

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira - Béjaia -



Faculté des Lettres et des Langues
Département de langue et littérature françaises

Mémoire de master
Option : littérature et civilisation

Intitulé du mémoire :
La condition féminine entre révolte, vengeance
et rédemption dans *La nuit de l'erreur* de
Tahar Ben Jelloun

Présenté par : Melle Aïcha Imène MECHAI

Le Jury :

Mme ROUMANE Bouchra, présidente.
Mme. AYOUAZ MOUSLI Djedjiga, Examinatrice.
Mme. BOUDAA Zahoua, directrice.

Année Universitaire : 2023 / 2024

Remerciements

*Avant toute chose, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à ma directrice de recherche **Boudaa Zahoua**, pour ses précieux conseils, son aide constante, sa patience infinie, son orientation éclairée, sa confiance en mes capacités et ses encouragements continus.*

*Je souhaite également remercier tous **mes professeurs de l'université**, qui m'ont accompagnée durant ces cinq années d'études. Leur dévouement et leur savoir ont été des piliers essentiels dans mon parcours académique et personnel.*

*Un grand merci aux **membres du jury** pour avoir accepté d'évaluer mon modeste travail. Votre expertise et vos observations seront précieuses pour la suite de mon parcours.*

*Mes remerciements les plus sincères surtout à mes parents. À **mon défunt père**, qui m'a toujours encouragée, cru en moi, et qui a toujours fait en sorte que je sois la plus épanouie possible dans ce que je fais. Il a été à l'écoute de mes envies et de mes aspirations, et son soutien indéfectible m'accompagne encore aujourd'hui. J'espère qu'il est fier de sa petite "Mimène"*

*À **ma mère**, qui est un exemple de courage et de détermination, une véritable battante. Elle m'épaula et m'encourage sans relâche, et je lui dois une grande part dans ma réussite.*

*À mes sœurs, **Nawel, Yasmine, Maïssa et Mélissa**, votre soutien et votre amour m'ont été d'un grand réconfort tout au long de ce parcours. Vous êtes ma force.*

*Enfin, à **mes amis**, qui se reconnaîtront, merci pour votre amitié et votre soutien. Ensemble, nous avons partagé des moments inoubliables et je vous suis reconnaissante de votre présence à mes côtés.*

Merci à vous tous.

Dédicace

*Je dédie ce travail à **ma famille**.*

*À **ma mère**, qui m'a soutenue inlassablement et a été présente à chaque étape de ma vie. Elle a toujours sacrifié son propre bonheur pour le nôtre, veillant à notre épanouissement avec une force et une détermination exemplaires. Elle est un modèle de courage et de résilience, m'inspirant chaque jour à persévérer et à donner le meilleur de moi-même.*

*À mes sœurs, **Nawel, Yasmine, Maïssa et Mélissa**, qui ont toujours été à mes côtés. Leur soutien indéfectible et leur amour constant ont été une source de réconfort et de motivation. Elles ont partagé mes joies et mes peines, et leur présence a rendu ce parcours plus léger et plus enrichissant.*

*Mais surtout, j'aimerais dédier ce travail à **mon père**, qui nous a quittés en 2022. **Mon père**, qui a toujours été un modèle de bienveillance, de douceur et d'amour. Il m'a constamment encouragée, me soutenant dans tout ce que j'ai entrepris, veillant à mon bonheur avec une attention et une sollicitude infinies. Il a toujours fait en sorte que je puisse poursuivre mes rêves, me donnant la liberté d'aller au bout de mes passions.*

*Son départ a laissé un vide immense, mais aussi une lumière qui continue de guider mes pas. Chaque jour, je porte en moi l'espoir qu'il est fier de moi, là où il est. J'espère le représenter dignement, sachant qu'il a semé en moi les graines de la persévérance et de l'ambition. **Papa**, ton aide précieuse, ton amour inconditionnel et ta confiance en moi m'ont portée jusque-là et continueront de m'inspirer.*

*Ce mémoire est pour toi, **Papa**. En hommage à tout ce que tu m'as apporté, à la force que tu m'as insufflée, et à l'amour indéfectible que tu m'as témoigné. Que ce travail soit le reflet de tes enseignements et de ta bienveillance. Tu es et resteras toujours mon guide et ma source d'inspiration.*

Aïcha Imène.

Sommaire

Introduction générale.....	5
Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime	14
1. Paratexte : une approche définitionnelle	15
1.1. Le péri-texte	17
1.2 L'épitexte	43
Chapitre II : Analyse du personnage principal.....	58
1. Aperçu historique du personnage	60
2. La classification des types du personnage selon Phillipe Hamon	63
3. L'héroïne selon la grille d'analyses de Phillipe Hamon	67
4. Parcours et quête de Zina selon le modèle de A.J. Greimas	93
5. Le personnage liminaire.....	105
Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale	114
1. Lecture thématique : entre littérarité et socialité.....	116
2. Analyse rhétorique : discours littéraire et conventions sociales.....	133
Conclusion générale	144
Références Bibliographiques	148

Introduction générale

Introduction générale

« *Le monde féminin étant considéré comme le lieu de l'émotion, du sentiment, de l'excès, du débordement passionnel, du désir diabolique, il convient donc, pensent les hommes, de s'en protéger, de le canaliser.* »¹

-Jean Déjeux-

La production de la littérature maghrébine d'expression française occupe une place éminemment unique et riche dans le paysage des lettres de langue française. Bientôt enracinée dans les territoires du Maghreb, mais ouverte au vaste monde, elle combine avec une sensibilité remarquable le patrimoine pluriel et les aspirations contemporaines.

Née dans le contexte de la colonisation française en Algérie, au Maroc et en Tunisie, cette littérature s'est d'abord développée comme un espace d'affirmation d'identité et de réappropriation de la parole contre le discours dominant. Les voix précurseurs ont ouvert la voie à celles qui ont su regarder avec lucidité les compromis complexes des réalités sociales, politiques et humaines de leur époque².

Après l'indépendance des trois pays, le talent continu à enquêter à travers ses œuvres, par des écrivains francophones du Maghreb, sur les questions riches de leurs sociétés en constante évolution. Ainsi, les œuvres de Driss Chraïbi, Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun ou Kateb Yacine, entre autres, visaient à renouveler les formes littéraires afin d'enquêter sur l'identité, le mémorial, les problèmes féminins ou même les réalités urbaines en pleine éruption.

Cette vitalité étonnante combine encore, dans la création littéraire contemporaine, avec l'ouverture à un monde mondialisé. Aujourd'hui, des voix plus diversifiées sont entendues plus que jamais auparavant et ont fourni un point de vue original sur les bouleversements sociaux, politiques et existentiels du XXI^e siècle. Il suffit de mentionner des questions relatives au Maghreb qui n'hésitent pas à placer à l'avant-garde des universels de notre époque, des écrivains tels que Abdellah Taïa ou Boualem Sansal³.

Riche avec ses nombreux affluents, du terroir à la ville, de la tradition à la modernité, la littérature du Maghreb francophone va effleurer avec un souffle puissant les grandes questions

¹ Déjeux, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, éditions Karthala, 1994. p.69.

² ZEBIRI, Abdelkrim, « Cours de Littérature Maghrébine », *Université de M'sila*. [En ligne] Disponible sur : <http://virtuelcampus.univ-msila.dz/fil/wp-content/uploads/2021/06/Cours-1-Litt.-Magh.-Zebiri.pdf>. Consulté le : 11 juin 2024.

³ Déjeux Jean, *Maghreb : littératures de langue française*, Editions Arcantère, Paris, 1993.

Introduction générale

humaines. Elle nous offre un regard précieux et sensible sur notre monde complexe, à la confluence des cultures.

Parmi ces voix littéraires, la littérature marocaine d'expression française occupe une place de choix. Émergée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, cette littérature s'est épanouie dans un contexte bouillonnant dans lequel de nombreux auteurs marocains ont choisi d'emprunter la langue française comme moyen d'expression littéraire⁴.

Cette littérature s'est développée dans des circonstances particulières, à la croisée des influences culturelles arabes, berbères et occidentales. La plume des écrivains marocains francophones porte l'empreinte de cette identité plurielle, mêlant la tradition et la modernité, l'enracinement culturel et l'ouverture sur le monde. Leur écriture, souvent riche en images et en symboles, puise aux sources des contes populaires et de la poésie arabo-andalouse tout en s'imprégnant des courants littéraires européens. Cette confluence de styles donne naissance à une littérature singulière, reflet de la complexité de la société marocaine.

Les auteurs marocains francophones ont abordé avec courage des thématiques longtemps restées taboues. Parmi les thématiques récurrentes, la condition féminine dans le milieu socioculturel maghrébin occupe une place prépondérante.

En effet, malgré les progrès réalisés ces dernières décennies, la situation des femmes au Maroc reste marquée par de nombreuses inégalités et discriminations héritées de traditions patriarcales séculaires. Les femmes marocaines doivent encore lutter pour conquérir leurs droits fondamentaux et leur pleine autonomie au sein de la société⁵.

Dans les campagnes reculées comme dans certains milieux urbains conservateurs, les femmes sont souvent cantonnées à un rôle subalterne, leur destinée étant réduite aux tâches domestiques et à la procréation. L'accès à l'éducation et au marché du travail leur est parfois refusé, les privant d'indépendance financière et d'épanouissement personnel.

⁴HELLER-GOLDENBERG, Lucette. « La littérature francophone au Maroc. L'acculturation ». In : *Cahiers de la Méditerranée*, n°38, 1, 1989. Le Maroc, culture d'hier et d'aujourd'hui, sous la direction de Lucette Heller-Goldenberg. pp. 59-68. [En ligne]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/camed.1989.1770>. Consulté le : 12 juin 2024.

⁵OUAIAOU, Fadma, *La situation de la femme marocaine en général et le travail de terrain des associations féminines dans la région du nord du Maroc*. [En ligne]. Master en sociologie. ULB / BRUXELLES, 2011. Disponible sur : [Memoire Online - La situation de la femme marocaine en général et le travail de terrain des associations féminines dans la région du nord du Maroc - FadmaOuaiaou](#). Consulté le : 12 juin 2024.

Introduction générale

Par ailleurs, les violences faites aux femmes, qu'elles soient physiques, psychologiques ou économiques, demeurent un fléau répandu, souvent passé sous silence par une société imprégnée de valeurs machistes. Ainsi, marquées par un ordre patriarcal rigide, de nombreuses femmes ont longtemps été contraintes de subir en silence les injustices, les violences et les entraves à leur liberté⁶. Cependant, une soif de changement et de dignité s'est peu à peu fait jour, nourrissant un profond sentiment de révolte.

Aussi, au Maroc, des voix féminines se sont élevées avec force dans la littérature et les arts afin de dénoncer leur condition et réclamer l'égalité. Figures de proue comme Fatima Mernissi (à travers son roman publié en 1998, intitulé *Rêves de femmes : une enfance au harem*)⁷ ou Leila Slimani et Laetitia Coryn (avec leur roman *Paroles d'honneur*, 2017)⁸ ont dénoncé sans concession les archaïsmes de la société marocaine et sa misogynie tenace. Leurs écrits expriment avec ardeur la colère des femmes et leur détermination à briser les chaînes. Elles exhortent à la rébellion contre les traditions indécentes, les mariages forcés, les violences conjugales et l'autorité implacable de l'homme. Leur plume vibrante d'indignation traduit la soif de liberté et de reconnaissance qui anime ces femmes.

Mais au-delà de la révolte, c'est parfois un désir de vengeance qui transpire dans certaines œuvres. Ainsi, des autrices comme Souad Bahéchar dans son roman *Ni fleurs ni couronnes* publié en 2000⁹ mettent en scène des héroïnes qui renversent les rapports de force et s'affranchissent dans la violence de la tutelle masculine.

Dans ces récits grinçants, les femmes ne sont plus des victimes résignées mais prennent leur revanche par des actes extrêmes contre leurs bourreaux. Empoisonnements ou crimes passionnels, tout est bon pour assouvir cette vengeance longtemps contenue.

Bien que la question de la condition féminine au Maroc soit souvent portée par des voix féminines engagées, il serait réducteur de passer sous silence les importantes contributions d'auteurs masculins marocains à ce débat crucial.

⁶ HACHLOUF, Brahim, « La femme et le développement au Maghreb. Une approche Socio-culturelle », In : *Afrika Focus*, Vol.7, Nr.4, 1991. PP330-354. [En ligne]. Disponible sur : [view\[1\].pdf](#). Consulté le : 12 juin 2024.

⁷ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Edition Le livre de poche, collection Littérature, Paris, 1998.

⁸ SLIMANI, Leila, CORYN, Laetitia, *Paroles d'honneur*, Edition Les arènes, Paris, 2017.

⁹ BAHECHAR, Souad, *Ni fleurs ni couronnes*, Edition. Le fennec, Casablanca, 2000.

Introduction générale

Nous pouvons citer Abdelhak Serhane, avec son roman *Messaouda*¹⁰ retraçant le destin tragique d'une jeune fille sacrifiée sur l'autel des traditions patriarcales. Serhane dénonce les entraves socioculturelles qui enferment les Marocaines et les privent de leur dignité ; son écriture virulente et sans concession soulève le voile sur des réalités longtemps tues. Nous retrouvons également Driss Chraïbi¹¹ qui, quant à lui, a marqué les esprits avec son roman emblématique *La Civilisation, ma Mère!....* Véritable cri de révolte contre l'ordre établi, ce récit autobiographique explore les thèmes brûlants de l'identité, de la condition féminine et de la libération sexuelle au Maroc.

Parmi ces figures marquantes, on ne peut que citer au même titre Tahar Ben Jelloun, écrivain reconnu qui a consacré une grande partie de son œuvre à dénoncer les injustices subies par les femmes de son pays. Tahar Ben Jelloun voit le jour en 1944 dans la ville historique de Fès au Maroc, où il passe son enfance. Très tôt, il se passionne pour la philosophie et décide de s'y consacrer en entamant des études supérieures à l'université Mohammed V de Rabat après avoir été formé dans un lycée français. Cependant, sa vie prend un tournant inattendu lorsqu'il est soupçonné d'avoir participé à des manifestations estudiantines. Le jeune Ben Jelloun se retrouve alors envoyé dans un camp militaire disciplinaire pendant deux années, de 1966 à 1968. C'est dans ce cadre austère qu'il trouve l'inspiration pour ses premières œuvres, collaborant clandestinement avec la revue marocaine *Souffles* dirigée par Abdellatif Laâbi.

Une fois libéré, il reprend ses études et devient enseignant de philosophie en français tout en s'adonnant à l'écriture. Son premier poème, *L'aube des dalles*, est publié en 1968 dans la revue *Souffles*. Mais en 1971, l'enseignement en arabe devenant obligatoire, Ben Jelloun décide de s'installer à Paris pour le temps d'un séjour qui devait être temporaire mais qui se prolonge indéfiniment, et c'est ainsi que le goût de l'écriture le gagne définitivement. La même année 1971, les éditions Atalante publient son premier recueil de poésie *Hommes sous linceul de silence*. Encouragé par ce succès, il publie en 1973 son premier roman *Harrouda* qui le fait connaître au journal *Le Monde*, avec lequel il collabore encore aujourd'hui.

Désormais installé en France, Tahar Ben Jelloun peut se consacrer pleinement à sa vocation d'écrivain, entamant une riche carrière littéraire et intellectuelle sur la scène francophone. Sa carrière littéraire est jalonnée d'œuvres marquantes qui ont forgé sa renommée internationale.

¹⁰SERHANE, Abdelhak, *Messaouda*, Edition. Seuil, Paris, 2002.

¹¹CHRAIBI, Driss, *La Civilisation, ma Mère ! ...*, Ed. Gallimard, Paris. 1988.

Introduction générale

Dès 1976, son roman *La Réclusion solitaire*, inspiré de son expérience en psychiatrie, révèle son regard singulier. La même année, il publie le recueil de poèmes *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. En 1977 paraît *La Plus Haute des Solitudes*, témoignage de son passage dans un centre de médecine psychosomatique. Mais c'est véritablement en 1985 qu'il connaît son premier grand succès public avec *L'Enfant de sable*, un roman poignant qui raconte l'histoire d'une fille élevée comme un garçon par son père.

Son personnage Ahmed réapparaît en 1987 dans *La Nuit sacrée*, le roman qui a valu à Ben Jelloun le prestigieux prix Goncourt, le propulsant sur la scène littéraire mondiale. Dès lors, il enchaîne les romans à succès comme *Cette aveuglante absence de lumière* (2004) et multiplie les essais engagés comme *Le racisme expliqué à ma fille*. Ses livres à gros tirages sont traduits dans plusieurs langues.

Infatigable, Ben Jelloun continue à publier des romans courageux comme *La Punition* (2018) ou *Au plus beau pays du monde* (2022), confirmant décennie après décennie son statut d'écrivain majeur explorant avec talent et lucidité les réalités du Maghreb et de l'immigration.

Tahar Ben Jelloun a consacré une grande partie de son œuvre prolifique à explorer et dénoncer les entraves à la condition féminine dans les sociétés nord-africaines. Avec un regard lucide et engagé, l'écrivain donne voix aux femmes marginalisées, victimes de traditions patriarcales séculaires. Parmi les nombreux romans de Ben Jelloun traitant cette thématique essentielle de la condition féminine dont *L'Enfant de sable*¹² et *La Nuit sacrée*¹³, nous avons choisi de nous pencher plus particulièrement sur *La Nuit de l'Erreur* comme choix de corpus. Publié en 1997, ce récit puissant met en lumière les destins croisés de plusieurs personnages féminins, unies par les souffrances et les violences auxquelles une société marocaine imprégnée de valeurs rétrogrades les soumet.

Zina, l'héroïne du roman, est marquée dès sa naissance par la malédiction, étant conçue "une nuit de l'erreur" où rien ne devait être engendré, selon la pensée traditionnelle, superstitieuse. Elle vient au monde le jour même du décès de son grand-père, transformant la joie attendue en deuil. Dès lors, Zina sera perçue comme celle par qui le malheur arrive. Son enfance est bercée par le monde onirique des nuages, seul refuge où elle peut s'évader de sa condition de paria. À l'adolescence, elle est fascinée par les puits et les djinns, êtres mystérieux qui l'initient aux mystères de la féminité. Devenue une femme d'une beauté

¹²BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Edition. Seuil, Paris, 1988.

¹³BEN JELLOUN, Tahar, *La Nuit sacrée*, Edition. Seuil, Paris, 1995.

Introduction générale

renversante, Zina use de ses charmes pour séduire et détruire ses amants dans une quête de vengeance implacable contre les hommes, qu'elle juge "lâches". « *Les femmes sont cruelles, parce que les hommes sont lâches* » (P.90) affirme-t-elle. Elle met en place tout un réseau de "messagères", des femmes dévouées à sa cause, qui l'assistent dans ses manœuvres de séduction et de manipulation. Sa cruauté devient alors sa façon d'être au monde. Cependant, derrière cette façade se cache une quête de rédemption, un désir d'expier cette malédiction originelle qui l'a frappée dès le ventre maternel. Son parcours tragique semble guidé par une recherche désespérée de libération.

L'intrigue captivante se déroule dans trois villes marocaines aux atmosphères magiques: Fès des années 1940, Tanger une décennie plus tard et Chaouen à l'époque contemporaine. Ces lieux servent d'écrin à tous les thèmes chers à l'auteur : rapports conflictuels entre homme et femme, érotisme et soif de liberté. À travers les voix entrelacées de plusieurs conteurs, le roman dépeint ainsi le destin funeste de Zina, femme maudite dès la naissance, perpétuellement en quête de vengeance et de rédemption, consumée par une cruauté devenant le masque de sa souffrance intérieure.

Nous avons choisi d'analyser le roman *La Nuit de l'Erreur* de Tahar Ben Jelloun, guidé d'une part par la curiosité suscitée par son titre énigmatique, d'autre part par l'intérêt de découvrir l'œuvre d'un écrivain majeur de la littérature marocaine contemporaine, déjà consacré par son classique *L'Enfant de sable* publié en 1985.

À la lecture de ce roman riche et foisonnant, il nous est apparu comme une évidence de nous focaliser sur la condition féminine qui en constitue l'épine dorsale. En effet, le personnage principal de Zina, femme au destin tragique et bouleversant, occupe une place prépondérante dans la narration, son parcours singulier, marqué par la malédiction accompagnant sa naissance, sa beauté fascinante, sa cruauté et sa quête de vengeance à l'égard des hommes, incarne de manière saisissante les multiples visages de la femme maghrébine.

L'orientation de notre recherche vers ce thème vise à apporter des éléments de réponse à la problématique suivante :

Dans quelle mesure la représentation de la femme dans *La nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun reflète-t-elle la complexité de la condition de la femme maghrébine, et comment celle-ci est-elle transcrite dans le roman ?

Introduction générale

Afin de répondre à cette problématique et d'éclairer nos questionnements, nous avançons les hypothèses suivantes :

-Zina représenterait la figure archétypale de la femme maghrébine traditionnelle, victime d'un destin funeste dès sa naissance en raison des pesanteurs d'une société patriarcale. Sa cruauté et sa quête de vengeance envers les hommes symboliseraient alors la révolte sourde d'un féminisme naissant face à l'oppression séculaire.

-Le personnage de Zina incarnerait au contraire la femme maghrébine moderne, libérée des carcans traditionnels et revendiquant avec force son indépendance. Son rapport de domination sur les hommes, sa séduction destructrice et son refus de la soumission témoigneraient d'un féminisme radical, d'une volonté de renverser l'ordre patriarcal établi.

Les procédés utilisés dans le roman serviraient d'outils d'interprétation de la condition de la femme et la transcription de ses espérances.

Notre travail sur le roman *La Nuit de l'Erreur* de Tahar Ben Jelloun et le personnage emblématique de Zina revêt une importance particulière à plusieurs égards :

Tout d'abord, il apportera un nouvel éclairage sur une œuvre majeure de la littérature marocaine contemporaine, en nous penchant spécifiquement sur la question centrale de la condition féminine qui la traverse. À travers une analyse fine du parcours de Zina, nous avons pour objectif de mettre en lumière la vision riche et nuancée de l'auteur sur les profondes mutations que connaît le statut de la femme au Maghreb, entre héritage traditionnel et aspiration à l'émancipation.

Par ailleurs, notre démarche permettra d'approfondir la réflexion sur les multiples tensions et contradictions qui animent la condition féminine dans ces sociétés en pleine évolution. Le personnage complexe de Zina offre en effet, une porte d'entrée unique pour explorer ces frottements entre tradition et modernité, souffrance et affirmation de soi, pesanteurs sociales et quête de liberté individuelle.

Enfin, au-delà du cas particulier du Maghreb, notre étude ambitionne d'apporter une modeste contribution aux questionnements universels sur la place de la femme, ses représentations littéraires et la manière dont la fiction peut mettre en lumière les enjeux liés au genre féminin. Le parcours tragique et provocateur de Zina fait écho aux combats toujours d'actualité pour l'égalité et l'autonomie féminines.

Introduction générale

Afin de répondre de manière structurée à notre problématique et atteindre les objectifs visés de notre travail, nous avons articulé notre mémoire autour de trois chapitres centraux :

Dans le premier intitulé « Le paratexte : livre(raison) intime », on examinera le rôle clé du paratexte, cet ensemble d'éléments entourant et accompagnant l'œuvre littéraire. Notre objectif dans ce premier chapitre est de démontrer comment ces détails périphériques agissent comme des sentinelles vigilantes, guidant subtilement l'imaginaire du lecteur et infusant un sens profond à l'œuvre. Notre objectif sera d'approfondir cette fonction herméneutique du paratexte au sein de notre corpus, *La Nuit de l'erreur*, en analysant rigoureusement ses diverses composantes et leur impact sur notre perception de la condition féminine.

Le deuxième chapitre « Analyse du personnage principal » sera consacré à l'analyse du personnage romanesque, pilier central de la fiction. Nous retracerons d'abord l'évolution historique des réflexions théoriques sur cette notion essentielle. Puis, nous étudierons les apports décisifs de théoriciens comme Philippe Hamon et A.J. Greimas afin de mieux cerner les rouages de construction et d'élaboration des personnages, ainsi que les dynamiques narratives les animant. Nous nous pencherons ensuite sur le concept de "personnage liminaire", en montrant un lien logique avec le personnage principal Zina. À travers ces différents angles complémentaires, nous ambitionnerons de saisir la riche complexité de l'héroïne Zina.

Dans le dernier chapitre « Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale », nous proposons d'analyser les liens profonds unissant le personnage de Zina à son univers social et culturel maghrébin. Nous étudierons comment les grands enjeux sociétaux - rapports homme/femme, traditions/modernité, quête d'émancipation - se cristallisent et se réfractent dans sa construction littéraire et sa trajectoire. Nous poserons d'abord les jalons théoriques de cette approche sociocritique. Puis nous examinerons les thématiques sociales majeures affleurant chez Zina, ainsi que les stratégies rhétoriques et stylistiques déployées par l'écriture pour les mettre en lumière. Notre ambition sera d'appréhender les processus complexes par lesquels fait littéraire et fait social sont indissociablement liés dans ce personnage riche en résonances.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Introduction

Ce chapitre se penche sur les multiples visages du paratexte, cet ensemble d'éléments entourant et accompagnant l'œuvre littéraire, dont l'impact est souvent minimisé à tort. Notre ambition est de mettre en lumière la façon dont ces détails périphériques, en apparence anodins, dépassent leur simple rôle d'accessoires décoratifs pour endosser un rôle éminent de sentinelles vigilantes de l'imaginaire romanesque, contribuant par leurs artifices à la genèse d'un sens profond et crypté.

Notre objectif est d'approfondir notre examen de la fonction revêtue par le paratexte et de ses implications au sein du corpus qui nous occupe. Pour ce faire, nous adopterons une démarche analytique rigoureuse et théorique, scrutant la manière dont les éléments paratextuels infusent et orientent notre lecture personnelle. Nous explorerons dans le détail les différentes composantes paratextuelles à l'œuvre dans notre corpus, démontrant leur potentiel à infléchir notre perception et notre interprétation de la condition féminine telle que traduite dans le roman *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun.

Loin d'être de simples ornements, le paratexte exerce une influence souterraine mais prégnante sur la réception de l'œuvre littéraire. À travers cette étude, nous chercherons à dévoiler les rouages de ce mécanisme d'une subtile ingénierie, par lequel ces modestes auxiliaires apparents se muent en précieux leviers herméneutiques, défrichant les pistes d'un sens enfoui au plus profond des méandres fictionnels.

1. Paratexte : une approche définitionnelle

La littérature est bien plus que les mots qui garnissent les pages d'un livre. En effet, chaque livre est habité par un univers à la fois riche et profond, souvent méconnu des lecteurs hâtifs : Le paratexte. Ce concept, proposé par l'écrivain, théoricien littéraire, Gérard Genette dans son livre *Seuils* 1987¹⁴, recouvre tous les éléments qui accompagnent le texte central, agissant ainsi sur la qualité de la lecture.

Le mot "paratexte" résulte de la double étymologie du préfixe grec "para-", qui désigne l'ensemble des pages et des messages qui entourent et protègent le texte principal d'une

¹⁴<https://fr.wikipedia.org/wiki/Paratexte#:~:text=Son%20origine%20est%20principalement%20de,largement%20en%201987%20dans%20Seuils.>

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

œuvre¹⁵, il forme une véritable nappe secrète mais néanmoins significative, du titre à la couverture, en allant jusqu'aux préfaces, aux notes de l'auteur et même aux illustrations, avant même que le lecteur ne parvienne à franchir les pages de son récit.

Le paratexte désigne tous les éléments qui englobent l'œuvre littéraire. Tels que le titre, l'illustration, la préface/ la postface, les notes, les commentaires... etc. Des sortes d'indices textuels et visuels qui ne sont pas inclus dans le récit lui-même mais ont une certaine implication dans l'interprétation des lecteurs¹⁶.

Selon G. Genette le paratexte désigne :

Un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours, si l'on doit ou non considérer qu'elles (...) appartiennent (au texte), mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter¹⁷.

Il ajoute : « *Le paratexte et donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, il s'agit ici d'un seuil ou (...) d'un 'vestibule', qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser le chemin.* »¹⁸.

On peut saisir ainsi que le paratexte joue un rôle capital dans la compréhension et la communication de l'œuvre comme une composante essentielle de l'analyse littéraire, du moins dans un premier temps. Il est question d'informations et d'interprétations pré requises avant de plonger dans les lignes du roman.

Philippe LANE évoque la fonction du paratexte dans son œuvre *La périphérie du texte* :

Le rôle du paratexte n'est donc pas une simple transmission d'informations mais relève de la communication et de la séduction. Les responsabilités de l'auteur et de l'éditeur, identifiées dans ce parcours, sont fortement engagées et tentent d'influencer le lecteur. La vocation du paratexte est d'agir sur les lecteurs et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyance dans une certaine direction¹⁹.

Le paratexte est composé du péri-texte placé au-dedans du livre, c'est-à-dire : le titre, l'illustration, la préface/la postface, l'incipit, le quatrième de couverture...²⁰. Ainsi que de

¹⁵ https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104420/file/article_a691.pdf.

¹⁶ JOUVE, Vincent, *poétique du roman*, Armand Colin, paris, 2010.

¹⁷ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", Paris, 1987, p. 7.

¹⁸ Op. Cit, P.P 7-8.

¹⁹ LANE, Phillipe, *La Périphérie du texte*, Nathan Université, Paris, 1992. P.17

²⁰ <https://www.etudes-litteraires.com/vocabulaire/paratexte>.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

l'építex-te ; tous les éléments situés à l'extérieur du livre : les critiques, les entretiens, la correspondance...²¹.

Nous nous proposons dans cette partie, d'analyser les éléments paratextuels présents dans notre corpus *La nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun qui sont le péri-texte et l'építex-te, dans l'intention d'examiner les fonctions paratextuelles existantes.

1.1. Le péri-texte

Étymologiquement, le préfixe "péri" veut dire "autour de"²² et le suffixe "texte" désigne le contenu principal de l'œuvre. Dans ce sens, le péri-texte c'est tout simplement ce qui entoure le texte.

Selon Gérard Genette, le "péri-texte" est formé à partir des tous les aspects textuels qui distinguent une création littéraire, tels que le titre, la préface, la dédicace, etc., afin que le lecteur puisse bénéficier d'informations et d'idées plus claires de l'histoire de l'œuvre, ainsi que l'affirme Genette :

[...] autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois insérer dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péri-texte cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]²³.

Il est inscrit dans le paratexte, au même niveau que l'építex-te, et joue un double rôle dans la mise en contexte de l'œuvre littéraire en procurant un éclairage supplémentaire. « *J'appelle péri-texte éditorial toute cette 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 [...]* »²⁴.

²¹ LANE, Philippe, « Seuil éditorial », In : *Espaces Temps*, 47-48, 1991. La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux. pp. 91-108. (En ligne). Disponible sur : www.persee.fr/doc/espac_0339-3267_1991_num_47_1_3790. Consulté le : 13 mars 2024.

²² <https://fr.wiktionary.org/wiki/p%C3%A9ri->.

²³ G, Genette, *Seuils*, Op.cit., p. 11.

²⁴ Ibid., p. 21.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

1.1.1. Le titre

Le titre est l'un des éléments importants du paratexte, il a pour fonction principale d'assimiler et de saisir une production littéraire, il synthétise et résume l'œuvre, c'est généralement le premier rapport que fait le lecteur avec le texte. Il incarne un rôle fondamental dans l'attirance première et interprétations que celui-ci va se faire, car il est, la plupart du temps, la première composante perceptible et flagrante et est en mesure d'éveiller la curiosité des lecteurs²⁵.

Il existe plusieurs formes de titres : des titres accrocheurs, des titres symboliques, des titres provocateurs, des titres qui surprennent, qui choquent et qui agacent...Par son sens explicite ou suggestif, il peut donner des indices sur le contenu, le genre, le ton²⁶.

Un titre intrigant ou poétique suscitera la curiosité contrairement à un titre purement descriptif. Un titre efficace doit faire image, susciter la curiosité, la complaisance, l'adhésion. Sa présentation et sa collision visuelle peuvent aussi apporter une influence par des éléments graphiques ou stylistiques, tels que la typographie, la mise en page ou les couleurs. Au-delà de la désignation, le titre véhicule une dimension symbolique et connotative importante. L'auteur où l'éditeur choisit généralement un titre qui résonne avec les thèmes, les personnages, les enjeux de son texte. Certains titres peuvent même faire l'objet d'une véritable réflexion esthétique. Le titre participe pleinement à la signification globale de l'œuvre. Il est relié au reste du paratexte (sous-titre, couverture, résumé, etc.) et entre en dialogue avec le corps du texte afin de créer des effets de sens.

Ainsi, loin d'être un simple intitulé, le titre assume de multiples responsabilités pragmatiques, sémantiques et symboliques vis-à-vis de l'œuvre et du lecteur. Son choix est donc primordial.

Le titre de notre corpus intitulé : *La nuit de l'erreur* renferme plusieurs fonctions :

La fonction séductrice/intrigante : Ce titre accrocheur, presque énigmatique, pique inmanquablement la curiosité. Que s'est-il donc passé durant cette "nuit de l'erreur" ? Le lecteur est d'emblée amené à se poser des questions et à vouloir en savoir plus. L'attente et le mystère sont savamment installés.

²⁵LAVIGNE, Gérard, *Le Titre des œuvres : Aux frontières du texte*, Éditions de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2017.

²⁶G, Genette, *Seuils*, Op.cit., p. 19.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

La fonction symbolique/poétique : L'association des termes "nuit" et "erreur" est très évocatrice. La nuit renvoie à des images d'obscurité, de mystères, d'intimité, tandis que l'erreur suggère l'idée d'un égarement, d'une faute, d'une transgression. Cette formule condense en peu de mots une multitude de résonances symboliques, poétiques, philosophiques même.

La fonction descriptive/thématique : Si le titre suggère plus qu'il ne dévoile, il indique cependant clairement que l'œuvre abordera, d'une manière ou d'une autre, la question de l'erreur humaine et de ses implications. La "nuit" semble le cadre temporel qui servira de toile de fond à cette exploration.

La fonction mémorielle : Enfin, par sa formulation ramassée mais puissamment évocatrice, ce titre a de fortes chances de marquer les esprits et la postérité littéraire. Certains titres deviennent de véritables motifs, presque des symboles à eux seuls, et celui-ci en a le potentiel par son effet d'image saisissant.

Ainsi, ce titre choisit par Ben Jelloun remplit avec un rare bonheur les différentes fonctions pragmatiques et symboliques attendues du paratexte. Par ses multiples effets de sens, il constitue une remarquable porte d'entrée dans l'univers du roman.

En effet, nous avons dans notre corpus pour titre assez curieux et singulier intitulé *La nuit de l'erreur*, un titre plutôt négatif dans le sens mais toutefois écrit de couleur blanche, une phrase « Oiseau de malheur" néanmoins présentée de manière pure et propre. La couleur blanche est chargée de nombreuses symboliques et représentations dans la littérature ; celle-ci fait d'abord allusion à la pureté et à l'innocence « *Le blanc défie tout, lumière pure, innocente comme une bougie* »²⁷ : Le blanc est souvent associé à la candeur, la virginité, l'enfance. « *Tous les blancs sont purs et indistincts comme les brumes du matin* »²⁸.

Elle revêt une grande importance symbolique dans de nombreuses religions à travers le monde. Voici quelques-unes de ses principales significations religieuses :

Dans l'Islam : Le blanc symbolise la paix intérieure, la soumission totale à Dieu (Islam signifie "soumission"), c'est la couleur associée aux anges et à la lumière céleste dans les textes sacrés. De multiples versets du Coran représentent la couleur blanche comme symbole de la

²⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, éditions la bibliothèque digitale, Paris, 1867.

²⁸ MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Ed. CNRS, Paris, 1862.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

lumière divine²⁹, elle est considérée comme la couleur de l'excellence et la perfection. On le voit autant dans les pratiques rituelles, notamment dans les vêtements comme le Linceul ou le Kfan dans lequel est habillé le défunt pendant ses funérailles, symbolisant la pureté. Les pèlerins portent des vêtements blancs non cousus (ihram) à La Mecque, signe d'humilité. Le turban blanc est un insigne de sagesse et de piété pour les Oulémas (savants).

Dans le Christianisme : Le blanc représente la lumière divine, la pureté, la sainteté ; c'est aussi la couleur des vêtements portés par le pape et de nombreux clercs, elle symbolise la résurrection du Christ et la vie éternelle³⁰.

Dans l'Hindouisme : Le blanc est associé à la vérité suprême et à la connaissance spirituelle, c'est la couleur du deuil et du renoncement aux biens terrestres³¹.

Dans le Bouddhisme : Le blanc symbolise la pureté de l'esprit et du cœur. Les moines portent des robes blanches en signe de détachement³².

Ainsi, à travers les cultures, le blanc véhicule l'idée d'élévation spirituelle, de sagesse, de paix intérieure. C'est une couleur fondamentale dans l'iconographie et les rituels de la plupart des grandes religions.

En revanche le blanc renvoie également au vide, au néant, et à la page blanche : « *Le papier était d'une blancheur désespérée, rien que l'aube du néant* »³³. La blancheur absolue

²⁹ BETTINGER, Quentin, *Les conceptions des couleurs dans les mondes musulmans (XII^e-XIV^eS)*, (en ligne). Mémoire en langues et sciences humaines. Université Aix Marseille, 2021, 2022, P. 11, 12. Disponible sur : <file:///C:/Users/mecha/Downloads/LesconceptionsdescouleursdanslesmondesmusulmansXII-XIVS.pdf>. Consulté le : 14 mars 2024.

³⁰ Père Sébastien, « Les couleurs liturgiques », *La croix*, 2012, modifié en 2021. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.la-croix.com/Definitions/Lexique/Liturgie/Les-couleurs-liturgiques#:~:text=Les%20couleurs%20principales%20de%20la,la%20couleur%20de%20la%20libert%C3%A9>. Consulté le : 14 mars 2024.

³¹ « La symbolique des couleurs en Inde », *bynativ*, 2018, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bynativ.com/fr/guide-voyage/symbolique-couleurs-inde/>. Consulté le : 15 mars 2024.

³² « Les Symboles Sacrés des Couleurs dans le Bouddhisme Tibétain », *Le temple du Boudhaa*, 2024. [En ligne]. Disponible sur : <https://le-temple-du-bouddha.com/blogs/blogs-bouddha/symboles-sacres-couleurs-bouddhisme-tibetain>. Consulté le : 19 juin 2024.

³³ NABOKOV, Vladimir, *La Méprise*, Gallimard, Paris, 1991.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

symbolise aussi le rien, le manque, le commencement avant l'écriture : « *Le blanc est le commencement pur, avant tout commencement, la page suprême encore intacte* »³⁴. À l'inverse, il renvoie parfois à des images glaciales, aseptisées, austères. Dans certaines cultures, la blancheur peut faire référence au deuil ; dans les traditions orientales particulièrement, le blanc est la couleur de la mort. « *La blancheur est quelque chose de mort, après quoi il n'y a rien* »³⁵.

Ainsi, riche de sens opposés, le blanc permet aux écrivains d'explorer de multiples thématiques telles que l'innocence perdue, la rédemption, la pureté de l'art, le vide existentiel, etc. C'est une couleur symbole particulièrement présente dans la littérature. C'est précisément ce que Tahar Ben Jelloun tente d'accomplir, il cherche à nous faire divaguer à travers la couleur son titre étrangement paradoxal avec son sens, mais simultanément harmonieux. Une manière à lui assez ingénieuse de nous introduire le contenu de son récit.

Dans le dictionnaire Larousse le terme nuit signifie : Durée comprise entre le coucher et le lever du Soleil et pendant laquelle ce dernier n'est pas visible ; obscurité plus ou moins grande qui accompagne cette durée. Cette période considérée du point de vue de l'occupation ou du sommeil³⁶.

Il existe d'innombrable récits fantastiques, des contes et œuvres du monde merveilleux qui se prolongent pendant la nuit pour mieux faire chavirer le lecteur dans un univers extraordinaire, prenons exemple sur : *Les Nuits d'Young*³⁷, *Les Mille et Une Nuit*, ou encore *Dracula*³⁸ de Bram Stoker, etc., qui symbolisent tout d'abord le pouvoir de l'obscurité et de l'énigme.

En effet la nuit représente tout ce qui échappe à la raison, c'est le domaine de l'inconscience et de l'inconnu, où l'imagination et l'irrationnel prennent place sur la réalité. « *La nuit, c'est l'inconscient, le règne du délire et de la folie* »³⁹. Les poètes l'ont aussi souvent célébrée comme un moment idéal à l'introspection, aux chimères et à la divagation. Un temps où l'on s'évade, se confie, et s'abandonne afin d'explorer dans le sanctuaire de nos âmes.

³⁴ TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1975.

³⁵ BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, éditions de Minuit, Paris, 2004.

³⁶ Le dictionnaire Larousse :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nuit/55230#:~:text=Litt%C3%A9raire.,nuit%20o%C3%B9%20nous%20sommes%20tous>

³⁷ YOUNG, Edward, *Les nuits D'Young*, Nabu press, Paris, 2012.

³⁸ STOKER, Bram, *Dracula*, édition. J'ai lu, Paris, 2012.

³⁹ Zola, Émile, *La Terre*, G. Charpentier, Paris, 1887.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Suscitant nostalgie et mélancolie obscures au côté des romantiques ainsi que de l'effusion lyrique chez les surréalistes, la nuit emprunte une place symbolique influente.

Sur un plan plus prosaïque, la nuit évoque la transgression, la marginalité. Elle permet aux personnages de concrétiser des désirs inavouables, des pulsions refoulées le jour. « *La nuit, c'est le règne des plaisirs défendus, des vices libérés de toute entrave* »⁴⁰. C'est le cadre idéal des rendez-vous galants, des chevauchées et autres pérégrinations clandestines. Un espace de liberté totale, mais aussi de tous les dangers. Car la nuit fait référence aux idées de risque, de conflit et de déchainements. « *La nuit élargit tous les crimes ! Le cœur le plus pur alors se laisse aller aux pensées coupables* »⁴¹. Dans les récits épiques ou les contes d'aventures, elle sert habituellement de théâtre aux duels et batailles, aux persécutions, et aux crimes.

Ses ténèbres camouflent les pièges et les fourberies. « *La nuit descend, cette heure où les ténèbres extérieures touchent les ténèbres de l'âme* »⁴².

Enfin, la nuit représente ce temps d'accoutumance, de changements et d'attente avant le renouveau. Elle reflète la mort symbolique, l'effondrement provisoire précédant une nouvelle ère, une reviviscence. Une gestation à la fois troublante et pleine d'espérance. Riche de toutes ces strates de significations et par son caractère insondable et mystérieux, le terme nuit est un puissant motif universel permettant d'explorer notre monde intérieur mais aussi de basculer dans l'extraordinaire, le merveilleux ou l'horreur. Un véritable creuset narratif et poétique chargé de symboles.

Le mot « erreur » peut avoir de nombreuses interprétations, ce terme pousse le lecteur à se poser différentes questions : quelle erreur ? l'erreur de qui ? et pourquoi cette erreur ? qu'est ce qui relève de l'erreur ?...

Avant de nous plonger dans les lignes du livre, nous essayerons de déchiffrer le message que l'auteur veut nous faire passer de par cette appellation.

Dans son sens premier, l'erreur renvoie en effet à un terme péjoratif. Elle représente un écart par rapport à un modèle, une norme, une conviction, ou une attitude idéale à suivre. C'est une irrégularité de la morale, de la raison ou des règles établies qui sont généralement jugées négativement, un écart commis en pensant vrai ce qui est faux ou alors faux ce qui est vrai,

⁴⁰ BALZAK, Honoré, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, Paris, 1973.

⁴¹ SHAKESPEARE, William, *Mesure pour Mesure*, Gallimard, collection Folio Théâtre, Paris, 2021.

⁴² CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Flammarion, Paris, 1993.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

conséquence du mépris, d'une confusion, une mauvaise opinion ou une inexactitude. Faire une erreur, c'est succomber, se perdre et s'éloigner du droit chemin, ce qui pousse à nous sentir infimes, échoués, et coupables face à une situation d'imperfection. L'erreur provoque le doute et remet en question notre foi, notre assurance, et nos marques. En revanche, contrairement à l'erreur, la faute est réparable.

Dans les situations les plus graves, une erreur de jugement ou d'appréciation peut entraîner des conséquences dommageables, des risques et des dangers auxquels il faut remédier au plus vite. L'erreur est donc généralement perçue comme un problème à corriger ou à éviter à tout prix.

Cependant, dans sa seconde acceptation, l'erreur peut également avoir une signification positive, elle permet de progresser et constitue une expérience formatrice, se tromper est naturel chez l'homme, on ne peut qu'évoluer à travers ses erreurs, elle devient alors une source de remise en question, apprendre et se réinventer par les détours qu'elle peut ouvrir. Ainsi, bien que majoritairement connotée négativement, la notion d'erreur charrie aussi des potentialités positives d'évolution, de créativité et de dépassement de soi dans certains contextes. Entre tort à corriger et ouverture vers l'inattendu, le mot "erreur" recouvre des significations ambivalentes.

Pour conclure avec le titre de notre corpus, nous considérons que *La nuit de l'erreur* fait allusion à ce moment délicat où la raison perd ses repères, où l'on prend le risque de s'égarer de la réalité et de la morale. Cette nuit où les erreurs commises peuvent avoir des conséquences dramatiques et irrécupérables. Ce titre cristallise les thèmes de la fragilité humaine, mais aussi du processus créatif tortueux. Un espace ambivalent d'errements créateurs et destructeurs à la fois.

1.1.2. L'illustration

Dans son ouvrage *La Lecture*, Vincent Jouve définit l'illustration comme :

Une image fixe (dessin, photographie, etc.) qui vient s'ajouter au texte pour en renforcer certains aspects descriptifs ou narratifs. Loin d'être de simples ornements, les illustrations inscrivent dans le livre des suppléments de sens qui orientent la lecture⁴³.

Il déclare dans *La Littérature selon Barthes* que : « *Les illustrations fonctionnent comme des relais iconiques du texte. Elles fixent le sens en l'incarnant dans des formes plastiques facilement identifiables. Elles réduisent ainsi la polysémie intrinsèque au texte littéraire* ». ⁴⁴

⁴³ Jouve, Vincent, *La Lecture*, Hachette, Paris, 1993, p.81.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Vincent Jouve souligne ensuite que l'illustration remplit plusieurs fonctions par rapport au texte :

L'illustration peut avoir une fonction descriptive (donner à voir ce que décrit le texte, représenter visuellement des personnages, des lieux ou des objets), une fonction narrative (représenter une scène ou une action particulière de l'intrigue), ou encore une fonction symbolique (traduire en images les significations profondes de l'œuvre, ses enjeux thématiques et philosophiques)⁴⁴.

Vincent Jouve nous explique ici que la fonction descriptive renvoie au rôle de représentation visuelle que peut jouer l'illustration par rapport aux éléments descriptifs du texte littéraire. L'image vient en quelque sorte "donner à voir" ce que les mots décrivent. Il peut s'agir de représenter des personnages physiques, leur apparence, leurs traits ; mais aussi des décors, des paysages, des objets décrits dans le récit. L'illustration se fait alors le relais iconique des descriptions textuelles. Elle facilite également la visualisation pour le lecteur et fige dans une forme imagée les éléments auparavant seulement évoqués par l'écrit.

Dans la fonction narrative, l'illustration ne se satisfait pas seulement à illustrer des données statiques, mais vient à s'attacher à un moment clé, une action de l'intrigue ou de la narration. Elle confère une dimension visuelle à un fragment de l'histoire racontée. Cette fonction permet d'ancrer plus fortement certains instants importants de la diégèse dans l'esprit du lecteur.

La fonction symbolique est la fonction la plus abstraite et ouverte de l'illustration selon Vincent Jouve. Il s'agit de traductions par des méthodes métaphoriques et graphiques toutes les interprétations profondes et enjeux philosophiques ou thématiques qui sous-tendent l'œuvre dans son ensemble. L'illustration joue donc un rôle important dans les interprétations symboliques et globales du texte, dans ses résonances cachées en recourant à une dimension poétique et imagée. Elle dépasse ainsi la stricte littéralité narrative ou descriptive pour offrir une lecture synthétique et symbolique de l'œuvre.

Pour Vincent Jouve, l'illustration est donc un élément paratextuel majeur qui, au-delà de sa dimension décorative, vient compléter, préciser, symboliser voire restreindre les interprétations du texte par le lecteur. C'est un puissant vecteur de signification qui dialogue avec l'œuvre.

⁴⁴ Jouve, Vincent, *La Littérature selon Barthes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p.56.

⁴⁵ Jouve, Vincent. *La Lecture*, op.cit., p.82.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

L'illustration sur la couverture d'un roman joue ainsi un rôle essentiel, à la fois pragmatique et symbolique, il existe d'autres fonctions aussi capitales que les précédentes :

1. Fonction d'accroche visuelle⁴⁶

- L'illustration attire l'œil du lecteur potentiel, suscite sa curiosité
- Elle doit capter l'attention parmi la multitude d'ouvrages en librairie

2. Fonction de synthèse/évocation⁴⁷

- L'image cristallise de manière synthétique un élément clé du récit (personnage, décor, ambiance...)

- Elle évoque et condense l'esprit, les enjeux, les thématiques de l'œuvre.

3. Fonction symbolique/poétique⁴⁸

- Une bonne illustration use de symboles, de métaphores visuelles pour transcender le sens littéral.

- Elle suggère les résonances profondes du texte de manière imagée.

4. Fonction publicitaire⁴⁹

- La couverture est une vitrine, l'illustration est l'élément vendeur qui doit séduire.
- Elle remplit un rôle marketing en donnant une identité visuelle accrocheuse.

5. Fonction de relais/complément⁵⁰

- L'image dialogue avec le texte, le prolonge, le précise par des détails visuels.
- Elle relance l'imaginaire du lecteur en ouvrant de nouveaux possibles interprétatifs.

6. Fonction esthétique/mémorielle⁵¹

⁴⁶Miall, David. "Le Rôle de l'illustration dans la stratégie de vente du livre". *Poétique*, no 59, 1984, pp. 235-249.

⁴⁷Durvy, Catherine. "Images de synthèse". *Littérature et Illustration, Cahiers de Littérature*, no 34, Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp. 25-38.

⁴⁸Thoizet, Évelyne. « L'Illustration : Essai de poétique et de symbolique ». L'Harmattan, 2003.

⁴⁹Fraenkel, Béatrice. « Les Métamorphoses du livre : Inscrire le visuel dans l'écrit ». Cercle de la Librairie, 2015.

⁵⁰Genette, Gérard. *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

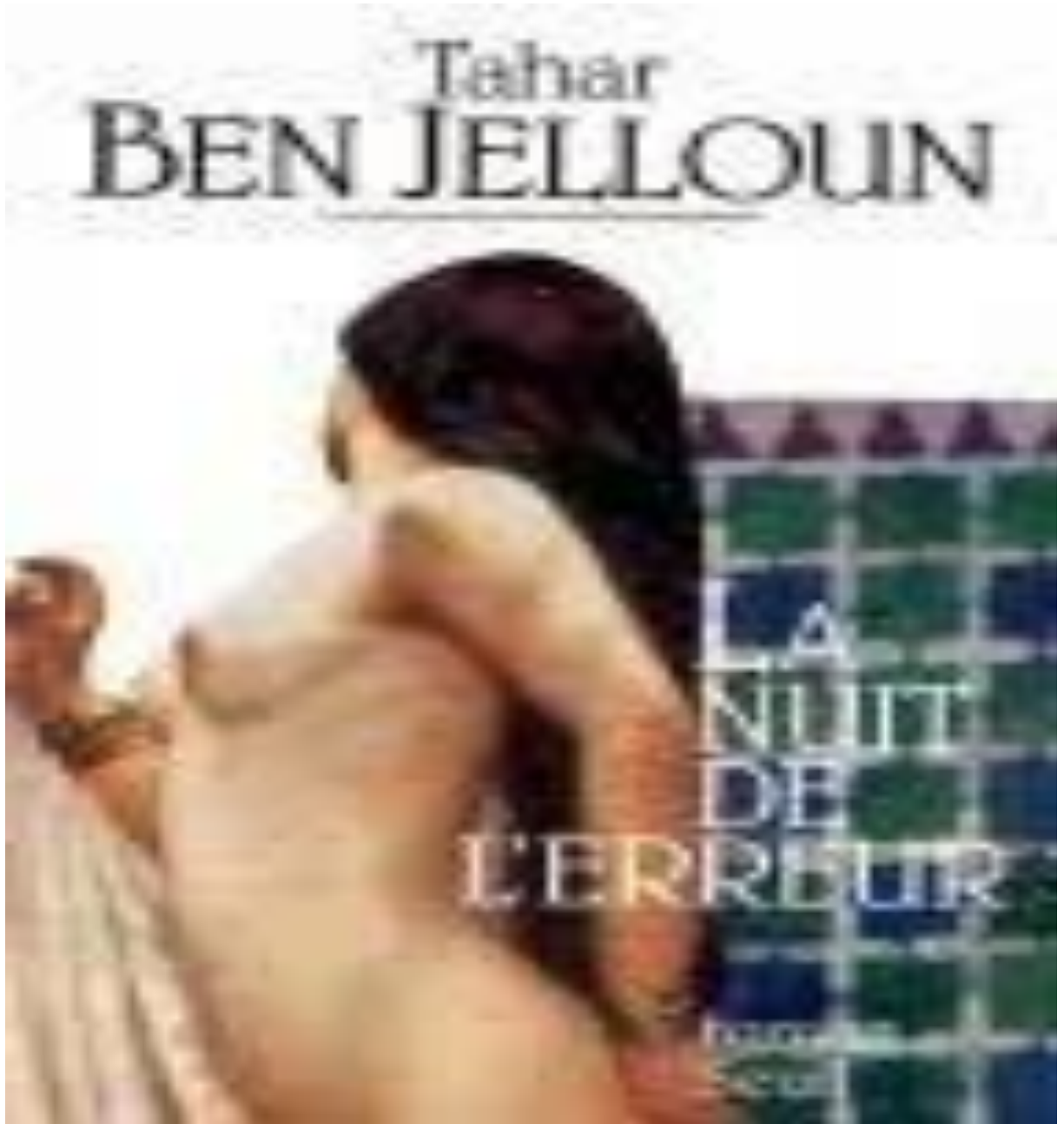
Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

- Une accrocheuse illustration marque les esprits, reste en mémoire. Elle incarne l'esprit d'une œuvre et participe à son rayonnement dans l'imaginaire collectif.

Ainsi, loin d'être un simple ornement, l'illustration en première de couverture est un élément para textuel majeur qui doit séduire, évoquer, compléter en un clin d'œil ce que le texte développera de manière plus complexe.

Avant de nous intéresser aux différentes fonctions qu'occupe l'illustration insérée dans notre corpus, nous aimerions tout d'abord l'interpréter et la visualiser à notre manière. Il est nécessaire de souligner que la première de couverture dans *La nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun est illustrée par une image symbolique et provocante, elle semble refléter les thèmes puissants et controversés explorés très souvent par Tahar Ben Jelloun. Des thèmes liés à la nudité, l'intimité, la sensualité ou les relations interpersonnelles en représentant un corps féminin tronqué et partiellement dénudé sur un fond sombre, et un arrière-plan composé de carrés multicolores abstraits, une mosaïque en faïence représentant la culture et la tradition marocaine, créant un contraste visuel saisissant avec la silhouette féminine au premier plan. Cette illustration évoque de manière suggestive mais pudique la lubricité, le désir charnel et ce qui touche à la privacité intime, généralement dissimulé ou refoulé dans les sociétés traditionnelles.

⁵¹ROEDDER, Amanda. "Les Illustrations de couverture des romans". *Dalhousie French Studies*, vol. 102, 2013, pp. 101-114.



Les tons chauds ocre et terracotta du corps font ressortir une sensualité brute, presque primitive, tandis que le noir du fond rappelle ce qui doit rester dans l'ombre, caché et non-dit. Nous remarquons de par cette image audacieuse et intrépide que Ben Jelloun aborde de front les tabous liés à la sexualité ; une approche à lui qui évoque cette tension entre le visible et l'invisible, le révélé et le dissimulé.

Au-delà du simple érotisme, cette image subtile est une invitation à explorer les espaces obscurs, les pulsions et les coulisses de notre humanité corporelle si souvent niés ou réprimés, particulièrement dans les ethnies arabo-musulmanes plus conservatrices à ce sujet.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

À présent, nous avons pour objectif de classer quelques fonctions que nous avons abordées jusqu'à présent et par lesquelles cette illustration s'y figure :

En effet, la représentation stylisée d'un dos nu féminin, d'une courbure charnelle (qui est une représentation érotique), peut être interprétée comme faisant référence à une scène clé ou un événement marquant du récit, lié probablement à une relation intime ou à un épisode érotique évoqué dans le roman.

Ainsi, au-delà de créer une accroche visuelle et une ambiance suggestive, cette illustration assumerait également une fonction narrative en donnant à voir, même de manière détournée et abstraite, un moment potentiellement décisif ou emblématique de l'intrigue du roman.

En outre, Vincent Jouve souligne que l'image peut entrer en écho direct avec le texte littéraire, notamment en illustrant ou en évoquant visuellement des éléments de la narration. Cette couverture s'inscrirait donc pleinement dans cette perspective d'interaction et de dialogue entre le visuel et le contenu fictionnel.

Fonction publicitaire/d'accroche : L'image suggestive du corps nu féminin juxtaposée aux motifs colorés abstraits a clairement pour but d'attirer l'œil et la curiosité, jouant un rôle publicitaire pour inciter à l'achat.

Fonction descriptive : Bien que stylisée, cette image représentant un corps nu féminin pourrait avoir un rôle descriptif, en donnant à voir un aspect physique d'un personnage clé de l'histoire.

Fonction de relance ou de relais : Positionnée sur la couverture, cette illustration accrocheuse crée une attente visuelle qui incite à poursuivre la découverte vers l'intérieur du livre, un appel à la lecture.

1.1.2.1. Le nu en première page de couverture

L'utilisation du nu, particulièrement le nu féminin, est souvent un moyen d'attirer le regard et d'interpeller le lecteur potentiel. Le corps dénudé fait office d'appel et de suggestion. Dans son article « Rhétorique de l'image », Roland Barthes décrit la fonction essentiellement connotative (visant à interpeller) que revêt l'image publicitaire, dont relève la couverture d'un

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

livre. Il analyse notamment le pouvoir d'accroche de l'image du corps, et surtout du corps nu, fragmenté⁵².

Le nu évoque naturellement des thématiques liées à la sensualité, à l'intimité, voire à l'érotisme. Il prépare le lecteur à aborder certaines dimensions charnelles ou passionnelles dans le roman.

Roland Barthes aborde dans son essai *Le plaisir du texte*⁵³, l'érotisme comme une forme de langage subversif qui fait varier les codes établis. Le nu et la nudité représenteraient alors une forme de transgression, de dévoilement, remettant en cause les normes et les convenances.

De manière similaire, Georges Bataille dans *L'Érotisme*⁵⁴ voit dans la nudité la manifestation d'une "violente rupture" remettant en question l'ordre établi. Au-delà de la simple sensualité, le nu en littérature peut donc symboliser une forme de provocation, de franchissement des interdits moraux et sociaux.

Dans *La Poétique de l'espace*⁵⁵ Gaston Bachelard évoque plutôt la nudité comme révélateur de l'intime, permettant d'"habiter" et d'explorer la condition humaine dans sa vérité crue. Le nu deviendrait alors une métaphore de vérité essentielle, dépouillée, ouvrant sur une intériorité mise à nu.

Michel Maffesoli dans *La Connaissance ordinaire*⁵⁶ évoque l'omniprésence dans nos sociétés de "l'image dénudée" qui répond à une "vitalité sous-jacente" et à un "enracinement dans le corps."

Ainsi, selon ces différents théoriciens de l'image, le nu sur une couverture remplit des fonctions d'accroche visuelle, de suggestion érotique/sensuelle, d'expression d'un vitalisme corporel, mais aussi potentiellement de transgression des normes établies.

⁵² BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image ». In : *Communications*, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51. [En ligne]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>. Consulté le : 22 mars 2024.

⁵³ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection : Tel Quel, Paris, 1973.

⁵⁴ BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

⁵⁵ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 2004.

⁵⁶ MAFFESOLI, Michel, *La Connaissance ordinaire*, Klincksieck, 2007.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

1.1.3. L'incipit

L'incipit est un terme qui fait référence au début d'un texte, souvent le premier paragraphe ou la première phrase, qui introduit l'œuvre et pose les bases de l'intrigue ou du thème, qu'il s'agisse d'un récit, d'un roman, d'une nouvelle ou d'un poème. *"L'incipit est le début d'un récit, les phrases initiales qui ont pour rôle d'introduire le lecteur dans l'univers fictionnel de l'œuvre et de susciter son intérêt."*⁵⁷ Le mot vient du latin "incipit" qui signifie "il/elle commence.". En faisant court, c'est tout simplement un élément crucial qui capte l'attention du lecteur dès le départ et donne le ton de l'œuvre à venir.

Gérard Genette, dans son ouvrage *Seuils* définit l'incipit comme *«le texte inaugural d'une œuvre, celui qui la fait exister pour le lecteur et lui donne ses premières instructions de lecture»*.⁵⁸

Selon les théoriciens comme Philippe Hamon, l'incipit instaure un "contrat initial" avec le lecteur, en posant les conventions narratives, le ton, le genre littéraire de l'œuvre. Par certains détails, tournures, figures de style, celui-ci peut laisser entrevoir des pistes symboliques, thématiques ou interprétatives pour la suite.

Raphaël Baroni, dans *La Tension narrative* déclare que *« l'incipit joue un rôle déterminant dans la mise en place des attentes du lecteur et dans l'élaboration des hypothèses qui guideront son travail interprétatif »*.⁵⁹ Il souligne l'importance de l'incipit dans l'établissement de la "tension narrative." Le style, le rythme, la voix narrative donnée, reflètent souvent les choix poétiques de l'auteur pour l'ensemble du récit.

Dans *Poétique du roman*, Vincent Jouve souligne que l'incipit joue un rôle crucial dans la captation du lecteur et l'installation de l'univers fictionnel de l'œuvre littéraire. Il explique aussi que celui-ci remplit plusieurs fonctions, il précise qu'il a une fonction d'accroche, de séduction pour donner au lecteur l'envie de poursuivre sa découverte du récit. Par ailleurs, l'incipit ne se contente pas d'un simple effet d'accroche. Il pose les premières pièces du décor dans lequel va se jouer l'histoire : *« L'incipit est un moment décisif où le texte négocie son entrée en matière, installe son cadre et son ton. Il lui faut susciter la curiosité du lecteur, l'inciter à poursuivre sa*

⁵⁷Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 43.

⁵⁸GENETTE, Gerard, *Seuils*, édition du seuil, Paris, 1987, p. 79.

⁵⁹RAPHAEL, Baroni, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, collection : poétique, Paris, 2007, p.93.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

lecture »⁶⁰, il plante le décor en introduisant certains éléments-clés : lieu, temps, personnages, événement déclencheur, etc.

Il a une deuxième fonction de programmation par laquelle il pose les jalons de ce qui va suivre dans le roman, il donne des indices préparatoires sur le ton, le genre, le style, les thèmes présents dans le roman qui favorisent l'anticipation du lecteur de se projeter dans l'œuvre : « *L'incipit programme le roman à venir en indiquant la tonalité générale de l'œuvre et en posant les données initiales de la fiction* ». ⁶¹

L'incipit a souvent pour rôle de planter le décor spatio-temporel dans lequel l'histoire va se dérouler. En situant l'action dans un lieu et une époque donnés, il ancre le récit et fournit au lecteur les repères nécessaires pour se représenter l'univers fictionnel, une troisième fonction appelée « fonction d'installation du cadre » : « *L'incipit pose généralement les coordonnées spatio-temporelles de l'histoire, installe le cadre dans lequel va se dérouler l'action* ». ⁶²

Dans de nombreux cas, l'incipit introduit d'emblée les personnages principaux, en donnant des indications sur leur identité, leur apparence physique, leur personnalité, leur situation, etc, en quelques traits, l'auteur les campe, les caractérise donnant au lecteur de se forger une image de ces protagonistes clés. Ce que Jouve appelle « la fonction de présentation des personnages » : « *L'incipit introduit souvent les principaux protagonistes et donne quelques indications sur leur psychologie et leur situation* ». ⁶³

En ce qui concerne la fonction d'annonce du genre, Vincent Jouve explique que l'incipit oriente le lecteur sur le genre de l'œuvre. Plus subtilement, par son style, son ton, l'incipit annonce la couleur. Il signale au lecteur le genre de l'œuvre, l'univers dans lequel il va évoluer : policier, historique, fantastique... lui permettant d'ajuster sa posture de lecture.

Ces signaux d'emblée activent un certain "horizon d'attente" chez le lecteur qui adoptera en conséquence une posture de lecture spécifique : « *Les premiers mots d'un roman orientent le lecteur vers un certain type de lecture en annonçant le genre de l'œuvre* ». ⁶⁴

Ainsi, selon Jouve, l'incipit joue un rôle primordial dans la captation du lecteur, l'établissement du pacte de lecture, la programmation de l'intrigue et la définition du cadre

⁶⁰JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Seuil, Paris, 2010, p.45.

⁶¹Ibid., p.46.

⁶²Ibid., p.47.

⁶³Ibid., p.48.

⁶⁴ Ibid. p.49.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

narratif. En somme, en un bref espace, il remplit de multiples fonctions : capter, situer, caractériser, annoncer, programmer... Un véritable tour de force pour réussir l'entrée en matière et emmener le lecteur au cœur de la fiction.

À présent, notre but est de démontrer de quelles fonctions dispose l'incipit de notre corpus :

Fonction de séduction :

- Dès les premières phrases, on y remarque cette fonction d'accroche : l'utilisation d'un style poétique et métaphorique « *comme si j'étais un sac de blé* » (P.13) , « *je verserai son contenu dans un moulin* »(P.13), « *faire du pain de sa farine*»(P.13) instaure un régime d'écriture imagé qui tranche avec un style purement référentiel. Ces images fortes ont pour effet de capter l'attention du lecteur et de le plonger dans un univers poétique propice à la fiction. La séduction opère aussi par le ton intimiste de la confidence « *Il faut que je me vide* » (P.13).

Fonction de programmation :

- L'utilisation dès la première phrase de « *Il faut que je raconte cette histoire* » (P.13) programme explicitement une narration à la première personne, inscrite dans un régime testimonial de confession intime. On comprend que le récit prendra la forme d'un témoignage introspectif.
- Les images du "sac de blé"à vider, du "moulin" et de la fabrication du "pain"programment également une dimension symbolique et poétique sous-tendant la narration à venir.
- L'évocation d'un lourd "*secret*" qui "*pèse*", incarné dans *La Nuit de l'Erreur* et un « *destin qui n'aurait jamais dû être le mien* » (P.13), programme d'emblée une thématique centrale de la quête identitaire et de l'existence d'une part d'ombre à explorer.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Fonction d'installation du cadre :

- Si le cadre spatial n'est pas précisé, un univers symbolique et poétique se déploie d'entrée avec les champs lexicaux du végétal "*sac de blé*", "*moulin*", "*jardin*" et de la mystique "*Nuit de l'Erreur*", "*fantômes*", "*destin*".
- Le régime énonciatif est clairement installé comme celui d'une confidence intime "*je me vide*", "*je deviendrai folle*", "*je n'ai pas demandé*", marquant une énonciation à la première personne très subjectivée.
- Le style, riche en images poétiques, en métaphores filées, en phrases lyriques, pose ce que sera l'écriture travaillée, symbolique et poétique à venir.

Présentation des personnages :

- Le personnage principal, qui sera le narrateur, se dessine en creux mais de manière saisissante : être torturé, hanté, divisé, "*folle*", « *séparée de moi-même* » (P.13), « *devenue double* » (P.13), porteur d'une blessure secrète.
- L'énigmatique figure féminine de « *l'ombre d'une femme* » (P.13) est introduite comme un double à la fois intérieur « *c'est l'image que me renvoie le miroir* » (P.13) et extérieur « *l'autre que je vois* » (P.13) du narrateur.
- Cette dualité dessinée ouvre la voie à une possible exploration de la problématique du double, de l'altérité, dans la construction identitaire du personnage.

Annonce du genre romanesque :

- Le ton intimiste de la confession, l'exploration psychologique d'un être divisé, hanté par un trauma passé, "*la Nuit de l'Erreur*", la présence d'une figure énigmatique à élucider "*l'ombre d'une femme*" inscrivent d'emblée l'œuvre dans la veine du roman d'inspiration psychanalytique, de la quête identitaire, voire du "*Bildungsroman*".⁶⁵

⁶⁵ Mot allemand signifiant *roman de formation* (ou *d'éducation*) et désignant une forme romanesque qui décrit la formation morale et intellectuelle d'un héros (*Wilhelm Meister* de Goethe) : [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Bildungsroman/9276#:~:text=%EE%A0%AC%20Bildungsroman&text=Mot%20allemand%20signifiant%20roman%20de,\(Wilhelm%20Meister%20de%20Goethe\).](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Bildungsroman/9276#:~:text=%EE%A0%AC%20Bildungsroman&text=Mot%20allemand%20signifiant%20roman%20de,(Wilhelm%20Meister%20de%20Goethe).)

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

- Le déploiement d'un réseau métaphorique symbolique très riche, les mises en abyme du récit "Il faut que je raconte", la dimension poétique et le style travaillé annoncent aussi que l'on aura affaire à un roman très élaboré sur le plan formel.

Ainsi, par quelques touches synthétiques mais denses, cet incipit remarquable remplit à plein les principales fonctions programmatiques définies par Jouve, offrant déjà une riche matière interprétative et un substrat symbolique puissant pour le déploiement à venir de l'œuvre.

1.1.4. La préface

Selon Gérard Genette *"La préface est elle-même un discours produit à propos du discours qui suit, dans le but de le présenter."*⁶⁶. Il explique que la préface revêt une importance décisive dans la structure d'ensemble d'une œuvre littéraire, participant pleinement à son économie interne. Véritable seuil inaugural, elle occupe une position stratégique de pivot, à la jointure précaire entre deux univers distincts - le dehors et le dedans du livre. Espace de transition, elle se dresse telle une frontière accueillante, une main tendue pour guider le lecteur aux portes du royaume fictionnel.

Ce texte à part, placé en ouverture, remplit un office de passeur, de trait d'union permettant la traversée depuis le monde familier du récepteur jusqu'aux contrées imaginaires déployées par le récit.

Ce segment textuel liminaire, placé en ouverture à la manière d'un avant-propos, endosse la mission d'intermédiaire, de passerelle reliant l'univers familier du récepteur au monde fictionnel déployé par l'œuvre.

Elle permet également de situer l'œuvre dans ses différents contextes - historique, biographique, littéraire. En retraçant la genèse du livre, ses sources d'inspiration, les influences ayant façonné l'auteur, la préface inscrit le texte dans une sphère signifiante plus vaste qui nourrit sa compréhension.

L'une des missions premières dévolues à la préface est de présenter l'ouvrage au lecteur, d'en exposer la substance de manière synthétique mais suggestive. Il s'agit d'en énoncer la teneur générale, les enjeux majeurs, le sujet nodal, avec l'art de susciter l'intérêt sans toutefois

⁶⁶GENETTE, Gérard, *Seuils*, seuil, Paris, 1987, P.238.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

dévoiler tous les ressorts. Une savante alchimie de concision et de séduction doit présider à ce préambule, vaporeuse esquisse de ce qui attend le lecteur, mais aux contours suffisamment estompés pour laisser libre cours à son imagination. En retraçant la genèse du livre, ses sources d'inspiration profondes, les influences multiples ayant façonné la plume de l'auteur, ce prologue ancre le texte dans une sphère de sens plus vaste, riche de résonances, qui nourrit et éclaire la compréhension du lecteur.

Guidant les premiers pas du lecteur, la préface oriente sa réception en annonçant d'emblée les thématiques développées, le ton adopté, la structure narrative privilégiée. Autant de phares aidant le récepteur à adopter la posture de lecture appropriée pour aborder l'œuvre dans les dispositions optimales.

Enfin, la préface peut aussi revêtir une fonction plus ouvertement célébratoire lorsqu'elle est rédigée par une plume tierce. En véritable faire-valoir, elle souligne alors les qualités et l'intérêt de l'ouvrage préfacé au moyen d'un éloge appuyé visant à en promouvoir la valeur littéraire aux yeux du public.

Quelle que soit la modalité empruntée, la préface joue un rôle de sas initiatique, préparant la transition entre l'avant et l'après du texte romanesque. Médiateur zélé, ce segment liminaire déploie ses charmes de séduction pour escorter le lecteur aux premières loges de l'œuvre avec tous les égards que celle-ci mérite.

Genette dans son ouvrage *Seuils* distingue différents types de préface :

1. Selon le régime préfaciel :

- Les préfaces autoriales⁶⁷ sont écrites par l'auteur même du texte qu'elles préfacent. C'est le cas le plus fréquent où l'écrivain rédige lui-même le discours d'escorte de son œuvre.
- Les préfaces autoriales fictives⁶⁸ sont des préfaces apocryphes, prétendument écrites par l'auteur mais en réalité rédigées par un tiers. Ce dispositif est un leurre auctorial visant à accréditer une certaine lecture de l'œuvre.
- Les préfaces allographes⁶⁹ sont l'œuvre d'un préfacier distinct de l'auteur du texte principal. Ce tiers endosse alors un rôle d'instance légitimant, valorisant l'œuvre par un discours de célébration.

⁶⁷Ibid. p.172, 174.

⁶⁸ Ibid. p.174,176.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

2. Selon le type de commentaire :

- Les préfaces originales⁷⁰ apportent un regard neuf, un commentaire inédit sur le texte. Elles visent à éclairer les enjeux de l'œuvre, sa genèse, son processus de création, ainsi que les interprétations possibles. Les préfaces originales offrent ainsi une perspective nouvelle et approfondie sur l'œuvre préfacée.
- Les préfaces régulières⁷¹ reprennent un discours d'escorte plus conventionnel, plus traditionnel, en abordant les lieux obligés, les éléments attendus de ce genre de préface. On y retrouve généralement des éloges envers l'œuvre, des conseils de lecture à l'intention du public, etc. Les préfaces régulières suivent donc une forme plus codifiée, plus normative.

3. Selon la position dans l'œuvre :

- Les préfaces liminaires⁷² occupent la position inaugurale traditionnelle, en tête d'ouvrage, marquant l'entrée dans le texte.
- Les préfaces terminales ou postfaces⁷³ closent au contraire l'œuvre, intervenant après le texte principal pour en proposer un éclairage rétrospectif.

4. Selon le destinataire :

- Les préfaces publiques⁷⁴ s'adressent à l'ensemble du public lecteur de manière ouverte.
- Les préfaces confidentielles ou privées⁷⁵ ont un destinataire particulier et restreint (un individu, un cercle privé) dans un geste de dédicace.

Genette montre ainsi la grande diversité des modalités que peut revêtir la préface, en analysant finement les différents paramètres (auteur, fonction, position, destinataire) qui la modulent. Cette analytique témoigne de la richesse de cet élément paratextuel, à priori secondaire, mais aux fonctions et enjeux complexes.

⁶⁹Ibid., p.176, 179.

⁷⁰Ibid., p.179, 183.

⁷¹Ibid., p.183.

⁷²Ibid. P.166.

⁷³Ibid. P.167, 168.

⁷⁴Ibid. P.212, 213.

⁷⁵Ibid. P.213, 215.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Ben Jelloun commence par dépeindre Tanger comme une ville décrépite, nostalgique mais sans grand attrait touristique apparent au premier abord. Il souligne toutefois que son charme réside ailleurs, dans "l'air", dans une ambiance particulière invisible.

Il invite le lecteur à visiter un modeste cimetière pour animaux, lieu apaisant mais aussi empreint d'étrangeté avec une tombe anonyme faite de terre noire.

Cette tombe anonyme serait celle d'un être à part, ni vraiment humain ni animal, en lien avec une source de malheur innommable. La terre se renouvelant périodiquement suggère que cet être continuerait à "respirer" et agir depuis sa tombe.

Ben Jelloun présente cela comme une légende urbaine, une histoire racontée à voix basse qui participe du charme mystérieux et des récits imaginaires qui circulent à Tanger.

Cette préface semble vouloir planter un décor particulier et introduire des thèmes comme le mal indicible, les êtres aux marges de l'humanité, le pouvoir des légendes et des récits dans cette ville. Ben Jelloun semble inviter à regarder au-delà des apparences pour saisir l'essence mystérieuse de Tanger.

D'après les catégories établies par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils*, cette préface de Tahar Ben Jelloun pour son roman *La nuit de l'erreur* semble correspondre à ce qu'on appelle une "préface fictive".

En effet, la préface fictionnelle est un cas particulier identifié par Genette et tant d'autres, où l'auteur choisit de précéder son œuvre non pas par un discours auctorial classique, mais par un véritable texte de fiction. C'est ce que fait Ben Jelloun ici en construisant une sorte de nouvelle ou de récit fantastique autour de Tanger. Plutôt que de commenter son roman de manière directe, Ben Jelloun opte pour une immersion progressive du lecteur dans un univers fictionnel singulier. Cette préface met en scène un narrateur qui fait visiter Tanger au lecteur et lui raconte une légende urbaine mystérieuse autour d'une tombe anonyme. Il semble peu probable que Ben Jelloun relate ici des faits réels dans un discours préfaciel traditionnel.

En créant cette préface fictive, Ben Jelloun cherche probablement à installer d'emblée un climat d'étrangeté, à plonger le lecteur dans un univers où le fantastique côtoie le réel, préparant ainsi le terrain pour le roman à venir.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

La préface fictionnelle joue donc un rôle d'amorce et de transition vers la fiction à venir. Elle plonge le lecteur dans un bain d'univers, de tonalités, qui vont teinter sa lecture du roman. C'est une manière très efficace pour l'auteur d'orienter les horizons d'attente du destinataire.

Ce dispositif original diffère des préfaces auctoriales classiques qui exposent de manière plus didactique et rationnelle les enjeux de l'œuvre. Ici, Ben Jelloun choisit la voie de l'initiation sensible et de l'immersion fictionnelle dès le paratexte d'entrée dans son roman.

Pour Jouve la préface a deux fonctions : Obtenir la lecture et orienter la lecture⁷⁶.

Obtenir la lecture : "L'incipit est un moment décisif où le texte négocie son entrée en matière, installe son cadre et son ton. Il lui faut susciter la curiosité du lecteur, l'inciter à poursuivre sa lecture."⁷⁷

Orienter la lecture : "L'incipit programme le roman à venir en indiquant la tonalité générale de l'œuvre et en posant les données initiales de la fiction." "L'incipit pose généralement les coordonnées spatio-temporelles de l'histoire, installe le cadre dans lequel va se dérouler l'action." "L'incipit introduit souvent les principaux protagonistes et donne quelques indications sur leur psychologie et leur situation." "Les premiers mots d'un roman orientent le lecteur vers un certain type de lecture en annonçant le genre de l'œuvre."⁷⁸

Il explique par ces deux fonctions que l'incipit est un véritable jalon annonciateur, elle plante le décor de l'univers fictionnel dans lequel le récepteur s'apprête à pénétrer. Dès les premiers mots, elle joue un rôle de boussole pour le lecteur, l'orientant vers le type de lecture à adopter en signalant d'emblée le genre de l'œuvre à venir.

Mais avant d'ouvrir la voie vers ces contrées romanesques, la préface se doit d'abord de capter l'attention, de séduire le lecteur pour l'inciter à poursuivre l'aventure au-delà du seuil qu'elle représente. Accroche décisive, elle doit susciter l'intérêt, aiguïser la curiosité pour que s'engage pleinement le désir de lire.

Une fois cette ardeur attisée, la préface endosse alors la mission d'éclaireur, balisant le chemin d'accès à la fiction. Elle pose d'entrée de jeu les principaux jalons définissant le paysage imaginaire cadre spatio-temporel, personnages principaux, tonalité générale. Autant de repères

⁷⁶JOUVE, Vincent. *La Poétique du roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.

⁷⁷Ibid. p.46.

⁷⁸Ibid. p.47,49.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

précieux permettant au lecteur d'adopter la posture de réception appropriée pour aborder au mieux l'œuvre dans toute sa singularité.

Ainsi, selon Jouve, la préface remplit un double office : dérouler le tapis rouge pour accueillir le lecteur tout en dévoilant les premières perspectives sur le monde à explorer. Seuil d'entrée et tremplin, elle capte l'attention et aiguille la lecture.

1.1.5. La postface

La postface est essentiellement envisagée par Genette comme un équivalent de la préface, mais située à la fin du livre au lieu du début. Il la décrit comme "une préface déplacée, replacée en fin de volume".

Genette note que la postface joue généralement les mêmes fonctions de présentation et de commentaire de l'œuvre que la préface classique. Cependant, le fait qu'elle se situe après le texte principal lui confère quelques spécificités⁷⁹ :

- Elle bénéficie d'un effet d'attente et d'annonce désamorcé par la lecture préalable de l'œuvre.
- Elle peut commenter le texte avec un effet de confirmation ou d'infirmité par rapport aux attentes initiées par la lecture : « *La postface est ainsi en mesure d'annoncer à retardement des commentaires que la préface ne pouvait efficacement prodiguer* ». ⁸⁰
- Elle peut adopter un ton plus libre par rapport au texte, déjà connu du lecteur : « *...et prendre des libertés que ne se permettrait pas aussi volontiers une préface* ». ⁸¹
- Genette souligne également que la postface peut remplir un rôle de supplément d'informations pour éclairer certains aspects de l'œuvre une fois celle-ci lue dans son intégralité : "*La postface peut apporter un complément d'informations...* ". ⁸²
- Fonction de prolongement de l'œuvre : Selon Genette, la postface peut servir à prolonger et compléter la perspective offerte par l'œuvre principale. Située après le texte, elle

⁷⁹ Ibid.P.237, 238.

⁸⁰ Ibid. P.237.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

permet à l'auteur de poursuivre sa réflexion, sa narration, son univers fictionnel au-delà de ce qui a été développé dans l'œuvre elle-même. La postface devient alors un espace privilégié pour faire suite au récit, approfondir certaines pistes, donner une continuation aux intrigues ou aux personnages.

- Fonction de réflexion approfondie : De par sa position terminale, la postface offre la possibilité à l'auteur d'approfondir certains aspects de l'œuvre de manière plus poussée qu'il ne l'aurait fait en préface. Après la lecture complète, la postface peut apporter des éclairages complémentaires, revenir sur des zones d'ombre, fournir des suppléments d'informations utiles à une compréhension accrue des enjeux soulevés par le texte.
- Fonction de conclusion ouverte : Genette souligne que la postface, située chronologiquement après le déroulement de l'œuvre, peut soit dresser un bilan, une synthèse conclusive de "l'entreprise achevée", soit au contraire ouvrir de nouvelles perspectives que le texte principal aurait laissées en suspens. Plutôt qu'une fin fermée, la postface permettrait alors de conclure l'œuvre sur des questionnements ou des ouvertures propices à nourrir la réflexion du lecteur.

Bien que moins fréquente que la préface, la postface constitue donc selon Genette une variante de position de ce discours d'escorte sur l'œuvre, avec quelques nuances dans ses effets par rapport à une préface classique en ouverture du livre

Dans notre corpus *La nuit de l'erreur*, nous pouvons identifier plusieurs fonctions endossées selon les catégories définies par Gérard Genette :

1. Fonction de prolongement de l'œuvre : Cette postface ne se contente pas de commenter le roman, elle prolonge directement la fiction et la réflexion engagées dans le récit principal.

On retrouve les personnages de Dahmane, Jamila et Lamarty dans une nouvelle situation, emprisonnés par la police à Tanger. Le texte fait suite aux événements narrés.

2. Fonction de réflexion approfondie : La discussion entre les personnages approfondit la réflexion sur le rôle et le pouvoir subversif des conteurs, des "trafiquants de mots et d'histoires". Ben Jelloun prolonge ici une des thématiques centrales de son roman.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

3. Fonction de conclusion ouverte : S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un bilan, la fin de la postface, avec l'idée de répondre aux interrogatoires par des histoires, offre une forme de conclusion poétique et ouverte au récit.

On est loin d'une simple préface de présentation. Ben Jelloun exploite ici les possibilités de la postface pour réellement compléter son œuvre par un texte qui en est le digne prolongement fictionnel.

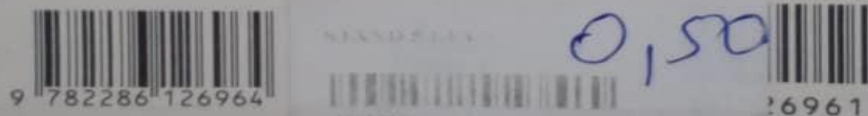
1.1.6. La quatrième de couverture

Selon le théoricien Gérard Genette, la quatrième de couverture est considérée comme un élément paratextuel. Elle fait partie des éléments qui entourent et accompagnent le texte principal d'un livre, sans en être une composante intrinsèque. Elle se situe sur la toute dernière page de la couverture de l'œuvre, et vise généralement à faire sa promotion, elle inclue un résumé général du livre, des informations biographiques sur l'auteur ainsi que la photographie de celui-ci, ou encore des citations élogieuses d'autres auteurs ou critiques littéraires. Sa fonction principale est d'attirer l'attention des lecteurs potentiels et de les pousser à acheter.

Genette souligne l'importance cruciale de la quatrième de couverture en tant qu'outil marketing efficace. Elle agit comme un médiateur, un intermédiaire entre le livre et son public cible, établissant un lien et une interface de promotion entre les deux. C'est un espace stratégique de valorisation de l'œuvre littéraire.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Un destin funeste a voulu que Zina, l'héroïne de ce roman, soit conçue durant une nuit frappée de malédiction, « une nuit de l'erreur » durant laquelle il ne fallait rien concevoir. Elle naîtra le jour de la mort de son grand-père. Ainsi ce qui devait être une fête fut un deuil. Frappée par le sort, maudite à jamais, elle sera une enfant, puis une femme en marge, celle par qui le malheur arrive. Zina fera de la cruauté sa façon d'être au monde et se vengera des hommes captivés par sa beauté. « Les femmes sont cruelles, dira-t-elle, parce que les hommes sont lâches. » Zina s'emploiera à séduire puis à détruire ses amants. Trois lieux magiques, trois villes marocaines servent de décor à cette histoire : le Fès des années quarante, Tanger dix ans plus tard et Chaouen d'aujourd'hui. Tahar Ben Jelloun met en scène plusieurs conteurs pour conjuguer les thèmes qui, depuis toujours, habitent son œuvre : la violence des rapports entre l'homme et la femme, l'érotisme, l'amour inquiet du pays, la passion de la liberté... « Comme par hasard, écrit-il, c'est dans le désastre du monde que je me retrouve, dans la souffrance des innocents que je me reconnais. »



Cette quatrième de couverture évoque plusieurs éléments clés autour du personnage central du roman, Zina :

1. Son destin funeste dès sa conception, pendant "une nuit frappée de malédiction, une nuit de l'erreur durant laquelle il ne fallait rien concevoir".
2. Sa naissance le jour de la mort de son grand-père, transformant ce qui aurait dû être une fête en un deuil.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

3. Son statut de femme marginale et malchanceuse, apportant le malheur autour d'elle, à cause de cette "malédiction".

4. Son caractère cruel et vindicatif envers les hommes, utilisant sa beauté pour les séduire puis les détruire, par vengeance contre leur "lâcheté".

5. Les trois villes marocaines - Fès, Tanger et Chaouen - qui servent de cadres à cette histoire.

6. Les thèmes récurrents de l'auteur : les rapports violents homme-femme, l'érotisme, l'amour pour le pays, la quête de liberté, la quête de vengeance.

Donc la "nuit de l'erreur" semble faire référence à cette nuit maudite où Zina a été conçue, marquant son destin funeste dès l'origine, selon les croyances évoquées dans le roman.

Dans le cas de Zina, l'héroïne, sa conception même lors d'une de ces nuits maudites scelle son destin de femme marginale, malchanceuse, qui apportera le malheur autour d'elle. Dès sa naissance le jour du décès de son grand-père, un événement joyeux est tragiquement assombri.

Son caractère cruel et vengeur envers les hommes semble alors découler de cette malédiction originelle. Comme marquée par le sceau du malheur dès le ventre de sa mère.

Cette "nuit de l'erreur" fonctionne comme une malédiction fondatrice, un péché originel qui condamne Zina avant même sa venue au monde selon les croyances populaires évoquées. D'où le ton tragique et fataliste de cette quatrième de couverture.

1.2. L'épitéxte

Comme nous l'avons déjà cité, le théoricien Gérard Genette développe une partie substantielle de sa théorie sur le paratexte qu'il divise en deux parties : le périexète et l'épitéxte. L'épitéxte est l'un des éléments clés dans cette conception car il joue un rôle essentiel dans la manière dont une œuvre littéraire est saisie et reçue par son lecteur. Il le définit comme *"tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité."*⁸³. Il distingue deux sous-catégories d'épitéxte : l'épitéxte public et l'épitéxte privé.

⁸³ GENETTE, Gérard, *Seuils*, seuil, Paris, 1987, P.346.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

1.2.1 L'épître public

L'épître est comme tous les éléments para textuels qui ne sont pas matériellement liés au livre lui-même, mais qui circulent librement « *dans un espace physique et social virtuellement illimité* ». ⁸⁴ . Il insiste sur cette définition comme étant « *anywhere out of the book, n'importe où hors du livre* » ⁸⁵ : il s'agit de tout ce qui entoure le texte à l'extérieur. Cependant, il nuance en ajoutant : « *Cette définition purement spatiale, toutefois, n'est pas sans retentissements pragmatiques et fonctionnels* ». ⁸⁶

Il donne alors l'exemple de Proust choisissant de présenter *Du côté de chez Swann* par une interview plutôt qu'une préface, ce qui selon lui « *induit en tout cas des effets de cette sorte : toucher un public plus vaste que celui des premiers lecteurs, mais aussi lui adresser un message constitutivement plus éphémère* ». ⁸⁷

Genette donne de nombreux exemples sur l'épître : interviews avec l'auteur, entretiens radiophoniques ou télévisés, conférences, colloques, correspondances ou journaux intimes publiés, etc. Tous ces espaces où l'auteur commente et discute autour de son œuvre font partie de l'épître.

Il souligne qu'il peut intervenir à différents moments : avant (sur les projets, la genèse), pendant (interviews de lancement, conférences et dédicaces) ou après la publication de l'œuvre (entretiens tardifs, relectures, colloques, autocomentaires spontanés et autonomes de toutes sortes) ⁸⁸ . Il peut émaner de l'auteur directement mais aussi de médiateurs, comme des critiques ou même des comptes rendus plus ou moins "inspirés" par l'auteur. ⁸⁹

Contrairement au périphrase lié exclusivement au commentaire du texte, l'épître n'a pas forcément une fonction purement para textuelle selon Genette : « *pas toujours essentiellement para textuelle* » d'après lui, « *bien des entretiens portent moins sur l'œuvre de l'auteur que sur sa vie, ses origines, ses habitudes* ». Il peut aborder la vie de l'auteur, ses habitudes, ses rencontres ou tout autre sujet extérieur à l'œuvre ⁹⁰ .

⁸⁴ GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit., p.346.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Ibid. P.347.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Ibid. P.348.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Genette voit donc l'épitéxte comme un vaste ensemble aux frontières floues où le commentaire sur le texte se diffuse dans un discours biographique, critique ou général sur l'auteur. C'est un "discours second" au rapport parfois indirect avec l'œuvre.

Enfin, si le périexxte est souvent négligé, Genette note que la critique utilise largement l'épitéxte (correspondances notamment) pour commenter les œuvres depuis longtemps. Son étude s'inscrit donc dans un champ déjà bien exploré. Il distingue également et essentiellement les épitéxtes éditorial, allographe officieux, auctorial public et auctorial privé⁹¹.

1.2.2. L'épitéxte éditorial

Selon Genette, la fonction principale de l'épitéxte éditorial est totalement publicitaire *et "n'engage pas toujours de manière très significative la responsabilité de l'auteur."*⁹² Il donne des exemples d'épitéxtes éditoriaux *comme "les affiches ou placards publicitaires, communiqués et autres prospectus, comme celui de 1842 pour la Comédie humaine".*⁹³

Il mentionne aussi "des bulletins périodiques destinés aux libraires, et des dossiers de promotion à l'usage des représentants. Il note que les médias exploiteront d'autres supports comme *"quelques réclames radiophoniques ou vidéoclips d'éditeur"*.⁹⁴ Et indique qu'il arrive que des auteurs participent à ces productions publicitaires *"à proportion de son professionnalisme et de son savoir-faire"*, citant *"un Balzac, un Hugo, un Zola"*.⁹⁵ Mais il précise qu'ils le font "anonymement" en rédigeant "des textes qu'il refuserait sans doute d'assumer."

Généralement, il y a un *"consensus entre auteur et éditeur"*, mais Genette donne un exemple de désaccord avec Victor Hugo contestant les propos de son éditeur qui a qualifié son livre d'*"œuvre la plus incontestée"*. Hugo soutient qu'*"il n'est pas d'usage en France qu'un éditeur constate lui-même que l'auteur publié par lui est plus ou moins contesté. Dites-lui que payer pour cela est plus que naïf."*⁹⁶

⁹¹ Ibid. P.347.

⁹² Ibid. P.349.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Ibid. P.349, 350.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

1.2.3. L'allographe officieux

L'allographe officieux, selon Gérard Genette, désigne une forme de publication qui n'est ni complètement autorisée par l'auteur, ni totalement clandestine ou illégale « *en matière d'épître, l'allographe officieux, c'est-à-dire plus ou moins autorisé par quelques acquiescements, voir quelques inspirations auctoriales, est une catégorie beaucoup moins franche et indiscutable qu'en matière de périphrase* ». ⁹⁷Cette notion fait partie de son analyse des seuils du texte, notamment dans son œuvre *Seuils* qui explore la paratextualité. L'allographe officieux se situe quelque part entre l'autoédition approuvée par l'auteur et les éditions non autorisées qui peuvent être considérées comme des contrefaçons. « *Rien ici d'aussi ouvert que l'acceptation par l'auteur d'une préface allographe, même si cette acceptation n'était pas toujours le signe d'une complète identité de vues. "Il ajoute "Ce qui y ressemblerait le plus serait peut-être, parfois, la publication d'une étude critique sous le label éditorial habituel de l'auteur"*. ⁹⁸

Genette utilise ce terme pour parler des cas où un texte est publié sans l'autorisation formelle de l'auteur mais avec une certaine tolérance de sa part, ou dans des situations où l'auteur n'est plus en mesure de donner son consentement, comme après son décès. Ces publications peuvent inclure des éditions posthumes ou des rééditions qui ne respectent pas nécessairement les souhaits de l'auteur mais qui ne sont pas non plus complètement hors-la-loi.

1.2.4. L'épître auctorial

L'épître est généralement auctorial⁹⁹, comme l'a déjà cité Genette, il existe deux sortes d'épître : public et privé. L'épître public est souvent adressé au public en général.¹⁰⁰ L'épître auctorial désigne l'ensemble des discours et des documents qui sont produits par l'auteur lui-même mais qui se situent en dehors du texte principal. Ces éléments peuvent inclure des interviews, des correspondances, des journaux, des préfaces et postfaces, des commentaires sur l'œuvre, ainsi que des conférences ou toute autre forme de communication publique ou privée concernant l'œuvre.¹⁰¹

⁹⁷ Ibid. P. 350.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibid. p.353.

¹⁰⁰ Ibid. p.354.

¹⁰¹ Idem.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

1.2.5. Les interviews

*"L'interview, comme d'ailleurs l'entretien, est une pratique récente: on la dit introduite en France, sur un modèle américain, en 1884 par le Petit Journal."*¹⁰²

Selon Genette, on distingue deux cas de figure pour les interviews d'écrivains :

1. Lorsque l'auteur prend l'initiative, *"ce genre peut fonctionner, je l'ai dit, comme un avantageux substitut de préface."*¹⁰³ Il donne l'exemple de l'interview de Proust dans *Le Temps* en 1913 sur *Du côté de chez Swann*.

2. Mais *"le plus souvent, l'initiative de l'interview revient au journal". Alors l'auteur "s'y prête de manière plutôt passive" et l'interview sert surtout de "publicité gratuite."*¹⁰⁴

Genette remet en cause l'idée reçue que les auteurs recherchent les interviews, citant Barthes : *"Je ne suis pas sûr que les choses procèdent vraiment de la sorte. Non seulement les auteurs ne sont guère en mesure d'imposer aux médias leur supposé désir d'interview (...) mais encore (...) la plupart ne se résignent à ce qu'il faut bien appeler la corvée d'interview que faute de mieux."*¹⁰⁵ Il souligne ici que l'interview sert souvent à pallier "une certaine carence de la critique professionnelle."

Il évoque ensuite le "stock de questions types" et de "réponses types" dans les interviews de fiction, citant des exemples classiques comme "Ce livre est-il autobiographique ?" et la réponse "Oui et non".

Enfin, il décrit avec humour le "grand moment" de l'interview où "les personnages débarquent sur le plateau" pour se faire "démonter" et "remonter" par le public¹⁰⁶.

Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'interviews de Tahar Ben Jelloun qui aborde précisément notre corpus *La nuit de l'erreur*, mais en voici une interview par Tore Leiferav Musée d'art moderne de Louisiane à Humleboek, Denmark dans le cadre du Festival de littérature de Louisiane en Août 2018. Celle-ci évoque, en principe, l'univers littéraire de Ben Jelloun auquel nous aimerions nous intéresser :

¹⁰² Ibid. p.361.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Ibid. p.362.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Ibid. P.365.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

-TAHAR BEN JELLOUN : Ecoutez dans mes romans j'ai souvent utilisé le système du compteur parce que d'abord je viens d'une tradition orale mais moi c'est une tradition que j'écris mon oralité elle est écrite, je ne vais pas dans les places publiques raconter des histoires, je suis incapable. En revanche je trouve que le système du conte, sur le plan strictement romanesque et littéraire, est intéressant parce que ça permet beaucoup de portes beaucoup de sorties beaucoup d'éléments et comme j'ai été très jeune nourri aux *Mille et une nuits*, évidemment exposé de toutes les scènes érotiques, sexuelles et tout ça, mais quand même on m'a raconté beaucoup d'histoires des milles et une nuit quand j'étais petit et beaucoup plus tard quand j'avais 40 ans j'ai dû enseigner les 1000 et une nuits à un NYU à New York à l'université, donc j'ai plongé dedans et donc j'ai lu les milles et une nuits entièrement bien sûr avec un crayon à la main et j'ai découvert qu'il y avait des textes d'une pornographie extraordinaire, un érotisme très chaud, et puis beaucoup de racisme, c'est un texte très raciste mais c'est évidemment ça se passe au 12e siècle entre l'Afrique, l'Orient, la Chine la Perse et c'est des auteurs anonymes ;on sait pas qui a écrit ça, et donc c'est assez extraordinaire d'avoir ouvert les yeux sur des comptes, et moi ça m'a marqué et je redonne ça dans mon travail d'écrivain aujourd'hui. Quand j'étais petit j'avais pas la vocation de devenir écrivain c'était quelque chose qui ne me traversait même pas l'esprit et puis à 20 ans j'ai vécu une épreuve très dure, j'étais un étudiant contestataire comme beaucoup d'étudiants à l'époque, ils participaient à des manifestations à Rabat en tant qu'étudiants qui ont été réprimés très sévèrement et en juillet 1966 j'ai été convoqué par l'armée pour un camp disciplinaire de l'armée, on était 94 étudiants tous responsables dans le système de l'union des étudiants du Maroc et on s'est retrouvé dans un camp militaire pendant 19 mois, maltraités très maltraités affamés bref punis, alors cette année en 2018 en janvier 2018 j'ai publié pour la première, 50 ans après, l'histoire de cette épreuve qui s'appelle la punition, et pendant le séjour dans le camp de l'armée on ne savait pas si on devait un jour être libérés, ça faisait partie un petit peu de de la maltraitance et de la torture psychologique, on pensait qu'on était là pour toujours, ou on était là pour servir de chair à canon au cas où le Maroc de l'époque faisait une guerre à l'Algérie ou un truc comme ça, et à ce moment-là, comme j'avais peur et j'avais aucun moyen de communication, je me suis mis à écrire en cachette des petits poèmes et je les mettais dans les poches du pantalon militaire et elles n'étaient pas collées, il faisait très froid l'hiver et on avait pas le droit de mettre les mains dans les poches alors on nous obligeait à coudre les poches et je mettais dedans les poèmes donc ils étaient en en sécurité, et j'ai commencé comme ça, et en sortant, j'étais libéré en janvier 1968 , j'avais ces bouts de papier que j'ai donné à un ami qui les a fait publier dans une revue la revue souffle et à partir de ce moment-là comme

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

c'était des poèmes de survie ça intéressait beaucoup de gens et quelqu'un me dit alors que si tu veux nous écrire après c'est démarré comme ça. Donc la littérature ou l'écriture est arrivée comme disait Jean Genet après un drame après un moment une épreuve difficile vous savez j'étais un petit peu romantique j'écrivais des choses avec beaucoup de métaphores parce que j'avais pas envie que si on découvrait ça, je me ferais punir encore plus, donc j'étais obligé de chercher des mots et des métaphores assez complexes pour dire ça, j'utilisais pas le mot révolution ni révolte mais j'utilisais d'autres mots pour signifier qu'il y avait quelque chose avec une colère une et en même temps j'ai mélangé ça avec une histoire d'amour qui a été empêchée à cause de cet enfermement parce que j'avais une fiancée qui m'a quitté pendant l'époque de la prison et ça faisait partie des choses que j'ai perdues.

-INTERVIEWVEUR : Et à l'époque vous écriviez en arabe ?

-TAHAR BEN JELLOUN : Non, non j'ai toujours écrit en français

-INTERVIEWVEUR : Pourquoi ?

-TAHAR BEN JELLOUN : parce que l'arabe je connaissais et je voulais vraiment me forcer d'écrire le mieux possible dans une langue étrangère.

-INTERVIEWVEUR : pourquoi faire ?

-TAHAR BEN JELLOUN : bah j'avais une certaine fierté de faire ça, c'était bien, je me disais quand même écrire dans la langue des Français c'est pas mal et je vais démontrer, notamment à mes parents que je pouvais écrire en français, ils ne lisaient pas le français et que je pouvais peut-être les épater les rendre fiers.

Bon la religion a toujours existé, si on voit un peu la date, d'abord de la religion hébraïque 5000 ans et plus après la chrétienté après l'islam qui est la dernière religion. Dans le mot religion il y a le verbe relier c'est-à-dire faire unir les gens autour d'un même idéal. Le principe des religions au départ est très bon et très beau, sauf que les religions, la manière dont ils ont été interprétées ont provoqué énormément de violences et de guerres, l'islam à côté est encore une jeune religion qui n'a pas créé des guerres, à travers elle il y a des violences qui se sont exprimées et quand on voit quand même ce qui s'est passé dans la chrétienté, terrible. Donc moi je trouve que chacun doit se débrouiller avec sa conscience et que la religion pourrait être une belle chose si elle est spiritualité, si elle est respect de l'autre, mais c'est à partir du moment où elle devient une conquête ou elle devient une sorte d'obligation là je suis pas d'accord moi je suis profondément laïque c'est-à-dire que je sépare les croyances, les

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

convictions de la vie publique et politique et tant qu'on mélange tout on crée des problèmes, et donc les religions ont le droit d'exister, les gens ont le droit de croire et de ne pas croire, mais surtout il faut apprendre quelque chose de très simple, c'est de foutre la paix aux autres, c'est à dire finalement vous croyez c'est votre problème c'est votre conviction je la respecte, respectez la mienne, c'est ça à mon avis ce que devrait être la religion, malheureusement beaucoup d'hommes politiques surtout depuis la révolution iranienne ont compris que l'Islam serait un très bon terreau pour avoir le pouvoir et dominer les autres, donc c'est devenu une échelle pour arriver au pouvoir et ça c'est insupportable, l'islamisme est une déviation, c'est un détournement c'est faire dire à l'islam ce qu'il ne dit pas, des versets coraniques qui sont révélés dans des circonstances temporelles très précises pendant une guerre pendant une attaque ou pendant une crise et la vérité de ces versets était valable à ce moment-là on ne peut pas la transporter XVe siècle plus tard et penser qu'elle est toujours valable ; donc il y a des versets qui sont circonstanciels et des versets qui sont structurels, qui sont valables, universels pour toujours, et quand on fait une lecture, comment dire avec des lunettes déformantes, on pense qu'on peut convoquer VIIe siècle ou le VIIIe siècle aujourd'hui, c'est pas possible, donc c'est finalement une sorte de détournement à des buts non avouables, et ça c'est quelque chose dont souffre beaucoup l'Islam et les musulmans, on peut pas le changer l'Islam c'est un texte, un dogme, mais les musulmans devraient quand même réfléchir un peu plus et s'intégrer à la modernité on peut pas continuer comme ça à traiter la femme comme on le fait dans certains pays musulmans comme l'Arabie saoudite, on peut pas continuer comme ça, c'est pas possible et ils font cela au nom de l'Islam, bon, l'islam n'est pas cela.

On peut considérer cette interview comme faisant partie de l'épitéxte public auctorial de Ben Jelloun, c'est-à-dire un "discours second" (Genette) autour de son œuvre littéraire, s'adressant à un public au-delà du lectorat restreint de ses livres.

Genette soulignait que l'épitéxte, bien que paratextuel, n'a *"pas toujours une fonction essentiellement paratextuelle"*. C'est bien le cas ici, où Ben Jelloun évoque autant des éléments biographiques (son emprisonnement, ses débuts d'écriture) que des réflexions sur son travail d'écrivain.

Cependant, on retrouve cette "pertinence paratextuelle" évoquée par Genette lorsque Ben Jelloun explique les influences des *Mille et Une Nuits* sur son style de conteur, ou sa décision d'écrire en français *"parce que l'arabe je connaissais et je voulais vraiment me forcer d'écrire*

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

le mieux possible dans une langue étrangère" et l'interviewer lui demande "pourquoi ?" et celui-ci lui répond «je vais démontrer, notamment à mes parents que je pouvais écrire en français, ils lisaient pas le français, je pouvais peut-être les épater, les rendre fiers".

Ces passages peuvent éclairer le lecteur sur ses choix esthétiques et linguistiques.

Ben Jelloun dit : *"J'ai été très jeune nourri aux Mille et Une Nuits, et évidemment exposé à toutes les scènes érotiques, sexuelles... J'ai découvert qu'il y avait des textes d'une pornographie extraordinaire, un érotisme très chaud. Ça m'a marqué et je redonne ça dans mon travail d'écrivain aujourd'hui."* On peut voir cette confession comme un élément d'épître éclairant certains aspects de son œuvre romanesque, et de *La Nuit de l'erreur* en particulier.

Dans ce roman, Ben Jelloun aborde effectivement des thèmes très crus autour de la sexualité, du désir féminin et des rapports de pouvoir hommes/femmes à travers le personnage de Zina.

Selon Genette, l'épître permet ce type de "commentaire retardé" par l'auteur sur une œuvre déjà publiée, apportant un éclairage sur ses sources d'inspiration ou ses intentions profondes.

En évoquant son imprégnation précoce des contes érotiques des *Mille et Une Nuits*, Ben Jelloun donne ainsi une clé de compréhension sur l'omniprésence du désir sexuel, du pouvoir féminin par la séduction chez son personnage Zina.

Quand il aborde des thèmes comme l'écriture en situation extrême ou sa vision de la religion. *" Le principe des religions au départ est très bon et très beau, sauf que les religions, la manière dont elles ont été interprétées a provoqué énormément de violences et de guerres"* Il ajoute : *"moi je suis profondément laïque c'est-à-dire que je sépare les croyances les convictions de la vie publique et politique"*, on voit cette "diffusion indéfinie" du commentaire auctorial dans des considérations plus larges, au-delà du seul texte, citée par Genette.

On peut aussi relever la "fonction monitoire" que Genette accordait à l'épître, quand Ben Jelloun dénonce ouvertement les dérives de l'islamisme politique, avertissant en quelque sorte ses lecteurs, *"l'Islam serait un très bon terreau pour avoir le pouvoir et dominer les autres, donc c'est devenu une échelle pour arriver au pouvoir et ça c'est insupportable, l'islamisme est une déviation, c'est un détournement"*

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Enfin, la question de l'intervieweur sur la langue d'écriture illustre bien ce "stock de questions types" identifié par Genette dans les entretiens d'auteurs.

Cette interview fonctionne donc comme un "discours second" (Genette) autour du roman, permettant à l'auteur de contextualiser sa représentation très crue de l'érotisme et de la féminité.

Ce faisant, Ben Jelloun participe de cette virtualité de "diffusion indéfinie" du commentaire auctorial évoquée par Genette à propos de l'épitéxte.

1.2.6. Les critiques

Ici nous aimerions nous concentrer sur les avis du large public. Nous avons consulté de nombreuses critiques positives mais également négatives de l'œuvre.

Les avis sur *La Nuit de l'Erreur* de Tahar Ben Jelloun sont variés. Sur Sens Critique, le roman reçoit une note moyenne de 7.1/10¹⁰⁷, indiquant des réactions mitigées. Les lecteurs apprécient la complexité des thèmes abordés, notamment les défis de l'héroïne Zina face à la malédiction et la marginalisation. Elle se venge de manière cruelle, ce qui ajoute une dimension intense à sa personnalité. Cependant, certains trouvent la narration exigeante, ce qui pourrait ne pas plaire à tous.

L'héroïne du livre a été conçue la nuit de l'erreur, c'est à dire la nuit pendant laquelle les superstitions locales racontaient qu'il ne fallait rien concevoir. Zina est donc, dès l'origine, frappée par le mauvais sort. On disait aussi, sans certitude toutefois, qu'elle était née d'un viol.

De petite fille rêveuse, s'évadant dans l'observation des nuages, elle devient une femme vengeresse, une sorte de fée maléfique dont le parcours de vie tumultueux va toutefois s'achever dans la fuite vers une forme de sainteté. Ce superbe roman tout en paradoxe mêle la réalité et le rêve, la beauté et la laideur, l'érotisme et la violence, la séduction et la destruction. Cette femme aux yeux couleur "cendre" et au corps magnifique semble en effet être sortie d'un conte. Tahar Ben Jelloun entretient magistralement l'ambiguïté, mêlant à sa voix celle des conteurs qui colportent les légendes de médina en médina et dont les récits finissent par s'emboîter et s'achever dans la mémoire commune.¹⁰⁸

D'après cette critique de Libellule41 sur le site Babelio, voici les principaux éléments qu'elle souligne :

¹⁰⁷https://www.senscritique.com/livre/La_nuit_de_l_erreur/8464613.

¹⁰⁸<https://www.babelio.com/livres/Ben-Jelloun-La-Nuit-de-lerreur/15335/critiques?note=5#:~:text=Libellule41,la%20m%C3%A9moire%20commune>.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

- L'héroïne du roman, Zina, est conçue la "nuit de l'erreur", une nuit où selon les superstitions locales, il ne faut rien concevoir, la marquant d'un mauvais sort dès sa naissance.
- On dit aussi, sans certitude, qu'elle est née d'un viol.
- De petite fille rêveuse, elle devient une femme vengeresse, une "fée maléfique" au parcours tumultueux qui finit par fuir vers une forme de sainteté.
- Le roman mêle de nombreux paradoxes et contraires : réalité/rêve, beauté/laideur, érotisme/violence, séduction/destruction.
- L'héroïne aux yeux couleur "cendre" et au corps magnifique semble sortir d'un conte.
- Ben Jelloun entretient l'ambiguïté en mêlant sa voix à celle des conteurs qui transmettent les légendes oralement.

Cette critique met bien en avant les principaux thèmes et l'esthétique singulière de ce dernier volet de la trilogie de Ben Jelloun (*L'enfant de sable*, *La nuit sacrée*, *La nuit de l'erreur*). Il semble, en effet que ce soit un avis globalement positif sur le roman *La Nuit de l'erreur*.

Même si le parcours de l'héroïne est qualifié de "tumultueux", cela ne semble pas être un reproche mais plutôt une reconnaissance de la puissance du récit.

Donc dans l'ensemble, malgré quelques aspects sombres soulignés, cette critique adopte un ton très élogieux et admiratif envers ce roman, laissant penser qu'il s'agit d'un avis résolument positif.

Des moments poignants, d'autres édifiants, par la violence de la société (et surtout des hommes) qui entourent la narratrice et par la difficulté qu'elle rencontre pour se faire sa place en tant que femme. Quelques passages "oniriques" dans lesquels se mêlent les légendes locales et les inventions d'une petite fille à l'imagination débordante. Mais malgré ces qualités et une très belle écriture, j'ai trouvé que ce roman s'étirait un peu en longueur... et je l'ai raccourci en l'abandonnant à la moitié.¹⁰⁹

Cette critique est celle de Sebastien Fritsch publiée aussi dans le site web Babelio : celui-ci souligne d'emblée les passages marquants et contrastés du roman. D'un côté, il évoque les "moments poignants", témoignant probablement des souffrances et épreuves endurées par

¹⁰⁹<https://www.babelio.com/livres/Ben-Jelloun-La-Nuit-de-l-erreur/15335/critiques?note=2#:~:text=SebastienFritsch,%C3%A0%20la%20moiti%C3%A9.>

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

l'héroïne. De l'autre, il mentionne des passages "édifiants", laissant penser que le récit comporte aussi des enseignements, peut-être sur la condition féminine.

Le critique met particulièrement en lumière la dénonciation sociale forte que porte le roman, à travers "la violence de la société (et surtout des hommes) qui entourent la narratrice". Cela fait écho à la thématique centrale de l'oppression patriarcale présente dans toute la trilogie.

Il apprécie également la dimension onirique et merveilleuse qui se mêle au réalisme du récit, avec ces "passages oniriques dans lesquels se mêlent les légendes locales et les inventions d'une petite fille à l'imagination débordante". Cet aspect rejoint la veine du conte arabe que Ben Jelloun entremêle à ses romans.

Sur le plan de l'écriture, le critique la juge de "très belle qualité", ce qui est un compliment notable pour l'auteur.

Cependant, malgré toutes ces forces relevées, il émet une critique importante en estimant que le roman "s'étirait un peu en longueur". Ce défaut l'a même conduit à l'abandonner à la moitié de sa lecture.

On peut donc qualifier cette critique de mitigée. Elle reconnaît les grandes qualités littéraires, poétiques et dénonciatrices de l'œuvre, mais lui reproche un sérieux manque de concision qui a nui à son pleine appréciation du récit.

Une autre critique publiée dans le site web Banipal « Magazine of Modern Arab Literature » par Margaret Obank reviews¹¹⁰ (voici un résumé) :

La trilogie de Tahar Ben Jellounse compose de trois romans : *L'Enfant de sable*¹¹¹, ce premier roman relate l'histoire poignante d'Ahmed/Zahra, une fille élevée comme un garçon par son père, publié en 1985 et a connu un immense succès. Il a été suivi de *La Nuit Sacrée*¹¹² paru en 1987, qui a valu à l'auteur le prestigieux prix Goncourt, et enfin le troisième roman *La Nuit de l'erreur* en 1997. Cette trilogie est une œuvre majeure qui aborde la condition de la femme dans la société arabo-musulmane.

¹¹⁰https://www.banipal.co.uk/book_reviews/24/the-sand-child-the-sacred-night-and-the-wrong-night/.

¹¹¹BEN JELLOUN, Tahar, *L'enfant de sable*, Seuil, Paris, 1988.

¹¹²BEN JELLOUN, Tahar, *La nuit sacrée*, Seuil, Paris, 1985.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Dans le premier roman, Ben Jelloun aborde la condition féminine dans la société maghrébine de manière singulière, délaissant le ton revendicateur de la littérature féministe des années 80. L'auteur relate le destin tragique de Zahra, une fille que son père élève comme un garçon nommé Ahmed, la dénigrant de toute sa féminité. Il soulève également de nombreuses problématiques liées à l'oppression des femmes, notamment l'héritage. À travers les récits entremêlés de divers conteurs, on suit Zahra contrainte de renier sa propre nature.

La Nuit Sacrée poursuit l'histoire de Zahra, désormais femme, chevauchant la nuit du destin pour embrasser pleinement sa féminité. Son parcours initiatique est émaillé de rencontres sexuelles, de laideur et de folie, mais aussi d'amitié et de tendresse.

Le dernier volet, *La Nuit de l'erreur*, explore les tréfonds des tourments intérieurs de Zahra, trop longtemps opprimée et déshumanisée. Dans ce roman, Ben Jelloun sonde la violence aveugle de la vengeance qui sommeille en elle et remet en question les rapports de force et de domination entre les hommes et les femmes dans cette société patriarcale.

À la croisée du conte oriental et du roman moderne, cette trilogie à la fois poétique et crue, dépeint sans concession les souffrances et les espoirs de la condition féminine au Maghreb. Ben Jelloun y déploie une riche galerie de personnages pour donner corps et voix aux femmes réduites au silence. Son écriture, empreinte de la tradition orale des conteurs arabes, nous plonge dans un univers foisonnant de mythes, de symboles et d'émotions puissantes.

Nous déduisons que cette critique souligne tout d'abord "la violence de la société (et surtout des hommes) qui entourent la narratrice". Cela fait écho à la dénonciation par Ben Jelloun de l'oppression des femmes dans la société arabo-musulmane traditionnelle, qui est un thème central de *La Nuit de l'erreur*.

Ensuite "la difficulté qu'elle rencontre pour se faire sa place en tant que femme". Cette idée rejoint le parcours initiatique et les épreuves que traverse Zahra/Ahmed pour reconquérir son identité féminine dans le roman.

Le critique apprécie les "passages oniriques" où "se mêlent les légendes locales et les inventions d'une petite fille à l'imagination débordante". Cet aspect onirique et cette dimension de conte arabe sont effectivement très présents dans l'écriture de Ben Jelloun, notamment dans *La Nuit de l'erreur*.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

Enfin, la critique ne mentionne pas explicitement ce thème, mais Ben Jelloun explore dans ce roman "la violence de la vengeance" qui sommeille en Zina après tant d'oppressions. Il remet en cause les rapports de domination entre les sexes pour aller vers une relation plus équilibrée, quoique conflictuelle. On voit donc que cette critique souligne, parfois indirectement, plusieurs des grandes thématiques développées par l'auteur dans *La Nuit de l'erreur*, en lien avec la condition féminine au Maghreb.

1.2.7. L'épître privée

Dans l'épître du public, l'auteur s'adresse au public, éventuellement à travers un médiateur, dans l'épître privée il s'adresse d'abord à un confident réel, perçu comme tel, et dont la personnalité importe à cette communication, jusqu'à en infléchir la forme et la teneur.¹¹³

Dans l'épître public, l'auteur adopte généralement un ton plus officiel, mesuré et consensuel. Il s'adresse à un large public et ses propos visent à expliciter, clarifier ou défendre son œuvre. Il y a une certaine mise en scène de la parole auctoriale.

À l'inverse, l'épître privée se caractérise par un ton plus spontané, intime et personnel. L'auteur peut se permettre d'être plus cru, incisif ou contradictoire, car il s'exprime en privé devant un confident.

De plus, dans sa correspondance ou son journal, l'auteur n'a pas nécessairement l'intention explicite de commenter son œuvre. Ses remarques peuvent être involontaires, venues sur le vif, sans visée herméneutique délibérée.

Conclusion

À l'issue de cette analyse approfondie des multiples composantes paratextuelles de l'œuvre Tahar Ben Jelloun *La nuit de l'erreur*, il apparaît de manière limpide que ces éléments périphériques, bien que souvent considérés à tort comme de simples accessoires, jouent un rôle d'une redoutable efficacité dans l'expression d'un sens sous-jacent et crypté.

Le titre énigmatique, l'illustration suggestive du nu féminin, l'incipit riche en symbolisme ou encore la quatrième de couverture éloquente convergent pour dresser les contours d'une thématique centrale : la condition féminine au Maroc, dans ce qu'elle peut avoir de douloureux,

¹¹³ Ibid. p.374.

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime

de tabou ou de marginalisé. Ces différents marqueurs paratextuels infusent et infléchissent dès l'abord la lecture, façonnant les attentes et annonçant les grands enjeux qui seront explorés.

Le personnage central de Zina semble en constituer l'incarnation tragique. Femme maudite dès sa conception lors d'une "nuit de l'erreur", elle devient ce corps féminin à la fois séduisant et inquiétant, ce double énigmatique qui hante la narration.

Son destin funeste, son errance vindicative et sa marginalité semblent placés sous le sceau de cette malédiction originelle, que les éléments paratextuels ne cessent de réactiver.

Ainsi, au-delà de leur simple fonction d'accroche ou de séduction publicitaire, ces composantes périphériques se muent en marqueurs symboliques puissants, traçant les sillons d'une lecture placée sous le sceau des rapports de genre douloureux et conflictuels, de la révolte féminine face aux traditions oppressantes. Le paratexte endosse un rôle d'éclaireur herméneutique, défrichant les pistes vers un propos engagé de Tahar Ben Jelloun sur la condition féminine au Maghreb.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Introduction

Le personnage constitue l'un des piliers fondamentaux de la construction romanesque. Depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours, cette notion a fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques visant à cerner ses rouages et sa portée. Ce chapitre se propose d'explorer les différentes facettes de l'analyse du personnage de fiction, notamment la protagoniste de notre corpus, *La nuit de l'erreur*, Zina.

Nous retracerons dans un premier temps les grandes étapes de l'évolution historique de cette notion, des premières typologies des "caractères" jusqu'aux approches modernes et contemporaines.

Nous nous pencherons ensuite sur l'apport significatif du théoricien Philippe Hamon à la compréhension du "système du personnage", en ce sens que son analyse sémiotique structurale a permis d'éclairer les procédés de construction et d'élaboration des figures romanesques.

L'examen se poursuivra par l'étude des différentes quêtes qui animent et orientent l'action des personnages. Le schéma actantiel développé par A.J. Greimas nous offrira un outil pertinent pour mettre au jour les dynamiques narratives sous-jacentes à chacune de ces quêtes.

Nous aborderons ensuite la notion stimulante de "personnage liminaire", forgée par des penseurs comme Arnold Van Gennep et Marie Scarpa. Ce concept soulève des questionnements féconds sur la précarité ontologique du personnage, situé dans un entre-deux trouble entre l'être et le non-être fictionnels.

Nous approfondirons cette réflexion en nous appuyant sur les travaux de Marie Scarpa, qui a particulièrement théorisé la liminarité du personnage à travers ses trois phases étudiées par Arnold Van Gennep : la séparation, la marge et l'agrégation.

À travers ces différents angles d'analyses complémentaires, nous chercherons à cerner au mieux la riche complexité de notre personnage romanesque et ses multiples enjeux, qu'ils soient narratifs, sémiotiques ou existentiels.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

1. Aperçu historique du personnage

Nous nous efforcerons ici, de définir et de retracer les principales étapes de l'évolution historique de cette notion du personnage, en partant des premières typologies des "caractères" pour aboutir aux approches modernes et contemporaines.

1.1. Définition du personnage

Au cœur de toute œuvre de fiction se trouvent les personnages, ces êtres imaginaires, créations de l'esprit de l'auteur, qui insufflent vie et résonance aux mots sur la page. Ce sont eux qui transportent le lecteur dans l'univers fictionnel, l'emmenant à la rencontre d'individus aux personnalités riches et nuancées. Roland Barthe dit à ce propos : « *il n y a pas de récit sans personnages* »¹¹⁴.

Chaque personnage, qu'il soit principal ou secondaire, se voit doté de traits physiques distinctifs ainsi que d'une psychologie complexe composée d'émotions, de motivations, de croyances et de valeurs qui guident ses actes et paroles.

Les personnages principaux sont les piliers sur lesquels repose l'intrigue, ce sont leurs objectifs, leurs défis et leurs choix qui font progresser l'action et créent les rebondissements. Autour d'eux gravitent les personnages secondaires, apportant soutien ou conflits, amplifiant les enjeux ou offrant des perspectives alternatives.

Qu'ils soient héros admirables, antagonistes troubles ou simples figurants, tous ont un rôle fonctionnel à jouer dans la narration, comme le déclare Goldstein : « *Si l'on peut définir le personnage comme la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque, on insiste sur sa fonction dans le récit, sur son faire* »¹¹⁵.

Mais au-delà de leur utilité narrative, les personnages servent aussi de vecteurs symboliques pour explorer des thèmes philosophiques ou sociaux profonds visés par le romancier. A travers leurs quêtes, leur parcours, leurs prises de position, ils peuvent incarner des idées, des valeurs, voire des archétypes humains universels que le lecteur est invité à sonder et remettre en question. Ainsi l'explique ici Mauriac : « *le romancier lâche ses personnages sur le monde et les charges d'une mission.*

¹¹⁴ BARTHES, Roland, *introduction à l'analyse structurale du récit*, seuil, Paris, 1996.

¹¹⁵ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, office des publications universitaires, Alger, 2005, p201.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Il y a des héros de roman qui prêchent, qui se dévouent au service d'une cause, qui illustrent une grande loi sociale, une idée humanitaire... »¹¹⁶.

Ils se font miroirs tendus à l'âme humaine, reflétant nos propres doutes, failles et grandeurs. En nous projetant en eux, ils nous amènent sur les sentiers de l'introspection et de la compréhension de soi. Et pour les plus extraordinaires d'entre eux, cette connexion intime avec le lecteur se prolonge bien au-delà des pages du livre. Certains personnages, à la vérité profonde et intemporelle, s'inscrivent durablement dans l'imaginaire collectif pour devenir de véritables icônes culturelles. Leur pérennité est la preuve du génie créatif de leur auteur, capable de donner naissance à des êtres de fiction aussi vivants que réels.

Ainsi, la construction minutieuse de personnages crédibles et attachants représente un véritable défi pour l'auteur. Leurs caractéristiques physiques, psychologiques, leurs antécédents doivent former un ensemble cohérent. Leurs évolutions, bien qu'éclairantes, doivent rester crédibles. Leurs motivations, obstacles et objectifs se doivent d'être limpides aux yeux du lecteur. Car c'est cette authenticité qui permet à l'audience de s'identifier, de se projeter, d'être émue par ces créatures de papier.

1.2. Le personnage à travers le temps

« Dans l'Antiquité, le personnage est conçu comme un héros, un être hors du commun, un demi-dieu dont le destin est scellé dès la naissance. Il incarne des valeurs collectives comme la foi, la force et le courage. »¹¹⁷.

Dès l'Antiquité, les récits fondateurs comme les grandes épopées grecques et romaines mettaient en scène des personnages héroïques. Dans *l'Illiade* d'Homère ou *l'Énéide* de Virgile, les protagonistes tels qu'Achille, Hector ou Énée étaient dépeints comme des figures quasi-légendaires, dotées de qualités extraordinaires - force, courage, noblesse - les élevant au-dessus du commun des mortels. Ces héros antiques incarnaient les idéaux et les valeurs prônées par leur civilisation. Leurs exploits les grandissaient en modèles vertueux, même si leurs faiblesses humaines ressurgissaient. Nous soulignons la définition du mot Héros du *Dictionnaire littéraire* :

Le héros littéraire est le personnage dont la connaissance procède à la fois d'une définition fonctionnelle – il est personnage principal, souvent éponyme de l'œuvre – et

¹¹⁶MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, EdBouchet/Chastel, Paris, 1990, P.54.

¹¹⁷<https://www.schoolmouv.fr/eleves/cours/definition-et-caracterisation-du-personnage/fiche-de-cours>.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

d'une caractérisation axiologique – il est celui qui porte, défend ou remet en cause les valeurs dominantes de la société¹¹⁸.

Cette notion de héros prévalut durant de longs siècles, jusqu'à l'avènement du réalisme au 19^{ème} siècle. Les romanciers comme Balzac, Flaubert ou Zola cherchèrent alors à représenter la société contemporaine avec davantage de vérité crue.

Les personnages héroïques laissèrent place à des figures plus triviales, plus ordinaires, parfois qualifiées d'anti-héros. Loin des idéaux chevaleresques, ces nouveaux protagonistes étaient des êtres faillibles, mus par des désirs et des faiblesses bien humaines, reflets d'une époque en pleine mutation industrielle.

Cette tendance réaliste, déjà amorcée, s'accrut encore au XX^{ème} siècle. Les horreurs des guerres mondiales, la remise en cause des valeurs établies, poussèrent les écrivains à créer des personnages de plus en plus complexes et ambigus dans leur moralité. L'antihéros devint alors un archétype récurrent de la littérature moderne, de *L'étranger* de Camus au Winston Smith visionnaire de 1984 d'Orwell.

La figure de héros devient de plus en plus problématique à mesure que le roman domine la littérature, au point qu'on parle d'antihéros pour celui qui, au centre de l'histoire, abandonne ou conteste les valeurs collectives. Aussi l'héroïsme du XX^{ème} siècle doit-il inventer le vocable de héros positif pour contredire l'implicite négativité du héros contemporain¹¹⁹.

Aujourd'hui, l'ère postmoderne a embrassé ce prisme des personnages atypiques, inclassables, aux psychologies troubles. Qu'ils soient meurtriers désabusés ou marginaux inadaptés, le lecteur est invité à explorer les zones d'ombre les plus sombres de l'âme humaine.

La figure héroïque s'est considérablement brouillée, laissant place à des protagonistes dont les actes immoraux ou la fragilité deviennent objets de fascination et de réflexion éthique. Entre idéalisation et désillusion, le personnage littéraire est l'éternel miroir de l'humain, dans toute sa complexité.

¹¹⁸*Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Ed : puff. 2006. p. 273.

¹¹⁹Idem.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

2. La classification des types du personnage selon Phillippe Hamon

Dans sa théorie, Philippe Hamon propose une typologie des personnages romanesques en trois grandes catégories : Les personnages référentiels, les personnages anaphores et les personnages embrayeurs¹²⁰. Hamon invite ainsi à analyser les œuvres en identifiant ces différents types de personnages et la manière dont ils s'articulent, se complètent et participent à la construction du sens global.

2.1. Les personnages référentiels

Le personnage référentiel puise ses origines dans le monde réel. Il est directement inspiré d'une personne ayant existé ou d'une figure historique facilement identifiable par le lecteur. En intégrant ces références explicites à la réalité, l'auteur cherche à ancrer son récit de fiction dans un cadre familier et reconnaissable, comme le précise Phillippe Hamon :

Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'encrage » référentiel en renvoyant au grands Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs « un effet du réel » et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros¹²¹.

En effet, l'auteur permet d'évoquer des idées, des événements ou des atmosphères spécifiques liés à cette personnalité de référence. Que ce soit par admiration, critique ou simple volonté de contextualisation, ces personnages offrent des ponts entre la fiction et le monde réel. Leur utilisation demande toutefois de bien maîtriser les connotations et symboles associés à ces figures de référence.

Phillippe Hamon les classe ainsi :

Personnage historique (Napoléon trois dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologique (Vénus, Zeus...) allégoriques (L'amour. La haine) ou sociaux l'ouvrier, le chevalier, le picaro ... tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisés par une culture, et leur mobilisation dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture¹²².

¹²⁰ ZIDANE Amin, *Etude narratologique de Le fleuve détourné de Rachid Mimouni*, (en ligne). Mémoire en sciences des textes littéraires. Université Mohamed Seddik Ben Yahia-Jijel, 2016, P. 77, 78. Disponible sur : « <http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/4812/Le%20m%C3%A9moire%20fin%2020%2020%2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y> ». Consulté le : 15 avril 2024.

¹²¹ HAMON Philippe, *pour un statut sémiologique de personnage*, In *poétique du récit*, édition Seuil, Paris, 1977, p.122.

¹²² Idem.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

2.2. Les personnages anaphores

Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et des rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueurs variables,...,ils sont en quelques sortes les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoires, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc¹²³.

Ce que souligne Hamon, c'est que dans un récit littéraire complexe, certains personnages ont pour fonction principale d'aider le lecteur à se remémorer et relier entre eux des éléments clés dispersés dans le texte. Ils agissent comme de véritables aide-mémoires sémiotiques.

Les personnages de prédicateurs jouent ce rôle en délivrant régulièrement des messages moraux, philosophiques ou informatifs qui vont ancrer des principes, des idées-forces dans l'esprit du lecteur. Leur discours sert de repère interprétatif stable auquel se raccrocher.

Les personnages doués de mémoire opèrent quant à eux des rappels incessants au passé, à l'histoire des lieux ou des personnages. Leur fonction mnémotechnique est de continuellement réactiver la mémoire du lecteur sur des événements, des détails marquants déjà relatés mais qu'il ne faut pas perdre de vue.

Enfin, les personnages semeurs/interprètes d'indices communiquent une véritable dynamique de déchiffrement en semant au fil du récit des éléments énigmatiques, des traces à réinterpréter plus tard. Ils obligent le lecteur à se souvenir de ces "indices" pour espérer les décrypter quand de nouveaux éclairages surviendront.

Tous ces personnages mnémotechniques tissent donc un profond "réseau d'appels et de rappels" qui connectent entre eux différents segments textuels. Ils installent une perpétuelle circulation mémorielle entre des énoncés dispersés.

En somme, ces personnages mnémotechniques permettent de donner une structure, une durée à l'expérience de lecture en assurant la continuité de la mémoire du texte pour le lecteur. Un précieux fil d'Ariane sémiotique.

¹²³Op.cit., p 123.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

2.3. Les personnages embrayeurs

Le personnage embrayeur, lui, a un rôle essentiellement fonctionnel et structural. Son importance ne réside pas dans son poids narratif mais dans sa capacité à assurer les transitions, à relier les différents éléments de l'intrigue entre eux. Semblable à un embrayage mécanique, il permet les enchaînements fluides et évite que le récit ne devienne trop heurté ou discontinu. Ce sont, principalement des portes paroles, des intermédiaires. Comme l'explique Phillipe Hamon, ils sont des : « *Personnages porte-parole, chœurs de tragédie antique, interlocuteurs socratique, personnages d'impromptus, coteurs et auteurs intervenant...personnages de peintre, d'écrivains, de narrateurs, de bavard, d'artistes, etc.* »¹²⁴.

Cependant, ce type de personnage est difficile à reconnaître ou à localiser dans le récit : « *la communication peut être différée. Divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du sens de tels personnages...* »¹²⁵.

En nous basant sur cette classification des personnages élaborée par Philippe Hamon, nous pouvons identifier la catégorie à laquelle appartient la protagoniste de notre corpus :

Zina tisse des liens avec différents segments du récit à travers ses pensées, ses rêveries et ses souvenirs d'enfance. Son besoin de raconter son histoire, de se "vider" fait référence à des événements passés déjà évoqués dans le roman : « *Il faut que je raconte cette histoire. Il faut que je me vide, comme si j'étais un sac plein de blé.* » (P 13). Ses évasions imaginaires font écho à d'autres moments clés narrés précédemment. Ces éléments textuels mettent en évidence la récurrence de certains éléments clés autour de Zina, notamment lorsqu'elle évoque ses rêveries, ses évasions imaginaires et son mal-être intérieur :

Je suis une enfant de Fès ... On disait que j'étais fragile et je me conduisais comme si j'étais malade. Je restais des heures à contempler les nuages et à inventer des personnages qui me tendaient les bras pour m'inviter à les rejoindre (P 14).

Cela crée un réseau de rappels, de motifs qui reviennent de manière insistante tout au long du roman.

Par exemple, lorsque Zina dit :« *Je fermais les yeux et je partais* » (P 14), cela fait référence à ces moments de dissociation qu'elle évoque aussi quand sa mère la décrit comme « *atteinte d'absence* » (P 14). Son besoin de se "vider" renvoie très probablement à un lourd passé, à des événements traumatiques narrés auparavant.

¹²⁴Ibid, page 122.

¹²⁵Ibid. P 123.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Je me souviens qu'on l'avait attendue toute une semaine, la fameuse année où il avait neigé sur Fès. On se disait qu'elle n'allait pas tarder à faire une entrée fracassante, insultant le pacha de la ville et ses sbires, envoyant au diable les enfants qui lui jetaient des pierres. Mais elle ne vint pas. (P17).

Nous observons ici comment les souvenirs de Zina font directement référence aux événements et aux personnages établis précédemment dans le récit. Son évocation détaillée de cette attente semble rappeler un passage antérieur et crée un effet d'écho au sein de l'œuvre. Zina ajoute : « *A présent je savais quand et comment elle était morte : elle avait eu peur de la neige et avait cru que la fin du monde était arrivée* » (P17), de même, cette révélation sur la mort d'un personnage féminin mystérieux ne prend sens que si le lecteur a déjà été mis au fait des circonstances évoquées. Le pronom "elle" ne fait sens que par rapport à des informations répandues auparavant dans l'intrigue.

« *Je me souviens du jour où elle m'avait pris la main et m'avait dit* » (P17), « *Je me souviens du jour où il fut humilié publiquement par son associé, qui n'avait pas supporté qu'il ait donné une somme d'argent* » (P20), ces réminiscences de Zina, introduites par l'anaphore "Je me souviens", agissent comme des rappels explicites de scènes ou dialogues clés déjà narrés, renforçant la cohésion et la continuité de l'œuvre.

Ces différents éléments constituent des sortes d'indices semés au fil des pages, que nous devons relier entre eux pour reconstruire le puzzle complexe de la psychologie de Zina. Son personnage joue ainsi un rôle majeur dans l'agencement cohérent de l'intrigue. De plus, Zina est dotée d'une forte intériorité, d'une vie mentale foisonnante avec ses personnages imaginaires difformés. Cela en fait une figure clé de la mémorisation et de l'interprétation pour le lecteur.

Enfin, la quête identitaire de Zina, son sentiment de ne pas trouver sa place, font écho de manière prémonitoire à sa trajectoire future, que l'on devine complexe et semée d'embûches. Son cheminement intérieur prépare et annonce les événements à venir : « *Je pressentais tout ce qui allait se passer. Je ne regardais plus le monde avec stupeur. J'avais vieilli d'un coup et j'avais plus d'expérience que toutes les jeunes filles de mon âge.* » (P69). Nous remarquons également qu'au-delà des souvenirs, les pensées et pressentiments de Zina font écho au fil conducteur de son parcours, à son cheminement intérieur déjà amorcé. Ils préfigurent et annoncent ce qui va suivre, jouant pleinement ce rôle anaphorique de lien et d'organisateur du récit.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Ainsi, Zina semble bien remplir cette fonction anaphorique décrite par Hamon, celle d'assurer la cohésion et l'organisation du récit en établissant des rappels, des résonnances avec d'autres parties de l'œuvre. Ce personnage permettrait au lecteur de faire des liens, de garder une trace mnémotechnique des événements marquants déjà relatés.

Bien que polyvalente, Zina pourrait donc être considérée principalement comme un personnage-anaphore selon la typologie de Hamon, par son rôle organisateur et cohésif au sein de la narration de *La Nuit de l'Erreur*.

3. L'héroïne selon la grille d'analyses de Phillippe Hamon

L'analyse sémiologique proposée par Hamon repose sur le principe que le texte littéraire n'est pas un simple reflet du réel, mais une véritable construction signifiante, un système organisant du sens à travers divers codes, conventions et procédés rhétoriques. Le texte est donc à considérer comme un espace sémiotique total à décrypter méthodiquement¹²⁶.

Cette approche sémiologique consiste d'abord à décomposer le texte en une série de signes constitutifs (personnages, descriptions, actions, motifs, etc.) Chacun de ces éléments est analysé selon le modèle triadique du signe linguistique : signifiant/signifié/référent.

Le signifiant représente la manifestation textuelle concrète du signe (un nom, une description physique, etc.) Le signifié renvoie au(x) sens, dénotatif et connotatif, c'est-à-dire à la ou les significations que porte ce signifiant au fil de l'œuvre. Le référent est la réalité extratextuelle, l'objet du monde auquel le signe peut faire écho de manière directe ou symbolique ; ainsi, par la référence, le romancier établit une relation entre la qualité intrinsèque du roman et le monde ou le hors texte.

Mais Hamon insiste sur la nécessité de ne pas se limiter à cette première strate de signification, il faut au contraire multiplier les niveaux de lectures pour mettre au jour les différentes isotopies sémantiques, ces réseaux récurrents de sens implicites qui sous-tendent l'œuvre (isotopie de la souffrance, de la révolte, du mysticisme etc.)

¹²⁶BOULKROUNE Meriem et MELLIT Asma, *La femme africaine dans le roman Dans la peau de la quadragénaire de Aminata*, [En ligne]. Mémoire en littérature et civilisation. Université de Jijel, 2023, P. 41, P.42. Disponible sur :« <http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/handle/123456789/13635> ». Consulté le : 15 avril 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

L'enjeu est de déplier tous les signifiés, les symboliques profondes que peuvent porter chaque signe, chaque choix d'écriture de l'auteur au niveau phrastique ou descriptif, au-delà du simple sens dénotatif, de décrypter les effets de sens produits jusque dans les moindres détails textuels.

Bref, l'analyse sémiologique selon Hamon vise à considérer le texte littéraire comme un objet sémiotique polysémique total à démultiplier dans ses strates de signification, afin d'en saisir toute la richesse signifiante, les enjeux idéologiques et esthétiques cachés. Une approche herméneutique exigeante mais essentielle pour renouveler l'interprétation des œuvres.

Cette grille minutieuse découle d'une conception considérant le personnage littéraire comme une véritable construction, un édifice complexe que l'auteur érige pièce par pièce à partir de multiples composantes soigneusement agencées.

Loin d'être de simples silhouettes, les grands personnages romanesques sont des créations foisonnantes de détails, de strates et de nuances qu'il faut apprendre à disséquer. C'est précisément ce que permet la grille de Hamon avec ses différents axes complémentaires, selon lui, le personnage est : « *Un système d'équivalence réglée, destiné à assurer la lisibilité du texte* »¹²⁷. C'est pour cette raison que l'Être et le Faire constituent les fondations de l'édifice en définissant d'une part l'identité première du personnage (nom, physique, origines) et, d'autre part, son rôle actantiel moteur dans la narration (ses fonctions, ses buts, ses actions). Ajoutant à celles-ci un autre aspect crucial de cette grille est la notion d'importance hiérarchique des personnages (le statut et les valeurs).

3.1. L'Être

L'Être représente l'ensemble des propriétés définissant l'identité profonde et singulière d'un personnage de fiction. C'est ce qui lui confère son essence, son authenticité en tant qu'individu romanesque. Bien que lié aux autres aspects comme le Faire ou l'importance

¹²⁷HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In : Littérature, N°6 ,1972, pp.86-110.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

hiérarchique, l'Être constitue en quelque sorte le noyau originel à partir duquel tout le reste se déploie¹²⁸.

3.1.1. L'identité

L'identité est la pierre angulaire de l'Être d'un personnage. Elle le singularise, lui confère une individualité propre au sein de l'univers fictionnel.

3.1.1.1. Le nom

Le nom et le prénom constituent sa base première. Loin d'être anodins, ils peuvent porter en eux des significations cachées profondes, des échos symboliques ou culturels savamment choisis par l'auteur pour refléter une partie de l'essence du protagoniste, comme l'explique David Lodge, dans *L'Art de la fiction* : « dans un roman les noms ne sont jamais neutres, ils signifient toujours quelque chose... Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création »¹²⁹. D'autre part, Phillipe Hamon précise que son élimination provoquerait une certaine perturbation du personnage : « L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage »¹³⁰.

Zina la fleur du mal : Poésie et polémiques entre candeur et ténèbres

Zina, prénom à la résonance séduisante, recèle en réalité de multiples facettes, certaines célébrant la beauté féminine, d'autres renvoyant à des considérations plus troubles voire scandaleuses : « Tout ce qu'on sait, c'est qu'elle est belle dans son apparence physique et mauvaise dans son âme. » (P104) : le narrateur dresse un portrait saisissant du personnage de Zina, résumant ses deux facettes contradictoires par une formule saisissante "belle de l'extérieur mais mauvaise de l'intérieur", cette opposition radicale entre l'extérieur séduisant et l'intérieur corrompu pose d'emblée les contrastes que véhicule le personnage principal dans *La nuit de l'erreur*.

Dans la tradition arabe, le mot "Zinah" renvoie à la beauté extérieure qui signifie "parure, beauté, ornement". Zina serait donc celle qui orne le monde de sa présence, et par ses

¹²⁸BOURMOUM, Lamya, *L'effet personnage dans Le fleuve détourné de Rachid Mimouni*, (en ligne). Mémoire de master en langue et littérature française. Université Larbi Ben M'hidi Oum El Bouaghi, 2014, p.17. Disponible sur : <<https://theses-algerie.com/2510564368955178/memoire-de-master/universite-larbi-ben-mhidi-omelbouaghi/leffet-personnage-dans-le-fleuve-detourne-rachid-mimouni>>. Consulté le : 16 avril 2024.

¹²⁹ LODGE, David, *L'Art de la fiction*, Ed. Payot & Rivages, 2008, P.366.

¹³⁰ Op.cit. Page 122.

*

Chapitre II : Analyse du personnage principal

qualités physiques. On peut y voir un symbole de douceur, de raffinement, de tout ce qui est décoratif et plaisant à l'œil et à l'âme : « *Zina symbolisait à leurs yeux l'esprit et le corps de la foi... Quand elle passait devant eux, ils se levaient et la saluaient respectueusement.* » (P103), Dans ce passage, Zina représente une forme de paradoxe pour son entourage, étant perçue à la fois comme une figure spirituelle mais aussi très charnelle et sensuelle.

Cette dualité esprit/corps, sacré/profane qu'incarne Zina semble susciter chez les autres personnages un mélange de fascination et de crainte ("elle les intimidait ou leur faisait peur"). Son aura mystérieuse et ambivalente, alliant beauté physique et part d'ombre intérieure, comme symbolisé par son prénom, en fait une femme admirée mais aussi redoutée. Sa sensualité assumée la rend presque intimidante, déstabilisante pour son entourage.

Dans son origine historique Zina vient également du mot "Zayneb" qui veut dire "bel arbre du désert à fleurs parfumées" qui est aussi un dérivé d'une fleur : ce prénom rend hommage à la Sainte Fleur. Sainte Fleur était la fille d'un seigneur d'Auvergne qui entra très jeune dans un hospice où elle s'occupait des malades et des pèlerins. Elle résista avec une grande force de volonté aux tentations du diable visant à lui faire perdre sa virginité. De plus, elle connut de nombreuses extases mystiques pouvant durer des heures tout au long de sa vie¹³¹.

Nous pouvons établir quelques parallèles intéressants entre l'histoire de la Sainte Fleur et le personnage principal de notre corpus *La Nuit de l'Erreur* :

Tout d'abord, leur prénom aux consonances similaires les relie à la symbolique de la fleur et de la nature.

Ensuite, comme la Sainte Fleur, Zina semble dotée de pouvoirs mystiques et spirituels, manifestés très tôt dans sa vie, notamment par son don de la "Clairvoyance extrême" disposant ainsi de deux choix : semer le malheur/mal ou provoquer le bonheur/bien. On peut y voir un lien avec les "extases mystiques" dont Sainte Fleur faisait l'expérience.

¹³¹ Par Rédaction, « Prénom Zina, féminin et arabe : origine, signification », *Madame figaro*, (en ligne). Disponible sur : <https://madame.lefigaro.fr/prenoms/prenom/fille/zina#:~:text=Signification%20%3A%20Zina%20est%20un%20d%C3%A9riv%C3%A9,signifie%20%22belle%22%20en%20arabe.&text=Histoire%20%3A%20Zina%20est%20un%20d%C3%A9riv%C3%A9,pr%C3%A9nom%20%C3%A0%20la%20Sainte%20Fleur>. Consulté le : 16 avril 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Cependant, là où sainte Fleur reste une figure de pureté ayant résisté aux tentations démoniaques, Zina emprunte un chemin plus sombre et vengeur, succombant en quelque sorte aux forces obscures et à la tentation du péché charnel qui l'entourent depuis sa naissance. Son traumatisme de naissance semble l'avoir poussée à basculer du côté de la violence et de la rancœur envers les hommes.

On pourrait presque voir Zina comme une sainte Fleur inversée, ayant cédé là où la sainte résista. Comme si son destin tragique et maudit dès la naissance l'avait fait sombrer dans la noirceur au lieu de rayonner de lumière intérieure.

Ce contraste saisissant entre les deux femmes partageant un prénom à résonance fleurie donne une dimension encore plus poignante au parcours de Zina, noyée dans les ténèbres malgré des prédispositions spirituelles. Une âme meurtrie qui prit un chemin de souffrance plutôt que de rédemption.

Cette atmosphère poétique autour de ce prénom en fait clairement un choix recherché par Taher Ben Jelloun pour désigner son personnage principal dans son roman *La Nuit de l'Erreur*, un choix qui est loin d'être innocent : « *C'est une femme qui porte bien son nom que je voudrais parler.* » (P104).

Mais en parallèle, le prénom Zina porte aussi une connotation beaucoup plus controversée liée à la "zina" en arabe classique, où il renvoie à l'adultère et le péché de la fornication, un péché capital dans toutes les religions.

Cette dimension éminemment négative fait que dans les sociétés musulmanes très conservatrices, le prénom peut choquer ou être proscrit pour éviter tout rapprochement avec la notion de péché charnel. Un contraste saisissant avec les dimensions poétiques initiales : « *Elle s'appelle Zina. Curieux, n'est-ce pas, de porter le nom de l'adultère ! En même temps, Zina vient de Zine, qui veut dire la beauté. Vous voyez bien la manigance qui consiste à allier le péché à la beauté.* » (P104). Le narrateur met en évidence le double sens du prénom, à la fois "beauté" et "péché", que l'auteur aurait délibérément choisi pour représenter les deux facettes opposées mais liées de Zina.

Ainsi, par ses différentes racines et interprétations possibles, le prénom Zina jongle entre grâce, affection, et connotations plus troubles liées au désir et au charnel. Un riche terreau de significations contrastées. Nous discernons enfin, comment le narrateur

Chapitre II : Analyse du personnage principal

tisse des liens évidents entre le prénom évocateur de Zina et la nature duale, voire provocatrice du personnage, alliant beauté physique et dépravation morale.

3.1.1.2. Les dénominations secondaires

Il s'agit de surnoms ou de pseudonymes qui viennent encore ajouter des strates à cette identité nominative en dévoilant d'autres facettes du personnage.

Zina : La fille aux prunelles de brumes

Nous retrouvons à plusieurs reprises, dans le roman, ce surnom poétique et chargé de sens pour désigner Zina "*la jeune fille aux yeux de cendres*". Cette appellation en devient récurrente par le narrateur et les autres personnages.

D'un côté, l'expression "*jeune fille*" renvoie à une image de jeunesse, d'innocence, de pureté presque virginale. Cela semble aller dans le sens de la beauté extérieure séduisante de Zina.

Mais, d'un autre côté, la référence à des "*yeux de cendres*" vient immédiatement ternir, assombrir cette vision idyllique de la jeune fille. La cendre évoque quelque chose d'éteint, de refroidi, de souillé par les braises d'un feu passé.

On peut y voir une métaphore de la part d'ombre, du côté ténébreux et corrompu qui habite Zina "dans son âme" comme l'indique le narrateur auparavant.

Ce surnom condense donc à lui seul le paradoxe du personnage d'une jeune fille a priori belle et innocente, mais dont le regard laisserait transparaître une noirceur intérieure, une forme de souillure ou de perte d'éclat.

La dimension mystérieuse et duale de Zina se retrouve ainsi résumée dans cette image de "*jeune fille aux yeux de cendres*" aux connotations à la fois pures et entachées, belles et inquiétantes.

Prenons par exemple la citation : « (...), *ni faire une insinuation qui rappellerait un fait précis ou vague de leur rencontre avec la jeune fille aux yeux de cendres.* » (P 97) L'usage de ce surnom donne immédiatement une tonalité mystérieuse, à l'évocation de cette femme. L'image des "*yeux de cendres*" intrigue, fascine autant qu'elle dérange.

Plus loin, on peut lire : « *Qui pouvait espérer le retour de la fille aux yeux cendre ?* » (P111). L'emploi cette fois de "fille" plutôt que "jeune fille" semble dépouiller Zina d'un peu

Chapitre II : Analyse du personnage principal

de son innocence supposée. Mais l'insistance sur ces "yeux de cendre" maintient le trouble, l'ambiguïté autour de sa personne.

Enfin, la rumeur colportée : « *La rumeur fut brève et persistante : une fille aux yeux cendre travaillait chez le chacal à ksar Seghir* » (P 112) réduit presque Zina à cette seule caractéristique physique si singulière, la définissant par ce regard énigmatique. Un choix révélateur de l'importance de ce surnom évocateur pour cerner l'essence du personnage.

Nous pouvons donc dire que ce surnom, par sa formulation à la fois poétique et inquiétante, participe pleinement à construire l'aura mystérieuse et contrastée de Zina aux yeux des autres. Un condensé de sa beauté et de sa part d'ombre intérieure, tout comme l'est son prénom.

Le mot « cendre » ici n'est pas qu'une couleur mais un reflet de l'âme meurtrie mais résistante de Zina, la cendre est le symbole du deuil mais aussi d'un renouveau, en fait, Zina peut nous faire penser au phœnix, l'oiseau mythologique éternel qui renaît de ces cendres, d'où l'expression actuelle un « Phoenix qui renaît de ces cendres » pour qualifier une personne qui rebondit après des échecs et des blessures ; c'est le cas de Zina : blessée et méprisée, elle se bat obstinément et s'accroche à la vie.

3.1.2. Le portrait

Le portrait physique forme la seconde composante essentielle de l'Être. C'est la représentation visuelle, corporelle du protagoniste, qui lui donne consistance aux yeux du lecteur.

3.1.2.1. Le corps

La description minutieuse du corps : stature, poids, âge, condition physique générale, dessine ses contours tangibles. Mais cette peut aussi se voir investie d'une dimension symbolique par les choix descriptifs de l'auteur.

Zina : La fleur d'Ambroisie (L'ambroisie étant dans la mythologie grecque la nourriture des dieux conférant l'immortalité, parler de Zina comme la "Fleur d'Ambroisie" ferait d'elle l'incarnation végétale d'une beauté immortelle et divinisée.)

Nous analyserons ici différentes citations extraites du roman *La Nuit de l'erreur* de Taher Ben Jelloun, qui dépeignent l'évolution physique du personnage principal Zina à travers

Chapitre II : Analyse du personnage principal

les âges, tout en relevant la dimension symbolique que semble revêtir la description de son apparence par les choix de l'auteur.

« *Elle a les yeux noirs. Les miens sont clairs, du moins c'est ce qu'on me dit* » (P 13) : Nous relevons ici la première description de Zina, dans son enfance, qui instaure d'emblée une forme de mystère autour de son regard, qualifié de "clair". Ce terme laisse une impression d'indéfinition, de quelque chose d'unique qui marque son apparence dès le plus jeune âge. Nous pressentons que ses yeux occuperont une place centrale dans la description de sa personne.

« *Ma mère me disait que j'étais belle et que j'avais le corps d'une femme. Avec ma longue chevelure noire et les yeux entre le gris et le vert, je ne passais pas inaperçue dans la rue* » (P 40). Nous notons qu'à l'adolescence, Zina se dévoile dans toute sa splendeur physique féminine. Son corps accompli de femme, sa longue chevelure noire, et surtout ses yeux d'une couleur rare "entre le gris et le vert" en font une beauté séduisante, remarquable qui ne laisse pas indifférent. C'est la naissance d'une figure féminine fascinante, presque hypnotique à nos yeux.

« *Une femme belle comme l'idée de l'amour absolu, celui du soufi pour Dieu, belle comme le désir de la mort quand la sérénité a été atteinte et que le corps s'abandonne dans une douce lenteur à la main venue le caresser avant de l'éteindre.* » (P 98) : Cette citation majeure nous semble user d'un langage très poétique et spirituel pour décrire la beauté de Zina. Son physique devient presque une idée, une abstraction philosophique liée à l'amour mystique et à l'embrassement serein de la mort. Des connotations à la fois charnelles ("le corps s'abandonne") et métaphysiques ("l'amour absolu") se conjuguent pour créer une aura quasi-divine, mystique autour de ce personnage.

« *Je ne suis que son ombre, son visage humain, avec un visage clair et sans rides, éternel dans sa jeunesse, immortel dans sa beauté apparente* » (P 93). Nous notons ici que l'auteur insiste sur le caractère presque intemporel de la jeunesse et de la beauté de Zina. Son visage "clair et sans rides" ne semble pas subir l'érosion des années. Cette "éternelle jeunesse" et cette "immortelle beauté" la rendent presque irréelle, comme une ombre, une figure insaisissable défiant l'écoulement du temps. Une dimension symbolique forte émane de cette description presque fantastique.

« *Abid est dans les bras de la même personne qu'il a connue il y'a vingt ans. Elle est toujours jeune et belle. Comme dans un conte, elle n'a pas changé physiquement. Son corps*

Chapitre II : Analyse du personnage principal

est aussi lisse et ferme que celui de la jeune fille qu'elle fut et qu'elle est toujours » (P148), pour nous, cette dernière citation confirme et renforce l'idée d'une Zina demeurant inchangée physiquement malgré les décennies qui passent, comme "figée" dans le temps. Son corps reste "lisse et ferme", sa beauté "jeune" inta-*cte, rappelant les contes de fées. Un état presque magique, surhumain qui confère à nos yeux une dimension presque mythique au personnage.

Au fil de ces différents extraits, nous pouvons donc voir Taher Ben Jelloun construire le personnage de Zina non seulement sur sa beauté physique indéniable, mais aussi en lui ajoutant une dimension spirituelle, mystique voire mystérieuse. Son apparence corporelle semble dépasser le stade d'une simple réalité pour devenir le refuge de puissants symboles sur l'éternité, la jeunesse figée, la mort sublime. Un être d'exception paré d'une aura particulière, à la croisée du charnel et du sacré, du tangible et de l'insaisissable.

3.1.2.2.L'habit

L'habit fait partie intégrante de ce portrait en fournissant des clés identitaires supplémentaires. Bien au-delà du simple vêtement, les accessoires portés par le personnage deviennent de précieux révélateurs de son milieu social, de sa personnalité intime ou de son appartenance à un univers culturelle et historique particuliers. Chaque détail vestimentaire est un indice à décrypter.

Zina : La dulcinée aux atours enjôleurs

Femme séduisante jusqu'au bout des ongles, Zina a pleinement conscience des charmes dont l'a dotée la nature. Loin de les dissimuler, elle choisit au contraire de les intensifier, les sublimer par des atours savamment choisis. Chaque vêtement, n'a d'autre but que de parer son corps de tous les artifices de la séduction. « *Je le taquinais, me maquillais et m'habillais très légèrement, jusqu'à l'exciter, le rendre fou, puis le repousser en le faisant tomber par terre* » (P38), nous comprenons à travers cette citation que le personnage de Zina use de ses atours et de sa mise légère pour séduire et aviver le désir masculin, jusqu'à la provocation. Son habillement semble choisi dans un but de subjuguement des hommes par ses charmes dénudés. Mais Zina use aussi de ces artifices pour ensuite mieux repousser ses prétendants excités, comme un jeu de pouvoir sur la gent masculine. Ses vêtements très légers deviennent donc une arme de séduction mais aussi de domination sur le désir qu'elle fait naître. Nous pouvons également analyser plus précisément l'usage que fait Zina du maquillage : son maquillage semble ici participer d'une stratégie de séduction très étudiée, visant à attiser le désir masculin de façon calculée.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

En se maquillant, Zina met en valeur ses atours féminins dans le but d'exciter les hommes, de les "rendre fous". Mais au-delà d'un simple artifice de séduction, nous pouvons supposer que le maquillage revêt aussi pour Zina une dimension de mise en scène, de théâtralisation de sa féminité. En se maquillant, elle entre dans un rôle, celui de la tentatrice, et joue la comédie de l'objet de désir. C'est en fait un masque qui peut dissimuler un état d'âme.

Le maquillage serait donc un accessoire essentiel pour ce personnage énigmatique, lui permettant à la fois d'augmenter son pouvoir de séduction, mais aussi de se créer une identité fantasmée, un personnage faisant appel autant au désir qu'à l'illusion.

Zina utilise donc le maquillage comme un outil de séduction certes, mais aussi d'affirmation d'une forme de personnalité féminine construite, entre réalité et fiction, entre chair et masque. Un accessoire pluriel en somme, à l'image de la complexité de cette héroïne.

« Elle me donna une khamisa, une petite main en or que j'accrochai autour de mon cou. Je savais que ce bijou m'aiderait » (P 33), nous relevons ici l'importance d'un accessoire symbolique offert à Zina : la khamisa, cette "main" en or à accrocher, connue sous les noms de « main de Fatma » ou « main de Marie ». Au-delà d'un simple bijou décoratif, cet objet semble revêtir une dimension presque talismanique aux yeux de Zina, persuadée qu'il va l'aider. La khamisa a en effet une signification protectrice dans la tradition nord-africaine, censée éloigner le mauvais œil. Nous déduisons donc que Zina accorde une valeur presque magique à ce bijou précieux, comme une amulette qui la préservera ou lui portera chance. Un objet à forte charge symbolique qui dépasse le simple statut de parure.

Ainsi, que ce soit par ses tenues légères suggestives ou par ses accessoires talismans, nous notons que l'habillement et les atours de Zina sont bien plus que de simples ornements. Ils participent pleinement à construire l'identité séductrice mais aussi mystique de ce personnage, jouant à la fois sur le désir et la symbolique obscure.

3.1.2.3. La psychologie

En effet, l'Être ne saurait se résumer aux simples aspects visibles. La psychologie en est l'élément central, déterminant pour donner chair et crédibilité au personnage. Ses traits de caractère, ses émotions, ses pensées les plus secrètes, tout ce dense fourmillement psychique est ce qui guide véritablement ses actions, ses relations avec les autres personnages. C'est le cœur ardent et vibrant de son authenticité fictionnelle.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Zina : Des nuages aux ténèbres troubles

Née un jour de malheur, le jour même où son grand-père rendit son dernier souffle, Zina semble d'emblée porter en elle les germes d'une psyché tourmentée. Dès son plus jeune âge, elle montre des comportements préoccupants, fuyant la réalité par des transes où elle "inventait des personnages difformes" dans ce qu'elle appelait "le monde des nuages" « *Je suis une enfant de Fès (...) On disait que j'étais fragile et je me conduisais comme si j'étais malade. Je restais des heures à contempler les nuages et à inventer des personnages qui me tendaient les bras pour m'inviter à les rejoindre* » (P 14), on note ici les prémices d'une psychologie plutôt fragile et fantasque dès l'enfance de Zina. Qualifiée de "fragile" et se comportant "comme si elle était malade", elle semble avoir développé très tôt des mécanismes d'échappatoires imaginaires forts ("inventer des personnages", "contempler les nuages"). Une tendance certaine à la rêverie consolante et à la fuite dans un monde chimérique pourrait traduire un mal-être précoce. « *Je fermais les yeux et je partais. Lorsque ma mère m'appelait, je ne répondais pas. Je l'entendais dire : Elle est atteinte d'absence ! J'attendrais qu'elle revienne à elle* » (P 14), cette citation renforce notre analyse d'une prédisposition psychologique de Zina à s'évader mentalement de la réalité, au point d'en inquiéter son entourage ("atteinte d'absence"). Nous y voyons l'expression d'une forme de dissociation troublante, où Zina semble complètement absorbée, "partie" dans ses propres visions intérieures, abstraites aux appels extérieurs. Elle ajoute : « *En fait, je me sentais obligée d'aller ailleurs, là où les nuages m'offraient des surprises, des personnages souvent difformes, à visage humain et au corps étrange, entre celui d'un cheval et d'un oiseau immense.* » (P 14), cette citation nous éclaire sur le contenu même des fantasmes dans lesquels semble se réfugier Zina enfant. L'évocation de "personnages difformes" mi- humains mi- animaux, laisse à penser que son imaginaire pousse très tôt dans des territoires troubles, voire monstrueux. Un besoin d'évasion attaché à une créativité visionnaire inquiétante pour son jeune âge.

Cet univers imaginaire, mi- enfantin, mi- monstrueux, n'était que le premier signe d'une fragilité psychologique devant rapidement se teinter de dimensions plus sombres. À l'aube de l'adolescence, Zina commence à développer une curiosité malade pour la sexualité « *J'étais curieuse de la sexualité* » (P 38). Consciente de sa beauté naissante, elle entreprend un jeu de séduction pervers avec les hommes, usant de ses charmes pour mieux les attirer dans ses pièges « *Mon désir était compliqué ; Malek était gentil, mais simpliste. Je savais que les garçons de mon âge ne me comprenaient pas. Je n'attendais plus rien de mon cousin, que je continuais à voir plus pour le mettre en difficulté que pour en tirer un plaisir.* » (P38), nous

Chapitre II : Analyse du personnage principal

percevons ici les prémices d'un décalage entre le désir complexe et trouble de Zina et la naïveté des jeunes hommes de son entourage, incapables de la "comprendre". Ses pulsions semblent d'ores et déjà dépasser le stade de l'attirance amoureuse classique. Elle ajoute :

Je le taquinais, me maquillais et m'habillais très légèrement, jusqu'à l'exciter, le rendre fou, puis le repousser en le faisant tomber par terre (...) Il ne me faisait aucun mal. Il disait qu'il m'aimait, et pourtant je l'avais humilié. Je devais être possédée par des forces que je ne contrôlais pas. Je décidais de ne plus le voir. Ma curiosité était satisfaite. (P38)

Nous identifions dans ce passage un comportement de séduction perverse, où Zina use de ses atours et de sa féminité naissante dans le but calculé d'attiser le désir masculin pour mieux s'en jouer et humilier sa proie. Un plaisir de domination malsain semble déjà émerger. L'aveu de Zina d'être "possédée par des forces" incontrôlables nous permet de discerner une forme de perte de maîtrise inquiétante de sa part, comme si des pulsions dévorantes prenaient le dessus sur sa raison. Un schéma psychologique dangereux semble se mettre en place.

Ce qui ne fut d'abord qu'un amusement plutôt innocent se mue en une véritable soif de domination. Plus Zina avançait en âge, plus son rapport au désir masculin virait à l'obsession destructrice. De proie, elle devenait prédatrice, n'hésitant pas à pousser ses amants dans l'abîme pour mieux les consumer :

Je ne pensais à cet homme qu'en tant que sexe érigé pour me pénétrer. Je refusais tout sentiment. J'avais plus d'émotions à repasser dans ma tête les scènes de nos rencontres que lorsque je me trouvais face à lui (...) J'allais le voir au moment où je savais qu'il y'avait des clientes. Je me faufilais parmi elles et faisais la naïve qui ne connaissait rien aux bijoux. Cela l'énervait. Je repartais après l'avoir excité par ma seule présence et je riais pour me moquer de lui. (P 44)

Cette réification crue de l'homme réduit à un simple organe sexuel révèle une objectivation du désir et un détachement total des sentiments. Le plaisir semble purement physique et froid pour Zina. Ce jeu de séduction perverse se confirmant, où Zina éprouve une forme de jouissance à exciter délibérément l'homme pour mieux s'en moquer ensuite. Un sadisme psychologique évident transparaît dans ce rapport de force.

J'aspirais à être un homme avec les apparences d'une femme. Je claquais mon comportement sur celui des hommes. J'inversais les rapports sans réfléchir à ce que je faisais : j'avais une force violente qui me surprenait. Et pourtant je n'avais nulle part appris à me conduire de manière aussi brutale. (P 45)

Nous distinguons dans cet aveu les tréfonds troubles de la psyché de Zina. Cette inversion des genres, ce désir d'être un "homme avec des apparences féminines", révèle un rapport complexe à son identité et à sa sexualité. Comme si une forme de masculinité agressive se dissimulait derrière ses atours séduisants.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Cette "force violente" qui semble la surprendre elle-même dénote une part d'ombre menaçante provenant du plus profond d'elle-même. Cela renforce l'hypothèse de mécanismes psychologiques inconscients et destructeurs à l'œuvre chez elle, une forme d'instinct presque bestial qu'elle peine à s'expliquer et maîtriser.

Derrière ses atours de femme fatale se cachait désormais une dangereuse soif de pouvoir et de vengeance, un sadisme à l'égard de la gent masculine « *Jamais ils n'auraient dû se rencontrer. Zina l'a choisi et lui a fait descendre l'échelle du temps jusqu'au labyrinthe où la raison se perd, où le corps s'abandonne jusqu'à perdre les notions les plus élémentaires* » (P 127), nous percevons ici une forme de fatalité dans sa rencontre avec Abid qui fut sa première victime parmi tant d'autres, comme si elle l'avait délibérément entraîné dans les méandres d'un labyrinthe intérieur dénué de logique, échappant à la raison. La description de ce "corps abandonné" et de ces "notions élémentaires" perdues évoque un lâcher-prise absolu, une forme de transe où Zina semble guider sa proie.

« *Abid dit que ce ne fut qu'un cauchemar prémonitoire (...) Il vivait mal, réduit à dessiner le calendrier des sapeurs-pompiers de la ville. Ses cours de piano ne lui rapportaient pas grand-chose.* » (P 142), le point de vue extérieur d'Abid nous éclaire ici sur l'impact dévastateur qu'a pu avoir Zina, semant le "cauchemar" et la misère dans la vie de cet homme. Nous devinons que son emprise aura engendré une forme de déchéance pour sa victime. Comme si derrière son apparence fragile, Zina dégageait une force de destruction hors norme pour ceux croisant sa route.

Dans ce jeu pervers avec le feu de la séduction, c'est Zina elle-même qui semblait se consumer lentement, perdant peu à peu les derniers ressorts de son humanité.

Mais tu n'es probablement pas la fille de ton père. Non que ta mère soit une dépravée, mais ton père aurait été subtilisé cette nuit-là et remplacé par un groupe de bandits de grand chemin. Ta mère n'en sait rien. Ton père non plus. On l'aurait attiré vers la mosquée et en l'aurait endormi. Les inconnus ont déposé leurs semences alors que ta mère somnolait, la bouche bâillonnée. Personne ne connaît cette histoire. Ton grand-père aurait appris les faits la veille de ta naissance. Les bandits étaient au nombre de cinq. Là-dessus est né une légende : tu aurais eu cinq géniteurs, mais, en fait tu serais la femme au cinq visages. D'ailleurs quand tu te regardes dans le miroir, parfois c'est quelqu'un d'autre que tu vois. Ton grand-père eut très mal au cœur quand une âme bien intentionnée lui raconta cette histoire, et il mourut de stupeur et d'effroi en cette nuit maudite où tu es arrivée. (P 78, 79)

Les circonstances particulièrement violentes et troublantes entourant sa conception présumée 'un viol collectif' ont assurément dû laisser des séquelles psychologiques indélébiles chez la

Chapitre II : Analyse du personnage principal

jeune Zina. Se savoir née d'un tel acte odieux a nécessairement engendré un profond sentiment d'injustice, voire de dégoût envers elle-même dès son jeune âge.

À cela s'ajoute le décès brutal de son grand-père la nuit même de sa venue au monde après qu'il ait su la tragique histoire de sa fille, une coïncidence dramatique ayant pu ancrer en elle un fort sentiment de malédiction et de tristesse. Perdre un être cher à ce moment si symbolique de la naissance a dû être vécu comme un signe funeste par la famille de Zina.

Confrontée dès le berceau à la violence la plus infâme et au deuil, cette enfant n'a eu d'autres choix que de se construire dans la souffrance. Ses blessures précoces ont inmanquablement façonné sa vision du monde et des hommes en particulier.

Nous comprenons qu'elle ait développé une grande amertume, voire une franche misandrie, tenant le genre masculin pour responsable de ses malheurs originels. Cela exprime bien cette volonté de vengeance aveugle envers les hommes transformés en bouc émissaire des traumatismes subis. En s'attaquant à des hommes ordinaires, Zina semble exprimer sa rage et sa rancœur envers la gent masculine dans son ensemble. Une forme de déchaînement de violence nourrie par des années, voire des décennies, de souffrance intérieure.

Aussi tragique et condamnable que puissent paraître ses actes, le lecteur ne peut que comprendre, avec la plus grande empathie, combien les blessures de l'âme, quand elles sont infligées dès le plus jeune âge, peuvent laisser des traces indélébiles.

La psyché humaine, à l'instar du corps, garde en effet les cicatrices de ses pires traumatismes, qui plus est lorsque ceux-ci surviennent à l'aube de la vie comme ce fut tragiquement le cas pour Zina. Une fatalité implacable qui peut sembler ne laisser d'autre issue que la vengeance pour tenter de panser ces plaies inguérissables.

À travers ces extraits révélateurs, nous voyons se dessiner le portrait d'une Zina développant une forme de psychologie de la manipulation et de la domination, où le désir semble perverti, vidé de tout sentiment pour n'être qu'un prétexte à assouvir des pulsions malsaines de pouvoir et de vengeance sur le sexe opposé. Un esprit dangereusement teinté de perversion.

3.1.2.4. La biographie

La biographie ancre l'Être dans une profondeur temporelle en déroulant l'historique qui l'a façonné. Famille, origines, éducation, réalisations et traumatismes passés, tous ces

Chapitre II : Analyse du personnage principal

éléments biographiques sont la trame d'un vécu singulier conférant une cohérence, une densité au personnage. Il n'est plus une créature désincarnée mais l'héritier d'un parcours qui affleure dans son intériorité présente.

Zina : La revanche crépusculaire d'un rêve brisé / L'enfant des présages obscurs

Dès ses origines, Zina semble marquée par le sceau du malheur et de la malédiction. Née "la nuit de l'erreur" selon les superstitions locales « *Je fus conçue la Nuit de l'Erreur, la nuit sans amour. Je suis le fruit de cette violence faite au temps, porteuse d'un destin qui n'aurait jamais dû être le mien.* » (P 14), elle voit le jour en même temps que son grand-père rend son dernier souffle. Une naissance qui aurait dû être une fête se transforme en deuil, comme si le mauvais sort s'abattait déjà sur ce nouveau-né « *Tu as alors poussé un cri étrange, comme pour nous annoncer la mort de ton grand-père. À ce moment précis, la sage-femme s'est précipitée vers lui et a dit : "il est parti chez Dieu".* » (P.19), nous comprenons par-là que dès sa naissance, Zina semblait être dotée d'un don particulier ou d'un lien avec le monde spirituel. Son cri coïncidant avec le décès de son grand-père laisse présager des capacités surnaturelles.

Son environnement familial n'est guère réjouissant. Issue d'un milieu modeste, avec un père nationaliste mais absent et une mère triste et devenue stérile, Zina grandit quelque peu délaissée, livrée à elle-même, sans réelle figure encadrante. Ses parents semblent rapidement baisser les bras face à son caractère rêveur, lui laissant toute liberté de s'évader loin du réel « *Ma mère s'était habituée à mon originalité. Mon père me faisait confiance.* » (P.48) elle ajoute : « *Moi je suis un monstre d'égoïsme. Je ne respire que lorsque je suis libre, sans contraintes, sans obligations sociales ni familiales. Mes parents ont compris cela et me laissent libre d'agir selon ma volonté* » (P.46)

De fait, dès son enfance à Fès, Zina développe des comportements inquiétants de dissociation, fuyant la réalité par des transes imaginaires où elle invente des personnages difformes qu'elle appelle « Les compagnons du silence" dans le monde des nuages. Une première marque d'une psyché fragile, tiraillée entre rêve et cauchemar « *J'attendais le lendemain matin pour repartir dans les nuages retrouver mes compagnons du silence.* »(P.16)

Le déménagement à Tanger ne fera qu'accentuer ce penchant pour l'ésotérisme et le surnaturel, Zina se mettant à fréquenter les djinns, à développer d'étranges dons, ceux de "La clairvoyance extrême". Une forme de pouvoir mystique viendrait comme pour compenser son manque d'amour et d'encadrement.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Mais c'est la face sombre qu'elle choisira d'embrasser, celle d'une "femme vengeresse" décidée à se venger du monde masculin à travers sa beauté de femme fatale. Cinq hommes subiront ainsi les affres de sa cruauté machiavélique.

Une sauvagerie et une perversion qui pourraient trouver leur origine dans le traumatisme d'une naissance frappée du sceau de la malédiction. Ou peut-être dans les non-dits de sa conception, puisque des rumeurs l'auraient vue naître d'un viol originel (ce qui peut traduire son caractère de vengeresse envers le sexe opposé).

Quoi qu'il en soit, le parcours tumultueux et cruel de cette "fée maléfique" semble indissociable des ombres ayant plané sur son arrivée au monde et son éducation libertaire, mais aussi d'une soif de vengeance et d'amour inassouvis. Un règne de terreur érigé sur les ruines d'une enfance brisée, dans l'espoir d'une rédemption finale.

En somme, qu'il s'agisse de son identité nominative, de son portrait physique, de sa psychologie intime ou de sa biographie, tous ces puissants vecteurs de l'Être définis par Hamon sont autant de strates savamment entrelacées par l'auteur pour donner au personnage une âme, une présence et une vérité propres à le faire exister aux yeux du lecteur.

3.2. Le faire

« *Par faire nous entendons donc toutes les actions menées par le personnage et constituant la base de l'intrigue* »¹³². Le Faire renvoie au rôle actif et à la fonction narrative occupée par un personnage au sein du récit. C'est sa participation concrète à la dynamique de l'intrigue, aux actions qui la font progresser. Cette dimension du Faire se décline en deux aspects complémentaires établis par Greimas : le rôle actanciel et le rôle thématique.

3.2.1. Le rôle actanciel

Au-delà de cette dimension abstraite du rôle thématique, les personnages ont aussi un rôle pragmatique, actanciel à jouer dans la mécanique effective de l'intrigue, selon le schéma narratif de Greimas. Ils peuvent être sujets moteurs, objets désirés, destinateurs incitatifs,

¹³²HORVÁTH, Krisztina. *Le Personnage comme acteur social - les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus*, Université Loránd Eötvös, Palimpszeszt, 2005. [En ligne] Disponible sur : « [http/ magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/ 11-szam/ 09.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11-szam/09.htm) ». (Consulté le 19Avril 2024).

Chapitre II : Analyse du personnage principal

destinataires bénéficiaires, mais aussi adjuvants aidants ou opposants faisant obstacle. C'est la combinaison dynamique de toutes ces fonctions actantielles qui fait progresser concrètement le récit d'événement en événement. Chaque personnage y apporte sa partition active par ses actions, ses réactions, ses choix et les obstacles qu'il rencontre ou soulève au fil de l'histoire¹³³.

3.2.2. Le rôle thématique

Le rôle thématique attribué à un protagoniste découle directement des grandes problématiques, des champs de réflexion que l'auteur souhaite aborder dans son œuvre. Ainsi, les personnages deviennent les vecteurs incarnés permettant d'explorer ces questionnements par le biais des actions et situations qui leur sont réservées¹³⁴.

Si le roman s'intéresse par exemple aux thématiques de genre et de sexualité, les rôles thématiques endossés seront ceux de l'homme viril, de la femme fatale, de l'homosexuel incompris, etc. Si les enjeux explorés relèvent plutôt du choc des cultures et des origines, on retrouvera des rôles comme l'autochtone, l'étranger dépaycé, l'immigré intrus, etc.

Vincent Jouve déclare que : « *si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique, lui, permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques* »¹³⁵.

Au premier abord, Zina semble incarner le rôle thématique de la souffrance et du malheur dès la naissance. Née dans des circonstances tragiques (fruit potentiel d'un viol collectif, mort de son grand-père la nuit même), elle porte comme une malédiction originelle qui conditionne tout son destin :

Il était une fois... une superbe illusion humaine, un être exceptionnel, conçu pour son malheur la Nuit de l'Erreur, cette nuit où nous ne devons rien entreprendre, où l'homme et la femme ne doivent surtout pas se rencontrer et coupler, ... où nous observons le silence et surveillons nos pensées (...) La Nuit de l'Erreur. (P.96).

¹³³Ibid.

¹³⁴ LAVANDIER, Yves. « Cours de scénario 2 », Rôle thématique et rôle actantiel. [En ligne] Disponible sur <https://fr.storyanddrama.com/cours-de-scenario-role-thematique-et-role-actantiel/> (Consulté le 22 avril 2024).

¹³⁵ JOUVE, Vincent, *La poétique du récit*, Éd. Armand Colin, Paris, 1997, p. 53.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Nous comprenons ici que dès sa conception, Zina est présentée comme un être à part, **créé** dans des circonstances particulières et néfastes *la Nuit de l'Erreur*. Cette nuit, censée être marquée par l'abstinence et la retenue, semble avoir jeté un sort sur l'existence même de Zina.

Mais au-delà de cette condition initiale, Zina représente surtout le rôle thématique de la révolte et de la vengeance face à l'injustice. Son infortune de naissance la pousse à développer une grande amertume, voire de la haine envers les hommes, tenus pour responsables de ses souffrances. Son choix de cinq victimes masculines exprime cette volonté de vengeance inconsciente « *cette histoire tournera autour de cinq hommes, d'une ville et d'une femme. Ces hommes savaient qu'il ne fallait jamais parler d'elle.* » (P.97). En effet, Zina n'est pas consciente de ces actes, elle est loin d'être responsable aussi « *Mais cet être qui va être conçu en cette nuit n'est pas responsable de ce qu'il entreprendra sa vie durant.* » (P.96) : Nous décelons dans cette citation une forme d'avertissement, voire d'excuse anticipée pour le destin de Zina. Conçue dans des conditions si singulières, elle ne pourra être tenue pour responsable de ses actes futurs, comme si son parcours était d'ores et déjà scellé.

Zina exprime, en effet, avec force cette idée d'une fatalité à l'œuvre, d'un complot visant à l'écraser, la réduire à néant. Nous sentons sa fragilité et son impuissance face à des forces supérieures qui semblent la condamner d'avance : « *Je ne pouvais pas être responsable, puisque j'étais marquée par un destin fourbe, une sorte de machination vouée à me broyer comme si je n'étais qu'un insecte.* » (P 79), elle agit involontairement comme prisonnière face à ses démons de l'enfance, un trouble psychologique qu'elle n'arrive pas à expliquer : « *Pourquoi l'avais-je si mal traité ? Il ne me faisait aucun mal. Il disait qu'il m'aimait, et pourtant je l'avais humilié* » (P.38).

À travers Zina, Ben Jelloun semble vouloir interroger les thématiques du cycle de l'œuvre de Ben Jelloun autour de la violence, de la transmission des traumatismes, mais aussi de la condition féminine face à la domination masculine (l'une des principales thématiques de ce dernier). Zina endosse ce rôle d'une femme meurtrie devenue bourreau pour exprimer sa rage contre les injustices originelles commises à son encontre. (On peut facilement faire un lien avec les précédents romans de la trilogie de Tahar Ben Jelloun *L'Enfant de Sable* et *La Nuit Sacrée*).

On peut également voir en elle le rôle thématique d'un certain mysticisme populaire lié aux croyances sur les naissances "maudites", la prémonition, les pouvoirs occultes féminins. Son "cri annonciateur" de naissance l'inscrit dans cette dimension énigmatique : « *Tu as alors*

Chapitre II : Analyse du personnage principal

poussé un cri étrange, comme pour nous annoncer la mort de ton grand-père. À ce moment précis, la sage-femme s'est précipitée vers lui et a dit : "il est parti chez Dieu ". » (P 19) :

Nous remarquons que sa naissance, liée à un événement tragique, celui de la mort du grand-père vient renforcer le caractère funeste de cette Nuit de l'Erreur et le sceau du malheur qui semble s'abattre sur Zina. Son cri n'est-il pas un présage des souffrances à venir ?

Nous parvenons au même titre à déceler chez le personnage principal de Zina une incarnation de la thématique de l'érotisme et de la curiosité sexuelle. Dès les circonstances troubles entourant sa conception (fruit possible d'un viol collectif), la dimension sexuelle est présente de manière violente et choquante, marquant profondément le psychisme de Zina.

Mais au-delà de ce traumatisme initial, plusieurs éléments dans le roman font de Zina une figure de la sexualité féminine, parfois dans ce qu'elle a de plus cru et transgressif. Nous pouvons relever plusieurs scènes érotiques dont Zina est l'élément principal, notamment avec ses cinq victimes : Abid, Salim, Bilal, Carlos et Bachar. On peut aussi souligner d'autres scènes charnelles avec son cousin Malek avec qui elle entreprenait des jeux sexuels, ou encore le bijoutier avec qui elle perdit sa virginité pour la première fois.

Son pouvoir de séduction trouble les hommes, ainsi que ses relations charnelles avec certains d'entre eux, renvoient à une forme d'érotisme assumée, presque mystique par moments. Son rapport au corps et au désir s'inscrit dans une inspiration à la fois sensuelle et inquiétante. On peut y voir l'expression d'une curiosité sexuelle féminine souvent tue ou refoulée, que Zina semble explorer sans tabous ni retenue.

Son personnage endosse alors le rôle thématique d'une parole féminine libérée sur le désir charnel, la provocation érotique, toutes ces pulsions qui ont pu être étouffées ou mal considérées. Cette incarnation de la thématique de la sexualité, dans ce qu'elle a de plus brut et fascinant à la fois, participe de la richesse et de la complexité du rôle endossé par ce personnage majeur du roman.

Ainsi, le personnage complexe de Zina se fait le porte-voix de plusieurs grandes thématiques : la souffrance, la vengeance, la condition féminine, le mysticisme populaire et le mystère du désir féminin. Un rôle thématique riche qui permet à l'auteur d'explorer différents questionnements philosophiques et sociétaux à travers ce personnage central.

En définitive, le "Faire" d'un protagoniste se construit dans cette double dimension : conceptuelle par son rôle thématique questionnant des enjeux sociétaux ou philosophiques

Chapitre II : Analyse du personnage principal

d'une part ; et pragmatique par son rôle actantiel moteur au cœur de la narration d'autre part. Un subtil mais indispensable entremêlement conférant au personnage toute sa fonctionnalité narrative mais aussi toute sa profondeur de sens.

3.3. L'importance hiérarchique

L'établissement d'une hiérarchie entre les personnages dans une œuvre littéraire est essentiel pour comprendre la structure narrative mise en place par l'auteur, c'est-à-dire le degré d'importance qu'ils revêtent au sein de l'intrigue et de l'économie générale du récit. Hamon propose plusieurs critères clés pour évaluer cette hiérarchisation¹³⁶.

3.3.1. La qualification différentielle

Selon Hamon : « *Le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre* »¹³⁷.

La qualification différentielle permet d'évaluer le degré de détails accordés à chaque protagoniste pour définir son être profond : son nom, son portrait physique et psychologique, ses origines, etc. tout élément descriptif concourt à définir sa substance. Plus un personnage est qualifié de manière détaillée et singularisante, plus son importance dans le récit sera grande. Cette accumulation d'éléments qualificatifs distinctifs permet de définir la « substance » du personnage.

Or, dans le cas de Zina, nous constatons qu'elle bénéficie d'un niveau très élevé de qualification différentielle par rapport aux autres protagonistes. Dès les premières pages, le roman nous plonge dans les circonstances singulières de sa naissance "maudite", de son potentiel lien avec des pouvoirs mystiques inquiétants. Son parcours d'enfant rejeté, ses troubles identitaires sur ses origines font également l'objet de longues descriptions.

Son portrait physique et psychologique est dressé avec beaucoup de détails, insistant sur sa beauté ténébreuse, son magnétisme trouble, ses pulsions de révolte et ses traumatismes

¹³⁶REUTER, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, Paris, p.12.

¹³⁷HAMON Philippe, « pour un statut sémiologique de personnage », *poétique du récit*, Edition Seuil, Paris, 1977, p.154. (En ligne). Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957. Consulté le : 21 avril 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

enfouis. Autant d'éléments concourant à ériger Zina en un personnage à part, abondamment qualifié et donc nécessairement central dans l'économie générale du récit.

Nous comprenons ainsi que cette surqualification de Zina n'est pas anodine. Elle reflète l'importance primordiale que l'auteur accorde à cette figure féminine tourmentée, creuset de toutes les thématiques qu'il souhaite explorer : la condition féminine, la souffrance, la révolte, le mysticisme populaire, etc. Zina concentre en elle une forte charge symbolique, portée par cette abondance de traits qualificatifs la singularisant.

À travers le prisme de l'analyse sémiologique de Hamon, il apparaît donc que ce niveau élevé de détails précis accordé à Zina la désigne d'emblée comme le personnage focal de l'œuvre, un véritable creuset des enjeux esthétiques et idéologiques majeurs du roman.

3.3.2. La fonctionnalité différentielle

Le héros est ici, en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et a posteriori ; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire¹³⁸.

Selon Hamon, on ne peut pas simplement poser a priori qu'un personnage est le "héros" d'un roman. Ce statut de héros se construit et se définit a posteriori, une fois l'œuvre analysée dans sa totalité narrative. Il émerge de "la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels" attribués au personnage, c'est-à-dire de l'ensemble structuré des actions qu'il accomplit, des rôles qu'il endosse, des qualifications dont il est donné tout au long du récit.

Mais ces prédicats fonctionnels ne prennent leur pleine signification héroïque qu'au regard des normes, des valeurs culturelles propres à l'époque dans laquelle s'inscrit l'œuvre. Ce qui est perçu comme héroïque ou non varie selon les critères esthétiques et idéologiques d'actualité.

Ainsi, le héros n'existe pas en soi dans le texte. Il se constitue comme tel de manière rétroactive, différée, par la convergence de tous les traits sémantiques et fonctionnels qui lui sont accolés et qui font sens comme image héroïque pour la culture contemporaine du roman.

C'est en quelque sorte la lecture interprétative globale de l'œuvre, à la mesure du système de valorisation d'une époque donnée, qui va permettre d'identifier et de construire la

¹³⁸HAMON Philippe, « pour un statut sémiologique de personnage », *poétique du récit*, Edition Seuil, Paris, 1977, page.156. (En ligne). Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957. Consulté le : 22 avril 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

figure type du héros incarnée par tel ou tel personnage. Le héros apparaît alors comme un signe sémiologique complexe, un objet purement textuel que le lecteur recompose et actualise à partir d'un vaste "corpus déterminé" de caractéristiques recontextualisées dans un horizon culturel spécifique.

La fonctionnalité différentielle porte, sur le faire actantiel du personnage et son rôle moteur dans la progression de l'intrigue selon le schéma de Greimas. Un personnage occupant la fonction dominante de sujet réalisant les actions décisives aura logiquement un poids supérieur.

Au premier abord, Zina ne semble pas correspondre au modèle traditionnel de l'héroïne romanesque, avec son parcours tragique et ses actes de vengeance violents.

Cependant, en appliquant l'analyse d'Hamon, on peut voir comment Zina avec son statut d'héroïne se construit a posteriori, rétrospectivement, à partir de l'accumulation ordonnée de tous les éléments qui la caractérisent au fil du récit (les prédicats fonctionnels) : son infortune dès la naissance, ses dons mystiques, sa révolte contre la domination masculine, etc.

C'est l'ensemble de ces "prédicats fonctionnels" qui, combinés au contexte socio-culturel contemporain, à savoir une époque revalorisant les luttes féministes, la dénonciation des violences faites aux femmes, la réappropriation du désir féminin, etc., font émerger Zina comme une figure héroïque emblématique de la condition féminine face aux oppressions patriarcales.

Dans ce sens, Zina n'est pas une héroïne évidente au départ. C'est en rassemblant tous les éléments du livre et en les reliant à notre époque qu'on la voit comme une véritable héroïne, une figure importante. C'est ce que dit Hamon : un héros se construit petit à petit grâce aux multiples détails du récit, compris dans leur contexte culturel.

3.3.3. La distribution différentielle

Selon Phillipe Hamon : « *il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sûr : apparition au moment marqué du récit... apparition à un moment non marqué* »¹³⁹ celle-ci articule l'être et le faire en examinant la fréquence et la durée des apparitions/interventions du protagoniste à des moments stratégiques ou non du récit. Plus ses apparitions sont nombreuses, développées et fonctionnelles, plus son importance hiérarchique est grande.

¹³⁹Op.cit, page, 155.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Nous remarquons que les apparitions et interventions de Zina sont nombreuses et stratégiquement réparties tout au long du récit. Dès les premières pages, sa présence est affirmée et son importance soulignée par les circonstances particulières de sa conception pendant la *"Nuit de l'Erreur"*.

Ses pensées, ses souvenirs, ses réflexions intérieures sont fréquemment relatées, occupant une place prépondérante dans la narration. Nous sentons que le récit est en grande partie structuré autour de son parcours et de son cheminement psychologique complexe.

De plus, ses apparitions semblent coïncider avec des moments clés, des tournants marquants de l'intrigue, comme en témoignent les scènes évoquées par ses réminiscences (*"Je me souviens du jour où..."*).

Ainsi, par la fréquence et la durée de ses interventions, notamment à des instants stratégiques, Zina s'affirme comme le personnage principal autour duquel gravite l'essentiel du roman.

3.3.4. L'autonomie différentielle

D'après Hamon :

Cette autonomie et latitude associatives est souvent soulignée par le fait que le héros dispose à la fois du *monologue* (stances) et du dialogue, alors que le personnage secondaire est voué au *dialogue* (voir dans le théâtre classique), et qu'il dispose de la faculté de se déplacer dans l'espace, c'est-à-dire d'une mobilité topologique qui ne le confine pas en un lieu prédéterminé¹⁴⁰.

L'autonomie différentielle évalue le degré d'indépendance du personnage principal (le héros) : un rôle majeur implique de le voir agir seul à certains moments clés mais aussi interagir avec de nombreux autres protagonistes du fait de son poids actantiel majeur. Il est également présent dans la narration ainsi que dans le discours.

Nous observons un fort degré d'autonomie et d'indépendance dans la représentation de Zina. Ses monologues intérieurs, ses rêveries et évasions imaginaires lui confèrent une véritable liberté d'expression et de mouvement psychologique.

¹⁴⁰ Idem.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Elle dispose également de la parole au travers des dialogues relatés, interagissant avec divers autres protagonistes qui gravitent autour d'elle. Son poids actantiel majeur justifie ces multiples interactions.

De plus, les descriptions de son enfance à Fès, puis vraisemblablement de ses déplacements ultérieurs, témoignent d'une certaine mobilité spatiale et topologique qui n'entrave pas son cheminement.

Ainsi, par cette faculté à narrer mais aussi à dialoguer, par sa présence à la fois dans la narration et le discours, et par sa capacité de mouvement dans l'espace du récit, Zina incarne pleinement cette autonomie différentielle caractéristique du héros selon Hamon.

3.3.5. La pré-désignation conventionnelle

Ici c'est le genre qui définit à priori le héros. Le genre fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale). (...) L'emploi de masques, de costumes, d'un type de phraséologie, de modalités d'entrée en scène, etc. fonctionne comme autant de marques désignant d'emblée le héros, pour qui possède la « grammaire » du genre¹⁴¹.

Selon Hamon, les genres littéraires sont régis par l'emploi certains codes tel que le costume typique, de masques, d'un vocabulaire spécifique, de techniques d'entrée en scène particulières, etc. ceux-ci fonctionnent comme des marqueurs immédiatement reconnaissables qui désignent d'office le héros pour quiconque maîtrise la "grammaire" de ce genre.

Le lecteur/spectateur averti détecte ces signes conventionnels et son attente se trouve ainsi orientée, canalisée vers l'identification du personnage principal dès les premières scènes. Le genre agit comme un cadre prédéterminant, réduisant les possibilités d'interprétation.

C'est donc un procédé très puissant de désignation du héros, reposant sur des codes culturels partagés entre l'auteur et son public cible. L'appartenance générique de l'œuvre pré-conditionne en quelque sorte la réception du personnage principal.

Dans notre corpus, nous pouvons noter que dès l'incipit, les circonstances exceptionnelles de la conception de Zina pendant la "Nuit de l'Erreur" confèrent d'emblée un caractère singulier à son personnage. Cette naissance sous un jour néfaste constitue en soi une forme de marqueur initial.

¹⁴¹Op. cit page. 158.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

De plus, la description de son enfance rêveuse, de sa propension à l'évasion imaginaire et sa fragilité présumée dressent d'entrée de jeu le portrait d'un être à part, annonciateur d'un destin hors-norme.

Ainsi, nous pouvons déceler certains signaux préparant le lecteur à l'importance du rôle de Zina dans l'économie du récit.

Le roman aborde ouvertement des thématiques érotiques et sexuelles dès les premières pages avec la description de sa conception lors de la "Nuit de l'Erreur", période où les rapports charnels sont proscrits. Cela installe d'emblée une aura de transgression autour du personnage de Zina. De plus, le titre même de l'œuvre *La Nuit de l'Erreur* fait explicitement référence à cette nuit particulière, plaçant Zina au cœur d'un événement à la fois fondateur et annonciateur de son destin singulier.

3.3.6. Le commentaire explicite du narrateur

Le héros peut être, enfin, désigné comme tel par un commentaire explicite. L'analyse devra donc repérer les endroits précis où le texte propose sa propre mise en perspective, appelle le héros « héros » et le traître « traître », présente telle ou telle action comme « bonne » ou « mauvaise », etc., bref se fait accompagner de tout un appareil évaluatif à fonction métalinguistique (le texte parle de lui-même, de ses propres structures et modes de consommation) ... Ces paraphrases tendront à accompagner, introduire, encadrer tout ce qui fait l'objet de codes de prescriptions ou d'interdictions institutionnalisées (programmes, lois, codes, rites, rituels, étiquettes, modes d'emploi, grammaires, etc.). Elles seront donc le lieu privilégié de manifestations d'une compétence culturelle (prise en charge par un narrateur ou un personnage), et tendront à se regrouper autour de trois centres: le langage, la technè et la relation sociale quotidienne.¹⁴²».

Le texte se dote d'un "appareil évaluatif à fonction métalinguistique", constitué de paraphrases modélisantes comme "je crois que X est le héros", "X est le personnage principal", ou d'opérateurs déontiques jugeant les actions des personnages en termes de bien/mal, normal/anormal, etc.¹⁴³.

Ce commentaire méta discursif peut porter sur trois aspects ¹⁴⁴:

a) Le langage des personnages (parole fluide ou hésitante, maîtrise de la langue, etc.).

¹⁴²Idem.

¹⁴³Op. cit page. 159.

¹⁴⁴ Idem.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

- b) Leur savoir-faire technique, leur habileté dans une activité.
- c) Leur savoir-vivre, leur respect ou non des convenances sociales.

En explicitant ainsi son propre système de valeurs, le texte oriente clairement le lecteur sur qui est le véritable héros et quelles qualités lui sont associées. C'est une forme de sur-marquage, de démonstration excessive de la hiérarchie des personnages.

Ce procédé très direct de désignation explicite produit un effet de redondance par rapport à d'autres marqueurs implicites du héros pouvant se combiner (fréquence d'apparition, personnage régissant, etc.).

Comme nous l'avions noté, ce procédé est très présent avec de nombreux jugements évaluatifs insistant sur l'exceptionnalité de Zina, son statut d'être à part, promis à un destin extraordinaire lié à sa conception particulière.

Mais au-delà, nous remarquons que le narrateur use également et à plusieurs reprises des commentaires évaluatifs dans sa description physique de Zina, accentuant son aura sensuelle : « *une superbe illusion humaine* », « *un être exceptionnel* », etc. Il semble considérer Zina comme l'objet d'un désir à la fois troublant et fascinant. Il objectivise et érotise son personnage de manière très explicite.

« *Cet être qui va être conçu en cette nuit n'est pas responsable de ce qu'il entreprendra sa vie durant* », ces paraphrases appuient lourdement le statut de protagoniste conféré à Zina. Le narrateur insiste sur son caractère hors du commun, précurseur d'un destin tragique.

Nous notons également l'emploi d'opérateurs déontiques jugeant implicitement sa condition : « *Je ne pouvais pas être responsable, puisque j'étais marquée par un destin fourbe...* » (P.32)

A travers ces évaluations explicites, le texte oriente clairement le lecteur sur la primauté et la centralité du personnage de Zina dans l'économie narrative.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

4. Parcours et quête de Zina selon le modèle de A.J. Greimas

En faveur du cours du Pr.Logbi Farida intitulé *Littérature et approches interdisciplinaires*, nous parvenons à assimiler cette perspective du personnage de A.J. Greimas ¹⁴⁵ :

Dans sa théorie sémiotique du récit, A.J. Greimas propose de repenser en profondeur la notion traditionnelle de personnage. Il la décompose en trois concepts clés interdépendants : l'actant, l'acteur et le rôle thématique. Loin d'une approche purement psychologisante, Greimas envisage le personnage comme un outil logique et fonctionnel au service de la construction narrative.

Sa perspective sémiotique propose également d'envisager tout récit comme mettant en scène une quête, un conflit opposant un sujet (le héros) à un objet de valeur convoitée. Autour de cette relation sujet/objet fondamentale, s'articulent d'autres rôles actantiels indispensables.

Les rôles actantiels

En plus du sujet et de l'objet, on peut classer :

Le destinataire est l'instance qui définit la quête et l'objet à atteindre, motivant le sujet à l'entreprendre. Il peut s'agir d'un personnage, d'un élément déclencheur d'une force morale, sociale, politique, etc.

Le destinataire est celui qui bénéficiera ou pâtira des conséquences de la quête, qu'il soit distinct du sujet ou confondu avec lui.

L'adjuvant est un rôle d'assistance, aidant le sujet dans la progression de sa quête, par des actions, objets, compétences fournies, etc.

A l'inverse, l'opposant constitue la force antagoniste, créant les obstacles que le sujet doit surmonter.

Greimas distingue le niveau de la manifestation (le récit tel qu'on le lit) et le niveau de la grammaire du récit que l'analyse reconstruit, comprenant une composante narrative (logique des actions) et une composante thématique.

¹⁴⁵ LOGBI, Farida, *Littérature et approches interdisciplinaires*, cours[En ligne] : <file:///C:/Users/mecha/Downloads/Cours-Personnage..pdf>. Consulté le : 30 avril 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

La composante narrative s'intéresse à la logique des actions liées aux rôles actantiels. L'actant est un rôle nécessaire à l'existence du récit, que les acteurs prennent en charge. Un acteur peut cumuler plusieurs rôles actantiels, et un rôle actantiel peut être rempli par plusieurs acteurs.

L'acteur

L'acteur intervient au niveau de la manifestation, en assumant concrètement les actions du récit. C'est la notion la plus proche du personnage traditionnel. Dans un récit opposant un sujet et un objet, l'acteur remplit au moins un rôle actantiel et un rôle thématique.

Acteur/Actant

En sémiologie, un actant est un élément structural occupant une fonction dans une narration, c'est une force agissante dans la composition d'une intrigue.

Il n'y a pas de correspondance stricte entre acteur et actant. Un acteur peut cumuler les rôles de sujet et destinataire par exemple, et inversement des acteurs différents peuvent être opposants. De plus, un acteur peut changer de rôle actantiel au fil du récit.

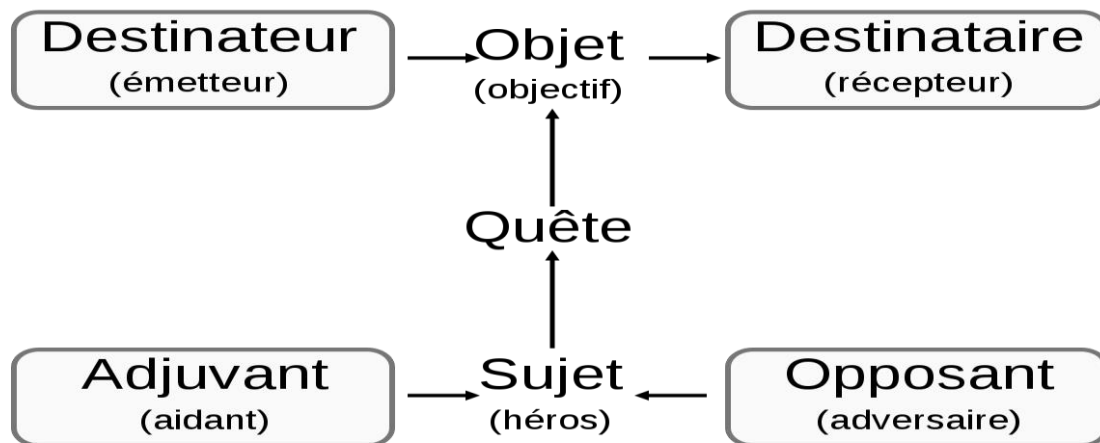
Le programme narratif

Il s'agit du schéma actantiel qui s'articule autour de la quête, qui constitue le programme narratif en quatre phases :

- La manipulation : le destinataire définit l'objet et motive le sujet (vouloir/devoir-faire)
- La compétence : le sujet acquiert un pouvoir-faire et/ou savoir-faire à travers des épreuves qualifiantes
- La performance : le sujet réalise concrètement son action pour obtenir l'objet
- La sanction : évaluation des résultats, le bien-fondé de la quête au regard des valeurs.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Le schéma actantiel¹⁴⁶



En articulant actants, acteurs et programmes narratifs, la théorie de Greimas permet une analyse approfondie des fonctions du personnage dans la construction de l'intrigue et du sens de l'œuvre.

Elle offre un cadre méthodologique puissant pour saisir la logique profonde régissant l'agencement des personnages dans l'économie narrative, au-delà des traits seulement psychologiques ou typologiques

Aussi, l'avantage du modèle actantiel ci-dessus est de montrer les différences de situations entre les différents personnages et leurs rapports au protagoniste.

Dans notre analyse du roman *La Nuit de l'Erreur* de Tahar Ben Jelloun, nous serons amené à étudier le parcours initiatique de Zina, le personnage principal féminin. Ce parcours se décline en une succession de quêtes intimement liées à la condition féminine dans la société marocaine représentée dans le roman. À travers ces différentes quêtes, c'est la construction identitaire complexe de l'héroïne qui se joue et se dévoile progressivement aux yeux du lecteur.

Pour mener à bien cette analyse, nous aurons recours à la grille sémiotique des schémas actantiels développée par A.J. Greimas. Sans prétendre épuiser toutes les subtilités de ce riche roman, nous tâcherons d'associer chacune des quêtes majeures de Zina à un schéma actantiel spécifique. Cela nous permettra de mettre en lumière les actants clés en jeu (sujet/objet,

¹⁴⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_actantiel.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

adjuvants/opposants, destinateurs/destinataires), leurs rapports de force et les enjeux propres à chaque quête.

Notre commentaire de ces schémas actantiels s'attachera également à prendre en compte le programme narratif théorisé par Greimas, avec ses quatre phases que sont : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Sans viser l'exhaustivité, nous espérons que ce cadre d'analyse nous permettra de dégager quelques-unes des logiques agissantes profondes qui sous-tendent les quêtes décisives de l'héroïne Zina.

C'est donc par l'articulation de cette double grille d'analyse sémiotique, schémas actantiels et programme narratif, que nous tâcherons de mettre au jour la logique profonde qui sous-tend les différentes quêtes de l'héroïne Zina. En identifiant précisément les actants moteurs, les acteurs qui les incarnent ainsi que la dynamique narrative dans laquelle ils s'inscrivent, notre objectif sera de proposer un éclairage singulier mais plein d'humilité sur la riche construction de ce personnage féminin emblématique.

4.1. La quête de soi et de rédemption : Zina, l'âme en quête de lumière

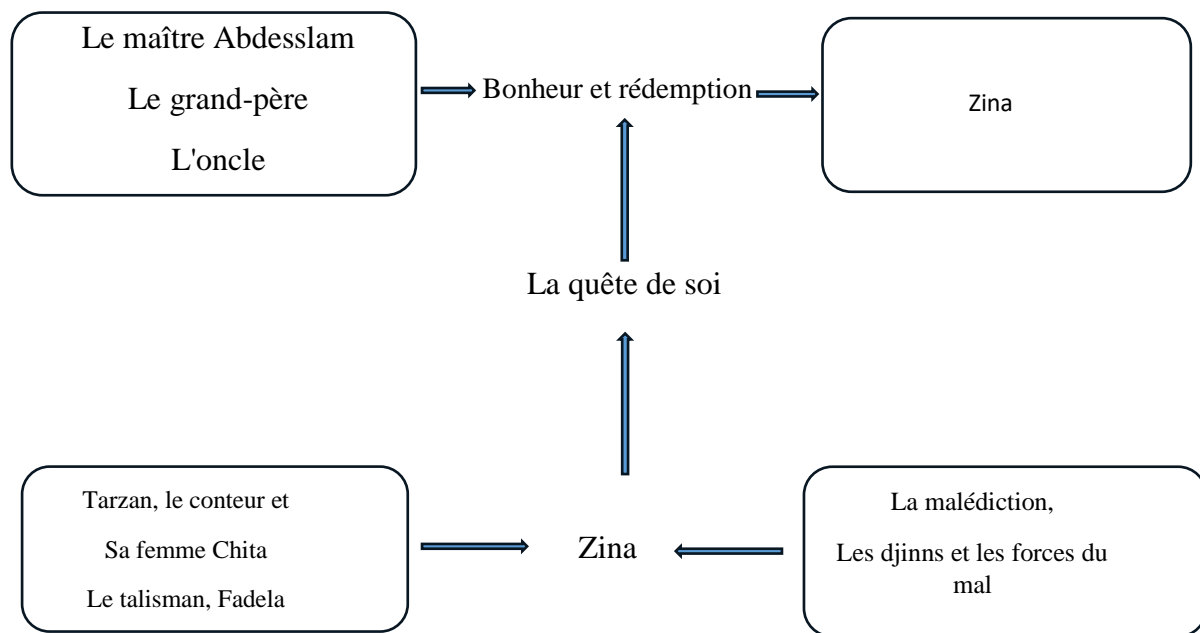
La quête de soi représente une dynamique fondamentale qui sous-tend de nombreux récits initiatiques et parcours de construction identitaire. Dans cette quête, nous pouvons modéliser le sujet comme étant le personnage lui-même à la recherche d'un objet qui serait sa propre affirmation, son accomplissement personnel profond.

Le destinateur motiverait cette quête par une insatisfaction, un manque ressenti, une crise existentielle poussant le sujet à se remettre en question. Les adjuvants seraient les expériences initiatiques, les rencontres marquantes, tout ce qui fait progresser le sujet vers la connaissance de soi. À l'inverse, les opposants représenteraient les illusions, les entraves, les peurs qui freinent cette découverte intérieure.

Nous allons à présent schématiser la quête de soi et de rédemption du personnage principal Zina.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

4.1.1. Le schéma de la quête de soi et de rédemption de Zina



Dans ce schéma, nous retrouvons les éléments suivants :

Sujet : Zina, le personnage principal qui entreprend la quête : « *Je rêvais de vivre au fond de ce puits. Je rêvais d'être recueillie par une bouche heureuse.* » (P.83). Cette citation illustre le désir profond de Zina d'atteindre le bonheur et la rédemption, objet de sa quête. Zina ajoute : « *Mais il fallait partir, disparaître, aller là où je pouvais rejoindre l'enfance, le silence et l'absence.* » (P.91).

Objet : Le bonheur et la rédemption, ce que Zina cherche à atteindre : « *Il faut que je m'applique. Elle mérite d'être bien contée. Je vois la vie pleine de couleurs et de chants.* » (P. 117). Tarzan, en voulant bien conter l'histoire de Zina, aspire à lui permettre d'atteindre le bonheur et la rédemption.

Destinateurs : Le maître Abdesslam, lorsqu'il dit à Zina : « *Pour agir sur ce mal, il faudra te l'extirper et le retourner contre l'être qui te l'a jeté sur la figure le jour de ta naissance.* » (P.61), il ajoute : « *Ici tu n'as rien à craindre. Tu es chez toi, tu es mon invitée. [...] C'est une chambre isolée, sans confort, sans électricité, avec une natte, une jarre d'eau et beaucoup de silence et de paix* » (P.56.57), en offrant à Zina cet environnement propice, Abdesslam l'encourage à entreprendre sa quête spirituelle.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Nous retrouvons également l'oncle et le grand-père qui mettent en garde Zina contre les dangers et la poussent à se libérer de sa malédiction. Son oncle lui ordonne « *Il ne faut plus que tu t'approches du puits. Promets-le-moi. [...] Méfie-toi, les djinns sont terribles.* » (P.30). Son grand père aussi : « *Ne t'approche plus du puits. Ne bois pas son eau, elle est chargée de malheur. Le Bien est en toi, le Mal est en toi. Choisis le Bien, sinon ton âme et celle de tes ancêtres seront consumées par le feu.* » (P.32) Il ajoute : « *Nous sommes à Dieu et c'est à Lui que nous reviendrons. Nous Lui serons restitués tels que nos actes nous auront faits.* » (P.32) : En rappelant ces préceptes religieux, le grand-père exhorte Zina à choisir la voie du Bien.

Destinataire : Zina elle-même, celle qui bénéficiera du bonheur et de la rédemption si elle réussit sa quête.

Adjuvants : Dahmane appelé Tarzan et Djamilia sa femme surnommée aussi Chitales conteurs qui transmettent l'histoire de Zina : « *Ainsi naquit l'association 'Dahmane et Jamila, conteurs des temps modernes'.* La répartition des tâches fut vite décidée : à Jamila la camionnette, les accessoires, la cuisine et la technique ; à Dahmane le micro et le conte. » (P.92), « *Tarzan s'excitait chaque fois qu'il recevait un de ces cahiers où je racontais ma vie.*

Il le dépouillait soigneusement, y mettait de l'ordre, faisait des plans. » (P.91). Tarzan(Dahmane) et sa femme (Chita) sont des adjuvants précieux qui s'emploient avec dévouement à transmettre l'histoire de Zina. Le talisman donné par Abdesslam pour aider Zina est un élément majeur dans l'accomplissement de sa quête :

Il me donna un talisman, qu'il rédigea devant moi avec une encre sépia, le plia en huit, l'entoura d'un fil en or et me dit : "Si un jour tu es tentée par le péché, enlève-le. Si tu le gardes sur toi, il pourra t'être défavorable !" (P.63).

« *Ô toi, fille de la nuit où jamais tu n'aurais dû être conçue [...] Tu peux te racheter, tu peux vaincre cette malédiction, mais avant d'y arriver, avant de te libérer, tu sèmeras le malheur. Tes victimes seront des hommes* » (P73) : Ce talisman contient des révélations aidant Zina à comprendre son passé maudit et la voie à suivre. Fadela est également un adjuvant essentiel qui révèle des secrets sur le passé maudit de Zina l'aidant ainsi à y voir plus clair sur son histoire originelle et à avancer dans sa quête : « *Fadela qui me répondit : "Ouvre bien tes oreilles et entends bien le secret du secret : [...] Tu aurais eu cinq géniteurs, mais, en fait, tu serais la femme aux cinq visages.* » (P.78).

Opposants : La malédiction qui pèse sur Zina depuis sa naissance : « *Tu as été maudite par les Anges gardiens venus recueillir le dernier souffle d'un saint homme qui vivait dans ta*

Chapitre II : Analyse du personnage principal

famille. » (P.73), « Tes victimes seront des hommes. Tu iras vers eux et eux viendront vers toi, attirés par ton masque. Tu subiras des violences et tu te vengeras. » (P.73), la malédiction décrite ici est un obstacle majeur que Zina doit surmonter dans sa quête.

Nous rencontrant aussi les djinns, les forces du Mal qui constituent des obstacles à surmonter : « *Méfie-toi, les djinns sont terribles. Ils sont les pétales d'une rose vénéneuse. Ils sont les apprentis de Satan. » (P.30) : Ces forces maléfiques, constituent une entrave à la quête de Zina d'une rédemption.*

Ce schéma met en lumière les différents actants impliqués dans la quête initiatique de Zina, mettant en évidence les forces qui la soutiennent (adjuvants) et celles entravant (opposants) sa recherche du bonheur et de la rédemption.

Nous allons à présent approfondir d'avantage l'analyse du déroulement de cette quête en explorant plus en détail chaque phase du programme narratif :

La manipulation : Dans cette phase initiale, les différents destinateurs (l'oncle, le grand-père, le maître Abdesslam) jouent un rôle crucial pour définir l'objet de la quête et motiver Zina à l'entreprendre. Leurs avertissements insistants sur les dangers des djinns, des forces du Mal et de la malédiction qui pèsent sur elle, instillent en Zina un devoir-faire, une obligation de se libérer de ces entraves pour trouver le bonheur et la rédemption.

La compétence : Cette phase représente une étape préparatoire essentielle où Zina acquiert les compétences nécessaires, à la fois un savoir-faire et un pouvoir-faire, pour mener à bien sa quête. Les révélations du maître Abdesslam, le talisman qu'il lui remet, et les secrets dévoilés par Fadela lui confèrent une connaissance approfondie de sa condition maudite et des moyens envisageables pour s'en affranchir.

Le soutien de Tarzan, en tant que conteur transmettant son histoire, constitue également un adjuvant précieux qui lui donne un pouvoir d'action supplémentaire.

La performance : forte de ces nouvelles compétences, Zina entre dans la phase de performance où elle passe véritablement à l'action pour concrétiser sa quête. Son isolement volontaire, son "grand Silence" et son renoncement ascétique représentent les actes concrets par lesquels elle cherche à se libérer des forces du Mal et de la malédiction. C'est une étape cruciale où elle met en pratique les enseignements reçus pour atteindre son but.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

La sanction : Bien que la fin de la quête ne soit pas clairement décrite, nous comprenons que Zina aspire, à travers cette voie spirituelle et ascétique, à obtenir la sanction ultime : vaincre définitivement le malheur et accéder au bonheur et à la rédemption tant convoitée.

Si elle parvient à se libérer entièrement de sa malédiction et des forces maléfiques, alors sa quête sera couronnée de succès et jugée légitime au regard des valeurs du Bien qu'elle aura su embrasser.

Ainsi, en analysant plus en profondeur chaque phase du programme narratif, nous pouvons mieux saisir les enjeux, les défis et les actes concrets que Zina doit affronter et accomplir pour mener à bien sa quête de soi vers le bonheur et la rédemption.

Son parcours est semé d'embûches mais aussi d'adjuvants providentiels qui marquent son cheminement spirituel et intérieur pour vaincre sa condition maudite.

4.2. La quête de vengeance : la lame de Zina, cinq entailles pour laver l'affront

La quête de vengeance fait référence à une poursuite intentionnelle de la vengeance en réponse à une offense, une injustice ou un préjudice subi. C'est un désir de rétribution ou de faire payer celui qui a causé du tort.

Le désir de vengeance fait appel à notre part d'ombre, à nos instincts les plus bruts et indomptés. Il évoque les images symboliques d'une force aveugle, destructrice, emportée par une fureur dévastatrice, tel un torrent déchaîné. C'est la colère à l'état brut, froide et implacable.

Paradoxalement, la vengeance est souvent liée à des concepts comme l'honneur bafoué, la dette de sang ou la justice transcendante. En chacun de nous raisonne ainsi cette sourde pulsation : le cri primal, inexprimé, de la révolte, du refus catégorique et fier de l'injustice. Une protestation fulgurante et cosmique contre toutes les formes d'oppressions, la rage bouillonnante des victimes, des spoliés et des humiliés, cette lave en attente et ce feu intérieur inextinguible.

Il se dessine une tension tragique entre, d'un côté notre idéal de sagesse, de pardon, de pacification des conflits et, de l'autre cette tentation toujours présente de vouloir rendre les coups, de vouloir rétablir coûte que coûte une forme de justice. La vengeance cristallise en

Chapitre II : Analyse du personnage principal

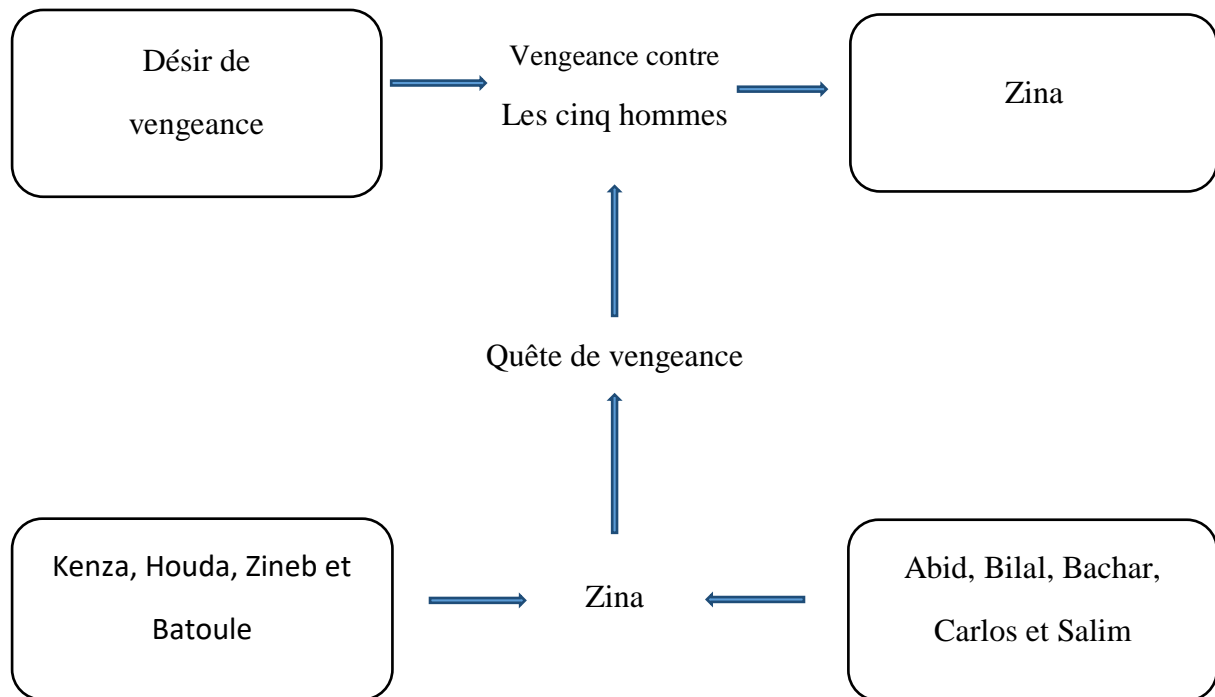
définitive ce vertige métaphysique devant l'insoutenable violence de l'existence, ce besoin irrépressible d'y répondre avec les mêmes armes. Derrière les actes vindicatifs se loge une quête existentielle profonde de sens, de reconnaissance et de justice absolue. La vengeance révèle les contradictions déchirantes qui nous constituent en tant qu'êtres humains.

En somme, si on se réfère aux données du Dr. Kévin Nadal, un psychologue américain reconnu pour son travail dans les domaines de la psychologie sociale un psychologue américain reconnu pour son travail dans les domaines de la psychologie sociale, qui affirme que la vengeance est un acte instinctif qui répond à des schémas profonds de notre psyché. Elle peut surgir comme un moyen de restaurer notre sentiment de dignité et de rétablir l'équilibre intérieur après avoir été profondément blessé, on peut dire que cette quête puise ses racines dans des schémas psychologiques profonds et ancestraux.

Sur un plan individuel, le désir de vengeance peut être vu comme une réaction défensive face à un traumatisme, une offense qui a touché au plus intime de notre être. Se venger devient alors un mécanisme pour retrouver un sentiment de contrôle, de puissance, face à une situation d'impuissante, mais la vengeance revêt aussi une dimension collective et identitaire forte. Dans certaines cultures, elle a pu être codifiée comme un impératif d'honneur, visant à laver un affront subi par le groupe. La vendetta corse ou les conflits de clans en sont des exemples typiques. Se venger permet alors de réaffirmer son appartenance, sa solidarité au sein de la communauté. Sur le plan social, la quête de vengeance interroge la notion même de justice institutionnelle. Quand celle-ci est défailante ou inaccessible, certains peuvent être tentés de se faire justice eux-mêmes, au risque d'alimenter des cycles de violences incontrôlées. La vengeance privée soulève alors la question de sa légitimité et des limites à poser.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

4.2.1. Le schéma de la quête de vengeance de Zina



Dans ce schéma nous retrouvons :

Le sujet : Il s'agit de Zina elle-même qui entreprend la quête, elle se présente ici explicitement comme le sujet, l'instigatrice qui met en branle les actions de vengeance via ses messagères : Kenza, Zineb, Batoule et Houda contre les cinq hommes : Abid, Bilal, Bachar, Carlos et Salim. Prenons exemple de Bilal qui allait goûter à la vengeance de Zina à travers sa messagère préférée : « *L'histoire d'amour de Bilal n'était qu'un prélude. Cet homme allait tomber entre les belles mains de Kenza, une de mes messagères, la plus futée, la plus belle peut-être. J'ai mis toute mon âme dans son être.* » (P.183).

L'objet : l'objet de la quête est d'obtenir vengeance contre les cinq hommes (Abid, Bilal, Bachar, Carlos, Salim). « *Ainsi l'histoire de Carlos est l'histoire d'un homme ridicule. On ne sait pas pourquoi Zina le détruit.*

Elle doit avoir ses raisons. Cet homme naïf et pompeux va, lui aussi, tout perdre. » (P.208) L'objet de détruire Carlos est clairement énoncé comme faisant partie de la vengeance orchestrée par Zina contre ces cinq hommes.

Le destinataire : C'est-à-dire l'élément déclencheur, est le désir de vengeance de Zina suite à une humiliation subie par le passé. « *Mais de quoi se vengerait-elle ? Sur qui pèserait*

Chapitre II : Analyse du personnage principal

cette lourde menace ? Il paraîtrait que cinq hommes l'auraient un jour rencontrée et ne l'auraient pas reconnue. » (P.104) : Zina avait choisi ses proies. *« Ou alors des pantins entre les mains d'une femme, cruelle parce qu'un temps elle fut humiliée, une femme qui aurait toutes les séductions et toutes les raisons pour briser ceux qui furent indignes des dons de la nuit ? »* (P.109) Nous comprenons ici qu'en effet le motif, le destinataire de la cruauté de Zina, est l'humiliation qu'elle a subie par le passé, la poussant à briser ces hommes indignes.

Les adjuvants : Ce sont les quatre messagères (Kenza, Houda, Zineb, Batoule) qui aident Zina dans sa quête d'assouvir sa vengeance. *« Chacune était une histoire. Elles étaient nées pour se retrouver et former les doigts d'une seule main. Personne en ville ne connaissait leur existence. Il y avait la métisse Batoule, la blanche Kenza, la brune Zineb et Houda à la peau miel. »* (P.159). *« Ce fut Zineb qui décida de s'occuper du sort de Carlos. »* (P.210), *« Et la vie de Bachar sera bouleversée. Il ne sait pas que Batoule est sa demi-sœur. »* (P.189) : Zineb et Batoule sont directement désignées comme les messagères chargées par Zina de s'attaquer respectivement à Carlos et Bachar. De même que Kenza et Houda qui le feront à leur tour avec Bilal et Salim. Ainsi, si Zina est l'instigatrice et le cerveau de cette vengeance, ses quatre messagères en sont les bras armés, chacune agissant de manière complémentaire et circonscrite pour faire souffrir un des cinq hommes. Envoyées par Zina, décrites comme porteuses de son âme et de sa volonté, elles sont ses alliées les plus précieuses dans l'accomplissement de ses sombres desseins.

Les opposants : Il s'agit des cinq hommes qui, eux-mêmes, s'opposent initialement à Zina. *« Ces hommes auraient essayé d'abuser d'elle, sans savoir qu'ils signaient leur arrêt de mort. »* (P.104). *"Ila même oublié le soir où il a tenté d'abuser d'elle."* (P.189) : Cette citation montre que Bachar a été un opposant à Zina, ayant tenté d'abuser de Batoule. Cela justifie la vengeance.

Le destinataire : la destinataire finale de cette quête de vengeance est Zina elle-même. *« Car si la rouille, l'humidité ou la crapulerie atteignent mes histoires, elles se détraquent, n'osent plus se raconter et meurent. Ça m'atteint et me fait mal. »* (P.198) : Zina exprime ici que toute atteinte à "ses histoires", c'est-à-dire, ses plans de vengeance la blesse directement. Elle en est bien la destinataire finale.

Nous constatons donc que Zina orchestre méticuleusement sa vengeance en déployant ses quatre messagères, véritables adjuvants, pour briser un à un ces cinq hommes qui l'avaient offensée par le passé. Sa quête de rétribution implacable les pousse à la ruine, la folie ou frôle

Chapitre II : Analyse du personnage principal

parfois la mort. Avec l'aide précieuse de ses "doigts" qui en plus d'elle-même forment une seule main, Zina parvient à ses fins et se venge cruellement de cette humiliation initiale.

Afin d'approfondir davantage l'analyse du déroulement de la quête de vengeance de Zina on explicitera le programme narratif :

La manipulation : dans cette phase, le destinataire, c'est-à-dire le désir de vengeance de Zina suite à une humiliation passée, définit l'objet qui est d'obtenir réparation en se vengeant des cinq hommes. Cela motive Zina (le sujet) à vouloir et devoir entreprendre cette quête de vengeance : « *Tôt ou tard, la sanction tomberait et ils paieraient. Payer quoi ? Me direz-vous. Payer pour les faiblesses qu'ils avaient eues, chacun à sa manière, face à une femme belle comme l'idée de l'amour absolu, celui du soufi pour Dieu.* » (P.98).

La compétence : Pour acquérir le pouvoir et le savoir-faire nécessaires, Zina fait appel à ses quatre messagères (adjuvants) qui constituent ses bras armés. Ensemble, elles vont mettre en place la stratégie et les moyens d'action spécifiques pour s'attaquer à chacun des cinq hommes :

Ne me demandez pas d'où elles viennent ni ce qu'elles font en ma compagnie. Moi aussi, je les ai recueillies et j'en ai fait des messagères habilitées à puiser dans mon âme tout ce dont elles ont besoin pour mener à bien les missions que je leur confie. (P.158)

La performance : C'est la phase de réalisation concrète où Zina et ses messagères passent à l'action. On voit alors chacune d'entre elles mettre en œuvre des stratagèmes pour faire souffrir ces cinq hommes : Kenza s'attaque à Bilal, Batoule à Bachar, Zineb à Carlos, etc : Kenza s'est vengée de Bilal en lui faisant boire de l'eau empoisonnée :

Vous venez de boire l'eau de l'oubli. Ce verre d'eau va laver votre mémoire et, surtout, effacer les rêves que vous ferez, si toutefois vous arrivez à dormir. Mon pauvre ami, c'est vous qui l'avez voulu ! Rappelez-vous, vous êtes un raté, vous avez quelques heures pour recenser toutes vos pertes. Il vous restait le rêve, donc le sommeil, alors on les supprime aussi. Ainsi vous serez l'homme de toutes les pertes. Vous n'aurez plus rien, vous ne serez plus rien ! A présent vous pouvez partir voir tous les médecins de la ville, vous pourrez invoquer tous les saints et compagnons du Prophète, vous êtes arrivé au bout. Et il a suffi d'un verre d'eau ! » (P.188).

Zina a choisi de s'occuper elle-même du cas de Abid : « *Zina l'a choisi et lui a fait descendre l'échelle du temps jusqu'au labyrinthe où la raison se perd, où le corps s'abandonne jusqu'à perdre les notions les plus élémentaires.* » (P.127)

La sanction : A l'issue de cette performance, la quête semble avoir atteint son but. Les cinq hommes sont punis, brisés physiquement et mentalement par Zina. Sa vengeance est accomplie, réparant l'humiliation initiale selon les valeurs de rétribution qu'elle s'était fixées :

Chapitre II : Analyse du personnage principal

« Ainsi Abid faillit succomber à l'appel de la mort enrobée dans une beauté foudroyante » (P.154), « L'ambulance l'emmena directement à l'hôpital psychiatrique. ...Carlos élève des vers à soie dans une chambre où...Il a tout oublié de sa vie. » (P.217).

« J'étais un homme heureux et tranquille jusqu'au jour où une superbe créature envahit mon bureau et me fit perdre la tête et tous mes moyens. En vérité, je suis possédé. Il faut que j'aie vu un charlatan pour extirper de mon âme les racines de cette malédiction. » (P.200).

5. Le personnage liminaire

Tout d'abord, nous pouvons approfondir la notion de rites de passage avant d'aborder le concept de "personnage liminaire" qui en découle ¹⁴⁷:

Les rites de passage sont des cérémonies codifiées qui marquent les transitions majeures et les changements de statut dans la vie d'un individu ou d'un groupe. Ils ont été étudiés en profondeur par l'ethnologue Arnold Van Gennep dans son ouvrage séminal *Les Rites de passage*¹⁴⁸. Il a montré que les sociétés humaines, quelles que soient leurs cultures ou leurs organisations, mettent en place des rituels pour accompagner les moments charnières de l'existence individuelle ou collective. Ces rituels structurent et conditionnent le franchissement des principaux seuils biologiques (naissance, puberté, mariage, grossesse, vieillesse, mort) ou d'autres changements de statut social et professionnel (initiation, intronisation, spécialisation, etc.).

Ces rites revêtent une importance capitale, en ce qu'ils permettent à l'individu ou au groupe de négocier en douceur le passage d'une condition à une autre, d'un monde connu à un monde nouveau. Ils guident et encadrent cette transition identitaire souvent déstabilisante impliquant d'importants changements

¹⁴⁷ MÉNARD, Sophie, « Le personnage liminaire : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita* [En ligne], Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, n°8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », 2017. Disponible sur : <<https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>. Consulté le :24 MAI 2024.

¹⁴⁸ ARNOLD. Van Gennep, *Les Rites de passage*, Picard, Paris, 1981 (réédition. 1992).

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Van Gennep a conceptualisé une structure séquentielle commune à tous les rites de passage, constituée de trois phases : la séparation, la marge et l'agrégation.

Ainsi, les rites de passage sont des marqueurs symboliques essentiels qui jalonnent les principaux tournants de la vie humaine, assurant une transition harmonieuse vers un nouveau seuil existentiel. Cette notion anthropologique majeure a ouvert de riches perspectives pour penser les dynamiques identitaires individuelles et collectives. La notion de "personnage liminaire", ainsi appelé par l'ethnocritique, a été développée par Marie Scarpa¹⁴⁹, en s'inspirant des travaux de l'anthropologue Arnold Van Gennep et de Victor Turner. Van Gennep avait conceptualisé les rites de passage selon une séquence en trois phases : la séparation, la marge et l'agrégation¹⁵⁰.

Scarpa propose d'établir une homologie entre ces logiques critiques et les logiques narratives des romans modernes et contemporains. En effet, ces récits mettent souvent en scène les processus d'individuation et de singularisation des personnages, c'est-à-dire la construction et la déconstruction de leur identité, qui signalent leur appartenance à une communauté ou à une cosmologie donnée.

La première phase des rites de passage est celle de la séparation. Il s'agit d'un détachement symbolique de l'individu ou du groupe d'avec un état antérieur, un lieu ou une condition. Cette rupture se matérialise souvent par des rites marquant la fin d'une période et l'entrée dans un entrecroisement des mondes.

Vient ensuite la phase liminaire ou de "marge". C'est une phase charnière où le sujet se retrouve dans un entre-deux identitaire et social, en marge des conditions préétablies. C'est un moment de transition, de remise en cause, où les codes et normes se trouvent suspendus. Le sujet fait alors une expérience de l'altérité, du dépouillement, qui lui permet de se reconstruire intérieurement.

La dernière étape est celle de l'agrégation, où l'individu réintègre la structure sociale et cosmologique, mais dans un nouvel état ou avec un nouveau statut. Les rites d'intégration lui confèrent ce nouveau rôle ou cette nouvelle identité acquise au terme du processus initiatique.

¹⁴⁹ SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 25- 35 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html>. Consulté le : 24 mai 2024.

¹⁵⁰ Idem.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

C'est en s'inspirant de cette conceptualisation anthropologique des rites de passage que Marie Scarpa a proposé la notion novatrice de "personnage liminaire" pour penser la construction identitaire dans la littérature. Un personnage liminaire est ainsi un personnage romanesque qui traverse une ou plusieurs de ces phases rituelles de séparation, marge et agrégation dans son parcours initiatique et sa quête de soi.

Scarpa définit le personnage liminaire de cette manière :

L'individu en position liminale – l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines – se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états¹⁵¹.

Elle ajoute :

[...] Est liminaire un personnage bloqué dans un état intermédiaire au cours de son « initiation » (soit dans la construction de son identité individuelle, sexuelle et sociale). De ce point de vue, c'est un « inachevé », gardant de sa situation d'entre-deux états une ambivalence constitutive¹⁵².

Le personnage liminaire connaît un processus de remise en cause identitaire profonde durant ces phases de rupture et de transition, il se trouve dans un entre-deux existentiel, en marge des conditions sociales établies. C'est un personnage pris dans des tourments intérieurs, des troubles de l'être qui remettent en jeu son individualité et son rapport au monde.

Cette notion donne à lire les romans comme des récits initiatiques présentant un type de personnage en proie à des crises existentielles et à une quête de singularisation à travers le franchissement de multiples seuils identitaires.

5.1. Zina, un personnage liminaire ?

L'analyse du personnage principal de notre corpus, nous amène à constater que celle-ci peut, en effet, incarner le statut d'un personnage liminaire, évoluant dans un entre-deux, aux marges des normes et des conventions sociales établies. Son parcours semble en effet se

¹⁵¹ SCARPA, Marie, « Le personnage Liminal », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 28, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>. Consulté le : 24 mai 2024.

¹⁵² SCARPA, Marie, op. cit., cité par DELMOTTE, Alice, *Dé-faire la femme ; du Rêve à son ethno critique*, Acta fabula, vol. 11, n° 3, Notes de lecture, Mars 2010. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document5533.php>. Consulté le 24 mai 2024.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

dérouler selon les trois phases caractéristiques d'un rite de passage : la séparation, la marge et l'agrégation.

5.1.1. Séparations : Zina à la dérive, un être à part

Dans un premier temps, Zina se détache de son milieu originel, comme en témoigne sa naissance placée sous le sceau de la malédiction : « *un être exceptionnel, conçu pour son malheur la Nuit de l'Erreur, cette nuit où nous ne devons rien entreprendre...Mais cet être qui va être conçu en cette nuit n'est pas responsable de ce qu'il entreprendra sa vie durant* ». (P.96). Cette aura de réprobation l'exclut d'emblée de la communauté, marquant la séparation initiale du personnage.

Son propre prénom "Zina" qui signifie "adultère" et "fornication" en arabe institue d'emblée une forme de rupture avec les normes et les valeurs traditionnelles : « *Curieux, n'est-ce pas, de porter le nom de l'adultère !* » (P.104). Elle se voit ainsi d'entrée de jeu affublée d'une appellation transgressive qui l'extraît du cercle de la communauté vertueuse.

Cette aura de marginalité se double d'une forme d'élection pour le Mal dès sa conception (comme nous l'avons déjà précisé), comme en atteste les propos de son grand-père : « *Le Bien est en toi, le Mal est en toi. Choisis le Bien, sinon ton âme et celle de tes ancêtres seront consumées par le feu* » (P.32). Cette injonction manichéenne posant Zina comme porteuse d'une part de ténèbres l'érige en être à part, depuis l'origine même de son existence. Le maître Moulay Abdesslam ajoute : « *fille du trouble apparent et de l'errance du temps et du désordre, sache que tu as été maudite par les Anges gardiens* » (P.73) cela marque de manière définitive son exclusion du cercle de la bienséance et de la morale commune. Sa naissance est frappée d'une malédiction qui la voue au chaos. De même, quand il la désigne comme « *Ô toi, fille qui n'as jamais rencontré l'innocence, échappée d'un malentendu* » (P.74), cela institue Zina en un être né d'une faute originelle, d'un malentendu primordial avec l'ordre des choses. Une telle origine l'exclut d'emblée de toute forme d'intégration harmonieuse à la norme sociale.

Nous remarquons également, dès les premières lignes du récit, sa différence et sa séparation avec le monde qui se manifestent par son intériorité torturée et son être tourmenté : « *L'histoire que je porte en moi me pèse* » (P.13). Cette souffrance existentielle singulière, ce "poids" qui l'accable et la distingue des autres l'éloignent déjà de son entourage et du « réel » pour chercher refuge ailleurs, dans l'imaginaire.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Son rapport trouble au réel va également nourrir ce processus de séparation, comme lorsqu'elle affirme : « *Je me sentais obligée d'aller ailleurs, là où les nuages m'offraient des surprises, des personnages souvent difformes* » (P.14).

Zina se coupe peu à peu du monde sensible au profit d'un ailleurs onirique peuplé de chimères, accentuant son isolement de la réalité collective. Elle est aussi attirée par les forces du mal, les djinns : « *Je répétais après lui, plus pour lui faire plaisir que pour éloigner de moi la tentation d'être en contact avec les djinns de la maison* » (P.30). Elle instaure ainsi une forme de rupture avec le monde surnaturel, avec ces entités des croyances populaires que Zina semble défier délibérément.

Cette attirance pour l'univers du fantastique et le trouble se confirme dans cette affirmation : « *Je rêvais de vivre au fond de ce puits* » (P.83), où le puits symbolise un espace à part, asocial et potentiellement maléfique. Zina aspire à s'extraire du monde ordinaire.

L'hypothèse « *tu n'es probablement pas la fille de ton père* » (P.78) insinue même une forme de bâtardise fondamentale, une totale illégitimité à se prévaloir d'une quelconque filiation avec son milieu d'origine. L'idée « *tu aurais eu cinq géniteurs, mais, en fait, tu serais la femme aux cinq visages* » (P.78) pousse cette idée de non-appartenance aux limites de l'inhumain. Son essence plurielle, inconstante, insaisissable fait d'elle un être radicalement à part.

Enfin, sa propre perception de sa différence radicale achève cette première phase séparatrice : « *Je ne suis que son ombre, son visage humain, avec un visage clair et sans rides, éternel dans sa jeunesse* » (P.93). Se décrivant comme une ombre, une survivance spectrale détachée du temps et de la condition humaine, Zina scelle par là même son exclusion de l'ordre des choses et des êtres ordinaires.

5.1.2. L'enlèvement de Zina dans les marges

C'est en développant sa révolte et sa quête de vengeance que Zina se trouve bloquée dans cette période liminaire, défiant sans cesse les interdits : « *Elle est belle dans son apparence physique et mauvaise dans son âme* » (P.104). Son être semble irrévocablement divisé entre deux pôles inconciliables, la maintenant dans un éternel entre-deux, opposant la beauté extérieure à la noirceur intérieure qui l'habite.

Lorsqu'elle décrit ses dons de clairvoyance :

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Je voyais les choses avec une précision extraordinaire. Tout devint clair. Je n'avais plus besoin de passer par le puits ou par les rêves. Je savais que j'allais grandir et qu'il fallait prendre mon destin en main. Je ne ferai pas de mal délibérément, mais gare à celui qui m'en ferait ! Je compris que j'avais un don, celui de la clairvoyance extrême, celle qui nous met au contact avec l'air, l'eau et le feu. Je portais en moi assez de vertus pour agir sur le Mal, soit pour l'empêcher, soit pour l'utiliser contre ceux qui seraient injustes. (P. 33).

Son avertissement « *Je ne ferai pas de mal délibérément, mais gare à celui qui m'en ferait !* » (P.33) laisse entrevoir sa capacité à basculer dans le mal si on l'offense. Cette mise en garde ambiguë suggère que ses pouvoirs pourraient être détournés à des fins vengeresses si elle est blessée.

De même, la confirmation qu'elle est "douée pour provoquer le malheur" autant que "le bonheur" la place dans un entre-deux trouble et ambiguë, aux frontières du bien et du mal, elle incarne une figure à la fois liminaire et manichéenne. Cette dualité révèle son potentiel pour semer à la fois le bonheur et la souffrance : « *Elle m'apprit que j'étais aussi bien douée pour provoquer le malheur que le bonheur.* » (P.39)

Mais de quoi se vengerait-elle ? Sur qui pèserait cette lourde menace ? Il paraîtrait que cinq hommes l'auraient un jour rencontrée et ne l'auraient pas reconnue. Ces hommes auraient essayé d'abuser d'elle, sans savoir qu'ils signaient leur arrêt de mort. Quel malheur ! Quelle détresse ! (P.104).

Ici le narrateur pose la question de l'objet de sa vengeance. Nous apprenons alors qu'elle nourrit des projets de représailles envers cinq hommes qui l'auraient un jour offensée, au point qu'ils auraient "signé leur arrêt de mort" en tentant de lui nuire.

Zina est mauvaise, sournoise, un être menaçant, son "vice" étant qualifié de "grand et invisible" « *Et le vice qu'apporta Zina est grand et invisible* » (P.105). On en vient même à prier pour qu'elle soit "éloignée de tout croyant" et que Tanger soit "débarrassée" d'elle, soulignant la dangerosité qu'elle représente désormais : « *Il faut prier pour qu'elle soit éloignée de tout croyant. Il faut prier pour que Tanger en soit débarrassée* » (P.105). Elle choisit délibérément de faire de la vie de Abid (l'un des cinq hommes) un enfer : « *descendre l'échelle du temps jusqu'au labyrinthe où la raison se perd, où le corps s'abandonne jusqu'à perdre les notions les plus élémentaires* » (P.127). Une image forte de son plongeon conscient dans les tréfonds de la folie vengeresse, abandonnant toute raison au profit de ses pulsions destructrices.

Malgré ses démons, nous arrivons à apercevoir chez Zina un désir profond de se libérer des forces destructrices qui l'habitent et de trouver enfin la paix intérieure, signalant sa volonté de sortir de cette phase liminaire de la "marge" pour entrer dans celle de

Chapitre II : Analyse du personnage principal

"l'agrégation". Elle exprime clairement son besoin d'"absence" et de "silence", comme une quête d'apaisement loin du tumulte intérieur qui la ronge : « *Je savais ce dont j'avais besoin : l'absence, le silence.* » (P.56). Ses souvenirs des "compagnons du silence" aux "figures défaites" ainsi que les "appels des gens du puits" venant "du fond des ténèbres" illustrent les tourmentes de son âme. Mais elle affirme alors qu'"il fallait rompre avec ce monde" pour "renaître dans des sentiments de paix", formulant son désir ardent de rompre avec ces forces négatives pour renaître, apaisée :

Il m'arrivait encore de me souvenir des compagnons du silence, de leurs figure défaites et torturées par le temps, d'entendre les appels des gens du puits qui me réclamaient du fond des ténèbres Il fallait rompre avec ce monde et renaître dans des sentiments de paix. Je comptais beaucoup sur cette expérience chez les gens de Muciqa pour m'en sortir (P.58)

La page devait être tournée pour Zina : « *Pour moi, cette page devait être tournée.* » (P.75), ceci renvoie à une image forte de sa volonté de mettre fin à cette période sombre. Elle exprime son besoin impérieux de "partir, disparaître" pour rejoindre "l'enfance, le silence et l'absence", un état de pureté, de quiétude quasi-originelle, loin des troubles qui la hantent : « *Mais il fallait partir, disparaître, aller là où je pouvais rejoindre l'enfance, le silence et l'absence.* » (P.91).

Cependant, malgré son désir sincère de se libérer des forces négatives qui la rongent et sa volonté d'abandonner les ténèbres pour une renaissance apaisée, Zina n'est pas parvenue à accomplir pleinement sa quête de soi et de rédemption. Au lieu de réussir cette transition vers "l'agrégation" et retrouver la paix intérieure, elle semble être restée bloquée dans cette phase liminaire de la "marge", prisonnière dans sa quête de vengeance. Sa descente dans la spirale de la vengeance s'est révélée plus forte, à l'aide de ses "messagères" Kenza, Zineb, Houda et Batoule, Zina poursuit ses projets de représailles envers Abid, Bilal, Carlos, Bachar et Salim : « *Ne me demandez pas d'où elles viennent ni ce qu'elles font en ma compagnie. Moi aussi, je les ai recueillies et j'en ai fait des messagères habilitées à puiser dans mon âme tout ce dont elles ont besoin pour mener à bien les missions que je leur confie.* » (P.158)

Cette incapacité à se défaire de ses pulsions vengeresses est d'ailleurs soulignée à la fin du récit : « *Zina est ailleurs, là où les ombres se dissolvent dans les ténèbres pour resurgir un jour d'hiver* » (P.312). Loin d'avoir trouvé la lumière et la paix tant désirées, son être semble voué à errer indéfiniment entre les "ombres" et les "ténèbres", sans parvenir à se détacher complètement de ce cycle de violence intérieure.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Conclusion

D'après l'analyse du personnage de Zina à travers les grilles de Hamon et de Greimas, nous pouvons dégager certains traits saillants reflétant son état d'esprit en tant que femme marocaine évoluant dans la société maghrébine.

Zina se révèle comme une femme profondément marquée par un lourd passé de souffrances et d'humiliations. La malédiction qui pèse sur elle depuis la naissance et les agressions subies par le passé ont engendré un désir ardent de vengeance et de rédemption.

À travers sa quête vindicative orchestrée contre ces cinq hommes représentant ses oppresseurs, Zina cherche à reprendre le contrôle, à rétablir son honneur bafoué. Le fait que ses adjuvants soient exclusivement des femmes (ses quatre messagères) symbolise une forme de solidarité féminine, un soutien mutuel dans cette lutte pour affirmer leur dignité face à la domination masculine. Cependant, au-delà de cette pulsion de vengeance nourrie par la colère et la rancœur, Zina aspire aussi à une quête plus profonde, spirituelle, de connaissance de soi et de rédemption. Guidée par des figures masculines telles que le maître Abdesslam, elle emprunte une voie initiatique ascétique pour se libérer des forces du Mal qui l'accablent. Son parcours apparaît alors comme une quête de libération intérieure, de paix et de réconciliation avec son moi profond.

Zina se révèle donc comme un personnage tiraillé entre ces deux pôles contradictoires : d'un côté la soif de vengeance, de l'autre l'aspiration à la rédemption spirituelle. Cette dualité reflète des tensions existentielles auxquelles sont confrontées de nombreuses femmes dans les sociétés maghrébines patriarcales, oscillant entre la révolte contre les injustices subies et le désir d'harmonie, entre l'affirmation de soi et la quête de transcendance. Son parcours met en lumière les tourments d'une âme troublée, oscillant sans cesse entre les ténèbres de la vengeance et la quête d'une paix intérieure. Malgré ses élans pour se défaire de son mauvais côté et renaître dans des sentiments de paix, Zina ne parvient pas à accomplir pleinement cette quête de soi ni à franchir le seuil de "l'agrégation". Elle reste ainsi bloquée dans cet entre-deux existentiel, cette marge génératrice de tant de souffrances. Ses "messagères" Kenza, Zineb, Houda et Batoule, ainsi que sa vengeance envers Abid, Bilal, Carlos, Bachar et Salim symbolisent son incapacité à se défaire de ce cycle de violence intérieure faisant d'elle un personnage liminaire.

Chapitre II : Analyse du personnage principal

Cette complexité du personnage de Zina ouvre des perspectives intéressantes pour aborder, dans le prochain chapitre consacré à la littérarité et à la socialité, les rapports entre littérature et société. Elle offre un terreau fertile pour approfondir, à travers une approche sociocritique, les liens profonds qui unissent l'œuvre littéraire à son contexte sociétal d'origine. Ses différentes quêtes, ses combats intérieurs et extérieurs, sont autant de miroirs réfléchissant les contraintes, aspirations et questionnements propres à la condition féminine au Maroc et plus largement dans les sociétés maghrébines. Sa quête vindicative résonne avec les luttes séculaires des femmes pour leur émancipation, tandis que sa quête spirituelle renvoie aux tensions identitaires traversant les sociétés arabo-musulmanes contemporaines. Ainsi, l'examen croisé de la littérarité et de la socialité à travers Zina nous offrirait une compréhension affinée des perméabilités fécondes entre fiction littéraire et terreau social, chacun nourrissant et façonnant l'autre.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Introduction

Après avoir analysé le personnage de Zina sous divers angles théoriques, nous proposons désormais d'explorer les liens profonds qui l'unissent à son terreau social et culturel. Car si tout personnage de fiction porte la marque d'une singularité, il demeure ancré dans un contexte sociétal donné qui le façonne.

Le parcours de Zina, femme marocaine aux multiples visages, semble en effet imprégnée des réalités, codes, tensions et conflits traversant la société maghrébine contemporaine. Ses quêtes, ses révoltes, ses combats pour l'affirmation de soi résonnent comme une parole féminine longtemps étouffée, tout en restant ancrée dans un contexte spécifique.

Nous nous proposons donc dans ce dernier chapitre d'analyser les différentes modalités par lesquelles la dimension sociale, les grands enjeux sociaux et culturels se trouvent réfractés, condensés, mis en tension dans la construction littéraire et la trajectoire du personnage romanesque. Nous examinerons comment ces enjeux sociaux se cristallisent dans la construction de ce personnage, à la croisée de la littérarité et de la socialité. Nous poserons les jalons théoriques de cette approche en revenant sur les notions clés de littérarité, de sociologie de la littérature et de la sociocritique. Ces différents cadres conceptuels nous permettront d'appréhender les processus complexes par lesquels le fait littéraire se trouve indissociablement lié à son ancrage social et culturel.

Nous analyserons ensuite les thématiques majeures qui affleurent chez Zina et font écho à des enjeux sociologiques cruciaux pour les sociétés nord-africaines. Enfin. Nous poursuivrons notre examen en nous intéressant cette fois aux stratégies rhétoriques, discursives et stylistiques déployées par l'écriture romanesque pour dire et donner corps, depuis l'espace de la fiction, à ces différentes tensions sociales qui la traversent. Les différentes figures de style mobilisées (métaphores, comparaisons, antithèses, etc.).

Ainsi, par un va-et-vient constant entre différents niveaux d'analyse, nous cernerons comment Zina, condensé symbolique, se trouve modelée par les forces sociales et idéologiques en mutation, tout en ouvrant un espace de résonance où s'expriment les tourments et aspirations les plus intimes.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

1. Lecture thématique : entre littérarité et socialité

Aborder une œuvre littéraire implique de considérer deux dimensions fondamentales et intimement liées : la littérarité et la socialité. Ces deux notions, bien que distinctes, sont inextricablement enchevêtrées et se nourrissent mutuellement dans un perpétuel mouvement dialogique.

La littérarité désigne dans l'ensemble ce qui fait la spécificité et l'essence même de la littérature, ce qui distingue le texte littéraire des autres types de textes. C'est l'ensemble des caractéristiques formelles, stylistiques, rhétoriques, linguistiques qui confèrent à un texte sa "littérarité", sa dimension esthétique et poétique singulière.

La socialité, quant à elle, renvoie à tout ce qui relève du social, des réalités socio-historiques, culturelles, idéologiques dans lesquelles s'ancre et depuis lesquelles émerge l'œuvre littéraire. La socialité interroge les porosités, les influences mutuelles entre le fait littéraire et son univers social. Claude Duchet révèle que la socialité désigne : *« tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui »*¹⁵³. Nous comprenons qu'un texte romanesque ne peut être considéré comme une œuvre purement autonome, mais qu'il porte nécessairement l'empreinte et les traces de la société réelle qui lui préexiste. Le roman refléterait ainsi, d'une manière ou d'une autre, les pratiques, les codes et les représentations en vigueur dans un milieu socio-historique particulier.

Roland Barthes expliquant à son tour cette notion de socialité :

Si j'ai posé le problème de la socialité de la littérature, c'est que justement je voudrais arriver peu à peu à rendre le caractère spécifique (...) de la littérature. C'est un objet spatialement très particulier, puisqu'elle se présente comme un langage universel et qu'elle est en même temps un langage particulier (...) ce qu'il y a d'intéressant dans la littérature, ce n'est pas le fait qu'un roman reflète par exemple, c'est de pratiquer ce qu'on pourrait appeler une mimesis des langages, une sorte d'imitation générale des langages. C'est finalement l'écriture littéraire antérieure qu'il copie¹⁵⁴.

Barthes affirme que s'intéresser à la "socialité" de la littérature, c'est-à-dire à son ancrage social, permet justement de mieux cerner sa spécificité en tant qu'objet à la fois universel (langage) et particulier (usage singulier du langage).

¹⁵³ DUCHET, Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, no 16, Paris, 1973, p. 449.

¹⁵⁴ BARTHES, Roland, *Sur la littérature*, Paris, 1980, pp. 12-13.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Ce qui caractériserait la littérature ne serait pas tant sa capacité à refléter le réel, mais plutôt sa façon de rejouer, d'imiter, de reprendre de manière inédite les codes et les formes d'écritures littéraires passées.

D'un côté, il est essentiel de garder à l'esprit que toute création littéraire, aussi singulière soit-elle, n'émerge jamais mais s'ancre profondément dans un terreau socio-historique, culturel et idéologique particulier. Une œuvre est indissociable des réalités, des représentations, des enjeux, des tensions et des discours qui traversent et façonnent la société dont elle est l'émanation. Elle porte en elle, de manière plus ou moins visible, les marques de cette filiation et de cet enracinement originel.

C'est précisément dans cette tension féconde, dans ce va-et-vient dialectique permanent entre ces deux pôles que réside la richesse et la complexité du fait littéraire. Loin d'être de simples reflets passifs, les œuvres littéraires sont des lieux de condensation, de négociation, de dépassement perpétuel des influences et des discours sociaux qui les traversent et les innervent.

Ainsi, saisir une œuvre dans toute sa densité implique une démarche d'analyse transdisciplinaire, à la croisée de ces deux dimensions complémentaires que sont la littérarité et la socialité. Il s'agit d'être attentif aux échos du réel social, idéologique, anthropologique qui affleurent au creux de sa construction littéraire singulière, tout en explorant la façon dont celle-ci se réinvente et se transcende elle-même par son travail sur la langue, les formes, les imaginaires.

1.1. L'immanence littéraire : la littérarité

Conformément à la vision des formalistes russes L'immanence littéraire consiste à analyser le texte comme système de rapport interne indépendamment des considérations externes : psychologique, sociale, politique etc; elle renvoie à l'idée que le sens et la valeur d'une œuvre littéraire résident entièrement dans le texte lui-même, séparément de tout élément extérieur. C'est une approche qui étudie l'œuvre comme un système clos et autonome¹⁵⁵.

¹⁵⁵Revue texto, « Immanence littéraire et thématique », 2007. (en ligne) Disponible sur:<http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2706/immanent.pdf>. Consulté le 29 mai 2024.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Son lien avec la notion de littérarité est très fort. La notion de littérarité a été inventée dans les années 20 par le linguiste et poéticien Roman Jakobson pour désigner l'objet de ce que devait être une science de la littérature: *«L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »*¹⁵⁶. Il ajoute qu'elle est : *« plus dense, plus cohérente, plus complexe. »*¹⁵⁷. En fait, selon Jakobson, l'objet d'étude de la "science de la littérature" ne doit pas être la littérature en général, mais bien la "littérarité", c'est-à-dire les propriétés spécifiques qui font qu'une œuvre accède au statut d'œuvre littéraire. La littérarité ferait référence à cette dimension particulière, plus dense, cohérente et complexe de l'écriture littéraire qui la distingue d'autres types de discours. Ce parti pris « formaliste » (Jakobson appartient à l'école dite des « formalistes russes ») a été une réaction contre les autres discours utilisés dans le cadre des études littéraires (discours biographique, psychologique, historique, politique, philosophique...) qui ne tenaient pas compte de la spécificité du langage littéraire.

La science de la littérature telle que Jakobson la conçoit et qu'il appellera plus tard « poétique » part en effet du principe que le langage littéraire se distingue des autres langages (par exemple scientifique et journalistique) par son caractère « opaque » : loin d'être le médiateur « transparent » d'une pensée, il est d'abord une forme (un ensemble de faits verbaux) qui attire l'attention sur elle-même. Étudier la littérarité des œuvres littéraires consiste donc, pour Jakobson, à étudier l'ensemble des procédés littéraires utilisés par les écrivains. C'est dire que la notion de littérarité constitue l'une des réponses à la question qui hante toute théorie littéraire : Qu'est-ce que la littérature ?

Pour l'immanence littéraire, la littérarité d'une œuvre se trouve précisément dans les qualités intrinsèques au texte :

- Les procédés formels d'écriture (style, langage, structure narrative, etc.)
- Les artifices rhétoriques et poétiques du langage littéraire
- L'agencement particulier des mots et des phrases
- Le travail sur le signifiant (ambiguïtés, polysémies, connotations, etc.)
- La dimension symbolique, métaphorique, allégorique du texte
- Les effets de sens produits par l'organisation propre du texte

¹⁵⁶JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 15.

¹⁵⁷Ibid., p. 46.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Ainsi, l'immanence littéraire rejette l'idée que le sens provient de facteurs extérieurs (biographie de l'auteur, contexte historique...). Elle postule que la littérarité, c'est-à-dire la nature proprement littéraire de l'œuvre, réside à l'intérieur du texte lui-même, dans sa facture formelle et langagière singulière.

L'analyse immanente vise donc à faire ressortir les mécanismes textuels qui constituent la littérarité spécifique de chaque œuvre littéraire, indépendamment du rapport qu'elle entretient avec son environnement social auquel s'intéressent d'autres approches, la sociologie de la littérature et la sociocritique en l'occurrence.

1.2. Sociologie de la littérature : lien sociologie et littérature

Les sociologues ne nient pas la part de génie, de créativité qui peut résider dans l'œuvre des grands écrivains. En revanche, ils soulignent que même les plus grands artistes, les esprits les plus originaux ne créent pas à partir de rien, dans un vide absolu.

Prenons le poète Charles Baudelaire comme exemple. En effet, sa puissance d'imagination, son travail formel sur la langue, son univers symbolique, sont l'expression d'un génie inimitable en son temps. Mais en même temps, Baudelaire est un homme issu de la bourgeoisie, imprégné de la culture et des sensibilités de son époque. Ses audaces poétiques ne prennent tout leur sens que resituées dans le contexte socio-culturel du XIX^{ème} siècle dont elles sont les sublimes fleurs.

En résumé, selon la sociologie de la littérature, l'écrivain n'est jamais un créateur absolument libre et autonome, produisant son œuvre. Il est pris dans un ensemble de déterminations et de contraintes sociales qui orientent et conditionnent en grande partie son travail créatif.

Pour Lucien Goldmann, la littérature ne peut être comprise en faisant seulement une analyse interne et formelle des textes, comme le préconisent les approches immanentes. Il faut replacer les œuvres dans leur contexte social de production et de réception.

Goldmann affirme que toute création littéraire est indissociable de la vision du monde spécifique d'un un groupe social déterminé (classe, couche, fraction de classe) à un moment historique donné.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Les structures mentales profondes de ce groupe, ses aspirations, ses schèmes de pensée et de valeurs, vont se refléter de façon transposée et imagée dans l'œuvre littéraire : « *les structures psychiques de certains groupes sociaux et notamment des couches moyennes* »¹⁵⁸.

Goldman explique que : « *toute grande œuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde. Celle-ci est un phénomène de conscience collective qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète* »¹⁵⁹.

Ainsi, l'écrivain n'est pas un créateur purement individuel et autonome. Il est d'abord le porte-parole, souvent inconscient, d'une conscience collective qui le dépasse et qui structure son univers mental et imaginaire. Son œuvre exprime les tensions, les conflits et les potentialités encore inaccomplies de cette vision du monde de classe.

Pour Goldmann, le critique doit donc opérer un véritable déchiffrement de l'œuvre littéraire. Il faut mettre au jour la structure signifiante sous-jacente en étudiant ses homologues structurelles avec la vision du monde collective dont elle est l'expression indirecte et sublimée.

Cette démarche passe par une analyse rigoureuse des formes romanesques : système des personnages, structures narratives et symboliques, significations profondes. Ces éléments formels sont les médiations à travers lesquelles la conscience de classe se réfracte dans l'imaginaire littéraire.

Pour Goldmann, décrypter ce lien homologique entre forme littéraire et structure mentale collective permet de ressaisir le sens anthropologique total d'une œuvre, qui n'est jamais un pur produit individuel mais le reflet symbolique d'une situation historique et des conflits d'une société donnée.

¹⁵⁸GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 37.

¹⁵⁹GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Essai sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et le théâtre de Racine, Ed. Gallimard, Paris, 1955. p.28.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

1.3. Sociocritique : lire la socialité du texte littéraire

Le terme de sociocritique a été introduit en 1971 par Claude Duchet. Selon lui, la sociocritique se conçoit effectivement comme un prolongement et un affinement de certaines perspectives ouvertes par la sociologie de la littérature. Cependant, elle entend opérer un déplacement de l'objet d'étude central :

On tend à regrouper sous ce terme deux interrogations critiques relativement différentes : la première est celle de la sociologie de la littérature, qui s'intéresse au fonctionnement social de la création littéraire (statut des institutions littéraires, condition de production des textes, relation avec le publique...) ;La seconde est la sociologie des textes, qui cherche à retrouver dans l'œuvre elle-même à la fois la représentation d'un univers social et ses préoccupation, et les traces de l'imaginaire collectif, selon une sorte de parallèle entre structure de l'œuvre et structures sociales. Cette sociologie des textes s'inspire souvent des catégories marxistes (G.Luckacs, L.Goldmann)¹⁶⁰.

Selon cette perspective, sociocritique constitue une branche spécifique de la sociologie littéraire, tout en opérant un ressaisissement du textuel, sans pour autant retomber dans l'illusion d'une autonomie absolue de la littérature. Elle vise à articuler de la manière la plus fine possible les instances du textuel et du social, à analyser leurs relations complexes et leurs médiations réciproques. Ainsi, nous pouvons considérer la sociocritique comme un enrichissement et un approfondissement de la sociologie de la littérature, ancré dans la rigueur d'une analyse immanente renouvelée et débarrassée de ses impensés idéalistes et formalistes.

D'après Claude Duchet : « *C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension Valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité* » ¹⁶¹. En effet, l'un des principes fondamentaux de la sociocritique réside dans sa volonté d'explorer la "socialité" des œuvres littéraires, c'est-à-dire cette présence foncière du social qui s'y loge, tout en considérant leur spécificité esthétique, leur dimension proprement littéraire et valorielle.

Pour Duchet, la visée n'est nullement de réduire les textes à de simples reflets ou illustrations d'un contexte socio-historique donné. Au contraire, la sociocritique s'attache à

¹⁶⁰Philippe Gilles, *Lexique des termes littéraire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 475.

¹⁶¹ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, « Convergences critiques :introduction à la lecture du littéraire », *Office des publications universitaires*, Ben Aknoun (Alger), 1995, p. 261. (en ligne) Disponible sur : <https://opu.dz/fr/livre/langues-et-litt%C3%A9ratures-etrang%C3%A8res/convergences-critiques-introduction-%C3%A0-la-lecture-du>. Consulté le 29 mai 2024.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

déchiffrer la manière singulière dont le social se réfracte, se rejoue, se déforme au travers du travail formel, rhétorique, stylistique particulier de chaque œuvre.

C'est précisément cette facture esthétique qui fait la valeur littéraire des textes, que la sociocritique s'efforce d'articuler à leur incontournable ancrage dans des réalités sociales, des tensions idéologiques, qui les imprègnent et leur donnent une partie de leur intelligibilité. La sociocritique ne dissocie donc pas ces deux dimensions constitutives des œuvres, elle vise au contraire à les analyser dans leur relation complexe, dans leurs médiations réciproques et stratifiées au fil du texte.

Cette perspective prend en charge à la fois l'explication contextuelle de l'œuvre littéraire et son autonomie de fonctionnement. La sociocritique a pour objet d'étude une lecture immanente du texte et la restitution de sa teneur sociale : interroger la socialité de l'œuvre dans sa textualité¹⁶².

Ainsi, nous comprenons que la démarche sociocritique conjugue, à la fois, une "lecture immanente" des structures formelles et sémantiques de l'œuvre, et une restitution de leur teneur sociale, c'est-à-dire un déchiffrement des discours, des représentations collectives qui s'y investissent et s'y transforment de manière toujours singulière. En définitive, pour Duchet, l'enjeu de la sociocritique est d'interroger cette "socialité" intrinsèque des œuvres littéraires, cette présence du social qui s'incarne et se rejoue dans la matérialité même de leur textualité, sans jamais absolutiser ni rabattre l'une sur l'autre ces deux instances qui se co-constituent mutuellement.

De même Duchet ajoute :

Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. Dedans de l'œuvre et dedans du langage: la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire¹⁶³.

Duchet affirme ici que pratiquer une lecture sociocritique revient à ouvrir l'œuvre littéraire de l'intérieur, à en explorer les tensions, les frottements avec ce qui la précède et la conditionne dans l'espace social. Le projet créateur de l'auteur se heurte en quelque sorte aux résistances, aux strates d'un "déjà-là" : codes culturels préexistants, modèles esthétiques établis, attentes et demandes d'un public, dispositifs institutionnels encadrants.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Ibid, p. 264.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

C'est selon cet angle que la sociocritique interroge les présupposés sociaux implicites qui sous-tendent et travaillent en sourdine le texte littéraire. Elle vise à mettre au jour ce qui reste tu, impensé, refoulé dans l'œuvre, mais qui pourtant en conditionne la formulation singulière. Duchet évoque même l'"inconscient social" des textes qu'il s'agit d'explorer et d'interpréter au prisme de l'imaginaire collectif.

Ce faisant, la sociocritique porte une attention particulière à la façon dont les déterminations sociales imprègnent la représentation des personnages littéraires, leur identité, leur parcours fictionnel. Car c'est bien souvent à travers ces figures de papier que s'expriment et se négocient en sourdine les tensions, les contradictions idéologiques d'une société.

Cette perspective nous semble particulièrement féconde pour notre étude du roman *La Nuit de l'Erreur* et de son personnage principal Zina. À travers le destin singulier de cette femme, nous pouvons en effet lire en creux les conflits, mais aussi les marges de liberté et d'affirmation qui caractérisent la condition féminine dans le contexte socioculturel maghrébin, marocain d'alors.

Les choix de vie de Zina, ses aspirations, ses combats intimes contre les normes établies nous semblent cristalliser les contradictions, les luttes de représentations qui travaillent alors les rapports sociaux de genre au Maroc. C'est cette "socialité" profonde du personnage, ce tiraillement entre l'individuel et le collectif que nous tâcherons de déchiffrer au plus près du texte romanesque à l'aune des outils de la sociocritique.

1.3.1. Parcours d'une femme, reflets d'un Maghreb en mutations

On peut voir à quel point la situation des femmes du Maghreb, plus exactement du Maroc, a été marquée au fil des siècles par un fort héritage socioculturel et religieux patriarcal. Les femmes étaient reléguées au rôle de femme au foyer et de mère. Leur identité féminine s'est limitée à l'espace privé et domestique. L'éducation ou le travail étaient des sphères lointaines pour elles, subordonnées à des concepts et dogmes sexistes auprès desquels la femme devait rassasier son intention. En d'autres termes, le sexe, la religion et la condition sociale des femmes les a confinées dans l'espace du féminin, tel que défini par ces sociétés. En outre, ils ont été saturés et soutenus par divers stéréotypes et images qui les ont valorisés

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

en tant qu'êtres vertueux, mais inférieurs par rapport à l'homme, en tant que tuteur : père, frère ou mari¹⁶⁴.

En outre, le corps des femmes a été considéré comme un territoire à discipliner, une source potentielle de "fitna"¹⁶⁵ à régir pour le compte de l'honneur de la famille où la religion a contribué à renforcer ces représentations inégalitaires. À cet égard, le droit de la famille de ces pays s'est longtemps caractérisé par une vision patriarcale de la femme, du couple et de la filiation.

Néanmoins, au 20ème siècle, d'importants mouvements de femmes et féministes ont vu le jour pour briser ces cadres séculaires. Si le nouveau Code de la Famille marocain de 2004 a bien constitué une avancée, nombre de dispositions continuent d'être jugées comme discriminatoires¹⁶⁶. Parallèlement, de nouveaux modèles d'émancipation féminine se diffusent : une jeune génération, moins rurale et moins pauvre, aspire aujourd'hui à l'égalité, à l'autonomie et à l'affirmation de soi. Devant l'ampleur des conservatismes traditionalistes, ces courants progressistes suscitent d'inévitables réactions. La condition féminine dans cette région semble ainsi aujourd'hui être crise entre ces forces d'accablancements patriarcales et ces ripostes modernistes qui réclament l'égalité. C'est un monde qui se développe et change, une civilisation en mouvement¹⁶⁷.

Le parcours tourmenté et dévastateur de notre protagoniste Zina semble bien révéler ces tensions et contradictions qui traversent alors l'univers féminin maghrébin, marocain. Son errance spirituelle, sa liberté de ton, son rapport au désir font d'elle une sorte de miroir grossissant de ces nouvelles aspirations émancipatrices en conflit avec les injonctions patriarcales. C'est en effet, dans ce terreau socioculturel complexe que s'enracine la figure de Zina, héroïne du roman, *La Nuit de l'Erreur* de Ben Jelloun. À travers son parcours singulier, nous pouvons lire les tensions qui traversent alors l'univers féminin maghrébin, entre injonctions traditionnelles, l'esprit de vengeance et aspirations émancipatrices.

¹⁶⁴ HACHLOUF, Brahim, « La femme et le développement au Maghreb. Une approche socio-culturelle », *Afrika Focus*, Vol.7, Nr.4, 1991, pp 330-354. [En ligne] Disponible sur : <https://openjournals.ugent.be/af/article/61024/galley/185429/view/>. Consulté le 30 mai 2024.

¹⁶⁵ *Fitna*, au pluriel *fitan*, est un mot [arabe](#) utilisé pour désigner différents [schismes](#) politico-religieux, guerres civiles, rivalités et divisions entre les [musulmans](#) : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fitna>

¹⁶⁶ <http://jafbase.fr/docMaghreb/EtudeDroitMarocain.pdf>.

¹⁶⁷ Idem.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Dans le roman *La Nuit de l'Erreur*, nous retrouvons également quatre autres personnages majeurs qui ont contribué à la quête de vengeance de Zina face à la gent masculine, ses quatre messagères : des personnages féminins centraux du roman qui éclairent d'un jour saisissant la dimension sociale des injustices qu'ils ont subies.

« *Elles ne s'étaient pas retrouvées par hasard. Il était écrit qu'elles se rencontreraient pour se laver de leur histoire, pour ne constituer qu'un seul et même être.* » (P.159).

Nous comprenons que ces femmes - Zina, Batoule, Kenza, Houda et Zineb - incarnent en réalité les différentes formes d'oppression, de violence, de déni d'humanité et de liberté qui ont longtemps frappé les femmes dans les sociétés patriarcales maghrébines.

Leur désir de vengeance prend dès lors une résonance puissante en écho aux luttes des femmes pour leur émancipation et leur autodétermination. Chacune d'entre elles semble porter en elle une part de la révolte sourde et légitime contre les multiples dominations masculines et les traditions ancestrales existantes ainsi au Maroc.

Batoule, mariée de force à seize ans puis répudiée pour la couleur de sa peau, cristallise l'aliénation des femmes noires, réduites à des objets d'échange sans considération pour leur consentement ou leur dignité : « *Batoule n'avait même pas seize ans lorsqu'elle fut donnée en mariage à Hmidou, son cousin, (...) Au bout de quelques semaines, Hmidou répudia Batoule en lui reprochant d'être une négresse, (...) Batoule retourna chez ses parents et pleura longtemps* ». (P.159).

Kenza, domestique battue et cocue, renvoie crûment aux violences conjugales et à l'autorité arbitraire du mari, légitimées par un système patriarcal oppressant :

Elle refusa d'obéir. Il la gifla et s'en alla. Trois jours plus tard, il revint, accompagné d'un jeune homme efféminé. Il s'enferma avec lui et demanda à Kenza de leur servir à boire et de préparer les anchois en tapas. Ce qu'elle fit. Quand elle entra dans la chambre, elle découvrit les deux hommes nus dans le lit nuptial. (P.160).

Houda, enfermée pour appétit sexuel jugé dérangeant, représente l'injonction faite aux femmes de contrôler leur désir sous peine de subir la répression des corps et des esprits : « *Un jour on l'emmena chez un marabout réputé pour calmer les excitations précoces des jeunes filles... Elle fut enfermée dans une pièce vide* » (P.162).

Zineb, qui forge un monde parallèle, faute de liberté, témoigne de l'étouffement des aspirations et du confinement des femmes à la sphère privée : « *Zineb vivait de ces histoires, qu'elle se remémorait chaque fois qu'elle avait faim. C'était une avaleuse d'histoires. A force*

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

de les raconter, elle finis- sait par les transformer, les arrangeant comme si c'était sa propre vie » (P.161).

Zina enfin, marquée dès la naissance par une malédiction et une altérité radicale, incarne la relégation des femmes au rang de parias, d'êtres souillés et impurs au sein de l'espace social.

Leur projet de vengeance prend ainsi une dimension collective et profondément politique de lutte contre les multiples oppressions systémiques qu'elles ont subies pour la seule "faute" d'être nées femmes. Orchestré par Zina, il devient l'expression purificatoire d'une révolte séculaire contre les dominations de genre.

Au prisme de cette lecture sociocritique, leur entreprise collective émerge comme un véritable chant de révolte des femmes contre la matrice patriarcale qui a tant entravé leur liberté et leur épanouissement en tant que sujets à part entière. Une insurrection fictionnelle aux résonnances très contemporaines contre toutes les formes de "mal-naissance" que la condition féminine a pu longtemps représenter au Maghreb et ailleurs.

1.4. Dimension sociale des thématiques

Nous nous proposons ici d'aborder un sujet essentiel qui sous-tend l'œuvre littéraire à l'étude : la dimension sociale des thématiques abordées. Car, si la littérature puise dans l'imaginaire et la créativité de l'auteur, elle n'en demeure pas moins profondément ancrée dans des réalités sociétales qui l'ont vue naître.

Comme nous l'avons déjà précisé, les thèmes explorés, les questionnements soulevés, les tensions mises en scène dans un roman ne sont jamais détachées des enjeux, des luttes, des représentations collectives qui innervent une société à un moment donné de son histoire. L'écrivain, même lorsqu'il déploie les ailes de sa fiction la plus débridée, reste imprégné des grands courants idéologiques, des clivages ou des débats qui agitent son époque.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

1.4.1. L'entre deux : entre révolte et vengeance

La révolte et la vengeance peuvent être deux concepts différents, bien que, dans certains cas, ils se rejoignent ou suscitent une confusion ambiguë entre eux.

La révolte peut être définie comme le soulèvement, l'opposition violente contre l'ordre établi, le conformisme, les normes ou un pouvoir qu'on considère comme oppressant. C'est l'acte de la défense et de l'insubordination à l'autorité sur laquelle l'on ne veut pas performer ou exécuter. Dans la plupart des cas, la révolte est motivée par un profond sentiment d'injustice, d'oppression et de négligence de droits individuels ou collectifs, elle est pleine d'idéaux de liberté, d'émancipation et de volonté de changer¹⁶⁸.

En revanche, la vengeance est un désir fondamentalement plus personnel et passionnel. Cela signifie non pas simplement riposter en nature, mais infliger du mal ou de la douleur comme rétribution pour un tort subi. Contrairement à la révolte, qui contient un élément d'élaboration, la vengeance est un acte de représailles pur et simple : une tentative brutale de rééquilibrage du rapport de force. Elle ne cherche pas à changer l'ordre des choses dans son ensemble, mais à compenser spécifiquement le dommage¹⁶⁹.

Cependant, une certaine ambiguïté peut exister entre ces deux notions. En effet, un acte de vengeance personnelle peut parfois prendre des proportions telles qu'il en vient à remettre en cause un système plus large. À l'inverse, une révolte collective trouvera souvent sa source première dans une accumulation de ressentiments ou de vengeances individuelles.

C'est particulièrement le cas du personnage de Zina dans le roman. Son désir initial de vengeance envers les cinq hommes qui l'ont humiliée semble d'abord très personnel et vindicatif. Mais les moyens démesurés qu'elle déploie en rassemblant ses messagères, les dégâts causés, font basculer sa quête dans une dimension de révolte plus large, de remise en cause radicale des rapports de force entre hommes et femmes dans cette société. Sa vengeance devient alors prétexte à une insoumission, une émancipation transgressive des normes établies. La frontière se brouille entre ressentiment privé et mouvement insurrectionnel.

¹⁶⁸ « La révolte », *In : Etudes*, Numéro 5 (Tome 408), 2008, pages 662 à 671. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-5-page-662.htm>. Consulté le 31 mai 2024.

¹⁶⁹ LEFRANC, Sandrine, *La vengeance des victimes*. 2016, http://memorywf.hypotheses.org/category/nommer_ffhalshs-01524800.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Si le désir de vengeance semble primer, avec cette volonté exprimée de châtier et de « *briser ceux qui furent indignes des dons de la nuit* » (p.109), nous ne pouvons dissimuler la dimension de révolte sociale et de renversement des codes qui sous-tend les actes de Zina.

En choisissant délibérément ses messagères pour exécuter sa vengeance, comme l'indique ce passage : « *J'ai mis toute mon âme dans son être. Je l'ai faite comme on fait un pain* » (p.183) à propos de Kenza, Zina s'arroge un pouvoir habituellement dévolu à la sphère masculine. Elle modèle ses alliées à sa convenance, s'érigant en véritable "maître d'œuvre" selon ses propres termes.

De plus, l'identité même de ces messagères, « *la métisse Batoule, la blanche Kenza, la brune Zineb et Houda à la peau miel* » (p.159), semble symboliser un désir de transcender les carcans identitaires et de briser les catégories établies.

Le fait que Zina envoie ses suivantes s'attaquer de manière systématique à ces cinq hommes paraît une remise en cause des rapports de pouvoir traditionnels. La punition infligée à Carlos par Zineb, le plongeant dans la folie totale : « *Il s'enferma chez lui, laissa pousser sa barbe, ne parlait plus à ses femmes ni à ses enfants. Il avait installé un grand miroir dans son bureau et s'entretenait à longueur de journée avec son image.* » (p.216-217) ce passage illustre ce renversement des rôles.

Enfin, l'ambiguïté tient aussi dans les motivations même de Zina. Sa révolte, son refus d'être réduite à l'état de "victime silencieuse" comme cela était attendu des femmes, alimente et légitime en quelque sorte son besoin de vengeance impitoyable. Réciproquement, l'assouvissement de cette vengeance lui permet de concrétiser dans une violence libératrice sa révolte. Les deux notions se nourrissent ainsi mutuellement dans une forme de continuum.

Ainsi, bien que mue par une soif de revanche, Zina s'approprie des attributs virils, défie les codes sociaux, et redistribue les cartes du pouvoir entre hommes et femmes. Sa vengeance s'accompagne d'une rupture profonde avec l'ordre établi, laissant émerger une révolte émancipatrice afin de conquérir une autonomie et une liberté.

Nous percevons donc chez ce personnage complexe une hybridation entre sa quête de vengeance personnelle et une forme de révolte plus large contre les déterminismes sociaux qui l'ont initialement asservie. Sa psychologie complexe illustre bien cette porosité des frontières entre révolte et vengeance, entre volonté de rupture collective et ressentiment personnel. Son parcours charrie ces deux dimensions dans une ambiguïté féconde, créatrice d'une puissante

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

dynamique d'émancipation par la destruction. C'est cette dualité ambiguë qui fait toute la richesse du parcours de Zina.

1.4.2. Le corps : la féminité et l'érotisme, un moyen pour une fin ?

Traditionnellement, le corps de la femme a souvent été réduit à un objet de désir et de domination pour le regard masculin. Réduit à sa dimension charnelle, il était censé susciter l'attirance mais demeurer passif et docile¹⁷⁰. Cependant, dans une dynamique de vengeance, le corps de la femme peut devenir une arme de domination, une force agissante plutôt qu'un simple réceptacle. Son pouvoir de séduction n'est plus subi mais résolument investi comme un moyen d'obtenir l'ascendant.

Cette féminité renvoie à une manière d'être, à un ensemble de traits, de qualités ou de stéréotypes culturellement associés au genre féminin : la douceur, la sensibilité, la séduction, mais aussi parfois la ruse ou la manipulation. Là encore, se réapproprier pleinement ces "armes de la féminité" confère à la femme une forme de puissance paradoxale, détournant ces mêmes attributs généralement considérés comme des faiblesses. Objet de convoitise mais aussi de méfiance, le corps féminin incarne à la fois la tentation charnelle et le mystère insondable.

Toutefois, Zina semble se réapproprier pleinement cette dimension érotique de son corps pour en faire un instrument de pouvoir retourné contre les hommes. L'érotisme se distingue de la sexualité par sa dimension esthétique, symbolique et quasi-mystique. Il ne se réduit pas au simple assouvissement du désir charnel mais le sublime en une véritable célébration sensuelle des corps, une quête de l'absolu par les sens. En cela, l'érotisme frôle le sacré, l'indicible, il est cette frontière ténue entre le matériel et le spirituel, le rite et la transgression¹⁷¹. C'est précisément ce que fait Zina avec son corps : « *Il sent la main puis les lèvres de Zina entourer son pénis* » (p.153), elle prend l'ascendant sur Abid par la sensualité au lieu d'en être la passive destinataire. Cette maîtrise assumée de l'érotisme confère à Zina

¹⁷⁰SEGUIN, Marie-Hélène, *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truismes de Marie Darrieussecq et Clara et La pénombre de José Carlos Somoza*, Université du Québec, Montréal, Février, 2011.

¹⁷¹BOULE, Jean-Pierre, « Érotisme, désir et sadisme chez Sartre », in *Sarte Studies International*, 2017. [En ligne] Disponible sur : <https://www.bing.com/ck/a?!&&p=a7cf50f796301269JmldtHM9MTcxODQ5NjAwMCZpZ3VpZD0xMThhNzQxNy04Mzg2LTZyYTAtMDg2NS02MDU4ODJINzYyYTAmaW5zaWQ9NTE4OA&ptn=3&ver=2&hsh=3&fclid=118a7417-8386-63a0-0865-605882e762a0&psq=%c3%89rotisme%2c+d%c3%a9sir+et+sadisme+chez+Sartre+JEAN-PIERRE+BOULE&u=a1aHR0cHM6Ly93d3cuanN0b3lub3JnL3N0YWJsZS80NDY1MjkwNQ&ntb=1>. Consulté le 1^{er} juin 2024.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

une aura à la fois charnelle et mystique. Son corps n'est plus simple objet de désir mais vecteur d'une forme de transcendance quasi-sacrée, comme le suggère sa description « *belle comme le désir de la mort quand la sérénité a été atteinte* » (p.98). L'érotisme déployé par Zina frôle le domaine du rite, de la célébration extatique des sens : « *Sa langue continuait à éveiller une à une des dizaines de sensations et, lorsqu'elle sentait que l'éjaculation était imminente, elle l'arrêtait en appuyant sur sa trajectoire au point de me faire mal.* » (P.177).

Cette dimension sacrée se prolonge dans les scènes où Zina apparaît entourée de ses messagères, formant "une seule figure" auréolée de "lumière". Leur sensualité émane d'un lien spirituel autant que physique avec Zina, initiatrice et guide : « *Elles formaient une seule et même figure. Elles avaient toutes la tête baissée, penchées vers une source de lumière qui les protégeait du Mal* ». (170).

La féminité de Zina se définit donc par cette alchimie subtile entre la sensualité brute et l'élévation mystique, la chair et l'esprit. Elle lie le corps et l'âme en une forme d'érotisme transcendant et libérateur.

Cette féminité revêt également des aspects plus guerriers lorsque Zina use de ses "séductions" et "charmes" pour asservir ces "pantins" d'hommes "indignes" (p.109). La séduction devient alors un art difficilement discernable de la manipulation. Celle qui était la "proie" reprend le pouvoir de l'amorce et du piégeage.

Nous percevons ainsi chez Zina une appropriation totale des attributs de la féminité, du corps et de l'érotisme. Loin de les subir, elle s'en saisit pour les retourner en instruments d'émancipation et de domination subversive contre ces anciens bourreaux masculins. Son désir charnel n'est plus contenu, il s'exprime dans une sensualité à la fois jouissive et vengeresse.

Par cette pleine affirmation de sa corporalité et de sa sexualité, Zina semble donc faire de son corps le territoire même de sa liberté reconquise et de son insoumission aux diktats virils. Elle s'érige en sujet désirant autant que vengeur, brisant les chaînes de la réification et de l'oppression.

1.4.3. Rapport homme/femme : quérulence et violence

Nous pouvons analyser, à travers le prisme du parcours de Zina, la thématique des rapports entre hommes et femmes dans le roman *La Nuit de l'Erreur*, marqués par une grande quérulence et une violence exacerbée. Les relations entre Zina et les cinq hommes sont

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

dépeintes sous le sceau de l'affrontement, de la confrontation des genres. Il est fait mention d'"une femme cruelle" séduisant des "pantins" masculins par vengeance après avoir été "humiliée" : « *Ou alors des pantins entre les mains d'une femme, cruelle parce qu'un temps elle fut humilié* » (p.109). Les bases sont posées d'un rapport de force exacerbé, d'une volonté de domination mutuelle.

Cette querelle semble puiser ses racines dans des actes de violence physique et symbolique initialement perpétrés par les hommes à l'encontre de Zina. Ils « *auraient essayé d'abuser d'elle* » (p.104), geste d'agression et de négation de sa dignité. Cet abus originel alimente le désir vindicatif de représailles de Zina. Mais loin de se cantonner à une simple vengeance, son entreprise de destruction systématique des cinq hommes prend des allures de véritable guerre des sexes.

Il ne s'agit plus seulement de réparer un tort, mais de renverser durablement les rapports de force genrés. Son objectif est de « *briser ceux qui furent indignes des dons de la nuit* » (p.109), d'anéantir l'arrogance et la domination masculines.

Cette lutte sans merci se joue sur le terrain du désir et de la séduction. Zina affronte ses adversaires avec les "armes" mêmes de la féminité, détournées en instruments de subjugation. Son corps et son érotisme deviennent les vecteurs d'une contre-attaque impitoyable contre ces hommes jadis bourreaux. Mais la violence s'exprime également dans les actes mêmes décrits, au-delà du symbolique. Les supplices infligés à Abid, Bilal ou Carlos frôlent l'extrême, les poussant aux portes de la mort ou de la folie. La sphère intime est le théâtre d'une véritable guerre sans merci : « *Ainsi Abid faillit succomber à l'appel de la mort enrobée dans une beauté foudroyante.* » (P.154), « *Il a tout oublié de sa vie. Cohérent dans son délire, il ne fait de mal à personne.* » (P.217).

Dans cet affrontement désormais ouvert, toute forme de conciliation, de dialogue ou d'apaisement semble impensable. La querelle entre Zina et ces hommes ne semble se résoudre que par l'écrasement total d'un camp sur l'autre. L'extrême violence trouve sa source et sa justification dans un rejet mutuel absolu des identités de genre respectives.

Cette radicalité, voire radicalisme, reflète la persistance, dans les sociétés orientales, d'un clivage et d'antagonismes profondément ancrés entre la sphère masculine et la sphère féminine. Chacun se défiant et cherchant à affirmer une forme de domination sur l'autre, cette rivalité atteint un paroxysme d'affrontement physique et psychologique dans le roman de Ben Jelloun *La Nuit de l'Erreur*.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Nous pouvons effectivement déceler chez Zina une forme de quérulence, c'est-à-dire cette tendance pathologique à chercher constamment des querelles et à exiger réparation d'un préjudice. Plusieurs citations issues du roman viennent étayer ce trait de caractère :

Tout d'abord, cette pathologie se démarque chez Zina, lorsqu'elle dit : « *Il me semble que je t'avais expulsé de cette histoire. Tu ne t'en souviens pas. Mais j'avais considéré que tu n'étais pas intéressant.* » (p.198) Zina reproche ici à Bachar de n'avoir pas suivi ses directives, comme s'il lui devait une forme d'obéissance inconditionnelle sous peine de représailles.

Plus loin, elle enfonce le clou avec ces mots cinglants : « *Des individus comme toi, on devrait les éliminer pour les empêcher de pourrir tout ce qu'ils touchent.* » (p.198) Une menace à peine voilée qui témoigne de son intolérance à la moindre forme de contradiction ou de résistance.

Cette quérulence semble nourrie par un fort sentiment d'avoir été offensée, blessée dans son orgueil ou sa dignité. C'est ce que suggère cet extrait : « *Ou alors des pantins entre les mains d'une femme, cruelle parce qu'un temps elle fut humiliée* » (p.109).

Zina se drape dans une forme de superbe bafouée qui la pousse à revêtir ce masque de "femme cruelle" contre ceux qui l'auraient rabaissée. Son besoin compulsif de vengeance et de domination prend racine dans ce ressentiment refoulé.

Nous retrouvons également cette intransigeance dans son rapport aux "histoires" qu'elle met en scène. Lorsqu'elle déclare : « *Car si la rouille, l'humidité ou la crapulerie atteignent mes histoires, elles se détraquent...Ça m'atteint et me fait mal.* » (p.198), Zina laisse poindre une forme d'orgueil d'auteure blessée par la moindre altération de son récit.

Cette tendance quérulente confine parfois au délire de persécution tant son besoin d'affirmation que la toute-puissance féminine semblant exacerbée. Son exigence d'un contrôle absolu sur les événements et les personnes qui l'entourent témoigne d'une forme d'orgueil profondément ancrée.

Ainsi, au-delà de son désir initial de vengeance, c'est bien cette disposition à la querelle permanente, cette incapacité à composer avec la contradiction qui semble animer Zina. Son parcours révèle une forme de pathologie du conflit et de l'affrontement permanent, déclenchée par un sentiment d'avoir été bafouée qui ne cesse de se renforcer au fil de ses "victoires".

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

2. Analyse rhétorique : discours littéraire et conventions sociales

Nous allons ici mener une analyse rhétorique du roman *La Nuit de l'Erreur* de Tahar Ben Jelloun, en étudiant particulièrement l'impact social et émotionnel sur son écriture à travers le personnage central de Zina. Le point focal sera de scruter les différentes figures de style mobilisées par l'auteur, car celles-ci sont bien souvent révélatrices d'un état émotionnel spécifique, d'une situation de conflit, d'angoisse, ou encore d'un rapport singulier à l'Autre, à une pratique ou une tradition donnée.

L'utilisation récurrente de certaines figures de rhétorique n'est en effet pas anodine dans cette œuvre, elle reflète les tensions intérieures, les déchirements identitaires et les questionnements existentiels qui hantent le personnage de Zina, prise entre différentes sphères d'influence.

Les choix stylistiques opérés constituent ainsi autant de prismes par lesquels se réfractent les contradictions profondes d'un être partagé entre la quête d'émancipation individuelle et le poids des injonctions sociales, entre l'affirmation d'une féminité libre et les carcans des conventions patriarcales, entre la modernité et la tradition.

À travers cette étude des procédés rhétoriques, nous tenterons de mettre au jour la complexité des rapports que Zina entretient avec son milieu, son corps, les figures tutélaires et l'altérité masculine. Son expression verbale se fait l'écho des multiples forces contradictoires qui la travaillent intérieurement. Qu'elles soient métaphores incandescentes, hyperboles grandiloquentes ou antithèses saisissantes, ces figures semblent en effet convoquer autant de voix discordantes qui se disputent l'être même de Zina.

Notre analyse rhétorique visera en définitive à démontrer comment le verbe de Ben Jelloun, loin d'être un ornement superflu, participe d'une véritable mise en crise du féminin, condensant avec force les tiraillements d'une société marocaine en pleine mutation de ses fondements civilisationnels.

2.1. La métaphore

C'est une figure d'analogie, une comparaison implicite qui identifie un terme concret à un terme abstrait, sans utiliser l'outil de comparaison.

Dans son roman Ben Jelloun use de plusieurs métaphores :

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

« Je me sentais obligée d'aller ailleurs, là où les nuages m'offraient des surprises, des personnages souvent difformes, à visage humain et au corps étrange, entre celui d'un cheval et d'un oiseau immense » (P.14)

Dans cette métaphore, les nuages deviennent un espace onirique peuplé d'êtres mi-humains mi-animaux. Le monde de l'enfance et de l'imaginaire de Zina est assimilé à ces formes hybrides et fantasmagoriques. Sa perception est présentée comme détachée du réel pour mieux embrasser l'irrationnel et le merveilleux. En effet, une métaphore est la figure qui substitue à la connaissance rationnelle une connaissance symbolique, Ben Jelloun invite le lecteur à user de sa capacité de saisir les analogies pour interpréter ces métaphores.

On peut citer également :

« Ils sont les pétales d'une rose vénéneuse. Ils sont les apprentis de Satan. » (P.30)

Cette métaphore filée de la rose vénéneuse et des apprentis de Satan mérite que nous nous y attardions. Elle condense en effet toute une vision du monde empreinte des croyances populaires et de la tradition orale marocaine. Les djinns, ces créatures de l'invisible, sont associés à un champ lexical de la laideur, du mal et du péché. Leur séduction trompeuse, comme celle d'une fleur empoisonnée, ne vise qu'à mieux égarer les âmes candides et les vouer aux forces démoniaques. Cette métaphore témoigne de la prégnance, dans l'imaginaire collectif, de tout un bestiaire de superstitions et de figures effrayantes, reflet des peurs ancestrales qui hantent encore les esprits.

Aussi, dans la phrase : *« l'histoire que je porte en moi me pèse » (P.13)*, l'histoire et le vécu de Zina sont métaphorisés en un fardeau, un poids à porter. Son existence apparaît comme une charge écrasante, un trop-plein d'expériences à évacuer. La métaphore corporelle traduit la dimension presque physique de ce trop-plein existentiel.

Une autre puissante métaphore réside dans cette image : *« Je claquais mon comportement sur celui des hommes. J'inversais les rapports sans réfléchir à ce que je faisais » (P.45)*. Ici, les codes de genre sont subvertis, brouillés. Le comportement est présenté comme un vêtement, un rôle que l'on revêt de manière consciente ou inconsciente. En calquant ses attitudes sur le masculin, Zina court-circuite les représentations conventionnelles de la féminité douce et soumise. La métaphore du travestissement symbolique dit cette identité de genre troublée, cette indéterminabilité à l'œuvre.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Nous retrouvons cette idée dans la métaphore : « *Je ne suis que son ombre, son visage humain, avec un visage clair et sans rides, éternel dans sa jeunesse, immortel dans sa beauté apparente* » (P.93) Le personnage de Zina devient pur reflet désincarné, sans âge, survivance fantomatique d'une beauté éternelle et désincarnée. Son être semble se défaire de toute attache corporelle pour mieux errer, figure inquiétante de la féminité spectrale.

À travers ces différentes métaphores, se dit en creux la difficile négociation des appartenances identitaires, genrées, spirituelles qui travaillent le personnage de Zina.

Le langage métaphorique de Ben Jelloun nous plonge ainsi dans les tourments d'une féminité en crise, aux prises avec ses propres chimères.

2.2. La comparaison

C'est un rapprochement explicite entre deux termes distincts mais ayant une caractéristique commune, à l'aide d'un outil de comparaison s'agissant d'une conjonction ou d'un adjectif comparatif (comme, tel que, ainsi que, etc.)

« *On disait que j'étais fragile et je me conduisais comme si j'étais malade.* » (P.14).

Cette comparaison entre la fragilité et la maladie, appliquée au jeune personnage Zina, est riche de sens. Elle dénote le regard pour le moins pathologisant que porte son entourage sur son tempérament rêveur et son originalité d'enfant. Sa différence, sa sensibilité exacerbée sont d'emblée assimilées à une forme de déviance, de trouble à soigner. La comparaison condense cette perception empreinte d'incompréhension voire de rejet de l'altérité par le corps social.

Aussi, nous relevons des comparaisons ayant pour effet d'insister sur une qualité particulière du personnage, concrète ou abstraite, comme celle exprimée dans la phrase suivante :

« *Une femme belle comme l'idée de l'amour absolu, celui du soufi pour Dieu, belle comme le désir de la mort quand la sérénité a été atteinte.* » (P. 98).

Ici, la beauté féminine de Zina est comparée à deux idées abstraites grandioses : l'amour mystique pour la divinité, et le désir serein de la mort. Ces deux comparaisons élèvent la féminité au rang d'absolu spirituel et métaphysique. Zina incarnerait une forme d'idéal inatteignable, transcendant les réalités terrestres. Son corps semble ainsi voué à l'élévation, au dépassement des sphères charnelles vers un au-delà mystique.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

« Comme dans un conte, elle n'a pas changé physiquement. Son corps est aussi lisse et ferme que celui de la jeune fille qu'elle fut et qu'elle est toujours. » (P.148).

Le motif du corps féminin éternellement jeune et immaculé est ici comparé aux codes du conte merveilleux, de la fiction onirique. Cette comparaison participe d'une idéalisation de la féminité, figée dans une forme de perfection intemporelle. Le naturel est dépassé, pour mieux accéder à une forme de surréalité céleste, par-delà les outrages du temps.

Ces différentes comparaisons expriment la difficulté pour Zina d'adhérer pleinement à une existence féminine ordinaire, cantonnée au réel et à ses pesanteurs. Son être semble sans cesse projeté vers d'autres sphères, celles de l'idéal, du rêve ou de l'extase mystique. Les comparaisons deviennent les vecteurs d'une quête éperdue de transcendance, d'un refus viscéral de la condition féminine telle qu'assignée par les conventions sociales.

2.3. L'ironie

C'est une figure de pensée, un procédé qui consiste à dire le contraire de ce que l'on pense, créant un décalage entre les paroles et la pensée réelle et conduisant à une forme d'expression souvent antiphrastique.

« C'est une femme qui porte bien son nom que je voudrais parler... Elle s'appelle Zina. Curieux, n'est-ce pas, de porter le nom de l'adultère ! » (P.104).

Cette exclamation du narrateur relève de l'ironie mordante. En soulignant le contraste entre le prénom de Zina, qui signifie "adultère", et l'évocation d'une femme respectable que l'on voudrait célébrer, un décalage ironique se crée. Le ton faussement naïf "Curieux, n'est-ce pas ?" laisse entendre une remise en cause du personnage avant même qu'il ne soit dépeint. L'ironie souligne d'emblée la duplicité, le caractère trompeur de cette figure féminine dévoyée.

« Elle me donna une khamisa, une petite main en or que j'accrochai autour de mon cou. Je savais que ce bijou m'aiderait. » (P.33).

L'ironie réside ici dans le décalage entre le geste symbolique de protection contre le mal que représente la khamisa, et les agissements peu vertueux de Zina que le récit laisse entrevoir. La jeune fille affiche une conduite provocante en totale contradiction avec les vertus que le

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

bijou est censé lui conférer. L'ironie dénonce l'hypocrisie et l'aveuglement de la société face aux transgressions féminines.

Nous pouvons aussi déceler une forme d'ironie tragique dans ce passage : « *Mais cet être qui va être conçu en cette nuit n'est pas responsable de ce qu'il entreprendra sa vie durant.* » (P.96).

Cette affirmation selon laquelle Zina ne serait pas responsable de son destin en raison des circonstances de sa conception comporte une dimension ironique profonde. Alors que le roman dépeint une femme pourvue d'une formidable force de caractère et d'une singularité affirmée, le fait de la désigner comme "n'étant pas responsable" de son existence semble nier toute forme de libre-arbitre. L'ironie tragique consiste à présenter comme victime d'un destin implacable celle qui apparaît justement comme un personnage animé d'une volonté farouche.

À travers ces différents exemples, nous percevons comment Ben Jelloun use de l'arme acérée de l'ironie pour souligner les contradictions et les faux-semblants d'une société érigée sur des principes manichéens en totale inadéquation avec la complexité féminine incarnée par Zina.

2.4. L'hyperbole

C'est une exagération outrancière d'une idée ou d'un trait dans le but de frapper l'imagination, ou pour produire une impression forte et créer un effet dramatique.

« *À présent je savais quand et comment elle était morte : elle avait eu peur de la neige et avait cru que la fin du monde était arrivée.* » (P.17).

Cette hyperbole dépeignant une femme (Fadela), persuadée que la chute de neige n'annonçait ni plus ni moins que l'Apocalypse, participe d'une peinture satirique de la psyché féminine vue comme un affolement irrationnel. L'exagération caricaturale de la peur jusqu'à atteindre des proportions délirantes relève d'une rhétorique outrancière visant à souligner l'écart avec la réalité objective. L'hyperbole se fait ici vectrice d'une forme de misogynie dénonçant les excès d'hypersensibilité prêtés aux femmes.

Dans le roman, une hyperbole s'exprime aussi à l'aide d'une comparaison :

« *Je ne pouvais pas être responsable, puisque j'étais marquée par un destin fourbe, une sorte de machination vouée à me broyer comme si je n'étais qu'un insecte.* » (P.79).

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Cette comparaison hyperbolique entre Zina et un vulgaire insecte promis à l'écrasement traduit de manière excessive le sentiment d'impuissance et de fatalité qui l'étreint. Son existence y est réduite à celle d'une créature sans défense, à la merci d'une force supérieure impitoyable qui l'anéantirait. L'hyperbole aplanit toute nuance pour mieux exprimer l'intensité d'un destin vécu comme une machination écrasante.

« Ces cinq hommes ont été choisis par Zina. Des gens ordinaires appelés à vivre des histoires extraordinaires. » (P.113).

Qualifier d'"extraordinaires" les histoires auxquelles sont promis ces hommes relève d'une hyperbole générant un contraste saisissant avec leur condition présentée comme "ordinaire". Cette exagération amplifie l'effet de surprise, de rupture brutale avec le cours normal des existences. L'hyperbole souligne avec force le pouvoir dévolu à Zina de bouleverser les destins, de faire basculer le prosaïque dans l'extraordinaire par un simple acte de volonté.

À travers ces différentes hyperboles, nous discernons comment Ben Jelloun use d'une rhétorique de l'excès et de l'outrance pour mieux capter l'attention du lecteur, frapper les esprits et transmettre avec une vigueur redoublée sa vision de la condition féminine. L'exagération participe d'une esthétique baroque du choc et de la rupture avec le réel.

2.5. L'antithèse

C'est une opposition sémantique de deux termes, notions ou propositions au sein d'une même phrase pour exprimer un contraste.

« Tout ce qu'on sait, c'est qu'elle est belle dans son apparence physique et mauvaise dans son âme. » (P.104).

Cette antithèse radicale opposant la beauté physique à la noirceur intérieure de l'âme de Zina pose d'emblée une division profonde entre deux sphères inconciliables. D'un côté, la perfection plastique, la grâce des atours ; de l'autre, la laideur morale, la perversité des tréfonds. Cette antithèse fonde le personnage sur un contraste structurel entre l'être et le paraître, entre les apparences trompeuses et la vérité inavouable d'une nature foncièrement mauvaise attribuée à Zina.

« Zina vient de Zine, qui veut dire la beauté. Vous voyez bien la manigance qui consiste à allier le péché à la beauté. » (P.104).

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Ici, l'opposition se construit entre les notions de "beauté" et de "péché". Le prénom de l'héroïne concentre cette tension antithétique entre la séduction et la faute, la grâce et la souillure.

L'antithèse dénonce la duplicité d'une appellation féminine qui conjuguerait de manière malsaine les charmes les plus enviables et les transgressions les plus redoutées. Un oxymore nominatif en somme.

Le rapprochement opéré entre "Zina" et le terme arabe "zine" signifiant "la beauté", auquel est associée une connotation de "péché", revêt des résonances fortement ancrées dans l'environnement socioreligieux du Maghreb. Ce lien établi par le texte entre beauté féminine et péché puise ses racines dans des conceptions traditionnelles largement répandues au sein des sociétés arabo-musulmanes, où la séduction exercée par les charmes féminins a pu être perçue comme une tentation relevant du domaine du l'interdit religieux. Nous ne pourrions donc faire l'impasse, dans notre analyse du personnage de Zina, sur cette charge symbolique particulière qui imprègne dès sa naissance son prénom. La beauté ensorcelante de l'héroïne, présentée d'emblée comme un piège, une "manigance", semble ainsi frappée du sceau d'une forme de malédiction aux yeux des conventions socioreligieuses dominantes.

Ces références aux croyances liées à l'éthique, à la religion et à la philosophie du groupe en question s'expriment également à travers l'opposition des locutions nominales « le bien » et « le mal » comme en témoigne le passage suivant :

« Le Bien est en toi, le Mal est en toi. Choisis le Bien, sinon ton âme et celle de tes ancêtres seront consumées par le feu, un feu éternel. » (P.32).

Ces propos du grand-père de Zina prennent la forme d'une antithèse manichéenne opposant radicalement les principes du Bien et du Mal, de la Vertu et du Péché. La structure parallèle "X est en toi" accentue l'affrontement irréductible entre ces deux pôles que la jeune femme est invitée de départager. L'antithèse instaure un ultimatum tragique à choisir son camp, dans une logique duale excluant toute nuance ou compromis.

« J'aspirais à être un homme avec les apparences d'une femme. Je claquais mon comportement sur celui des hommes. J'inversais les rapports sans réfléchir à ce que je faisais. » (P.45).

Nous remarquons que l'antithèse se loge au cœur même de l'affirmation identitaire de Zina, dans une contradiction foncière entre ses aspirations à la virilité ("être un homme") et

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

son enveloppe charnelle féminine ("les apparences d'une femme"). Son être se construit sur un antagonisme profond entre intériorité et extériorité, entre le désir et le donné biologique.

A travers cette antithèse constitutive, c'est le trouble dans le genre qui se donne à lire, avec une violence toute littérale : *"J'inversais les rapports"*. (P.45).

Nous trouvons aussi une riche antithèse dans ces mots du grand-père : « *Nos corps témoigneront pour nous, chaque membre prendra la parole devant l'Éternel et dira nos vertus et nos vices.* » (P.32).

L'opposition radicale entre "vertus" et "vices" situe le discours dans une logique manichéenne sans nuances des comportements humains. Mais l'antithèse prend une dimension d'autant plus saisissante qu'elle est mise en lien avec le corps, chaque partie ("membre") devant se faire la porte-parole des dualités les plus absolues. Le conflit des contraires semble ici lié à la chair et au jugement dernier qui l'attend. L'antithèse morale devient ainsi une antithèse corporelle.

« *Elle est toujours jeune et belle. Comme dans un conte, elle n'a pas changé physiquement* » (P.148).

Nous discernons ici, d'après cette phrase qu'il s'agit d'une antithèse temporelle implicite. En opposant d'un côté l'éternelle jeunesse ("toujours jeune") et de l'autre le changeant ("elle n'a pas changé"), l'auteur dresse un paradoxe saisissant autour de cette féminité à la fois figée dans un présent perpétuel et pourtant mouvante, évolutive. L'antithèse exprime une impression d'un temps suspendu, défiant les lois naturelles du vieillissement. Elle participe d'une idéalisation de la féminité, désincarnée, intemporelle.

À travers ces différents exemples, nous comprenons à quel point l'antithèse structure en profondeur l'écriture de Ben Jelloun, reflétant les tensions et les contradictions qui animent le personnage de Zina mais aussi la société dont elle est l'émanation emblématique. L'antithèse fait ressortir avec force les lignes de fracture constitutives d'un monde déchiré entre injonctions contraires.

2.6. L'allégorie

C'est une figure de style qui utilise des symboles concrets pour représenter des idées abstraites ou des principes moraux. L'allégorie présente ainsi deux niveaux de sens : un sens littéral lié au référent concret, et un sens symbolique lié au premier sens par un rapport d'analogie, opérant un rapprochement créatif entre le concret et l'abstrait.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Le personnage de Zina semble être une allégorie de la dualité humaine, des contrastes entre l'apparence et l'intérieur. Son prénom "Zina" qui signifie à la fois "beauté" et "adultère" en arabe symbolise cette duplicité. Comme l'exprime le narrateur : « *Vous voyez bien la manigance qui consiste à allier le péché à la beauté.* » (P.104) Son apparence physique est décrite comme belle, mais son âme est présentée comme mauvaise.

Le puits semble être une allégorie du mal ou de la tentation. Comme le dit son grand-père : « *Ne t'approche plus du puits. Ne bois pas son eau, elle est chargée de malheur.* » (P.32). Le puits représente donc une force obscure qui pourrait corrompre Zina si elle s'en approche.

« *Je ne suis que son ombre, son visage humain, avec un visage clair et sans rides, éternel dans sa jeunesse, immortel dans sa beauté apparente.* » (P.93).

Nous constatons que Zina est présentée comme une allégorie de l'éternelle jeunesse et de la beauté immuable. Son "*visage clair et sans rides*" qui reste "*immortel dans sa beauté apparente*" la transforme en une figure symbolique, presque mythique, défiant les lois du temps et du vieillissement.

Dans un autre passage, l'allégorie est utilisée pour visualiser une abstraction liée à une croyance populaire :

« *Elle me donna une khamisa, une petite main en or que j'accrochai autour de mon cou. Je savais que ce bijou m'aiderait.* » (P.33).

La khamisa, cette main symbolique censée éloigner le mauvais œil, devient une allégorie de la protection et de la recherche de forces surnaturelles pour se prémunir du mal. Ce bijou représente les croyances et les superstitions populaires.

« *Qui pouvait espérer le retour de la fille aux yeux cendre ?* » (P.111).

Cette désignation de Zina comme la "fille aux yeux cendre" est une allégorie révélatrice. La cendre, résidu gris de ce qui a brûlé, peut être le symbole du côté obscur, trouble et énigmatique de son être. Personne ne peut espérer comprendre ou retrouver la vraie nature de cette jeune femme insaisissable.

Les yeux de Zina semblent être une allégorie de son évolution et de sa transformation au fil du récit.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Au début, elle est décrite avec des "yeux clairs", puis devient une "fille aux yeux cendre", et finalement une femme aux "yeux entre le gris et le vert". Cette évolution de la couleur de ses yeux pourrait symboliser les changements dans sa personnalité et son âme.

À travers ces différents exemples, nous voyons comment les allégories parsèment le texte, apportant des éclairages symboliques sur la nature complexe et mystérieuse du personnage de Zina.

Conclusion

À travers notre analyse du roman *La Nuit de l'Erreur*, sous un angle sociocritique et rhétorique, nous avons tenté de mettre en lumière les liens profonds qui unissent la construction littéraire du personnage de Zina aux enjeux socioculturels traversant la société marocaine de l'époque.

Son parcours fictionnel apparaît comme une condensation symbolique des tensions, contradictions et aspirations qui agitaient alors la condition féminine au Maghreb. Son désir de révolte et de vengeance contre la domination masculine semble en effet réfracter les bouleversements d'un monde arabo-musulman déchiré entre injonctions patriarcales ancestrales et élans modernistes égalitaires.

À travers l'étude des procédés rhétoriques déployés par Ben Jelloun, nous avons perçu comment la textualité même se fait le miroir de ces tiraillements civilisationnels. Les jeux d'antithèses, les métaphores outrancières, les allégories récurrentes disent en creux les fractures idéologiques au cœur de l'être de Zina. Déchirée entre corporalité et spiritualité, beauté et péché, tradition et transgression, l'héroïne semble résumer à elle seule les clivages d'un monde en mutation.

Certes, on pourrait y voir l'expression d'une quête de liberté purement individuelle, mais son appropriation radicale des attributs féminins pour mieux les retourner relève aussi de l'émergence de nouvelles représentations sociales du féminin exigeant leur part d'humanité. La mise en récit abracadabrantesque de cette émancipation par Ben Jelloun nous apparaît dès lors comme un véritable chant de révolte littéraire et une reconnaissance du trouble comme condition du sujet féminin.

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale

Si la singularité du personnage de Zina frappe au premier abord, nous avons vu qu'elle s'enracine en réalité dans toute une économie de tensions et de rapports de force à l'œuvre dans la sphère sociale et culturelle maghrébine de l'époque. Son destin outrancier nous semble une puissante allégorie des déchirements d'un monde aux prises avec ses propres contradictions. Et c'est cette dimension symbolique qui confère à l'œuvre toute sa portée et sa résonance, au-delà de son caractère fictionnel.

Conclusion générale

Conclusion générale

Tahar Ben Jelloun figure parmi les écrivains majeurs du Maghreb à avoir contribué à porter sur la scène littéraire les questionnements liés à la condition féminine dans les sociétés maghrébines. Son œuvre foisonnante, dont *La Nuit de l'erreur*, constitue un jalon essentiel, elle explore avec une singulière acuité les différents visages de la femme maghrébine.

Dans ce corpus, Ben Jelloun met en scène l'histoire tragique de Zina, femme d'une beauté renversante. Derrière ses multiples masques - femme maudite, femme fatale, séductrice impitoyable et vengeresse - transparait une quête désespérée de rédemption, de libération des chaînes d'un destin funeste scellé dès sa naissance. Son parcours tragique et provocateur incarne les tensions et contradictions traversant la condition féminine contemporaine au Maghreb.

L'analyse du roman *La Nuit de l'erreur*, nous nous sommes attelé à cerner la vision riche et nuancée que l'auteur Tahar Ben Jelloun dépeint de la condition féminine au Maghreb, à travers le prisme de l'héroïne Zina dans ce roman.

Le premier chapitre, consacré à l'examen du paratexte, nous a permis de mettre en lumière le rôle essentiel de ces éléments périphériques tels que le titre, la préface, les notes, etc. Ils orientent subtilement notre lecture en infusant dès l'abord un sens sous-jacent à l'œuvre. Notre lecture des diverses composantes paratextuelles de *La Nuit de l'erreur* a révélé leur impact décisif sur la perception et interprétation du roman, et, par ricochet, de la condition féminine qui la sous-tend.

Le deuxième chapitre a constitué une plongée au cœur même du "système du personnage" selon la sémiologie du personnage de Philippe Hamon et le programme narratif de A.J. Greimas. Cette étude des mécanismes de construction et d'élaboration des personnages fictionnels nous a permis d'expliquer le parcours complexe de Zina. Et, au-delà, l'éclairage apporté par la notion de "personnage liminaire" nous a ouvert des perspectives fécondes ; en effet, nous avons pu appréhender les tensions profondes qui le traversent, reflets de celles à l'œuvre dans la condition féminine elle-même. Cette immersion au cœur de l'univers romanesque, par le biais du personnage de Zina, nous a ainsi servi de tremplin afin d'aborder la dimension sociétale qui le sous-tend.

Ainsi, dans le troisième chapitre, nous nous sommes intéressés aux liens indissociables entre littérarité et socialité selon l'approche sociocritique. Après avoir posé les jalons théoriques de cette démarche transdisciplinaire, nous nous sommes penchés sur la cristallisation dans la fiction des grandes thématiques sociétales liées à la condition féminine

Conclusion générale

au Maghreb : rapports homme/femme, tradition/modernité et quête d'émancipation. Notre examen s'est alors porté sur les stratégies rhétoriques, discursives et stylistiques par lesquelles l'écriture donne voix et corps à ces enjeux. Les différentes figures rhétoriques mobilisées sont en effet autant de clés permettant d'interpréter les résonances sociales contenues dans le roman.

Au terme de ce cheminement, les multiples visages de Zina - femme maudite, femme fatale, femme insurgée - apparaissent comme les reflets multicolores d'une condition féminine mouvante, à la croisée de l'héritage traditionnel et d'une aspiration à l'émancipation.

Les hypothèses initiales se sont ainsi vues confirmées et enrichies : Zina incarne à la fois l'archétype de la femme opprimée par l'ordre patriarcal, la femme moderne conquérant son indépendance par une forme de féminisme radical, mais aussi et surtout la synthèse complexe et contradictoire des tensions inhérentes à la condition féminine contemporaine au Maghreb.

Ainsi, par un va-et-vient constant entre les différents niveaux d'analyse - du paratexte au personnage, du personnage au social - nous avons pu déceler la vision riche et nuancée de Tahar Ben Jelloun sur la complexité de la condition féminine contemporaine au Maghreb, telle qu'elle se déploie dans les méandres de *La Nuit de l'erreur*.

Notre lecture critique de *La Nuit de l'Erreur* et du personnage de Zina nous a permis d'enrichir la compréhension des enjeux liés à la condition féminine, en offrant un éclairage nuancé sur les différentes facettes de cette héroïne complexe.

A travers notre analyse, nous avons pu mettre en évidence la spécificité du personnage de Zina qui n'est pas seulement une représentation manichéenne de la femme traditionnelle ou moderne, mais qui incarne également la synthèse de multiples tensions : entre tradition et modernité, affirmation et souffrance, révolte et résignation. Son parcours diversifié reflète ainsi les contradictions mêmes qui traversent la condition féminine dans ces sociétés en pleine mutation.

Le lecteur peut donc bénéficier d'une lecture enrichie du roman, en saisissant les différentes strates de signification que recèle le personnage de Zina. Plutôt qu'une figure monolithique, elle apparaît comme un prisme où se réfractent les diverses aspirations, révoltes et tirailllements des femmes maghrébines contemporaines.

Conclusion générale

Notre travail ouvre aussi de nouvelles perspectives de recherche prometteuses. On pourrait par exemple adopter une approche comparatiste, en mettant en regard le roman avec d'autres œuvres majeures explorant la question féminine, que ce soit dans la littérature du monde arabe ou d'autres sociétés postcoloniales. Cela permettrait d'identifier les récurrences mais aussi les spécificités de la représentation des femmes.

Une autre perspective pertinente nous orienterait vers la relation texte-lecteur en nous interrogeant sur la réception du roman ou l'horizon d'attente d'un lectorat féminin varié, issu de différentes cultures et générations. Cela apporterait un éclairage sur la manière dont la condition féminine est perçue et vécue aujourd'hui, au regard des attentes et des aspirations des femmes elles-mêmes.

Ainsi, notre travail ne constitue qu'une voie exploratoire, mais il ouvre une perspective pour de multiples approfondissements et ramifications afin de continuer à éclairer d'un regard pluridisciplinaire les enjeux autour du statut des femmes dans le monde contemporain.

Références Bibliographiques

Références bibliographiques

Références Bibliographiques

Corpus étudié

- BEN JELLOUN, Tahar, *La nuit de l'erreur*, éditions du Seuil, 1997.

Romans consultés

- BALZAK, Honoré, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, Paris, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, éditions la bibliothèque digitale, Paris, 1867.
- BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, éditions de Minuit, Paris, 2004.
- CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Flammarion, Paris, 1993.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Ed. CNRS, Paris, 1862.
- NABOKOV, Vladimir, *La Méprise*, Gallimard, Paris, 1991.
- SHAKESPEARE, William, *Mesure pour Mesure*, Gallimard, collection Folio Théâtre, Paris, 2021.
- STOKER, Bram, *Dracula*, édition : J'ai lu, Paris, 2012.
- TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1975.
- YOUNG, Edward, *Les nuits D'Young*, Nabu press, Paris, 2012.
- ZOLA, Émile, *La Terre*, G. Charpentier, Paris, 1887.

Ouvrages théoriques

- ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Ben Aknoun (Alger), 1995.
- ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, office des publications universitaires, Alger, 2005.
- ARNOLD, Van Gennep, *Les Rites de passage*, Picard, Paris, 1981 (rééd. 1992).
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 2004.
- BARONI, Raphael, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, collection : poétique, Paris, 2007.
- BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1996.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection : Tel Quel, Paris, 1973.
- BARTHES, Roland, *Sur la littérature*, Paris, 1980.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Collection "Poétique", Paris, 1987.
- GILLES, Philippe, *Lexique des termes littéraire*, Gallimard, Paris, 2001.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, Essai sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1955.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique de personnage, In poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- JOUVE, Vincent, *La Littérature selon Barthes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette, Paris, 1993.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du récit*, Armand Colin, Paris, 1997.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2010.
- LANE, Phillipe, *La Périphérique du texte*, Nathan Université, Paris, 1992.
- LAVIGNE, Gérard, *Le Titre des œuvres : Aux frontières du texte*, Éditions de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2017.
- LODGE, David, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008.
- MAFFESOLI, Michel, *La Connaissance ordinaire*, Klincksieck, 2007.
- MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Bouchet/Chastel, Paris, 1990.
- REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009.

Sitographie

➤ Articles

- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image. In: Communications », *Recherches sémiologiques*, 1964, pp. 40-51. [en ligne]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>.

Références bibliographiques

- BOULE, Jean-Pierre, « Érotisme, désir et sadisme chez Sartre », *Sarte Studies International*, 2017, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bing.com/ck/a?!&&p=a7cf50f796301269JmltdHM9MTcxODQ5NjAwMCZpZ3VpZD0xMThhNzQxNy04Mzg2LTYzYTAtMDg2NS02MDU4ODJINzYyYT AmaW5zaWQ9NTE4OA&ptn=3&ver=2&hsh=3&fclid=118a7417-8386-63a0-0865-605882e762a0&psq=%c3%89rotisme%2c+d%c3%a9sir+et+sadisme+chez+Sartre+JE ANPIERRE+BOULE&u=a1aHR0cHM6Ly93d3cuanN0b3Iub3JnL3N0YWJsZS80ND Y1MjkwNQ&ntb=1>.
- DUCHET, Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 1973, [en ligne]. Disponible sur : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/167-cotexte-et-sociotexte>.
- DURVYE, Catherine, « Images de synthèse », *Littérature et Illustration*, no 34, Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp. 25-38.
- FRAENKEL, Béatrice, « Les Métamorphoses du livre : Inscrire le visuel dans l'écrit », *Cercle de la Librairie*, 2015.
- HACHLOUF, Brahim, « La femme et le développement au Maghreb. Une approche socio-culturelle », *Afrika Focus*, 1991, [en ligne]. Disponible sur : <https://openjournals.ugent.be/af/article/61024/galley/185429/view/>. Consulté le 30 mai 2024.
- LEFRANC, Sandrine, « La vengeance des victimes », *HAL open science*, 2018, [en ligne]. Disponible sur : <https://shs.hal.science/halshs-01524800/document>.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972, [en ligne]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.
- HORVÁTH, Krisztina, « Le Personnage comme acteur social - les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus », *Palimpszeszt*, 2005, [En ligne]. Disponible sur : <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11-szam/09.htm>. Consulté le 19 Avril 2024.
- LANE, Philippe, « Seuils éditoriaux », In: *Espaces Temps*, 47-48, 1991. La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux. pp. 91-108. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1991_num_47_1_3790.
- LAVANDIER, Yves, « Cours de scénario 2 », Rôle thématique et rôle actanciel, [en ligne]. Disponible sur <https://fr.storyanddrama.com/cours-de-scenario-role-thematique-et-role-actanciel/>.

Références bibliographiques

- MÉNARD, Sophie, « Le personnage liminaire : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, 2017, [En ligne]. Disponible sur : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>.
- MIALL, David, « Le Rôle de l'illustration dans la stratégie de vente du livre », *Poétique*, no 59, 1984, pp. 235-249.
- Par Rédaction, « Prénom Zina, féminin et arabe : origine, signification », *Madame figaro*, [en ligne]. Disponible sur : <https://madame.lefigaro.fr/prenoms/prenom/fille/zina#:~:text=Signification%20%3A%20Zina%20est%20un%20d%C3%A9riv%C3%A9,signifie%20%22belle%22%20en%20arabe.&text=Histoire%20%3A%20Zina%20est%20un%20d%C3%A9riv%C3%A9,pr%C3%A9nom%20%C3%A0%20la%20Sainte%20Fleur>.
- Père Sébastien, « Les couleurs liturgiques », *La croix*, 2012, modifié en 2021. [en ligne]. Disponible sur: <https://www.la-croix.com/Definitions/Lexique/Liturgie/Les-couleursliturgiques#:~:text=Les%20couleurs%20principales%20de%20la,la%20couleur%20de%20la%20libert%C3%A9>.
- REUTER, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, [en ligne]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1988_num_60_1_1494.
- ROEDDER, Amanda, « Les Illustrations de couverture des romans », *Dalhousie French Studies*, vol. 102, 2013, pp. 101-114.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie, « La révolte », *Etudes*, 2008, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-5-page-662.htm>.
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html>.
- THOIZET, Évelyne, « L'Illustration : Essai de poétique et de symbolique », L'Harmattan, 2003.

➤ Articles sans auteurs

- « La symbolique des couleurs en Inde », *bynativ*, 2018, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bynativ.com/fr/guide-voyage/symbolique-couleurs-inde/>.
- « Les Symboles Sacrés des Couleurs dans le Bouddhisme Tibétain », *Le temple du Boudhaa*, 2024. [en ligne]. Disponible sur : <https://le-temple-du-bouddha.com/blogs/blogs-bouddha/symboles-sacres-couleurs-bouddhisme-tibetain>.

Références bibliographiques

➤ Mémoires

- BETTINGER, Quentin. *Les conceptions des couleurs dans les mondes musulmans (XII^e-XIV^es)*, [en ligne]. Mémoire en langues et sciences humaines. Université Aix Marseille, 2021, 2022, P. 11, 12. Disponible sur : <file:///C:/Users/mecha/Downloads/LesconceptionsdescouleursdanslesmondesmusulmansXII-XIVS.pdf>.
- BOULKROUNE, Meriem et MELLIT, Asma. *La femme africaine dans le roman Dans la peau de la quadragénaire de Aminata*, [en ligne]. Mémoire en littérature et civilisation. Université de Jijel, 2023, P. 41, P.42. Disponible sur <http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/handle/123456789/13635> ».
- BOURMOUM, Lamy. *L'effet personnage dans Le fleuve détourné de Rachid Mimouni*, [en ligne]. Mémoire de master en langue et littérature française. Université Larbi Ben M'hidi Oum El Bouaghi, 2014, p.17. Disponible sur : « <https://theses-algerie.com/2510564368955178/memoire-de-master/universite-larbi-ben-mhidi-omelbouaghi/leffet-personnage-dans-le-fleuve-detourne-rachid-mimouni> ».
- ZIDANE, Amin. *Etude narratologique de Le fleuve détourné de Rachid Mimouni*, [en ligne]. Mémoire en sciences des textes littéraires. Université Mohamed Seddik Ben Yahia-Jijel, 2016, P. 77, 78. Disponible sur : « <http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/4812/Le%20m%C3%A9moire%20fin%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1&isAll> ».

➤ Cours

- LOGBI, Farida, *Littérature et approches interdisciplinaires*, cours(en ligne) : <file:///C:/Users/mecha/Downloads/Cours-Personnage..pdf>. Consulté le : 30 avril 2024.

➤ Dictionnaires

- *Dictionnaire Larousse* : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nuir/55230#:~:text=Litt%C3%A9raire.,nuir%20o%C3%B9%20nous%20sommes%20tous.>
- *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Ed : puff. 2006. p. 273. (en ligne) : <https://www.google.com/search?q=5.+Le+dictionnaire+du+litt%C3%A9raire%2C+sous+la+direction+de+Paul+Aron%2C+Denis+Saint-Jacques+et+Alain+Viala.>

Références bibliographiques

➤ Autres sites consultés

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Paratexte#:~:text=Son%20origine%20est%20princi palement%20de,largement%20en%201987%20dans%20Seuils.>
- [https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104420/file/article_a691.pdf.](https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104420/file/article_a691.pdf)
- [https://www.etudes-litteraires.com/vocabulaire/paratexte.](https://www.etudes-litteraires.com/vocabulaire/paratexte)
- [https://fr.wiktionary.org/wiki/p%C3%A9ri-.](https://fr.wiktionary.org/wiki/p%C3%A9ri-)
- [https://www.senscritique.com/livre/La nuit de l erreur/8464613.](https://www.senscritique.com/livre/La_nuit_de_l_erreur/8464613)
- <https://www.babelio.com/livres/Ben-Jelloun-La-Nuit-de-lerreur/15335/critiques?note=5#:~:text=Libellule41,la%20m%C3%A9moire%20 commune.>
- <https://www.babelio.com/livres/Ben-Jelloun-La-Nuit-de-lerreur/15335/critiques?note=2#:~:text=SebastienFritsch,%C3%A0%20la%20m oiti%C3%A9.>
- [https://www.banipal.co.uk/book_reviews/24/the-sand-child-the-sacred-night-and-the-wrong-night/.](https://www.banipal.co.uk/book_reviews/24/the-sand-child-the-sacred-night-and-the-wrong-night/)
- <https://www.schoolmouv.fr/eleves/cours/definition-et-caracterisation-du-personnage/fiche-de-cours>
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_actantiel.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_actantiel)
- <http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2706/immanent.pdf>
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fitna>
- <http://jafbase.fr/docMaghreb/EtudeDroitMarocain.pdf>

Table des matières

Introduction générale.....	5
----------------------------	---

Chapitre I : Le paratexte : livre(raison) intime	14
--	----

Introduction.....	15
-------------------	----

1. Paratexte : une approche définitionnelle	15
---	----

1.1. Le pértexte	17
------------------------	----

1.1.1. Le titre	18
-----------------------	----

1.1.2. L'illustration	23
-----------------------------	----

1.1.2.1. Le nu en première page de couverture	28
---	----

1.1.3. L'incipit	30
------------------------	----

1.1.4. La préface.....	34
------------------------	----

1.1.5. La postface	39
--------------------------	----

1.1.6. La quatrième de couverture.....	41
--	----

1.2. L'épître.....	43
--------------------	----

1.2.1 L'épître public	44
-----------------------------	----

1.2.2. L'épître éditorial	45
---------------------------------	----

1.2.3. L'allographe officieux	46
-------------------------------------	----

1.2.4. L'épître auctorial.....	46
--------------------------------	----

1.2.5. Les interviews.....	47
----------------------------	----

1.2.6. Les critiques	52
----------------------------	----

1.2.7. L'épître privé	56
-----------------------------	----

Conclusion.....	56
-----------------	----

Chapitre II : Analyse du personnage principal.....	58
--	----

Introduction.....	59
-------------------	----

1. Aperçu historique du personnage	60
--	----

1.1. Définition du personnage	60
-------------------------------------	----

1.2. Le personnage à travers le temps	61
---	----

2. La classification des types du personnage selon Phillippe Hamon	63
2.1. Les personnages référentiels	63
2.2. Les personnages anaphores.....	64
2.3. Les personnages embrayeurs	65
3. L'héroïne selon la grille d'analyses de Phillippe Hamon	67
3.1. L'Être	68
3.1.1. L'identité	69
3.1.1.1. Le nom	69
3.1.1.2. Les dénominations secondaires	72
3.1.2. Le portrait	73
3.1.2.1. Le corps	73
3.1.2.2. L'habit	75
3.1.2.3. La psychologie.....	76
3.1.2.4. La biographie	80
3.2. Le faire	82
3.2.1. Le rôle actanciel	82
3.2.2. Le rôle thématique	83
3.3. L'importance hiérarchique	86
3.3.1. La qualification différentielle.....	86
3.3.2. La fonctionnalité différentielle.....	87
3.3.3. La distribution différentielle	88
3.3.4. L'autonomie différentielle.....	89
3.3.5. La pré-désignation conventionnelle.....	90
3.3.6. Le commentaire explicite du narrateur.....	91
4. Parcours et quête de Zina selon le modèle de A.J. Greimas	93
4.1. La quête de soi et de rédemption : Zina, l'âme en quête de lumière	96
4.1.1. Le schéma de la quête de soi et de rédemption de Zina	97
4.2. La quête de vengeance : la lame de Zina, cinq entailles pour laver l'affront	100
4.2.1. Le schéma de la quête de vengeance de Zina	102
5. Le personnage liminaire	105
5.1. Zina, un personnage liminaire ?	107
5.1.1. Séparations : Zina à la dérive, un être à part	108
5.1.2. L'enlèvement de Zina dans les marges.....	109
Conclusion	112

Chapitre III : Femme et société dans le roman : voix d'une femme et voie sociale	114
Introduction.....	115
1. Lecture thématique : entre littérarité et socialité.....	116
1.1. L'immanence littéraire : la littérarité	117
1.2. Sociologie de la littérature : lien sociologie et littérature	119
1.3. Sociocritique : lire la socialité du texte littéraire	121
1.3.1. Parcours d'une femme, reflets d'un Maghreb en mutations	123
1.4. Dimension sociale des thématiques.....	126
1.4.1. L'entre deux : entre révolte et vengeance	127
1.4.2. Le corps : la féminité et l'érotisme, un moyen pour une fin ?	129
1.4.3. Rapport homme/femme : quérulence et violence	130
2. Analyse rhétorique : discours littéraire et conventions sociales.....	133
2.1. La métaphore.....	133
2.2. La comparaison	135
2.3. L'ironie.....	136
2.4. L'hyperbole.....	137
2.5. L'antithèse.....	138
2.6. L'allégorie	140
Conclusion.....	142
 Conclusion générale	 144
 Références Bibliographiques	 148

Résumé :

Ce travail analyse le roman *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun sous l'angle de la condition féminine au Maghreb. À travers le personnage central de Zina, femme à la fois maudite, séductrice, vengeresse et insurgée, l'auteur met en lumière les tensions, contradictions et souffrances qui traversent la condition féminine dans les sociétés maghrébines contemporaines.

L'étude s'organise en trois chapitres complémentaires. Le premier est consacré à l'analyse du paratexte (titre, préface, notes), dont le rôle est déterminant dans l'orientation de la lecture et dans la construction du sens du roman. Ces éléments périphériques révèlent dès l'abord les enjeux liés à la représentation de la femme.

Le deuxième chapitre explore la construction du personnage de Zina à travers les apports théoriques de Philippe Hamon et d'A. J. Greimas. Cette analyse met en évidence la complexité du parcours de l'héroïne, considérée comme un personnage liminaire, incarnant les tensions profondes entre oppression, révolte et quête de libération.

Le troisième chapitre adopte une approche sociocritique, mettant en relation l'écriture romanesque et les réalités sociales. Il examine les grandes thématiques liées à la condition féminine au Maghreb, telles que les rapports homme/femme, l'opposition tradition/modernité et la quête d'émancipation, ainsi que les procédés stylistiques et rhétoriques par lesquels le roman donne forme à ces enjeux.

En conclusion, Zina apparaît comme une figure plurielle, synthèse complexe des contradictions de la condition féminine contemporaine. Elle incarne à la fois l'oppression patriarcale, l'aspiration à l'indépendance et les tiraillements entre révolte et résignation. À travers elle, Tahar Ben Jelloun propose une vision riche, nuancée et profondément humaine de la condition féminine au Maghreb.

Mots clés : *La Nuit de l'erreur*, condition féminine, femme maghrébine, oppression patriarcale, émancipation féminine, tradition et modernité, personnage liminaire, sémiologie du personnage, sociocritique, littérature et socialité, quête de liberté.