de si peu de travaux sérieux. Il faudra rendre justice à cette mythologie en l'étudiant afin de découvrir toute la richesse qu'elle recèle.

## **Conclusion**

*Tout au long de ce chapitre, nous avons tenté d'éclairer la notion du mythe et des termes qui l'entourent, en dépit de la grande hétérogénéité définitionnelle à laquelle nous avons été confrontés. Et malgré l'actualité des recherches sur les mythes et l'intérêt grandissant que portent les études, dans différentes disciplines, à ce concept, il reste cependant difficilement assimilé et défini.*

*Après avoir passé en revue de nombreuses définitions de grands spécialistes du mythes, nous avons constaté que pour la majorité de ces critiques, qu'ils soient anthropologues, ethnologues, mythologues, ou mythocritiques, le mythe est d'abord un récit fabuleux à*

*caractère cérémonial qui raconte une histoire sacrée et qui sert à expliquer le monde. Il est une « révélation primordiale » qui dévoile « une croyance collective » à travers l'agencement d'un système « dynamique de symboles ». Parfait reflet de la complexité de la psychologie humaine, il constitue une donnée culturelle très importante dans l'évolution de la pensée humaine et de son imaginaire.*

*Ainsi, « Le mythe se caractérise par sa forme (récit), par son fondement religieux (une croyance religieuse), par son rôle (expliquer le monde) ». Ces différents aspects conditionnent son passage du côté de la littérature.*

*L'apport de la littérature aux mythes ne fait pas l'unanimité. Au moment où certains critiques, et à leur tête Claude Lévi-Strauss et Raymond Trousson, considèrent la littérature comme ultime dégradation des mythes, d'autres, tels que Mircea Eliade et Northrop Frye estiment qu'elle est susceptible et capable d'héberger des mythes, voire plus, qu'aucun mythe n'est connu que par sa forme littéraire, orale ou écrite.*

*La notion flottante, en reprenant les termes de Pierre Albouy, du « mythe littéraire » a été essentiellement définie par Philippe Sellier. Ses travaux ont été critiqués par Abolghasem Ghasizarch, qui en étudiant « le mythe shi'ite », reprochait à Sellier d'avancer une définition du mythe littéraire « régionale et locale » et non universelle. Nous nous sommes posé la question de l'applicabilité de ces définitions sur la mythologie maghrébine ou arabomusulmane. Répondre à une telle question nécessiterait un long travail de recherche mais cela permettra certainement de découvrir la richesse de ces mythologies.*

## *Chapitre 2*

### *Mythes et textes*

## Préambule

*Bien qu'elles soient complexes et équivoques, les relations mythe-littérature sont pour la plupart des chercheurs contemporains d'une nature complémentaire. Brunel affirme que le « mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire ». Ainsi, mythe et littérature sont indissociables; la littérature, grâce à un processus de symbolisation, réinvente les mythes, et leur permet de perdurer.*

*Les résonances mythiques dans le discours littéraire, qu'elles soient patentes ou latentes, se manifestent par le recours à un imaginaire collectif et à une certaine dynamique textuelle. Cependant, le repérage de ces résonances mythiques peut s'avérer délicat dans la mesure où la polysémie du discours littéraire et la complexité de certains genres, ne permet pas une lecture unique du texte. Trouver les indices de la présence du mythe dans le texte repose, en grande partie, sur l'acte de lecture.*

*Toutefois, la présence du mythe dans un texte peut se manifester à plusieurs niveaux et de manières très distinctes. Relever les indices de cette présence nécessite une analyse approfondie de tous les éléments constitutifs du texte. De ce fait, nous allons consacrer ce deuxième chapitre à l'analyse des différents niveaux de chacun des deux romans composant notre corpus, afin de déceler au mieux les traces des mythes auxquels les auteurs, Anne Hébert et Tahar Ben Jelloun, ont eu recours dans leurs textes.*

*En premier lieu, nous analyserons l'appareil paratextuel de chaque roman vu l'importance des éléments paratextuels dans l'interprétation d'une éventuelle symbolique du texte. Le deuxième point que nous allons aborder dans ce chapitre, sera la dimension mythique des textes, qui sera révélée grâce à l'étude de la temporalité et de la structure des textes, mais aussi le cadre spatio-temporel, vu sa grande importance dans le discours littéraire et également mythique. Enfin, la dernière partie de ce chapitre sera consacrée à l'analyse des pratiques intertextuelles auxquelles se sont donnés les auteurs et qui se sont révélés sur plusieurs niveaux. Nous nous intéresserons d'abord aux intertextes littéraires et aux réseaux interactionnels entre les romans de notre corpus et de nombreux textes. En dernier lieu, nous aborderons les intertextes religieux, très présents dans les deux romans.*

## 1. Présentation des corpus ; l'appareil paratextuel

La lecture d'un roman débute généralement par l'observation de son paratexte, qui rappelons-le, est « *Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »<sup>111</sup>. Cette notion forgée par Gérard Genette en 1981 dans son ouvrage *Palimpsestes* puis amplement théorisée en 1987 dans *Seuils*, englobe tous les éléments, situés en dehors du texte, qui le protègent, l'identifient et le font vendre. Sa fonction est d'orienter le lecteur vers une interprétation spécifique du texte en question, contribuant à l'élaboration de sa symbolique et l'édification de son sens.

Composé du péri-texte, éléments intérieurs qui contribuent à la composition de l'objet livre, et de l'épi-texte, ensemble d'éléments entourant le livre mais qui lui sont extérieurs, le paratexte se divise en deux catégories. D'une part nous retrouvons ce que Genette appelle paratexte éditorial, « *toute zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition* »<sup>112</sup>, englobant la couverture, les pages de titre, les commentaires en quatrième de couverture, etc; et le paratexte auctorial, propre à l'auteur, comportant les dédicaces, les épigraphes, la préface, etc. Tous ces éléments, textuels et non textuels qui entourent le texte, participent à la réception de toute œuvre et permettent un premier contact entre le lecteur et l'objet de sa lecture.

Longtemps négligé, le paratexte doit sa valorisation et la prise en considération de son importance à Philippe Lejeune. Avec la publication en 1975 du *Pacte autobiographique*, Lejeune place le paratexte au centre du processus de lecture en estimant qu'il, « *en réalité, commande toute la lecture* »<sup>113</sup>. Genette qui développe la notion à partir des travaux de Lejeune, insiste, au même titre que celui-ci, sur le rôle du paratexte dans la réception de l'œuvre estimant que c'est un des « *lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le contrat (ou pacte) générique.* »<sup>114</sup>

<sup>111</sup>Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987, pp.7-8.

<sup>112</sup>Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p.7.

<sup>113</sup>Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 45.

<sup>114</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.



Bien conscients de la complémentarité significative entre tous les éléments du paratexte et le texte lui-même, nous n'avons pas l'intention d'étudier tout ce qui compose le paratexte de notre corpus, mais uniquement les éléments que nous estimons révélateurs pour notre analyse, dans la mesure où ceux-ci, grâce à leurs charges symboliques, permettent d'établir des réseaux de réminiscences mythiques ou métaphoriques. Les éléments paratextuels étudiés seront, les titres, les couvertures, les préfaces, et enfin les intertitres ou ce que nous pouvons appeler les titres de chapitres. Les épigraphes, notamment ceux présents dans le roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*, seront étudiés dans le sous-chapitre consacré aux pratiques intertextuelles, vu qu'ils présentent des reprises de citations de différents auteurs et de différentes sources.

Nous tenons à signaler que dans ce qui suivra, nous ferons l'usage du mot paratexte dans le sens de péritexte dans la mesure où nous serons amenés à nous intéresser, dans notre cas, uniquement aux éléments péritextuels de notre corpus.

### 1.1. Les titres

Le titre est l'élément péritextuel le plus important par lequel le lecteur prend contact avec l'objet de sa lecture. Il fonctionne comme « *un programme de lecture* » et conditionne au préalable l'interprétation de son texte, car c'est l'« *élément du texte que l'on aperçoit le premier dans un livre mais aussi un élément autoritaire, programmant la lecture. Cette suprématie de fait influence toute interprétation possible du texte* »<sup>115</sup>. Etymologiquement le titre, selon Leo Hoek,

*vient du latin « titulus », qui veut dire « inscription », « marque » ; il désigne l'étiquette « appendue à l'extrémité du bâton (umbiculus) sur lequel s'enroulait la bande de papyrus qui constituait le volumen, elle dispensait de dérouler celui-ci pour connaître l'auteur de l'œuvre ou la matière de l'ouvrage »*<sup>116</sup>

Cette inscription en tête d'un livre est généralement composée par l'auteur du livre en question, mais l'éditeur, à des fins commerciales, peut apporter des modifications afin de

<sup>115</sup> Léo Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p.2.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.5.

répondre aux attentes du marché littéraire et du contexte social. Ainsi, Claude Duchet conçoit le titre comme :

*un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire; en lui, se croisent, nécessairement, littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.<sup>117</sup>*

Duchet met l'accent la complexité du titre en tant que lien entre le romanesque et le social. Le titre, étant généralement une réécriture ou un résumé du texte ou encore un énoncé accrocheur, est le point commun entre les intentions autoriales et les ambitions éditoriales. Il ajoute qu'un titre réussi doit « [...] frapper l'attention, donner une idée du contenu, stimuler la curiosité, ajouter un effet esthétique [...] afin d'assumer les fonctions référentielle, conative et poétique. »<sup>118</sup>

Dans une autre classification, et sans trop s'éloigner de celle de Duchet, Genette établit quatre fonctions du titre liées elles-mêmes au type du titre :

- 1- La fonction désignative : le titre est le nom propre de l'œuvre.
- 2- La fonction descriptive : relative au type du titre. Un titre rhématique désigne la forme du texte et un titre thématique évoque le contenu du livre.
- 3- La fonction connotative : relative au pouvoir de connotation du titre.
- 4- La fonction séductive : relative au pouvoir d'attraction du titre.

La nature, la forme et la dimension d'un titre peut différer d'un livre à un autre. Certains auteurs choisissent de donner à leurs textes des titres plus ou moins révélateurs et explicites dont le lien avec le contenu du texte est facilement repérable. D'autres préfèrent des titres plus ambigus et plus « symboliques » et qui nécessitent un travail de déchiffrement de la part du lecteur. Roland Barthes souligne ce caractère symbolique en affirmant que le titre est « Une contrainte interprétante et donc un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte en donnant

<sup>117</sup>Claude Duchet, « "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, Décembre 1973, p.50.

<sup>118</sup>*Ibid.*, p.49.

sur lui plus ou moins d'informations. Il y a des titres disants et des titres plus « mystérieux », plus rhématiques, parfois même de nature symbolique ». <sup>119</sup>

Dans le contexte de notre étude mythocritique, cette nature symbolique est primordiale dans la mesure où un titre peut suggérer une signification allusive ou une référence à une figure ou un schéma mythique. De ce fait et à partir de ces données nous tenterons de relever les réminiscences mythiques des titres de notre corpus ainsi que leur dimension mythique.

Composé de deux syntagmes nominaux, le titre du roman de Tahar Ben Jelloun *L'Enfant de sable* se présente comme étant de type thématique. Il révèle en effet l'histoire d'un enfant dont l'identité se construira comme un château de sable. Éphémère et mensongère, la vie d'Ahmed/Zahra suit les pas du vieux conteur et de ses auditeurs, qui ne laissent derrière eux aucune trace, uniquement « *le vide, le précipice, le néant* ».

Avant de commencer l'histoire de l'enfant de sable, le vieux conteur prévient ceux qui le suivent, « *cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant* » (ES.15). Histoire d'une vie volée, d'un personnage monté de toutes pièces par ceux qui ont osé braver le destin. Sa personne n'était faite que d'illusions et de simulacre, et sa vie « *tenait à présent au maintien de l'apparence* » (ES.48)

L'indétermination sexuelle de cet enfant, né fille et transformé en mâle par l'autorité paternelle, engendre une identité insaisissable et mouvante à l'image des sables du désert sur lesquels il avance. Ceux qui se sont aventurés à raconter l'histoire de cet être de sable se sont perdus dans ce désert où le vent efface toute trace. Leurs histoires, comme le désert, n'aboutissaient à rien. Chacun d'eux, dans une interminable reprise, trace un chemin à Ahmed/Zahra qu'il emprunte mais qui, au bout d'un moment, n'arrive à nulle part, « *je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue* » (ES.88).

La multiplicité des versions contradictoires de l'histoire est à l'image de l'identité conflictuelle de l'enfant de sable, toutes proposent une issue mais n'aboutissent à rien. Alina

<sup>119</sup>Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'E.Poe », *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p.329, in Halima Benmerikhi, « Approche titrologique de l'œuvre romanesque de Malek Haddad. Cas de : -L'élève et la leçon -Le quai aux fleurs ne répond plus. », Mémoire de Magistère, Option: Sciences des textes littéraires, Université El Hadj Lakhdar-Batna,2005. [en ligne]<http://www.memoireonline.com/08/14/8894/Approche-titrologique-de-l-oeuvre-romanesque-de-Malek-Haddad-Cas-de-l-eleve-et-la-leon-le-qu.html#fn39> , Consulté le 24 décembre 2015.

Găgeatu-Ionicescu souligne que la multiplicité des versions mène à une explosion des « *possibilités narratives* », dans la mesure où la pluralité des conteurs rime avec une probabilité narrative infinie. Elle cite Robert Elbaz qui met en évidence le besoin de reconstruction identitaire infinie qui anime l'enfant de sable :

*L'enfant de sable, entité manufacturée par les sables, faite de sable et d'effritement, doit sans cesse se reconstituer dans les sables. [...] Il s'agirait donc de cette entité qui est en manque de solidité, en manque de transcendance, de cette identité qui tombe en ruines chaque fois qu'elle essaie de se saisir, ou qu'on essaie de la cerner.*<sup>120</sup>

Dépourvu d'identité concrète, Ahmed/Zahra est comme un mirage qui se dessine sur l'horizon des sables. Son image s'effrite à chaque fois qu'il se regarde dans un miroir, et sa conscience lui rappelle sa vérité : « *tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de sable* » (ES. 150).

L'histoire de cet « *Homme* » chimérique, fait d'illusions et de tromperies finit par « *La porte des sables* ». Le dernier conteur à avoir raconté son histoire s'est retrouvé affligé d'errance et de perte dans l'immensité du désert. Il cherchait le pardon, le repentir et l'oubli, espérant les retrouver chez le maître des sables, « *Qui oserait m'accorder cet oubli ? On m'a dit qu'un poète anonyme devenu saint des sables qui enveloppent et dissimulent pourrait m'aider.* » (ES.207)

L'enfant de sable est un être double, à la fois homme et femme, il renvoie à l'image de l'androgyné fabriqué de toutes pièces. « *double de l'ombre* », « *demeure du vent* », « *capital de cendres* », Ahmed ne peut exister avec Zahra. L'un annule l'autre, et pour qu'Ahmed puisse être, on ensevelit Zahra sous le sable. L'androgyné conflictuel échappe à toute saisie telle une poignée de sable dans une main. Avoir connu « *le trouble du nom et le double du corps* », renforce l'image sablonneuse d'Ahmed/Zahra et confirme la subsistance de la symbolique de l'androgyné dans le titre révélateur du roman.

<sup>120</sup>Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou L'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 65-65. in Alina Gageatu-Ionicescu, « Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun. », Thèse de Doctorat, Littératures. Université Rennes 2, Université de Craiova, 2009. [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948> Consulté le 2 juin 2015.

En plus de toute cette charge symbolique dont le titre est investi, nous remarquons, suite à de nombreux critiques, que le titre « *L'Enfant de sable* » est une adaptation de l'intitulé d'un récit de Broges « *Le livre de sable* ». Ce lien que nous pouvons décrire comme intertextuel sera développé par la suite dans notre travail.

Mais ce qui ressort surtout de ce titre c'est la dualité qui touche tout le roman. Histoire d'un être en chair et en sang qui n'est en fait que poussière et sable. Récit d'un homme fabriqué qui est en réalité une femme niée et annulée. Cette dualité est également reconnaissable dans le roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*.

Dans une analyse détaillée de ce roman, Janet Paterson a mis en évidence la diversité des univers investis, grâce à la parole, dans le texte. A travers un discours glissant du réel vers l'onirique, du littéral vers le métaphorique ; à travers des personnages qui évoluent entre la réalité et le fictionnel et qui entretiennent des relations imprégnées de dualisme et de compétitivité, Anne Hébert raconte l'histoire d'une communauté de fous où la dualité se manifeste de prime abord dans le titre du roman *Les Fous de Bassan*.

Lors de notre mémoire de magister, nous avons eu l'occasion d'analyser le titre du roman d'Anne Hébert en se basant sur les travaux de Sylvie Briand et Janet Paterson. Les deux critiques ont démontré la richesse symbolique du titre et la présence tout au long du texte, d'imageries et de métaphores liant le titre au contenu et la forme de son texte.

Formellement, *Les Fous de Bassan* est un titre qui, comme *L'Enfant de sable*, se compose de deux entités. « *Fous* » adjectif au pluriel et « *Bassan* », île écossaise dont le nom français est « *île de Bass* ». Cette île abrite la plus grande colonie au monde d'oiseaux appelés *Morus bassanus*, Les fous de Bassan.

Le fou de Bassan est une espèce d'oiseaux de mer au plumage blanc et à l'œil noir. Originaire d'Amérique du Nord, il vit également en Europe mais se concentre essentiellement en Gaspésie au Québec, région où, en dépit de la dénégation de l'auteur, s'est déroulé le fait divers qui a sans doute inspiré les événements du roman.

D'un plumage blanc éclatant, la morphologie de cet oiseau aquatique dénote avec le sombre destin d'une communauté qui a fait de la région des fous de Bassan, sa terre promise.

Cependant son comportement lors de la chasse présente une métaphore de la catastrophe qui ébranlera tout le village. En effet, pour se nourrir, le fou de Bassan utilise sa vitesse et la force de son bec. Il plonge, telle une flèche, à grande vitesse dans l'eau, avale les poissons, assommés par l'onde de choc créée par l'impact, et remonte le bec vide.

Le révérend Jones en observant les cousines Atkins, qu'il désire ardemment, se baignant à la mer, ne peut s'empêcher de remarquer le comportement prédateur des fous de Bassan, qu'il assimile au drame qui frappera la communauté de Griffin Creek le soir du 31 août 1936,

*En bandes neigeuses les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer, à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume. Des cris, des rires aigus se mêlent au vent, à la clameur déchirante des oiseaux. (FB.39)*

Les fous de Bassan adoptent un comportement digne d'un prédateur, ne laissant aucune chance de survie à leurs victimes. En plongeant dans la mer la tête première, portant dans leur corps même l'arme de leur "crime", ils symbolisent la main meurtrière de Stevens qui mettra fin à la vie de Nora et d'Olivia, toutes deux violées, étranglées et jetées dans la mer où les fous de Bassan faisaient régner leur loi. Et à chaque fois les cris d'Olivia et les rires de Nora se mêlent au vent et au vacarme des oiseaux, qui se font complices du geste fou de Stevens la nuit du drame.

Stevens le fou, semblable à l'oiseau fou, est à l'image de toute la communauté de Griffin Creek. Rongée par le péché, cette communauté sombre dans la démence et la folie. Fidèles à un roi « fou », ils fuient les États Unis et obtiennent du Canada concession de la terre et droit de chasse et de pêche. Comme eux, tout ce qu'il y a sur cette terre est fou, « *les herbes folles* » (F.B.71), « *l'idée folle* » (F.B.68), « *la folle vie* » (F.B.59), « *l'avoine folle* » (F.B.76), « *la fête folle* » (F.B.104), « *une chanson de fou* » (F.B.155), « *oiseaux fous* » (F.B.166). La folie semble être la règle et non l'exception des habitants de Griffin Creek, et Stevens en est la meilleure représentation. Lors d'une tempête torrentielle et dans un excès de folie et de fureur, il part sur la grève et déclare « *J'étais fou et libre* » (FB.102), il s'est mis dans la tête d'être dans l'épicentre de la tempête. Il se dit, « *semblable à un fou que je suis* » (FB.102), rien ne pouvait l'arrêter, même pas sa cousine Maureen, « *Maureen me crie que je suis fou* » (FB.102). Ses cris rauques, signes d'une fureur intérieure et d'une violence secrète,

évoquent les cris stridents des fous de Bassan. Stevens, comme les oiseaux, transpercé et transperçant les eaux, crie en signe de vie et de mort,

*Transi sur mon rocher, dans mes vêtements mouillés, je m'égosille à crier, dans un fracas d'enfer. Personne ne peut m'entendre et le cri rauque qui s'échappe de ma gorge me fait du bien et me délivre d'une excitation difficile à supporter [...] Rien à faire, il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, que je sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embrun. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète. (FB.102)*

Au-delà de sa folie, Stevens ne peut exprimer sa passion et sa démente que par les cris, « *ces cris se transforment en écriture dans le cahier à couverture de toile noir de Stevens* »<sup>121</sup>. Janet Paterson insiste sur l'identification des cris des personnages, également fous, aux cris des fous de Bassan, ce qui renforce la « *charge symbolique* » du titre.

Paterson souligne aussi que l'oiseau symbolise le *désir* qui consume secrètement tous les habitants de Griffin Creek. Cette charge sémantique est surtout présente dans le discours des cousines Atkins. Amoureuses toutes les deux de Stevens, elles usent de l'image des oiseaux pour exprimer et identifier leur désir. Olivia au-delà de son état de morte, évoque sa passion pour Stevens, « *Ses doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été. Lui comme un soleil pâle échevelé. Ne peux que crier. Comme Perceval. Avec les oiseaux sauvages dans le ciel. De joie.* » (FB.207). Nora elle, rêve de l'amour qui se posera sur son toit, « *Ayant retrouvé la chaleur de mon lit [...] je me demande lequel de ces oiseaux sauvages, à la faveur de quelle obscurité profonde, se posera, un soir sur mon toit, au cours d'un de ses voyages.* » (FB.124).

Sentimentale et rêveuse, et se référant à son cousin Stevens, Nora songe à ce oiseau sauvage et migrateur qui se posera sur son toit et qui lui apportera l'amour et le désir. Elle affirme que c'est « *Un cygne. Je suis sûre que ce sera un cygne. Il entrouvrira son plumage, je verrai son cœur à découvert qui ne bat que pour moi.* » (FB.124). Cet oiseau fera d'elle une fille comblée, « *Nulle fille au monde ne sera aimée, n'aimera plus que moi, Nora Atkins. Je rêve. Je dors. L'amour* » (FB.125). Cette image de cygne, oiseau d'amour et d'affection, gardant un cœur amoureux au fond de son plumage, n'évoque-t-elle pas l'Alcyon mythique ? Souvent identifié avec le cygne ou le goéland, proche cousin du fou de Bassan, cet oiseau fabuleux est

<sup>121</sup> Janet M. Paterson, *Anne Herbert : Architexture Romanesque*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985, p.169.

d'heureux présage en mer ; ses plumes son également considérées comme « *des ingrédients dans des philtres d'amour* ». Nora songe à l'Alcyon qui se dépouillera de toutes ses plumes pour délivrer l'homme de ses rêves.

La naissance de l'Alcyon est due à la métamorphose d'Alcyone, dont le nom était indissociable de celui de son époux Ceyx. Selon le mythe Grec, les dieux, pour les punir d'avoir voulu s'assimiler au couple divin Zeus et Héra, les transformèrent en oiseaux. Alcyone fut métamorphosée en Alcyon, souvent identifié à un martin-pêcheur, un goéland ou un cygne, et Ceyx en un fou de Bassan.

Dans les rêves de Nora, Stevens était l'Alcyon qui lui fera connaître l'amour et la passion, mais pour Olivia, amoureuse elle aussi de Stevens, il est probablement Ceyx, un fou de Bassan. Elle voulait que son « *œil fou* » se pose sur elle seule, à l'exclusion de Nora. Olivia, en dépit du danger, désirait secrètement Le fou de Bassan.

Pour Nora, son cousin Stevens est le cygne qui symbolise l'amour et le désir. A son appel, elle était prête à tout, sous peine de se perdre avec lui. Pour Olivia aussi l'appel de Stevens est envoutant, « *Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, du fond de son cœur dévasté et je serai debout, prête à partir, à ses côtés...* » (FB.222), Olivia ne pouvait plus résister à la voix séductrice de Stevens « *Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, et je ne répons plus de moi.* » (FB.222). Les esprits des femmes de Griffin Creek craignaient pour elle et essayaient de la prévenir du danger qui la guettait « *ses mère et grand-mères grondent tout alentour de la maison, affirment que ce garçon est mauvais, soûl comme une bourrique, et qu'il ne faut pas l'écouter sous peine de se perdre avec lui* » (FB.223). Captivante et dangereuse, la voix de Stevens est comme celle des sirènes qui charment pour dévorer. Ces créatures mi-humaines mi-oiseaux appellent leurs victimes en usant de leur voix ensorcelantes. Stevens, cet homme mauvais et cet oiseau fou, est aussi dangereux que ces sirènes, il appelle Nora et Olivia et fini par les entrainer à leur perte.

Tout au long du texte, nous remarquons un lien évident entre les personnages et ces oiseaux fous. La nervosité et la particularité de leur comportement les rapprochent de tous les personnages du roman, touchés par la folie, omniprésente partout. Stevens est fou et Perceval l'est aussi, « *Cet enfant est fou* » (FB.50). Leurs sœurs, les jumelles Suis Pam et Suis Pat, représentent selon le pasteur Jones l'image parfaite des oiseaux fous :



*Ces filles sont folles. Non complètement idiotes comme leur frère Perceval, ni maléfiques comme leur autre frère Stevens, mais folles tout de même. Niaisieuses de manières. Avec dans la tête toute une imagerie démente qui se dévergonde sur mes murs. Ces filles sont hantées [...] pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux (FB.17)*

Le rapprochement entre les jumelles et les oiseaux dépasse l'aspect psychologique de démente et de bizarrerie, pour atteindre une ressemblance physique qui renforce la symbolique du titre, choisi par Hébert.

L'analyse des titres des romans de notre corpus nous a permis de révéler l'importante charge symbolique et mythique qui se manifeste dans ceux-ci. Les liens évidents qu'entretiennent ces titres métaphoriques et leurs textes participent à renforcer cette dimension mythique et proposent au lecteur une entrée suggestive à l'univers mythique dans lequel il est invité à s'aventurer et à y chercher les clés des énigmes de *L'Enfant de sable* et des *Fous de Bassan*.

## 1.2. Les couvertures

Avant de nous pencher sur les couvertures de notre corpus, nous tenons à signaler que le format des deux romans analysés est de poche et que cela n'enlève rien à la valeur des deux textes, bien au contraire, nous pensons, avec Genette, que la réédition en poche d'une œuvre prouve son succès.

D'un point de vue historique, la couverture imprimée est une invention assez récente qui ne date que du début du XIX<sup>e</sup> siècle; avant, les livres étaient sous « *reliure en cuir muette* », avec pour seule indication le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur sur le dos du livre. Aujourd'hui, l'usage de la couverture imprimée est indispensable vu qu'elle comporte presque tous les éléments du péri-texte, ainsi que le titre que nous avons déjà analysé, et qu'elle se présente comme la pièce d'identité d'un roman.

Généralement, la conception de la couverture est une décision éditoriale mais souvent elle se fait en collaboration avec l'auteur. Genette a relevé, d'une manière globale, les éléments qui peuvent apparaître sur la couverture d'un ouvrage (première et quatrième de couverture) et

qui sont de différentes natures. Nous pouvons y déceler des signes iconiques (illustration, photo, couleurs...), verbales (titre, nom de l'auteur, nom de l'éditeur, collection, résumé, commentaires...) et numériques (date, prix de vente, numéro de tirage, numéro ISBN...). La présence de ces éléments péritextuels diffère d'un ouvrage à un autre, les seules éléments qui semblent être obligatoires sont, selon Genette, le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le label de l'éditeur.

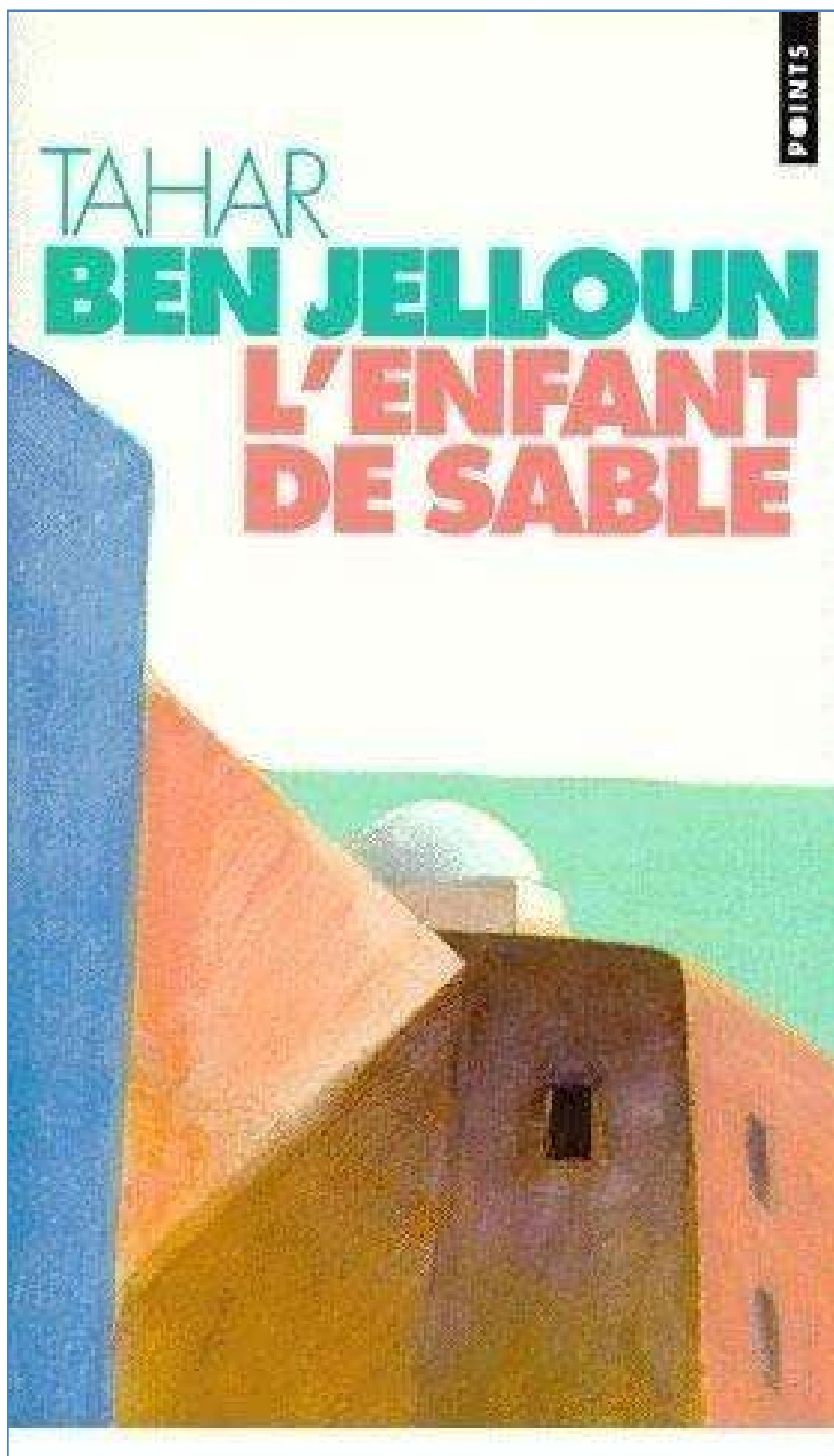
Longtemps, les couvertures étaient de type typographique, réservé généralement au format broché, et lié à l'idée d'une littérature restreinte à un certain public. Avec l'apparition du format de poche, l'illustration a permis à un plus grand nombre de lecteurs d'accéder aux livres grâce à une apparence plus attractive et plus suggestive. Toutefois, la présence ou l'absence d'illustration sur la première de couverture d'un roman, au même titre que l'emplacement des autres éléments péritextuels, est un signe en soi qui permet, de premier abord, de se forger des hypothèses de lecture et lier le roman à un univers spécifique.

Donc, notre analyse des composantes péritextuelles de notre corpus relève d'une activité sémiotique dans laquelle chacun de ces éléments est perçu comme un signe révélateur, car suivant les propos de Basil Bernstein, « *Apprendre à ne pas se ruer sur le texte comme seul lieu de sens convie à exercer ce que l'on pourrait appeler sa sensibilité sémiotique.* »<sup>122</sup>. Notre objectif sera d'analyser les éléments significatifs du péritexte présents sur les couvertures du corpus et de relever les connotations possibles, renforçant les dimensions mythiques des textes.

Nous commençons avec la couverture du roman de Tahar Ben Jelloun *L'Enfant de Sable*, édition septembre 1985, qui se présente comme suit :

---

<sup>122</sup>Basil Bernstein, *Langage et classes sociales*, PUF, 1990, p. 56.



La première de couverture de *L'Enfant de sable*

La première de couverture de cette édition de *L'Enfant de sable*, appartenant aux Editions du Seuil et que nous avons entre les mains, est de type illustré. Le dessin est réalisé par l'artiste français Gilbert Raffin. Sur son site nous avons découvert une courte biographie :

*GILBERT RAFFIN . . . peintre, illustrateur, affichiste, né à Angoulême en 1952. Après de brillantes études aux Beaux-arts de Paris, un premier contact avec un éditeur l'amène à réaliser des couvertures de livres — Folio (Gallimard), Points (Seuil), Livre de poche (Hachette)... Une de ces couvertures attire l'attention de la Gaumont qui lui commande une affiche de cinéma. Beaucoup d'autres suivront. Depuis 2000, il se consacre entièrement à la peinture. Ses sujets de prédilection : ombre, lumière et paysage urbain.<sup>123</sup>*

En observant l'illustration, nous avons remarqué que Raffin a utilisé tous ses thèmes favoris pour représenter le contenu du titre et du roman de Ben Jelloun. En effet, le dessin représente un paysage qui semble être urbain ; une demeure ou une maison dominée par un jeu de lumière et d'ombre symbolisant la dualité qui règne dans le texte.

La coupole blanche qui orne la maison suggère l'espace dans lequel se déroule l'histoire, une vieille ville arable. La bâtisse est haute et imposante mais c'est « *la demeure du vent* ». Ses murs et ses petites fenêtres sont de couleur sable, sombres d'un côté et lumineux de l'autre. La maison est à l'image de l'enfant de sable, construit de toutes pièces par la volonté paternelle et grâce à un mensonge social. Il est un être double, homme et femme, ombre et lumière, condamné à vivre dans le simulacre et dans le retrait, limité par l'espace étroit et clos et sous la menace de l'effondrement de ce château de sable.

La couleur sableuse et terne de la maison symbolise le flou et le mystère qui domine la vie d'Ahmed/Zahra. Tirailé entre deux identités, l'être androgyne, à la fois homme et femme, aspire à une liberté et une vérité aussi claires et éclatantes que le bleu du ciel qui contraste avec le flou et la confusion de son corps et de sa demeure.

La collection, le nom de l'auteur et le titre du roman apparaissent sur un aplat uniforme de couleur blanche et qui occupe la partie supérieure de la page. En premier, la collection, "POINTS", située à l'angle du côté droit de la page. Et bien qu'étant aujourd'hui une maison d'édition appartenant au groupe éditorial La Martinière, Points fut de 1970 à 2006 une collections de livres de poche publiés par les éditions du Seuil.

---

<sup>123</sup>Site officiel de Gilbert Raffin, <http://www.raffin-art.com/> Consulté le 06 septembre 2016.

Le prénom de l'auteur, TAHAR, est écrit en noir et en majuscules, suivit, sur une autre ligne, de son nom, **BEN JELLOUN**, en majuscules et en gras. Cette focalisation sur le nom de l'auteur s'explique par la grande notoriété de ce dernier dans le domaine littéraire et la grande estime dont il jouit. Le titre est écrit juste en dessous du nom de l'auteur, sur deux lignes, avec la même police mais de couleur rouge. Ce contraste avec le blanc du fond et le noir de l'écriture au-dessus, attire l'attention du lecteur sur ce qui sera une première entrée au roman et à son univers mythique.

La quatrième de couverture de *L'Enfant de sable* comporte peu d'indications. Nous retrouvons en haut de la page le genre de l'ouvrage « Roman », et puis un rappel du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage. Juste en dessous un résumé qui retrace le chemin labyrinthique du personnage principal et qui donne au lecteur une idée sur l'aventure littéraire dans laquelle il s'embarquera :

*Inspiré d'un fait divers authentique, ce roman raconte la vie d'Ahmed, huitième fille d'un couple qui, sans héritier mâle, décide d'élever celle-ci comme un garçon. Découvrant peu à peu dans le trouble et l'incertitude ce qui est dissimulé aux yeux de tous, Ahmed choisit d'assumer la révolte de son père, de vivre en homme et d'épouser une fille délaissée, bientôt sa complice dans une vertigineuse descente aux enfers du mensonge social le plus fou.*

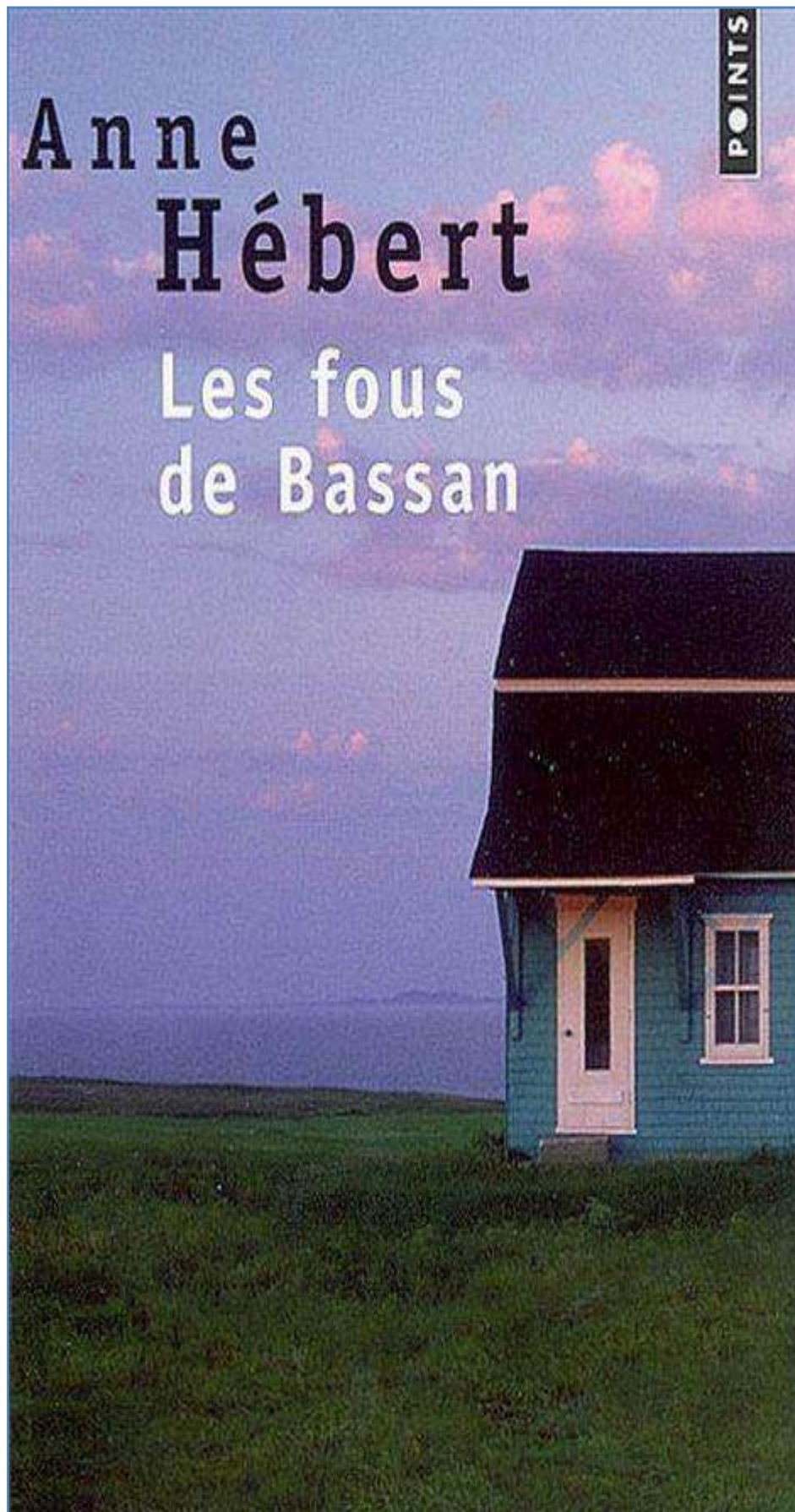
Le résumé met en avant l'idée de la bravade du destin orchestré par un père dans l'espoir de sauver son honneur menacé par l'absence d'un héritier mâle. Ahmed qui assume au départ son statut d'homme artificiel, se retrouve submergé par le doute et l'incertitude et tiraillé entre Ahmed et Zahra, entre lui et une autre. Le double identitaire et le mensonge l'entraînent, ainsi que ses proches, dans un gouffre de malheur et de souffrances.

En bas de la page apparaît, le site de la maison d'édition [www.seuil.com](http://www.seuil.com), le nom de l'illustrateur, Gilbert Raffin, l'adresse de la maison d'édition, le lieu de l'impression, la France, et le ISBN (*International Standard Book Number*), qui est, selon Genette, « crée en 1975, dont le premier nombre indique la langue de publication, le second l'éditeur, le troisième le numéro d'ordre de l'ouvrage dans la production de cet éditeur, le quatrième étant, me dit-on, une clé de contrôle électronique »<sup>124</sup>. Enfin, le code barre magnétique, indication spécifique à un usage commercial.

---

<sup>124</sup>Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p.30.

Parmi les éditions du roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*, celle que nous possédons appartient, comme *L'Enfant de Sable*, aux Editions du Seuil, Collection *Point*. Les deux romans manifestent certains traits extérieurs communs en dépit de la différence visuelle apparente. Voici la première de couverture du roman *Les Fous de Bassan*,



La première de couverture de *Les Fous de Bassan*

Les éditions du roman *Les Fous de Bassan* sont nombreuses, et chacune d'elles l'a présenté d'une façon différente. Celle entre nos mains date de 1998. Comme pour le roman de Tahar Ben Jelloun, la première de couverture est très représentative de l'univers ambigu et mythique dans lequel se déroule la tragédie de la communauté de Griffin Creek. Mais à la différence de l'illustration de *L'Enfant de sable*, sur la première de *Les Fous de Bassan*, nous retrouvons une photo du célèbre photographe américain Michael Melford. Ce dernier est connu pour son travail sur des paysages naturels et ses collaborations avec le magazine *National Geographic*.

La photo caractérise parfaitement l'univers et la nature du roman ; un paysage naturel évoquant la beauté de la région, représente une petite maison en haut d'une colline verte qui surplomb une mer calme mais d'un bleu sinistre. La maison avec ses murs verdâtres, son toit noir, porte et fenêtre fermés, renvoie à l'isolement des habitants du village de Griffin Creek et à la vie secrète de cette communauté.

Le ciel, d'un bleu plus clair est parsemé de quelques nuages avec des reflets mauves ou roses qui annoncent le lever du soleil. A première vue, l'image rappelle les matins paisibles de Felicity et de ses petites-filles Nora et Olivia, baignant et s'amusant dans la mer au petit matin ; mais en observant les couleurs sombres de la photo, on peut prédire la tragédie qui guette toute la communauté de Griffin Creek.

La dualité qui règne tout au long du roman est représentée par le contraste des lieux qui apparaissent sur la photo. Terre et ciel, colline et mer, mais aussi maison, qui est un espace restreint et clos, et étendue terrestre et marine. Tous ces éléments symbolisent l'opposition entre le masculin et le féminin, entre le poids des traditions et des mœurs et le désir de vie et de liberté. Le même dualisme est visible à travers le dessin qui illustre *L'Enfant de sable*. Le jeu des couleurs et des nuances permet dans les deux romans de souligner la particularité conflictuelle des histoires racontées et le caractère double et androgynique des personnages.

Comme pour le roman de Ben Jelloun, l'emblème de la collection est placé en haut de la page du côté droit, le prénom et le nom de l'auteur sont écrits en noir sur deux lignes, avec une mise en valeur du nom, Hébert, considéré comme une assurance de qualité littéraire.



Le titre est écrit en blanc sur deux lignes en caractères plus petits que ceux du nom de l'auteur. La couleur blanche, en contraste avec la couleur noir du nom de l'auteur en dessus et un fond moins clair, a permis la valorisation du titre et sa mise en évidence. De plus l'emplacement du titre, *Les Fous de Bassan*, en haut de la page, sur un fond de ciel bleu clair et de nuages rosés, territoire des fous de Bassan, suscite notre imaginaire et nous incite à créer une imagerie de ces oiseaux fous qui, par leur comportement nerveux et leurs gestes brutaux, symbolisent tous les personnages détraqués de Griffin Creek et annoncent la tragédie qui précipitera toute la communauté dans les abîmes.

En comparant les premières de couverture des deux romans *L'Enfant de sable* et *Les Fous de Bassan*, nous avons fait un constat qui nous semble intéressant dans la mesure où le choix de l'illustration d'un ouvrage traduit une intention éditoriale.

D'après le prologue et le résumé de *L'Enfant de sable*, le roman est inspiré d'un fait divers authentique qui est survenu à une certaine époque au Maroc. Toutefois, l'éditeur, pour cette histoire véridique, a choisi d'illustrer le roman par un dessin. Cette technique est habituellement réservée aux histoires fictives, vu qu'elle permet la création d'un univers imaginaire. Dans un processus inverse, le même éditeur, Seuil, choisi, pour *Les Fous de Bassan*, qui est selon l'auteur, « *une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel* », une image photographique évoquant la « *notion de réalisme* ». Cette transgression éditoriale, si nous pouvons l'appeler ainsi, témoigne de l'ambiguïté des univers créés par Ben Jelloun et Hébert. Des univers qui basculent constamment du réel vers l'irréel et qui brouillent les frontières entre le vraisemblable et le mythique.

La quatrième de couverture du roman *Les Fous de Bassan* est plus indicative que celle de *L'Enfant de sable*. Nous y retrouvons l'emblème de la collection, Points, et un rappel du nom de l'auteur, écrit en noir, et du titre du roman, écrit en vert. Juste en dessous le résumé suivant :

*Griffin Creek, un village du Québec, situé là où le fleuve devient immense comme la mer. C'est un lieu étrange et presque hors du monde. Un soir de l'été 1936, Olivia et Nora, deux adolescentes enviées ou désirées pour leur beauté, disparaissent près du rivage. A travers la voix et les lettres de différents personnages, c'est une tragédie qui se joue, bouleversant ce village figé dans la tradition et le respect des Commandements.*

Lieu « *étrange* » et presque « *hors du monde* », Griffin Creek porte déjà dans son sème l'instrument de sa perte. Le « *griffon* », ce monstre mythique est au fond de tous les habitants de Griffin Creek. L'éditeur insiste sur l'étrangeté de l'espace où se situe le village et qui sera la scène du drame du soir du 31 août 1936 bouleversant à tout jamais ce village scellé par le secret et les traditions.

Le résumé est suivi de la photographie de l'auteur, Anne Hébert, en noir et blanc réalisée par le photographe Ulf Andersen, spécialiste dans les portraits d'auteurs, et d'une citation du texte du roman, prise du chapitre *Olivia de la Haute Mer*, « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* »(FB.199). Outre le fait que la phrase est celle d'une morte annonçant son meurtre par une personne qui quitte les lieux discrètement, la citation consiste en une reprise d'un vers poétique du même auteur, ce qui sera étudié dans le sous-chapitre consacré aux pratiques intertextuelles. Cependant, nous pouvons tout de même signaler le caractère synthétique de la citation. Le roman est résumé en trois phrases : la première phrase évoque le crime, la deuxième son impunité et la troisième le règne du secret.

Suivra une biographie de trois lignes de l'auteur et deux citations journalistiques témoignant de la remarquable réception de l'œuvre par les journalistes et par la critique littéraire. La première citation est tirée du journal *Le Figaro* : « *L'une des figures marquantes de la littérature québécoise* », appuie le titre faisant d'Hébert « *La première dame de lettre au Québec* ». La deuxième citation, tirée du journal *Le Monde des livres*, dépasse celle du *Figaro*, et lui attribue une universalité en la présentant comme « *l'un des meilleurs auteurs de langue française* ». L'indication « *Prix Femina 1982* » vient confirmer le talent de l'auteur.

Enfin, les indications concernant le photographe de l'auteur, le réalisateur de la photo de la couverture, l'adresse de l'éditeur, le lieu de l'impression, l'ISBN et le prix de vente, sont placées en bas de la page, juste à côté du code-barres magnétique.

### 1.3. Les préfaces

En premier lieu, nous tenons à préciser que nous employant le mot préface dans le même sens évoqué par Genette dans son ouvrage *Seuils*, à savoir, « *par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède* »<sup>125</sup>.

La préface du roman *L'Enfant de sable* reprend le titre et comporte deux parties distinctes thématiquement et typographiquement. La première partie évoque, au début, la réception par la presse du roman en question et de sa suite, *La Nuit Sacrée*, avec lequel le romancier obtiendra le prix Goncourt en 1987. Le second paragraphe reprend le résumé de l'histoire d'Ahmed/Zahra, l'enfant de sable et aborde furtivement le mode de narration adopté dans le roman. Il est précisé aussi que l'histoire, aussi invraisemblable qu'elle peut paraître, est inspirée d'un fait divers authentique. La deuxième partie, séparée de la première et écrite en italique, consiste en une courte biographie de l'auteur Tahar Ben Jelloun et de ses plus grands succès et prix littéraires.

La préface du roman *Les Fous de Bassan* consiste en une biographie de l'auteur plus détaillée que celle de la quatrième de couverture. La vie, le talent, les productions et les prix littéraires obtenus par l'auteur sont évoqués brièvement.

Après la page de titre, comportant le titre, le nom de l'auteur, l'indication générique et le nom de la maison d'édition, nous retrouvons un « *Avis au lecteur* » dans lequel l'auteur insiste sur le caractère fictif du roman et nie toute relation entre l'histoire de son roman et un quelconque évènement réel, chose qui sera contesté par de nombreux critiques. Nous aborderons plus amplement ce point dans les sous chapitres suivants.

<sup>125</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 164.

#### 1.4. Les intertitres

Selon Genette, « *L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil.* »<sup>126</sup>. Ils se distinguent du titre général, qui s'adresse à un public large, par le fait d'être uniquement accessibles aux lecteurs de l'ouvrage ou à ceux qui prennent le temps de feuilleter le livre ou de lire la table des matières. Et contrairement au titre général, ils ne sont pas obligatoire et indispensable à « *l'existence sociale du livre* ». Les deux romans de notre corpus comportent, selon la structure de chacun d'eux, un nombre variables de chapitres titrés.

*L'Enfant de sable* de Ben Jelloun en compte dix-neuf, dont les titres sont pour la totalité thématiques. Le premier chapitre intitulé *Homme* est une introduction à l'histoire de cet homme artificiel fabriqué de toutes pièces, par un détournement social et un défi à la destinée divine. Annulée dans sa féminité et même dans son humanité, cette créature double, Ahmed/Zahra, n'était pour son père « *que l'instrument, l'occasion d'une vengeance, le défi à la malédiction.* » (ES.153). Mais le titre *Homme* semble être une réponse à la question initiale que se posent les auditeurs de vieux conteur et qui essaye de leur dessiner une image de ce personnage préparant minutieusement sa mort.

Les chapitres de un à sept représentent, avec le dernier, les sept portes de la ville où a vécu l'enfant de sable. Les quatre premiers chapitres correspondent aux étapes de la vie d'Ahmed; ainsi *La porte du jeudi*, *La porte du vendredi* et *La porte du samedi*, symbolisent la naissance, l'enfance et l'adolescence du personnage. *Bab El Had* qui a la particularité d'être une reprise littérale en langue arabe de la nomination de la porte, représente la jeunesse d'Ahmed ainsi que le simulacre de son mariage avec sa cousine Fatima. Les deux portes qui suivent *La porte du oubliée* et *La porte emmurée* sont l'histoire de la vie commune d'Ahmed et de Fatima, oubliée et ignorée de tous à cause de sa maladie et de son handicap, et de la fin de cette dernière et qui connaissait le secret de son/sa cousin (e).

Dans le chapitre huit, intitulé *Rebelle à toute demeure*, Ahmed se retire et reprend sa correspondance avec son ami inconnu. Ce dernier, en le blâmant sévèrement lui demande de se rebeller et de se débarrasser de son masque afin de se libérer lui-même et de libérer toute sa

<sup>126</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p. 298.

famille. C'est ce que tentera Ahmed de faire dans le chapitre neuf. Dans sa solitude choisie et revendiquée, il essaye de découvrir sa féminité et de se *Bâtir un visage comme on élève une maison*.

Le chapitre dix intitulé *Le conteur dévoré par ses phrases*, marque la rébellion qui s'installe au cœur de la Halqua à cause de l'hérésie d'Ahmed. Le conteur, dépassé par le comportement de son personnage, tente de retenir ses auditeurs et de justifier l'attitude d'Ahmed.

*L'homme aux seins de femme* et *La femme à la barbe mal rasée*, sont les titres des chapitres onze et douze. C'est à partir de ces chapitres qu'Ahmed commence à découvrir sa féminité et devient Zahra. Deux identités en un seul corps, « *Tantôt homme, tantôt femme, notre personnage avançait dans la reconquête de son être.* » (ES.126). Cet état de trouble et de dédoublement n'empêche pas Oum Abbas et son fils d'exploiter l'être androgyne et d'en faire une bête de cirque, leur principale attraction. Abbas, pour accrocher ses spectateurs et assurer ses affaires et rapporter plus d'argent, exigeait d'Ahmed/Zahra d'être une créature double, féminine et masculine à la fois. Ahmed/Zahra devait apparaître « *en homme à la première partie du spectacle, [...] disparaître cinq minutes pour réapparaître en femme fatale ...* » (ES.121).

*Une nuit sans issue* est le titre du treizième chapitre où le niveau onirique prédomine. Ahmed/Zahra est rattrapé par la voix et les images de son père accusateur, de sa mère malade et de son épouse handicapée. Cette nuit interminable et sans issue est à l'image du parcours labyrinthique de l'enfant de sable.

Chacun des chapitres quatorze, quinze, seize et dix-sept sont éponymes porte le nom de son conteur. Ainsi, après la disparition du vieux conteur, trois de ses auditeurs, Salem, Amar, Fatouma et un écrivain étranger de passage, Le troubadour aveugle, prennent le relais et racontent, à tour de rôle, la fin de l'histoire d'Ahmed/Zahra.

Le troubadour aveugle, entre rêve et réalité, vit « *La nuit andalouse* ». Dans le jardin du palais d'Al Hambra, il entend une voix hermaphrodite, « *une voix de femme dans un corps d'homme* » (ES.195-196). Cette nuit est elle aussi sans issue et labyrinthique, mais elle est surtout nostalgique d'un temps mythique où la vie ressemblait au contes des mille et une nuits.

Le dernier chapitre est celui de la septième et dernière porte, « *La portes des sables* ». L'homme au turban bleu, dernier à intervenir, donne encore une version de la fin de l'histoire de l'homme-femme. L'infinité des versions et l'ouverture de l'histoire à d'innombrables possibilités est symbolisée par l'image du sable, mais cette image est aussi celle de l'être mirage dont l'histoire « *est aussi un désert* ». Pour la suivre, « *Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige* » (ES.41). Les certitudes du lecteur s'effritent et se dispersent comme une poignée de sable. En poussant la porte des sables, il se rend compte que le parcours de l'enfant de sable est sans issue et sans fin.

*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ne compte que six chapitres avec une typologie variée. D'abord, notons que tous les intertitres comportent des sous-titres. Les quatre premiers chapitres et le sixième sont des titres mixtes, ce qui signifie qu'ils sont thématiques et rhématiques à la fois. « *Le livre du révérend Nicolas Jones. automne 1982* » est le premier chapitre, et comme l'indique l'intitulé, il contient la version du révérend Nicolas Jones racontée à travers son journal intime, à l'automne de l'année 1982, à savoir quarante-six ans après le drame. Les chapitres trois et quatre ont le même type de titres, « *Le livre de Nora Atkins. été 1936* » est le récit de l'une des victimes du meurtre dont la forme est aussi un journal intime, écrit à l'été 1936, époque des faits. « *Le livre de Perceval Brown et de quelques autres. été 1936* » a la particularité de contenir le témoignage de plusieurs personnes. Perceval Brown et quelques habitants du village de Griffin Creek, livrent à l'été 1936, sous la forme d'un journal, leurs versions des faits qui ont bouleversé toute la communauté.

Le chapitre deux « *Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss. été 1936* » et le sixième et dernier chapitre « *Dernière lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss. automne 1982* » se distinguent par leur forme épistolaire, précisée dans les intitulés des chapitres. Stevens Brown a adressé ses lettres à son ami Michael Hotchkiss à deux époques très éloignées. Une première série de lettres écrites durant l'été 1936, et qui s'arrêtent le soir du 31 août, soir du drame, et puis une dernière lettre, adressée à la même personne mais à une époque différente, vient résoudre l'énigme du viol et du meurtre des cousines Atkins.

Le cinquième chapitre intitulé « *Olivia de la Haute Mer. sans date* » se distingue des autres intertitres par sa nature thématique. C'est en effet le récit d'une morte qui habite désormais la haute mer; l'univers féérique du roman est mis en avant à travers le titre de ce chapitre. L'indication temporelle « *sans date* » et l'absence d'indication générique, qui spécifie le titre de ce chapitre, est certainement due à la particularité de l'état de la narratrice.

En comparant l'appareil titulaire des chapitres des deux romans de notre corpus, nous remarquons que la nature thématique des intertitres de *L'Enfant de sable* renforce le symbolisme de ceux-ci et reflètent la dimension mythique qui traverse la totalité du texte. Les intertitres de *Les Fous de Bassan*, se focalisent plus sur la forme du texte, mais en dépit de cette nature rhématique, la structure et la forme des chapitres suggèrent, d'une manière moins explicite et que nous étudierons plus loin, des réminiscences bibliques et mythiques.

Tous les éléments péritextuels que nous avons analysés dans les deux romans, titres, couvertures, préfaces et intertitres semblent investis d'une charge symbolique qui reflète la dimension mythique des textes en questions. Qu'ils soient iconiques, linguistique ou plastiques, tous les éléments péritextuels de *L'Enfant de sable* et de *Les Fous de Bassan* participent à l'édification d'un univers mythique préalable. Le lecteur, à travers ces éléments, se place dans une optique de lecture qui le mènera à la découverte de la profonde symbolique des textes et lui permettra d'apprécier le travail de réécriture mythique entrepris par les auteurs.

## 2. Dimension mythique des textes

*Le mythe serait en quelque sorte le "modèle" matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens sapiens, la nôtre. Il faut donc rechercher quel (ou quels) mythe plus ou moins explicite (ou latent !) anime l'expression d'un "langage" second, non mythique*<sup>127</sup>

Par ces affirmations Gilbert Durand met en évidence la dimension mythique de toute œuvre littéraire. Les résonances mythiques se manifestent généralement d'une manière explicite grâce à une intertextualité mythique bien évidente ou implicite laissée pour être supposée et

<sup>127</sup> Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, op.cit., p. 230.

déchiffrée par le lecteur. Le récit mythique s'offre au récit littéraire comme un archétype à suivre sur différents plans, la structure narrative et temporelle, le cadre du temps et de l'espace et les personnages.

La structure du récit mythique, aussi complexe qu'elle soit, inspire celle du récit littéraire dans la mesure où

*Le récit littéraire, dans sa singularité, comme le récit mythique ; qui se construit à partir de ses multiples versions, obéissent ainsi à une double dynamique : l'une, évidente, donnée par le déroulement de l'histoire, et l'autre, indépendante de toute chronologie, fondée sur les relations sous-jacentes entre les éléments constitutifs du récit*<sup>128</sup>

### 2.1. Temporalité narrative et structure des récits

Dans son célèbre *Figures III*, Genette distingue « trois aspects de la réalité narrative »<sup>129</sup>, le premier c'est l'histoire (le signifié), qui est l'ensemble des événements ; le deuxième c'est le récit (le signifiant) qui est l'énoncé ou le texte, oral ou écrit, support de l'histoire et enfin le troisième c'est la narration qui est l'acte de l'énonciation du récit. Il affirme par ailleurs que pour étudier le récit littéraire et spécialement le récit de fiction, le seul recours possible serait l'analyse textuelle. Cette dernière ne peut être appliquée qu'à travers l'étude des relations qu'entretiennent récit, histoire et narration, car

*Les trois sens sont étroitement liés dans la mesure où le discours narratif ne peut être tel parce qu'il raconte une histoire, sans quoi il ne serait pas narration, et parce qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi il ne serait pas en lui-même un discours.*<sup>130</sup>

Cette citation évoque indirectement le problème de la successivité de ces éléments ou de ce que Genette appelle « la dualité temporelle »<sup>131</sup>. Eric Bordas distingue entre l'ordre d'un récit

<sup>128</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, Coll. Contours littéraires, 2001, p. 44.

<sup>129</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 72.

<sup>130</sup> Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 167.

<sup>131</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 77.



de fiction et celui d'un récit factuel<sup>132</sup>. Pour lui, la successivité dans un récit fictionnel est « *d'ordre logique* »<sup>133</sup> tandis que dans le récit factuel elle est « *d'ordre chronologique* »<sup>134</sup>.

*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert a la particularité d'être à la fois fictionnel et factuel. C'est également le cas de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. Les deux romans ont pour sujet des histoires inspirées de faits réels, et bien qu'Hébert le nie dans son « *Avis aux lecteurs* », les critiques ont démontré l'existence d'un évènement similaire à l'histoire des cousines Atkins et qui aurait inspiré l'auteur. Cette double caractéristique d'être à la fois factuel et fictionnel, bien qu'elle participe à une symbolique mythique, pose un réel problème de détermination de l'ordre et de la successivité ; cela est accentué dans *L'Enfant de sable* par l'oralité qui se manifeste tout au long du roman. Genette affirme « *...qu'aucun narrateur, y compris hors fiction, hors littérature, orale ou écrite, ne peut s'astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie* »<sup>135</sup>. Qu'en sera-t-il dans le cas d'une pluralité de narrateurs ?

En effet *L'Enfant de sable*, se compose de récits oraux et écrits, pris en charge par plusieurs narrateurs. Marc Gontard affirme que les conséquences de la présentation du narrateur sous les traits d'un conteur populaire sont doubles :

*la réintégration du récit romanesque dans une pratique culturelle spécifiquement marocaine qui met en évidence la fonction communicative de l'acte de raconter, dans l'inter-action conteur-public et l'inscription de l'écriture narrative de Ben Jelloun dans ce courant actuel qu'on appelle le post-modernisme dont les initiateurs ont été, en particulier, le romancier américain John Barth (Perdu dans le labyrinthe) et l'écrivain argentin Jorge Luis Borges (Fictions)*<sup>136</sup>

Le premier qui prend la parole c'est « *Le conteur* » ; il raconte oralement l'histoire écrite d'Ahmed ; il dispose du récit et des segments diégétiques qu'il relate et narre. Cependant, dans le récit du conteur un autre apparaît, celui du personnage principal du roman. Les évènements qu'il raconte ne peuvent être fictionnels puisque Ahmed les vit et les considère comme véridiques. L'ordre dans son récit semble celui d'un récit factuel, un ordre

<sup>132</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 66.

<sup>133</sup> Eric Bordas et autres, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup>ed, 2011, p. 115.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op.cit.*, p.70.

<sup>136</sup> Marc Gontard, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, Dir. Mansour M'henni, Paris, L'Harmattan, 1993, pp.99-100.

chronologique. Il consigne ce qu'il a vécu dans son livre secret. C'est apparemment aussi le cas de Fatouma qui affirme, même indirectement, être Ahmed. Le récit de Amar a les mêmes caractéristiques que celui du conteur, car lui aussi à un certain moment de l'histoire prétend avoir le livre d'Ahmed. Quant au récit de Salem, il ne représente qu'une simple narration d'une histoire qu'il a entendue.

Cette complexité et cette superposition de temporalités narratives est moins apparente dans *Les Fous de Bassan* car en dépit du fait qu'Hébert déclare que l'histoire est « *sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir...* »<sup>137</sup>, pour les cinq personnages qui se chargent de la narration elle est véridique et par conséquent suit un ordre chronologique. Cependant, dans la mesure où aucun narrateur ne peut présenter un récit dans le respect absolu de la chronologie, pourront-nous qualifier *Les Fous de Bassan* de récit chronologique ? L'est-il vraiment ? Est-il possible d'avoir un récit où règne une parfaite harmonie et régularité temporelle, où il n'y aurait aucune discordance, aucune anachronie ?

Selon Bordas, la narratologie de Genette considère la narration sur deux modes : « *la succession et l'enchâssement* »<sup>138</sup>. En analysant *Les Fous de Bassan*, nous nous apercevons que ce qui apparaît simple au début est en fait plus complexe. En effet, dans ce roman la temporalité est double, « *L'automne 1982* » représente le point de départ du pseudo-temps, tandis que « *L'été 1936* » représente le temps de l'histoire. Dès le début, le roman commence par un mouvement rétrograde par rapport à la diégèse créant ainsi une forme circulaire, un retour au temps des commencements.

Six récits, rapportés par cinq personnages, sont unis par le même lien et le même drame produisant une intrigue complexe et simple à la fois. Chaque récit, à l'exception du dernier, respecte un schéma narratif plus ou moins structuré, avec une succession logique des événements. Reste que ce schéma narratif, dans cinq des six parties du roman est amputé de l'état final qui permet la résolution de l'intrigue et (le récit de Perceval s'étale sur l'enquête mais pas sur le drame) qu'on retrouve exclusivement dans la dernière partie qui clôt le roman « *la dernière lettre de Stevens Brown* », le seul des personnages qui intervient à deux reprises : une première fois en été 1936 et une deuxième

<sup>137</sup> Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1998, p. 9.

<sup>138</sup> Eric Bordas et autres, *op.cit.*, p. 119.

fois en automne 1982. Bien que Stevens soit à priori le personnage le plus important du drame, le roman ne s'ouvre pas sur ses récits, mais sur celui du révérend Nicolas Jones.

Le livre de Nicolas Jones est daté « *L'automne 1982* », le révérend, quarante-six ans après, retourne sur les faits et nous livre sa version de l'histoire. Bien qu'il soit formellement différent d'une lettre, ce journal qui ouvre le roman, a beaucoup de points communs discursifs avec la dernière lettre de Stevens Brown qui clôt le roman. Écrits ou rapportés à la même date automne, 1982, les deux récits témoignent d'une similitude temporelle qui accentue visiblement l'effet de circularité dans le texte. En lisant, le lecteur a une impression de déjà lu et déjà vu. En dépit du fait que le récit de Jones dans sa globalité représente une analepse par rapport à l'ordre pseudo-temporel du récit ; il se caractérise par une narration intercalée, basculant du présent du narrateur à un passé plus au moins lointain avec des portées très variées. Toutefois, il débute par une narration simultanée productrice de présent « *Leur fanfare se mêle au vent. M'atteint par rafales. Me perce le tympan* » (FB.13). Jones dans un court paragraphe se remémore le jour où ses ancêtres ont mis, pour la première fois, les pieds sur les terres canadiennes « *Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga...* » (FB.14). Il remonte « *...à la source ; jusqu'en 1782* » (FB.15). Ces analepses externes « *dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du premier récit* »<sup>139</sup> ont une portée très grande, vu que la distance qui les sépare du pseudo-temps atteint les deux siècles. Produites par Jones qui est un narrateur intradiégétique, elles sont à la base de nombreux récits rétrospectifs. Jones se rappelle son enfance et sa mère « *Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère, tout contre son oreille, bien dégagée par les cheveux tirés en arrière.* » (FB.25). Bien qu'elle soit externe par rapport au récit, cette dernière analepse a une portée<sup>140</sup> et une amplitude<sup>141</sup> plus courte que celles qui la précèdent, puisqu'elle ne se rapporte qu'à l'enfance de Jones et qu'elle n'évoque qu'un moment de sa vie. Mais le pasteur parle aussi de l'été 1936, la deuxième position temporelle du roman, que nous pouvons considérer comme le temps de la diégèse. Jones déclare « *En ce temps là...ma femme Irène, née Macdonald, est stérile.* » (FB.23). Avec cette analepse interne d'une portée assez courte, il utilise le présent et évoque ce passé comme si c'était aujourd'hui. Tout au long de son récit il procède à un zigzag entre le passé qui est pour lui l'été 1936 et le présent qui est l'automne 1982. Ce mouvement perturbe l'ordre du récit. Ses nièces vont encore plus loin,

<sup>139</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 90.

<sup>140</sup> Distance de l'anachronie du pseudo-temps du récit.

<sup>141</sup> Durée de l'anachronie dans le temps.

« Bousculant toute chronologie, s'inventant des grands-mères et des sœurs à foison, les jumelles découvrent le plaisir de peindre » (FB.16). Et bien que le révérend remonte au passé, et spécialement à l'été 1936, il s'y inscrit en utilisant le présent « *Je module. J'articule chaque son, chaque syllabe, je fais passer le souffle de la terre dans le verbe de Dieu* » (FB.28). Cette inscription au présent, bien que les faits racontés soient antérieurs, est une preuve de la dépendance de Jones à son passé et de son incapacité à s'en détacher. Cela ne l'empêche pas de faire des prolepses, d'une très longue portée, et de se projeter dans l'avenir, même si c'est par culpabilité « *Un jour je connaîtrai comme je suis connu. Tout sera clair dans la lumière du jugement. Hors du monde je verrai tout Griffin Creek...Et je verrai Dieu* » (FB.47-48). Il se rappelle de nouveau l'été 1936 et le suicide de sa femme et avoue que « *Cette scène est déplacé dans le temps...* » (FB.49). Conscient du rythme irrégulier de son récit, Jones nous confie sa version de l'histoire des petites Atkins dans un livre qui se termine dans le présent d'un vieux révérend rongé par le remord.

De passage en passage le journal du révérend procède à des allers-retours du présent, automne 1982, au passé, l'été 1936, ou encore un passé plus lointain tel que son enfance ou l'année 1782. Il défie toute chronologie et se distingue ainsi des récits de Stevens, de Nora, de Perceval ou encore à celui d'Olivia. La dernière lettre de Stevens fait exception et rejoint le récit du révérend dans son désordre temporel. Ayant la même référence temporelle, ils renferment les autres récits dans une sorte de spirale, des récits qui, à l'intérieur de cette spirale, suivent une chronologie évidente. En effet, la première série de lettres de Stevens qui ressemblent bien plus à un journal intime, vu que le destinataire ne répond jamais, se caractérisent par un déroulement chronologique perceptible grâce à l'inscription précise de dates.

Les lettres de Stevens s'étalent du 20 juin 1936 au 31 août 1936, date du drame qui a bouleversé à jamais la petite communauté de Griffin Creek. Il raconte à son ami Michael Hotchkiss ces journées après son retour au pays natal. Bien que cette série de lettres suit une chronologie évidente, son rythme est bien irrégulier. Stevens relate durant quatre pages et demi la journée du 30 juin, il procède à une description minutieuse de cette journée dans une sorte de scène pour insister sur l'importance de ce premier contact avec son village et sa famille. Son rythme varie selon les événements qu'il raconte. Dans certains cas on observe une équivalence entre la durée de l'histoire et la durée de la narration; c'est le cas de la partie qui rapporte les événements survenus du 1<sup>er</sup> au 5 juillet 1936, cinq pages pour cinq

jours. Dans d'autres cas il lui arrive d'accélérer le rythme de sa narration produisant de la sorte un sommaire et de raconter quatre jours en une page, comme du 2 au 6 août.

Le récit de Nora débute par une date : « *J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet* » (FB.111), et se termine par une date « *Demain 1<sup>er</sup> septembre. Ouverture des classe* » (FB.135), ces deux inscriptions temporelles, en dépit de l'absence d'autres références, assurent la chronologie du récit de Nora. Elle raconte son été en progressant dans le temps, elle évoque ses journées blanches de chaleur, ses soirées en mer avec sa grand-mère et Olivia, ses dimanches à l'église et l'arrivée de Stevens. Cependant épisodiquement elle enfreint cette chronologie et effectue des analepses et remonte au temps de son enfance : « *J'ai six ans et j'accompagne mon oncle John qui vient de relever ses filets à marée basse* » (FB.113). Elle procède aussi à des prolepses et rêve d'un avenir lointain : « *un jour ça sera l'amour fou, une espèce de roi, beau et fort viendra sur la route de Griffin Creek* » (FB.120). Nora raconte ses journées et ne se doute pas du sort qui l'attend. Elle précise : « *Déjà la fin de l'été* » (FB.135), et pour terminer elle écrit, comme une signature, « *Fin de l'été* » (FB.135), mais aussi la sienne. Son récit s'arrête brusquement, comme celui de Stevens, le soir du 31 août 1936, le soir du drame. Tout au long de son livre Nora garde un rythme régulier et procure au texte une certaine stabilité.

Perceval débute son récit par la nuit du drame, puis dépasse rapidement le 31 août 1936 et raconte la disparition des filles et les recherches. Il décrit minutieusement l'enquête policière, les objets retrouvés et surtout la découverte du corps de Nora. D'autres personnages, dont on ne connaît ni les noms ni les rôles, participent à la production du livre de Perceval et expriment leur désarroi « *Nous les gens de Griffin Creek, devancés par les événements, ne pouvant plus suivre, bouleversés par la disparition de Nora et Olivia* » (FB.157) ; certains même critique Perceval : « *Cet enfant crie trop fort [...] Notre angoisse avec lui atteint un paroxysme difficilement supportable* » (FB.153). Ce récit rétrospectif progresse au fur et à mesure que les événements se développent dans un rythme régulier.

Le livre d'Olivia a la particularité d'être rapporté par une morte. Un livre posthume caractérisé par une poésie et délivré par une revenante qui déclare tout au début de son livre « *il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds.* » (FB.199). Cet état de narratrice fantôme explique l'absence de référence temporelle dans le récit d'Olivia, elle se déclare elle-même comme « *Etant désormais hors du temps...* »

(FB.199). Dans ce récit spectral, Olivia affirme qu'« *Il est arrivé quelque chose à Griffin Creek. Le temps s'est définitivement arrêté le soir du 31 août 1936* » (FB.199), Cependant elle n'hésite pas à faire des prolepses jusqu'au 28 octobre, le jour de la tempête qui a fait remonter le corps de Nora à la surface de la mer « *[...] vais-je franchir d'un bond l'été 1936 et retrouver l'autre tempête, celle du 28 octobre ? [...] Nora, ma cousine, ma sœur, flotte entre deux eaux, rejoint la grève de Griffin Creek...* » (FB.223-224). Olivia, étant un esprit de l'eau est libre de toute contrainte temporelle, elle remonte à son passé par des analepses et se remémore le temps de son enfance, « *les doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été [...] ma mère laisse tomber son tricot sur le sable, me prend dans ses bras et me console doucement* » (FB.207)

La dernière lettre de Stevens à son ami Michael Hotchkiss comporte la clé de l'énigme, la vérité sur le drame du soir du 31 août 1936. « *j'ai seul la clé de cette parade sauvage* », ce vers du grand poète Arthur Rimbaud et qui sert d'épigraphe à la lettre de Stevens résume le contenu macabre de cet aveu. Comme le révérend Jones, Stevens inscrit son récit au présent, mais ne cesse de bousculer sa chronologie en procédant à des analepses et des allers retours entre le présent et le passé. Ce qui perturbe encore plus l'agencement des événements dans cette lettre c'est le retour incessant du vieux Stevens à l'espace de Griffin Creek en dépit de son inscription dès le départ dans un autre espace, celui de Montréal. « *Il suffit d'une image trop précise pour que le reste suive [...] Griffin Creek, remué dans ses eaux natales par une nuée d'oiseaux affamés, remonte à la surface...* » (FB. 238). Le récit de Stevens s'embrouille lorsqu'il évoque l'époque de la guerre, le présent et le passé se confondent ; scène de guerre et scène de crime se mêlent « *Séquelles de la guerre, mon vieux. Apparition de fer et de feu, grands cris d'oiseaux aquatiques, filles hurlantes, violées dans des lueurs d'incendie, des bruits de marées au galop* » (FB.233). Stevens est troublé et confond une scène de guerre avec celle du viol et du meurtre de ses cousines Nora et Olivia. Par une ultime analepse, il avoue son crime livrant ainsi le secret de l'énigme. Il finit sa lettre dans le présent de narration et clôt le roman à la même date de son commencement.

La structure de *L'Enfant de sable* s'avère encore plus complexe. Les dix premiers chapitres du roman mettent en scène un conteur qui raconte l'histoire d'Ahmed-Zahra en se basant, généralement, sur le livre secret de ce dernier. L'absence de repères temporels et la superposition de différents niveaux narratifs contribuent à la difficulté d'une analyse temporelle. Le récit de ce personnage extradiégétique commence par une rétrospection « *Il y*

*avait d'abord ce visage allongé par quelques rides verticales... »* (ES.7). Jusqu'à la douzième page, il décrit le personnage d'Ahmed, s'enfermant dans sa chambre et attendant la mort. Le conteur parle d'Ahmed en le désignant par « *il* », « *lui* », « *le* » et utilise l'imparfait pour s'exprimer. Cet usage d'un temps du passé suggère que les faits racontés sont antérieurs à son présent, par conséquent, une anachronie se manifeste dans le texte qu'on peut désigner comme une analepse homodiégétique d'une portée et d'une amplitude impossible à déterminer vu la-quasi absence de repères temporels.

A la douzième page, l'espace de cinq lignes, un narrateur omniscient se manifeste et nous décrit le conteur et la situation dans laquelle évolue son histoire « *La question tomba après un silence d'embarras ou d'attente. Le conteur assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance.* » (ES.12).

Aussitôt le conteur reprend la parole, en étant cette fois-ci autodiégétique et en s'impliquant dans l'histoire « *Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images. Il me l'avait confié avant de mourir. Il m'avait fait jurer de ne l'ouvrir que quarante jours après sa mort...* » (ES.12). Il commence par une narration antérieure et passe rapidement au futur avec une prolepse que nous pouvons qualifier d'externe, vu qu'elle ne s'inscrit pas dans la ligne d'action de l'histoire, qui est encore une fois, par manque de repères temporels, d'une portée et d'une amplitude indéterminées.

De nouveau le narrateur omniscient apparaît pour décrire le conteur et l'assemblée qui l'écoute, « *Les hommes et les femmes se levèrent en silence et se dispersèrent sans se parler dans la foule de la place. Le conteur plia la peau de mouton, mit ses plumes et ses encriers dans un petit sac.* » (ES.13-14). Le narrateur omniscient procède à une narration antérieure qui marque le caractère rétrospectif du roman.

Le conteur poursuit sa narration en s'adressant à son auditoire et en l'associant à son histoire « *Ami du bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire ...Aujourd'hui nous prenons le chemin de la première porte, la porte du jeudi.* » (ES.15-16). Et c'est exactement par cette porte que débute l'histoire d'Ahmed-Zahra. Alors le conteur entame un récit hétérodiégétique globalement antérieur, entrecoupé par quelques passages autodiégétiques « *Cette nuit, je n'ai pas pu dormir ; J'ai été poursuivi et persécuté par des fantômes. Je suis sorti et je n'ai rencontré que des ivrognes et des bandits.* » (ES.21). Il se

mêle à l'histoire et prétend avoir eu un contact directe avec Ahmed-Zahra et qu'il détient seul son livre secret.

Arrivé à la porte du vendredi, un important changement s'opère, la narration est désormais prise en charge par le personnage principal Ahmed. Le conteur se met à lire à son auditoire le récit que ce dernier avait écrit « *Permettez que j'ouvre le livre et que je vous lise ce qu'il a écrit sur ces sorties dans le brouillard tiède.* » (ES.32). Ce dédoublement du niveau narratif produit une mise en abyme dans la mesure où le personnage d'Ahmed reprend son histoire, qui est déjà narrée par le conteur. Ce métarécit peut être considéré comme une forme autobiographique, le personnage se présentant comme un écrivain qui écrit le récit de sa propre vie. En analysant le statut du héros/narrateur, Genette évoque « *les deux actants que Spitzer nommait « Je narrant » et « Je narré »* »<sup>142</sup>, ces deux éléments s'inscrivent dans registre de la voix narrative.

Ahmed débute son métarécit par une narration antérieure en utilisant, l'imparfait « *Je priais tout le temps, me trompant souvent. Je m'amusais. La lecture collective du Coran me donnait le vertige. Je faussais compagnie à la collectivité et psalmodiais n'importe quoi* » (ES.38) et le passé simple « *Ma mère protesta pour la forme...* » (ES.37) ; « *Un jour je fus attaqué par des voyous...* » (ES.39). Cette mise en abyme renforce la complexité du texte et nous entraîne dans un grand brouillard, à l'image de la vie d'Ahmed-Zahra.

Les analepses présentes dans ce premier récit du personnage principal sont toutes d'assez courte portée et se rapportent à son enfance; leurs amplitude peut se mesurer à quelques années, le temps qu'il lui faut pour passer de l'âge de la petite enfance, où il lui était permis d'accéder au bain maure avec les femmes, au moment où on lui refusa l'entrée, considérant qu'il était devenu un petit homme, « *Ainsi le jour où la caissière du hammam me refusa l'entrée, parce qu'elle considérait que je n'étais plus un petit garçon innocent mais déjà un petit homme, capable de perturber par ma seule présence au bain la vertu tranquille et les désirs cachés de femmes honnêtes !* » (ES.37).

A la porte du samedi, c'est le conteur qui reprend la parole, il parle à ses interlocuteurs et s'adresse à eux au présent leur permettant de prendre à leur tour, l'espace de quelques lignes,

<sup>142</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, Points, 2007, p. 264.



la parole. Puis le conteur reprend la lecture du livre d'Ahmed-Zahra. De nouveau la narration bascule, grâce à la mise en abyme, dans un autre niveau. Le métarécit qui en résulte se présente sous une variété de narrations, simultanée au départ « *Alors, j'évite les miroirs. Je n'ai pas toujours le courage de me trahir...* » (ES.44). elle se termine par des analepses internes aux portées indéterminées « *Et le sang un matin a taché mes draps.* » (ES.46). La porte du samedi se ferme et l'histoire passe à la porte suivante *Bab El Had*.

Cette porte a la particularité de présenter un repère temporel. En parlant d'Ahmed le conteur dit « *Il a vingt ans. C'est un jeune homme cultivé...* » (ES.49). Cette indication nous permet de nous situer par rapport au temps de l'histoire. Et bien que le conteur relate des événements en amont du pseudo-temps, il les présente sous la forme d'un dialogue entre Ahmed et son père, puis entre Ahmed et sa mère, séparés par une courte narration antérieure. Tout au long des chapitres suivants, la narration variera entre une narration simultanée, sous forme de lettres qu'Ahmed échange avec un correspondant anonyme, et une narration dans laquelle le conteur procède à de nombreuses analepses internes. Cependant, il n'hésitera pas à faire une prolepse, anticipant le sort de l'histoire de notre personnage principal, « *Elle tournera dans une rue circulaire et nous devons la suivre avec de plus en plus d'attention.* » (ES.63). Le caractère circulaire du temps dans cette histoire est évident ; car avant de disparaître le conteur abandonne l'histoire au là où il l'a commencée, à l'époque où Ahmed s'est retiré dans sa chambre.

Néanmoins, dans ce récit, il n'y a pas qu'Ahmed qui prend la parole et raconte lui-même son histoire, un autre prétend être en possession du livre secret de ce dernier. C'est son cousin, le frère de sa femme Fatima ; il commence à donner sa version de l'histoire dans un récit antérieur et met en doute la véracité des paroles du conteur. Cette nouvelle mise en abyme accentue le trouble de la narration de cette histoire. Juste avant de disparaître ; le conteur se livre à une narration simultanée, essayant sans doute de remettre, ou de troubler, l'ordre dans cette histoire bouleversante. « *J'aime ce vent qui nous enveloppe et nous retire le sommeil des yeux. Il dérange l'ordre du texte et fait fuir des insectes collés aux pages grasses.* » (ES.107).

Cette première analyse de la temporalité et de la structure des récits nous a permis de relever l'organisation temporelle et narrative, spécifique à chaque roman. Le temps dans les deux textes témoigne d'une circularité évidente qui évoque constamment un désir de retour au passé, au temps des commencements, le temps mythique.

Dans les deux romans, la structure est aussi particulière que la temporalité. Les récits transgressent les structures narratives habituelles par l'inversement du processus diachronique. Les personnages ne peuvent trouver le salut qu'à travers des retours en arrière et des analepses qui engendrent des métarécits dont la fonction structurale est d'assurer la forme labyrinthique des récits.

La table des matières de *L'Enfant de Sable* de Ben Jelloun se présente comme suit :

- 1 *Homme*
- 2 *La porte du jeudi*
- 3 *La porte du vendredi*
- 4 *La porte du samedi*
- 5 *Bab El Had*
- 6 *La porte oubliée*
- 7 *La porte emmurée*
- 8 *Rebelle à toute demeure*
- 9 « *Bâtir un visage comme on élève une maison* »
- 10 *Le conteur dévoré par ses phrases*
- 11 *L'homme aux seins de femme*
- 12 *La femme à la barbe mal rasée*
- 13 *Une nuit sans issue*
- 14 *Salem*
- 15 *Amar*
- 16 *Fatouma*
- 17 *Le troubadour aveugle*
- 18 *La nuit andalouse*
- 19 *La porte des sables*

Marc Gontard affirme que *L'Enfant de Sable*, caractérisé par une structure diptyque, est un texte méta-narratif qui se construit sur une triple procédure. La première qui consiste en « *L'exhibition de la fonction communicative du récit* » se concrétise par la multiplicité des conteurs qui se chargent de la narration et qui font éclater « *le monologisme narratif traditionnel* » et débouche sur une narration plurielle et souvent contradictoire. Ainsi les derniers conteurs qui nous racontent l'histoire présentent des versions totalement différentes

les unes des autres. Pour certains l'histoire d'Ahmed/Zahra finit par le viol et le suicide; pour d'autres c'est la disparition ; mais toutes ont en commun un caractère tragique. La deuxième procédure qui est la « *métaphore du récit* » se manifeste par la représentation de l'histoire à travers des images métaphoriques telles que celle de l'itinéraire « *Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire* » (ES.15), ou encore celle de la porte comme étape ou séquence par laquelle on est obligé de passer pour la franchir et arriver à résoudre l'énigme de cette histoire. Gontard explique que chacune des portes, qui sont celles de la ville de Marrakech, apporte une résolution partielle à l'énigme. Ainsi, les trois premières portes *du jeudi, du vendredi et du samedi* symbolisent les premières étapes de la vie d'Ahmed/Zahra, la naissance, l'enfance et l'adolescence, et son voyage dans sa quête de lui-même. *Bab El Had* marque le début du questionnement pour Ahmed/Zahra « *N'est-ce pas le temps du mensonge, de la mystification ? Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? Dis-moi, qui suis-je ?* » (ES.50). Le récit bascule alors dans une dimension labyrinthique et se poursuit par *La porte oubliée* et *La porte emmurée* dans lesquelles d'autres conteurs viennent livrer leurs versions de l'histoire, en contredisant d'autres, ce qui suggère l'incapacité de venir à bout de cette histoire.

Dans la séquence *Le conteur dévoré par ses phrases* Gontard décèle « *l'image clé du livre labyrinthe* ». Cette image de la métaphorisation de l'acte narratif comme étant un « *livre-énigme* » symbolise une « *théorie du récit* » et présage l'impossibilité d'une résolution de l'intrigue et renvoi à ses personnages qui se perdent dans un labyrinthe mythique.

*Nous, nous serons à l'intérieur des murs dans la cour, dans la place ronde, et de ce cercle partiront autant de rues que de nuits que nous aurons à conter pour ne pas être engloutis par le flot des histoires qui, en aucun cas, ne devront mêler leur eau avant que l'aube ne pointe !*(ES.109)

Ce *livre-labyrinthe* que l'eau efface partiellement « *J'entends le murmure de l'eau; c'est peut-être un ruisseau qui a trouvé son chemin dans les pages du livre; il traverse les chapitres; l'eau n'efface pas toutes les phrases; est-ce l'encre qui résiste ou l'eau qui choisit ses passages ?* » (ES.108) et qui finit par se décomposer « *Le manuscrit que je voulais vous lire tombe en morceaux à chaque fois que je tente de l'ouvrir et de le délivrer des mots* » (ES.108), est à l'image du monde dans lequel Ben Jelloun place ses personnages. Piégés, ces

derniers recherchent le centre du labyrinthe dans l'espoir de trouver une sortie. L'un des conteurs dit : « *Il m'arrivait de marcher longtemps et de me retrouver ensuite par un hasard inexplicable à mon point de départ* » (ES.204) Ils entraînent par ce mouvement le lecteur qui tente de retrouver dans cet espace énigmatique un sens à son voyage.

*Les écrivains ne se sont pas contentés d'emprunter au mythe son prétexte symbolique. Ils ont tenté de fixer dans la structure même de leur œuvre le trace compliqué du dédale dans lequel se meuvent leurs personnages. Des lors, le livre devient labyrinthe et l'aventure du héros a la recherche de son improbable centre se double d'une autre qui en est peut-être le véritable enjeu : celle du lecteur pris dans le jeu contradictoire des interprétations qui bifurquent, prisonnier de cet espace de doute ou le texte ne se pose que pour mieux se nier lui-même, toujours tendu vers cet improbable sens qui est le but de son errance personnelle.<sup>143</sup>*

Il en résulte que la configuration narrative du roman qui reproduit, dans la composition de ces récits, l'architecture dédaléenne de la ville, reflète une structure circulaire qui pousse le lecteur dans des voies labyrinthiques et énigmatiques.

Bien qu'elle soit circulaire, la structure du récit d'Ahmed/Zahra, livrée par une multitude de conteurs, peut être infinie. Les conteurs qui se chargent de la narration multiplient les versions allant jusqu'à se contredire les uns les autres. En dépit de la perte du manuscrit, ils continuent à tisser des histoires autour du personnage d'Ahmed/Zahra et donnent des versions qui correspondent à leurs personnalités et à leurs perceptions du monde dans lequel ils vivent, allant parfois jusqu'à se confondre, comme le cas de Fatouma, au personnage d'Ahmed/Zahra. Les conteurs qui sont au nombre de sept multiplient les versions en puisant dans leurs histoires et leurs imaginations. Laurence Kohn-Pireaux, estime qu'avec le personnage de Zahra, celle qui assure la narration dans le deuxième volet du diptyque *La Nuit sacrée*, le nombre des conteurs devient huit, chiffre symboliquement associé à l'infini. Cette image du récit perpétuel est renforcée par les fins obscures et hypothétiques dans les deux romans et qui donnent le champ libre à un nombre indéterminé de possibilités.

*Tel est le remarquable pouvoir de ces magiciens que sont les conteurs, quels que soient leur catégorie socioprofessionnelle et leur degré de culture. Ils enclenchent un processus qui rappelle Les Mille et Une Nuits, considérées à juste titre comme un livre infini selon Borges, en particulier par la multiplicité*

<sup>143</sup>Philippe Forest, *Textes & Labyrinthes*, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet, Éditions Inter Universitaires – SPEC, 1995, pp. 91-92.

*des versions, des traductions, et même des continuations qui n'ont cessé d'enrichir ce livre. De fait, la chaîne des conteurs qui se met en scène dans l'Enfant de sable et se poursuit dans le second volet du diptyque, La Nuit sacrée, peut être lue comme une structure ouverte, témoignant de la possibilité, même à partir d'une matière diégétique restreinte, d'un récit susceptible d'être poursuivie indéfiniment.*<sup>144</sup>

Si l'*Enfant de sable* rappelle par sa structure le livre infini et mythique *Les Mille et Une Nuits* et qui par sa forme dédaléenne et circulaire se rapproche de l'archétype du labyrinthe, *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert suggère, certes, un agencement labyrinthique du fait de sa circularité temporelle renforçant de ce fait sa dimension mythique, mais se présente sous une organisation qui mime le modèle biblique.

Dans *Les Fous de Bassan* la table des matières compte six parties, portant chacune une date précise, à l'exception de la cinquième qui est sans date, et se présente comme suit:

*Le livre du révérend Nicolas Jones*  
*automne 1982*  
*Lettres de Stevens Brown à Michel Hotchkiss*  
*été 1936*  
*Le livre de Nora Atkins*  
*été 1936*  
*Le livre de Perceval Brown et de quelques autres*  
*été 1936*  
*Olivia de la Haute Mer*  
*sans date*  
*Dernière lettre de Stevens Brown à Michel Hotchkiss*  
*automne 1982.*

L'analyse de la table ci-dessus nous permet de constater que la première partie, *Le livre du révérend Nicolas Jones*, et la sixième partie, *Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss*, sont à la même date, *automne 1982*. Cette boucle temporelle crée dans le récit une circularité et invite le lecteur à se déplacer en suivant un mouvement en spirale pour rattraper le sens de l'histoire et la clé de l'énigme. Sens qu'on ne peut retrouver qu'en repérant les indices éparpillés dans les différents récits et qui deviendront un labyrinthe pour ceux qui ne sauront pas suivre les pistes. Plus que la date d'ouverture et de clôture du récit, 1982 est la

<sup>144</sup> Laurence Kohn-Pireaux, « Le théâtre des conteurs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », *Texte et théâtralité*, Coll. Le texte et ses marges, Ed. Raymonde Robert, Presses universitaires de Nancy, 2000, p.207.

date de la publication du roman. Neil B. Bishop<sup>145</sup> affirme que cette manœuvre de l'auteur permet au lecteur de l'époque de mieux s'identifier aux deux personnages qui assurent la première et la dernière narration, Nicolas Jones et Stevens Brown, et par là à tous les personnages du roman. Cette identification « *lecteur-conscience narrante* » donne au lecteur l'impression qu'il participe à l'écriture du roman mais aussi d'être dans un espace rond et clos. S'ouvrant et se clôturant sur la même date et sur le même drame, le roman prend la forme d'une boucle qui se referme sur cinq voix unies par le secret et par la tragédie du 31 Aout 1936, « *Stevens est avec nous pour l'éternité... Nous sommes ensemble, liés les uns aux autres, pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que passe la figure du monde* » (FB.48). Cette caractéristique de l'enferment dans un circuit ou dans un labyrinthe est renforcé par deux éléments : le premier est la pluralité temporelle qui dépasse les deux dates apparentes dans la table des matières et le deuxième est la pluralité des narrateurs. Ces deux caractéristiques engendrent une multiplicité de récits et de versions et un foisonnement de métarécits, ce qui donne l'illusion d'une lecture et d'un voyage mythique à travers des voies multiples afin de résoudre l'énigme.

En effet et comme nous l'avons déjà signalé, en dépit des références temporelles précisées au début de chaque récits, nous constatons des moments antérieurs aux dates, évoqués par des personnages qui se rappellent leur enfance ou leur jeunesse, tel que le révérend Nicolas Jones se remémorant son enfance « *Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère...* »(FB.25) et qui remonte encore plus loin dans l'histoire jusqu'à l'époque de l'arrivée de ses aïeux sur les terres canadiennes « *...jusqu'à moi, Nicolas Jones, Fils de Peter Jones et de Felicity, née Brown, légitimes descendants de Henry Jones et de Maria Brown, tous deux échoués, un jour de juin 1782, sur la grève de Griffin Creek, fuyant la révolution américaine.* » (FB.24). Nora, contrairement au révérend, brouille plus encore les pistes et évoque un avenir imaginaire « *un jour ce sera l'amour fou.... je serai la reine du coton*»(FB.120) ; quant aux autres personnages, leurs récits s'alternent entre le présent, automne 1982, l'été 1936, le soir du 31 Aout 1936 et les semaines qui l'on précédé, rendant encore plus difficile la quête du centre et de la sortie du labyrinthe. Stevens écrit plusieurs lettres à son ami Michael Hotchkiss, les premières à l'été 1936 commencent par 20 juin 1936 et s'interrompent à la date du drame, le soir du 31 août 1936. Sa dernière lettre, il l'écrit aussi au même destinataire, mais contrairement aux premières et tous les autres récits, elle dépasse

<sup>145</sup>Neil Bishop, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans les Fous de Bassand'Anne Hébert », *Voix & images*, vol. K, n°3, hiver 1984, pp.113-129.

la limite temporelle du 31 août 1936 et révèle les circonstances et la vérité du drame et de son auteur. Cette dernière lettre semble être l'aboutissement de la quête. Quant au récit de Perceval, et de certains autres personnages auxquels la romancière n'a pas donné de nom, ils ont été écrits dans la période du drame. Perceval décrit la nuit du meurtre et de la découverte de la disparition de ces cousines, « *les habitants de Griffin Creek sont alertés, les uns après les autres, dans leur premier sommeil* » (FB.144) ; il décrit aussi l'enquête qui a suivi le drame. Perceval va même jusqu'à avoir des visions et d'imaginer des temps inexistantes, « *Nora court devant moi. Je suis sûr que c'est elle...A grands pas elle disparaît devant moi* » (FB.162). Un trait particulier distingue le livre d'Olivia, c'est l'absence de date, sans doute expliquée par la mort du personnage, d'où l'aspect chimérique du livre et l'impossibilité de le classer dans le temps. Au début de son récit Olivia annonce sa mort par une phrase « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* » (FB.199), une phrase qu'on retrouve sur la quatrième page du roman, et qui donne au récit la singularité d'être celui d'une morte, d'être fictif dans l'espace et dans le temps.

*Les Fous de Bassan* comme *L'Enfant de sable*, est un roman pluriel. La temporalité, les récits, les personnages narrateurs participent à une structure complexe et circulaire qui rappelle l'image et la forme du labyrinthe mythique dans lequel les héros de la mythologie se sont égarés. Cependant ce qui marque le plus sa structure c'est la similitude qu'elle a avec le modèle biblique. C'est ce qu'a démontré Antoine Sirois en relevant le parallèle et l'analogie entre la structure du récit dans *Les Fous de Bassan* et celui de la Genèse. Adela Gligor approfondira l'étude de Sirois et relève la similitude de l'organisation et de la forme qui composent le roman et certains écrits scripturaires.

Antoine Sirois qui a travaillé sur les mythes et les symboles qui animent la littérature québécoise, a consacré plusieurs études aux relations qu'entretiennent l'œuvre d'Anne Hébert et les écrits scripturaires. Dans son article « Anne Hébert et la bible », Sirois soutient l'idée que la première partie de la Genèse allant de la création jusqu'à la punition a servi de « *pattern* » à la structure formelle du texte d'Hébert. Il affirme qu'Anne Hébert avoue « *sans détour* » sa prédilection pour la Bible, et l'influence de celle-ci sur toute son œuvre, de ce fait « *La romancière ne fait pas que citer, intégrer savamment des textes sacrés dans sa narration, elle ira même jusqu'à structurer un de ses romans, **Les Fous de Bassan**, à partir*

d'un des livres, celui de la Genèse »<sup>146</sup>. D'après Sirois, le roman s'articule en suivant cinq étapes symboliques ; la création, la tentation, la chute, le jugement, la punition.

La Création : « *Au commencement* » il y a eu, comme dans le récit de la Genèse, la création d'une petite communauté sur une terre de taïga, une terre promise, un jardin d'Eden.

La Tentation : Sur cette terre il y a deux pommiers tordus qui portent le fruit défendu « *deux pommiers sauvages et tordus où pointent des pommes acides, minuscules* » (FB.134) « *Leur a offert du fudge chaud et sans doute les pommes acides de ses pommiers tordus* » (FB.157). Deux personnages symbolisent le fruit du bien et du mal, Nicolas Jones « [...] *qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre* » et Stevens Brown qui sera l'instrument de la chute de Nora et surtout d'Olivia qui le considère, « [...] *comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui.* » (FB.216). Bien plus que l'arbre au milieu du Paradis, Stevens est le serpent qui séduit Ève et entraîne sa chute avec Adam « *Je ris [...] Olivia qui se recule comme si un serpent se débattait là, à la pointe de ses souliers* ». Nora c'est cette « *Eve nouvelle* » qui est attirée par Stevens; elle est « *Faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam* » (FB.116) Olivia aussi s'identifie à Ève, elle désire son cousin et voit en lui le moyen de sa transformation

*Si seulement je voulais bien j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. Je ne serais plus jamais une innocente simplette qui repasse des chemises en silence. L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique avec mes mères et grands-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme. (FB.216)*

La Chute : Le jeu de séduction entre Stevens et ses cousines finira par le viol et le meurtre. Une fois le fruit défendu goûté, la chute est imminente « *Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées.* » (FB.248)

Le Jugement : Toute la communauté de Griffin Creek est coupable mais c'est par la main de Stevens que le mal a sévi. Le pasteur déclare

<sup>146</sup> Antoine Sirois, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et images*, vol. 13, n° 3, printemps 1988, p. 463.



*J'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non, ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malversation de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles. (FB.27)*

La punition : Tous seront punis. Les cousines Atkins meurent, les survivants finissent par quitter Griffin Creek car la terre promise avait perdu sa richesse; ils « *découvraient peu à peu que la terre était trop pauvre pour être cultivée, le vent trop violent trop violent pour être supporté, la chasse et la pêche tout juste bonnes pour les vacances.* » (FB.52) mais aussi à cause du sentiment de culpabilité qui rongait toute la communauté « *Mais en réalité chacun d'entre eux désirait devenir étranger à l'autre, s'échapper de la parenté qui le liait aux gens de Griffin Creek, dépositaires du secret qu'il fallait oublier pour vivre.* » (FB.52)

Le récit de la Genèse a fourni, selon Sirois, un modèle de structuration des actions au roman d'Anne Hébert. La romancière s'en est inspirée comme schéma fondamental mais en adoptant des transformations, entre autres, de la configuration temporelle. Toutefois, Hébert ne s'est pas contenté de prendre le récit biblique comme archétype de l'organisation et de la structuration du processus actionnel ; au-delà de la succession des événements narratifs, c'est la forme même de ce récit polyphonique qui semble être celle des écrits sacrés, « *En effet l'organisation en « livres » ou en « lettres » des récits respectifs de ces narrateurs évoque le modèle scripturaire des livres de l'Ancien Testament et celui des Évangiles ou des épîtres dans le Nouveau* »<sup>147</sup>. C'est à Adela Gligor que revient le mérite de démontrer la grande ressemblance entre les livres et les lettres des personnages du roman et ceux de la Bible. Selon la critique, les livres de Jones, Nora et Perceval constituent par leur forme et leur fond des modèles inspirés des livres prophétiques. Cela est percevable dès le titre des récits de ces personnages. Intitulés « *Livres* », ils rappellent les livres de l'Ancien Testament. De plus, ces récits abondent en images et allusions bibliques et mythiques et citations de textes sacrés. Dans son livre Nicolas Jones déclare qu'il est « *Maître des saintes écritures* » (FB.28). Nora et Olivia « *s'approprient la parole des apôtres et des prophètes* » (FB.28) et Perceval qui évoque un verset biblique pour décrire le cri brisant ses os, « *Qu'ils dansent les os que tu*

<sup>147</sup> Adela Elena Gligor, « Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert », Thèse de Doctorat, Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, 2008. p.338 [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00441301>/Consulté le 5 février 2014.

broyas »<sup>148</sup> (FB.141), est émerveillé par les paroles du pasteur racontant des merveilles, le dimanche ; « *Le fils de la veuve de Naïm, l'aveugle de Jéricho, guérison d'une main desséchée. Jésus marchant sur les eaux. J'ai la tête pleine des merveilles débitées par le pasteur.* » (FB.140). Le récit d'Olivia a la particularité d'être raconté par un fantôme. Olivia est « *sans chair ni âme* » (FB.199), elle est devenue un esprit qui hante Griffin Creek et ses « *os sont dissous dans la mer pareil au sel* » (FB.200). Gligor affirme que contrairement aux récits prophétiques de la Bible et qui rapportent la parole de Dieu, ceux des personnages du roman racontent tous les événements qui précèdent et parfois –le livre de Perceval et de quelques autres- suivent le drame du 31 août 1936. Or le fait de raconter la même histoire avec à chaque fois une nouvelle version est perçu par Gligor comme un autre rapprochement entre les livres de la Bible et ceux des personnage-narrateurs du roman. Les récits des Évangiles racontent tous l'histoire « *de la vie et de la Passion du Christ* ». Ces récits, comme ceux du roman, comportent des ressemblances et, reprenant les termes de Gligor, se répondent en écho « *leurs auteurs se citent mutuellement ou bien ils renvoient aux textes de l'Ancien Testament pour appuyer la révélation des messages prophétiques* »<sup>149</sup>. Un autre aspect de ressemblance relevé par Gligor et qui concerne dans ce cas le fond, est l'absence du « *geste scriptural* » dans les récits des protagonistes, à l'exception de celui de Stevens Brown. Ce dernier, contrairement aux autres, mentionne l'acte de l'écriture à maintes reprises « *[...] j'écris une drôle de lettre...* » (FB.59). En effet, sa version de l'histoire est différentes sur le plan formel des autres récits, elle est présentée sous la forme d'une série de lettres que Stevens adresse à son ami Michael Hotchkiss, il dit « *j'écris sur la table de cuisine* » (FB.100). Ses premières lettres sont datées août 1936 mais sa dernière lettre qui est datée automne 1982, et dans laquelle il avoue être le meurtrier de ses cousines, est « *Une longue lettre écrite, page après page, dans un cahier d'écolier à la couverture de toile noir.* » (FB.233). Les récits des autres personnages semblent être des monologues intérieurs et ne présentent nullement un acte scripturaire. Ils se rapprochent plus d'une forme orale renforcée par un appel constant à des souvenirs lointains et une description de sentiments et de sensations. Jones se rappelle son enfance et les sensations qu'il avait « *Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère [...] Elle m'embrasse pour la première fois. Son visage salé comme l'embrun [...] Tombe en extase si la main de Felicity effleure ma main.* » (FB.25). Olivia se remémore la petite fille qu'elle a été « *Si je regarde bien, avec la*

<sup>148</sup>Bible de Jérusalem, Psaume 51.10 [en ligne] <http://www.levangile.com/Bible-JER-19-51-1-complet-Contexte-oui.htm> Consulté le 15 avril 2016.

<sup>149</sup>Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p.344.

*petite fille, sans cligner des yeux, à travers l'épaisseur de la vague qui se forme, si j'écoute bien et flaire bien l'odeur de l'eau... »*(FB.211). Gligor, en s'appuyant sur les travaux de N. Frye, affirme que « *les Évangiles sont présentés comme si, à l'origine, ils étaient prononcés oralement* »<sup>150</sup>. Ce point commun entre les Évangiles et les livres de l'Ancien testament, et les récits de Jones, Nora, Perceval et Olivia, vient appuyer le constat de Gligor concernant la ressemblance de forme et de fond entre les livres de ces personnages et les « *Livres* » des écrits scripturaux.

Quant aux lettres de Stevens Brown, elles évoquent les épîtres du Nouveau Testament vu que le terme épître est « *l'appellation canonique par laquelle on désigne les lettres des apôtres* »<sup>151</sup>. La différence formelle du récit de Stevens est à l'image de son désir de se démarquer des autres habitants de Griffin Creek. Ce personnage qui est le seul à effectuer l'acte de l'écriture, veut se libérer de ses péchés et alléger sa mémoire de ses souvenirs atroces de la guerre et de l'été 1936,

*Faire le vide en soi et autour de soi. Habiter un espace nu. Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon appel pour dire la guerre et tout le reste. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire. (FB, 232)*

Imprégné de ses lectures bibliques dans son enfance, il n'hésite pas à se comparer au christ « *si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown* » (FB.89). Cependant, pour tous les autres personnages Stevens est plutôt un « *maudit Christ* » (FB.91), celui qui a accompli la « *prophétie* » des autres livres et qui a précipité l'apocalypse du « *peuple élu* » de Griffin Creek. Et bien que Stevens symbolise un « *Antéchrist* » ou un « *apôtre du malheur* », Gligor relève entre ses lettres, notamment la dernière, et Les épîtres de Jean dans le récit de l'Apocalypse biblique, des ressemblances évidentes. D'une part, les deux textes ont une origine onirique ; Stevens qui veut par l'écriture se délivrer de ses cauchemars et l'apôtre Jean qui rédige ses visions sous forme écrite. D'autre part, Gligor signale que la difficulté à retrouver des mots pour s'exprimer est perceptible dans les deux écrits. Stevens, en cherchant ses mots, fait allusion au petit livre avalé par l'apôtre Jean et qui lui amertume

<sup>150</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 342.

<sup>151</sup> *Ibid.*

les entrailles<sup>152</sup>, et avoue sa difficulté à retrouver les mots allant jusqu'à considérer la peinture comme alternative « *Je mâche mes mots comme des herbes, semblable aux vaches qui ont de la salive verte plein les dents. Le mieux ce serait de peindre...* »(FB, 235).

*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun présentent tous deux des structures bien particulières. *Les Fous de Bassan* évoque par l'agencement de ses séquences narratives le mythe du « *Paradis terrestre* » allant de la création du Jardin d'Eden et du couple premier et mythique d'Adam et Eve à la chute et la punition Divine. Gligor a subtilement démonté le parallèle entre les livres et les lettres des personnages –narrateurs du roman et les « *Livres* » et les « *Epîtres* » des écritures sacrés. De plus le caractère labyrinthique de la structure des récits de ce roman est bien évident. Ce dernier critère est très marqué dans *L'Enfant de sable*, ce roman se présente comme un « *livre labyrinthe* » et se lit comme une énigme que nous devons tenter de résoudre. Il mime par sa structure, celle de la ville dans laquelle les personnages évoluent à travers les histoires racontées par les conteurs. Ces derniers, avec leurs fidèles, constituent un espace circulaire et clos et participent, grâce aux multiples versions qu'ils donnent de l'histoire, à rappeler le livre infini et mythique *Les Mille et Une Nuits*.

## 2.2.Cadres spatio-temporels

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les deux romans de notre corpus ont la particularité de s'inspirer de faits réels. Ce lien entre le fait réel et le récit littéraire est clairement revendiqué dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. Au préambule du roman, nous pouvons lire un résumé de l'histoire d'Ahmed/Zahra, qui précise qu'elle est bien inspirée d'un « *fait divers* » authentique. Par contre, nous n'avons aucune précision chronologique sur le fait divers en question, et le lecteur est invité à rechercher, s'il le souhaite, des repères temporels au corps du texte. Ce qu'il y trouve, tout au moins au début, ce ne sont pas l'année ou plus largement l'époque dans laquelle se déroule l'histoire, mais bien des jours, ou pour plus de précision des portes qui portent chacune le nom et la symbolique d'un des jours de la semaine.

<sup>152</sup>Bible de Jérusalem, *op.cit.*, Ap, 10 : 10 : « *Je pris le petit livre de la main de l'Ange et l'avalai ; dans ma bouche, il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume.* »

Contrairement à Ben Jelloun, Anne Hébert nie tout rattachement de son roman à un quelconque fait authentique. Dans un avis au lecteur elle précise que l'histoire des cousines Atkins est le fruit de son imagination et de ses souvenirs et que Griffin Creek est une terre fictionnelle situé dans un espace réel ;

*Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap Sauvagine. Espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l'océan Atlantique (FB.9)*

Les rares indications spatio-temporelles dans *L'Enfant de sable* se limitent à un « quartier populaire d'une ville arabe » et à une époque où « la police française » faisait la loi. Le passage obligé d'une porte à une autre, d'un jour à un autre, au risque de se perdre, crée une ambiance de flou et de mystère et nous permet de remplacer le temps et l'espace du récit par d'autres qui ne peuvent qu'être symboliques et qui inscrivent le texte dans une dimension mythique.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans notre recherche pour l'obtention du diplôme de Magister sur l'écriture circulaire dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ; dans son avant-propos l'auteur insiste sur le caractère fictif de l'histoire et de la terre sur laquelle elle se déroule, bien qu'elle soit située dans un espace réel, entre cap Sec et cap Sauvagine. Certains critiques ont pu relever des similitudes entre l'histoire des cousines Atkins et une affaire qui s'est déroulée en 1933, en Gaspésie au centre-est du Québec. Sylvie Briand<sup>153</sup> considère le voilement de ce rapprochement entre les deux histoires non pas comme un mensonge de l'auteur, mais comme une opposition du réel face à l'imaginaire dans l'intention de rester fidèle à l'un des thèmes majeurs du texte: le secret. Ceci a permis sans doute de renforcer la dimension mythique du texte en réservant une part de vérité à un récit fictif.

Les critiques de l'œuvre d'Anne Hébert ont démontré le foisonnement dans son écriture, de mythes et d'univers mythiques et plus particulièrement bibliques. Antoine Sirois a consacré plusieurs études aux rapports qu'entretiennent les textes hébertiens et les écrits scripturaires. Il affirme que l'intertexte mythique traverse l'œuvre d'Hébert et plus particulièrement *Les*

<sup>153</sup>Sylvie Briand, « Les Fous de Bassan ou l'apocalypse du griffon », *Erudit, Etudes française*, vol 36, n°2, 2000, pp. 149-162.

*Fous de Bassan*, créant ainsi un univers où progressent des personnages qui rappellent souvent des figures bibliques et mythiques.

Dès les premières pages du roman, Nicolas Jones le pasteur de la communauté de Griffin Creek se charge de la narration de l'histoire et inscrit celle de sa petite communauté dans un temps et un espace mythiques «*Au commencement il n'y a eu que cette terre de taïga...* » (FB.14), cette formule rappelle bien le récit biblique de la Genèse<sup>154</sup> du commencement, c'est le «*temps primordial* », le «*temps fabuleux* ». Ce temps, Eliade, en évoquant les apports de la psychanalyse sur la question, le considère comme une sorte de paradis mythique à tout être humain, un temps mais aussi un espace, où chacun peut retrouver ses origines. Eliade explique aussi qu'en dépit du refus de l'Eglise à toute notion mythique dans sa religion, insistant sur l'historicité de ses événements majeurs tels que l'Incarnation, qui s'inscrit dans un temps historique et linéaire ; le christianisme «*du fait même qu'il est une religion [...] a dû conserver au moins un comportement mythique : le temps liturgique, c'est-à-dire le recouvrement périodique de l'illudtempus des « commencements »*»<sup>155</sup>. Le pasteur relate la fondation de son village dans ce temps des commencements sur des terres sauvages et lointaines. C'est le récit d'une «*création*»<sup>156</sup>. La création et l'établissement d'une communauté de «*loyalistes* » venu de la Nouvelle-Angleterre et «*fidèles à roi fou* », sur cette terre de taïga. Cette terre vierge qui couvre la majorité des territoires intérieurs du Canada, rappelle la terre du récit biblique. «*Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide*»<sup>157</sup>. Bien que l'exode de cette communauté vers ces terres inconnues fût la conséquence d'événements historiques et politiques, nous pouvons l'inscrire dans une optique religieuse et mythique car «*Qu'il s'agisse de défricher une terre inculte ou de conquérir et d'occuper un territoire déjà habité par d' « autres » humains, la prise de possession rituelle doit de toute façon répéter la cosmogonie*»<sup>158</sup>. Eliade explique que ce comportement concernait aussi bien les sociétés archaïques que les sociétés modernes et qu'ils le perpétuent dans une volonté de sacrifier l'espace en question ;

*Dans la perspective des sociétés archaïques, tout ce qui n'est pas « notre monde » n'est pas encore un « monde ». On ne fait « sien » un territoire qu'en le « créant » de nouveau, c'est-à-dire en le consacrant. Ce comportement*

<sup>154</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 342.

<sup>155</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op.cit.*, p. 208.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>157</sup> La Bible, Livre de la Genèse 1 :1-2, *op.cit.*,

<sup>158</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 28.

*religieux à l'égard des terres inconnues s'est prolongé, même en Occident, jusqu'à l'aube des temps modernes. Les « conquistadores » espagnols et portugais prenaient possession, au nom de Jésus-Christ, des territoires qu'ils avaient découverts et conquis. L'érection de la Croix consacrait la contrée, équivalait en quelque sorte à une « nouvelle naissance »<sup>159</sup>*

D'ailleurs le nom même de ce petit village évoque une origine mythique. Sylvie Briand fait remarquer qu'on le nommant ainsi, Anne Hébert « *marque sa volonté de l'inscrire dans l'imaginaire ou le mythe* »<sup>160</sup>. Selon Briand, Griffin Creek fait penser nécessairement au griffon. Ce mot englobe plusieurs sens; c'est à la fois le nom d'un chien de chasse à poil dur et raide et un hameçon double qu'on utilise dans la pêche et avec lequel on prend le brochet ; cela renvoie à l'image de ces mauvais hommes qui habitent Griffin Creek et qui vivent de pêche et de chasse « *Le fusil en bandoulière, hirsutes et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. Leurs maisons sont pleines de trophées de chasse* » (FB.40), ils sont chasseurs mais sont aussi des proies de leurs péchés et de leurs désirs enfouis. Griffon a surtout un autre sens, celui d'un monstre mythologique et fabuleux, représenté avec la tête et les ailes d'un aigle, le corps d'un lion et les oreilles d'un cheval. Griffin Creek porte en son nom le germe mythique et fantastique et la prédication d'une fin monstrueuse.

Communauté première, temps des commencements, terre vierge, ces éléments contribuent à inscrire le texte dans un cadre mythique renforcé par la structure même du roman. En effet, le texte d'Hébert ne respecte pas un temps chronologique, mais plutôt circulaire. Comme le temps mythique, la temporalité hébertienne pousse le lecteur à retourner au départ, à l'origine pour découvrir le récit de la vérité. Le premier livre du révérend Nicolas Jones est daté « *automne 1982* », les premières lettres de Stevens Brown et les livres de Nora Atkins et de Perceval Brown sont datés « *été 1936* », les écrits d'Olivia Atkins sont « *sans date* » et enfin la dernière lettres de Stevens, qui comporte la clé de l'énigme, est datée « *automne 1982* ». Ce retour à la première date, au temps originel, reproduit l'expérience liturgique et mythique.

Stevens, en commençant sa première lettre, mentionne aussi un retour « *Me voici donc de retour au pays natal* » (FB.57), ce pays natal c'est cette terre de taïga, la terre originelle, le paradis terrestre sur lequel les siens ont fondé leur communauté. Pour le retrouver pleinement,

<sup>159</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 28.

<sup>160</sup> Sylvie Briand, op.cit., p. 150.

il lui fallait faire aussi un retour dans le temps de son enfance « *Il me fallait revenir au regard neuf de l'enfance, pas encore habité d'images brillantes, pour saisir la beauté sauvage de ma terre originelle* » (FB.60). Cette terre de taïga, Olivia l'évoque aussi. Vivant dans un hors temps, elle bouleverse toute chronologie et habite désormais la mer « *Je n'ai plus rien à faire ici. Le temps s'est arrêté sur toute la longueur et la largeur de cette terre de taïga. [...] Regagnons la haute mer.* » (FB.204). Olivia est expulsée de la terre originelle, elle habite la haute mer et vit dans le hors-temps. La chronologie dans le texte hébertien n'est pas uniquement brouillée par la structure circulaire du roman, elle l'est aussi par le retour des personnages à leur passé, au temps mythique. Le pasteur fuyant un présent trop lourd à porter, essaye de « *remonter à la source, jusqu'en 1782* » (FB.15), date à laquelle les premiers Jones, Brown, Atkins et Macdonald ont posé leurs pieds sur ces terres canadiennes. Tout au long de son livre le pasteur ne cesse de faire des allers-retours entre le passé et le présent, bousculant toute chronologie et créant ainsi un mouvement d'opposition entre l'ancien Griffin Creek, celui d'avant le meurtre, et le nouveau. Jones ne peut se détacher du passé, il est sans cesse appelé à y retourner « *Appelé par Dieu [...] voici que je n'en finis pas de retourner à la terre originelle...* » (FB.40). Nora remonte encore plus loin que le pasteur, elle évoque ses souvenirs et se rappelle les journées chaudes de son enfance, avant la séparation de la terre et des eaux, avant le commencement et avant la chute « *Le premier jour du monde n'a pas encore eu lieu. C'est avant le partage de l'eau d'avec la terre. J'ai six ans et j'accompagne mon oncle John qui vient de relever ses filets de marée basse.* » (FB.113).

L'espace et le temps dans *Les Fous de Bassan* possèdent un caractère symbolique facilement assimilé à un « *espace-temps* » mythique. Adela Gligor affirme que l'espace-temps mythique dans les écrits d'Hébert est symbolisé par des représentations appartenant à l'imaginaire judéo-chrétien. L'espace mythique étant représenté par l'archétype du « *paradis* » et le temps mythique « *est celui qui précède la chute dans une temporalité profane* »<sup>161</sup>. En effet, nous pouvons constater que tout au long du roman les personnages, évoquant le temps, parlent d'avant et d'après le drame de l'été 1936 « *Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek* » (FB.13). Le pasteur constate la chute de sa communauté qui est, selon Gligor, due au « *péché originel* » et symbolisé par le passage de l'enfance à l'adolescence. Le peuple élu se disperse avec la transformation des corps des jeunes cousines

<sup>161</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 50.



Atkins. Elles découvrent leur sexualité et quittent à jamais l'espace et le temps enfantin entraînant dans leur chute toute leur communauté.

Dans *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun, le cadre spatio-temporel n'est pas aussi manifeste que dans *Les Fous de Bassan* d'Hébert mais, instaurant un univers symbolique et onirique, il est aussi mythique. L'espace de la narration est celui des conteurs qui se chargent de raconter l'histoire énigmatique d'Ahmed/Zahra. Dans cette place publique circulaire, la tradition orale est perpétuée grâce à la figure du conteur, gardien des secrets, et le cercle de ses fidèles auditeurs, la halqa. Alors même que le nom de la ville ou de l'endroit où se déroule l'histoire du roman ne sont pas révélés, tout au moins au début, nous devinons la ville mythique de Marrakech et sa place de Jamaâ-El-Fenâ.

Marrakech, la ville ocre, ville des sept saints, est une ville chimérique et énigmatique qui abrite contes, légendes et mythes. C'est une médina dédaléenne faite de murailles, de portes et de ruelles dans lesquels le personnage Ahmed/Zahra, ainsi que tous ceux qui suivent son histoire, risquent de s'égarer. Cependant le passage par les différentes portes de la ville est obligatoire. La première est « *La porte du jeudi* », s'ensuivront six autres. Cette porte est majestueuse « *Elle est superbe. Son bois a été sculpté par cinquante-cinq artisans, et vous y verrez plus de cinq cents motifs différents. Donc cette porte lourde et belle occupe dans le livre la place primordiale de l'entrée. L'entrée et l'arrivée* » (ES.16-17). C'est le lieu de passage du monde réel au monde mythique de la vie d'Ahmed/Zahra. Pour Eliade, la porte et le seuil symbolisent la frontière qui distingue et oppose le monde profane au monde sacré et le lieu par lequel ils communiquent. C'est aussi un lieu de sacrifice aux divinités gardiennes. A cette porte Hadj Ahmed Souleïmane a sacrifié la vie de sa huitième fille au destin pour sauver son honneur. Cette porte est celle de l'entrée dans l'univers mythique de cette histoire et celle aussi de la naissance bénie, un jour de jeudi « *L'entrée et la naissance. La naissance de notre héros un jeudi matin. Il est arrivé avec quelques jours de retard. Sa mère était prête dès le lundi mais elle a réussi à le retenir en elle jusqu'au jeudi, car elle savait que ce jour de la semaine n'accueille que les naissances mâles* » (ES.17). Plus qu'un jour d'échanges ou de commerce, le jeudi est surtout le cinquième jour de la semaine. Ben Jelloun exploite cette précision temporelle en jouant de la symbolique du jeudi, veille du vendredi, journée sacrée dans la culture arabo-musulmane, et surtout de la symbolique du chiffre cinq dans cette même culture. Les références à ce chiffre dans la culture arabo-musulmane abondent : Les cinq piliers de l'Islam, les cinq prières de la journée, les cinq doigts de la main de Fatma,

protectrice du mauvais œil, pour ne citer que les plus importants. Ben Jelloun, dès le départ, inscrit son histoire dans un cadre temporel et spatial qui s'inspire de l'imaginaire culturel et mythique de la société maghrébine et arabo-musulmane.

L'histoire de ce personnage « ... se poursuit, mais elle ne traversera plus de portes dans une muraille. Elle tournera dans rue circulaire et nous devons la suivre avec de plus en plus d'attention » (ES.63). Les rues et les places circulaires de la ville représentent l'archétype universel du labyrinthe et symbolisent le cheminement initiatique du personnage principal. Mais contrairement à Thésée, Ahmed, le conteur et ses fidèles n'avaient pas un fil d'Ariane pour retrouver leur chemin et ne devaient se fier qu'à leur instinct car « *Les rues circulaires n'ont pas de bout !* » (ES.21). Cette image allusive du labyrinthe est une allégorie de l'univers dans lequel évolue Ahmed/Zahra. Le labyrinthe est un espace physique symbolisé par les ruelles de la ville mais également mental présent dans l'univers onirique des personnages, il représente l'idée du voyage spirituel et de la quête de soi mais aussi de l'errance. Cette dernière image est renforcée par le symbole du désert et du sable qui apparaît dès le titre du roman; étant donné que le désert est l'espace de l'égarement par excellence.

Umberto Eco<sup>162</sup> avait étudié le mythe du labyrinthe et l'avait amplement employé dans des démarches théoriques et narratives. Il avait proposé trois types de labyrinthe, le premier est le labyrinthe « *unicursal* », un type classique et spécifique à la mythologie grecque. Sans impasse, pour atteindre la sortie il ne faut que trouver le centre. Ce type de labyrinthe symbolise « *un chemin de quête* » ou un « *voyage initiatique* ». Le deuxième type est le labyrinthe « *maniériste* », conçu par un grand nombre de voies qui se mêlent et s'enchevêtrent rendant l'accès à la sortie plus difficile. De plus, toutes ces voies sont sans issues, à l'exception d'une qu'on ne peut trouver qu'après des tentatives et des calculs. Ce labyrinthe renvoie à une idée plus réaliste que spirituelle du monde, auquel on ne peut avoir accès qu'à travers la connaissance et la recherche. Le troisième type est appelé « *rhizome* », c'est le « *réseau infini* » de voies sans impasse, sans centre et sans sortie. Le principe est qu'il faut choisir la route qui convient le mieux à ses objectifs et d'arpenter cette structure complexe et changeante en réajustant ses choix.

<sup>162</sup>Umberto Eco, *Apostille « au Nom de la rose »*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1985, pour la traduction française.

La complexité architecturale de l'espace de la médina est à l'image de la complexité de la vie d'Ahmed/Zahra. « *La médina se présentait à mes yeux comme un enchevêtrement de lieux – des rues et des places – ou tous les miracles étaient possibles.* » (ES.192). Sa structure dédaléenne renvoie à la forme du labyrinthe « *maniériste* », puisque ses venelles multiples, étroites et sombres mènent à des impasses qu'on ne peut éviter, comme le précise le premier conteur, qu'avec la prudence et la présence d'esprit. Ben Jelloun exploite, tout au long de son roman, cet espace mythique avec ses nombreuses voies et ses impasses pour symboliser la quête d'Ahmed/Zahra à sortir du doute et de la tromperie vers la rectitude et l'identité réelle, à travers un voyage au bout de la vérité, car « *le labyrinthe conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine* »<sup>163</sup>. Cependant, au fil de l'histoire les conteurs interviennent à tour de rôle pour livrer des versions infinies de l'histoire d'Ahmed/Zahra. Chacun suit le chemin qui correspond le mieux à ses valeurs et à ses intentions et participe pas son acte à amplifier ce labyrinthe que nous pouvons également qualifier de rhizome

*Le théâtre des conteurs devient un lieu d'improvisation extraordinaire qui permet de garder la source des histoires vivante, intarissable, et de chasser ainsi le spectre de l'épuisement de la matière narrative, puisque chaque variation est une nouvelle histoire susceptible d'engendrer d'autres selon un processus infini* <sup>164</sup>

Mokhtar Attalah, pour qualifier l'espace jallounien, parle d'un « *compartimentage traditionnel* » servant à l'institution de ce qu'il appelle « *identité mécanique* ». Celle-ci se construit de l'assemblage de brides identitaires dont l'évolution dans des espaces « *clos* » pour Ahmed et « *éclaté* » pour Zahra correspond à la double dimension identitaire, « *statique* » et « *dynamique* », de ce personnage androgyne. Le temps dans *L'enfant de sable* est, selon Attalah, cyclique et obéit à la tradition orale « *Même si Ben Jelloun opère dans les faits narrés un découpage d'ordre chronologique, la structure de son roman est calqué sur l'oralité traditionnelle le dispose en cycles* »<sup>165</sup>. Les conteurs qui se succèdent et se chargent de la narration obéissent à une temporalité en spirale qui les contraint, à chaque nouvelle version de l'histoire, de réinvestir le temps des commencements et de remonter aux

<sup>163</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1990, p. 555.

<sup>164</sup>Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 207.

<sup>165</sup>Mokhtar Atallah, « Le temps cyclique dans l'espace traditionnel et son rapport à l'identité au Maghreb », *Insaniyat/إنسانيات*, 2001, pp. 14-15 [enligne]<http://journals.openedition.org/insaniyat/9645?lang=fr> Consulté le 05 juin 2016.

origines de l'histoire et retracer la vie d'Ahmed/Zahra qui se construit de l'assemblage de ces récits circulaires. Ahmed/Zahra joue, lui aussi, souvent avec le temps et perturbe la chronologie du récit de sa vie. Il remonte à son enfance, au moment même où il prend conscience du voilement de la vérité « *Mon père me donna une gifle dont je me souviens encore et me dit : « Tu n'es pas une fille pour pleurer ! Un homme ne pleure pas ! » »* (ES.39) et celui aussi de son dévoilement « *Je m'égare, mais depuis quelque temps je me sens libéré, oui, disponible pour être femme. Mais on me dit, je me dis, qu'avant il va falloir remonter à l'enfance, être petite fille... »* (ES.98). Ce temps comme l'affirme Eliade est un temps paradisiaque et mythique. C'est grâce à ce retour existentiel à « *l'origine* » au « *commencement* », à travers les souvenirs que le personnage pourra retrouver sa vie, car « *c'est uniquement grâce à ce souvenir qu'on arrive à « brûler » son passé, à le maîtriser, à l'empêcher d'intervenir dans le présent* »<sup>166</sup>.

Dans *Les Fous de Bassan* et *L'Enfant de sable*, les auteurs mettent tout en œuvre pour inscrire leurs histoires dans des cadres spatio-temporels mythiques. Ben Jelloun place ses personnages dans une médina mythique ayant une structure labyrinthique et bâtit son histoire en bouleversant toute linéarité, remplaçant le temps chronologique par une temporalité cyclique. Hébert dont les personnages évoluent dans des espaces correspondant à un imaginaire mythique et biblique fait, elle aussi, voyager ses protagonistes à travers le temps pour accéder à leur origine. Elle adopte, pour reprendre les termes de Gilgor, une conception archétypale du temps cyclique, un temps réversible qui va à l'encontre de la vision biblique du temps, en dépit de l'influence de cette dernière sur toute l'œuvre d'Anne Hébert.

### 3. Réécriture et intertextualité mythique

Parmi les caractéristiques communes à tous les mythes, qu'ils soient ethno-religieux ou littéraires, Sellier insiste sur la saturation symbolique. Celle-ci permet au mythe d'être l'objet d'infinies lectures et réinterprétations. En effet la résurgence des mythes dans les moindres détails et aspects de la vie humaine, illustre sa grande capacité de réactualisation. Les artistes et les écrivains l'investissent, le transforment et le travestissent pour créer leurs propres valeurs en adéquation avec leurs époques. Source inépuisable d'images, de symboles, de

<sup>166</sup>Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op.cit.*, p.115.

thèmes et d'archétypes, il stimule l'imaginaire des écrivains qui le réinterprètent et créent à leur tour de nouveaux mythes. Le renouvellement du mythe par la littérature assure sa pérennité mais aussi celle de la littérature elle-même. Albouy parle de *palingénésie* des mythes en évoquant leur aptitude à renaître et à se métamorphoser pour ainsi mieux représenter les valeurs propres à l'époque dans laquelle ils sont réactualisés. La richesse des significations symboliques du mythe permet à la littérature de l'exploiter, dans le but d'enrichir ses textes ou de créer de nouveaux mythes à travers la réécriture. Mais de prime abord, une question simple s'impose, qu'est-ce que la réécriture ? Et doit-on parler de réécriture ou écriture ? Dans la mesure où ce concept implique, dans ce cas, un lien et une pratique « *transtextuelle* » entre le mythe et la littérature, serait-il légitime de l'associer à une intertextualité mythique ?

### 3.1. Tentative définitionnelle

Pour pouvoir y voir plus clair, il nous faut commencer par distinguer les trois concepts de « *réécriture* », « *écriture* » et « *intertextualité* ». C'est ce que fait minutieusement Anne-Claire Gignoux dans son article « *De l'intertextualité à la réécriture* »<sup>167</sup>. La critique, après avoir exposé les problèmes définitionnels qui rongent le concept de l'intertextualité, le confronte à celui de réécriture qu'elle préfère à « *réécriture* », réservant celui-ci aux « *manuscrits* » et « *avant-textes* » auxquels le lecteur n'a pas accès.

Julia Kristeva, à qui nous devons le néologisme « *intertextualité* », la définit dans les termes suivants : « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »<sup>168</sup>. Le texte est un lieu d'échanges et de croisements d'autres textes et citations, qui sont transformés et maquillés pour produire un nouveau texte. Kristeva place l'intertexte « *au cœur de la production textuelle* », dont elle vise à en comprendre les mécanismes.

<sup>167</sup> Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006[en ligne] <http://journals.openedition.org/narratologie/329> Consulté le 30 décembre 2016.

<sup>168</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1969, p. 85.

Pour Barthes aussi « *Tout texte est un intertexte* »<sup>169</sup> fait de fragments de textes, de citations, de réminiscences, d'allusions et de langages sociaux. Il sert à son tour à produire, grâce au détournement et à la transformation, un nouveau texte qui n'est en fait que rappel, miroir et mémoire des débits textuels qui le composent.

Kristeva prend pour point de départ les travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie et ses analyses de l'œuvre de Dostoïevski. Bakhtine, à travers son concept de dialogisme prône l'idée de l'altérité, littéraire mais aussi sociale, dans tout discours et rejette l'idée du discours premier, vierge de toute présence étrangère. Textes et énoncés entretiennent entre eux des relations de nature multiples et qui sont à l'origine de leur survie. L'intertextualité pour Bakhtine est inévitable dans la mesure où tout est déjà-dit et tout est déjà-écrit.

*L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours [...] Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique, abordant dans sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui.*<sup>170</sup>

Vient par la suite Michaël Riffaterre, qui, en mettant l'accent sur la réception, parle de l'intertextualité en tant qu' « *effet de lecture* », la définissant comme : « *la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie* »<sup>171</sup>. Ainsi, Riffaterre place le lecteur au cœur de la démarche intertextuelle lui laissant libre recours à sa mémoire, sans se soucier d'une quelconque chronologie, de rapprocher le texte lu avec d'autres.

Ce que l'intertextualité et la réécriture ont en commun, c'est qu'elles prônent toutes deux le rôle primordial du lecteur dans le processus d'interprétation des textes. Mais en dépit de ce terrain d'entente, les deux concepts ne sont pas pour autant assimilables. Bien plus de divergences que de convergences les démarquent, ne diminuant en rien l'importance de chacun dans l'identification des liens qu'entretiennent récit mythique et récit littéraire.

<sup>169</sup>Roland Barthes, in « *Texte (théorie du)* », Encyclopedia universalis, 1995. [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> Consulté le 4 mai 2015.

<sup>170</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p.102.

<sup>171</sup>Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.

Les divergences que Gignoux relève entre les deux concepts, nous pouvons les résumer comme suit :

Réécriture	Intertextualité
Marques concrètes de réécriture s'étalant tout au long du texte. (intertextualité)	Peut être des citations, des allusions ou de simples réminiscences.
Une conscience de la part de l'auteur de réécrire le texte. (intentionnelle)	Peut être non intentionnelle, laissée à l'interprétation du lecteur.
Obligatoire : une fois démontrée, elle est incontestable et évidente.	Aléatoire : dépend de la culture du lecteur et peut ne pas être perçue.
Doit être celle d'un texte antérieur.	Méprise la chronologie : un vieux texte peut nous rappeler un nouveau.
Restreinte à un seul système sémiotique : le langage verbal.	Peut s'élargir à des échanges intersémiotiques : musique, peinture...
La réécriture intertextuelle : c'est la réécriture d'autrui et aussi la réécriture de soi. (répétition)	L'intertextualité : rapports entre textes d'auteurs différents

La réécriture, même si elle présente quelques répétitions d'un texte à un autre n'est ni, reprenant les termes de Gignoux, clonique ni répétition exacte. Elle permet, mieux que l'intertextualité, de traduire la polysémie textuelle car « *si la réécriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la réécriture* »<sup>172</sup>.

Gignoux évoque une autre problématique liée au concept de l'intertextualité, celle de son élargissement au domaine mythique et historique, qui pourrait selon la critique, mener à la dilution de la notion en la résumant à « *de simple référence culturelle ou artistique* »<sup>173</sup>. Cela va à l'encontre du point de vue de Marc Eigeldinger, qui fait de l'extension de la notion à divers domaines, un projet en soi.

Eigeldinger estime que l'intertextualité, qui est un phénomène d'écriture et de réécriture – il utilise le terme de réécriture dans le même sens que donne Gignoux à réécriture –, « *fonctionne comme un signe analogique, qui concourt au déchiffrement de la signification* »<sup>174</sup>. Elle fait

<sup>172</sup> Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 6.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>174</sup> Marc Eigeldinger, « L'intertextualité mythique dans les « Illuminations » », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°36, 1984, p. 253. [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1984\\_num\\_36\\_1\\_1935](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1935) Consulté le 31/05/2016.

acquérir au texte une « *dimension polyphonique* » au moment où la réécriture « *s'ouvre sur la pluralité de sens* »<sup>175</sup>. S'appuyant sur les travaux de Gérard Genette, le chercheur résume les différents types de « *relationstranstextuelles* » en quatre modes d'insertion de l'intertextualité, tout aussi valable au champ de la mythologie.

Le premier étant la citation qui « *coïncide avec la reprise d'un énoncé pour l'intégrer dans un autre contexte et [...] institue un système d'échange entre deux ou plusieurs textes* »<sup>176</sup>, elle est parfaitement consciente et volontaire, implicite ou explicite. Antoine Compagnon, qui a largement étudié la citation, la considère comme le premier procédé intertextuel auquel un auteur pourrait avoir recours, en incorporant dans son texte, un ou plusieurs autres textes, et que le lecteur pourrait ou non repérer et déchiffrer. Définie comme « *la répétition d'une unité de discours dans un autre texte, elle apparaît comme la relation interdiscursive primitive* »<sup>177</sup>, la citation est la pratique intertextuelle la plus « *générale* » et la plus « *fréquente* ». Nous pouvons citer à titre d'exemple le recours de Ben Jelloun à des citations provenons du texte sacré (ES.38). L'incorporation de versets coraniques dans le texte, s'inscrit dans une démarche consciente et intentionnelle de la part de l'auteur à, d'une part, puiser dans un texte riche et fondateur pour le maghrébin et le musulman qu'il est, d'autre part, sacraliser son texte. L'explicité de cette citation s'impose, même aux yeux de ceux qui sont très étrangers à la culture arabo-musulmane, par l'insertion dans le texte du verset coranique dans sa langue d'origine « *إن ينصركم الله فلا غالب لكم* » en l'accompagnant d'une traduction. Nous étudierons plus amplement dans ce qui suivra, la présence de citations dans le texte de Ben Jelloun.

Le deuxième mode est celui de l'allusion qui n'est qu'un « *reflet [...] objet d'une réminiscence volontaire ou involontaire [...] de nature plus implicite [...] elle implique souvent un travail de déchiffrement de la part du lecteur* »<sup>178</sup>. Elle engage une relation de *coprésence* non explicite et non littérale entre les textes et présuppose la richesse culturelle du lecteur qui aura pour mission de relever et de traduire les références allusives présentes dans le texte. Plus difficile à repérer que la citation; nous pouvons tout de même relever un vaste ensemble d'images allusives dans les deux romans de notre corpus. Dans *Les Fous de Bassan*, Nora Atkins est présentée à l'image et sous les traits du personnage mythique et emblématique, Lilith.

<sup>175</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 12.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

<sup>178</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, p. 13.



Le troisième mode; qui est du ressort de la parodie et du pastiche; consiste en la reprise, généralement avec une certaine ironie et dans un sens critique, d'un texte en le détournant « *sémantiquement ou formellement* » dans une démarche satirique. Genette, bien qu'il distingue clairement parodie et pastiche, les place tous les deux sous les pratiques de *dérivation* textuelle, réservant l'effet de *transformation* à la parodie et celui de *imitation* au pastiche; et qui peuvent changer de régime, *ludique, sérieux ou satirique*, selon l'intention de l'auteur. En étudiant les modes d'insertion de références bibliques et mythiques dans l'œuvre d'Anne Hébert, Adela Gligor affirme que « *La réécriture parodique vise le contenu sémantique d'un texte antérieur (la narration ou les personnages), tandis que le pastiche à caractère satirique s'attaque au style d'une œuvre, mais en règle générale parodie et pastiche vont de pair.* »<sup>179</sup>

Enfin le dernier mode est celui de la mise en abyme, défini par Lucien Dällenbach comme « *Tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire* »<sup>180</sup>. C'est une autre forme de la citation intertextuelle, agissant « *à la manière d'un signe analogique et d'un miroir* »<sup>181</sup> mais qui s'en distingue par le fait d'être implicite et mise en place par un jeu subtil de mots qui refléterait les signes de présence d'un autre système sémiotique et qui nécessiterait, de la part du lecteur, une attention toute particulière. Huet-Brichard explique l'importance de ce mode dans la relation récit mythique et récit littéraire

*La notion de mise en abîme peut ainsi éclairer les effets d'interaction entre le récit mythique et le récit littéraire : le second ne peut être la simple reduplication du premier, mais le premier joue, par rapport au second, la fonction de référence, du centre ou de pivot : dans la mesure où il représente un étalon- validé ou contesté -, il n'est pas le dépositaire de la signification mais il en est la mesure.*<sup>182</sup>

Un autre mode, non cité par Eigeldinger mais qui mérite amplement notre attention, vu son importance dans la dynamique textuelle du corpus de notre étude, est celui de la transposition. Ce terme est proposé par Kristeva pour remplacer celui d'intertextualité afin d'« *insister sur l'opération de transformation accomplie lorsqu'un énoncé passe d'un système*

<sup>179</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 151.

<sup>180</sup> Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, Poétique, 1977, p. 52.

<sup>181</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, pp. 12-13.

<sup>182</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *op.cit.*, p.92.

de signes à un autre »<sup>183</sup>. Elle est, selon Genette, la plus importante et la plus sérieuse des pratiques hypertextuelles car elle procède, non pas sur des fragments de textes mais sur des textes complets et se trouve à la source de nombreuses œuvres littéraires

*La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que [...] par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. La transformation, au contraire, peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme Faust ou Ulysse, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique, va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel.*<sup>184</sup>

Quelque soit le mode d'insertion des références mythiques, ces dernières participent à la reconstruction d'un nouveau monde à travers « l'acte poétique » ;

*L'intertextualité mythique est une écriture-miroir où le spectacle du monde transfiguré et le langage conjuguent leurs reflets à travers la fulgurance des rencontres les plus insolites. Elle est un levier dont se sert l'imagination pour produire la surprise et le dépaysement par lesquels elle substitue à l'ancienne cosmogonie une cosmogonie nouvelle, érigée par la seule énergie du verbe poétique.*<sup>185</sup>

### 3.2. Les pratiques intertextuelles

Les textes de Ben Jelloun et d'Hébert semblent être des réécritures de nombreux mythes, à travers une intertextualité délibérée, dans la plupart des cas, et sous des formes diverses, allant de la citation la plus évidente à l'allusion la plus implicite. Ces romans se présentent au lecteur comme des textes fragmentés, des puzzles à reconstituer. Plus que des réécritures, ce sont des dialogues textuels qui s'instaurent entre ces textes et toutes les œuvres sources dans lesquelles les auteurs ont puisé.

Ben Jelloun et Hébert ont une énorme dette envers des textes sacrés et de grands auteurs. Les critiques de l'œuvre de Ben Jelloun ont démontré la profonde influence de l'écrivain

<sup>183</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-Garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé* [1974], Seuil, 1985, in Eric Bordas et al., *L'analyse littéraire, op.cit.*, p. 102.

<sup>184</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 291.

<sup>185</sup> Marc Eigeldinger, « L'intertextualité mythique dans les « Illuminations » », *op.cit.*, p. 272.

argentin Jorge Luis Borges sur les écrits de l'auteur, et spécifiquement *L'Enfant de Sable*, mais aussi la présence du texte sacré tout au long du roman. De même, *Les Fous de Bassan* se présente comme une réécriture des mythes bibliques, où l'intertexte biblique est incorporé au texte de manières diverses. De plus, des similitudes thématiques et structurales ont été relevées entre le roman d'Anne Hébert et l'œuvre de l'écrivain américain William Faulkner. Cependant Hébert ne s'est pas contentée de renvois à d'autres écrivains ou à d'autres œuvres; nous pouvons aussi déceler une intertextualité autoréférentielle entre ses textes, ainsi qu'entre sa prose et sa poésie.

### 3.2.1. L'intertexte littéraire

Dès le début du roman de Tahar Ben Jelloun, nous relevons la présence considérable de Borges et de son écriture dans le texte. De nombreux critiques, tels Marc Gontard, ont pu démontrer la similitude entre le titre du roman *L'Enfant de sable* et le titre du recueil de nouvelles de Borges intitulé *Le livre de sable*. L'intertexte borgesien qui se manifeste à travers différents éléments, est surtout repérable aux dix-septième et dix-huitième chapitres du roman. L'auteur nous plonge dans l'univers de Borges en évoquant le thème de *La Bibliothèque de Babel*, l'image du livre infini, représentée par *Les Mille et Une Nuits*, le motif des miroirs et des énigmes. Ces deux chapitres pullulent aussi de citations de Borges allant des formes les plus explicites à celle les plus implicites. Farida Laouissia signalé la difficulté du repérage et de l'identification de la citation dans *L'Enfant de sable*, tant cette dernière transgresse les canons de la citation dite classique :

*Il est tout aussi difficile de structurer la citation dans L'enfant de sable tant celle-ci s'amuse et triche avec les règles classiques communément admises. Il existe en effet dans les pages du livre, ce désir de privilégier l'aspect ludique de la citation ; et, si par moment, quelques expressions insérées entre guillemets en prennent la vague apparence, le but ultime sera néanmoins d'actionner une espèce de jonglerie citationnelle où toute gratuité est rigoureusement à écarter.<sup>186</sup>*

Laouissi a démontré que par son jeu citationnel, Ben Jelloun adopte une tétatologie borgesienne qui tend à transgresser le système classique de la citation et contester la propriété

<sup>186</sup>Farida Laouissi, « Tétatologie borgesienne dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun », *Littérature maghrébine et littérature du monde*, Charles Bonn et Arnold Rothe (Ed.), Würzburg : Königshausen und Neumann, 1995, p. 175.

littéraire privé, et ce, à travers « *un détournement de l'énonciation et par la voie d'une espèce de jonglerie littéraire* »<sup>187</sup>. La critique évoque les constatations d'Antoine Compagnon concernant la citation borgesienne, qui en appelant ce détournement littéraire « citation anormale », affirme son caractère intentionnel et spécifique. Marc Gontard le confirme en affirmant que, tout en perturbant l'économie classique de la citation, Ben Jelloun suit la pensée borgesienne et « *[s]a théorie du livre comme citation* »<sup>188</sup>.

Au-delà de toute cette pratique citationnelle et intertextuelle, c'est Borges en personne qui se trouve inséré dans le texte en tant que personnage-narrateur. En effet, Ben Jelloun, sans le mentionner explicitement, introduit Borges dans son texte à travers le personnage du troubadour aveugle. Ce personnage apparaît dans le texte au dix-septième chapitre, il s'introduit dans la conversation des trois conteurs amateurs, Salem, Amar et Fatma et propose de leur raconter, lui aussi, sa propre version de l'histoire d'Ahmed/Zahra. En plus des multiples citations de Borges incorporées au texte et la présence de tous les éléments qui rappellent son univers, de nombreuses allusions à sa personne viennent confirmer l'identité du personnage. D'abord la cécité du conteur et ensuite les lieux qu'il évoque en permanence, Buenos Aires, ville natale et espace narratif privilégié de Borges.

Dès le début de son récit, Borges alias le troubadour aveugle, annonce le ton et déclare « *j'ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres ...* » (ES.171), il ne s'intéresse aux histoires que parce qu'elles ne sont pas « *une traduction de la réalité* » (ES.172). Ce personnage qui vient de loin et qui est « *versé dans un conte par un autre conte* » (ES.172), finit par s'identifier comme étant « *le biographe de l'erreur et du mensonge* » (ES.173). Ces déclarations affirment l'identité de Borges, connu par son univers fictionnel et irréel et son refus de la réalité. C'est ce qui influencera le plus l'écriture de Tahar Ben Jelloun qui déclare « *Je ne connais Borges que pour l'avoir lu, mais il m'a apporté une grande liberté. Son utilisation du mensonge m'a appris ce que peut être la liberté dans l'écriture* »<sup>189</sup>.

La première citation de Borges dans le texte est un passage, mis entre guillemets mais non identifiée, de sa nouvelle intitulée *Les Ruines circulaires*, parue dans son recueil de nouvelles

<sup>187</sup>Farida Laouissi, *op.cit.*, p. 178.

<sup>188</sup>Marc Gontard, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>189</sup>Denise Brahim, « Conversation avec Tahar Ben Jelloun », *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990 p. 43.

*Fictions*. Cette référence à Borges agit dans le texte comme une « *autocitation* ». Dès les premières lignes de son histoire et qui est sensée contribuer à dénouer l'énigme de l'enfant de sable, Borges, fidèle à sa pratique textuelle, embrouille les pistes et confond les espaces narratifs « *En ce jour d'avril 1957, nous sommes à Marrakech... Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires...* » (ES.173-174). Le long passage dans lequel il raconte sa rencontre avec « *une femme probablement arabe, en tout cas de culture islamique* » (ES.174), contient une multitude de références aux œuvres et aux thèmes qui représentent la théorie et la pensée borgesienne, ainsi qu'à ses propres textes. Ainsi, la femme rencontrée et qui prétend être Ahmed/Zahra, est identifiée par Borges, grâce à sa voix, comme étant la servante Tawddud, un personnage d'un conte des *Mille et Une Nuits*. La femme à la voix de Tawaddud donna à Borges une ancienne pièce de monnaie, un bâttène. Cette pièce, avec sa face ornée d'une figure d'homme et son avers ayant le même dessin mais avec une apparence féminine, symbolise la double identité sexuelle de l'enfant de sable. Borges compare ce bâttène à une autre pièce de monnaie, le Zahir. Plus qu'un jeu de mots qui oppose les deux noms<sup>190</sup>, *Le Zahir* nous renvoi à un autre texte de Borges, apparu dans son recueil *L'Aleph*, dont les textes se nourrissent de thèmes et de mythes universels.

La bibliothèque, le mystère, les labyrinthes, Borges enchaîne avec ses thèmes de prédilections et ses références à ses textes. Dans un passage qui résume sa pratique textuelle et son rôle dans l'histoire d'Ahmed/Zahra, il évoque un autre de ses titres, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* :

*Je me dis, à force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont que des morts et de les jeter dans des sentiers qui bifurquent ou dans des demeures sans meubles, remplies de sable, à force de jouer au savant naïf, voilà que je suis enfermé dans cette pièce avec un personnage ou plutôt une énigme, deux visages d'un même être complètement embourbé clans une histoire inachevée, une histoire sur l'ambiguïté et la fuite !(ES.178)*

Plus loin, c'est le nom du personnage principal de cette nouvelle, Stephen Albert, qui apparaît dans le récit de Borges comme étant celui à l'origine de sa rencontre avec la mystérieuse femme, « *Sa visite, annoncée par plusieurs lettres, m'intéressait d'autant plus qu'elle s'était recommandée de Stephen Albert, un vieil ami, mort depuis longtemps.* » (ES.

<sup>190</sup> « *Le Zahir. Vous savez bien ce que signifie ce mot : l'apparent, le visible. C'est le contraire du bâttène, qui est l'intérieur, ce qui est enterré dans le ventre* » (ES. 176)

180-181). Au fil de leur rencontre, la femme délivre à Borges une série d'objets destinés à résoudre l'énigme de cette histoire, mais sans succès. Sa dernière pièce est un poème qu'elle attribue à un certain poète appelé Firdoussi et qui vécut au X<sup>e</sup> siècle. En fait le dernier vers de ce poème, déclaré comme trafiqué, appartient à Ben Jelloun lui-même. Susanne Heiler explique que Ben Jelloun, à travers cette citation apocryphe et en dissimulant son identité, crée « *un simulacre citationnel* » et adhère au principe borgésien de la citation<sup>191</sup>. Elle explique aussi que c'est par le même simulacre citationnel que Ben Jelloun écarte Borges et réoccupe son texte. A la fin du chapitre « *La nuit andalouse* », le troubadour aveugle déclare ceci :

*Je pourrai moi aussi citer le diwân d'Almoqtâdir El Maghrebi qui vécut au XII<sup>e</sup> siècle, et, sans m'identifier au récitant, je rappellerai ce cuarteta :*

*« Murieronotros, peroelloaconteció en el pasado,  
Que es la estación (nadielo ignora) mas propiciaalamuerte  
¿ Es posible que yo, súbdito de YaqubAlmansur,  
Muera comotuvieron que morir las rosas y Aristóteles ? »*

*« D'autres moururent, mais ceci arriva dans le passé,  
Qui est la saison (personne ne l'ignore) la plus favorable à la mort  
Est-il possible que moi, sujet de Yaqoub al Mansour,  
Comme durent mourir Aristote et les roses. Je meure à mon tour ? »  
(ES.197-198)*

Par la dissimulation de l'identité réelle de l'auteur du quatrain, qui n'est autre que Borges, Ben Jelloun reste fidèle à la pratique citationnelle borgésienne. Selon Farida Laouissi, pour Ben Jelloun comme pour Borges, « *il existe une occurrence antérieure pour tout propos* »<sup>192</sup> qui fait que tout a été déjà dit. La critique résume le rôle de la figure de Borges dans le texte de Ben Jelloun par les paroles de l'auteur lui-même, parus dans un article du journal *Le Monde* :

*A partir de cette intrusion dans un conte où un personnage avance masqué pour mieux dénoncer la mythologie sordide d'une société qui a peur de la femme, Jorge Luis Borges est devenu une ombre nécessaire, légère et essentielle, dictant les mots et les phrases que je n'osais prononcer.*<sup>193</sup>

<sup>191</sup>Susanne Heiler, « Jorge Luis Borges chez Tahar Ben Jelloun et Leonardo Sciascia », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, 2005, p.380.

<sup>192</sup>Farida Laouissi, « Tératologie borgésienne dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun », *op.cit.*, p. 178.

<sup>193</sup>Farida Laouissi, « Fonction du portrait de Borges dans L'Enfant de sable ou la réalisation de « la liberté dans l'écriture » », *Littérature maghrébine et littérature du monde*, Charles Bonn et Arnold Rothe (Ed.), Würzburg : Königshausenund Neumann, 1995, p. 162.

A travers toutes ces références et ces allusions intertextuelles, le texte de Ben Jelloun concrétise la théorie borgesienne. Marc Gontard résume les trois procédés qui ont permis à Ben Jelloun l'insertion de Borges dans son texte : « *Réification du fictif [...] Prolifération des récits dans un texte labyrinthique [...] Montage du récit sous forme d'énigme dont les clés sont données de manière symbolique* »<sup>194</sup>. La forme labyrinthique et énigmatique du texte renforce sa dimension mythique et universelle, consolidée par la présence de Borges en personne dans le texte. La réification du fictif traduit une autre influence que Ben Jelloun reconnaît et confesse, en évoquant le célèbre roman *Le Bruit et la Fureur* (*The Sound and the Fury*), par des paroles recueillis par le journaliste Pierre Assouline :

*Un roman qui a exigé tant de travail et d'effort de son auteur, lequel n'a jamais été satisfait du résultat, devrait être lu et médité par tout écrivain, dit Ben Jelloun. La littérature n'est pas une reproduction du réel mais une invention d'un réel invisible. La littérature de Faulkner, dont l'apport est équivalent à celui de Joyce, produit une puissante réalité dont l'humanité est immense et la souffrance, profonde. Alors oui, je lui dois énormément.*<sup>195</sup>

Ben Jelloun reconnaît la grande influence de l'écrivain américain William Faulkner sur son écriture. Notons aussi que Borges avait traduit à l'espagnol le livre culte de Faulkner *Les palmiers sauvages*. Ce qui rapproche ces romanciers c'est d'abord la technique narrative qu'ils adoptent en donnant la parole à un certain nombre de personnages-narrateurs et en multipliant les points de vue, mais c'est surtout cette aptitude à créer un monde réel et parallèle où la nature humaine est à la grandeur de ses souffrances. C'est aussi le cas d'Anne Hébert, dont l'œuvre et plus particulièrement son cinquième roman *Les Fous de Bassan*, prend modèle sur les écrits de Faulkner, au point où les critiques de l'œuvre hébertienne n'hésite pas à parler de « *matrice faulknérienne* ».

Dans un article intitulé « Généalogie des Fous de Bassan d'Anne Hébert », Gilles Dupuis, suite aux travaux de critiques anglo-saxons, avait relevé de nombreuses similitudes entre certains romans de Faulkner et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. En s'appuyant sur les analyses comparatives de Ronald Ewing entre le roman d'Hébert et deux romans particuliers de Faulkner, *Le Bruit et la Fureur* et *Lumière d'août*, Dupuis cite au moins cinq points

<sup>194</sup>Marc Gontard, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », *op.cit.*, p. 114.

<sup>195</sup>Pierre Assouline, « Faulkner, le patron des écrivains français », [enligne] <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20071212.BIB0481/faulkner-c-039-est-leur-patron.html> Consulté le 26 octobre 2016.

communs entre les romans, qui touchent plus le côté thématique que formel. La première parenté relie les agglomérations qu'inventent les deux écrivains, Griffin Creek comme espace narratif des *Fous de Bassan* et la ville de Jefferson située dans le Yoknapatawpha au Mississippi, terre mythique des indiens d'Amérique du nord et que Faulkner utilise dans beaucoup de ses romans. Les deux communautés de ces localités naturelles et brutes, Griffin Creek et Jefferson, se ressemblent car elles sont vouées à la chute parce qu'elles sont pécheresses. La ressemblance s'étend aussi aux personnages des romans. Perceval, l'idiot du village de Griffin Creek rappelle le personnage de Benjamin Compson, l'attardé mental qui comme Perceval, occupe un chapitre dans *Le Bruit et la Fureur* et donne sa version de l'histoire. Les critiques relèvent aussi des similitudes entre d'autres personnages d'Hébert et de Faulkner, tels que Nicolas Jones et Stevens Brown qui se rapprochent respectivement du révérend Gail Hightower, et de Joe Christmas, personnages du roman *Lumière d'août*.

Dupuis signale aussi la grande analogie entre *Les Fous de Bassan* et le cinquième roman de Faulkner *Tandis que j'agonise (As I Lay Dying)*. En plus de la structure plurielle et de la multiplicité des voix narratives que *Les Fous de Bassan* partage aussi avec *Le Bruit et la Fureur*, c'est la présentation des chapitres même, portant comme titres les noms de leurs narrateurs, qui est presque identique entre les deux romans. De plus, chacun des deux romans donne la parole à un personnage féminin mort, il s'agit d'Olivia Atkins dans le roman d'Hébert et de la mère Addie dans *Tandis que j'agonise*. Nous pouvons également signaler la dimension mythique qui se manifeste à travers tout le roman de Faulkner et qui débute par son titre inspiré du Chant XI de L'Odyssée d'Homère. Dupuis identifie les rapprochements entre le texte d'Hébert et l'œuvre de Faulkner par ce qu'il appelle « *un cas de pastiche technique s'apparentant au phénomène du « recyclage culturel »* »<sup>196</sup>.

De multiples renvois à d'autres œuvres et à d'autres auteurs ont été observés tout au long du texte d'Hébert et signalés par les critiques. Des références aux pièces de Shakespeare et des citations prises de ses textes, apparaissent dans les paroles du révérend Jones, « *words, words, signifyngnothing...* »(FB.46), ou encore « *It isa tale told by an idiot, full of sound and fury* », tirée de *Macbeth* qui apparaît à la première page du livre de Perceval. Dupuis qualifie cette dernière citation de « *palimpseste au second degré puisqu'elle transite par le roman de*

<sup>196</sup>Gilles Dupuis, « Généalogie des Fous de Bassan d'Anne Hébert », *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Dir. Lise Gauvin, Cécile Van Den Avenne, Véronique Corinus et al, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 58.



*Faulkner avant d'aboutir à celui d'Anne Hébert*<sup>197</sup>. De plus, le destin tragique des cousines Atkins, dont les corps se retrouvent flottant sur les eaux, rappelle la fin du personnage shakespearien Ophélie, retrouvée noyée dans un ruisseau.

Le critique signale d'autres références intertextuelles, qu'il place sous le signe du pastiche et de la parodie. L'une d'elles concerne le suicide de la femme du pasteur Irène, qui se pend dans la grange après avoir découvert la passion incestueuse de son mari pour sa nièce Nora. Bien que la mort d'Irène fût assimilée par Antoine Sirois au suicide de Judas, Dupuis la rapproche plus au suicide de Jocaste dans *Œdipe roi* de Sophocle<sup>198</sup>. Une autre référence consiste en un « *pastiche de genre* », vu les allures de roman policier que prend le texte avec les recherches des corps de Nora et d'Olivia et l'enquête policière qui s'en suit. Nous pouvons aussi signaler toutes les épigraphes qu'Hébert utilise pour résumer chaque chapitre et qu'elle emprunte à divers auteurs et textes. Le livre du révérend Jones porte en épigraphe un verset biblique « *Vous êtes le sel de la terre. Si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on ?* ». Les premières lettres de Stevens Brown, son désir et son obsession de la mer, sont symbolisés par une citation, mise en exergue, du poète français Pierre Jean Jouve, « *Fais-nous trembler de ton désir, océan fruste.* », extraite de son poème *Bois des Pauvres*. Quant au livre de Nora, il porte en épigraphe « *rit à torrent et ventre à terre et à toute volée et à tire-d'aile et à flots et comme elle l'entend* », une citation de la romancière et féministe française Hélène Cixous.

*Les Fous de Bassan* foisonne de références intertextuelles en tout genre, témoignant d'une profonde pratique autoréférentielle, mêlant prose et poésie. L'une des plus évidentes est l'incorporation au texte des vers, « *Il ya certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* » (FB.199), extraits de son poème intitulé, « *Il y a certainement quelqu'un* »<sup>199</sup>, mis en exergue au livre d'Olivia et repris à l'intérieur de son texte. Dupuis qualifie ce passage entre la poésie et la prose d'Hébert comme un jeu auquel se donne l'auteur « *C'est comme si Anne Hébert, la romancière, à travers différentes voix narratives, s'était amusée à pasticher Anne Hébert, la poétesse* »<sup>200</sup>.

Les romans d'Anne Hébert et de Tahar Ben Jelloun représentent une infinité de possibilités de renvois et d'emprunts littéraires, ainsi qu'un dense réseau de références intertextuelles, qui témoigne de l'affinité de ces auteurs avec d'autres écrivains et d'autres œuvres. De Borges à

<sup>197</sup> Gilles Dupuis, *op.cit.*, p. 59.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p.51.

<sup>200</sup> Gilles Dupuis, *op.cit.*, p. 61.

Faulkner, de la prose à la poésie, les deux écrivains pratiquent une écriture qui conçoit le texte comme un fait dialogique. En rapport constant avec d'autres textes, et grâce à la contribution d'un lecteur averti, le texte, pour Hébert et Ben Jelloun, se constitue comme un palimpseste.

### 3.2.2. L'intertexte religieux

Chez Ben Jelloun et Hébert, la pratique intertextuelle ne se limite pas aux écrivains et aux œuvres littéraires. Les deux auteurs puisent dans les traditions religieuses et procèdent à de multiples renvois et références aux textes sacrés et mystiques. Et si pour la critique hébertienne l'abondance de l'intertexte biblique dans *Les Fous de Bassan* et sous différentes formes, est évidente et incontestable, celle de l'œuvre de Ben Jelloun se retrouve divisée entre une acceptation d'une lecture de l'œuvre benjalounienne en clé mystique, et inversement, une considération de la présence des éléments mystiques dans le texte en tant que simple effet esthétique.

L'un des premiers critiques à s'intéresser à l'apport de l'intertexte biblique dans l'œuvre d'Anne Hébert est Antoine Sirois. Il a pu démontrer la forte présence des textes sacrés dans *Les Fous de Bassan* et qui se concentrent spécifiquement dans le livre du révérend Nicolas Jones. Lors de notre étude de la structure du roman, nous avons déjà évoqué les travaux de Sirois qui a qualifié la structure du roman comme un « *pattern* » pris aux textes sacrés. Il a également relevé une centaine de citations de formes très variées, dispersées entre le livre de Nicolas Jones et la totalité du roman.

Le pasteur s'exprime à travers le texte sacré, et décrit l'installation de sa communauté à Griffin Creek en invoquant un passage biblique « *Et l'esprit de Dieu planait sur les eaux* » (FB.14). Cette citation est mise en italique et rapportée fidèlement par le pasteur. Quelques pages plus loin, le pasteur cite un autre passage « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous.* » (FB.18). A. Sirois explique que « *Ces citations au texte fonctionnent un peu comme des épigraphes qui viennent donner un sens à un passage. Elles s'intègrent de façon pertinente car elles font partie souvent de la réflexion du pasteur.* »<sup>201</sup>. Ce même passage prend dans la bouche de Nora un sens tout à fait différent, au point que Dupuis parle de

<sup>201</sup> Antoine Sirois, *op. cit.*, p. 462.

« *perversion de sens voire de subversion de l'ordre qui l'a mis en place* »<sup>202</sup>. Nora en se qualifiant d'« *Ève nouvelle* », s'approprie le verset biblique et l'utilise pour confirmer sa condition.

Cependant, il arrive que le pasteur aussi détourne le sens du texte sacré pour exprimer certaines idées. Deux exemples de ce détournement parodique ont été démontrés par Dupuis. Le premier se manifeste dans la page vingt-deux, « *Le Seigneur est mon berger. Jusqu'à quand ? That is the question.* ». Après avoir cité le passage qui confirmait sa vocation, le pasteur émet un doute en posant la question « *Jusqu'à quand ?* », et en la faisant suivre par une célèbre citation shakespearienne. Le deuxième cas de détournement parodique, comme l'explique Dupuis, et le plus significatif, consiste en l'incorporation du pasteur du texte biblique en son propre discours mais avec une conversion de sens. La forme négative que prend le premier verset du livre de la Genèse dans les paroles du pasteur, prédit le sombre avenir de la communauté de Griffin Creek, « *Au commencement il n'y a eu que cette terre de taïga...* » (FB.14).

Tous les personnages des *Fous de Bassan* ont eu recours, d'une façon ou d'une autre, au texte sacré pour exprimer leur vision d'eux même et du monde qui les entoure. Les versets bibliques foisonnent dans le texte et reflètent l'énorme influence de la Bible sur les personnages mais aussi sur leur créatrice qui avoue que « *la Bible est un livre extraordinaire [...] C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus.* »<sup>203</sup>

En le comparant à l'intertexte biblique, fort perceptible dans *Les Fous de Bassan*, l'intertexte coranique n'est pas aussi formellement présent dans *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun. A part quelques versets et Hadiths (paroles du prophète), le texte sacré se manifeste surtout par des allusions et par un jeu interprété par les conteurs, et qui consiste à donner l'illusion d'être en possession d'un texte sacré afin de donner de la légitimité à leur discours et confirmer son authenticité. Laurence Kohn-Pireaux affirme que « *Les conteurs mis en scène par Tahar Ben Jelloun n'utilisent souvent le rituel religieux que comme « pré-texte »* »<sup>204</sup>.

Chez Ben Jelloun, l'intertexte religieux se manifeste surtout par la dimension mystique qui habite tout le texte et qui se révèle par les nombreux recours de l'auteur à des poètes et des

<sup>202</sup> Gilles Dupuis, *op.cit.*, p. 55.

<sup>203</sup> André Variasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix & images*, vol. Vu, n°3, printemps 1982, p.446. in Antoine Sirois, *op.cit.*, p. 459.

<sup>204</sup> Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 206.

textes soufis. Les nombreuses analyses faites sur l'œuvre de Ben Jelloun ont pu démontrer la considérable influence du soufisme sur l'écriture de Ben Jelloun. L'auteur le confirme en se confiant à Marc Gontard :

*Ma relation personnelle avec le religieux passe par la mystique. Il se trouve que la tradition soufie en islam est une des plus belles et des plus fortes réalités. J'essaie de tirer l'islam vers cette spiritualité faite de philosophie et de poésie. [...] dans la poésie soufie, c'est l'exigence intérieure la plus essentielle qui s'exprime. Le poète n'est pas la collectivité. Le poète c'est la présence d'une personne dans le monde et qui a le droit de poser un regard singulier sur ce monde, ce qui implique doute, réflexion et humilité.<sup>205</sup>*

A travers ses travaux, Marc Gontard confirme la dimension mystique des écrits benjalouniens et s'oppose aux critiques, qui pensent, à l'instar de Jean Déjeux, que les recours et les allusions aux penseurs soufis ne sont que des éléments décoratifs du texte et qu'ils ne traduisent nullement une dimension mystique et religieuse. Cependant, l'abondance des allusions aux textes mystiques, l'omniprésence des poètes soufis et les déclarations de l'auteur lui-même viennent appuyer l'hypothèse d'une lecture religieuse du texte benjalounien.

L'auteur cite, toujours dans la bouche de son personnage Ahmed, trois versets coraniques et un Hadith prophétique. Le premier verset que nous retrouvons dans le journal d'Ahmed est le cent soixantième verset de la troisième sourate (Al Imran- La famille Imran) du Coran :

« *إن ينصركم الله فلا غالب لكم* »  
 « *Si Dieu vous donne la victoire, personne ne peut vous vaincre* » (ES.38)

En plus de son sens original, attestant de la gloire et de la force de Dieu, ce magnifique verset, évoque la spiritualité du monde dans lequel Ahmed vit. Emporté par le chant coranique, il s'amuse à escalader les lettres arabes et atteste de la beauté de la calligraphie arabe. Ce dernier motif, nous le retrouvons dans le récit du troubadour aveugle qui, répondant à sa visiteuse mystérieuse, affirme aimer l'écriture et la calligraphie arabes et être nostalgique de l'Andalousie, dont les plus somptueuses bâtisses étaient décorées par des versets

<sup>205</sup>Tahar Ben Jelloun, Propos recueillis par Marc Gontard, « Identités métisses », *Le Maghreb littéraire, Revue canadienne des littératures maghrébines*, vol IX, N° 17, 2005, éd. La Source, Toronto, Canada, pp.115-127. in Alina Gageatu-Ionicescu, *op.cit.*, p.210.

coraniques : « *Je lui répondis que j'aimais l'écriture arabe, la calligraphie et les miniatures persanes. Je lui ai même raconté que j'allais au moins une fois par an à Cordoue pour avoir la nostalgie de l'Andalousie heureuse.* » (ES.177). Plus loin, le troubadour aveugle cite le titre d'une autre sourate « *Revenir de l'erreur et l'Immunité* » (Ettaouba), dont le sens est très évocateur.

Certains des versets et Hadith rapportés fidèlement par Ahmed, prennent un sens détourné. Tel est le cas quand, poussant la supercherie jusqu'au bout, Ahmed demande à être marié selon la tradition prophétique : « *Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé, " un musulman complet est un homme marié".* » (ES.51). Il joue parfaitement le jeu et endosse le rôle que lui ont accordé ses parents. Tout en ayant conscience de sa véritable condition, il/elle s'insurge contre la condition féminine et le mutisme des femmes. Ahmed se considère comme un homme, qui doit être marié, et qui a tous les privilèges par rapport à ses sœurs; il évoque le verset onze de la sourate IV (El Nissa- Les femmes) « *Voici ce dont Allah vous fait commandement au sujet de vos enfants : au mâle, portion semblable à celle de deux filles...* » (ES.53). Ce détournement parodique, pour reprendre la terminologie de Dupuis, atteindra son paroxysme lorsqu'Ahmed, après avoir cité le verset cent cinquante-six de la sourate II (El Bakara- La Vache), « *Nous appartenons à Dieu et à lui nous retournerons* » », ajoute « *Si je le veux* » (ES.94). Cette affirmation, que certains de ceux qui suivent son histoire ont considérée comme hérétique, offrait à Ahmed un semblant de contrôle sur sa vie et surtout sur sa mort.

La dimension mystique dans *L'Enfant de sable* se manifeste par les références aux érudits soufis et à leurs textes. D'autres motifs et images, comme les saints de la ville, les tombeaux, les voyages initiatiques, la solitude, viennent la renforcer. Selon Alina Găgeatu-Ioniscescu, ce ne sont pas les références à des noms soufis, peu nombreux par rapport aux autres romans de Ben Jelloun, qui renforcent sa dimension mystique, mais toute la symbolique soufie qui résonne dans le texte.

La première référence apparaît dans la lettre du correspondant anonyme d'Ahmed, il la clôture en citant quelques vers du poète mystique, Ibn Al-Fârid :

*« Et si lanuit t'enveloppe et enfouit en leur solitude[ces demeures]allume de désirs en leur noirceur un feu... » (ES.92)*

Dans une attitude mystique, Ahmed s'isole et se retire du monde, « *il va se développer et enrichir sa solitude jusqu'à en faire son but et sa compagne* » (ES.94). Il déclare « *Je fais l'apprentissage du silence...* » (ES.95). Dans une autre lettre qu'il reçoit de son correspondant anonyme, ce dernier lui confie l'une de ses passions « *la fréquentation de quelques poètes mystiques...* » (ES.104).

Plus loin, c'est Amar, un des conteurs amateurs, qui évoque deux autres noms de penseurs soufis. Ces propos font écho à ceux de Ben Jelloun lui-même, qui lutte contre l'intégrisme religieux et tente de véhiculer une philosophie de l'Islam tournée vers la philosophie et la poésie : « *l'Islam que je porte en moi est introuvable, je suis un homme seul et la religion ne m'intéresse pas vraiment. Mais leur parler d'Ibn Arabi ou d'El Hallaj aurait pu me valoir des ennuis* » (ES.146). D'autres noms de poètes sont rapportés par les personnages du roman. Le troubadour aveugle insère dans son récit le nom de deux poètes persans influencé par le mysticisme, Nizāmy et Firdoussi, et rapporte un poème de ce dernier :

<p><i>Dans ce corps clos, il est une jeune fille figure est plus brillante que le soleil. elle est comme l'ivoire, comme un saule. sombres chaîne</i></p>	<p><i>Dont la De la tête aux pieds Ses joues comme le ciel et sa taille Sur ses épaules d'argent deux tresses Dont les extrémités sont comme les anneaux d'une Dans ce corps clos, il est un visage éteint, Une blessure, une ombre, et un tumulte, Un corps dissimulé dans un autre corps ... (ES.190)</i></p>
---	---

A travers l'intertexte littéraire et l'intertexte religieux, Ben Jelloun et Hébert ont pu enrichir leurs textes en les concevant dans une théorie de dialogue textuel et grâce à une ouverture vers d'autres sources d'inspiration. L'apport des textes sacrés, les traditions prophétique et mystique, l'influence de grands auteurs comme Borges et Faulkner, le recours et les allusions à des textes d'autres écrivains et poètes, l'autocitation, tout ceci a contribué à confirmer l'universalité des *Fous de Bassan* et de *L'Enfant de sable* et à entretenir la dimension mythique de ces textes.

## Conclusion

*Les analyses procédées sur les différents éléments des romans, Les Fous de Bassan et L'Enfant de sable, ont confirmé la dimension mythique de ces textes et la charge symbolique dont ils sont investis. Tout d'abord, tous les éléments péritextuels des romans, qu'ils soient iconiques, linguistiques ou plastiques, participent à l'édification d'un univers mythique préalable. De prime abord, le lecteur est orienté vers une lecture spécifique du texte, basée sur une interprétation connotative et assurée par une puissante charge symbolique.*

*L'analyse de la temporalité des récits nous a permis de révéler le caractère circulaire du temps dans les deux textes. Cette circularité évoque un désir constant, chez les personnages, de retourner au temps des commencements, au temps mythique. Ce dernier élément apparaît également dans la structure particulière des Fous de Bassan. Construit sur un modèle biblique, ce roman reprend la structure du mythe biblique du « Paradis terrestre » et crée, par sa forme répétitive, un récit labyrinthique. C'est également le cas de L'Enfant de sable qui se présente comme un « livre labyrinthe » et qui doit se lire comme une énigme. Le cadre spatio-temporel des deux romans reflète un monde mythique allant d'une médina labyrinthique à un village hors du temps, dans lequel la non linéarité temporelle est la règle.*

*Le recours à la pratique intertextuelle a confirmé la dimension mythique des textes. A travers une double intertextualité littéraire et religieuse, et grâce à une conception du texte comme un lieu d'interaction, Ben Jelloun et Hébert ont pu enrichir leurs textes et inventer des formes originales en se servant dans diverses sources.*

## *Partie II*

# *Personnages et représentations mythiques*



*Chapitre 1*

*Personnages et figures*

*masculines*

## Préambule

*Dans le cadre de notre étude, nous comptant porter une attention particulière aux personnages de notre corpus. Cet intérêt singulier est légitime dans la mesure où nos objectifs tendent à dévoiler les intérêts de présenter la femme et par conséquent le personnage féminin à travers le mythe. Cependant, notre démarche manquerait probablement son objectif si nous excluions les personnages masculins de notre analyse. La complexité des relations qu'entretiennent les personnages féminins et masculins est à l'image de la complexité structurale des deux romans. Isoler le féminin du masculin serai comme amputé l'interprétation de l'identité de chaque personnage.*

## Les personnages masculins

Nous avons pu constater lors de l'analyse des structures des romans de Ben Jelloun et d'Hébert les résonances mythiques, patentes et latentes, qui sillonnent les deux textes. Cependant, c'est à travers le personnage, « *le moteur du roman* »<sup>206</sup>, que se manifeste le plus cette dimension mythique. Il semblerait à première vue que cette création textuelle, qu'est le personnage, dans ses versions contemporaines s'éloignerai du modèle mythique.

En effet, le personnage a perdu tout ses pouvoirs magiques, et contrairement au héros mythique, il n'a plus rien de surhumain. Il s'approcherai d'avantage, par son physique, sa psychologie et ses actions, de « *l'humanité moyenne* ». Pourtant, c'est par un investissement habile de toutes ses facettes de ces Etres textuels et de leur psychologie que les auteurs on pu les présenter enrober d'un voile mythique. Ceci est renforcé par la structure même des récit comme l'affirme Vincent Jouve ; « *les affinités structurelles des mythes archaïques et des romans contemporains militent implicitement en faveur de constantes psychologiques atemporelles* »<sup>207</sup>. De ce fait, nous serons amenés à étudier les profils sémantiques et psychologiques des personnages ainsi que leurs actions afin de déceler les multiples rapprochements entre ces derniers et diverses figures mythiques et bibliques.

<sup>206</sup>Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, Sedes 1997, p. 80.

<sup>207</sup>Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage. », *Littérature*, n°85, 1992, Forme, difforme, informe, p. 109. [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607) Consulté le 01 juin 2016.

Pour Philippe Hamon ce qui fait le personnage ce sont les marques de sa présence dans le texte. Sa désignation, sa description et ses actions, relevées par le lecteur, constituent ce qu'il appelle « *l'étiquette du personnage* ». Selon lui :

*Le personnage, "l'effet personnage", dans le texte n'est d'abord que la prise en considération, par le lecteur du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables ( le nom, le prénom ) et marques instables à transformations possibles (qualifications et actions).L'ensemble de ces marques que nous appellerons "l'étiquette du personnage" constitue et construit le personnage.<sup>208</sup>*

Hamon insiste sur le pouvoir révélateur de la désignation et des noms des personnages dans le texte, « *Le retour des marques stables organise le personnage comme foyer permanent d'information, organise la mémoire que le lecteur a de son texte: leur distribution aléatoire et leurs transformations organisent l'intérêt romanesque.* »<sup>209</sup>

Nous tenterons donc de révéler ce que Maurice Molho désigne par « *acte d'onomatomanie* »<sup>210</sup> qui consiste à prédire, par l'acte de lecture, « *la qualité de l'être* » du personnage et à anticiper ses actions grâce à la saisie de la symbolique de son nom. Dans le cadre de notre étude cet acte est d'autant plus fondamental vu qu'il s'agit d'un personnage porteur d'une symbolique ou référent d'une figure mythique. D'après Véronique Léonard-Roques, « *C'est que le nom du personnage qui contribue à engendrer la figure mythique fait originellement sens [...]. Loin d'être un signe arbitraire, il est motivé. Il a un contenu descriptif* ». <sup>211</sup>

## 1. Stevens Brown, L'Antéchrist

Dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, le personnage qui apparaît comme étant le personnage principal est Stevens Brown. En tenant compte de la « *distribution référentielle* »

<sup>208</sup>Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p.107.

<sup>209</sup>*Ibid.*

<sup>210</sup>Maurice Molho, « Le nom : le personnage », *Le personnage en question*, quatrième colloque du SEL, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 88-89.

<sup>211</sup>Véronique Léonard-Roques in Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p.45.

<sup>212</sup> nous remarquons l'omniprésence de Stevens tout au long des récits qui composent le roman. En plus de son apparition fréquente, Stevens est le seul des personnages qui intervient à deux reprises et ce à des moments marqués du roman, à savoir au début et à la fin. Ceci est clairement annoncé dans l'incipit de sa dernière lettre « *J'ai seul la clef de cette parade sauvage* » (FB.227). Ce vers d'Arthur Rimbaud renforce l'idée faisant de Stevens le seul personnage à détenir le secret de l'histoire, de ce fait il n'est pas uniquement le personnage principal mais aussi le suspect principal du viol et du meurtre de ses cousines Nora et Olivia.

Selon Yvette Francoli, Stevens est « *marqué de la diabolique lettre «S» : le Sombre Secret de StevenS entre Cap Sec et Cap Sauvagine, ce Sacrifice sur le Sable dans la nuit Sombre de sa paSSion!* »<sup>213</sup>. Ce prénom d'origine grecque viendrait apparemment du mot « *Stephanos* » dont la signification est « *couronnée* ». A plusieurs reprises, Stevens est comparé à un roi, Nora le voit dans l'une de ses rêveries se transformer d'un cygne à un homme ayant une « *figure pure de roi couronné* » (FB.125). Pour elle, il est « *Le roi du coton et des oranges* » (FB.120) avec qui elle se transformera éternellement en une reine « *Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité* » (FB.120). Mais ce roi ne sera pas à la hauteur de son statut et ne protégera point sa reine. Bien au contraire, il la perdra dans la folie de sa passion.

Tous les récits, à l'exception de celui de Perceval, le présente comme un mauvais garçon. Son oncle Jones dira même qu'il est « *le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek* » (FB.27). Avec ses « *yeux de voyou* » (FB.122), son « *air méprisant* » (FB.127), son « *visage dur* » (FB.127), « *Sa taille d'homme* » et « *Sa voix d'homme* » (FB.215), Stevens s'est transformé en homme loin de son village « *comme un serpent qui se cache pour changer de peau* » (FB.214). Il porte des bottes et un chapeau pour soigner son image et affirmer sa virilité et sa différence ; « *Je me suis dit qu'un homme n'a rien à craindre, chaussé de bottes viriles, été comme hiver, le chapeau vissé sur la tête, ne se découvrant ni pour l'église ni pour les femmes* » (FB.61). D'après Sylvie Briand, cette protection vestimentaire par laquelle s'arme Stevens, indique probablement un refus de sa part d'admettre sa part de féminité et son rejet du féminin, ce qui l'entraînera au meurtre de ses deux cousines.

<sup>212</sup>Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage. », *Littérature*, n°6, 1972, p. 91. [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957) Consulté le 01 juin 2017.

<sup>213</sup>Yvette Francoli, « Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 133. [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/500637ar> Consulté le 20 septembre 2016.

*Ce double meurtre, semblable à une espèce d'autodestruction de la part du griffon, provient du refus chez Stevens de voir et de reconnaître sa propre altérité, en l'occurrence sa part de féminité. C'est pourquoi Stevens accorde une importance singulière à ses vêtements, et en particulier à ses bottes et à son chapeau. Stevens ne revient au village que bien paré d'une armure de linge ; s'il a été un instant décontenancé et troublé en pensant à son enfance, il a « retrouvé tout [s]on aplomb et [s]on assurance en pensant à [s]es bottes et à [s]on chapeau ».*<sup>214</sup>

Cependant, Stevens le griffon, n'est pas aussi différent de tous les hommes de Griffin Creek, du moins en ce qui apparaît, « *hirsutes et mauvais* », « *sauvage et dur* » (FB.40), tous ces hommes durs et violents veulent dominer l'Autre féminin. La femme est prisonnière d'un système patriarcal où elle doit se soumettre, sans contester, aux exigences et aux mauvais traitements des hommes. Evelyne Letendre cite Aurélien Boivin qui affirme que :

*Dans Les fous de Bassan ; la violence faite aux femmes, en particulier, est physique et psychologique. Ce sont les hommes qui se croient plus forts et qui exercent cette violence, non seulement sur les deux victimes qui doivent subir la conduite odieuse de Stevens et du pasteur, mais aussi sur les démunis*<sup>215</sup>

Ainsi, ces hommes se montrent aussi violents envers les femmes qu'envers leurs propres enfants. Stevens lui-même a grandi en faisant l'expérience de la brutalité paternelle et en payant de son corps les frais du tempérament colérique et agressif de son père ;

*John Brown doit avoir de bonnes raisons pour cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils, dès que l'occasion se présente. Il le fait consciencieusement comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant la racine même de la puissance mauvaise, lâchée dans toute la maison, depuis les premiers jours du monde. (FB. 87)*

Rien d'étonnant alors dans l'attitude de Stevens qui à son tour devient agressif, distant et surtout maléfique et adhère au modèle patriarcal, méprisant ainsi toute forme de féminité. Il ira jusqu'à animaliser ces femmes, tout en ayant la volonté de les dominer, telle qu'Olivia qu'il « *lui examine le pied, comme on fait pour un cheval* » (FB.82), ainsi que toutes ses autres cousines qu'il rêve de « *les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant* » (FB.82).

---

<sup>214</sup>Sylvie Briand, *op.cit.*, p. 153.

<sup>215</sup>Aurélien Boivin, « *Les fous de Bassan ou le problème de la société mâle* », Québec français, n° 103 :106-109  
Evelyne Letendre, « *Du refoulement du féminin à la prédation : étude du personnage de Stevens Brown des Fous de Bassan d'Anne Hébert* », *Féminin/masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Les cahiers Anne Hébert 8, Université de Sherbrooke, Fides, Québec, 2008, p. 56.

Et au moment où elle se contente de murmurer l'injustice, il n'hésite pas à déclarer sa haine envers elles « *Ce que je déteste le monde feutré des femmes, leurs revendications chuchotées entre elles, à longueur de journée...* » (FB.88).

Mais en dépit de ce mépris, Stevens, comme tous les hommes du village, désire ardemment ses cousines. Il avoue qu'il « *pense de plus en plus à Nora et Olivia* » (FB.88). Il veut les humilier et les dominer ainsi que tout son village natal ;

*Mon pied est énorme et le village est tout petit dessous. Le village est si petit que je ne pourrai plus jamais y rentrer, avec mes grosses bottes et ma taille d'homme. On doit étouffer là-dedans. Je pose mon pied de nouveau sur le village que je fais disparaître, puis je le découvre à nouveau* (FB.62-63)

Dans ce jeu sadique, Stevens prend un malin plaisir à dominer tous ceux qui l'entourent. Bien qu'il ne le déclare pas ouvertement ; il se prend pour Dieu tout puissant, ayant droit de vie et de mort sur les siens. Et même s'il hésite de se comparer ouvertement à Dieu, il ne se gêne pas à le faire avec le Christ, dépassant le modèle patriarcal auquel il est soumis, pour invoquer le modèle christique ;

*Rien à faire pour éviter la comparaison, trop de lectures bibliques, dans mon enfance dans doute, si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi Stevens Brown. Non tant à cause de la barbe de trois jours et du chapeau, enfoncé sur les yeux, mais plutôt à cause de mon état de passage* (FB.88-89)

Par son physique et par son état de passage, Stevens se déclare semblable au Christ. Cette référence à la figure biblique de Jésus est considérée par Adela Gligor comme « *une caricature ou une image inversée [du] modèle mythique* »<sup>216</sup>. Même si Stevens, comme Jésus « *marche sur les eaux* » (FB.103), il est loin d'être le sauveur de sa communauté, mais plutôt celui qui entrainera sa perte. Il rêve de perdre tout son village comme ce mythique joueur de flûte de la célèbre légende allemande, qui pour se venger des habitants du village Hamelin, joua de sa flûte et entraîna tous les enfants à leur perte ;

*Les enfants me suivent, pas à pas, depuis que je joue de la musique à bouche. Je leur ordonne de marcher à la file, derrière moi, et, sur un air d'harmonica, nous traversons le village, en procession. Je rêve de vider Griffin Creek de tous ses enfants et les entraîner avec moi, au-delà de la ligne d'horizon. Comme ce joueur de flûte qui...* (FB.74)

---

<sup>216</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 112.

Stevens, ce « *maudit christ* » comme le traite Nora, « *crainit les cérémonies religieuses et familiales, comme un diable l'eau bénite* » (FB.130). Tous ces éléments de parodie biblique renvoient à une image de l'Antéchrist. Ces tournures parodiques traduisent selon Gligor, une volonté de l'auteur à remettre en cause les modèles scripturaires et à critiquer, à travers ces personnages « *les symboles les plus forts de la Bible et de la religion chrétienne [...] en confondant délibérément le sacré et le profane et en inversant l'ordre moral établi.* »<sup>217</sup>. Gligor confirme que la réécriture des mythes bibliques entamée par Hébert s'inscrit dans une démarche plutôt allusive qu'explicite, et même si elle se présente généralement sous une forme parodique, elle n'est en rien « *déconstructrice* » ou « *négative* », mais présente plutôt « *un nouvel éclairage aux thèmes et aux mythes scripturaires* »<sup>218</sup>.

Une autre figure mythique et biblique à laquelle plusieurs critiques ont identifié Stevens est Caïn. Autant que le pasteur avoue que « *c'est Stevens qui a manqué le premier* » (FB.27), Yvette Francoli l'identifie à « *l'initiateur de la mort* », le premier homme à accomplir un meurtre, le premier à avoir tué. Comme Caïn, Stevens perpétue la malédiction de toute sa race « *vouée à répéter la «faute originelle, comme jadis la race de Cham fut chargée d'assumer l'hérédité de la lignée de Caïn* »<sup>219</sup>. Il est le pire de tous ces hommes, celui qui manifeste la plus grande brutalité et la plus sauvage violence allant jusqu'au meurtre de ses cousines. Stevens à l'« *œil fou* », représente selon le mythe biblique Caïn le versant maléfique de toute l'humanité, ainsi leur ressemblance symbolique ne se limite pas à leur tragique geste mais se manifeste aussi dans certains de leur aspects physique. Si Caïn est souvent représenté vêtu d'une peau de bête, Stevens s'attache à ses bottes et à son chapeau de feutre, qui lui assure son identité et sa supposée virilité. Cependant, à la différence de Caïn qui tue par jalousie, Stevens tue l'objet de son désir. Sous son masque de mépris, il cache une envie dévorante pour ses cousines. Refoulée, étouffée et déformée par les contraintes d'un masculin traditionnel, conçu lui-même par une société misogyne, « *cette pulsion implose sous la forme d'un désir irrépressible de possession ; canalisée par la sexualité, elle devient malsaine et s'exprime par le besoin de prendre les femmes, de les dominer* »<sup>220</sup>.

Après avoir tué Nora et Olivia, Stevens n'éprouve aucun remords, en cela il est différent et pire que le Caïn de la tradition musulmane. Le lecteur imprégné de cette tradition et de cette

<sup>217</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 112.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>219</sup> Yvette Francoli, *op.cit.*, p. 136.

<sup>220</sup> Evelyne Letendre, *op.cit.*, p. 59.

culture relèvera une grande dissemblance entre l'attitude de Caïn pris de remords et qui finit, enseigné par un corbeau, par enterrer le cadavre de son frère Abel, et Stevens désinvolte qui, pour s'en débarrasser, jette les corps de ses cousines à la mer. Cette différence d'interprétation, bien que le mythe auquel renvoie l'auteur est le même, résulte du pouvoir fondamental attribué au lecteur dans la réactualisation et la révélation des mythes. Les critiques littéraires s'accordent à affirmer que c'est dans l'acte de lecture que le mythe se construit. Ainsi, comme l'affirme Huet-Brichard « *Le lecteur [...] fait l'expérience troublante de sa liberté : l'interprétation est à construire par lui-même et, bien qu'orientée par le texte, elle dépend de sa culture et de ses propres références* »<sup>221</sup>.

Avec une subtile interprétation, Sylvie Briand arrive à identifier Stevens à la figure mythique d'Œdipe. Se basant sur la définition la définition d'André Jolles du mot « *devinette* », et qui lui attribue deux nominations et deux sens, le premier « *ainos* » qui évoque le déchiffrement et le deuxième « *griphos* » qui signifie « *filet* », et dont l'image symbolique de l'emprisonnement renvoie à « *la perfidie de ce déchiffrement* »<sup>222</sup> ; Briand constate que Stevens, de retour à Griffin Creek, se perd dans le griphos, le filet, et passe du statut du « *roi des oranges* » au griffon qui entraînera la perte de toute sa communauté.

Stevens, comme ce monstre hybride symbole de la dualité, se construit par le double. Au delà de son apparence masculine, il disait « *j'éprouvais quelque chose d'obscur, de très fort et d'irréfutable à l'intérieur de moi ; la présence intacte de mon corps d'enfant, avec ses joies, ses peines et ses peurs* » (FB.60-61). Il se sentait prisonnier dans un état infantin, mais ce qui le dérangeait le plus c'était sa part féminine, bien présente en lui en dépit de toute manifestation virile « *J'étais comme une femme enceinte, au bord d'un chemin, qui reprend souffle, après avoir beaucoup-marché, et qui est lourde de son fruit.* » (FB.61).

En plus de cette dualité qui le rapproche de ce monstre mythique, Stevens a un « *pouvoir pour sentir les autres, vivre et [se] mettre à leur place* » (FB.80). Il est de retour après un long voyage, une absence de cinq ans, pour résoudre l'énigme des femmes de son village et spécifiquement celle de ses cousines Nora et Olivia. Ainsi, il veut « *Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur derrière prétentieux* » (FB.82). Comme Œdipe qui affronte le Sphinx, Stevens cherche à vaincre ses cousines en dévoilant leur secret. D'ailleurs,

<sup>221</sup>Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe, op.cit.*, p. 101.

<sup>222</sup>André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1970, p. 116.



les filles sont constamment comparées à « *un seul animal fabuleux* » (FB.31). Mi-femme, mi-enfant, Nora et Olivia représentent pour Stevens le monstre à vaincre et l'énigme à résoudre. Mais en démolissant ses cousines, Stevens s'est transformé en prédateur, et cette figure du prédateur, comme l'affirme Letendre, « *semble donc servir à illustrer les dangers d'un système qui divise les humains selon le sexe et le genre et qui les contraint à agir selon des modèles prédéfinis* »<sup>223</sup>.

Cette société misogyne et patriarcale crée des personnages, masculins et féminins, frustrés et piégés dans des contrastes culturels et sociaux. C'est aussi le cas de la société marocaine traditionnelle dans laquelle évoluent les personnages de *L'Enfant de sable*. Le père d'Ahmed/Zahra considère ses filles comme source de malheur et de déshonneur. Ne pas avoir de garçon touche à sa virilité et à son amour propre. Toutefois, cela ne pouvait être en aucun cas de sa faute, il le mettait sur le compte de l'infirmité de sa femme et de son incapacité à lui donner le fils tant espéré. La femme dans cette société discriminatrice ne pouvait avoir d'estime que si elle donne vie à un enfant mâle, la vie d'une fille ne valait rien. Hadj Ahmed Souleïmane comme Stevens rejetait le féminin et se conformait à des modèles prédéfinis par le patriarcat.

## 2. Hadj Ahmed Souleïmane, créateur de l'Androgyne

Dans *L'Enfant de sable*, c'est la loi du père qui règne. Riche artisan, Hadj Ahmed se sent humilié de ne pas avoir d'héritier mâle. « *sur sept naissances, il eut sept filles* » (ES.17). Il pensait qu'une malédiction pesait sur lui et même s'il ne blâmait pas ouvertement sa femme, il était convaincu que son ventre malade ne pouvait pas concevoir d'enfants mâles « *ça doit être une malformation* » (ES.22). Touché dans sa propre virilité, le père subissait les moqueries de ses frères qui convoitaient sa fortune et qui, en l'absence d'un fils, pouvaient avoir la plus belle part de l'héritage. Sa situation, il la vivait comme une tragédie se considérant comme un homme stérile et sans progéniture. A l'égard de ses filles, « *toutes arrivées par erreur, à la place de ce garçon tant attendu* » (ES.22) il n'avait aucune affection, juste de l'indifférence. A cause d'elles, il n'était « *qu'un fantôme blessé, profondément contrarié* » (ES.22) et infligé par un deuil perpétuel. La même attitude

<sup>223</sup>Evelyne Letendre, *op.cit.*, p. 68.

accusatrice à l'égard des femmes est observée chez les hommes de Griffin Creek. Pour justifier son comportement incestueux envers sa nièce Nora, le révérend Nicolas Jones devient agressif et lui reproche d'être « *mauvaise* » et corruptrice de tout le village. En dépit de sa violence et de sa perversité, le mal ne pouvait venir du mâle, c'était l'œuvre de la femme, source de tous les péchés et de tous les malheurs.

Dans un tel désespoir, Hadj Ahmed se projetait dans ce temps mythique de la Jâhiliya<sup>224</sup> où les hommes, pour se débarrasser de leurs filles, les ensevelissaient vivantes « *Que de fois il se remémora l'histoire des Arabes d'avant l'Islam qui enterraient leurs filles vivantes!* » (ES.45). Cet infanticide perpétré par la société arabe préislamique est pour le père une éventuelle solution pour se sauver de cette malédiction qui causera sa perte. Mais contrairement à Cronos, dieu mythique et roi des Titans, Hadj Ahmed ne peut se débarrasser de ses filles. En effet, la figure du père qui tente de combattre son destin peut être assimilée à ce personnage mythique, Cronos, qui dévore tous ses enfants de peur que l'un d'eux le détrône. Hadj Ahmed vit dans la honte d'un roi détrôné et estime que c'est à cause de cette progéniture féminine qu'il finira par perdre à tout jamais sa fortune et sa position sociale.

Pour être reconnu socialement, le père avait besoin d'un fils, car la société du Hadj, décrite par Ben Jelloun, était une société androcentrique régie par un pouvoir patriarcal. Il ne pouvait pas perpétuer le geste de Cronos mais devait trouver un moyen pour sortir de l'impasse. « *il avait tout essayé pour détourner la loi du destin* » (ES.18). Il s'acharnait sur le corps maudit de sa femme et l'emmener consulter des médecins, des marabouts, des fqihis et des sorcières. Mais rien n'y fait et la situation ne s'arrange pas. Incapable de confirmer sa masculinité et d'avoir un fils, le père s'en prend à sa femme. Cette dernière subissait en silence l'agressivité de son mari et souffre de sa violence psychologique et même physique ;

*Sa vie était devenue un enfer, et son époux, toujours mécontent, à la fierté froissée, à l'honneur perdu, la bousculait et la rendait responsable du malheur qui s'était abattu sur eux. Il l'avait frappée un jour parce qu'elle avait refusé l'épreuve de la dernière chance : laisser la main du mort passer de haut en bas sur son ventre nu et s'en servir comme une cuiller pour manger du couscous. Elle avait fini par accepter. (ES.18-19)*

---

<sup>224</sup>Période préislamique et polythéiste sur la région de l'Arabie.

Ecrasé par le poids de cette traditionnelle société, de ses règles et ses coutumes, Hadj Ahmed était prêt à toutes les folies. Il rejetait l'entière responsabilité de son malheur sur le corps infirme de sa femme.

Arrivé au bout du désespoir, « à ce moment-là où toutes les portes étaient fermées [...] il prit la décision d'en finir avec la fatalité » (ES.20). Hadj Ahmed décide de détourner le destin et de braver la volonté divine. Il ira à l'encontre des valeurs de cette société car « dans la tradition islamique, l'homme n'est pas libre de sa destinée, ce qui lui arrive et la fatalité, est laissé à la grâce de Dieu »<sup>225</sup>.

Un soir, Hadj Ahmed fit un rêve ;

*tout était à sa place dans la maison; il était couché et la mort lui rendit visite. Elle avait le visage gracieux d'un adolescent. Elle se pencha sur lui et lui donna un baiser sur le front. L'adolescent était d'une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence. Il ne savait plus qui l'embrassait, mais avait pour seule certitude que la mort se penchait sur lui malgré le déguisement de la jeunesse et de la vie qu'elle affichait. Le matin il oublia l'idée de la mort et ne retint que l'image de l'adolescent. Il n'en parla à personne et laissa murir en lui l'idée qui allait bouleverser sa vie et celle de toute sa famille. (ES.20)*

Cette idée, aussi simple qu'elle puisse être était difficile à réaliser, mais elle lui permettra de retrouver son estime et de confirmer sa virilité et son statut social. Il se décide qu'après avoir eu sept filles, la huitième grossesse marquera la réhabilitation de son honneur, car l'enfant qui naîtra s'appellera Ahmed, peu importe son sexe. La naissance de cet enfant permettra à son père de devenir un homme respecté mais aussi à sa mère de ne plus être une femme stérile, « Tu seras une mère, une vraie mère, tu seras une princesse, car tu auras accouché d'un garçon. L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle. Ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille ! J'ai tout arrange, j'ai tout prévu. »(ES.23).

Ainsi, l'attitude du père symbolise une société réduisant le féminin à une sous catégorie qui ne peut se valoriser qu'en engendrant des mâles. Kanaté Dahouda signale à ce sujet que,

---

<sup>225</sup>Chantal Chalièr, « La Nuit Sacrée : Un roman musulman qui ose s'exprimer contre l'hypocrisie et le fanatisme religieux », Australian Journal of French Studies 28.1 (1991) :80-91 in Michèle Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun, Le personnage féminin à l'aube di XXIème siècle*, Peter Lang Publishing, Inc, New York , 2002, p. 138.

*Dans le discours du père, la réalité corporelle semble reposer sur une vision particulière de la personne qui renvoie, de prime abord, à des valeurs et à des fonctions contrastées entre le symbole masculin (l'enfant) et le symbole féminin (la mère). Sous les fards de cette évaluation asymétrique, l'image sociale de la mère se trouve subordonnée à l'identité sexuelle de l'enfant à naître. Le sexe est érigé ici en emblème d'une classification, puisqu'il est l'attribut qui permet de définir et de mesurer la position d'un personnage (féminin ou masculin) dans l'espace de la socialité romanesque. Suivant cette élaboration phallogcentrique, le corps de la mère semble, en effet, épouser celui de l'enfant-femelle décrété mâle pour renaître en tant que vecteur de valeurs amélioratives, qui évoluent cependant sous le régime de fausses évidences.<sup>226</sup>*

Le geste transgresseur du père tout-puissant engendre l'être androgyne. Devant la toute puissante volonté paternelle, la mère devait obéir, mais pour une fois elle se sentait concernée par la décision, « *La femme ne pouvait qu'acquiescer. Elle obéit à son mari, comme d'habitude, mais se sentit cette fois-ci concernée par une action commune. Elle était enfin dans une complicité avec son époux. Sa vie allait avoir un sens* » (ES.23)

La naissance de cet être mythique symbolise toutes les frustrations de la société marocaine traditionnelle, décrite par Ben Jelloun, et toutes les injustices dont les femmes sont victimes. Le père n'hésite pas à jouer avec le destin, à le détourner en sa faveur et à priver son enfant de son destin de femme. Il perpétue ainsi la mentalité archaïque en ne considérant la femme que comme un objet. Il ira, sous la pression sociale, jusqu'à la colonisation du corps de sa fille et cela intervient « *dès la venue au monde du personnage d'Ahmed, lorsque le père refuse d'admettre l'identité féminine de son enfant : comme le Maroc qui a été soumis à la colonisation, le corps d'Ahmed est colonisé par le père.* »<sup>227</sup>. Doté d'un pouvoir créateur, le père se rapproche des dieux mythiques qui inventent à leur guise les créatures de leurs univers et qui seront la consécration de leurs volontés et si nécessaires, les instruments de leurs vengeances.

Comme Anne Hébert, Ben Jelloun met en scène et dénonce une société « *hétéronormative* » qui établit un « *système asymétrique et binaire* » dont « *La binarité [...] renvoie à un ordre social profondément inégalitaire – « Dans ce pays, tu réprimes ou tu es réprimé » (ES, p. 121) – et à une structure familiale hiérarchisée opposant « le père tout-puissant » et « les*

<sup>226</sup>Kanaté Dahouda, « Tahar Ben Jelloun : l'architecture de l'apparence. », *Tangence*, n° 71, Hiver 2003, p. 15. [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2003-n71-tce610/008548ar/> Consulté le 10 janvier 2017.

<sup>227</sup>Michèle Chossat, *op.cit.*, p. 147.

*femmes reléguées à la domesticité avec une parcelle d'autorité que leur laisse le mâle » (ES, p. 89). »<sup>228</sup>*

Hadj Ahmed comme tous les hommes de Griffin Creek, symbolise un modèle qui rejette la féminité et qui conçoit le monde à travers une vision binaire où le féminin est perçu comme inférieur au masculin. Hadj Ahmed, à l'instar de Stevens et du révérend Jones est un personnage misogyne qui ne peut affirmer sa supériorité masculine qu'en perpétrant un acte mythique et qu'en engendrant un être androgyne.

### 3. Nicolas Jones, le patriarche misogyne

Janet Paterson affirme que dans *Les Fous de Bassan*, « *Les personnages, féminins et masculins, sont tous des êtres mutilés et psychologiquement handicapés* »<sup>229</sup> ; de ce fait, tous ces personnages se ressemblent. Mais celui avec qui Stevens a le plus de similitudes est son oncle Nicolas Jones. Le rapprochement entre Jones et son neveu Stevens se manifeste autant sur le plan discursif que sur le plan psychologique. En effet, le journal de Nicolas Jones s'inscrit en automne 1982 et ouvre le roman sur l'annonce de la perte de la communauté de Griffin Creek « *Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek* » (FB.13). Ce récit trouve écho dans la dernière lettre de Stevens à son ami Michael Hotchkiss, datée automne 1982, dans laquelle il avoue le viol et le meurtre de ses cousines.

Comme Stevens, Jones est un être frustré, habité par un désir charnel et animé par un sadisme et une volonté de domination. Il prend un malin plaisir, comme son neveu, à crever sous ses talons des algues toutes gonflées. Et au moment où Stevens dans un petit jeu sadique s'amuse à posséder et à faire disparaître le village sous son pied, le pasteur se présente comme « *Responsable de la parole de Dieu* » (FB.53) à Griffin Creek. Il est le dépositaire du Verbe, le « *Maître des saintes Ecritures [qui] leur parle au nom de Dieu* » (FB.28). Grâce à sa voix salvatrice, le pasteur « *...articule chaque son, chaque syllabe, [...] fait passer le souffle de terre dans le verbe de Dieu* » (FB.28). Il « *s'enchante à mesure de l'écho de sa propre voix* » (FB.29) et s'acquière d'un pouvoir générateur et d'une « *autorité absolue* », commune à Jones

<sup>228</sup>Yves Clavaron, « La vie d'Ahmed/Zahra ou la mise en crise de la masculinité chez Tahar Ben Jelloun », *Itinéraires*, Numéro inaugural, 2008, [en ligne] <http://itinéraires.revues.org/2219> Consulté le 30 septembre 2016.

<sup>229</sup>Janet M. Paterson, *op.cit.*, p.162.

et à Stevens et que Briand qualifie proche de « *la puissance omnisciente du créateur* »<sup>230</sup>, allant jusqu'à être le « *Maître de songes* » des jumelles.

Assurément, Jones contrôle les jumelles Brown, sœurs de Stevens, Suis Pam et Suis Pat, qu'il décrit comme ses « *petites servantes* ». Dès leur plus jeune âge, les jumelles, auxquelles on a interdit tout projet de vie, se sont retrouvées sous l'autorité du pasteur ;

*Les ai prises à mon service, il y a longtemps, le corps encore incertain et l'âme floue, avec des tresses blondes et des rires étouffés. Les ai maintenues, corps et âme, dans cet état malléable, sans tenir compte du temps qui passe. [...] Je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire. J'aime les voir trembler quand je les réprimande... (FB.17)*

Cependant, derrière ses allures autoritaires se cache un vieillard en proie à une crise identitaire, déchiré entre son désir pour les petites Atkins et son rôle de pasteur. Nora et Olivia l'obsèdent et hantent son esprit, « *Je n'en finis plus de me demander laquelle des deux je préfère, de Nora ou d'Olivia, de celle qui est cuivrée comme le soleil ou de l'autre qui est dorée comme le miel.* » (FB.50). Le pasteur, fidèle au système patriarcal avec une division sexuelle binaire, inscrit d'emblé son récit dans une dualité entre le féminin et le masculin.

En se chargeant lui-même des portraits masculins de ses ancêtres et en confiant aux jumelles la tâche de peindre les femmes, afin de concrétiser son projet de la « *galerie des ancêtres* », le révérend Jones adhère à une vision sexiste de la femme et à un modèle qui oppose le masculin au féminin. Toutefois, son projet lui échappe, il se plaint des barbouillages des jumelles sur les murs du presbytère. « *Tout un mur gâché. L'idée même de galerie sabotée, saccagée.* » (FB.17). Anne Ancernat estime que

*Le pasteur, en se plaignant du débordement (barbouillé) de la présence trop réelle de la peinture-écriture des jumelles, rejoint la plainte de Stevens : « Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas. [...] Des femmes. Toujours des femmes. » (FB :80) C'est moins le nombre que le place des femmes et la façon dont elles occupent les lieux qui dérangent Nicolas Jones comme Stevens Brown.*<sup>231</sup>

<sup>230</sup>Sylvie Briand, *op.cit.*, p. 154.

<sup>231</sup>Anne Ancernat, *op.cit.*, p. 12.

Ancernat a pu démontrer l'habileté d'Anne Hébert à procurer aux femmes un pouvoir d'auto-représentation et un « *« pouvoir de dire » malgré leur non-pouvoir dans le système social* »<sup>232</sup>.

Par ailleurs, les similitudes entre le pasteur et son neveu ne semblent pas se limiter à leur attitude à l'égard des femmes, mais remonte encore plus loin, à l'origine de leurs maux. Marilyn Randall affirme qu'en dépit de la pluralité évidente des voix narratives dans *Les Fous de Bassan*, des « *réseaux obsessionnels* » se manifestent entre les versions des différents personnages. Ainsi, Jones et Stevens reprochent à Félicity, mère du premier et grand-mère du second, de leur préférer ses petites filles. Le pasteur souffre du manque d'amour maternel et Stevens, sortit d'un « *ventre polaire* », déclare : « *C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif. Le désir* » (FB.87). Randall explique que « *Selon la psychologie exposée dans les récits de Nicolas et de Stevens, la cause de leur misogynie reposerait sur une enfance hantée par le désir insatisfait de l'amour maternel et par un refus de tendresse de la part des femmes.* »<sup>233</sup>.

Jones souffre du même mal que Hadj Ahmed, il lui manque un fils. Le représentant de Dieu, n'aura pas d'héritier vu que sa femme Irène, comme celle d'Abraham<sup>234</sup>, est stérile. Cette allusion à la figure prophétique d'Abraham dans la personne de Jones n'est pas unique et relève d'un procédé récurrent chez Anne Hébert. En effet, les personnages hébertiens sont assez complexes et reflètent de multiples réminiscences à des personnages mythiques.

Comme l'affirme Gligor, Hébert, pour construire ses personnages, fait appel à différentes figures mythiques et bibliques. Ce procédé, Gligor l'identifie comme étant une modification syncrétique et qui est un des types de modifications du mythe précisé par Gilbert Durand. Ce dernier, comme l'affirme la critique, insiste sur la présence d'un « *minimum vital de mythèmes* » pour protéger l'identité du mythe. Par ailleurs, Durand résume les modifications qui peuvent être apportées à un mythe à trois types : hérétique, syncrétique et éthique<sup>235</sup>.

<sup>232</sup> Anne Ancrenat, *op.cit.*, p. 13.

<sup>233</sup> Marilyn Randall, « Les énigmes des Fous de Bassan : féminisme, narration et clôture. », *Voix et Images*, n° 151, 1989, pp. 68-69. [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1989-v15-n1-vi1363/200817ar.pdf> Consulté le 1 février 2015.

<sup>234</sup> Yvette Francoli, *op.cit.*, p. 135.

<sup>235</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 78.

La modification hérétique est très utilisée par Hébert pour détourner le sens des Ecritures et leur donner une nouvelle interprétation. Le deuxième type de modification, que nous avons déjà évoqué, consiste à la combinaison de différents tissus mythiques pour créer un personnage ou une situation mythique complexes et enfin le dernier type éthique, qui se manifeste par l'interprétation d'un mythe selon un contexte socio-culturel donnée.

La construction du personnage du révérend Nicolas Jones se fait, selon Gligor, selon le type syncrétique en combinant trois figures prophétiques et mythiques. La première étant celle du prophète Moïse, apparaît d'une manière suggestive dans les propos de Jones. Lorsqu'il déclare être « *celui qui voit Dieu devant soi et qui avance dans une nuée* » (FB.24), il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre le révérend Jones, « *choisi, désigné, appelé, entre tous ceux de Griffin Creek, pour accomplir l'œuvre du Seigneur* » (FB.24) et le prophète Moïse, appelé par Dieu pour sauver le peuple d'Israël « *Et l'Eternel dit à Moïse: Voici, je viendrai vers toi dans une épaisse nuée, afin que le peuple entende quand je te parlerai, et qu'il ait toujours confiance en toi.* »<sup>236</sup>

Le révérend, dans une autre référence plus explicite que la précédente, s'identifie d'une manière patente au Christ « *la marque de l'agneau sur mon front* » (FB.24). Celui qui à son appel « *Tous les anges du ciel et les démons de l'enfer surgissent de la Bible* » (FB.18), se déclare être dépositaire du Verbe, lui-même Verbe à Griffin Creek « *Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous* » (FB.18). Cette citation, comme le note Antoine Sirois, exprime les pensées du pasteur et fonctionnent comme « *des épigraphes qui viennent donner un sens à un passage* »<sup>237</sup>. Elle reflète aussi un lien parodique dans la mesure où, prononcée par un pasteur pécheur, elle renvoie à l'image péjorative d'un serviteur de Dieu corrompu et habité par un désir incestueux, qui de plus « *Sous des dehors exquis, son col de clergyman, ses manières suaves, se cache une brute épaisse* » (FB.119).

D'ailleurs, le pasteur n'est pas le seul personnage à s'identifier au Christ, tous les personnages-narrateurs du roman, et même les personnages féminins, le font. Certains le font d'une manière consciente et intentionnelle, comme nous l'avons observé avec Stevens et le Pasteur ou encore Nora, qui sera étudiée dans la deuxième partie de notre travail, ou d'une manière tout à fait inconsciente comme Perceval et Olivia, dont le lien avec le Christ est

<sup>236</sup>Exode 19 :10 [en ligne] <http://sainte bible.com/exodus/19-10.htm> Consulté le 12 mai 2017.

<sup>237</sup>Antoine Sirois, *op. cit.*, p. 462.



susceptible d'être repérer grâce au travail de lecture, étant donné que le lecteur est libre dans son interprétation et que cette dernière dépend de sa propre culture.

Par ailleurs, et d'une manière tout à fait explicite, le révérend Jones n'hésite pas à se présenter à l'image originelle d'Adam « *tiré du limon de Griffin Creek* » (FB.40). Quant à ses petites nièces, Nora et Olivia, elles le comparent respectivement avec Stevens ; à l'arbre de la connaissance du bien et du mal planté au milieu du paradis terrestre. Nombreux critiques tels que Gligor, Francoli ou encore Sirois ont pu démontrer la présentation parodique qu'Hébert fait de cet élément du jardin mythique. Gligor affirme que contrairement aux Écritures qui procurent à cet arbre le « *sens allégorique d'un savoir interdit à l'homme* »<sup>238</sup>, Hébert le charge d'une signification sexuelle. Nora identifie son oncle Nicolas Jones, qui là désir, à celui « *qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre.* » (FB.119) et c'est en goutant au fruit défendu de cet arbre que tous les habitants de Griffin Creek se disperse à tout jamais. De son côté, Olivia qui veut devenir « *une femme à part entière* » (FB.216), ne voit son émancipation qu'à travers son cousin Stevens. Pour elle, « *Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui* » (FB.216).

Gligor relève là encore une signification sexuelle plus évidente que celle évoquée par Nora à propos du pasteur. Stevens qui, selon sa propre description « *attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ* » (FB.87) symbolise cet arbre dont la position verticale évoque une « *signification phallique* ». Seulement, cette révélation ou cette transgression, Nora et Olivia la payeront de leurs vies, car « *Tout est en place pour la chute* » et « *Le fruit à croquer, dans ce drame contemporain, c'est celui du sexe* »<sup>239</sup>. Les cousines Atkins, animées par un attrait charnel mais sincère se retrouvent détruites par le désir vicieux et ravageur de leur violeur et meurtrier Stevens. Ce dernier, bien qu'il avoue sans sa dernière lettre son crime, n'éprouve aucun remords et ne recherche pas la rédemption.

Contrairement à Stevens, le pasteur ne nie pas sa culpabilité, ni celle de tous les membres de sa communauté. Ce « *pauvre homme tenté par le démon* » (FB.47) reconnaît sa faute, comme l'a fait le prophète-roi David, qui dans le psaume cinquante et un, reconnaît sa transgression

<sup>238</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 88.

<sup>239</sup> Antoine Sirois, *op.cit.*, p. 464.

et implore la pitié du créateur<sup>240</sup>, « *Et je verrai Dieu, face à face, et ma faute sera sur ma face comme une ombre. Dieu seul pourra me laver de l'ombre de ma faute et tout Griffin Creek avec moi que je traîne dans l'ombre de ma faute* » (FB.47-48). Cette référence biblique s'inscrit dans un ensemble de résonances et d'images mythiques et bibliques qu'Anne Hébert utilise pour porter une critique aux Ecritures et au système patriarcal.

Pour compléter la construction du personnage du pasteur, Hébert se renvoie à deux autres références bibliques, plus ou moins explicites. La première consiste en un clin d'œil de l'auteure à la figure de l'apôtre Jean, dont le nom évoque la personne du pasteur. Le nom de Jones est dérivé de Jean lui-même est inspiré de l'hébreu Yehohanan, synonyme de « *Dieu fait grâce* » ou de « *Dieu pardonne* ». Jones redoute le jugement de Dieu et convoite le pardon divin. Saint Jean, après avoir reçu une vision de Jésus-Christ compose le livre de l'Apocalypse, et cette vision Jones la reçoit aussi « *Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement* » (FB.51). Ce rêve apocalyptique, bien qu'il lie implicitement le révérend Jones à Jean l'apôtre, prédit la tragédie du 31 août 1936 et qui causera la perte de toute la communauté de Griffin Creek.

Il est bien évident que le personnage de Jones soit construit par une « *fusion* » de plusieurs figures mythiques et bibliques et son récit suit, selon les analyses de Sirois et de Gligor, une structure biblique sillonnée par de nombreux mythes. L'auteur, par la confrontation entre la perversité, la misogynie et la culpabilité du pasteur et toutes ces figures prophétiques, archétypes de grandeur, de tolérance et d'innocence, manifeste selon les propos de Gligor une « *attitude anticléricale* ». Hébert tend à remettre en cause le système patriarcal instauré par l'autorité ecclésiastique et à revaloriser le statut de la femme en réécrivant d'une manière parodique les mythes bibliques, et en donnant la parole à de différents personnages masculins et féminins, qui dans la pluralité de leurs versions, investissent différemment les mythes auxquels ils se réfèrent.

<sup>240</sup> « O Dieu ! aie pitié de moi dans ta bonté; Selon ta grande miséricorde, efface mes transgressions; Lave-moi complètement de mon iniquité, Et purifie-moi de mon péché. Car je reconnais mes transgressions, Et mon péché est constamment devant moi. » Psaume 51, [en ligne] <http://sainte bible.com/psalms/51-1.htm>

#### 4. Perceval, l'ange de l'Apocalypse

Perceval est le troisième personnage masculin à intervenir dans *Les Fous de Bassan*. Avec « *Un corps d'homme, une cervelle d'enfant* », Perceval semble être fidèle à la symbolique du prénom qu'il porte. En choisissant de baptiser ce personnage du nom de « *Perceval* », Hébert invite le lecteur à accomplir un « *acte d'onomatomancie* » qui est selon Maurice Molho « *l'art de prédire à travers un nom la qualité de l'être* »<sup>241</sup>. De ce fait, le nom ou le prénom d'un personnage est porteur de sens et peut nous révéler la nature de celui qui le porte. Ainsi, en analysant le prénom de Perceval, nous pouvons déceler la démente de son être.

Divisé en deux, ce prénom peut se résumer en deux entités, « *Per* » et « *ceval* ». La première peut renvoyer correspondre à la syllabe débutant le verbe « *perdre* » ou le nom « *perte* ». Quant à la deuxième entité « *ceval* », un rapprochement quasi homonyme est observé, avec le mot « *cervelle* ». Perceval serait alors synonyme du syntagme « *Perdre la cervelle* ». En effet, Perceval est l'idiot du village, le fou qui n'a pas toute sa tête et qui n'arrive pas à communiquer avec les autres, ni à s'exprimer, qu'avec des cris et des hurlements. Nous avons déjà signalé, au cours de notre mémoire de magister, cette charge symbolique que porte le prénom de Perceval et qui est révélatrice de « *la qualité de son être* ».

Il est intéressant aussi de rappeler que « *Perceval* » est le nom du cheval sauvage dans la nouvelle d'Anne Hébert, *Le Torrent*, et qui fut l'instrument de la vengeance de François contre la tyrannique Claudine, sa mère. Cette dernière, surprise par le refus de son fils François de poursuivre ses études, le frappe à la tête le rendant sourd. François, qui désormais éprouve pour sa mère une haine incontestable, voit en Perceval, le cheval indomptable, l'image de l'être qu'il aurait voulu être. Il finira par s'allier à cette « *bête frémissante* » pour mettre en œuvre son projet et se débarrasser de sa mère. Le cheval piétine la « *grande Claudine* » et libère François de sa monstrueuse autorité.

Nombreux critiques ont pu relever une allusion au mythe de Bellérophon, qui selon la mythologie grecque, dompte Pégase, le cheval ailé et fabuleux, pour combattre et vaincre la Chimère. François serait alors, comme Bellérophon, celui qui a pu dompter Perceval pour tuer la monstrueuse Claudine. Cette analogie entre le cheval Perceval et le cheval mythique Pégase

<sup>241</sup>Maurice Molho, *op.cit.*, p. 88.

peut s'étendre à un rapprochement plus subtile entre Pégase et le personnage de Perceval, l'idiote de Griffin Creek. Effectivement, la christianisation du mythe de Pégase lui vaut une grande symbolique « *psychopompe* ». Ce statut de conducteur des âmes des morts est récupéré par la tradition chrétienne, qui s'empare de tout le mythe, faisant de Bellérophon une représentation du Christ.

Dans *Les Fous de Bassan* le personnage de Perceval serait un rappel à la fois, de Pégase dans son lien avec la mort, et de la figure christianisée de Bellérophon dans un rapprochement à Jésus.

Lors d'un songe apocalyptique, le pasteur a évidemment vu Perceval annonçant la fin de toute la communauté de Griffin Creek, « *Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement.* » (ES.51). Perceval est apparu alors, non pas comme celui qui conduit l'âme des morts au ciel, mais plutôt comme celui qui annonce la mort. Il est selon Sylvie Briand « *une espèce de griffon mi-ange mi-homme* »<sup>242</sup>.

Mais Perceval est surtout, plus que le pasteur et Stevens, l'incarnation la plus fidèle de Jésus, car « *dans les évangiles, personne, hormis les enfants, n'est en effet plus proche du Christ que le simple d'esprit.* »<sup>243</sup>, et Perceval est un enfant et un simple d'esprit.

Perceval est aussi ce personnage mythique et légendaire qui a participé, avec les chevaliers de la table ronde, à la recherche du Saint-Graal<sup>244</sup>. En dépit de toutes ses résonnances mythiques que porte le prénom de Perceval, pour le pasteur il n'est qu'un enfant fou.

Aux yeux de Nora, Perceval est « *un gros chien baveux et larmoyant* » (FB.119). Mais cet idiot, qui ne peut s'exprimer que par les cris et les hurlements, se retrouve devant l'inexplicable « *Ce que l'idiote a vu, il ne peut l'exprimer que par les larmes* » (FB.99). Il est le témoin de la malveillance et du drame qui a frappé Griffin Creek et depuis « *Perceval s'est mis à hurler comme quelqu'un qui sait à quoi s'en tenir et se trouve face à face avec l'intolérable* » (FB.52). Stevens qui déclare qu'il n'a jamais aimé personne à l'exception de

---

<sup>242</sup>Sylvie Briand, *op.cit.*, p. 152.

<sup>243</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>244</sup>Coupe mythique dans laquelle Jésus-Christ a bu au cours de son dernier repas, la Cène, et qui a servi à Joseph d'Arimatee à recueillir le sang qui coulait des blessures sur le corps du Christ.

Perceval, « *Cet autre de moi-même* » (FB.249), espère que ce dernier l'accueille au Paradis. Cet enfant éternel, double de Stevens et représentant de sa part bienfaitrice, est le seul personnage innocent de toute la communauté, mais il est aussi « *l'ange de l'apocalypse* » qui souffle dans la trompette du Jugement et qui annonce la fin de la communauté de Griffin Creek.

## 5. Les conteurs, gardiens de mythes

L'histoire d'Ahmed/ Zahra est prise en charge par différents conteurs et voix narratives qui rivalisent pour livrer des versions correspondant à chacun d'eux. La surenchère des récits concurrents renforce l'ambiguïté du texte et brouille les pistes qui mènent vers la vérité libératrice. En chargeant plusieurs voix narratives de raconter l'histoire, Ben Jelloun met en avant la figure du conteur, ce qui lui permet de prime abord « *de faire éclater le monologisme narratif traditionnel et d'instaurer dans son récit une narration plurielle et contradictoire avec le renversement de la hiérarchie narrateur/narrataire.* »<sup>245</sup>

Ben Jelloun privilégie l'oralité et se considère lui-même comme un conteur. Comme le note Laurence Kohn-Pireaux « *depuis les débuts de sa production romanesque, ses récits sont peuplés de conteurs devant lesquels l'auteur semble s'effacer, et qui organisent, pour leur auditoire et leur lectorat fascinés, un théâtre populaire inspiré par les rituels arabo-islamique* »<sup>246</sup>

Dans *L'Enfant de sable*, les conteurs et les narrateurs sont au nombre de sept. Sept comme les sœurs d'Ahmed et qui par leur nombre poussèrent leur père à détourner le destin et à inventer l'androgynie. Sept est aussi le nombre des portes de la ville par lesquelles Ahmed et le lecteur qui le suit doivent passer pour retrouver la vérité hypothétique et la réalité de ce personnage de sable « *dont le corps est scellé par le secret demeure entre le mythe et la réalité* »<sup>247</sup>. Tous les conteurs finissent par abandonner cette histoire impossible et cèdent la parole à d'autres dans l'espoir qu'une des versions racontées aboutira à la fin de cette errance.

<sup>245</sup> Marc Gontard, *op.cit.*, p. 101.

<sup>246</sup> Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 203.

<sup>247</sup> Rachida Saïgh Boustra, « Béances du récit dans la nuit sacrée », *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, *op.cit.*, p.126.

### 5.1.Si Abdel Malek

Le premier conteur, si Abdel Malek aborde une attitude digne d'un érudit, « *assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, [le conteur] sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance* » (ES.12). D'après Kohn-Pireaux ce conteur ressemble

*à s'y méprendre au conteur-lecteur dit « de la Koutoubia » (mosquée des libraires dominant la célèbre place), homme cultivé, abordant des lunettes, puissant ses histoires dans la Seïra, gros livre jaune, recueil de contes et de légendes connues, interminables, comme l'histoire du berger noir Antar ou celle de Aïcha Kandisha.<sup>248</sup>*

Détenteur de mythes et gardien d'histoires secrètes, ce conteur est respecté par son auditoire d'autant plus qu'il était « *en possession du livre rare, le livre du secret* » (ES.12) et dans cette histoire « *Le secret est sacré* » (ES.171). Dès lors, le conteur adopte une posture spécifique, exécute des gestes précis et installe autour du livre un « *rituel d'inspiration religieuse* » qui rappelle le Coran, le livre sacré des musulmans. Ce livre que tous les conteurs prétendent avoir, était le journal d'Ahmed où il consignait sa vie et ses secrets. Si Abdel Malek déclare « *Il me l'avait confié juste avant de mourir* » (ES.12), mais en dépit de son caractère autobiographique, ce livre était le « *livre sacré* » (ES.94).

Kohn-Pireaux souligne que « *Les conteurs de L'Enfant de sable introduisent, par le biais d'une culture coranique dont ils sont imprégnés au même titre que leur auditoire, une dimension envoûtante et presque mystique dans leur récit* »<sup>249</sup>. En effet, le journal d'Ahmed peut être confondu avec notre livre sacré, le Coran. Les conteurs sacralisent le livre pour assurer l'authenticité de leurs récits et pour s'assurer le respect qu'un texte sacré impose aux croyants. D'ailleurs, le deuxième conteur, frère de Fatima l'épouse d'Ahmed, assure que ce que possède ce Si Abdel Malek est « *édition très bon marché du Coran* » (ES.70)

De ce livre, dont le vent tourne les pages « *des phrases ou des versets se lèvent pour dissiper la brume de l'attente* » (ES.107). A sa lecture Si Abdel Malek fut émerveillé par son contenu ;

*Je l'ai ouvert, la nuit du quarante et unième jour. J'ai été inondé par le parfum du paradis, un parfum tellement fort que j'ai failli suffoquer. J'ai*

<sup>248</sup> Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 204.

<sup>249</sup> *Ibid.*

*lu la première phrase et je n'ai rien compris. J'ai lu le deuxième paragraphe et je n'ai rien compris. J'ai lu toute la première page et je fus illuminé. Les larmes de l'étonnement coulaient toutes seules sur mes joues. Mes mains étaient moites; mon sang ne tournait pas normalement. Je sus alors que j'étais en possession du livre rare, le livre du secret, enjambé par une vie brève et intense, écrit par la nuit de la longue épreuve, gardé sous de grosses pierres et protégé par l'ange de la malédiction. (ES.12)*

Pour le comprendre, il lui a fallu habiter le texte. Le vieux conteur stupéfié devant le livre représente « l'attitude du croyant devant le texte révélé »<sup>250</sup> ; il ira jusqu'à s'identifier au Prophète (sws), qui devant la révélation de la parole de Dieu, se trouve émerveillé et ému. Le conteur était devant un livre merveilleux et sacré, et comme le Coran, protégé par une force supérieure. D'ailleurs, ce « vieux conteur » a appris par cœur les étapes du livre en s'inscrivant, comme le précise la critique, dans la tradition coranique de la récitation. De ce fait, plus de doute sur la sacralité du livre d'Ahmed et sur l'importance du message confié à ce vieux conteur. En effet, pour avoir payé de sa vie pour lire le livre, Si Abdel Malek s'élève au rang des élus, ceux qui détiennent les mythes et les histoires anciennes.

## 5.2. Le frère de Fatima

Malgré la crédibilité apparente de Si Abdel Malek, le frère de Fatima conteste les paroles du conteur et l'accuse d'avoir délibérément détourné l'histoire et duper son auditoire. Il déclare être en possession du journal d'Ahmed ;

*C'est faux ! Ce livre, certes, existe. Ce n'est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D'ailleurs ce n'est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran. C'est curieux, il regardait les versets et lisait le journal d'un fou, victime de ses propres illusions. Bravo ! Quel courage, quel détournement ! Le journal d'Ahmed, c'est moi qui l'ai; c'est normal, je l'ai volé le lendemain de sa mort. Le voilà, il est couvert d'une gazette de l'époque, vous pouvez lire la date ... (ES.12)*

Si Abdel Malek se transforme alors en un simple auditeur, tandis que le frère de Fatima, avant de commencer la lecture du journal d'Ahmed qu'il prétend détenir, fait en sorte de s'installer dans un lieu élevé, « je monte sur cette échelle de bois, soyez patients, attendez que je m'installe en haut de la terrasse, j'escalade les murs de la maison, je monte

<sup>250</sup> Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 205.

*m'asseoir sur une natte, a la terrasse toute blanche et j'ouvre le livre pour vous conter l'histoire »(ES.70).*

Par ce mouvement ascensionnel, le frère de Fatima évoque « *La nuit de l'Ascension* », Laylat al-Mi'raj (ليلة المعراج), nuit de l'ascension du Prophète Mohamed (sws) au ciel. Il n'hésite pas à se servir du motif de l'échelle qui, avec l'escalier, « *figurent plastiquement la rupture du niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un être* »<sup>251</sup>. C'est probablement, en reprenant les mots de Durand, l'« *échelle sur laquelle Mahomet voit s'élever l'âme des justes* »<sup>252</sup>. Au même titre que Si Abdel Malek, le frère de Fatima essaye de s'élever au statut du Prophète ou tout au moins à celui d'un homme savant. Kohn-Piroux remarque que ce conteur « *veut s'élever dans tous les sens du terme et cherche un promontoire du haut duquel il pourra s'adresser à l'assemblée des fidèles, comme l'imam exhortant à la prière du haut de la mosquée.* »<sup>253</sup>

Ces deux conteurs se servent du texte sacré pour s'assurer d'une légitimité auprès de leurs auditeurs. Ils n'hésitent pas à afficher des traits et des attitudes prophétiques pour raconter l'histoire mythique d'un personnage androgyne.

### 5.3. L'homme au turban bleu

La même stratégie est adoptée par le dernier conteur, « *l'homme au turban bleu* ». Il confirme, lui aussi, détenir le livre sacré « *Tout est là ... Dieu est témoin ...* » (ES.200). Ce conteur ne se contente pas d'affirmer sa possession du livre, mais il insiste à prendre Dieu en témoin « *Tout est là ... Dieu est témoin ...* » (ES.201). Kohn-Piroux note là aussi une volonté du conteur à investir une image prophétique « *Le Prophète n'en appelait-il pas à Dieu d'une manière similaire ?* »<sup>254</sup>

Mais au-delà de cette volonté commune aux trois conteurs à s'assimiler au Prophète, nous avons remarqué de nombreuses similitudes entre le premier conteur, Si Abdel Malek, et le dernier l'homme au turban bleu, au point de supposer qu'il ne s'agisse que d'une même

<sup>251</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952, p.63.

<sup>252</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op.cit.*, p.123.

<sup>253</sup> Laurence Kohn-Piroux, *op.cit.*, p. 205.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 206.



personne. Le vieux conteur serait-il cet homme aux yeux gris, à la tête enveloppée dans un turban bleu ? Bien évidemment, la négation sera la réponse la plus logique vu que la mort de Si Abdel Malek était annoncée par un des narrateurs « *Le conteur est mort de tristesse [...] Si Abdel Malek, que Dieu ait son âme* » (ES.136-137). Mais dans ce roman « *Tout est faux* » (ES.120) et l'attitude et les déclarations des deux conteurs viennent renforcer nos soupçons.

Lorsqu'on a demandé à Si Abdel Malek qui fut son personnage, il a déclaré, en sortant d'un cartable un grand cahier et en le montrant à l'assistance « *Le secret est là, dans ces pages...* » (ES.12). C'est ce que fait l'homme au turban bleu pour interpeller ses auditeurs « Sans prévenir, il lève le cahier en l'air et dit : « *Tout est là ... Dieu est témoin ...* » » (ES.200). Et comme le livre du vieux conteur « *a sept portes percées dans une muraille...* » (ES.13), l'homme au turban bleu affirme que « *Si notre ville a sept portes c'est qu'elle a été aimée par sept saints.* » (ES.202). Les deux conteurs insistent sur le caractère latent et secret du manuscrit. Si Abdel Malek qui est « *...devenu le livre du secret* » (ES.3), veut le partager avec son auditoire « *Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire...* » (ES.15), mais un secret est fait pour être gardé.

Ce mystère dont le livre d'Ahmed « *se veut la figuration textuelle* »<sup>255</sup> et qui illustre « *la dimension mystique* » du texte, habite aussi l'homme au turban bleu. Ce dernier qui voyait ses histoires « *se vidaient de leur substance* » (ES.203), su que c'était le châtimeut de celui qui trahit le secret qui l'habite ;

*la mort m'apparut sous les traits d'un personnage, la huitième naissance, Ahmed ou Zahra, et qui m'a menacé de toutes les foudres du ciel. Il me reprochait d'avoir trahi le secret, d'avoir souillé par ma présence l'Empire du Secret, là où le Secret est profond et cache. J'étais habité par Es-ser El Mekhfi, le Secret suprême. (ES.203)*

Pour avoir trahi le secret, Si Abdel Malek se retrouve avec un manuscrit qui se décompose « *Le manuscrit que je voulais vous lire tombe en morceaux à chaque fois que je tente de l'ouvrir et de le délivrer des mots* » (ES.108), et contrairement à l'homme au turban bleu, il ignore ce qui détruit le livre. Ce dernier, accuse la lune d'être la cause de sa perte

<sup>255</sup>Marc Gontard, *op.cit.*, p. 109.

*Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre ..., il reste bien sûr des bribes ..., quelques syllabes ..., la lune s'est ainsi emparée de notre histoire. Que peut un conteur ruiné par la pleine lune qui le cambriole sans vergogne ? (ES.201)*

Mais quelles qu'en soit les causes, la dégradation du manuscrit précipite la disparition des deux conteurs. Si Abdel Malek avait été chassé par la municipalité, avec d'autres, de la grande place pour qu'elle soit « nettoyée » et modernisée et afin qu'ils y construisent une fontaine musicale inutile.

Personne ne connaît le véritable sort du vieux conteur « *Cela fait huit moi et vingt-quatre jours qu' [il] a disparu* » (ES.136). Ses auditeurs s'impatientent et les plus fidèles et curieux d'entre eux finissent par prendre le relais et inventer des suites à l'histoire d'Ahmed/Zahra, car cette « *histoire est faite pour être raconter jusqu'au bout* » (ES.136). Certains d'entre eux affirment qu'avec la mort du conteur, le livre d'Ahmed a été détruit « *On a trouvé son corps près d'une source d'eau tarie. Il serrait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d'Ahmed-Zahra. [...] Quant au manuscrit, il brûla avec les habits du vieux conteur.* » (ES.136). Et pourtant, au dernier chapitre « *La porte des sables* », l'homme au turban bleu parle d'une longue absence et de retrouvaille :

*je suis là, je suis de nouveau avec vous, pour quelques heures, pour quelques jours. Les choses ont changé depuis la dernière fois. Certains sont partis, d'autres sont venus. Entre nous, la cendre et l'oubli. Entre vous et moi une longue absence, un désert où j'ai erré, une mosquée où j'ai vécu, une terrasse où j'ai lu et écrit, une tombe où j'ai dormi. J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à cette ville dont je n'ai reconnu ni les lieux ni les hommes. J'étais parti, chassé de la grande place. J'ai marché longtemps dans les plaines et les siècles. (ES.201-202)*

Il parle également de ses propres personnages, Ahmed, Zahra, le père, la mère et surtout Fatima. Celle-ci l'interpelle lors d'une apparition « *Je suis celle que tu as choisie pour être la victime de ton personnage* » (ES.205)

Tous ces éléments communs entre les deux conteurs, paroles, attitude, destins... prouvent qu'ils ne sont qu'une même et unique voix narrative. Le conteur qui se retrouve « *dévoré par ses phrases* », ressuscite pour se délivrer de cette histoire mythique. Il revient de loin, et sous

les traits de l'homme au turban bleu, il raconte sa déchéance et son errance. L'histoire de l'être monoïque le trainait dans ses gouffres et ce n'est que le pouvoir ensorcelant de la pleine lune qui le libère « *Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j'eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance.* » (ES.208-209). Il se réfugie dans l'oubli et s'adresse une dernière fois à ses auditeurs « *Si quelqu'un parmi vous tient connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts !* » (ES.209)

#### 5.4. Le trio des amateurs

Notons qu'avant l'apparition de l'homme au turban bleu, qui affirme être un « *conteur* » avec un « *public* » et une « *assistance fidèle* », trois amateurs, Salem, Amar et Fatouma et un écrivain, le troubadour aveugle, s'emparent de l'histoire et improvisent de multiples suites à l'histoire d'Ahmed/Zahra. Avec la mort et la disparition supposées du vieux conteur, c'est le livre du secret qui trouve le même sort « *il brûla avec les habits du vieux conteur, on ne saura jamais la fin de cette histoire* » (ES.136), et c'est ce que refusent Salem, Amar et Fatouma. Sans conteur et sans livre, ils décident de poursuivre l'histoire en allant chercher la suite dans leurs propres imaginations. A tour de rôle, chacun d'eux propose une version qui correspond à sa personnalité, à son statut social et à sa propre vision du monde. Aussi la narration bifurque et devient plurielle.

##### 5.4.1. Salem

Le premier à prendre la parole est Salem, c'est « *un Noir, fils d'un esclave ramené du Sénégal par un riche négociant au début du siècle* » (ES.136). Il affirme qu'il a vécu et servi « *dans une famille semblable à celle que nous a décrite le conteur* » (ES.136). Il insiste, malgré la méfiance de ses auditeurs, pour donner une suite à l'histoire d'Ahmed/Zahra et déclare « *je sais des choses* » (ES.137). Dans son récit, Salem s'empare de l'espace symbolique du cirque et de ses personnages pour dessiner la fin tragique d'Ahmed/Zahra. D'ailleurs, il présente ce dernier personnage comme étant « *Zahra, lalla Zahra* » (ES.137). Prisonnière de cet univers apocalyptique, Zahra s'est transformée de « *Amirat Lhob* »,

(ES.123) princesse de l'amour à « *une bête de cirque que la vieille exhibait dans sa cage* » (ES.142). Humiliée, torturée et violée, Zahra subissait ces atrocités dans un grand mutisme.

Oum Abbas et son fils, qui maltrahaient et exploitaient la pauvre Zahra, symbolisent l'agressivité de cette société traditionnelle parfaitement décrite par Abbas : « *Dans ce pays, tu réprimes ou tu es réprimé* » (ES.121). Alors Abbas choisit d'être celui qui « *frappe et domine* » (ES.121). A travers ce personnage, Ben Jelloun présente une critique du modèle patriarcal et de l'agressivité masculine. Il rejoint ainsi Habert dans son entreprise de dénonciation d'un système qui favorise le masculin et préjudice le féminin. Les sociétés traditionnelles régies par le patriarcat, contrôlent les individus grâce à « *la division binaire des identités sexuelle* » et instaurent un système de domination où le dominateur, l'Homme, a tous les droits sur le dominé, la Femme.

*Abbas, le patron du cirque forain, c'était une brute, physiquement et mentalement. Il pesait plus de quatre-vingt-dix kilos, et mettait sa virilité dans la force physique qu'il exhibait à toute occasion. Il battait les gamins avec un ceinturon ; oubliait souvent de se laver et de se raser ; mais il passait du temps à arranger sa moustache qui lui barrait le visage. Il disait qu'il avait la force d'un Turc, la foi d'un Berbère, l'appétit d'un faucon d'Arabie, la finesse d'un Européen et l'âme d'un vagabond des plaines plus fort que les hyènes.* (ES.140)

C'est ainsi que Salem décrivait Abbas, le patron du cirque. Il ajoutait que souvent, Abbas « *se montrait violent, dominateur et méprisant...* » (ES.140). Pour résumer, il était « *la crapule intégrale* » (ES.141). Mais ce qui intrigue le plus dans la personnalité d'Abbas, c'est l'étrange relation qu'il entretenait avec sa mère : « *Il dormait souvent dans le même lit qu'elle, posant la tête entre ses seins. On dit qu'il n'avait jamais été sevré du sein, et que sa mère avait continué de l'allaiter jusqu'à un âge avancé, bien au-delà de la puberté.* » (ES.141). Ceci fini par créer un personnage perturbé et extrêmement violent. Cette violence, canalisée par une sexualité perverse, s'abat continuellement sur Zahra. A plusieurs reprises elle est violée par Abbas. Pour se venger et en finir, Zahra, raconte Salem, avant le dernier viol, place dans son intimité des lames enveloppées dans un chiffon. Blessé à mort et fou de rage, Abbas étrangle Zahra avant de succomber à son hémorragie. Salem affirme qu'en tuant Abbas par cette « *méthode asiatique* », Zahra a voulu se suicider et mettre fin à une vie de mensonges et de violence. En effet, Salem pensait qu'une telle histoire ne pouvait se terminer que dans « *une grande violence - un suicide avec plein de sang* » (ES.160). Cette version de la fin de Zahra

rejoint celle des cousines Atkins et spécifiquement Olivia qui se fait violé et étranglé par Stevens. Toutes les deux sont victimes d'hommes frustrés, violents et contrôlés par une société phallogratique et misogyne. Les tensions sociales créent des bourreaux et des prédateurs et écrasent les femmes sous le poids des traditions et de la religion, dont les hommes pour justifier leur comportement. Abbas, au même titre que Stevens, symbolise la force de la loi patriarcale des sociétés traditionnelles.

Comme le fait remarquer Amar, Salem s'identifie aux personnages de son récit et leur donne une image fidèle au vécu d'un « *Noir, fils d'esclave* ». L'aspect tragique de son histoire reflète la réalité de sa condition et de son statut social. Ce processus de la représentation sociale qui « *met en rapport la vision d'un objet donné avec l'appartenance socioculturelle du sujet* »<sup>256</sup>, explique la violence qui traverse le récit de Salem. Et bien qu'il fut « *fils d'esclave* », Salem est un homme qui a « *lu trop de livres* » (ES.160) et a beaucoup étudié. Il pense que l'être androgyne n'est pas une erreur naturelle mais bien un « *détournement social* » orchestré par l'autorité patriarcale oppressante.

#### 5.4.2. Amar

Après Salem, c'est Amar qui intervient pour raconter sa version de l'histoire. Ce vieil instituteur retraité accuse Salem d'avoir « *tout inventé* » (ES.144) et prétend être en possession du manuscrit qu'il a racheté aux infirmiers de la morgue après la mort du vieux conteur. Pour renforcer la crédibilité de son récit, il déclare « *Moi, je ne l'appellerai pas Zahra. Parce que sur le manuscrit il signait par son unique initiale, la lettre A.* » (ES.147). Le récit d'Amar prend un autre chemin que celui de Salem, qu'il finit par détruire. Il remplace l'espace symbolique du cirque forain, duquel Ahmed s'enfuit pour échapper à la violence d'Abbas et de sa mère, par l'espace clos de sa chambre en haut sur la terrasse de sa maison.

Amar qui était « *fatigué par ce pays ou plus exactement par ceux qui le maltraitent et le défigurent* » (ES.160), insiste sur la dureté et la brutalité de cette « *société hypocrite* » (ES.145). Cette violence se manifeste surtout dans les relations hommes femmes. Pour Amar, cela explique l'intérêt qu'il porte, ainsi que les autres auditeurs, à l'histoire énigmatique et

<sup>256</sup>Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot, *stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, 3<sup>e</sup> édition, Arman Colin, Mai 2011, p. 52.

mythique de « *cet homme avec un corps de femme* » (ES.145). Cet être double est, pour Amar, frappé par la fatalité et ne peut s'en sortir qu'à travers une « *réflexion existentielle* »<sup>257</sup>. Amar dénonce une société fourbe rangée par la corruption et qui favorise l'homme en le considérant comme « *un être naturellement supérieure à la femme* » (ES.152). Usant de tous les stratagèmes et de tous les prétextes, tradition, lois, religion... Cette société maintient l'ordre à tout prix ; aucune révolte, aucun désordre n'est permis car « *Dans une société morale, bien structurée, non seulement chacun est à sa place, mais il n'y a absolument pas de place pour celui ou celle, surtout celle qui, par volonté ou par erreur, par esprit rebelle ou par inconscience, trahit l'ordre.* » (ES.154).

Contrairement à Salem, Amar offre à son personnage une fin douce qui dénote avec l'image de sa société. Selon lui, Ahmed s'est éteint « *face au ciel, devant la mer, entouré d'images, dans la douceur des mots qu'il écrivait, dans la tendresse des pensées qu'il espérait ...* » (ES.158). Mais malgré la douceur de sa mort, Ahmed était parfaitement conscient de sa profonde solitude. Sa vie et son corps furent bâtis sur le maintien de l'apparence grâce aux masques, aux mensonges et aux faux-semblants. Il n'était qu'une « *erreur* », l'instrument d'un père pour défier son destin et s'assurer un statut social.

A la fin de son récit, Amar invite Fatouma à donner son avis. Elle est la seule femme dans le cercle de conteurs et de narrateurs. Et puisque c'est une femme, nous allons procéder à l'analyse de sa personnalité et de son récit dans le deuxième chapitre de cette partie, d'autant plus qu'elle se déclare être le personnage principal de l'histoire, Ahmed/Zahra, et l'auteur du livre du secret. Toutefois, elle ne peut pas le prouver car elle a égaré le manuscrit « *Entre-temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J'essayai de le reconstituer mais en vain* » (ES.170)

### 5.4.3. Le troubadour aveugle

Aussitôt que Fatouma termine son récit, c'est un intellectuel étranger qui intervient dans l'histoire, Le troubadour aveugle. Il propose aux autres narrateurs de leur apporter son aide

<sup>257</sup>Violeta Maria Baena Gallé, « L'ambiguïté narrative dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun : L'enfant de Sableet La nuit sacrée », *Cahiers de Narratologie*, n°10, 2001. [en ligne], <https://journals.openedition.org/narratologie/6922> Consulté le 30 septembre 2016.

pour dénouer l'énigme de l'histoire d'Ahmed/Zahra. Cependant, de prime abord il admet qu'il est un falsificateur et qu'il a passé sa vie à déformé les histoires des autres. Il déclare : « *Je suis le biographe de l'erreur et du mensonge* ». Ces paroles installent un doute supplémentaire sur la véracité de sa version. Et au moment où tous les autres conteurs et narrateurs tentent d'assurer l'authenticité de leurs récits, il déclare qu'il ne s'intéresse à l'histoire que « *parce qu'elle n'est pas une traduction de la réalité* » (ES.172). Il dit s'être embarqué dans l'histoire poussé par les mains du « *conteur qui doit être un contrebandier, un trafiquant de mots* » (ES.173). Ce caractère trompeur rapproche le troubadour aveugle de la figure du vieux conteur, même si ce dernier adopte une attitude opposante et tente par tous les moyens de conforter la véracité de son récit.

Ce personnage énigmatique qui « *vien[t] de loin, d'un autre siècle, versé dans un conte par un autre conte* » (ES.172) affirme être en perpétuel déplacement. « *Je voyage beaucoup* », « *À présent je refais les mêmes voyages* » (ES.172), « *Je ne cesse de voyager* » (ES.184). Le voyage le rapproche de lui-même, lui permet en dépit de sa cécité de redécouvrir ce qui l'entoure et peut-être, dit-il « *Je finirai par savoir qui je suis* » (ES.185). Voyager permet à ce narrateur, comme à Ahmed/Zahra de créer un univers différent et d'inventer une nouvelle condition, car chez Ben Jelloun

*Le voyageur traverse le désert, affronte la mer, quitte le pays natal pour instaurer un autre ordre, créer un autre univers, inventer la différence. Tous les prophètes se sont absentés : Jésus a parcouru la Terre Sainte, Moïse a traversé le désert, Mohamed a quitté la Mecque. Après l'errance, Ulysse, Sindbad ont retrouvé leur Ithaque natale<sup>258</sup>*

Grâce au voyage initiatique, les personnages jallouniens découvrent le moi obscur et lointain et s'élève à un rang mythique et prophétique. Fatouma qui affirme être Ahmed/Zahra déclare :

*je viens de loin, de très loin, j'ai marché sur des routes sans fin ; j'ai arpenté des territoires glacés; j'ai traversé des espaces immenses peuplés d'ombres et de tentes défaites. Des pays et des siècles sont passés devant mon regard. Mes pieds se souviennent encore. J'ai la mémoire dans la plante des pieds.* (ES. 163)

<sup>258</sup>Habib Salha, « Le Miroir étoilé : Une lecture de La Prière de l'absent », *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture, op.cit.*, pp.83-84.

Aussi, la femme arabe que le troubadour présente comme étant Zahra, insiste sur le caractère libérateur de cette traversée éternelle « *Je suis allée de pays en pays avec la passion secrète de mourir dans l'oubli et de renaître dans le linceul d'un destin lavé de tout soupçon.* » (ES.180)

Cette idée de voyage et d'errance, qu'Alina Gageatu-Ionicescu signale comme constante dans les textes de Ben Jelloun et comme condition pour accéder au statut de conteur, apparaît clairement dans les récits d'autres conteurs mais chargé d'une différente symbolique.

L'homme au turban bleu évoque cette errance comme signe de perte et de mort prématurée, « *Entre nous, la cendre et l'oubli. Entre vous et moi une longue absence, un désert où j'ai erré...* » (ES.200). Cette perpétuelle marche n'aboutit à rien, il était pris au piège des dédales de cette ville « *Il m'arrivait de marcher longtemps et de me retrouver ensuite par un hasard inexplicable à mon point de départ.* » (ES.204). Ce qui pouvait le délivrer et lui permettre de résoudre l'énigme qui se forme à travers ce labyrinthe, se sont les indices que lui délivre la mystérieuse femme, probablement arabe, qui vient à sa rencontre

*Elle aurait voulu me raconter son histoire sans en atténuer ce qu'elle avait d'insupportable, mais elle a préféré me laisser des signes à déchiffrer. La première métaphore est un anneau comportant sept clés pour ouvrir les sept portes de la ville. [...] Le deuxième objet qu'elle me donna est une petite horloge sans aiguille.[...] Elle me donna aussi un tapis de prières ou est reproduit, dans une trame désordonnée, la fameuse Nuit de noces de Chosroës et Hirin, miniature persane illustrant un manuscrit du Khamzeh, œuvre du poète Nizämy. (ES.189-190)*

Le troubadour aveugle, ainsi que tous les personnages de ce roman sont donc, au même titre que Thésée, obligés de déchiffrer les indices pour dénouer l'énigme et retrouver l'issue de ce labyrinthe. Cependant, en tenant les clés des sept portes de l'histoire, par lesquelles le vieux conteur faisait passer son cercle d'auditeur et ses personnages, le troubadour aveugle est éventuellement le fil d'Ariane qui sauvera tous ceux qui s'aventureront dans le labyrinthe.

Toutefois, il n'est pas le seul à détenir les clés de la ville. Les auditeurs les avaient aussi mais sans le savoir, car ils étaient cachées dans leurs intérieurs ; « *En vérité les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas; et, même si vous le saviez, vous ne sauriez pas les tourner et encore moins sous quelle pierre tombale les enterrer.* » (ES.13). En effet, malgré la possession des clés, personne ne peut sortir de l'impasse, et contrairement au labyrinthe



duquel Thésée sort après avoir tué le Minotaure, celui de l'histoire de cette bravade de la volonté divine est sans issue.

Tout au long de son récit, le troubadour aveugle confond le réel et l'onirique, il se demande « *Ai-je rêvé de la nuit andalouse ou l'ai-je vécue ?* » (ES.197). Il ne s'intéresse plus au temps qui s'écoule, ce qui favorise son égarement. Il déclare « *C'était cela mon labyrinthe personnel que j'aime appeler le « Pavillon de la Solitude limpide »* » (ES.182). Au même titre que le héros mythique qui tentait de constituer son chemin et se délivrer du labyrinthe, le troubadour se remémorait le chemin du désir, pour une femme qui venait lui emprunté des livres. De cette femme ; il en rêvé infiniment, et ce rêve se transforme en un perpétuel labyrinthe

*L'image de cette femme me visite de temps en temps dans un rêve qui se transforme en cauchemar. Elle s'approche lentement de moi, sa chevelure au vent me frôle de tous les côtés, me sourit, puis s'enfuit. Je me mets à courir derrière elle et me trouve dans une grande maison andalouse où les chambres communiquent, ensuite, juste avant de sortir de la maison, et c'est là que les désagréments commencent, elle s'arrête et me laisse approcher d'elle, quand j'arrive à presque l'attraper, je constate que c'est quelqu'un d'autre, un homme travesti ou un soldat ivre. Quand je veux quitter la maison qui est un labyrinthe, je me trouve dans une vallée, puis dans un marécage, puis dans une plaine entourée de miroirs, ainsi de suite à l'infini.* (ES.183)

L'image de la femme aimée se confond avec celle de l'être double. Elle lui échappe et l'entraîne dans des chemins impossibles. Alina Gageatu-Ionicescu note que dans ce passage représentant un « *rêve d'emboîtement labyrinthique* », Ben Jelloun exploite parfaitement l'image métaphorique du labyrinthe par la mise en abyme de l'image de « *l'enfant de sable* » et la symbolique des miroirs, parfaite représentation de l'infini.

Le troubadour aveugle est fidèle à l'image de l'histoire qu'il raconte. Comme tous les conteurs et tous les personnages, il est multiple et insaisissable. Mais il est surtout, pour la plupart des critiques, l'incarnation de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges en personne.

Ce procédé de Ben Jelloun consiste à puiser dans les profondeurs de la pratique textuelle de Borges, jusqu'à l'inventer lui-même dans le texte en lui déléguant une des voix narratives. L'influence borgesienne sur le roman de Ben Jelloun est très visible, mais elle atteint son apogée dans le récit du troubadour aveugle.

## Conclusion

*Que ce soit à travers la présence de certains myèmes, l'allusion ou l'évocation explicite, la convocation du modèle mythique chez Tahar Ben Jelloun et Anne Hébert est un passage obligé pour présenter leurs personnages. Ces derniers, chargés d'une dimension mythique symbolisent les maux des sociétés traditionnelles décrites dans les deux romans. Des sociétés, qui en dépit des distances, se ressemblent dans leur négation du féminin où le système patriarcal favorise le masculin, justifie ses débordements et assure sa suprématie. La dimension mythique transforme les personnages en archétypes et universalisent les valeurs dont ils sont les symboles.*

*Les deux auteurs nous présentent des personnages masculins multiples et insaisissables, dont les rapports avec les personnages féminins se caractérisent par une grande violence. Les hommes de *L'Enfant de sable* et *Griffin Creek* se considèrent comme naturellement supérieurs aux femmes, et se permettent de faire subir à ces dernières de grandes injustices.*

*Hébert et Ben Jelloun, ont réécrit des mythes et ont travesti des figures mythiques et bibliques pour dénoncer la misogynie des sociétés traditionnelles. Ils ont parodié des récits mythiques et bibliques pour revaloriser le féminin. Par ce choix, ils tentent de porter les préoccupations de ces sociétés au-delà de leurs sphères nationales. C'est à la fois une critique sévère de ces sociétés traditionnelles et patriarcales et un désir d'affirmation à l'échelle internationale. Les deux auteurs se considèrent comme les porte-paroles de leurs peuples et les ambassadeurs de littératures engagées qui, par le recours aux mythes, matériaux universels, dépassent le statut de littératures nationales et deviennent universelles.*

*Chapitre 2*  
*Personnages et figures*  
*féminines*

## Préambule

*L'homme a toujours eu recours aux mythes pour mieux saisir l'insaisissable, à savoir le monde et sa propre nature. En évoluant il n'a pas hésité à les adapter à ses nouveaux modes d'expression tels que les arts et spécifiquement la littérature ; « Les résonances mythiques dans les productions littéraires, qu'elles soient effectives dans le texte ou supposées par le lecteur, sont, en effet, innombrables et affleurent à travers thèmes, figures, ou structures »<sup>259</sup>.*

*En dépit d'une misogynie littéraire, les mythes consacrés à des figures féminines et repris par la littérature, semblent être plus nombreux et aussi révélateurs. Le mythe féminin représente souvent un passage incontournable pour la représentation de personnages de femmes. Ces représentations mythiques du féminin, produisant diverses images archétypales de la femme, sont essentiellement issues d'un subconscient et d'un imaginaire masculin. A travers le mythe, dont la principale fonction est l'explication des mystères auxquels l'humain est confronté, l'homme a essayé de s'expliquer la femme, cette Autre qui l'inquiète et qui le fascine en même temps. La littérature contemporaine, en puisant dans l'imaginaire mythique, représente la femme sous différents aspects. Femme idéale, femme fatale, femme soumise ou femme sauvage, les figures mythiques féminines hantent les récits et les productions littéraires. « La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle, et l'homme a fait la femme... »<sup>260</sup>, Ainsi l'homme conçoit la femme qui lui convient et qui répond à ses aspirations et à ses fantasmes; en la créant il peut s'immuniser de celle qui incarne pour lui le danger et l'ambiguïté.*

## Les personnages féminins

Grâce à nos analyses effectuées dans la partie précédente, nous avons pu constater la dimension mythique qui traverse les deux romans de notre corpus. Les cadres spatio-temporels, les structures ainsi que les pratiques intertextuelles reflètent la forte présence des mythes, et sous divers formes, dans ces textes. Nous avons également consacré un chapitre, dans la présente partie, aux personnages masculins des deux romans dans lequel nous avons montré le recours des deux auteurs à différents archétypes et figures mythiques pour présenter

<sup>259</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *op.cit.*, p.46.

<sup>260</sup> Gustave Flaubert, Extrait d'une lettre à Louise Collet, 1853.

leurs personnages masculins. Hébert et Ben Jelloun présentent, à travers de nombreux mythes, une image assez négative du masculin afin d'apporter une critique aux valeurs misogynes de leurs sociétés respectives.

L'analyse des noms de personnages masculins et leurs personnalités, les références aux personnages bibliques et mythiques, les citations des personnages, même présentées sous un mode parodique, ont permis de relever un réseau considérable de réminiscences mythiques. Les archétypes et les mythèmes présents dans les textes ont permis aux auteurs de remettre en cause le système social binaire qui favorise le masculin au détriment du féminin.

Pour la présentation du personnage féminin, nous partons de l'hypothèse que les deux auteurs ont chargé leurs protagonistes féminins de la même symbolique et de la même dimension mythiques. Anne Hébert et Tahar Ben Jelloun, comme un grand nombre d'auteurs contemporains, puisent dans l'imaginaire mythique pour présenter la femme et son statut social. À travers la conception d'un univers romanesque aux allusions mythiques, ils présentent leurs textes comme une réflexion sur l'identité féminine et sur sa représentation dans les sociétés.

Afin de vérifier notre hypothèse, nous devons démontrer le comment et le pourquoi de ce choix commun des deux auteurs, aussi distincts, de construire des personnages féminins où se reflètent des visages et des figures mythiques. Ceci nous mènera à répondre à notre problématique initiale et à comprendre les répercussions d'une telle démarche sur la construction et le sens des textes.

Comme nous l'avons déjà signalé, la réécriture des mythes féminins est souvent masculine. La particularité de notre corpus réside dans l'hétérogénéité de ses concepteurs. Si *L'Enfant de sable* est écrit par un homme de lettres, *Les Fous de Bassan* est l'œuvre d'une plume féminine. Cela pourra-t-il influencer la procédure représentative des personnages féminins ? Ou encore les mythes investis ? Ces questionnements se rajoutent à nos interrogations initiales.

Toujours dans une perspective mythocritique, nous serons amenés, afin d'apporter les potentielles réponses à notre problématique, à appliquer une analyse approfondie aux personnages féminins. Nous ambitionnons de démontrer comment, à travers la réécriture

mythique, les deux auteurs dénoncent le statut social de la femme et tendent vers une revalorisation de la condition féminine.

## 1. Femmesmythiques, soumises et révoltées

*L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert se présentent comme une peinture et une critique de sociétés traditionnelles régies par le patriarcat. Dans ces sociétés c'est l'homme qui dirige et la femme lui doit obéissance et soumission. Elle doit se plier aux valeurs et aux traditions ancestrales. Les deux auteurs, à travers leurs textes, dénoncent l'attitude masculine hypocrite vis-à-vis des femmes. Les hommes prennent comme prétexte les préceptes religieux et les détournent à leur avantage. La passivité des femmes renforce la sous-entendue supériorité masculine et appuie les hommes dans leurs attitudes patriarcales et misogynes. Les personnages féminins dépeints par Ben Jelloun et Hébert représentent une grande variété de profils féminins ; de la femme soumise à la femme révoltée, les deux auteurs, à travers ces multiples archétypes dénoncent le système patriarcal dominant dans leurs sociétés et invitent les femmes à prendre conscience de leur situation alarmante et d'agir pour l'amélioration de leur condition.

L'analyse de ces profils féminins nous permettra d'apprécier le travail de réécriture mythique procédé par les auteurs, afin de présenter leurs personnages féminins. Grâce à une interprétation et une présentation personnelle de mythes universels, les deux auteurs tentent de revaloriser le féminin et d'élever leurs textes au statut de littératures universelles.

### 1.1. Les mères

La femme soumise est par définition celle qui se fait dominer par sa moitié et qui se laisse apprivoiser sans aucune forme de contestation. Obéissante et docile, elle doit accepter la condition qui lui est imposée par l'homme. Elle peut être une jeune fille naïve et sans expérience, une épouse dévouée et fidèle ou toute femme subissant l'injustice dans le silence. Dans *L'Enfant de sable*, toutes les femmes sont plus au moins soumises à une volonté masculine. La mère, les sœurs, Fatima, Fatouma, Zahra et même Ahmed, toutes ont en commun d'être sous l'emprise d'une société misogyne qui ne les conçoit qu'en tant qu'être

inférieure et infirme. Dans une lettre adressée à son correspondant anonyme, Ahmed/Zahra décrit le statut de la femme de la société traditionnelle marocaine, « Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilège. Être tout simplement est un défi. » (ES.94).

La mère d'Ahmed/Zahra illustre parfaitement le profil dessiné par son enfant. Femme soumise et obéissante, elle n'existe qu'à travers son mari. Elle incarne donc une certaine image de la première femme biblique Ève, naît d'Adam et dépendante de lui. Mère de toute l'humanité, le mythe biblique la présente comme étant conçue uniquement pour la procréation et la préservation du genre humain. Pierre Brunel affirme que

*Ève c'est la femme, et nul verset n'a été plus paraphrasé que ceux de la Genèse consacrés à la première femme : ceux qui décrivent sa naissance, son union à l'Adam, sa tentation par le serpent, sa faute, sa condamnation, son nom et son destin ; trois aspects se mêlent ainsi : la femme, la victime, la mère.<sup>261</sup>*

A travers son personnage, Ben Jelloun exploite les trois aspects de l'Ève mythique, mais c'est surtout son image de victime qu'il met en avant. Ainsi, il présente une femme complètement subordonnée à son homme. N'ayant que des filles, elle ne peut se proclamer une mère digne de ce nom. Sa soumission et sa dépendance, font d'elle la victime éternelle d'une société traditionnelle et patriarcale. Cette épouse dévouée n'a même pas de nom, sa personne se limite dans son rôle de femme du grand artisan, Hadj Ahmed Souleïmane. Elle mène une vie monotone et sans intérêt qui se résume à « ...peu de chose : la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam. » (ES.34). L'attente, est celle d'un fils qui fera d'elle une vraie femme, « une princesse ». Cette femme ne peut exister tant qu'elle n'accouchera pas d'un enfant mâle. Sans garçon, pour son mari et pour son entourage, elle ne peut être que l'Ève coupable du malheur des siens. Après sept naissances féminines, elle confirme son infirmité auprès de son époux :

*Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais, au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité : ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera – à perpétuité – que des femelles. Tu n'y peux rien. Ça doit être une malformation, un manque d'hospitalité qui se manifeste naturellement et à ton insu à chaque fois que la graine que tu portes en toi risque de donner un garçon. (ES.21-22)*

<sup>261</sup>Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit.,p. 549.

A travers le personnage de la mère, Ben Jelloun nous offre une image représentative de la femme marocaine, et maghrébine au sens général. Le Maroc des années quatre-vingt, contexte de la publication du roman, était marqué par les toutes premières émergences des voix féminines pour l'émancipation des femmes et contre l'inégalité entre les sexes. Ben Jelloun était un sympathisant de la cause féminine, et en la présentant à travers l'image dévalorisante de la femme soumise, dénonce tout le système social marocain et invite la femme à se mobiliser pour une revalorisation de son statut social. Afin d'apporter une nouvelle vision au genre féminin, Ben Jelloun n'hésite pas à avancer une image peu glorieuse de la féminité. Il « *choque parfois son lecteur, en réduisant la femme à un simple produit de consommation* »<sup>262</sup>. La stratégie de Ben Jelloun consiste à présenter la femme à travers l'archétype de l'éternelle victime du patriarcat, et d'une société assujettie aux traditions ancestrales, afin de dénoncer sa réclusion, sa subordination et sa sujétion à l'autorité du mâle. Cette image du personnage féminin est une représentation fidèle du statut réel de la femme marocaine des années quatre-vingt. En tant qu'homme, Ben Jelloun, encourage les revendications du discours féminin, considérant que l'émancipation de la femme rejoint par sa nature son désir de libération en tant qu'auteur postcolonial. Michèle Chossat explique que Ben Jelloun s'approprie le discours féminins afin de satisfaire ses aspirations d'homme/écrivain postcolonial, confronté lui-même aux « *barrières du colonialisme* » :

*La sympathie de Ben Jelloun envers la cause féminine peut être qualifiée de paternaliste car exprimant des convictions masculines doublées d'idées parallèles au discours d'émancipation féminine occidentale. Ben Jelloun, un homme, impose une vision nouvelle de la femme, une façon d'être et de se comporter dans la société musulmane marocaine.*<sup>263</sup>

A travers le personnage de Félicity, Anne Hébert présente une autre image de la mère. Mère du révérend Nicolas Jones et Grand-mère de Stevens, Perceval, Nora et Olivia, Félicity incarne l'aspect maternel de l'Ève mythique. Mais comme le souligne Gligor, cette image apaisante de l'Ève maternelle et docile est déboulée par le côté ténébreux de Félicity. La personnalité équivoque de Félicity, à la fois affectueuse et distante, n'est pas sans rappeler l'image mythique et ambivalente de la Déesse Mère. Hébert, fortement influencée par la Bible, qu'elle considère comme un « *livre extraordinaire* »<sup>264</sup>, investit principalement l'image

<sup>262</sup> Michèle Chossat, *op.cit.*, p. 137.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>264</sup> André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n°3, printemps 1982, p. 444.



mythique et biblique d'Ève, en lui conférant des caractéristiques archétypales de la Grande Déesse.

Cette ancienne figure mythique, appelée aussi Déesse mère, est présente dans de nombreux mythes extrabibliques. Possédant plusieurs aspects, terrestre, aquatique, tellurique... la mère universelle est crainte et vénérée à la fois. Bienfaitrice et dévastatrice, elle est le symbole de la fertilité terrestre et marine mais surtout celle des forces naturelles destructrices. Gligor affirme que la mère hébertienne bénéficie de l'ambivalence symbolique de la Déesse mère. Elle peut être protectrice et affectueuse comme elle peut se transformer en un être ambigu et potentiellement dangereux. Selon la critique, Hébert en s'appropriant les traits de cette figure mythique, réactualise un processus de réforme, orchestré par l'imaginaire chrétien :

*Cette affinité des images maternelles hébertiennes avec le mythe de la Grande Déesse antique (Déméter, Thétis, Ishtar, Isis) ne fait que refléter sur le plan de l'œuvre le phénomène survenu dans le cadre de l'imaginaire populaire chrétien ; ce dernier, faute de pouvoir anéantir les croyances ancestrales liées aux divinités féminines, les a progressivement intégrées et « réformées » au sein de la vision mythico-religieuse chrétienne.*<sup>265</sup>

Ainsi, Félicity Jones qui « met au monde des fils et des filles, selon le bon vouloir de son mari » (FB.34), devient avec le temps, jouant pour elle et contre son mari, forte et indépendante. Elle manifeste une certaine image archétypale de la Déesse mère. Elle apparaît pour son fils et ses petits-enfants comme une créature marine, une étoile de mer, un dauphin ou une méduse géante. « Elle règne sur la mer » (FB.35) et s'y baigne, avant le lever du soleil, afin d'accueillir le nouveau jour, « Le premier reflet rose sur la mer grise, ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite et que c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues. » (FB, 113). Par sa grandeur et sa force, elle domine son entourage. Nora se souvient d'un incident avec cousin Perceval, rapidement réglé par l'intervention de Félicity,

*Mon cousin Perceval grandit et grossit à vue d'œil. Il devient un géant. [...] Mais voici ma grand-mère, de pied en cap, plus grande encore que Perceval, plus forte que Perceval, la puissance même de ce monde, dressée au-dessus de nous, qui commande et ordonne, tonne et foudroie. (FB.117)*

<sup>265</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 258.

Les pouvoirs divins de cette Grande mère originelle semblent être confirmés, d'autant plus que Félicity, dans ses immersions matinales dans son espace aquatique, refusait catégoriquement la présence de son fils Jones, le privant ainsi de son amour maternel. En effet, enfant, Jones avait souffert de l'attitude distante de sa mère envers lui, « *Mais pour ce qui est des filles de ses filles, son [Félicity] contentement n'a pas de borne.* » (FB.37). Lui qui « *Tombe en extase si la main de Félicity effleure [sa] main* » (FB.25), n'a droit qu'à une mère distante et insensible à son égard. Félicity attend l'arrivée de ses petites-filles pour aimer. Pour lui rendre hommage et gagnait son cœur, Jones rêvait de son enfant qu'il offrira à sa mère afin de lui prouver sa puissance et avoir sa grâce, « *Que seulement Irène, ma femme, me donne un fils et je l'offrirai à ma mère, Félicity Jones, en témoignage de ma puissance. [...] Elle le bercera dans ses bras solides, tout contre la douce chaleur de sa poitrine et je serai rentré en grâce.* » (FB.32).

A travers l'investissement de l'ambivalence de l'image de la Grande mère dans la présentation de ce personnage féminin, Hébert opte pour un autre choix que celui de Ben Jelloun. Ce dernier avait insisté sur l'aspect de victimisation pour illustrer le personnage de la mère d'Ahmed/Zahra. Cet aspect correspond à la réalité de la condition des femmes marocaines des années quatre vingt, encore emprisonnées sous l'autorité du patriarcat. A la même époque, correspondant également à la publication des *Fous de Bassan*, les femmes québécoises avaient déjà parcouru un long chemin dans la revendication de leurs droits. Elles sont présentes dans tous les domaines et se distinguent par leurs réalisations. Nombreuses femmes sont élues dans des postes politiques de grande importance et accélèrent l'entrée en vigueur de lois assurant le droit des femmes en matière de protection, de travail et d'égalité. Hébert, en tant que femme québécoise, participe à ce mouvement d'émancipation et de libération féminine. A travers ses personnages, notamment Félicity, elle présente la femme comme détentrice d'un pouvoir divin digne d'une vénération. Hébert greffe sur le mythe biblique de la première femme, Ève, des images de la Grande Déesse. L'Ève hébertienne acquière des traits de cette divinité païenne, que certaines idées féministes présentent comme une divinité primordiale ayant régné avant les « *Dieux masculins des religions abrahamiques* ». cette revalorisation du pouvoir féminin, à travers la reformulation du mythe biblique à la lumière d'une image mythique extrabiblique, peut se lire comme une critique qu'Hébert adresse à l'encontre de l'attitude ecclésiastique envers la gente féminine.

## 1.2. Les sœurs

Les femmes créées par Ben Jelloun ressemblent à celles de l'univers hébertien, mais vivant dans un contexte différent, elles subissent les lois d'une société plus traditionnelle et plus patriarcale. Toutes, à quelques exceptions près, reflètent l'archétype de la femme soumise et sont représentées à travers les mythes les plus révélateurs de cette facette de l'identité féminine.

Les sept filles, sœurs d'Ahmed/Zahra, sont complètement ignorées par leur père, il les considère comme une erreur et s'estime comme un homme sans progéniture. Il se contente de leur donner son nom et son indifférence ;

*Bien sûr tu peux me reprocher de ne pas être tendre avec tes filles. Elles sont à toi. Je leur ai donné mon nom. Je ne peux leur donner mon affection parce que je ne les ai jamais désirées. Elles sont toutes arrivées par erreur, à la place de ce garçon tant attendu. Tu comprends pourquoi j'ai fini par ne plus les voir ni m'inquiéter de leur sort. Elles ont grandi avec toi. Savent-elles au moins qu'elles n'ont pas de père ? Ou que leur père n'est qu'un fantôme blessé, profondément contrarié ? Leur naissance a été pour moi un deuil. (ES.22)*

Pour rétablir son honneur, Hadj Ahmed Souleïmane décide de détourner le destin. Quoi qu'il arrive, le huitième enfant sera un garçon, « *L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille* » (ES.22-23). Par cette décision, Hadj Ahmed Souleïmane renforcera sa position sociale, assurera l'avenir de sa famille et la préservation de sa fortune. Concernant son épouse, il lui assure : « *Tu seras une mère, une vraie mère, tu seras une princesse, car tu auras accouché d'un garçon. L'enfant que tu mettras au monde mâle.* ». (ES.). Cette bravade de l'ordre divin rétablira également le statut de la mère et fera d'elle, aux yeux de tous, une véritable Eve, capable d'engendrer la vie. La mère en partageant avec son époux le secret de la véritable identité de son enfant, finira par se sentir concernée par un projet de vie commune avec son mari. Elle aura enfin, en plus d'être la mère d'un garçon, un semblant d'action sur sa vie.

Tout en reconnaissant les filles comme les siennes, en leur donnant son nom, Hadj Ahmed Souleïmane nie toute relation affective avec elles. Il précise à sa femme que « *...tes filles, Elles sont à toi* » (ES.35). Il ne les a pas désiré et n'a à leur égard aucun sentiment, pour lui elles n'existent pas. Ben Jelloun, marque le refus du père d'être le géniteur de ses filles par la

privation de ses filles de prénoms. Sans prénoms, elles n'existent pas, non seulement pour leur père, mais pour la société entière. L'effacement identitaire de ces filles renforce leur position d'infériorité, et les confronte dans leur rôle de femme effacées et soumises. Ahmed, en s'assurant en tant qu'homme et en jouant parfaitement le rôle qui lui est assigné par son père, reproche à sa mère et à ses sœurs leur passivité et leur silence:

*Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence ..., elles obéissent, mes sœurs obéissent; toi, tu te tais et moi j'ordonne ! Quelle ironie ! Comment as-tu fait pour n'insuffler aucune graine de violence à tes filles ? Elles sont là, vont et viennent, rasant les murs, attendant le mari providentiel... quelle misère ! (ES.53)*

En tant qu'unique mâle de la maison, Ahmed exige l'obéissance des membres féminins de sa famille. Sa part féminine s'insurge contre la passivité de sa mère et de ses sœurs, mais il profite de sa situation pour confirmer sa supposée supériorité et échapper à l'étroitesse du monde et de l'univers de ces femmes.

*Il avait décidé que son univers était à lui et qu'il était bien supérieur à celui de sa mère et de ses sœurs -en tout cas très différent. Il pensait même qu'elles n'avaient pas d'univers. Elles se contentaient de vivre à la surface des choses, sans grande exigence, suivant son autorité, ses lois et ses volontés. (ES.9-10)*

Cependant, et en dépit du règne absolu de leur frère, les sœurs d'Ahmed, contre toute attente, tentent de se venger de lui dans un dernier et ultime acte de rébellion, « *les filles restées à la maison dilapidèrent l'argent de l'héritage et cherchaient à nuire d'une façon ou d'une autre à leur frère caché, mais ce frère était hors d'atteinte; invisible, il continuait malgré tout de régner.* » (ES.93). En gaspillant la fortune de leur père, les filles de Hadj Ahmed Souleïmane détruisent la cause principale de leur malheur et de leur condition, et s'insurgent contre toutes les valeurs de la société traditionnelle marocaine, faisant du mâle le seul protecteur de l'héritage paternel et le digne successeur de son règne.

Celui qui semble, aux yeux de tous, être l'homme de la maison et le légitime héritier de la fortune et de l'autorité paternelle, n'est autre qu'une femme soumise à une volonté masculine. Bien qu'il semble profiter de sa situation et des avantages que lui procure sa condition d'homme, Ahmed est contraint, malgré lui/elle, de se soumettre au plan de son géniteur, de renier sa véritable identité féminine et de jouer un rôle imposé par ce père soucieux de son

apparence et de son statut social. Cependant, et contrairement à ses sœurs, la soumission aux décisions paternelles sauve Ahmed du triste destin de ses sœurs.

Ben Jelloun, encore une fois présente le personnage féminin à travers l'archétype de la femme soumise et obéissante. L'auteur dénonce l'attitude des hommes vis-à-vis des femmes de la société marocaine, mais s'insurge également contre la passivité de ces dernières. Il lance un appel à ces femmes à se prendre en main et à lutter pour leurs droits. Dans *Les Fous de Bassan*, certaines femmes ont le même profil que les sœurs d'Ahmed/Zahra. Elles apparaissent dès le début de l'histoire de Griffin Creek.

Les premières femmes qui apparaissent dans *Les Fous de Bassan* sont les jumelles ; sœurs de Stevens et de Perceval et nièces du révérend Jones, elles sont aussi ses servantes. Jones déclare que, « *Ces filles sont folles [...] Avec toute une imagerie démente qui dévergonde sur mes murs. Ces filles sont hantées.* » (FB.17). Leur statut de femmes n'est pas totalement confirmé « *Sans jamais avoir été femmes [...] Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux* » (FB.17). Cette identité oscillante renforce l'ambiguïté de leur personnalité et les inscrit dans une optique identitaire floue. Après les avoir prises à son service, le révérend prend un malin plaisir à les dominer, « *Je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire. J'aime les voir trembler quand je les réprimande...* » (FB.17). Dominées et réprimandées, Suis Pam et Suis Pat représentent par excellence l'archétype de la femme soumise. Exclues de leur féminité et de leur sexualité, condamnées à l'obéissance éternelle, ces filles reflètent l'image d'une société en proie à une crise identitaire, isolant la source de ses angoisses et de ses détresses.

Cependant, ces filles trouvent le moyen de manifester un soupçon de révolte contre la tyrannie du pasteur. Pour son projet de galerie des ancêtres, Jones confie aux jumelles de peindre toutes leurs aïeules à l'exception de Nora, Olivia et Irène. Mais les jumelles bravent l'interdit du pasteur et « *Preignent un malin plaisir, malgré [s]a défense, à faire surgir sur le mur, à plusieurs reprises, les petites Atkins et Irène, [s]a femme.* » (FB.16). Maître de leurs vies, le pasteur regrette d'avoir donné aux jumelles l'occasion de s'exprimer. Il estime que leur barbouillage n'est pas à la hauteur de son projet, « *Tout un mur gâché. L'idée même de galerie sabotée, saccagée. Il ne fallait pas permettre aux jumelles de lâcher leur imagination dans la galerie des ancêtres.* » (FB.17). Dépositaire du Verbe à Griffin Creek, Jones, au nom de son statut d'homme d'église et grâce au discours religieux, manipule les jumelles et les maintient à son service. Il affirme,

*...la plupart du temps je les mène avec une trique de fer. Sans jamais les toucher, rien qu'avec ma voix de basse caverneuse, je les tourne comme des feuilles légères dans le vent. Pour elles seules je débite mes plus beaux sermons. Tous les anges du ciel et les démons de l'enfer surgissent de la Bible, à mon appel, se pressent la nuit au chevet des jumelles endormies. (FB.18)*

Hébert, à travers les personnages des jumelles, critique le discours religieux et, en dépit d'une prédominance des voix masculines dans le roman, donne la parole aux voix féminines pour s'insurger contre le discours patriarcal. L'insoumission des jumelles à l'autorité absolue du pasteur symbolise le mouvement d'émancipation féminine dans lequel les femmes québécoises, se sont engagées.

### 1.3. Les épouses

Chez Ben Jelloun et Hébert, les épouses disposent d'une place très significative dans la trame romanesque. Reléguées à une position inférieure, elles symbolisent le désarroi des femmes dans ces sociétés traditionnelles. Chacune d'elles s'adapte à sa condition et réagit selon sa personnalité. Si certaines choisissent d'abandonner et d'accepter leur sort, d'autres préfèrent lutter, même silencieusement.

Dans *L'Enfant de Sable*, Ahmed, l'homme artificiel, se prend au jeu de son identité masculine et décide même de prendre pour épouse, sa cousine Fatima. Handicapée et épileptique, Fatima semblait être la couverture idéale pour cet homme artificiel. Tous les maux de la boîte de Pandore se rassemblent dans son corps frêle et meurtrie, la condamnant à un isolement total. Plus que les autres femmes de son entourage, elle est soumise à sa double condition, de femme et d'infirmes. Rejetée par les siens, Fatima se réfugie dans ses lectures mystiques et dans sa solitude.

*Tout le monde dans la famille s'était habitué à la voir se cogner la tête contre des murs invisibles. Personne ne s'émouvait ni ne s'inquiétait. [...] Ses sœurs et frères étaient à leur place, pleins d'avenir, heureux de faire des projets, [...], un peu contrariés d'avoir une sœur qui apporte une fausse note dans un paysage harmonieux.[...] elle semblait dans une espèce de mélancolie pitoyable où elle cernait son être. Sacrifiée et lasse, elle était une petite chose déposée par l'erreur ou la malédiction sur la monotonie quotidienne d'une vie étroite. Déposée ou plaquée sur une table abandonnée dans un coin de la cour où les chats et les mouches aiment tourner en rond.(ES.74)*

La condition de Fatima intéresse Ahmed, il l'a choisie pour sauver les apparences et renforcer sa position sociale et religieuse d'homme respectable. Mais ce qu'il prend pour un être faible et démuné, s'avère être une femme d'un grand courage; elle arrive à transformer la situation à son avantage. De prime abord, Fatima profite de sa nouvelle condition de femme mariée et remercie Ahmed de l'avoir sortie de la maison paternelle. Celui-ci est perplexe et la soupçonne de connaître son secret. Sa présence finit par le troubler, et il se sent pris au piège et entraîné dans le sombre monde de Fatima. Cette femme qui n'aspirait à « être rien du tout », qui annulait toute sexualité en elle, reflétait à Ahmed sa propre image. Il déclare « *C'était là mon miroir, ma hantise et ma faiblesse.* » (ES.77). Peu à peu, Ahmed commence à se sentir dépassé par les événements et détourné de son projet initial. Celle qui était censée être la couverture de sa fausse identité, s'est révélée d'une grande intelligence. Elle a su utiliser Ahmed non pas pour sortir de sa condition mais pour emprunter le cheminement de la mort et de la libération éternelle.

Fatima symbolise la condition féminine dans les sociétés traditionnelles. Celles-ci enrôlent la femme dans des fonctions précises et limitent l'univers féminin à la gestion du foyer et à l'enfantement. Pareille à une Ève mythique et biblique, la femme traditionnelle ne peut exister qu'à travers l'homme auquel elle est totalement soumise. Et si, comme Fatima, elle est dans l'incapacité d'honorer ses obligations, elle se retrouve rejetée, délaissée, et placée au plus bas de l'échelle sociale.

Dans *Les Fous de Bassan* c'est Irène, la femme du pasteur, qui endosse le rôle de la femme soumise. Jones, qui tenait les jumelles à son service, est maître de leurs moindres faits et gestes. En les dominant, il croit vaincre son péché, « *Le péché est tapi à la porte, son élan est vers toi, mais toi domine-le* » (FB.17). Citation biblique à l'appui, il considère le féminin comme première source du péché et adhère à l'image de l'Ève mythique et pécheresse. Cependant, il ne peut s'empêcher de penser à sa propre transgression. Cette transgression, ce péché, Irène la femme du pasteur le connaît très bien, cela l'a poussée à en commettre un autre encore plus grave : « *Ma tante Irène a commis son propre péché, au petit matin, dans la grange. Le péché de ma tante Irène est le plus grave de tous, celui qui ne pardonne pas, le même que Judas qui est allé se pendre comme ma tante Irène.* » (FB. 129-130).

Le pasteur, dont la vision misogyne s'inspire des textes pauliniens, adhère à une conception dégradante de la femme, la considérant comme un être inférieur tenu à l'obéissance et à la soumission. Son épouse Irène, dont le prénom porte le sème de la royauté (**IRène**), n'est

pourtant que, « *Faite pour devenir femme de pasteur, ombre grise derrière la personne sacrée du pasteur* » (FB.32) et ne représente pour lui qu'une femme stérile et froide. Incapable de lui donner un enfant, elle est perçue par son mari « *Comme une créature inutile* » (FB.23).

Etant stérile et dans l'impossibilité de donner la vie, et en dépit de sa soumission totale à son époux, Irène ne peut pas être une Ève à part entière, cependant elle est comparée par Nora à Judas. Ce personnage biblique est l'archétype du traître ; selon les écrits bibliques, il vendit Jésus aux grands prêtres de Jérusalem pour trente pièces d'argent. Après sa trahison, prit de remords, Judas se pend tout comme Irène.

*Alors Judas, qui l'avait livré, voyant qu'il avait été condamné, fut pris de remords et rapporta les trente pièces d'argent aux grands prêtres et aux anciens : "J'ai péché, dit-il, en livrant un sang innocent." Mais ils dirent : "Que nous importe ? À toi de voir." Jetant alors les pièces dans le sanctuaire, il se retira et s'en alla se pendre.*<sup>266</sup>

L'un traître, l'autre victime de trahison, tout deux se rejoignent dans leurs fins. Pour Nora, sa tante Irène est Judas, non parce qu'elle a trahi, mais parce qu'elle a fini pendue comme lui. Par cette comparaison, Nora a mythifié sa tante. Irène passe de l'image de la femme soumise et obéissante à celle du personnage biblique et mythique de Judas.

Par cette convocation d'un mytheme biblique, Hébert fait évoluer le statut d'Irène en lui offrant une place dans l'histoire de sa communauté. Comme pour Judas, Irène marque les esprits des habitants du village et inscrit son nom dans son histoire. Nous pensons aussi que le suicide symbolise une manière de contestation qu'Irène adopte pour se soulever contre l'indifférence et l'infidélité de son mari, tout comme les jumelles, qui ont aussi manifesté une certaine forme de rébellion. En dessinant les visages d'Irène et des petites Atkins sur les murs de la galerie des ancêtres, elles ont bravé l'interdit et désobéi aux ordres du pasteur. Ce dernier a d'ailleurs été très surpris de leur révolte, « *Depuis le temps que je dis à l'une va et elle va, et à l'autre de venir et elle vient, je m'étonne de leur soudaine protestation.* » (FB.18).

Les deux auteurs présentent les personnages des épouses à la lumière de la figure de l'Ève mythique. Au-delà de leur statut de victime, les femmes sont pour les sociétés traditionnelles

<sup>266</sup>Bible de Jérusalem, Matthieu 27,3-5, [en ligne] <https://www.levangile.com/Bible-JER-40-27-4-compact-Contexte-non.htm> Consulté le 6 février 2018.



coupables d'être la source du malheur, coupables d'être infirmes et surtout coupables d'être femmes.

#### 1.4. Les femmes solitaires

Dans les deux romans de notre corpus, les femmes solitaires, minoritaires et marginalisées, représentent une charge symbolique très significative du statut des femmes dans les sociétés respectives des auteurs, et spécifiquement celles de l'époque de la publication des romans. Veuves, divorcées ou célibataires, elles troublent l'ordre général et se retrouvent accusées de tous les torts et rejetées. Ahmed/Zahra l'a bien précisé dans son manuscrit: «... *dans ce pays, une femme seule est destinée à tous les refus.* » (ES. 154). Ces paroles, rapportées par Amar, l'un des conteurs de l'histoire de l'enfant de sable, témoignent de la condition dégradante de la femme dans la société marocaine traditionnelle de l'époque. Ahmed/Zahra, non sans sarcasme, définit la société dans laquelle il vit, et la place qu'elle réserve aux femmes :

*Dans une société morale, bien structurée, non seulement chacun est à sa place, mais il n'y a absolument pas de place pour celui ou celle, surtout celle qui, par volonté ou par erreur, par esprit rebelle ou par inconscience, trahi l'ordre. Une femme seule, célibataire ou divorcée, une fille-mère, est un être expose à tous les rejets.* (ES.154)

L'une des femmes solitaires de *L'Enfant de sable* et qui transgresse par sa condition toutes les valeurs de sa société est la vieille Fatouma. Son âge avancé rappelle le temps mythique et révolu dans lequel elle a vécu. Elle exploite sa vieillesse et intègre les espaces publics, habituellement réservés aux hommes. «*Moi, je suis à présent vieille, c'est pour cela que je suis avec vous.* » (ES.161). Fidèle auditrice du vieux conteur, elle livre, à la disparition de ce dernier, elle aussi, après Salem et Amar, sa version de la suite de l'histoire d'Ahmed/Zahra. Invitée par Amar à donner son avis, Fatouma hésite à parler et commence par s'indigner contre les lois patriarcales de son pays, réduisant les jeunes femmes au silence,

*Oui, je ne dis rien, parce qu'une femme, dans ce pays, a pris l'habitude de se taire ou alors elle prend la parole avec violence. [...] Je suis libre parce que je suis vieille et ridée. J'ai droit à la parole parce que ça n'a pas d'importance. Les risques sont minimes.* (ES.160-161).

Vieille femme, sans progéniture et vivant seule, Fatouma dénote dans le tableau de cette société traditionnelle où une femme doit être prise sous l'aile d'un homme et sous son protectorat. Son âge avancé et sa vulnérabilité lui procure une certaine liberté car elle est dans l'incapacité d'agir et de faire changer l'ordre établi.

Fatouma commence à raconter sa propre version de l'histoire, mais contrairement à ses deux compagnons, qui inventent des bouts d'histoires, reflétant leurs cultures, vécus et statuts sociaux, elle s'identifie à l'enfant de sable et affirme que l'histoire est la sienne. Elle affirme avoir perdu le cahier où elle consignait son histoire et que c'est en écoutant le vieux conteur et Amar et Salem après lui, qu'elle a pu se remémorer certaines étapes de sa vie. En fait Fatouma déclare en avoir, exceptionnellement, eu deux : « *Ce n'est pas courant d'être porteur de deux vies.* » (ES.170). Mais si l'identité masculine fut imposée au personnage d'Ahmed/Zahra, celle de Fatouma est choisie et assumée :

*Alors j'eus l'idée de me déguiser en homme. [...]C'était une expérience assez extraordinaire de passer d'un état à un autre. Dans mon cas j'allais changer d'image, changer de visage dans le même corps, et aimer porter ce masque jusqu'à en profiter avec excès.* (ES.166)

Comme pour Ahmed/Zahra, l'androgynie de Fatouma est un acte et non une nature. Imposé à Ahmed/Zahra, il est totalement consenti pour Fatouma. C'est elle-même qui décide de changer d'apparence et d'être double. L'être mythique est ainsi créé volontairement par celle qui incarnera le rôle de l'androgynie. Cette différence de pouvoir d'action face au choix du déboulement identitaire, en plus d'insérer un réel doute sur les affirmations de Fatouma d'être Ahmed/Zahra, résulte sans doute de l'âge des deux personnages. En effet, Fatouma, vieille et ridée pouvait se permettre de vivre dans le corps d'un autre et sous une autre identité, son âge lui conférait une certaine forme de respect ou plutôt de tolérance. Cette femme solitaire dénonce les injustices faites aux femmes depuis la nuit des temps ;

*Naître garçon est un moindre mal...Naître fille est une calamité, un malheur qu'on dépose négligemment sur le chemin par lequel la mort passe en fin de journée... Oh ! Je ne vous apprends rien. Mon histoire est ancienne ..., elle date d'avant l'Islam ... Ma parole n'a pas beaucoup de poids... Je ne suis qu'une femme,* (ES.168)

Mais au moment où Fatouma insiste sur l'infirmité de sa condition de femme, privée du droit à la parole et à l'action, une autre femme, Oum Abbas, renverse l'ordre des choses et s'impose dans cette société habituellement intolérante pour les femmes. Ahmed/Zahra l'a décrit ainsi : « *Il est des femmes dans ce pays qui enjambent tous les ordres, dominant, commandent, guident, piétinent : la vieille Oum Abbas.* » (ES.131). Grâce à ce personnage, Ben Jelloun crée un contraste entre l'image de la femme effacée et soumise, incarnée par la mère de l'enfant de sable, et l'image de cette femme tyrannique, qui ne peut que rappeler certains des aspects les plus terrifiants de la grande Déesse Mère. La présence d'Oum Abbas, que « *Les hommes [...] redoutent et pas seulement son fils.* » (ES.131), dans l'entourage d'Ahmed/Zahra, lui permet de s'insurger contre la faiblesse et la passivité de sa mère, « *J'évoque aussi la figure de ce tempérament fort et brutal pour amadouer la présence de ma mère dans cette obscurité troublante.* » (ES.132). De caractère fort et libéré, Oum Abbas, en dépit de toute la négativité de son image, incarne un des tracts de la libération de la femme marocaine.

Dans *Les Fous de Bassan*, Hébert souligne, à travers le personnage de Maureen, la misogynie qui régnait dans la société close de Griffin Creek. Veuve depuis quelques années, Maureen qui était déjà d'un certain âge, vivait seule dans sa petite demeure. Stevens estimait que sa cousine solitaire et effacée n'attendait que son retour pour revivre et être une femme de nouveau, « *Cette femme-là m'attendait. Puisque je te dis, mon vieux Mic, qu'elle m'attendait* » (FB. 65). Selon Stevens, Maureen ne pouvait retrouver le bonheur qu'en servant un homme, « *Je crois que cette femme est heureuse de nourrir un homme et d'être commandé par lui* » (FB. 66). Imprégné de lectures bibliques depuis sa tendre enfance, Stevens se représente la femme à travers le modèle biblique. Maureen, comme toutes les femmes du village, devait incarner l'image de l'Ève mythique obéissante et soumise. Solitaire, elle ne pouvait exister qu'en servant un homme et qu'en étant commandé par lui. Hébert dénonce l'attitude machiste et hypocrite de Stevens envers sa cousine Maureen et critique la conception traditionnelle et dévalorisante de la femme.

### 1.5. Les mythiques cousines Atkins

Les cousines Atkins, Nora et Olivia, dans *Les Fous de Bassan* représentent le centre de la trame romanesque. A la fois narratrices et victimes principales, elles racontent et sont

racontées. Ces « *mi-femme mi-enfant* » (FB.71) sont, pour leur cousin Stevens, des créatures hybrides. Arrivées à cet âge intermédiaire et « *pervers entre tous* », elles sont désirées pour leur jeunesse et leur beauté, mais sont aussi diabolisées et animalisées, « *Ma cousine Nora m'examine d'un air méfiant ... Une petite bête, te dis-je, une petite bête lustrée, à l'affût dans l'herbe* » (FB.73). Stevens les considère « *Comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés* » (FB.104). Cette ressemblance évoquée par Stevens, rappelle la créature mythique de l'Hydre de Lerne. Dotée de plusieurs têtes, ce monstre mythique est généralement associé aux divinités féminines. Son corps étant celui d'un serpent, dans la plupart des versions du mythe, évoque le pouvoir maléfique de la femme et l'image péjorative d'un féminin malfaisant, corrompu et pécheur.

Stevens, comme tous les hommes des sociétés traditionnelles, se présente la femme à travers une image mythique monstrueuse et dégradante. Pour lui, ainsi que pour la communauté de Griffin creek, Nora et Olivia sont à l'origine du malheur de tout le village. Coupables de la faute originelle, elles symbolisent l'instrument de la chute, « *Mon oncle Nicolas s'est levé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek* » (FB.129). Ainsi, la pseudo-corruption féminine légitime la violence des hommes vis-à-vis de ces femmes. Rabaisées et incriminées, toutes les femmes du village sont assimilées au péché, « *Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses...* » (FB.80).

Cependant, certaines de ces femmes semblent reconnaître une certaine responsabilité dans cette image dévalorisante. C'est le cas de Nora qui, désirant Stevens et rejetée par lui, cherche à se venger, « *Je crois que je commence à attendre l'événement qui me vengera de Stevens. [...] Je me promène sur la grève, près de la cabane à bateaux. J'attends que l'événement se produise.* » (FB.128). En cédant aux attouchements de son oncle le révérend Jones, elle pense punir Stevens pour avoir repoussé ses avances. Elle avoue, « *Moi aussi j'ai été cochonne avec le pasteur, dans la cabane à bateaux. Pour me venger de Stevens* » (FB.130-131). Toutefois, Nora aussitôt reconnaît son erreur, « *Mon Dieu quel péché est-ce là !* » (FB.131).

Marylin Randall explique que selon les critiques féministes, l'attitude de Nora, bien qu'elle confirme la supposée perversité féminine, n'est en fait que le résultat direct de l'influence des hommes sur la psychologie féminine. Se culpabiliser, serait une réaction inconsciente que les femmes adoptent face au blâme et à la critique masculine :

*Le témoignage de Nora, Ève nouvelle, semble confirmer que c'est par elle que la faute est entrée à Griffin Creek. La provocation qu'elle exerce afin d'être séduite présente un problème évident pour une lecture qui valorise l'innocence des filles et la supériorité morale des femmes. Pour s'en sortir, les critiques féministes sont amenées à parler de la contamination du désir féminin par la lubricité des hommes et à interpréter l'usage par Nora du mot cochonnerie comme symptôme du processus par lequel l'homme culpabilise le désir féminin<sup>267</sup>*

Nora semble donc regretter son acte et se sent coupable d'un grave péché. A la mort d'Irène, la femme du pasteur, elle avoue « *J'ai pleuré plus que les autres femmes du village* » (FB.130). Nora est triste pour sa tante, elle pleure et reconnaît son péché, probablement pour se racheter. Cependant elle refuse de se comparer à Irène, « *Ma tante est faite pour le malheur et elle est morte. Paix à ses cendres grises. Je suis faite pour vivre. Je crois bien que je ne mourrai jamais.* » (FB.131). Nora se dit immortelle, elle « *habite le soleil comme une seconde peau.* » (FB.111), et déclare « *Je serai reine du coton, ou des oranges,...* » (FB.120). Dotée d'une immortalité, être de feu et de soleil, reine du coton ou des oranges, Nora se glorifie et s'idéalise. Comme son ancêtre, cette « *Ève nouvelle* » succombe à la tentation et goûte au fruit défendu, « *J'attrape une pomme [...], je la croque en plein vent...* » (FB.112). L'image de Nora croquant une pomme évoque la similitude entre la jeune fille et le personnage biblique. Toutefois, Nora de nature rebelle ira jusqu'à se comparer à Adam, « *Faite de limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam, je suis moi, Nora Atkins, encore humide de ma naissance unique, avide de toute connaissance terrestre ou marine.* » (FB.116).

Nora revendique son égalité avec l'homme et va, comme le souligne Neil Bishop, jusqu'à « *remettre en question les affirmations bibliques sur les origines* »<sup>268</sup>. Adela Elena Gligor analyse de plus près l'attitude de ce personnage. Pour elle, « *Nora Atkins s'invente une origine mythique, s'identifiant à la première femme du récit testamentaire. Elle soutient avoir été conçue en même temps qu'Adam et prétend, de ce fait, d'être considérée sur un pied d'égalité avec l'homme* »<sup>269</sup>.

<sup>267</sup> Marylin Randall, *op.cit.*, p. 82.

<sup>268</sup> Neil Bishop, *op.cit.*, p.121.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 94.

Selon Gligor l'idée de la « *création simultanée* » est inspirée, non de la Genèse biblique, mais de l'Alphabet de Ben Sira<sup>270</sup>

*En invoquant l'idée de la création simultanée de l'homme et de la femme à partir du limon de la terre, Anne Hébert [...] fait référence au récit de la Création présent dans une tradition rabbinique, l'Alphabet de Ben Sira, qui raconte la naissance mythique de la « première femme » d'Adam.*<sup>271</sup>

Toujours selon Gligor, le texte d'Hébert renvoi au *Mythe de Lilith*. Personnage mythique, Lilith la première femme d'Adam, se considère, comme Nora, son égale; elle refuse la soumission et se trouve chassée de l'Eden. Pour assouvir sa vengeance, elle s'associe au diable. Pourvue d'une sexualité et d'une fécondité sans limite, elle symbolise la révolution féminine mais aussi le mal féminin. « *Cette créature démoniaque est devenue le double noir d'Eve* »<sup>272</sup>. Constamment associée au « *féminin archaïque dans sa dimension négative* »<sup>273</sup>, il semblerait, qu'avant d'appartenir à la tradition rabbinique, Lilith soit apparue dans les mythes « sumériens et babyloniens ». La tradition juive s'empare de cette figure et « *fait d'elle une diablesse dangereuse, mangeuse d'enfants et violeuse d'hommes* »<sup>274</sup>.

Loin de l'image de la mangeuse d'enfants, Nora s'identifie à cette première créature féminine et revendique son égalité avec sa moitié masculine. Reine habitant le soleil, elle rêve d'amour, « *Nulle fille au monde ne sera aimée, n'aimera plus que moi, Nora Atkins. Je rêve. Je dors. L'amour* » (FB.125). Tirée d'une terre charnelle, faisant de l'amour son monde, Nora n'éprouve aucun mal à avouer son désir charnel pour son cousin Stevens, « *je suis creuse et*

<sup>270</sup> « Texte médiéval anonyme, faussement attribué à Jésus ben Sira, l'auteur du Siracide. Il est daté en réalité entre 700 et 1000 de notre ère. Il est composé de deux listes de proverbes : vingt-deux en araméen, et vingt-deux en hébreu, les deux disposés en acrostiches alphabétiques. Chaque proverbe est suivi d'un commentaire haggadique. *L'Alphabet de Ben Sira* a pu être qualifié de satirique, dans la mesure où il aborde les sujets de la masturbation, de l'inceste et des flatulences. Le texte a été traduit en latin, yiddish, judéo-espagnol, français et allemand. L'œuvre est surtout connue pour avoir popularisé le personnage de Lilith, la « première femme » avant Ève. » [en ligne] [https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphabet\\_de\\_Ben\\_Sira](https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphabet_de_Ben_Sira) Consulté le 5 janvier 2018.

<sup>271</sup> Adela Elena Gligor, *op.cit.*, p. 109.

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (Ed.), Éditions du Rocher, Paris, 2002, p. 1152.

<sup>274</sup> Christa Stevens, « Pour en finir avec l'obsécénité féminine : mythes sexuels et politiques érotiques dans Pornocratie de Catherine Breillat », *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Dir, Efstratia Oktapoda, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2013, p.84.

*humide. En attente.* » (FB.118). Elle ira même jusqu'à le traquer dans la forêt dans une vaine tentative pour l'appréhender. En se prenant pour une « chasserresse » et en se mettant sur les traces de Stevens, Nora espérait assouvir son désir obsessionnel pour son cousin et être considérée comme son égal. Mais ce qui arrivera, confirme la faiblesse de Nora face à la dominance de Stevens :

*En un instant les rôles sont changés. C'est lui le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être aussi tremblante et suppliante en silence devant lui alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir.*

—*Il ne faut pas faire ce que tu pourrais regretter...*

*[...] Il a refusé de m'embrasser comme un homme embrasse une femme et moi je l'attendais, depuis le matin, m'attachant à ses pas pareille à un chien de chasse qui suit une piste. (FB.127)*

Au delà de son désir de liberté et d'égalité avec son cousin Stevens, de sa condition d'Ève nouvelle et de son rapprochement avec la mythique Lilith, Nora demeure « *sans parole prononcée* ». Elle déclare : « *Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines.* » (FB.118). Réduite à un murmure, la voix féminine est contrainte de se soumettre aux valeurs du monde patriarcal et de subir la domination masculine.

Selon Marilyn Randall, pour doter la femme d'un pouvoir d'action et de parole, les lectures féministes misent sur la double finalité d'Anne Hébert à investir dans son texte le pouvoir féminin.

D'une part, Hébert a démontré la privation du pouvoir des voix des femmes par le patriarcat; de l'autre part, elle a réinvesti ce pouvoir d'une force et d'une vision renouvelées, en situant l'énergie sous-jacente à son roman dans l'image archétypale de la mer et dans une généalogie mythique du matriarcat.<sup>275</sup>

Randall, tout en critiquant ces lectures, démontre la difficulté d'une valorisation du pouvoir féminin à travers une imagerie archétypale et mythologique originellement patriarcale. Pour

---

<sup>275</sup>Marilyn Randall, *op.cit.*, pp.72-73.

elle, *Les Fous de Bassan* est un roman qui met en scène l'enfermement absolu de la voix féminine et dans lequel, « *la femme n'y est que corps désirant et désiré, qui participe pleinement à une mythologie du matriarcat où se réinscrit la peur archaïque chez l'homme des forces naturelles (féminines) déchaînées, dont la constellation comprend la mer, la folie et la marâtre.* »<sup>276</sup>.

L'archétype de la mer, élément naturel intimement lié à l'imaginaire féminin, accompagne surtout le personnage d'Olivia. Celle-ci fait de la mer sa dernière demeure et devient « *Olivia de la Haute Mer* ». Emportée par le vent et habitant la mer, Olivia revient hanter la grève de Griffin Creek. Par sa voix fantôme, Olivia et au delà de sa mort, exprime, elle aussi, son désir pour son cousin Stevens, « *c'est le désir qui me tire et m'amène, chaque jour, sur la grève.* » (FB.221). Comme Nora, elle rêve d'amour et de beaux jours avec Stevens, « *Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève [...] Mon Dieu j'ai dit « mon amour », sans y penser comme si je chantais* » (FB.202). Elle est « *transparente et fluide comme un souffle d'eau, sans chair ni âme, réduite au seul désir...* » (FB.199). Mais malgré les avertissements des esprits des ancêtres féminins, emportés par le vent et habitant la mer, Olivia et Nora, finissent par payer de leurs vies cette attirance pour Stevens.

Dès le début du récit d'Olivia, sa nature de revenante est annoncée par un extrait autocitationnel. Des vers extraits d'un poème d'Hébert avisent le lecteur de la condition fantomatique d'Olivia. Elle commence son récit par : « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* » (FB.199).

A travers une analyse clairvoyante, Sylvie Briand décèle le caractère annonciateur de la tragédie, du prénom d'Olivia, et également de celui de Nora. Selon la critique, le prénom de cette dernière est l'envers anagrammatique d'Aaron. Ce personnage biblique et mythique meurt aux portes du désert avant de pouvoir découvrir la terre promise. Comme lui Nora meurt avant de percer le secret de son cousin Stevens. Le prénom d'Olivia porte également, semble-t-il, le sème de l'apocalypse de Griffin Creek, « *Olivia-viola-voila. Olivia, violée puis jetée au fond de la mer, voilée sous les eaux comme un secret qu'on tente d'enfouir, une faute qu'on cherche à effacer.* »<sup>277</sup>. Briand ajoute que l'O- eau – du nom d'Olivia est la dernière lettre et la fin de l'alphabet grec. En effet, la fin, Olivia, elle la retrouve dans l'eau. Elle suppose également le renvoie d'Hébert, à travers une référence intertextuelle, au sonnet

<sup>276</sup>Marylin Randall, *op.cit.*

<sup>277</sup>Sylvie Briand, *op. cit.*, p. 156.



d'Arthur Rimbaud, Voyelles. La dernière strophe du poème consacrée à la lettre O, renverrait celle-ci au jour du jugement dernier et aux yeux violets, comme ceux d'Olivia, « *O, suprême clairon plein de strideurs étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges : — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !* ».

Morte le soir du 31 août 1936, Olivia s'est transformée en écume de mer, « *Ton cœur se brisera et tu deviendras écume de la mer* » (FB.197). Par sa nouvelle nature, elle rappelle la déesse grecque Aphrodite. Selon les versions mythiques les plus répandues, Aphrodite la déesse de la beauté, de l'amour mais aussi déesse marine<sup>278</sup>, est née de l'écume de la mer et a été emportée par le vent, tout comme Olivia, « *A tant attendre la marée montante pour disparaître à l'horizon, j'écume la côte de Griffin Creek de toutes ses images surannées* » (FB.213). Mais la beauté et la nature écumeuse d'Olivia ne lui procurent pas l'âme aventureuse de la déesse, cumulant les conquêtes et les ébats amoureux. Naïve, innocente et sans aucune expérience, elle symbolise l'envers de cette figure mythique. Par amour, Olivia finit par atteindre une immortalité divine et acquérir le droit d'habiter l'océan.

Par le lieu où elle vit, Olivia évoque les Océanides<sup>279</sup>; ces nymphes marines habitent la haute mer et la protègent, mais Olivia, soumise et obéissante ressemble plus à la Néréide Thétis<sup>280</sup>. Zeus la marie contre son gré à Pélée et la soumet à sa volonté. Olivia aussi subit l'autorité masculine de son père et de ses frères, mais avec son décès, elle s'en libère. Morte, elle se sent plus légère et en sécurité, « *Ayant acquis le droit d'habiter le plus creux de l'océan, son obscurité absolue, ayant payé mon poids de chair et d'os aux féroces poissons lumineux, goutte de nuit dans la nuit, ni lune ni soleil ne peuvent plus m'atteindre* » (FB.225)

Esprit, écume ou créature marine, Olivia qui habite la mer évoque également d'autres divinités antiques, les sirènes. Ces créatures mythologiques hybrides, mi-femmes mi-oiseaux (mi-poissons dans certaines versions du mythe), sont des divinités de la mer, mais contrairement à Olivia, symbolisent le danger du charme féminin. Par leur chant ensorcelant, elles séduisent et attirent les marins afin de les dévorer. Ainsi, le chant déchirant des hautes mères habitant la Haute mer, habite les marins et les tourmente,

*Des voix de femmes sifflent entre les frondaisons marines, remontent  
parfois sur l'étendue de l'eau, grande plainte à la surface des vents, seul le*

<sup>278</sup> Anne Spicher, *op.cit.*, p. 79.

<sup>279</sup> Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *op.cit.*, p. 20.

<sup>280</sup> Anne Spicher, *op.cit.*, p.64.

*cri de la baleine mourante est aussi déchirant. Certains marins dans la solitude de leur quart, alors que la nuit règne sur la mer, ont entendu ces voix mêlées aux clameurs du vent, ne seront plus jamais les mêmes, feignent d'avoir rêvé et craignent désormais le cœur noir de la nuit. Mes grand-mères d'équinoxe, mes hautes mères, mes basses mères, mes embellies et mes bonaces, mes mers d'étiage et de sel.*(FB.217-218)

L'imaginaire masculin se représente le chant des sirènes comme une tentation menant à la perte. Or, c'est en succombant au charme et au pouvoir charmeur et malsain de Stevens, qu'Olivia s'est transformée en sirène. Le rapprochement entre Olivia et les sirènes ne réside pas dans le motif de la perte, plus assimilable au personnage de Stevens, mais dans la métamorphose de la jeune fille devenue créature marine. En effet, et selon certaines versions mythiques, les sirènes, à l'origine des jeunes filles ordinaires, ont été transformées par Aphrodite pour les punir d'avoir repoussé des prétendants et d'avoir voulu garder leur virginité. Comme elles, Olivia a été punie. Elle s'est transformée en écume de mer et a fait de celle-ci sa dernière demeure.

Dans le viol et le meurtre d'Olivia, nous décelons également une allusion à la figure mythique de Philomèle. Cette dernière fut violée par Térée, le roi de Thrace. Pour l'empêcher de le dénoncer, il lui coupa la langue et l'emprisonna. Olivia, violée par Stevens, « *le roi des oranges* », fut étranglée et jetée à la mer pour enterrer la vérité. Toutes les deux sont condamnées à un mutisme éternel. Cependant, Philomèle arrive à contourner l'absence de sa voix par le tissage. Elle fait parvenir à sa sœur une toile tissée dans laquelle elle lui révèle son martyre. Ainsi, « *cette femme trouve le moyen de se sortir de son enfermement par son art, par ce tissage symbolique où les fils se combinent pour signifier, pour témoigner.* »<sup>281</sup>. Hébert offre à Olivia cette chance et lui permet, au delà de sa mort, et grâce à sa nouvelle identité mythique, de témoigner et de s'exprimer.

Olivia aimait Stevens qui « *craint les cérémonies religieuses et familiales, comme un diable l'eau bénite* » (FB.130). Sachant que « *cet homme est mauvais* » (FB.202), elle le décrit « *comme un serpent qui se cache pour changer de peau* » (FB.124). Stevens étant un serpent, Olivia s'identifie à son ancêtre, la première femme d'Adam, Ève. L'un par la ruse, l'autre par la force, Stevens et (est) le serpent causent la chute d'Olivia et (est) Ève.

<sup>281</sup>Metka Zupančič, *Les écrivaines contemporaines et les mythes, Le remembrement au féminin*, Ed. Karthala, Paris, 2013, p.21.

Obéissante et résignée, Olivia ne peut s'empêcher de se tourner pour regarder Stevens, refusant d'entrer à l'église pour partager chants et prières. « *[Olivia] Se retourne maintenant (à force d'être regardée dans le dos), du côté de la porte de l'église, [...] Regarde Stevens. Est regardée par lui.* » (FB.28). En regardant son cousin et en bravant l'interdit, « *Olivia se durcit de plus en plus, se change en statue de pierre* » (FB.78). Comme cela a déjà été signalé, ce regard en arrière se rapporte au mythe biblique de Sodome et Gomorrhe. Ainsi, Dieu pour punir les deux villes pécheresses, fait pleuvoir sur eux du feu et du souffre. Epargné par Dieu, le prophète Loth reçoit l'ordre, de quitter la ville de Sodome avec sa famille, sans jamais se retourner avant que ne s'abatte le châtiment de Dieu. La femme de Loth brave l'interdit divin, regarde en arrière et se transforme en statue de sel. Comme le personnage biblique, Olivia est punie pour avoir défié l'autorité paternelle. Stevens symbolise le péché et surtout la perte d'Olivia.

Un autre mythe, grec, se dessine en filigrane à travers l'attitude d'Olivia. Le motif du regard en arrière rappelle celui d'Orphée. Le mythe raconte que la femme d'Orphée, Eurydice fut mordue par un serpent. Morte, elle descendit au royaume des enfers. Pour la récupérer, Orphée descend aux enfers pour solliciter l'aide du dieu Hadès. Grâce à sa musique, il arrive à vaincre les monstres des enfers et à adoucir le cœur du dieu. Ce dernier lui permet de partir avec sa femme à condition de ne jamais se retourner pour la voir. Impatient, Orphée comme Olivia, brave l'interdit et se retourne, Eurydice disparaît à tout jamais. Olivia et Orphée ne peuvent s'empêcher de se retourner pour voir les élus de leurs cœurs. Le défi des ordres familiaux et divins les mène à leurs pertes.

Olivia habitant la mer, le corps de Nora flottant sur les eaux, et la lune, élément récurrent dans le récit d'Olivia et que nous retrouvons également dans celui de Nora, nous renvoient à une autre figure mythique, plus contemporaine, celle d'Ophélie. Héroïne de la tragédie de Shakespeare, abandonnée par Hamlet, son amant, Ophélie sombre dans la folie et se noie dans un ruisseau. À l'image d'Olivia et de Nora, l'amour cause la perte d'Ophélie; et sa mort, elle la trouve dans l'eau. Ophélie est toujours représentée par les peintres en pleine lune. Cette dernière, dont la déesse mythique est Séléné et qui, après s'être baignée dans l'océan, monte au ciel pour l'illuminer, agit comme un élément essentiel de la tragédie.

La lune est célébrée tout au long des récits d'Olivia et de Nora. Cette dernière décrit la lune de la nuit du drame : « *La lune se lève, orange, dans le ciel. Lorsque nous sortirons de chez Maureen, Olivia et moi, la lune sera sans doute haute, toute blanche, métallique, répandue à*

*grands traits sur la mer comme un soleil de nuit, pâle et laiteux.* » (FB.135). Ayant un pouvoir divin et omniprésente, la lune fascine les jeunes filles, « *La nuit lunaire* » (FB.204), « *de petits miroirs agités doucement sous la lune* » (FB.204), « *la lune rayonnant...* » (FB.204), « *La porte est grande ouverte sur la nuit blanche de la lune* » (FB.212). Avec le vent, elle résume toute l'histoire et semble être la clef du mystère de la soirée du 31 août 1936, « *Tout le reste n'est qu'effet de lune sur la mer, grande furie lunaire sur la grève déserte* » (FB.212).

Les cousines Atkins ont été représentées à travers de nombreux mythes, d'époques et d'origines diverses. Hébert a mis en avant l'image déformée et dégradante, que la société patriarcale avait de la femme. Source de malheur et de péché, cette dernière n'était perçue qu'à travers la faute originelle de son ancêtre mythique. Toutefois, l'évocation de la figure mythique de Lilith et son rapprochement avec le personnage de Nora, traduit la critique que porte Hébert sur les valeurs de cette société machiste. Nora, et contrairement à Olivia, la soumise et la victime parfaite, se révolte contre ces valeurs et se déclare égale à l'homme. Cette voix féminine, aussi minime soit-elle, peut se lire comme une invitation de la part de l'auteure, à une prise en considération de la condition féminine dans les sociétés traditionnelles et à un appel aux femmes à prendre en main leur émancipation et leur libération.

## **2. La femme Androgyne**

*L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun est l'histoire d'un personnage à l'identité trouble et vacillante. Née fille, Ahmed/Zahra est aussitôt transformé, par l'autorité paternelle, en un garçon. Sexe confisqué et corps mutilé, ce personnage évolue dans l'incertitude et le simulacre. Mais au-delà de la confusion que lui apportait sa double identité sexuelle, Ahmed/Zahra, tout en se cherchant, a eu le privilège d'expérimenter la bipolarité sociale et de vivre, en étant une femme, la vie d'un homme.

Une première analyse du personnage Ahmed/Zahra, démontre que ce dernier convoque inévitablement l'une des figures mythiques les plus emblématiques, l'Androgyne. Cependant, et après un examen plus poussé, nous pouvons déceler d'autres contaminations mythiques et la présence de différents myèmes. Avec l'Androgyne, Ahmed/Zahra n'est pas sans rappeler

un autre mythe, étroitement lié à celui de l'Androgyne, le mythe de l'Hermaphrodite. Les traits de cette figure mythique apparaissent dans le conflit existentiel dans lequel Ahmed et Zahra s'opposent. Souvent confondus, l'Hermaphrodite et l'Androgyne sont rarement évoqués l'un sans l'autre. Un autre mythe se dessine également en filigrane à travers le personnage d'Ahmed/Zahra, c'est celui de Tirésias. Ce devin au destin exceptionnel, se voit transformé en femme et puis en homme. Sa double expérience sexuelle évoque la double identité d'Ahmed/Zahra. La corrélation de ces mythes à travers un seul personnage, démontre la grande complexité de la personnalité de ce dernier. Une personnalité bâtie grâce au travail de réécriture entamé par l'auteur, afin de rendre compte d'une réalité sociale extrêmement pesante.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Ahmed/Zahra se présente comme une réécriture du mythe de l'Androgyne. En dépit d'un ancrage maghrébin, les traits de cette figure mythique apparaissent à travers la bipolarité sexuelle du personnage de Ben Jelloun, car ce mythe symbolise « *La réunion des contrastes les plus forts et les plus marquants.* »<sup>282</sup>.

Le mythe de l'Androgyne est présent dans toutes les civilisations et dans toutes les cultures. Changeant souvent de forme, il garde cependant la même idée de la coexistence du masculin et du féminin dans un seul corps,

*Innombrables sont, dans toutes les cultures, les mythes qui mettent en scène des divinités androgynes, fondent les origines du monde sur l'idée d'un chaos ou d'un œuf primordial contenant, unis les principes du masculin et du féminin, douent de bisexualité les ancêtres de l'humanité.*<sup>283</sup>

Ainsi, nombreux mythes cosmogoniques reposaient sur l'idée d'une androgénie humaine originelle. L'Humain était alors un être doté d'une double identité sexuelle, à la fois masculin et féminin. Cette complémentarité et cette unicité de deux sexes opposés, faisait de l'Androgyne une créature à la perfection divine.

L'histoire de ce genre unique, à la fois mâle et femelle est rapportée par Platon dans son *Banquet*, à travers le discours d'Aristophane. Ce dernier affirmait qu'au commencement, en

---

<sup>282</sup> Mircea Eliade, *Méphiostophélès et l'androgyne*, Paris, NRF Gallimard, 1962, p.59.

<sup>283</sup> Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit.,p.57.

plus de l'homme et de la femme, existait un troisième genre, l'Androgyne. Il avait les caractéristiques des deux autres sexes.

*Il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là, il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle.*<sup>284</sup>

Fort de leur unité et de leur complémentarité, les Androgynes ont osé défier les dieux et ont tenté de les attaquer. Furieux, Zeus décide, pour les punir, de les séparer en deux. Cette séparation cause la perte de l'Androgyne, mais engendre l'amour et la quête éternelle de l'autre,

*Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être, et ils finissaient par mourir de faim et [191b] de l'inaction causée par leur refus de rien faire l'un sans l'autre. [...] C'est donc d'une époque aussi lointaine que date l'implantation dans les êtres humains [191d] de cet amour, celui qui rassemble les parties de notre antique nature, celui qui de deux êtres tente de n'en faire qu'un seul pour ainsi guérir la nature humaine. Chacun d'entre nous est donc la moitié complémentaire d'un être humain, puisqu'il a été coupé, à la façon des soles, un seul être en produisant deux ; sans cesse donc chacun est en quête de sa moitié complémentaire.*<sup>285</sup>

Ainsi, le mythe de l'androgynie, présent dans toutes les traditions mythiques du monde, symbolise la dualité de la nature humaine et la nostalgie d'une unité primordiale. Chaque être passe sa vie à rechercher sa moitié et à vouloir s'unir avec elle, récréant ainsi l'androgynie initiale. A travers les textes mythologiques, allant de l'Antiquité grecque à la tradition judéo-chrétienne, le mythe de l'Androgyne suit globalement le même schéma :

*Il épouse une structure ternaire très forte. A l'androgynie initiale, **symbole de l'unité originelle** du monde, succède, alors que l'homme pénètre dans le Devenir, la bipolarité sexuelle. La perte de l'unité de l'androgynie première constitue la dégradation d'un **état privilégié** dont la reconquête par la réduction*

---

<sup>284</sup>Platon, *Le Banquet*, Trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. GF, 2007, pp. 114-115.

<sup>285</sup>*Ibid.*, pp. 116-117.

*de la dualité des sexes peut être posée comme la fin ultime de la destinée humaine.*<sup>286</sup>

Crée à l'image divine, tel un être suprême et asexué, l'être androgyne, puni par « *les dieux ou le Dieu* » pour orgueil et désobéissance, fini par perdre sa nature monoïque. Cette phase de dégradation d'un état spirituel de plénitude et de complémentarité à un état d'opposition et de dualité, ouvre le champ à une perpétuelle tentative de reconquête et de retour à l'état initial.

Bien que tardivement, la littérature occidentale s'empare de cette figure emblématique et réactualise le mythe de l'Androgyne. L'époque romantique a connu un grand intérêt pour ce mythe, que poètes et écrivains investissaient et réécrivaient. Différentes versions apparaissaient alors et faisaient ressuscité l'Androgyne.

De nos jours, le mythe de l'Androgyne est une source d'inspiration pour de nombreuses littératures et de nombreux textes. Au-delà de la particularité du contexte maghrébin, Ben Jelloun, dans *L'Enfant de sable*, investit cette figure mythique, symbole de la recherche identitaire, pour représenter le personnage d'Ahmed/Zahra, et à travers lui toute la société marocaine et maghrébine, tiraillée entre traditionalisme et modernisme. En effet, ces sociétés rejettent l'idée d'une quelconque bisexualité et ne tolèrent qu'un modèle binaire, basé sur le couple originel du masculin et du féminin. L'intérêt de l'adaptation du mythe de l'Androgyne au contexte maghrébin réside dans la symbolique de ce mythe. Union de contraste, cette figure mythique est à l'image de cette société maghrébine qui se cherche et qui est condamnée à une éternelle quête identitaire.

*L'enfant de sable, est le récit troublant et énigmatique d'un personnage Ahmed-Zohra, homme et femme à la fois. Son androgynie voulue par son père en mal d'héritier est présentée à tous les niveaux de la signification. Elle est la matrice de la narration.*<sup>287</sup>

L'Androgynie du personnage de Ben Jelloun apparait d'emblée dans son prénom. Ahmed/Zahra indique la double identité sexuelle du personnage, à la fois masculin et féminin. Comme nous l'avons vu, l'Androgyne est créé, avec la complicité de la mère et de la vieille sage-femme, par un père, désespéré de ne pas avoir de progéniture masculine. Accablé et

<sup>286</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op.cit.*, pp. 110-111.

<sup>287</sup>Kahina Bouanane, « Le corps en cris et écrits dans *L'Enfant de Sable* de Tahar Benjelloun », *Synergies Algérie*, N° 4, 2009, p. 305.

honteux, Hadj Ahmed Souleïmene n'arrivait plus à affronter cette société où l'absence d'un héritier mâle était signe d'impuissance. Craignant la perte de sa fortune au profit de ses frères, et désirant rétablir son honneur, le Hadj prend son destin en main et décide que son huitième enfant sera un garçon même si c'est une fille. Ainsi, né l'Androgyne.

La naissance de l'Androgyne, inspirée par un rêve et dictée par la volonté paternelle engendre donc l'enfant de sable, qui sera élevé depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte comme un homme. « *Ahmed grandissait selon la loi du père qui se chargeait personnellement de son éducation : la fête était finie il fallait à présent faire de cet enfant un homme, un vrai.* » (ES.32). Il aimait bien se retrouver dans des espaces réservés aux hommes et on lui apprenait à agir en homme, tout en refoulant tout ce qui pourrait le lier à sa véritable nature féminine,

*Un jour je fus attaqué par des voyous qui me volèrent la planche à pain. Je ne pus me battre. Ils étaient trois. Je rentrai à la maison en pleurant. Mon père me donna une gifle dont je me souviens encore et me dit: « Tu n'es pas une fille pour pleurer ! Un homme ne pleure pas ! » Il avait raison, les larmes, c'est très féminin ! (ES.39)*

Tout était fait pour travestir ce corps et cacher sa véritable nature féminine. Après le simulacre de la circoncision, il fallait à tout prix cacher les signes de la féminité, « *elle [la mère] s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pansait avec du lin blanc ; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins.* » (ES.36).

Par la volonté paternelle, le corps de l'enfant de sable est mutilé et emprisonné dans un rôle qui ne tient qu'au maintien de l'apparence. Ahmed grandit selon la tradition patriarcale qui favorise les hommes et considère le féminin comme une infériorité. Tout en ayant des doutes sur sa propre nature, il se fait complice de son père et décide de profiter de sa situation originale. Cependant, la nature vient perturber le simulacre et rétablir la vérité, « *Et le sang un matin à taché mes draps. Empreintes d'un état de fait de mon corps enroulé dans un linge blanc, pour ébranler la petite certitude, ou pour démentir l'architecture de l'apparence.* » (ES.46).

Ahmed pousse le jeu à son extrême et profite de sa situation pour imposer ses propres règles. Il apprécie sa condition, « *Ma condition, non seulement je l'accepte et je la vis, mais je l'aime. Elle m'intéresse.* » (ES.50), et en profite pour épouser sa cousine Fatima, handicapée



et épileptique. Pourtant, cela ne dure pas. Après la mort de son père et de son épouse Fatima, Ahmed sombre dans une crise identitaire et se retrouve confronté à la question essentielle « *Qui suis-je?* ». Pour y répondre, il quitte sa maison et part à la recherche de sa propre vérité,

*Il est temps pour moi de savoir qui je suis. Je sais, j'ai un corps de femme, même si un léger doute persiste quant à l'apparence des choses. [...] J'ai un comportement d'homme, ou plus exactement on m'a appris à agir et à penser comme un être naturellement supérieur à la femme. Tout me le permettait : la religion, le texte coranique, la société, la tradition, la famille, le pays ... et moi – même ...» J'ai de petits seins — des seins réprimés dès l'adolescence — mais une voix d'homme. [...] J'ai un visage fin mais couvert par une barbe.» (ES. 152-153)*

Cette confusion touche autant le personnage androgynique que la trame romanesque qui éclate en une multitude de récits. Après les nombreuses portes par lesquelles les auditeurs du vieux conteur ont dû passer, d'autres conteurs se chargent de la narration et livrent des versions différentes de la fin de « *L'homme aux seins de femme* » et de « *La femme à la barbe mal rasée* ». Mais en dépit de cette bifurcation narratives, toutes les versions s'accordent sur la conflictualité entre Ahmed et Zahra.

Ben Jelloun, à travers la figure de l'Androgyne fait le procès d'une société patriarcale qui usait de tous les prétextes pour instaurer un ordre masculin et reléguer la femme à une condition inférieure. Il investit et réécrit le mythe de l'androgyne pour dénoncer cette injustice envers la gente féminine et porter à l'universalité un problème qui touche en particulier la société marocaine et maghrébine.

Toutefois, et à la lumière de cette analyse, nous pouvons être tenté de parler de la figure de l'Androgyne décadent, définie par Frédéric Monneyron comme un être qui « *ne représente plus guère la réunion et interférence en un seul être des deux sexes mais il prend la forme du jeune homme efféminé avec lequel il est le plus souvent identifié et accessoirement, en tout cas négativement, celle de la femme masculine* »<sup>288</sup>. En effet, l'image de cet être peu harmonieux se dessine à travers le corps travestit du personnage de Ben Jelloun. La femme à la barbe mal rasée, dont la masculinité lui est imposée par l'autorité paternelle, porte sa double identité sexuelle comme une blessure. Sa propre image la trouble et sa vérité la plonge dans un conflit intérieur, la menant jusqu'à la haine du corps ;

<sup>288</sup> Frédéric Monneyron, *L'androgyne romantique, Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, pp. 134-135.

*Il est une vérité qui ne peut être dite, pas même suggérée, mais vécue dans la solitude absolue [...] Cette vérité, banale, somme toute, défait le temps et le visage, me tend un miroir où je ne peux me regarder sans être troublé par une profonde tristesse, pas de ces mélancolies de jeunesse qui bercent notre orgueil et nous couchent dans la nostalgie, mais une tristesse qui désarticule l'être, le détache du sol et le jette comme élément négligeable dans un monticule d'immondices [...] Le miroir est devenu le chemin par lequel mon corps aboutit à cet état, où il s'écrase dans la terre, creuse une tombe provisoire et se laisse attirer par les racines vives qui grouillent sous les pierres...*

Dans cette même perspective, Abdelmounym El Bousouni, dans son étude intitulée « La figure de l'Androgyne dans les romans de Tahar Ben Jelloun : L'Enfant de sable et La Nuit Sacrée », a pu démontrer les divergences entre l'androgyne occidental et celui présenté par Ben Jelloun. Selon El Bousouni, les deux parties du dytique correspondent à la double nature de l'être bisexuel. D'une part, Ahmed/Zahra, personnage principal de *L'Enfant de sable*, symbolise la conflictualité entre le féminin et le masculin qui constituent l'androgyne. D'autre part, *La Nuit Sacrée*, imprégné de mystique soufie, est avec le personnage de Zahra et sa relation avec le consul, une représentation de l'harmonie qui peut régner entre les deux sexes.

Le critique affirme qu'à la différence de la majorité des auteurs occidentaux, qui conçoivent l'Androgyne comme un être parfait créé à l'image divine, Ben Jelloun dessine dans *L'Enfant de sable*, un personnage astreint à une double sexualité par une volonté autre que la sienne. Par cette contrainte le personnage benjallounien se retrouve noyé dans une crise identitaire et dans un conflit perpétuel. L'image qu'il reflète est très éloignée du portrait doré des androgynes des romans occidentaux. El Bousouni insiste aussi sur la transformation du personnage, qui s'opère dès le début du roman, contrairement aux schémas narratifs occidentaux qui en font un but final, et sur la nature féminine originale de ce personnage :

*À l'évidence, chez Ben Jelloun, celle-ci [l'androgynie] est le résultat d'une action extérieure à la volonté du personnage. De surcroît elle est loin de constituer un schème sublimé voire désiré par ce dernier; ce qui, par conséquent, semble lui conférer des traits antithétiques au paradigme androgynique occidental et plus particulièrement à l'investissement béatifique de la figure de l'androgyne dans le roman occidental. [...] À cela s'ajoute une autre différence de taille: le personnage «affecté» par l'androgynat est ici de sexe féminin et il est modifié par la suite à l'issue d'une «greffe». [...]. Enfin, si le schème de l'idéal androgyne est sublimé et par là même donné comme but ultime de toute quête vers la transfiguration du personnage dans le roman occidental, on constate que chez Ben Jelloun l'androgynie apparaît dès le seuil*

*du texte; elle est inscrite dès le départ sur le corps du protagoniste qui semble la porter comme un fardeau.*<sup>289</sup>

Cette conflictualité a également été signalé par Sehli Yamina dans sa thèse intitulée « Mythes et mythologie à travers la littérature maghrébine. Exemples trois romans : *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, *Habel* de Mohamed Dib, *Poussière d'or* d'Ibrahim El Koni »<sup>290</sup>. Selhi, en mettant l'accent sur l'absence de l'harmonie entre les deux pôles sexuels du personnage Ahmed/Zahra et sur la transfiguration contrainte dont le personnage a fait l'objet, affirme que dans son dytique, Ben Jelloun traite du mythe de l'Hermaphrodite et non pas de l'Androgyne.

En effet, de nombreuses réminiscences mythémiques rappellent aussi bien le mythe de l'Androgyne que celui de l'Hermaphrodite. La figure de l'Androgyne apparaît dans le profil de cet homme artificiel, Ahmed, qui recherche sa version féminine, Zahra. Cette femme au corps et au désir confisqués, au nom de la société et des traditions, symbolise toutes les femmes marocaines et maghrébines, qui mènent un combat pour leurs droits et leur émancipation, et dont Ben Jelloun se présente comme un porte parole. Dans sa mission, Ben Jelloun utilise le mythe de l'Androgyne pour porter au plus loin les voix féminines de son pays. Il manipule et adapte le mythe et en présente une version très différentes des prototypes occidentaux. En maghrebinisant la figure de l'Androgyne, l'écrivain lui attribue des caractéristiques de l'Hermaphrodite.

Le conflit existentiel et la cohabitation non consentie de deux identités sexuelles dans un même corps, est le propre du mythe de l'Hermaphrodite :

*Un jour se trouvant en Carie, il [Hermaphrodite] arriva au bord d'un lac limpide, dont la fraîcheur l'incita à se baigner. La nymphe Salmacis, qui régnait sur le lac, l'aperçut et s'éprit de sa beauté. Elle le lui dit ; en vain l'adolescent timide voulut-il la repousser ; Salmacis déjà enlaçait ses bras autour des siens et l'enveloppait tout entier de ses embrassements. Ne pouvant vaincre la résistance du jeune homme, la nymphe s'écria : « Tu te débats en vain, cruel ; dieux, ordonnez que rien ne puisse jamais le séparer de moi ni me séparer de lui. » Aussitôt les deux corps n'en formèrent plus qu'un seul. « Sous*

<sup>289</sup> Abdelmounym El Bousouni, « La figure de l'Androgyne dans les romans de Tahar Ben Jelloun : L'Enfant de sable et La Nuit Sacrée », Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2006, p. 62. [en ligne] <https://archipel.uqam.ca/2108/> Consulté le 18 Novembre 2017.

<sup>290</sup> Yamina Sehli, « Mythes et mythologie à travers la littérature maghrébine. Exemples trois romans : *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, *Habel* de Mohamed Dib, *Poussière d'or* d'Ibrahim El Koni », Thèse de doctorat, Sciences des textes littéraires, Université d'Oran, 2012. [en ligne] <https://www.pnst.cerist.dz/detail.php?id=59402> Consulté le 5 mars 2016.

*une double forme, ils ne sont ni homme ni femme ; ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux. »<sup>291</sup>*

Après sa transformation, et avant d'être entraîné par Salmacis dans les profondeurs des eaux, Hermaphrodite demanda aux dieux de maudire le lac. Ainsi, tous les hommes qui se baignèrent dedans deviendraient comme lui.

Ahmed/Zahra vivait dans une perpétuelle quête de son moi et de sa vérité. Au fur et à mesure qu'il grandissait, le personnage prenait conscience de l'originalité de sa condition mais aussi de l'énorme confusion dans laquelle la décision paternelle, et par la suite ses propres décisions, l'ont enfermé. « *Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre.* » (ES.46). Cet autre qui lui ressemblait mais qui lui était totalement étranger. Une deuxième entité qui s'était imposé à lui pour défier un destin peu clément.

*[...]je suis et je ne suis pas cette voix qui s'accommode et prend le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-ce celle du père qui l'aurait insufflée, ou simplement déposée pendant que je dormais en me faisant du bouche à bouche ? (ES.45)*

Ce père, offusqué de ne pas avoir eu d'enfant mâle, eut l'idée de créer l'être androgynique en voyant dans son rêve un adolescent gracieux et hermaphrodite, qui avait le visage tantôt celui d'un jeune homme tantôt celui d'une jeune femme. Le passage du monde onirique au monde réel permet au père, de transformer l'enfant né fille en un garçon, et grâce un processus inverse, de faire naître l'Hermaphrodite. Le père se substitue donc à Zeus, invoqué par Salmacis, et métamorphose son enfant, créant ainsi un être à l'identité trouble et qui ne cessera de rechercher sa véritable identité, « *Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? Dis-moi, qui suis-je ?* » (ES.50).

Comme pour l'Hermaphrodite, Ahmed/Zahra est soumis à une volonté supérieure et se retrouve, malgré lui, métamorphosé en un être double. Cette androgynie forcée, le rapproche de la figure de l'Hermaphrodite, d'autant plus que son histoire, telle que le lac de Salmacis, frappe de malédiction tous ceux qui s'en approchent. En effet, tous ceux qui ont tenté de raconter l'histoire de l'enfant de sable ont été frappés par le malheur. Le vieux conteur, qui

<sup>291</sup>Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologie, Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, in Extensio, 1996, pp.171-172.

s'est chargé en premier de lire le livre secret d'Ahmed, rappelle à son auditoire les risques qu'ils prennent en s'embarquant dans une telle histoire,

*Nous sommes embarqués dans cette histoire qui risque de nous enterrer tous dans le même cimetière. Car la volonté du ciel, la volonté de Dieu, vont être embrasées par le mensonge. Un ruisseau sera détourné. Il grossira et deviendra un fleuve qui ira inonder les demeures paisibles (ES. 24).*

Habité et transformé par le récit de l'enfant de sable, le vieux conteur sera la première victime de son histoire, il mourra en laissant le récit à ses auditeurs. Ces derniers rivaliseront pour proposer une fin à l'histoire de l'être androgynique, mais se rendent compte qu'elle est sans fin et sans issue, « *Cette histoire a quelque chose de la nuit; elle est obscure...* » (ES.15). Comme les hommes qui perdent leur virilité en se baignant dans le lac de Salmacis, maudit par Hermaphrodite, ceux qui osent raconter l'histoire d'Ahmed/ Zahra, sont frappés par le malheur, car c'est :

*...devenu une malédiction. Je le sais à présent depuis que j'ai osé raconter l'histoire et le destin de la huitième naissance. [...] Mon malheur était immense. Je voyais la folie s'approcher. [...] La malédiction était jetée sur moi. [...] Rien ne marchait. Maudit. J'étais maudit et sans le moindre espoir. (ES. 202)*

Cependant, est à la différence de l'Hermaphrodite, dont le sort est de rester à tout jamais prisonnier de cette double identité sexuelle, Ahmed/Zahra a entamé un processus de reconquête de sa féminité. Et même si l'issue de cette récupération reste hypothétique, du fait de la multiplicité des voix narratives, et que dans la plupart des récits, la marche initiatique vers la vérité se fait dans la douleur et dans la condamnation ; cette démarche de restitution de la nature originelle évoque une autre figure mythique, celle du devin Tirésias.

El Bousouni a signalé la parenté entre le personnage du Consul dans roman de *La Nuit Sacrée*, suite de *L'Enfant de sable*, et la figure mythique de Tirésias. Selon le critique, de nombreuses caractéristiques rapprochent le personnage romanesque et le personnage mythique. Cécité, grande capacité intellectuelle, aptitude à reconnaître les choses autrement que par ses yeux, et surtout le fait d'être « *un grand initiateur de l'amour* ».

Toutefois, nous pensons que cette figure mythique se rapproche plus à l'initiateur qu'à l'initiée. Sans trop nous attarder sur le personnage de Zahra dans *La Nuit Sacrée*, nous tenons à démontrer que le rapprochement entre le personnage mythique, Tirésias, et celui d'Ahmed/Zahra, réside dans le processus de la métamorphose et dans la double vie qu'ils ont pu avoir.

Tirésias est l'un des devins les plus célèbres de la mythologie grecque. Une première version du mythe raconte que c'est la déesse Athéna qui fut à l'origine de la cécité et des dons de prophétie du devin. Un jour, le jeune Tirésias se promenait dans le mont Hélicon, lorsqu'il surprend Athéna nue prenant son bain dans une source. Considérant l'imprudence du jeune homme comme une atteinte à sa pudeur, la déesse décide de le punir en le rendant aveugle. En effet, les lois célestes interdisaient aux humains de voir les dieux sans leur consentement au risque de perdre la vue. Cependant, la nymphe Chariclo, la mère de Tirésias, et qui était très proche d'Athéna, trouva la sentence trop dure et supplia cette dernière de rendre à son fils l'usage de ses yeux. La déesse refusa; cependant elle accepta de dédommager Tirésias en lui donnant un bâton de cornouiller magique, grâce auquel il pouvait marcher comme s'il était voyant. Elle lui purifia les oreilles, ce qui lui permettait de comprendre le langage des oiseaux et ainsi de pouvoir connaître l'avenir. Elle lui accorda également une vie de sept générations et le pouvoir de garder ses dons en enfer.

Une autre version, celle d'Ovide, raconte que Tirésias, en se promenant dans les bois, surprend l'accouplement de deux serpents et frappa de son bâton la femelle. Aussitôt, il fut transformé en femme, il vécut ainsi pendant sept ans. La huitième année, Tirésias aperçoit la copulation des mêmes serpents. Cette fois-ci, il frappa le mâle et se transforma immédiatement en homme. Ce passage d'un sexe à un autre, a doté Tirésias d'une expérience inédite et d'une double connaissance du masculin et du féminin. Un jour, Zeus et Héra, après une dispute sur le sujet du plaisir sexuel, convoquent Tirésias pour trancher entre eux. Zeus disait que la femme avait plus de plaisir que l'homme et Héra affirmait le contraire. Tirésias, sans le savoir, prit le parti de Zeus et déclara que si le plaisir charnel était partagé en dix, la femme aurait neuf parts, tandis que l'homme n'aurait qu'une seule. Furieuse, Héra décida alors de punir Tirésias en le rendant aveugle. Ne pouvant contester la décision de son épouse, Zeus le compensa par des dons de divination et une vie de sept générations.

Tirésias comme Ahmed/Zahra, a connu une double existence, résultant dans les deux cas, d'un dérangement de l'ordre naturel des choses. Le devin, en perturbant l'accouplement des

serpents, avait troublé l'engendrement de la vie. Cette transgression lui a valu un changement de sexe. Notons que le serpent, en plus d'être le symbole de la vie et de la mort et d'être l'instrument de la chute du couple primordial, « *joue des sexes comme de tous les contraires ; il est femelle et mâle aussi, jumeau en lui-même, comme tant de grands dieux créateurs qui sont toujours, dans leurs représentations premières, des serpents cosmiques* »<sup>292</sup>. La dimension androgynique du serpent s'ajoute à son pouvoir éternel de métamorphose. En changeant de peau, le serpent change d'existence. En perturbant et en touchant les serpents, Tirésias fait l'expérience du passage à un second état. Le même processus est imposé à Ahmed/Zahra. Par sa naissance, l'enfant de sable, menace la prospérité et la réputation de son géniteur. Pour garder son honneur et assurer la continuité de son monde, le père reproduit le geste transformateur du serpent et se substitue donc aux pouvoirs de la nature pour créer l'androgynisme et pour s'inventer une nouvelle vie. Signalons que pour René Guénon,

*Le symbolisme du serpent est lié à l'idée même de la vie ; en arabe, le serpent est **el-hayyah** et la vie **el-hayat** (GUES, 159), et [...] ce qui est capital, qu'El-Hay, l'un des principaux noms divins, doit se traduire non pas par **le vivant**, comme on le fait souvent, mais par **le vivifiant**, celui qui donne la vie ou qui est le principe même de la vie.*<sup>293</sup>

Ainsi le père, en bravant les lois divines, s'autorise à en inventer lui-même. Il se prend pour un créateur et un **vivifiant**, impose son autorité absolue et métamorphose son enfant. Et dans un processus inverse à celui de Tirésias, transforme sa fille en un garçon. Cependant, si l'expérience de l'androgynie et de la transsexualité ont permis à Tirésias d'avoir, en plus de son don prophétique, un grand savoir érotique, pour Ahmed/Zahra la même expérience ne fut pas aussi bénéfique. La grande confusion dans laquelle évolue le personnage de Ben Jelloun converge complètement avec l'aspect favorable de l'expérience mythique. L'écrivain en investissant le mythe de Tirésias l'a adapté au contexte et à la réalité de la société marocaine. La convocation de certains mythes de ce mythe a permis à Ben Jelloun de mettre la lumière sur l'aspect de la métamorphose du personnage Ahmed/Zahra, et toute la crise identitaire qui en résulte, car « *le mythe au-delà de sa dimension intemporelle, ne surgit pas spontanément d'un horizon inconnu mais procède bien d'une construction symbolique issue*

<sup>292</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., pp. 867-868.

<sup>293</sup>*Ibid.*, p.868.

d'un trouble intime. »<sup>294</sup>. Ce trouble intime est le mal de toute une société qui dénigre sa moitié. Le refus du féminin, considéré comme une infirmité, ronge la société marocaine et la société maghrébine. Ben Jelloun, à travers son personnage, tente de revaloriser ce féminin et de l'inciter à prendre en main sa propre révolte. De ce fait, le choix du mythe de Tirésias n'est pas fortuit, car « dans la version dite de la métamorphose, lorsque Tirésias divulgue le secret de la jouissance, c'est le passage par le féminin qui est mis à l'honneur et non le plaisir masculin »<sup>295</sup>. La convocation de la symbolique du mythe de Tirésias par Ben Jelloun, s'inscrit donc dans la volonté de ce dernier de dénoncer l'injustice et l'inégalité dont la femme maghrébine est l'objet. Il lance un appel à cette dernière afin de se soulever contre les traditions et les tabous, à revendiquer ses droits et à lutter pour sa libération.

La charge symbolique du mythe de Tirésias et l'adaptation de l'une de ses variantes au contexte maghrébin, confirment la conscience de Ben Jelloun du grand pouvoir des récits mythiques. Avec la figure de Tirésias, c'est l'image de l'Androgyne et la figure de l'Hermaphrodite qui se dessinent dans le profil d'Ahmed/Zahra. L'écrivain a en effet, fait appel à plusieurs mythèmes, afin de présenter un personnage complexe, reflétant le malaise de toute une société.

Le tableau suivant présente une synthèse comparative entre le personnage de Ben Jelloun, Ahmed/Zahra, et les trois figures mythiques :

	Ahmed/Zahra	Androgyne	Hermaphrodite	Tirésias
<b>Nature</b>	Humaine	Humaine	Divine	Humaine
<b>Sexe originel</b>	Féminin	Double	Masculin	Masculin
<b>Création</b>	Humaine	Divine	Divine	Naturelle
<b>Instrument de métamorphose</b>	Le père	Zeus	Salmacis+Zeus	Le serpent

<sup>294</sup>Stéphane Proia et Bernard Chouvier, « De Tirésias au refus du féminin », *Dialogue*, 2008, n°180, ERES, pp.111-123. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2008-2-page-111.htm> Consulté le 12 décembre 2017.

<sup>295</sup>*Ibid.*



<b>Sexe après métamorphose</b>	Masculin	Masculin ou féminin	Double	Féminin
<b>Retour à l'état originel</b>	Oui	Non	Non	Oui

De nombreuses divergences et de convergences apparaissent à travers ce tableau. Bien qu'Ahmed/Zahra partage avec deux des figures mythiques, L'Androgyne et Tirésias, sa nature humaine et avec l'Hermaphrodite le caractère imposé de sa métamorphose, il est le seul personnage qui soit de création humaine. Le père qui représente la domination masculine mais aussi l'influence et le poids des traditions sociales, se substitut aux lois divines et naturelles, pour s'insurger contre le destin qui l'a privé d'une descendance masculine. La mutilation qu'il fait subir au corps de sa fille, représente tous les maux du genre féminin dans les sociétés traditionnelles. Notons aussi que Ben Jelloun, met en scène un personnage de sexe féminin, contrairement aux personnages mythiques qui sont masculins ou double. Cette transposition des récits mythiques en une version féminine peut se lire comme une tentative de l'auteur à s'approprier le discours féminin et à participer à l'émancipation de la femme marocaine.

Ainsi, le personnage d'Ahmed/Zahra se construit grâce à une mosaïque de figures mythiques portant toutes sur l'androgynie. La complexité identitaire de ce personnage a nécessité la rencontre entre l'imaginaire benjellounien et l'imaginaire mythique. En choisissant ces mythes, Ben Jelloun aspire à porter à l'universalité une problématique qui touche plus particulièrement la société marocaine, car « *Choisir un mythe ou l'accepter quand il s'impose à soi, c'est affirmer que toute singularité à une dimension universelle.* »<sup>296</sup>. Ce choix implique nécessairement l'interférence d'une voix étrangère à celle de l'auteur dans le discours narratif. Cette voix seconde et mythique appartient à une culture universelle et participe à l'androgynie même du texte, créée par un auteur complexe, car plus que son personnage, Ben Jelloun est un être androgynique. De culture maghrébine et musulmane, c'est un homme de lettres dont la formation est philosophique, psychanalytique et sociologique. C'est un homme aux multiples facettes qui fait de la revendication des droits des femmes marocaines, une mission primordiale.

<sup>296</sup>Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, op.cit.,p. 94.

Certains critiques ont contesté le dévouement de Ben Jelloun pour la cause féminine. Ils l'expliquent par le fait qu'en tant qu'homme, Ben Jelloun ne pouvait être le porte-parole de la gente féminine. Cela se traduirait comme une trahison au discours féminin et reproduction d'un même schéma d'appropriation de l'espace et de la voix féminine, par un « homme/écrivain postcolonial » :

*La question s'impose de savoir à quel degré l'auteur, en se positionnant dans le lieu sans lieu de la femme arabe, s'approprie lui-même son espace, sa voix silencieuse. Une réponse définitive est impossible, car Ben Jelloun s'approprie inévitablement l'espace de la femme de même que tout homme fait en écrivant au/dans le féminin. Cependant, à mesure qu'il devient un écrivain postcolonial qui s'est heurté aux barrières du colonialisme, son acte de l'appropriation se marque par une grande sympathie.*<sup>297</sup>

L'engagement de Ben Jelloun pour l'émancipation de la femme marocaine apparaît dans la réécriture et l'adaptation de ces récits mythiques, riches de symbolisme, et la présentation d'une version féminine dans le but de revaloriser le féminin et d'universaliser la cause féminine marocaine. Toutefois, le mythe en tant que discours symbolique, reste complexe et équivoque, car « si le mythe est un révélateur, il est aussi masque : l'écrivain entretient avec lui une relation paradoxale puisqu'il choisit comme moyen d'éclaircissement un récit symbolique, donc un discours indirect. »<sup>298</sup>. Reste que ce discours indirect est le meilleur moyen d'exprimer le « désir censuré » et les choses inavouables. Ben Jelloun use donc des mythes pour révéler la réalité de la condition féminine dans le Maroc en particulier et dans le Maghreb d'une manière générale. Il ambitionne de casser les tabous et d'évoquer l'intimité d'une société close, tiraillée entre les traditions et le modernisme.

Le choix de sa langue d'écriture s'inscrit également dans sa volonté à avouer l'inavouable, à révéler les secrets et surtout à aller vers l'Autre. C'est le propre de la littérature maghrébine d'expression française, car :

*inspirée de la réalité du peuple autochtone dont elle porte la voix, cette littérature rompt avec le cercle vicieux dans lequel on a tendance à enfermer la littérature engagée et produite dans la langue nationale [...] la littérature de langue française brise la boucle [Public- Auteur- Public] pour une relation rectiligne [Public autochtone- Auteur- Public étranger]*<sup>299</sup>

<sup>297</sup> Michèle Chossat, *op.cit.*, p. 138.

<sup>298</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, *op.cit.*, p. 94

<sup>299</sup> Michèle Chossat, *op.cit.*, p. 29.

Ben Jelloun explique que cette littérature écrite dans une langue étrangère permettait aux écrivains maghrébins d'explorer un nouveau monde, d'accéder à un public plus large, et d'exprimer des idées difficilement transmissibles dans la langue arabe, vu la sacralité de cette dernière. Cela renforce le caractère androgynique de la littérature maghrébine, qui est d'expression française mais de culture arabo-musulmane et berbère.

## Conclusion

*A travers l'analyse des personnages féminins créés par Tahar Ben Jelloun et Anne Hébert, nous avons pu constater qu'en dépit d'une différence de traitement, les deux auteurs se sont donnés pour mission de porter une critique sévère sur les sociétés traditionnelles et patriarcales qui infériorisent les femmes aux noms des traditions.*

*Pour Hébert, la revalorisation du féminin passe par la reformulation du mythe biblique. En y imbriquant certaines images mythiques extrabibliques et féminines, l'auteur dénonce l'attitude ecclésiastique envers la gente féminine et lance un appel aux femmes afin de s'engager pour la condition féminine et pour lutter pour leur libération et leur émancipation.*

*L'insoumission de certains personnages féminins hébertiens, notamment les jumelles et Nora, symbolise d'une part la critique que porte l'auteur envers le discours religieux et d'autre part le mouvement d'émancipation des femmes québécoises.*

*Bien qu'il soit sujet aux mêmes injustices que celui d'Hébert, le personnage féminin de Ben Jelloun est présenté d'une manière différente. La stratégie de l'écrivain consiste à présenter la femme à travers l'archétype de l'éternelle victime d'une société dominée par les traditions ancestrales. L'auteur dénonce le patriarcat mais aussi la passivité de la femme marocaine et l'appelle à se libérer des lois patriarcales et à prendre en main son propre affranchissement.*

*Les auteurs de L'Enfant de sable et des Fous de Bassan explorent la symbolique des récits mythiques pour offrir à leurs lecteurs des textes enrobés de mythes, qui peuvent être vus comme des espaces de dialogue entre les auteurs et leur public et lus comme une revendication pour les droits de la femme maghrébine et québécoise et un soutien pour la*

*cause féminine. Le mythe, grâce à sa symbolique, à son universalité et à son intemporalité, permet à Ben Jelloun et Hébert de porter cette cause hors du cercle restreint du Maghreb et du Québec, et peut être même hors de la féminité pour la qualifier de cause de l'humanité.*

***Conclusion***

Le but de notre travail a été de montrer comment dans *L'Enfant de sable* et *Les Fous de Bassan*, Tahar Ben Jelloun et Anne Hébert présentent leurs personnages féminins à travers des mythes. Cette question principale avait suscité d'autres interrogations sur les raisons qui ont poussé les deux auteurs à ce choix de stratégie représentative et sur les répercussions d'une telle représentation symbolique des personnages, notamment féminins, sur la signification des textes.

Dans la première partie de notre thèse, nous avons tenté, dans un premier temps, d'apporter des précisions théoriques sur le mythe et d'exposer les diverses essais définitionnels de cette notion, ainsi que des termes qui l'entour. La diversité des disciplines qui abordent le mythe et la divergence de leurs approches accentuent le flou définitionnel qui caractérise cette notion.

En retraçant le travail des différents spécialistes du mythe, nous avons constaté que ce qui est admissible et exhaustif pour certains était incomplet pour d'autres. Ainsi, anthropologues, ethnologues, psychanalystes et mythocritiques avancent chacun des définitions concordant avec leurs méthodes de recherche et d'analyse.

Vu que notre travail de recherche se focalise sur les effets de la présence des mythes dans deux textes littéraires, nous avons choisi de considérer le mythe à travers une démarche mythocritique. Pour Gilbert Durand, père de cette discipline, le mythe est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, qui s'organisent à travers un récit et dont la plus petite sémantique est le mythème. La démarche mythocritique consiste à repérer les traces de la présence mythique dans un texte littéraire et d'analyser les rapports entre les différents éléments de ce texte. Nous avons donc estimé important d'examiner les rapports qu'entretiennent le mythe et la littérature.

Après avoir retracé les différents points de vue des spécialistes des deux champs, nous avons pu constater la grande divergence d'opinion qui détermine la relation mythe-littérature. Si pour certains la littérature est considérée comme une « *dégradation du mythe* », pour d'autres elle est sa « *réactualisation* », le moyen de sa préservation et l'assurance de sa pérennité.

Nous avons également abordé, pour les besoins de notre étude, la notion du mythe littéraire, que Philippe Sellier a amplement défini et éclairé en insistant sur sa différence avec le mythe ethno-religieux.

En suivant les réflexions de Sellier sur le mythe littéraire et à travers les travaux d'Abolghasem Ghasizarch sur le « *mythe shi'ite* », nous avons tenté de proposer une réflexion sur l'applicabilité des définitions de Sellier, dites universelles, sur la mythologie maghrébine, berbère et arabo-musulmane. Cette courte parenthèse nous a révélé le manque considérable des travaux universitaires consacrés à cette mythologie.

Grâce à l'analyse de l'appareil paratextuel et des cadres spatio-temporels des deux romans, nous avons pu révéler la dimension mythique qui habite les textes. Les éléments pérétextuels participent à l'orientation du lecteur vers une lecture interprétative des textes. Des titres révélateurs et symboliques, des structures multiples et suggestives, tous ces éléments ont été travaillés de manière à construire des univers romanesques mythiques et symboliques.

Notre analyse nous a également permis de démontrer le grand intérêt qu'ont accordé les deux auteurs aux cadres spatio-temporels de leurs romans. La temporalité répétitive et circulaire rappelle le temps mythique des commencements. Les deux romans, construits l'un sur un « *pattern* » biblique, l'autre comme un « *livre labyrinthe* », évoquent par leurs structures le modèle mythique. Une attention particulière avait été réservée, par les auteurs, à la construction des espaces romanesques. Cela s'explique par le fait que l'identité des personnages est liée aux lieux et aux contextes sociaux dans lesquels ils évoluent. Ceci est aussi intimement lié aux littératures qui émanent de ces aires culturelles et géographiques aussi distincts que semblables.

Le Maghreb et le Québec constituent les berceaux des littératures auxquelles Ben Jelloun et Hébert appartiennent. Ces littératures qui se proclament indépendantes, tentent par le recours aux mythes, matériaux universels et symboliques, de dépasser les limites de l'espace originel et aspirent à une universalité assurée par le mythe.

Ce désir d'universalité se manifeste également par le recours des deux auteurs à différentes formes d'intertextualité. Littéraire ou religieuse, les pratiques intertextuelles ont permis aux deux auteurs de confirmer la dimension mythique de leurs textes, considérés comme des lieux d'interaction. Ainsi, Ben Jelloun et Hébert se sont inspirés de grands auteurs universels, tels que l'argentin Jorge Luis Borges et l'américain William Faulkner, pour construire leurs univers romanesques. De plus, nous avons constaté le recours d'Anne Hébert à une pratique intertextuelle autoréférentielle entre ses textes, ainsi qu'entre sa prose et sa poésie.

Bien que la présence des textes sacrés dans le roman d'Anne Hébert soit incontestable, elle n'est cependant pas toujours patente. Souvent, l'écrivaine détourne et réécrit les citations bibliques d'une manière parodique dans le but d'apporter une critique aux discours religieux et à la prétendue supériorité masculine. Hébert n'hésite pas à présenter une version féminine des mythes bibliques afin de contester la domination des hommes et l'hypocrisie du discours ecclésiastique.

Dans le roman de Ben Jelloun, le Coran et les Hadiths du Prophète sont investis par les personnages, et notamment Ahmed, pour s'assurer une position sociale favorable et se donner une légitimité. La mystique qui habite le texte a renforcé la dimension symbolique du roman. Nous avons constaté que la complexité des pratiques intertextuelles adoptées par les auteurs, témoigne de leur volonté d'élever leurs textes au rang d'œuvres universelles. Toutefois, nous pensons qu'au-delà de la volonté d'élever leurs textes, c'est le souci de libérer la voix féminine qui anime les deux auteurs et qui les a poussés à faire appel aux mythes et à se les approprier.

En effet, pour Ben Jelloun et Hébert, la construction des personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, s'inscrit dans une volonté de présenter une critique sévère des sociétés patriarcales et traditionnelles, valorisant indéfiniment le masculin au détriment du féminin. Nous avons remarqué qu'en dépit de cette volonté commune des deux auteurs, la stratégie représentative des personnages est un peu distincte pour chacun d'eux.

Grâce à la réécriture et au détournement parodique des mythes bibliques, Anne Hébert dessine un prototype masculin, agressif et pervers. Repoussant tout ce qui est féminin, les personnages masculins rejettent le féminin et ne conçoivent le monde qu'à travers un système binaire, opposant les hommes aux femmes. Ils n'hésitent pas, à l'exemple de Nicolas Jones et de Stevens, à s'identifier à des figures bibliques et mythiques pour confirmer leur supposée supériorité sur le féminin. L'image négative qu'ils ont de la femme se manifeste à travers la figure de l'Ève mythique, considérée comme première source du péché.

A la différence d'Hébert, pour Ben Jelloun, la critique sociale passe non pas par la confrontation des sexes mais par la confusion identitaire et sexuelle du personnage principal Ahmed/Zahra. Cet être double et factice, représenté par le biais de multiples figures



mythiques, symbolise le mal être de toute une société. L'histoire de cet homme artificiel est rapportée par des conteurs qui « *développent l'art d'élever le récit au rang de mythe* »<sup>300</sup>. Ben Jelloun, avec ces créateurs de mythes, dénonce les injustices infligées aux femmes maghrébines et marocaines, car « *Les conteurs ne sont pas de simples gardiens de la mémoire, ils sont la voix des exclus, enfants condamnés au malheur, femmes rebelles, prostituées, conteurs un peu fous, vagabonds.* »<sup>301</sup>.

Les mythes auxquels Ben Jelloun et Hébert ont eu recours, traduisent une conception binaire et divisée du monde et de l'identité sexuelle. Les deux écrivains remettent en cause cette philosophie primordiale et apportent une critique au système patriarcal dominant dans les sociétés conservatrices. Etant les ambassadeurs de littératures engagées, Ben Jelloun et Hébert, ont choisi de représenter leurs personnages à travers le mythe, matériel appartenant au patrimoine mondial, dans un souci de dépasser leurs sphères nationales et d'accéder à l'universalité.

L'analyse que nous avons appliquée aux personnages féminins nous a permis de relever le travail de réécriture et d'adaptation des mythes entrepris par les écrivains. La démarche mythocritique, qui selon Durand « *met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives* »<sup>302</sup>, a permis de repérer les transformations et les détournements opérés par les deux auteurs sur des mythes, afin de représenter le féminin.

Tahar Ben Jelloun, homme de lettres marocain, et Anne Hébert, plume féminine québécoise, s'approprient les mythes d'une manière distincte, due à la divergence de leurs contextes socioculturels et à leur propre nature, pour dénoncer les mêmes lois discriminatoires et lutter pour la même cause féminine.

Hébert revalorise le féminin en détournant parodiquement des mythes bibliques. Elle n'hésite pas à donner la parole confisquée aux femmes, à restituer des figures mythiques et bibliques rejetées par le discours religieux, telles que Lilith, et à investir dans la symbolique de ces figures féminines pour affirmer son engagement pour la cause des femmes. Certains de ses

<sup>300</sup> Laurence Kohn-Pireaux, *op.cit.*, p. 210.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la Mythocritique à la Mythanalyse*, *op.cit.*, p. 347.

personnages, à l'exemple de Nora et des jumelles, représentent le mouvement d'émancipation des femmes québécoises dans les années quatre-vingt, contexte du déroulement d'une partie de la tragédie de Griffin Creek et de la publication du roman.

Ben Jelloun, obéissant à une nécessité contextuelle, adopte une stratégie représentative différente pour ses personnages féminins. Se considérant comme un porte-parole de la femme marocaine en particulier, et de la femme maghrébine en générale, l'écrivain dénonce les valeurs de sa société traditionnelle en créant des archétypes de femmes victimes, soumises et effacées devant l'autorité masculine. Réduite aux tâches ménagères et à l'enfantement, la femme marocaine est niée dans son corps et son être et considérée comme un individu inférieur. Cette situation excède l'auteur; il reproche aux femmes leur passivité et les invite à se révolter contre les valeurs ancestrales et à s'engager pour leur condition.

Pour construire son personnage principal Ahmed/Zahra, Ben Jelloun a puisé dans l'imaginaire mythique universel et l'a représenté à travers une mosaïque de figures mythiques portant toutes sur l'androgynie. De l'Androgyne à l'Hermaphrodite, en passant par la figure emblématique de Tirésias, l'écrivain dessine un personnage complexe, crée de toutes pièces par nécessité sociale. La crise identitaire d'Ahmed/Zahra reflète le mal être de toute la société marocaine, déchirée entre conservatisme et modernisme.

Et si Ahmed/Zahra ressemble à la société qui l'a produit, il est surtout à l'image de son créateur. Ben Jelloun, auteur marocain, de formation multiple, écrivant en français et appartenant à une littérature elle-même androgynique, se proclame la voix des femmes opprimées.

Ben Jelloun et Hébert, font intervenir des mythes dans leurs romans dans l'espoir d'universaliser la cause de leurs concitoyennes et d'internationaliser leurs textes. Ils puisent dans l'imaginaire mythique et mondial afin de nous présenter des personnages authentiques et révélateurs. Quel que soit le mode par lequel les deux écrivains font appel aux mythes, ils le font afin de porter leurs causes à un public plus large et afin d'assurer une internationalité à leurs textes.

Les personnages féminins peints par les auteurs sont représentés à travers des mythes universels et sont chargés d'une profonde dimension symbolique qui participe à l'édification

du sens textuel. Au biais de ces personnages, Ben Jelloun et Hébert critiquent les valeurs ancestrales des sociétés patriarcales et s'engagent dans une lutte pour l'amélioration de la condition féminine. La dimension mythique de ces personnages a donné l'occasion aux auteurs de passer d'une individualité sociale et littéraire à une universalité et une reconnaissance internationale, étant donné que le choix d'un mythe donné reflète l'universalité de toute situation singulière, « *C'est aussi, en sens inverse, juger que toute situation universelle exprime ou englobe le cas particulier.* »<sup>303</sup>.

En réponse à notre problématique, nous pouvons affirmer qu'en dépit de la convergence de leurs stratégies représentatives, Tahar Ben Jelloun et Anne Hébert, ont choisi de créer, à travers les mythes, non seulement des personnages féminins, mais tout un univers romanesque enrobé de mythe. Les deux auteurs ont obéi à des impératifs contextuels relatifs à leurs vécus, et ont réécrit, chacun à sa manière, les mythes qui traduisent le plus fidèlement la réalité sociale.

Les personnages féminins dans *L'Enfant de sable* et dans *Les Fous de Bassan*, apparaissent comme des rappels à des figures mythiques et symboliques et témoignent, à travers cet écran révélateur qu'est le mythe, de la volonté de ces auteurs, à transmettre au plus grand nombre de lecteurs les préoccupations des femmes de leurs sociétés, à universaliser la cause féminine pour laquelle ils luttent et à internationaliser leurs textes.

Enfin, nous pouvons dire que le texte littéraire et le mythe sont complémentaires, car

*Si le mythe est nécessaire à un écrivain, l'écrivain s'approprie le mythe, dans un échange incessant où imaginaire singulier et imaginaire collectif s'enrichissent mutuellement et dans cette relation paradoxale où une énigme a besoin pour être bien posée de passer par un récit lui-même dilemmatique.*<sup>304</sup>

Le mythe, qui est fait partie d'un patrimoine mondial, implique pour Ben Jelloun et Hébert la rencontre de leur imaginaire individuel et d'un imaginaire collectif. Ainsi, par et à travers les mythes, les deux auteurs enrichissent leurs textes et s'ouvrent vers d'autres cultures. En contrepartie, ils participent à préserver le mythe et à assurer sa pérennité.

<sup>303</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *op.cit.*, p.94.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.99.

# ***Bibliographie***

## Corpus

BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, Col. Points, Septembre 1985. 209 pages.

HEBERT Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, Col. Points, 1998, 249 pages.

## Ouvrages théoriques

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998.

AMOSSY Ruth et HERCHBERG PIERROT Anne, *stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, 3<sup>e</sup> édition, Arman Colin, Mai 2011.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BERNSTEIN Basil, *Langage et classes sociales*, PUF, 1990.

BONN Charles et ROTHE Arnold (Ed.), *Littérature maghrébine et littérature du monde*, Ed, Würzburg : Königshausenund Neumann, 1995.

BORDAS Eric et autres, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup>ed, 2011.

BRUNEL Pierre (Ed.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Présentation », 1994.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

BRUNEL Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, Col. U, 1983.

CALAME Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Payot, Lausanne, 1996.

- CAZIER Pierre (Ed.), *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, Mai 2009.
- CHOSSAT Michèle, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun, Le personnage féminin à l'aube de XXI<sup>ème</sup> siècle*, Peter Lang Publishing, Inc, New York, 2002.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DÄLLE NBACH Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1972.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, Poétique, 1977.
- DESMEULES Georges et PELLERIN Gilles, *Les mythes littéraires, épopées homériques*, Col. Connaître, L'instant même, Paris, 2013.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996.
- DURAND Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et Société*, Albin Michel, Paris, 1996.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 12<sup>e</sup> édition, 2016.
- ECO Umberto, *Apostille « au Nom de la rose »*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1985, pour la traduction française.
- EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- FOREST Philippe, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Éditions Inter Universitaires – SPEC, 1995.
- GAUVIN Lise, VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique Corinus et al (Dir.), *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, Points, 2007.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

- HEBERT Anne, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960. HEBERT
- Pierre et LAHAIE Christine (Dir.), *Lectures d'Anne Hébert, Aliénation et contestation*, Editions Fides, Université de Sherbrooke, Québec, 1999. HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, Coll. Contours littéraires, 2001.
- HUSSHER Cécile et REIBEL Emmanuel (Ed.), *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïtés et réécritures*, Ed. Rue d'Ulm, Presses de l'Ecole Normale Supérieur, Paris, 2002. HOEK Léo, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1970. JOUVE
- Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, Sedes 1997. JUNG Carl Gustave, *L'homme et ses symboles*, Robert Lafont, 1964. KRISTEVA Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1969.
- LE BOHEC Yann (Coor.), *De Zeus à Allah, Les grandes religions du monde méditerranéen*, Éditions du temps, Nantes, 2004.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996. LEONARD-ROQUES Véronique, *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. LEVI-STRAUSS Claude, *L'origine des matières de table*, Paris, Plon, 1968.
- M'HENNI Mansour (Dir.), *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- MIRCEA Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Folio Essais, France, 2009. MIRECA Eliade, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952.
- MIRCEA Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965. MIRCEA Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, NRF Gallimard, 1962. MIRCEA Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éd Gallimard,

1957. MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme romantique, Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.

MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *Mythes et littérature*, Que sais-je? n°3645, Coll. Encyclopédique, Paris, PUF, Juliet 2002.

M. PATERSON Janet, *Anne Herbert : Architecture Romanesque*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985.

OKTAPODA Efstratia (Dir.), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2013.

PLATON, *Le Banquet*, Trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. GF, 2007. REGIS Antoine, *Carrefour de cultures, Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1993.

ROBERT Raymonde (Ed.), *Texte et théâtralité*, Coll. Le texte et ses marges, Presses universitaires de Nancy, 2000.

SERCEAU Michel, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

SIGANOS André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1993. TOURNIER Michel, *Le vent paraclet*, Gallimard, n°1138, Paris, Folio, 1977.

TROUSSON Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 3<sup>e</sup> édition, Librairie DROZ S. A., Genève, 2001.

TROUSSON Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981.

VERNANT Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996.

ZUPANČIČ Metka, *Les écrivaines contemporaines et les mythes, Le remembrement au féminin*, Ed. Karthala, Paris, 2013.

## Dictionnaires

BRUNEL Pierre (Ed.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.



- BRUNEL Pierre (Ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1994.
- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTR Philippe, *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1990.
- GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- GUIRAND Félix et SCHMIDT Joël, *Mythes et mythologie, Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, In Extenso, 1996.

### Articles

- BAROS Lina Maria, «A la recherche d'une définition du mythe », *Philologica Jassyensia*, Lasi, Roumanie, Académie roumaine, An V, N°.1, pp. 89–98, 2009.
- BILEN Max, « Littérature et mythe : expérience mythique et expérience créatrice », *Le mythe de l'écriture*, Paradigme, Coll. Varia, N°22, Orléans, 1999.
- BISHOP Neil, «Distance, point de vue, voix et idéologie dans les Fous de Bassan d'Anne Hébert», *Voix&images*, vol. K, n°3, hiver 1984. BOUANANE
- Kahina, « Le corps en cris et écrits dans L'Enfant de Sable de Tahar Benjelloun », *Synergies Algérie*, N° 4, 2009.
- BRAHIMI Denise, « Conversation avec Tahar Ben Jelloun », *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990.

BRIAND Sylvie, « Les Fous de Bassan ou l'apocalypse du griffon », *Erudit, Etudes française*, Vol 36, n°2, pp. 149-162, 2000. BRUNEL

Pierre (Cor.), *Mythes et Littérature*, Actes du colloque tenu en Sorbonne en 1991, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994. DUCHET Claude,

« "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, Décembre 1973. FRYE Northrop,

« Littérature et mythe », *Poétique*, n°8, 1971. HEILER Susanne, « Jorge Luis Borges chez Tahar Ben Jelloun et Leonardo Sciascia », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, 2005.

KOHN-PIREAUX Laurence, « Le théâtre des conteurs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », *Texte et théâtralité*, coll. Le texte et ses marges, Ed. Raymonde Robert, Presses universitaires de Nancy, 2000. LETENDRE

Evelyne, « Du refoulement du féminin à la prédation : étude du personnage de Stevens Brown des Fous de Bassan d'Anne Hébert », *Féminin/masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Les cahiers Anne Hébert 8, Université de Sherbrooke, Fides, Québec, 2008.

MOLHO Maurice, « Le nom : le personnage », *Le personnage en question*, quatrième colloque du SEL, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1984.

RIFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

SIROIS Antoine, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et images*, vol. 13, n° 3, printemps 1988.

VANASSE André, « « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n°3, printemps 1982.

### Articles en ligne

ASSOULINE Pierre, « Faulkner, le patron des écrivains français », [en ligne] <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20071212.BIB0481/faulkner-c-039-est-leur-patron.html>

ATALLAH Mokhtar, « Le temps cyclique dans l'espace traditionnel et son rapport à l'identité au Maghreb », *Insaniyat/إنسانيات*, 2001 [en ligne] <http://journals.openedition.org/insaniyat/9645?lang=fr> BAENA

GALLE Violeta Maria, « L'ambiguïté narrative dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun : L'enfant de Sable et La nuit sacrée », *Cahiers de Narratologie*, n°10, 2001. [en ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/6922> BARTHES Roland,

« *Texte (théorie du)* », *Encyclopedia universalis*, 1995. [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> BARTHES Roland, «

Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp.40-51, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027) Bible de Jérusalem, Matthieu 27, 3-5, [en ligne] [https://www.levangile.com/Bible-JER-40-27-4-](https://www.levangile.com/Bible-JER-40-27-4-compact-Contexte-non.htm)

[compact-Contexte-non.htm](https://www.levangile.com/Bible-JER-40-27-4-compact-Contexte-non.htm) CLAVARON Yves, « La vie d'Ahmed/Zahra ou la mise en crise de la masculinité chez Tahar Ben Jelloun », *Itinéraires*, Numéro inaugural, 2008, [en ligne] <http://itineraires.revues.org/2219>

DAHOUDA Kanaté, « Tahar Ben Jelloun : l'architecture de l'apparence. », *Tangence*, n° 71, Hiver 2003, p. 15. [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2003-n71-tce610/008548ar/>

EIGELDINGER Marc, « L'intertextualité mythique dans les « Illuminations » », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°36, 1984, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1984\\_num\\_36\\_1\\_1935](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1935) FRANCOLI

Yvette, « Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 133. [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/500637ar> GIGNOUX Anne-

Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006 [en ligne]

- <http://journals.openedition.org/narratologie/329> HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage. », *Littérature*, n°6, 1972, p. 91. [en ligne]
- [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957) JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage. », *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. p. 109. [en ligne][http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607) PROIA Stéphane et CHOUVIER Bernard, « De Tirésias au refus du féminin », *Dialogue*, 2008, n°180, ERES, pp. 111-123. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2008-2-page-111.htm>
- RANDALL Marylin, « Les énigmes des Fous de Bassan : féminisme, narration et clôture. », *Voix et Images*, n° 151, 1989, pp. 68-69. [en ligne]<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1989-v15-n1-vi1363/200817ar.pdf>SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, N°55, 1984. *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle*, pp. 112-126, [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1984\\_num\\_55\\_3\\_2239](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239)

### Thèses et mémoires en ligne

- BENMERIKHI Halima, « Approche titrologique de l'œuvre romanesque de Malek Haddad. Cas de : -L'élève et la leçon -Le quai aux fleurs ne répond plus. », Mémoire de Magistère, Option: Sciences des textes littéraires, Université El Hadj Lakhdar-Batna,2005. [en ligne]<http://www.memoireonline.com/08/14/8894/Approche-titrologique-de-l-oeuvre-romanesque-de-Malek-Haddad-Cas-de--l-eleve-et-la-leon-le-qu.html#fn39> EL BOUSOUNI Abdelmounym, « La figure de l'Androgyne dans les romans de Tahar Ben Jelloun : L'Enfant de sable et La Nuit Sacrée », Mémoire. Montréal (Québec, Canada),

Université du Québec à Montréal, Maitrise en études littéraires, 2006. [en ligne] <https://archipel.uqam.ca/2108/>

GAGEATU-IONICESCU Alina, « Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun. », Thèse de Doctorat, Littératures. Université Rennes 2, Université de Craiova, 2009. [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948>

GLIGOR Adela Elena, « Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert », Thèse de Doctorat, Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, 2008. [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00441301/>

IMPERIALI Christophe, « En quête de Perceval, Etude sur un mythe littéraire », Thèse de Doctorat en lettres, réalisée en cotutelle entre les Universités de Lausanne (littérature française, dir. André Wyss) et Paris IV-Sorbonne (littérature comparée, dir. Jean Louis Backès), Soutenue le 13 décembre 2008, [en ligne] [www.theses.paris-sorbonne.fr/these.imperiali.pdf](http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.imperiali.pdf)

SEHLI Yamina, « Mythes et mythologie à travers la littérature maghrébine. Exemples trois romans : *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, *Habel* de Mohamed Dib, *Poussière d'ord'* Ibrahim El Koni », Thèse de doctorat, Sciences des textes littéraires, Université d'Oran, 2012. [en ligne] <https://www.pnst.cerist.dz/detail.php?id=59402>

### **Sitographie**

Bible de Jérusalem, Psaume 51.10 [en ligne] <http://www.levangile.com/Bible-JER-19-51-1-complet-Contexte-oui.htm> Site officiel de RAFFIN

Gilbert, <http://www.raffin-art.com/>

# ***Table des matières***

---

<i>Introduction</i> .....	4
<b>Partie I : Du mythe au texte</b> .....	<b>12</b>
<i>Chapitre 1 : Autour du mythe</i> .....	13
1. Qu'est-ce qu'un mythe ? Essais de définition .....	14
2. Mythe et littérature.....	30
2.1. « La littérature comme dégradation du mythe » .....	31
2.2. La littérature comme réactualisation du mythe .....	33
3. Le mythe littéraire .....	36
<i>Chapitre 2 : Mythes et textes</i> .....	45
1. Présentation des corpus, l'appareil paratextuel .....	47
2. Dimension mythique des textes .....	70
2.1 -Temporalité narrative et structure des récits .....	71
2.2- Cadres spatio-temporels .....	91
3. Réécriture et intertextualité mythique .....	99
3.1- Tentative définitionnelle .....	100
3.2 - Les pratiques intertextuelles .....	105

<b>Partie II : Personnages et représentations mythiques</b> .....	119
<b>Chapitre 1 : Personnages et figures masculines</b> .....	120
1. Stevens Brown, l'Antéchrist .....	122
2. Hadj Ahmed Souleïmane , créateur de l'Androgyne .....	128
3. Nicolas Jones, le patriarce misogyne .....	132
4. Perceval, l'ange de l'Apocalypse .....	138
5. Les conteurs, gardiens de mythes : .....	140
<b>Chapitre 2 : Personnages et figures féminines</b> .....	154
1. Femmes mythiques, soumise et révoltée .....	157
1.1. Les mères .....	157
1.2. Les sœurs .....	162
1.3. Les épouses .....	165
1.4. Les femmes solitaires .....	168
1.5. Les mythiques cousines Atkins .....	170
2. La Femme Androgyne .....	179
<b>Conclusion</b> .....	196
<b>Bibliographie</b> .....	203
<b>Table des matières</b> .....	214



## Résumé

Cette thèse propose une étude comparative et mythocritique de deux romans contemporains, *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, à travers l'analyse de l'image de la femme et de ses représentations mythiques. Notre objectif est de trouver le comment et le pourquoi d'un tel choix représentatif. Ainsi, le mythe et le personnage féminin sont au cœur de notre travail. Il s'agira dans un premier temps de cerner la notion du mythe et sa relation équivoque avec la littérature et puis d'analyser les personnages du corpus, et spécifiquement les personnages féminins, représentés à travers un imaginaire et une symbolique mythique.

## Mots clés :

Mythe- mythocritique- Tahar Ben Jelloun- Anne Hébert- personnages féminins.

## Abstract

Relying on the analysis of the image of the woman and her mythical representations, this thesis proposes a comparative and mythocritical study of two contemporary novels: *The Child of The Sand* by Tahar Ben Jelloun and *The Gannets* of Anne Hébert. In fact, this study accounts of the reasons behind such representative choice. Thus, the myth and the female character lie at the heart of our study. Initially, it will be necessary to define the notion of the myth and its relation with the literature, then analyze the characters of the corpora, especially the female characters depicted through an imaginary and a mythical symbolism.

## Keywords:

Mythos-mythocritic- Tahar Ben Jelloun- Anne Hébert- female characters.

## ملخص

تقترح هذه الرسالة دراسة مقارنة ونقدية لمفهوما للأسطورة بين روايتين معاصرتين : "الطفل الرمل" لطاهر بن جلون و " طائر الأطيش" ل أن هيبير وذلك من خلال دراسة صورة المرأة وتمثلاتها الأسطورية. تهدف الدراسة التي تركز بالأساس على الأسطورة والشخصيات الأنثوية إلي البحث في الأسباب الكامنة وراء توظيف التمثلات الأسطورية في الروايتين. تبدأ عملية التحليل أولا بتحديد مفهوما للأسطورة و تبيان علاقتها بالأدب، و من ثم تحليل شخصيات الروايتين وعلى وجه الخصوص الشخصيات الأنثوية الممثلة من خلال رمزية خيالية ورمزية أسطورية.

## الكلمات المفتاحية:

الأسطورة- نقدا للأسطورة- الطاهر بن جلون - أن هيبير - شخصيات أنثوية .