

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 Français

Mémoire de Master

Option : Sciences des Textes Littéraires

L'autofiction dans *Regard blessé* de Rabah Belamri

Présenté par :

AKZIZ Amar

Le jury :

Mlle BELCOCINE Mounya

Mme KACI Faiza

M. SLAHDJI Dalil

Année universitaire

2016 – 2017

Dédicaces

En témoignage de ma profonde gratitude,

Je dédie ce mémoire :

A mes chers grands-parents adorés papy et mamy que j'aime profondément, qui ont fait de moi ce que je suis ;

A mon père, mon fidèle ami, mon pont de sécurité et de sérénité, qui ma tenu fermement la main sans jamais se fatiguer ;

A ma mère, qui m'aime sans condition, qui m'a épaulée sans murmure;

A mes très chères sœurs, qui m'ont toujours encouragée sans lassitude ;

A mon petit frère, la lumière de ma vie, qui ne cesse de me remonter le moral ;

A mon ami Amer Mohand Saïd, qui était toujours à mes cotés;

Un clin d'œil malicieux vers mes neveux Yanis et Ghiles

Sans oublier les encouragements de Mohamed ;

A tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire ;

Une pensée toute particulière pour BELLACHE Aissa, mon enseignant au lycée. J'espère que tu seras fier de ton élève.

Remerciements

A tous ceux qui m'ont aidée et soutenue durant ce travail, marqué par de bons comme de mauvais jours :

Je tiens d'abord à exprimer ici tout mon respect et toute ma reconnaissance à ma directrice de recherche, docteur ZOUAGUI Sabrina, qui m'a bien encadrée avec du sourire, qui a cru en mes capacités, pour sa bienveillance, ses encouragements et ses conseils, merci de me faire découvrir un roman aussi sublime.

Je voudrais également remercier les membres du jury pour m'avoir fait l'honneur d'y participer

Mes pensées vont aussi à tous ceux qui, tout au long de la réalisation de ce travail, m'ont manifesté leurs soutiens et leur encouragements ;

Un grand merci ;

Je ne saurais terminer sans rendre hommage à tous mes enseignants du département du français.

Introduction générale

Le mythe inspire le mystère, il éveille en nous des images féeriques et énigmatiques à la fois. Il enrichit l'imagination et fait sortir notre âme de la poussière du quotidien pour rejoindre l'univers des symboles. Depuis que l'humanité existe, le mythe existe. Son origine remonte à l'Antiquité. C'est un récit oral, et ce n'est qu'au fil du temps qu'il est devenu un récit écrit. La littérature et le mythe sont indissociables. C'est comme un billet de banque coupé en deux : aucune des deux parties n'a de valeur sans l'autre. C'est pareil pour la littérature et le mythe comme le dit Gilbert Durand : « *la littérature est le département du mythe.* »¹ C'est la littérature qui garantit la permanence et la survie du mythe quand celui-ci risque de sombrer dans l'oubli.

Il existe plusieurs types de mythes : ethno-religieux, historique, littéraire (créé dans la littérature par les écrivains). Ce qui nous intéresse dans notre étude c'est le mythe d'origine historique. Le héros historique est un être exceptionnel qui a accompli des exploits extraordinaires. C'est la mémoire de son geste qui lui confère une immortalité auprès des vivants. Elissa est parmi les héros antiques qui ont marqué l'Histoire, une reine phénicienne qui a défié la mer à la conquête d'un nouveau terrain. Sa quête a donné naissance à une belle cité, « *une perle de la mer* »²: Quart Hadasht. D'un simple personnage historique, elle est devenue un mythe historique. Elle fait l'objet de plusieurs reprises dans les productions artistiques. Elle habite l'imaginaire collectif, elle est convoquée et « reconvoquée » par les artistes, ce qui a généré la multiplicité des versions qui exaltent son exploit. L'un des écrivains qui ont réactualisé le mythe d'Elissa est l'écrivain tunisien Fawzi Mellah. Il a consacré tout un roman qui raconte l'odyssée de la reine, l'œuvre s'intitule : *Elissa, la reine vagabonde*, publié chez le Seuil en 1988. Notre préférence pour ce roman vient de notre curiosité suscitée par ce nouveau texte : nouveau par son aspect poétique, littéraire, et intéressant par sa portée politique. Dans notre lecture, nous avons été fascinée par cette écriture baladeuse qui nous fait promener dans l'univers phénicien, l'univers des sacrifices et des mythes. Un vaste monde littéraire qui nous fait errer d'un chapitre à un autre. Une écriture d'une saveur agréable qui a pu faire cohabiter le monde moderne et le monde antique, d'où l'architecture textuelle assez complexe, d'une charge symbolique intense, où se rencontrent l'histoire et la fiction.

¹Gilbert Durand, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*. Paris Corti 1961, page 12. Cité par : Mancini, Sheila, Séminaire d'Histoire des Idées, « Naissance et évolution de l'idée de mythe littéraire », Université de Bologne, p. 7.

² MELLAH, Fawzi, *Elissa, la reine vagabonde*, Paris, Seuil, 1988, p. 143.

La réécriture du mythe d'Elissa constitue une pratique qui ne cesse de se renouveler et de se répéter d'où notre choix pour ce sujet qui nous a passionnée et qui trouve son écho dans le corpus.

Pour mieux comprendre notre objet d'étude, une présentation de l'auteur et de l'œuvre s'impose :

Fawzi Mellah est un écrivain né à Damas en 1946, il vit à Genève. Il a étudié les lettres, la philosophie et le droit à Lausanne en Suisse. Il enseigne les sciences politiquesl'université de Genève. Il est l'auteur de plusieurs essais et de pièces théâtrales, à titre d'exemple : *Le Palais du non-retour* (théâtre), en 1975. Sa carrière littéraire se manifeste dans le genre romanesque, souvent des romans historiques ou il touche à l'actualitéil inspire des mythes. Ses deux romans : le premier est *Le Conclave des Pleureuses*, publié en 1987, aux éditions Le Seuil ; le second est celui de *Elissa, la reine vagabonde*, en 1988 dans la même maison d'édition. Ces deux œuvres de Mellah sont accueillies comme deux textes marquants de la littérature tunisienne de langue française, parce que l'auteur a su aborder les grands problèmes de la société dans une écriture narrative qui a redonné au récit son rôle essentiel dans l'intelligence de l'Histoire et la pratique de la littérature.

Le roman raconte l'histoire de la reine Elissa partie de Tyr, avec ses compagnons vers une destination inconnue pour échapper à la répression de son frère Pygmalion qui a tué son mari Acherbas. Au cours de son voyage, le destin l'a menée, elle et ses compagnons fugitifs, vers Chypre où on lui a manifesté de l'hostilité dès son arrivée. Ils repartirent cependant avec vingt sept vierges. Ensuite, elle est arrivée à Sabratha où elle a découvert des citoyens sans Etat et sans musique. Cependant, la reine était fascinée par le spectacle que les hôtes ont organisé. Avant de repartir, elle a laissé des empruntes de Tyr : deux femmes enceintes et deux rameurs, les sortilèges de la musique. Après, les Phéniciens arrivèrent à Hadrumète. Ils ont été chassés de cette ville qui tourne son dos à la mer. Enfin, après de longues péripéties, Elissa et ses compagnons débarquèrent sur une colline où ils ont réussi, par la ruse, à gagner des Africains une surface suffisante pour construire une ville nouvelle : Quart Hadasht. En contrepartie la reine devait épouser Hiarbas, le chef des Africains. Elle a accepté par sacrifice afin de sécuriser son peuple et sa ville avec l'idée de s'immoler par le feu la nuit même de ses noces.

Notre corpus est déjà traité parplusieurs chercheurs. Parmi eux nous pouvons citer : le premier, Ahmed Mahfoud, chercheur à l'université de Tunis I, son travail s'intitule : « *Histoire ancienne et mythes contemporains à travers Elissa, la reine vagabonde de F.*

Mellah. ». Son objectif est de montrer que l'auteur revient à l'histoire pour s'interroger sur le présent.

Le second travail est celui de Sabrina Zouagui, chercheuse à l'université d'A.MIRA, Bejaia. Dans son Magister intitulé *Elissa la reine vagabonde* de F. Mellah, *un récit baroque* ?, cette recherche a tenté de démontrer que le roman s'inscrit dans l'esthétique baroque.

Nous allons démarrer de la recherche de Zouagui, en nous basant sur son travail vu qu'elle a abordé la mythification et la démythification d'Elissa sous l'angle du baroque. Notre recherche sera orientée dans une autre optique qui consiste à faire une étude mythocritique du personnage d'Elissa.

Pour notre part nous tenterons de poursuivre la réflexion sur ce roman en orientant notre recherche vers l'aspect mythique qui caractérise le personnage principal Elissa et la façon dont ce mythe a été perpétué dans les arts et dans la littérature.

Le mythe est véhiculé à travers un scénario mythique qui comporte des constantes qui nous permettent de l'identifier en tant que mythe : ce sont des invariants. Si le canevas demeure présent dans le récit de Mellah qui consiste en la fuite, les escales, le débarquement et la mort d'Elissa, alors notre problématique s'articule ainsi : Quelles sont les variations apportées par Fawzi Mellah au mythe d'Elissa par rapport aux anciennes versions littéraires et artistiques de ce mythe ?

La reine phénicienne est connue beaucoup plus par le nom de Didon, une amante passionnée. Sauf que Mellah s'est complètement détaché de la figure de Didon, amante d'Enée, et il a mis en place la figure d'Elissa, reine fondatrice de Carthage. Nous parlons d'un roman et non d'une épopée. En plus, le texte prend une forme de lettre écrite par la reine à son frère Pygmalion¹. Vu que le mythe accepte les changements, nous poserons comme hypothèse que Mellah met en scène un personnage subversif : tantôt il est sacré, tantôt il est désacralisé. La reine est humanisée. Aussi, la charge politique prime dans le récit de Mellah sur le volet amoureux qui constitue l'essence du mythe de Didon.

Notre plan de travail se divisera en cinq chapitres :

De prime abord, nous avons jugé qu'il est nécessaire de consacrer le premier chapitre à la présentation des bases méthodologiques et théoriques qui nous permettront de mener à bien notre analyse. Un bref survol de la théorie de la mythocritique va nous aider à cerner et à

¹ « Une longue lettre que la fondatrice de Carthage, la reine Elissa, adressait à son frère pygmalion, roi de Tyr. » p. 13.

comprendre précisément les concepts-clés qui seront employés durant notre analyse. Définir le personnage historique à base de l'article de Philipe Hamon. Ensuite définir le mythe ethno-religieux selon les anthropologues et les spécialités de la mythocritique comme : Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Pierre Albouy, Pierre Brunel... Nous devons retracer le processus de mythisation tout en faisant une distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérarisé. Aussi nous expliquerons ce qui est un scénario mythique. Nous finirons par définir les trois lois de l'étude mythocritique : *l'émergence, la flexibilité et l'irradiation*.

Ensuite, nous allons consacrer le deuxième chapitre pour raconter les versions qui ont précédé le récit de Mellah. Nous avons choisi la version historique, en nous référant au texte de Justin. Puis la version épique, celle de l'*Enéide*, écrite par Virgile. Enfin, nous terminerons par la lecture de certains tableaux comme celui de Guérin, Rubens, Ligare et autres. Une fois que nous aurons raconté tous les récits, nous repérons les invariants du mythe d'Elissa-Didon.

Les trois chapitres restants seront consacrés à l'application des trois lois de l'étude de la mythocritique. La première loi consiste à repérer les occurrences mythiques émergeantes dans le récit et qui sont en relation avec Elissa. La deuxième loi repose sur la flexibilité, voir la façon dont ces éléments sont retravaillés par l'auteur. Nous terminerons par la dernière loi : l'irradiation, c'est de dégager le nouveau sens que Mellah a apporté au mythe d'Elissa.

Chapitre I

Quelle méthode ?

Introduction

Le mythe est un héritage de la tradition orale. C'est grâce à des anthropologues et ethnologues que nous parvient cet écho d'une tradition orale. Le mythe archaïque était donc un récit fondateur raconté par les chamans¹ oralement, il est répété, ritualisé et sacré. L'objectif de ses histoires était éducateur et fondateur de la société pour canaliser l'énergie du groupe et d'avoir une certaine maîtrise sur les personnes. Afin de sauvegarder cet héritage, les spécialistes ont décidé de ramasser et d'organiser ces récits sous forme de texte ce que nous appelons : texte mythologique. Le passage vers l'écriture a désacralisé le mythe car il n'a pas pu garder sa forme d'origine, il a perdu sa grande partie. Cependant le mythe a survécu pendant des générations grâce à la littérature et les arts en générale parce que c'est une matière de réenchantement du monde actuel. C'est pour cela qu'il y a des théories qui s'occupent de l'étude du mythe au sein du texte littéraire, afin de pouvoir l'appréhender et de voir sa nouvelle signification.

Dans ce premier chapitre, il est nécessaire de présenter les bases méthodologiques de la mythocritique² qui nous permettront de mener à bien notre analyse. Un survol théorique et méthodologique nous aidera à cerner, à comprendre précisément les concepts théoriques qui seront employés tout au long de notre étude. Nous commencerons par la définition du personnage historique en référence à l'article de Philippe Hamon. Ensuite nous verrons les différentes définitions du mythe par les théoriciens de la mythocritique et nous enchaînerons par la définition du mythe littéraire. Puis nous définirons les deux concepts : invariants et variations en nous basant sur l'étude de J. Rousset. Nous finirons par définir les trois lois de la mythocritique qui vont nous aider à étudier le mythe dans la littérature.

¹Les chamans sont privilégiés selon M. Eliade, ils se singularisent par un comportement insolite, par la possession de pouvoirs occultes, par des rapports personnels et secrets avec les êtres divins ou démoniaques, par un genre de vie, un habillement, des insignes et des idiomes qui ne sont qu'à eux.

1. Le personnage historique

Comme toute œuvre littéraire, il y a une variété de personnages. Certains d'entre eux ont une empreinte culturelle car l'écrivain s'est inspiré d'une personne qui a réellement existé, qui a joué un rôle reconnu, significatif, qui a marqué l'Histoire de l'humanité. Donc la construction de ce personnage se veut être complexe car le culturel dialogue avec la fiction et l'histoire avec le mythe. L'étude proposée par Ph. Hamon dans son article : « Pour un statut sémiologique de personnage » nous semble conforme à notre analyse. Hamon étudie le personnage comme un signe linguistique. En plus, il distingue trois catégories de personnages : personnage référentiel, personnage embrayeur et personnage anaphorique. Ce qui nous intéresse dans cette étude c'est le premier type : personnage référentiel et historique. Il reflète la réalité. Il sert d'« *ancrage* » en référence aux grands textes historiques, à la culture. C'est ce que R. Barthes nomme : « *l'effet de réel* »¹. Il renvoie à un savoir culturel, récupéré par la mémoire collective. Philipe Sellier considère que parfois un personnage historique peut se transformer avec le temps en mythe. Dans ce cas il parle de mythe politico-héroïque :

« Tantôt il s'agit de figures glorieuses : Alexandre, César [...], Louis XIV [...], Napoléon [...] ; tantôt il est question d'événements réels ou semi-fabuleux : la guerre de Troie, la Révolution de 1789, la guerre d'Espagne [...] Ici « mythe » renvoie à la magnification de personnalités (Alexandre) ou de groupes (les révolutionnaires), selon le processus caractéristique d'un genre littéraire bien connu : l'épopée.»²

L'écrivain intègre le passé historique dans la narration littéraire afin d'interpréter, de se souvenir et surtout de réussir à autoriser le présent et l'avenir par les moyens que la connaissance du passé leur donne.

Donc l'écrivain se sert de l'Histoire comme d'une toile de fond et comme discours de vérité.

2. Le mythe

Le mythe c'est l'histoire qui cherche à rendre compte à la fois de l'origine des choses, des êtres et du monde. C'est un récit symbolique à l'origine transmis oralement. Il explique des phénomènes comme le tonnerre, il fixe des règles de conduites. Il est lié au sacré, il est à la fois des histoires et des théories de la connaissance. Ce concept recouvre plusieurs

¹ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : BARTHES, Roland (et autres), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977. p. 122.

² P. SELLIER, « qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », en Littérature n°55, Larousse 1984. P. 117.

définitions parfois contradictoires. Nous en avons relevé quelques unes qui permettent de comprendre comment le mythe est vue et compris dans des champs culturels différents.

Le mythe vient du grec « *muthos* », précise le dictionnaire historique de la langue française : il signifie d'abord, « *suite de parole qui ont un sens* » d'où « *discours, propos* », souvent associé à *épos qui désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée mais il tend à se spécialiser au sens de fiction, mythe, sujet d'une tragédie.* »¹

Vue la complexité du mythe, beaucoup de théoriciens ont essayé de le définir et de le baliser dans un champ particulier alors que c'est un récit qui se manifeste à travers un certain nombre de versions, il est la somme de ces versions. C'est un outil d'élucidation car il propose une interprétation possible du réel, c'est dans ce sens que Mircea Eliade explique que le mythe se trouve être le fondement de la vie sociale et culturelle. Il est censé expliquer la vérité absolue car il relate une histoire sacrée :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.»²

Le mythe est défini aussi par Durand comme : « *Un système dynamique de symboles³, d'archétypes⁴ et de schèmes⁵ (...) qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* »⁶

Claude Lévi-Strauss entrevoit le mythe dans une perspective structurale, il définit le ainsi :

« Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges », en tout cas, « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient dece que les événements,

¹Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 1298.Consulté sur ce site : <http://idochp2.irandoc.ac.ir/FulltextManager/fulltext15/th/136/136281.pdf>

²ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

³Le *symbole*, marque un pas de plus dans le sens d'une singularisation et fonctionne comme "illustration" concrète de l'archétype comme du schème.

⁴L'*archétype* est une spécification du schème au contact d'un « *environnement naturel et social* » ; il en est la « *substantification* » et se définit comme matrice de l'idée, elle-même définie comme « *l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire, dans un contexte historique et épistémologique donné* »

⁵Le schème est l'ossature, ce que forme « *le canevas fonctionnel de l'imagination* », ce qui « *fait la jonction (...) entre les dominantes reflexe et les représentations.* »

⁶Durand, Gilbert, *Structures anthropologique de l'imaginaire* (1960), Bordas, Paris, 1979, p. 81. Cité par : André Siganos, CHAUVIN, Danièle (et autres), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, IMAGO, 2005, p. 88.

censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur »¹

Pour Pierre Albouy:

« Les mythes transposent faits historiques, les dieux sont de grands hommes que la reconnaissance et l'admiration ont élevés au rang des immortels(...) Les mythes symbolisent des idées morales et philosophiques. »². Il affirme aussi que « Le mythe renferme le mystère et toutes les puissances du langage ; emprunté ou inventé, il réanime chez les grands écrivains, les archétypes les plus profonds et, par là, permet d'approcher encore du mystère de la création. »³

Dans la mythocritique, il considère le mythe comme une introduction au surnaturel, il est lié au mystère, là où il y a mystère éclos le mythe. Donc, il se caractérise par sa dimension symbolique, métaphysique et son atemporalité. Pour Brunel le mythe a trois fonctions, il *raconte* des récits, il *explique* (c'est un discours étiologique) et il *révèle* (le mythe comme hiérophanie, manifestation du sacré où de l'être).

Malgré la diversité et la richesse de toutes ces définitions il reste qu' :

« On ne cesse depuis des siècles de parler du mythe, de le traquer et de l'enfermer dans le cercle d'une définition, mais toujours il le déborde ou s'en échappe ; et si d'aventure on finit par douter de son existence, c'est pour mieux le faire renaître, toujours aussi mystérieux et obsédant »⁴

3. Le mythe littéraire

Le mythe littéraire est un mythe qui a été créé et repris maintes fois par la littérature. L'œuvre littéraire introduit le mythe, le réécrit pour lui donner une dimension nouvelle, qui correspond à l'époque de l'écrivain. Dans ce cas le mythe littéraire n'est pas un récit auquel on croit mais un récit pour s'interroger. Mais quelle est la relation entre le mythe et la littérature ?

¹ Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, p. 231. Cité par : Jean-Michel Djiriga DAGO, *La lecture idéologique de Sophocle, histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013 Doctorat, sous la direction de Florence Dupont, p. 224.

² ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Amand Colin, 1998, p. 20.

³ Ibid, p. 152.

⁴ DERMETEZ, Alain, Mythe et création, éd Presses Universitaires de Lille, ouvrage en ligne, diffusé par Pierre Cazier, 1991, p .18. Cité par : Soltani Wassila *La transculturalité : De l'intertextualité à la réécriture mythique dans Ainsi parle la tour CN de Hédi Bouraoui*, Beskra,2013, Master, sous la direction de Guettafi Sihem, p. 52.

3. 1.Processus de littérarisation

Entre le mythe et la littérature existe un rapport étroit car nous disposons des textes mythologiques qui donnent lieu au mythe littérarisé en tant que récit structuré et symboliquement saturé transmis sous forme de texte. Le premier qui a utilisé l'expression de « *mythe littéraire* » est Pierre Albouy, dans son ouvrage: *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Il le définit comme un récit mythique, hérité d'une tradition orale ou littéraire qu'un écrivain traite et modifie avec une grande liberté et auquel s'ajoutent « *des significations nouvelles* »¹ Pour lui, s'il n'y a pas de nouvelles significations, il n'y aura pas de mythe littéraire. Dans la littérature, nous trouvons plusieurs personnages qui ont été mythifiés. Depuis les personnages bibliques tels qu'Abraham, David, jusqu'aux personnages historiques tels que le roi Arthur, Napoléon, en passant par les héros littéraires comme : Don Juan, Robinson Crusoé ou, des héros mythiques tels que Narcisse, Vénus ...etc. Il y a plusieurs types de mythes, c'est pour cela que Albouy a cerné une typologie de mythes littéraire : « *Nous aurons donc affaire à des mythes de plusieurs espèces, hérités, inventés, nés de l'histoire et de la vie moderne, cosmique.* »²

Pierre Brunel adhère à l'idée du mythe littéraire et que : « *La littérature est le département du mythe* »³ Il dit :

« Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le Mahabharata ? Il en est de la recherche pré-littéraire comme de la recherche préhistorique : elle erre. Et comme il faut déjà faire de l'histoire pour appréhender la préhistoire, de même c'est à partir de textes ou de traditions littéraires qu'on avance des hypothèses sur ce qui les a précédés »⁴

Donc le mythe nous parvient tout enveloppé de littérature donc, « *il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire* »⁵

Nous distinguons selon cette analyse que le mythe et la littérature sont indissociables. Les mythes inspirent la littérature, tandis que la littérature les fait vivre et se perpétuer en se renouvelant sans cesse. Cependant il faut faire la distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérarisé. En effet, le mythe littéraire et le mythe littérarisé sont comme sont l'eau et la

¹ Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969, p. 9. Cité par : Mancini, op. cit, p. 7.

² Ibid.

³ Gilbert Durand, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris, Corti 1961, p. 12. Citer par Mancini, ibid, p. 5.

⁴ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Edition du Rocher, 1988, p. 11. Citer par : Mancini, ibid, p. 13.

⁵ Ibid.

glace car ils sont de la même matière ; le premier est une pure création de la littérature uniquement et le second est un récit oral issu d'une création archaïque qui peut donner lieu au mythe littérarisé.

3. 2. Mythe littéraire

C'est la naissance spontanée et inconsciente du mythe de la part de l'écrivain. C'est une création littéraire, un récit raconté où le personnage représenté est élevé au rang de personnage extraordinaire par son être et son faire. Il incarne des traits de la sacralité comme le personnage de Don Juan. En plus, ce récit où ce personnage est fortement repris par d'autres écrivains, d'autres cultures et d'autres époques. Cela prouve que cet être fictif dépasse les frontières de la fiction jusqu'à atteindre l'imaginaire collectif. Donc l'écrivain est inconscient que son personnage va devenir au fil du temps un personnage mythique.

3. 3. Mythe littérarisé

C'est un mythe qui a déjà existé avant sa mise en littérature. Il peut être historique comme : Jugurtha, Napoléon, Kahina... puis ce personnage mythique va devenir un personnage littéraire auquel nous porterons des changements, des ajouts qui « *feront du héros un modèle tantôt négatif, tantôt positif.* »¹ Comme il peut être aussi un mythe fondateur « ethno-religieux » représentant les croyances d'un peuple, puis nous allons l'insérer dans la littérature comme le dieu Anzar (dieu de la pluie chez les Berbères) que nous retrouvons dans quelques romans. Nous déduisons que l'écrivain est conscient car il a choisi d'insérer un mythe quelconque dans sa production soit d'une manière explicite ou implicite.

Cette différence était soulignée aussi par André Siganos qui dit que

« Le mythe littéraire, comme le mythe littérarisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs. Il s'agira d'un « mythe littérarisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (le type de Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir en tirant dans un ensemble mythique trop long (type d'Œdipe avec Œdipe-roi ou Dionysos avec Les Bacchantes). Enfin il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus

¹ ROUSSET, Jean, *le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978, p. 7.

indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (*Don Juan*). »¹

Pour récapituler, nous dirons que le mythe littéraire est un récit *exemplaire*, surdéterminé *symboliquement* et caractérisé par *une forte organisation structurale*.

4. Le scénario mythique

Dans son ouvrage *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss propose une méthode d'analyse du mythe dans une optique anthropologique et structurale. Il superpose les différentes versions d'un même mythe en partant des «mythèmes»², les grandes unités qui le constituent et qui correspondent aux séquences du récit.

Le mythe est véhiculé à travers un scénario mythique qui comporte des constantes qui nous permettent de l'identifier en tant que mythe précis. Daniel-Henri Pageaux définit dans son ouvrage, *La littérature générale et comparée*, le scénario mythique comme : « *syntagme minimal* »³, « *canevas mémorisable* ».⁴

Nous retenons que le mythe garde sa forme basique en même temps il s'enrichit avec des ajouts et Lévis Strauss dit à ce propos :

« Puisque le mythe se compose de l'ensemble de toutes ses variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre. (...) il n'y a pas de version « vraie » dont toutes les autres seraient copies ou des échos déformés. »⁵

Donc le mythe voyage à travers les temps, d'une œuvre à une autre, d'un espace à un autre. Dans l'imaginaire individuel de l'écrivain, il prend une forme et une version nouvelle. Les différentes versions provoquent des changements au mythe par rapport à la version « *authentique* ». Pour appréhender le mythe de *Don Juan*, Jean Rousset a suivi l'analyse

¹ SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 32. Citer par : Dalleau, Stéphanie, *Le monstre fabriqué dans la littérature des XIX et XX siècles*, université de la REUNION, Doctorat, 2014, sous la direction de Pr. Bernard Terramorsi, p. 72.

²Lévi-Strauss a étudié la figure mythique d'Œdipe qui met à mort son père, il vainc le Sphinx et épouse sa mère. Il est donc châtié et ses enfants connaissent un destin tragique. Voici le scénario basique, il contient uniquement les actions essentielles.

³ Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Editions Armand Colin, p. 105.

⁴ Ibid, op. cit. p.105.

⁵ Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Éditions Plon, première éd. 1958, 1974, p. 240-242. Cité par : Linda Maria BAROS, *À la recherche d'une définition du mythe*, Fragment extrait de la thèse de doctorat Le Mythe de la métamorphose érotique, réalisée sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Brunel, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, et de Monsieur le Professeur Nicolae Constantinescu, Université de Bucarest, Faculté de Lettres, p. 6.

structurale où il a parlé des « *invariants* » et les « *variations* » d'un mythe au sein de la narration.

4. 1. Les invariants

Les invariants se sont les éléments qui restent constants, fixes et stables dans le texte. Il n'accepte pas la métamorphose et ne résistent pas aux changements. Entre ces mythèmes résident un lien de réciprocité. Comme les trois constituants du mythe de Don Juan que Rousset a relevé ; dans chaque version les trois éléments identiques qui sont : la mort, le groupe féminin et le héros qui affronte la mort. Le théoricien se réfère à l'analyse structurale car elle lui permet : « *un travail de filtrage, retenant les versions conformes, rejettant les versions dégradées* »¹C'est par rapport aux invariants que Rousset examine les différentes variations pour voir le degré de modifications apportées. Et dans sa réflexion il se demande jusqu'où on peut aller dans les modifications, si celles-ci ne peuvent pas complètement dénaturer les invariants et les rendre méconnaissables :

« Quelles sont les limites admissibles ? Admettra-t-on, par exemple, un groupe féminin réduit à une seule unité (Grabbe) ? Ou la substitution au Mort de la foudre, d'un accident cardiaque (Anouilh) ? Ou un Don Juan inapte à la conquête (Brancati) ? La réponse pourra varier chaque fois en fonction de la cohérence de l'ensemble, de la force des références à l'invariant substitué, de l'aura mythique. »²

4. 2. Les variations

Les variations sont toutes modifications, changements, transformations de mythe par divers procédés d'écritures qui touchent séparément ou simultanément à la version canonique, tout en laissant le thème original discernable. Donc il y a certains éléments qui s'évaporent pour être remplacés par d'autres afin d'inclure les idées de l'auteur qui cherche à répondre à des conflits dont sa société souffre. Cela veut dire que l'écrivain exprime le besoin de recours vers le mythe. Nous déduisons que la nouvelle exploitation du mythe est porteuse de nouvelles significations, car pour Rousset, s'il n'y a pas de variations, certainement il n'y aura pas un nouveau scénario sinon ce sera de la redondance, car le mythe vit d'ajouts et de métamorphoses.

5. Approche mythocritique

Si nous voulons étudier un mythe dans la littérature, nous avons comme référence l'ouvrage incontournable de Pierre Brunel, *Mythocritique théories et parcours*, car l'auteur y développe une théorie qui contribue à l'établissement d'une distinction entre le mythe et le

¹Rousset, op. cit, p. 11.

²Ibid, p. 14.

mythe littéraire comme il le dit : « *un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui. Mais la mythocritique s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte.* »¹ Pour analyser ce rapport analogique, cette approche a pour postulat la signifiance de tout élément mythique qu'il soit explicite ou implicite, afin de voir l'inscription du mythe au sein d'un texte littéraire. En effet, pour reconnaître la présence d'un mythe dans le texte, les effets qu'elle implique et les différentes transformations qu'elle subit, Brunel propose trois principales lois pour aborder le mythe. Cependant, il laisse ouvertes les possibilités de la mise en pratique de ces lois vu le caractère complexe et mouvant du texte littéraire. C'est ainsi qu'il affirme :

« J'ai cru pendant quelque temps qu'on pouvait formuler des lois. Mais la littérature offre une autre résistance que la matière. Aujourd'hui, je considère plutôt l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte comme des phénomènes toujours nouveaux, des accidents particuliers qu'il est vain de vouloir capturer dans le filet de règles générales. »²

5. 1. Emergence

La première loi est l'examen des occurrences mythiques dans le texte en répertoriant chacune des occurrences d'un mythe explicite qui prend la forme soit d'un nom propre, d'un objet, d'un lieu, d'un événement, d'un acte fondamental ou même d'une caractéristique. Pour Brunel, c'est une étape de repérage : « *sans elle le danger est grand de fabuler, au pire sens du terme.* »³ Tout comme il y a des mythes implicites qui figurent sous formes d'une illusion, un indice ou une citation qui nous fait référence à un mythe quelconque.

5. 2. Flexibilité

Dans la deuxième loi, il s'agit de la flexibilité de la matière mythique qui permet comme l'explique Brunel « *de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait.* »⁴ Cette étape nous permet de voir la représentation du mythe construit par l'écrivain afin de percevoir les différentes variations et transformations que la figure mythique a subi.

5. 3. Irradiation

La dernière loi déterminée par Brunel envisage l'irradiation des éléments mythiques dans la production littéraire. Cette notion était expliquée par le théoricien ainsi :

¹Brunel, op. cit, p. 67.

²Ibid, p. 72.

³Ibid, p. 73.

⁴Ibid, p. 77.

« La présence d'un élément mythique dans un texte qui sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique même s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera que la conséquence de cette irradiation même. »¹

¹Ibid, p. 82.

Conclusion

Dans ce premier chapitre nous avons essayé de définir le mythe de manière générale, et le mythe littéraire en particulier, en nous basant sur les études qui ont été déjà faites par des théoriciens. Le choix d'une approche ou d'une autre dans l'analyse du mythe est imposé par le corpus étudié car c'est lui qui exige le recours vers une théorie et non pas une autre. L'objectif est d'appliquer ces grilles de lecture au mythe d'Elissa qui nous intéresse dans notre roman. C'est pour cela que nous avons jugé que c'est important de passer par un aperçue théorique car il explique ce qui suit et permet à notre lecteur une meilleure compréhension de notre travail de recherche.

Chapitre II

D'Elissa à Didon, naissance d'un mythe

Introduction

L'intérêt du présent chapitre est de montrer les différentes versions du récit de la fondation de Carthage par la reine phénicienne Elissa. Elle fut présente dans plusieurs domaines. Dans l'Histoire, les historiens ont fait d'elle un personnage héroïque et historique. Dans la littérature, Virgile est le premier poète qui a représenté Elissa, sous le nom de Didon, dans son œuvre épique, l'*Enéide*. Il a fait d'elle un mythe littéraire. Dans l'art, elle était exploitée par la peinture, la sculpture et l'opéra. Nous allons décrire quelques tableaux, une sculpture et une miniature.

En effet, nous considérons ces différents récits comme de nouvelles versions apportées tout au long de l'histoire au mythe d'Elissa. Nous pouvons considérer ce dernier comme un « pré-texte » pour reprendre la terminologie de Pageaux :

« Au sens fort du terme, le mythe est pour la littérature un "pré-texte", un avant-texte relevant, dans le cas des mythes antiques, de la tradition orale (...). Il est une histoire qui "entre" en littérature. »¹

Dans ce cas, le premier avant-texte est celui de l'Histoire, rapportée par les historiens. La reine Elissa est un personnage historique grâce à la présence de texte de Justin, de Mouloud Gaid, de Serge Lancel et autres... De nos jours, nous pouvons connaître la légende de la fondation de Carthage par Elissa grâce aux récits de tous ces historiens. Avant tout l'histoire de la reine a été développée par Virgile. Là nous avons un deuxième récit comme dit Pageaux: « *une histoire « seconde » doublera la « vraie » histoire.* »² Cette citation explique l'importance de doublement de récits. Qui dit récit, dit un nouveau scénario qui s'installe. Virgile a imaginé une autre version sur les amours de Didon. Le chant IV de l'*Enéide* a donné naissance à de nouvelles productions artistiques. Cela veut dire qu'à chaque fois que le personnage est réactualisé, il devient un mythe car il habite l'imaginaire collectif : « *le rôle capital joué par la littérature et par les arts : celui d'être « un conservatoire » des mythes.* »³

Notre objectif dans ce chapitre est donc de collecter un échantillon représentatif des différentes versions historiques et artistiques de l'histoire d'Elissa, la fondatrice de Carthage.

¹ Pageaux, op. cit, p. 97.

² Ibid, p. 98.

³ Ibid, p. 96.

1. La version historique et légendaire de la reine Elissa

1. 1. Les sources

L'histoire est la gardienne fidèle du passé, elle est la seule source qui nous renseigne sur les temps que nous ne connaissons pas à travers ce qu'on appelle le récit historique. Ce qui contribue à la connaissance de l'histoire de la Phénicie, ce sont les textes rapportés par les historiens de l'Antiquité, comme : Timée de Tauroménin et Marcus Junianus Justinus.

Les Phéniciens sont connus comme un peuple aventurier, un peuple qui affronte la mer à la recherche de richesses. Mouloud Gaïd dit que : « *les phéniciens sont connus pour avoir été de tout temps des gens de la mer (...) ils finirent par chercher dans le commerce des profits moins aléatoires et plus certains.* »¹ Leur installation était parsemée autour de la Méditerranée. Les Phéniciens ont été représentés comme des marchands retors et rusés, attirés par l'appât du gain. Parmi les comptoirs phéniciens, une ville s'est illustrée par sa richesse et son indépendance : Carthage, du phénicien Quart Hadasht, la ville neuve. Sa fondation remonte à 814 avant J.C.

1. 2. Le récit de la fondation de Carthage

Le principal récit de la fondation de la nouvelle ville est celui de Justin (Marcus Junianus Justinus). Il raconte que le roi de Tyr, Mattan, à sa mort, laissa le pouvoir à son fils Pygmalion et à sa fille Elissa. La fille était d'une beauté remarquable. Elle avait épousé son oncle Acherbas, un grand prêtre de Malqart. Ce dernier jouissait d'une autorité aussi grande que celle du prince. Acherbas possédait une richesse fabuleuse, et il la confia uniquement à la terre. Pygmalion voulait s'accaparer du pouvoir et aussi avoir le trésor de son beau-frère. Il en était tellement obsédé qu'il assassina son oncle. Elissa n'a pas pu supporter de vivre sous le même toit que son frère. Elle décida alors de s'enfuir discrètement pour ne pas éveiller les soupçons de celui-ci. Au crépuscule, la reine plaça dans les navires, toutes les richesses laissées par son mari, en ordonnant de mettre à la place de cette fortune des fardeaux de sable. A ce moment ; elle invoqua le souvenir de son mari, en le suppliant d'accepter cette offrande. Les sénateurs, les prêtres et les serviteurs de Malqart décidèrent d'accompagner la princesse dans son voyage par crainte de la colère du roi. Le groupe se dirigea vers Chypre pour se ravitailler. Quatre-vingts vierges, dédiées à Venus avant leur mariage, furent enlevées car la reine décida de marier les Tyriens qui l'accompagnaient avec ces filles: « *quatre vingt vierges*

¹Gaid, Mouloud, *Les Berbères dans l'histoire, de la préhistoire à la Kahina*, Tome I, Editions Mimouni, 1990, p. 47.

enlevées de cette troupe, afin que les gens puissent se marier et la ville avoir une progéniture. »¹

La reine brava la mer et partit à la recherche d'un nouveau terrain. Son navire accosta sur les côtes africaines. Elissa sollicita l'amitié des autochtones qui voyaient dans l'arrivée de ces étrangers une occasion d'échanges de biens et de commerce. Ensuite, elle « acheta à l'Aguelid berber (*Hiarbas*) l'emplacement qui lui était nécessaire à son implantation »². L'ingéniosité de la reine se manifesta par la manière dont elle décupa la peau de bœuf en fines lanières. En mettant ces lanières bout à bout, elle parvient à circonscrire un territoire immense. Ce mécanisme de la ruse était évoqué par S. Lancel dans son livre : *Carthage* : « *Elissa achète autant de terre que pouvait « couvrir » (tegere ou tenere) la peau d'un bœuf, puis elle fait découper cette peau en lanières très minces.* »³ De là naquit un lieu qui porte le nom de Byrsa : les Phéniciens « *achetèrent en fait de terrain -de ce fait appelé Byrsa-autant qu'ils pourraient entourer avec le dos d'un taureau.* »⁴

Le peuple africain accourut en foule pour apporter des marchandises aux étrangers .Ce regroupement des gens autour des Tyriens participa à former une sorte de cité. De ce fait les Africains voulurent retenir ces étrangers. C'est ainsi que Carthage fut fondée après qu'on eut fixé le tribut annuel qu'elle payait pour le sol de la ville.

La cité de Carthage prospéra sous le règne d'Elissa, les richesses se développèrent, les affaires s'épanouissaient avec les commerçants qui venaient de partout. Hiarbas, roi des Maxitants, demande en mariage la reine et menace de déclarer la guerre au cas où la princesse refuserait. En effet, Elissa ne voulut pas trahir le serment de rester fidèle à la mémoire de son époux. Elle accepta l'étrange proposition du chef libyen mais elle demanda de retarder la cérémonie afin qu'elle puisse offrir un sacrifice aux mânes d'Acherbas. Alors pendant tout ce temps elle planifia, sa propre mort en se jetant dans le feu. Lancel explique ainsi : « *c'est à l'extrémité de la ville qu'Elissa-Didon fit dresser le bûcher : on verra que c'est en lisière sud de la Carthage punique que s'étendait l'aire sacrificielle du tophet.* »⁵

Justin décrit la mort de la reine ainsi :

¹JUSTIN (Marcus Junianus Justinus), *Abrégé des Histoires Philippiques* de Trogue-Pompee, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, www.forumromanum.org, 2003 et bibliotecaAugustana, 2004. Citer par : M.-P. NOEL, Elissa, la Didon grecque, dans la mythologie et dans l'histoire, « Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance », dir. Evelyne Berriot-Salvadore, IRCL-UMR5186 du CNRS et de l'Université Montpellier 3, 2014, p. 10.

²Gaid, op. cit, pp. 48-49.

³ LANCEL, Serge, *Carthage*, Paris, Fayard, 1992, p. 42.

⁴Ibid.

⁵Lancel, op. cit, p. 41.

« Au bout d'un délai de trois mois, ayant fait dresser un bûcher funéraire dans la partie la plus élevée de la ville comme pour apaiser les mânes de son époux et lui dédier avant les noces des sacrifices funéraires, elle immole de nombreuses victimes et, ayant pris un glaive, elle monte sur le bûcher, et, regardant le peuple d'en haut, elle dit qu'elle allait vers son époux, comme ils l'avaient ordonnée, et mit fin à sa vie avec un glaive. Aussi longtemps que Carthage resta invaincue, elle fut honorée comme une déesse. »

2. D'Elissa à Didon

2. 1. Présentation de poète Virgile et de l'épopée *Enéide*

Virgile est considéré comme le plus grand poète romain. Il est auteur du chef-d'œuvre *l'Enéide*. Il a trouvé de l'inspiration pour cette œuvre dans les grandes épopées d'Homère : il s'agissait de donner à la culture romaine une épopée digne de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sous le règne d'Auguste. C'est pour cela que l'œuvre est vue comme le plus prestigieux exemple de ce genre littéraire en langue latine. Ce récit raconte les exploits d'Enée et les origines de Rome. Enée et ses compagnons débarquèrent sur la terre africaine, à Carthage plus précisément. Ils étaient bien accueillis par la reine Didon (chant I) où la reine demande au Troyen de lui relater la chute de Troie. Les chants II et III constituent un récit enchâssé. Enée raconte à Didon la prise de Troie et les années de l'errance qui ont succédé à la chute de la ville. Le chant IV qui nous intéresse met l'accent sur l'amour de Didon et d'Enée.

2. 2. Chant IV : La passion de Didon

Didon est tombée amoureuse du prince troyen Enée. Elle confia son amour à sa sœur Anne tout en affirmant son désir de rester fidèle au souvenir de son premier mari, Sychée. Anne encouragea sa sœur à céder à cet amour pour un hôte envoyé par les dieux. Sûrement pour l'intérêt de Carthage. Sa sœur finit par persuader Didon : « *ces paroles attisent le feu qui brûlait le cœur de Didon ; elle rend l'espoir à son âme anxieuse et délient sa pudeur.* »¹ La reine chercha par des rites et des sacrifices, à rendre les dieux favorables à son projet, or elle ne réussit pas à apaiser la passion qui la dévorait secrètement, tout en cherchant à convaincre Enée de s'installer définitivement à Carthage.

¹VIRGILE, *Enéide*, 29-19av.J.-C.Disponible sur :
http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_livre/livres/Virgile_Eneide.pdf, p. 74.

Junon¹ demanda à Venus² d'unir les deux amants, dans l'intérêt des deux peuples. Junon accepta de provoquer la rencontre des deux amants dans une grotte. La royale Junon reprit :

« Ce soin me regarde. Pour l'instant, écoute-moi, je te dirai en peu de mots comment aller au plus pressé. Enée et avec la malheureuse Didon se préparent à chasser dans la forêt demain, dès que le soleil se lèvera et que ses rayons dégageront l'univers de son voile d'ombre. »³

A l'aurore s'organise une chasse grandiose ; les plus nobles des Carthaginois accompagnèrent la reine luxueusement parée avec le prince troyen. Pendant le déroulement de la chasse, le jeune Ascagne Iule, fils d'Enée, était très content et il avait apprécié la sortie. Tout d'un coup, un violent orage survint et poussa les deux amants et les accompagnateurs à chercher refuge dans toutes les directions. Didon et Enée se cachèrent dans la même grotte, en présence de Tellus, de Junon. Un mariage aurait eu lieu dans cet endroit. Enée resta auprès de la souveraine et la reine y adhéra sans aucune réserve.

Seulement peu de temps après, la rumeur de la relation entre la reine et le prince courut dans les rues de Carthage. Finalement la nouvelle atterrit chez Iarbas, le prétendant repoussé de Didon. Le roi s'adressa à Jupiter dans un moment de colère, il lui reprocha cette situation imméritée. Jupiter était tellement sensible à la prière d'Iarbas, il envoya Mercure à la rencontre d'Enée afin de lui rappeler l'objectif premier de son voyage, repartir vers l'Italie, pour créer une nouvelle cité. Enée obéira, il se rendit compte qu'il devait accomplir sa mission. Cependant le prince hésita. Il ne savait pas comment annoncer son départ à Didon. Il a préféré garder le silence.

Didon avait l'intuition qu'Enée préparait son départ, « *mais qui peut tromper une femme amoureuse.* »⁴ Elle l'avait accusé de perfidie, en s'adressant à Enée :

Espérais-tu encore, perfidie, pouvoir dissimuler un tel sacrilège et, à mon insu, quitter ma terre ? Donc, rien ne t'arrête, ni notre amour, ni tes serments d'hier, ni la cruelle mort dont mourra Didon ? »⁵

¹Dans la mythologie romaine, Junon, en latin *Juno*, est la reine des dieux. Fille de Rhéa et de Saturne. Elle est à la fois sœur et épouse de Jupiter. Elle est assimilée à Héra des Grecs, c'est une déesse protectrice des femmes et symbolise le mariage, car elle avait un statut juridique reconnu dans la cité.
<https://mythologica.fr/rome/junon.htm>

²Dans la mythologie romaine, Vénus est la déesse de l'amour, de la beauté, de la fertilité et de la mer. Assimilée à partir du IIe siècle av. J.-C. à la déesse grecque Aphrodite, elle a été célébrée sous de multiples formes dans la Rome impériale.

<https://www.gralon.net/articles/art-et-culture/litterature/article-la-deesse-venus-dans-la-mythologie-3522.htm>

³Virgile, op. cit, 76.

⁴Ibid, p. 82.

⁵Ibid.

La reine étaitachevée, elle se lamenta, elle dit qu'elle était une femme trahie, abandonnée. Elle avait perdu sa réputation rien que pour être avec le prince, « *pour toi, toujours pour toi, j'ai étouffé ma pudeur.* »¹ Elle regretta si fort le fait qu'elle n'ait pas eu un enfant d'Enée :

« Si j'avais mis au monde un enfant de toi, si je voyais jouer dans ma cour un Enée, un petit être qui me représenterait au moins des traits de ton visage, non, en vérité, je ne me sentirais pas tout à fait délaissée et trahie. »²

Le chef troyen maîtrisa une réelle émotion, exprima à la reine sa reconnaissance éternelle. Il se justifia en spécifiant qu'il n'avait jamais eu l'intention de cacher son départ ni fuir son statut de mari. Il lui dit qu'il ne poursuivait pas le rivage italien avec sa propre volonté. Il devait obéir aux ordres divins : « *Aujourd'hui encore le messager des dieux, envoyé par Jupiter lui-même, j'en atteste nos deux têtes, est venu sur des souffles rapides me transmettre ses ordres.* »³ La Phénicienne pleine de rage reprocha à Enée de la cruauté, de l'insensibilité. Elle se révolta contre les divins qui ont éloigné son amour d'elle, « *Beau travail pour les dieux d'En Haut.* »⁴ Le Troyen désira vraiment la consoler, malgré lui il retourna à ses vaisseaux et il ordonna les préparatifs du départ. La reine en voyant cela, essaya de regrouper sa force et demanda à sa sœur Anne de supplier Enée de reporter son départ, « *le temps de me calmer.* »⁵

Pour guérir sa passion, Didon eut recours à une magicienne très puissante. Cette dernière lui ordonna de dresser un bûcher pour brûler tous les souvenirs laissés par Enée. Et c'est sa sœur qui l'avait aidée sans qu'elle sache que cet étrange sacrifice cachait les funérailles de sa propre sœur Didon.

Durant les nuits, la reine ne connut pas du tout le repos, elle réfléchit, elle délira, elle essaya de trouver une solution à cet amour. Sa seule issue était la mort, elle sentait que c'était mérité car elle trahissait le souvenir de Sychée.

2. 3. Le départ d'Enée et la mort de Didon

A l'aube, Didon aperçut au-delà des remparts que le rivage était vide et elle se rendit compte qu'Enée était parti :

« déjà l'aurore, quittant la couche empourprée de Tithon, commençait à baigner la terre de sa lumière nouvelle. Du haut de son palais, la reine vit à la fois le matin blanchir et s'éloigner les vaisseaux, tous du même coup d'aile : le rivage était désert et

¹Ibid.

², ibid, p. 83.

³Ibid.

⁴, ibid, p. 84.

⁵Ibid, p. 86.

le port sans rameur. Alors trois et quatre fois, elle frappa de sa main sa belle poitrine et arracha ses blonds cheveux. »¹

Elle maudit le prince, sa race et ses compagnons, elle regretta de ne pas anéantir l'étranger et les siens. Puis, elle prononça contre Enée toutes les malédictions. La reine prise de chagrin, demanda à Barcé, la nourrice de Sychée, d'aller chercher Anne pour accomplir la cérémonie magique. La reine monta sur bûcher. En regardant les affaires, elle retraca le parcours de sa vie, puis elle maudit Enée de nouveau. Didon tomba sur l'épée d'Enée. Le suicide de la reine gagna toute la ville qui réagit comme devant un grand désastre. Anne courut désespérée et tenta de sauver Didon, lui reprochant sa dissimulation, elle s'est sentie coupable :

« Voilà donc ce que tu méditais, ma sœur ! Et c'était moi que tu trompais ! Et c'était cela que me préparaient ce bûcher que tu voulais, ces feux, ces autels ! De quoi me plaindre d'abord, moi que tu as abandonnée ? Est-ce par mépris que tu as refusé à ta sœur de t'accompagner dans la mort ? Que m'appelais-tu à partager ton destin ? La même blessure, la même heure nous eût emportées toutes les deux. »²

Alors la toute-puissante Junon, apitoyée, délègue Iris, sa messagère. Son emploi le plus important était de couper le cheveu fatal des femmes qui allaient mourir, donc elle était chargée par sa maîtresse de couper le cheveu qui retenait Didon à la vie, « *de sa main droite, elle coupe le cheveu. Aussitôt toute la chaleur de Didon de dissipe et sa vie s'exhale dans les airs.* »³

3. De l'*Enéide* à la peinture

L'art est une partie intégrante et fondamentale dans la vie de l'Homme. Il lui permet de s'exprimer avec un langage protéiforme : verbal, iconique, musical,... Et le texte littéraire est une œuvre d'art (une dimension esthétique). C'est un langage spécifique qui découle d'un écrivain et lui donne l'occasion d'exprimer son rapport avec le monde. Ce qu'il faut souligner c'est que la littérature dialogue avec les autres arts comme : l'architecture, la sculpture, la peinture, etc. Entre la littérature et la peinture il y a un rapport privilégié. En effet, il y a beaucoup d'œuvres littéraires qui ont inspirées les œuvres picturales, il s'agit de l'ekphrasis.

3. 1. Définition de l'ekphrasis

Le philosophe français J. Darriulat, considère l'ekphrasis comme le « genre rhétorique qui décrit l'œuvre (d'art) telle qu'elle apparaît, le plus fidèlement possible ». Il précise que l'appellation de ce genre est un nom grec qui provient du verbe « ekphrazein », «

¹Ibid., p. 91.

²Ibid, p. 93.

³Ibid, p. 94.

décrire, désigner, expliquer longuement, exposer en détail ». En d'autres termes, l'ekphrasis constitue à la fois une description et un commentaire de l'œuvre d'art.¹

L'exemple parfait qui illustre nos propos est celui de l'*Enéide*, une œuvre magistrale de Virgile. Dans le chant IV, il relate les aventures de Didon et d'Enée. Donc le mythe de Didon est repris à maintes fois au cours de l'Histoire, dans plusieurs domaines artistiques y compris la peinture. Grace à cette épopée, nous trouvons plusieurs transpositions picturales. Notre description commence par la première figure : le tableau de Claude Gellée dit Le Lorrain, « *Didon montrant Carthage à Enée, en 1676.* »

3. 1. Claude Gellée, dit le Lorrain (figure 1)

3. 1. 1. Présentation du peintre

Le Lorrain est un peintre, un dessinateur et graveur français. Il est né en 1600 à Chamagne, près de Nancy en Lorraine (d'où le surnom). Il s'est spécialisé dans la peinture de paysage. Il est très passionné pour tout ce qui est relatif à Rome et à l'antiquité.

Le tableau de Lorrain s'intitule « *Vue de Carthage avec Didon et Enée* », dit aussi « *Didon montrant Carthage à Enée* », 1676, huile sur toile, 120cm x149,2cm(Figure 1). Cette toile était inspirée d'un passage de l'*Enéide* de Virgile (I siècle avant notre ère) Elle est exposée à Kunsthalle, Hambourg, Allemagne.

Pour décrire et expliquer ce tableau nous nous sommes référés au travail de Catherin Aguillon².

3. 1. 2. La description du tableau

Ce qui saute aux yeux, c'est la belle architecture. Le peintre avait peint un paysage sous un cadre majestueux. A droite, il y a un palais somptueux et vaste, avec des arcs. Derrière les arcs, il y a une tour. Au second plan, à gauche, se dresse un autre édifice entouré d'arbres gigantesques. Au-dessous s'élève le temple que Didon avait édifié en l'honneur de Junon, dont l'architecture ressemble à celle du panthéon de Rome.

Le tableau représente un vaste port en pleine activité. Au premier plan, sur les marches en pierre, devant un grand monument gardé par trois soldats, nous voyons six personnages suivis de deux chiens. Nous remarquons les hommes portant des tenues militaires et des armes, les femmes, de longues robes. La femme vue de dos vêtue d'une cape pourpre est l'impérieuse Didon. En levant la main, la reine présente avec fierté à Enée, à son fils Ascagne et à son fidèle ami Achate, la cité de Carthage, qui est mise en valeur au centre. Les

¹Darriulat, Jacques disponible sur
site :<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Philostrate.html>

²CatherinAguillon, « En passant par le Lorrain », disponible sur ce site :<http://aguillon.info/2014/12/03/en-passant-par-le-lorrain/>

deux autres femmes sont Anne, la sœur de la reine, et sa suivante. Le ciel commence à se couvrir au-dessus de la cité, la lumière à première vue est sombre, mais le fond est baigné d'une douce lumière.

3. 1. 3. Explication du tableau

La couleur rouge rappelle la ville de Tyr¹, d'où vient la reine parce que c'est une grande productrice de la pourpre. Cela signifie le pouvoir suprême. Même le rouge de la cape d'Enée est symbole d'un chef. C'était la couleur des généraux, des patriciens, de la noblesse et des empereurs. C'est la couleur attribuée à Mars, dieu de la guerre et du combat. On remarque la dominance de la couleur bleue dans l'œuvre qui inspire beauté, tranquillité, la couleur renvoie à la mer, au ciel, à l'infini.

Le chien est un animal de compagnie. Il symbolise la fidélité. Sa présence dans le tableau est ironique. En effet, la reine et le Troyen sont infidèles. Didon a trahi le souvenir de son premier mari Sychée. Enée abandonne la reine pour poursuivre son destin, fonder le Latium.

Le peintre a travaillé sur les effets de la lumière sur l'eau, la lumière obscure instille la tristesse, veut dire discrètement la mort tragique de Didon. Le fond éclairé sur la côte explique que le Troyen accomplira sa mission.

3. 2. Le tableau de Pierre-Narcisse Guérin (Figure 2)

3. 2. 1. Présentation du peintre

Guérin est un peintre français. Il est né en 1774, mort à Rome le 16 juillet 1833. Il fait partie du mouvement néoclassique. Parmi les œuvres représentatives du peintre, nous mentionnerons celle de Didon et Enée dont le succès fut très vif au salon de 1817. Le tableau réalisé en 1815 s'intitule : « *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* », est une huile sur toile ; 232 x 185 (Figure 2). La source d'inspiration du peintre est l'*Enéide* de Virgile. Cette œuvre est conservée au musée du Louvre à Paris.

¹Il faut enfin nous arrêter à une activité caractéristique de Tyr : l'extraction de la pourpre. Cette production était à ce point typique des Phéniciens qu'elle pourrait bien être à l'origine de leur nom (en grec, la pourpre est appelée *phoinix*). Côté légende, cette découverte de la pourpre est attribuée à Melqart-Héraclès. Alors que le dieu se promenait sur la plage en compagnie de la nymphe Tyros, son chien découvrit un murex et le croqua. Ses mâchoires se teintèrent de pourpre. La nymphe admira cette couleur et demanda au dieu de lui offrir un vêtement d'une aussi belle couleur. Melqart se procura de nombreux murex et fit teindre une tunique qu'il présenta à la nymphe. L'importance de cette production poussa les Tyriens à en faire l'emblème de leur cité et à l'illustrer sur les pièces de monnaie. <http://www.pheniciens.com/cites/tyr.php>

Pour mieux expliquer le tableau nous nous sommes fait aidés par l'explication de Coralie Amet¹

3. 2. 2. La description du tableau

Au premier plan, Enée est dans le palais de la magistrale Didon, à Carthage. De gauche à droite, il y a Enée, Didon, Ascagne (fils d'Enée) et Anne la sœur de la reine. Le regroupement de ces personnages représente la scène du banquet où le Troyen relate la chute de Troie, sous la demande de la reine. On voit des colonnes de marbre et entre ces colonnes, il y a une statuette, un lit somptueusement sculpté, couvert par une peau de tigre. Des vêtements raffinés, de luxueux bijoux, montrent la richesse de la reine. Enée est en face de Didon. Il est vêtu en guerrier. Il est assis dans une attitude gracieuse et décontractée, la jambe étendue. La reine est au centre sur un divan bien allongée, languissante, fascinée et attentive au discours du prince. Elle est complètement séduite par le charme d'Enée. La Phénicienne enlace le jeune Ascagne qui est assis à ses côtés. Il lui touche l'alliance.

A l'arrière-plan, on contemple un paysage marin, le coucher du soleil donne une atmosphère harmonieuse, douce et surtout romantique. Tout est peint en jaune foncé.

3. 2. 3. L'explication du tableau

La présence d'Ascagne n'est autre que Cupidon² sous les traits du fils d'Enée. Il porte un bonnet phrygien et retire du doigt la bague de la reine. Nous avons l'impression qu'il lance un regard vicieux qui provoque le spectateur. Cela signifie le veuvage de Didon en même temps le début d'un nouvel amour et trahison de son serment pour son défunt mari. Vu qu'elle a cédé à cette passion. Nous voyons que le peintre a joué sur les nuances d'une même couleur qui domine le ciel, le jaune. Cela signifie le feu. Cette couleur évoque l'incendie qui a dévoré la ville de Troie. Aussi elle annonce le suicide de Didon par immolation.

3. 3. Le tableau de Sébastien Bourdon (figure 3)

3. 3. 1. Présentation du peintre

S. Bourdon est né à Montpellier le 2 février 1616 et est mort le 8 mai 1671, à Paris. Il compte parmi les personnalités les plus brillantes du XVIII siècle. Il touche à tous les genres. Il se montre plus sensible au classicisme noble de Poussin. L'une de ses œuvres,

¹Coralie Amet, « Séquence 1 Didon et Enée », disponible sur ce site :

<https://www.google.dz/search?q=Coralie+Amet%2C+Didon+et+%C3%89n%C3%A9&oq=Coralie+Amet%2C+Didon+et+%C3%89n%C3%A9&aqs=chrome..69i57.5005j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

²Dans la mythologie romaine, Cupidon, en latin: *Cupido*, fils de Vénus et de Mars. Il est le dieu de l'amour. Il est assimilé au dieu grec Eros bien que, dans la tradition romaine, il ne s'agisse plus d'une divinité primordiale. Ses attributs sont un arc, un carquois et une fleur. Cupidon est le serviteur très dévoué de sa mère, quiconque était touché par les flèches de Cupidon tombait amoureux de la personne qu'elle voyait à ce moment-là.
<https://mythologica.fr/grec/eros.htm>

« *La mort de Didon* », 1640, est une peinture sur toile ; 158cm x136 cm (Figure 3). La toile est conservée au musée de l’Ermitage à Saint-Pétersbourg. S. Bourdon s’est inspiré de la fameuse scène tragique de l’*Enéide*, le suicide de Didon.

L’aide d’une explication donnée au site¹ nous a éclairé pour mieux expliquer ce tableau.

3. 3. 2. La description du tableau

Le tableau peint la péripétie du drame, le moment fatal où Didon expire sur un bûcher, dans un cadre épouvantable et une atmosphère mélancolique. Au premier plan, la reine se trouve au centre de la terrasse de son palais. Elle est étendue sur un bûcher, agonisante après s’être percé le sein avec un glaive laissé par Enée. D’ailleurs elle est toute entourée des cadeaux que le Troyen lui a offerts. Elle est partiellement dévêtu car elle est entourée d’un tissu bleu et le buste tout nu. Nous voyons aussi le sang qui coule du sein. Nous voyons surtout qu’elle regarde le ciel et les traits de son visage témoignent de sa douleur. A gauche, à coté de la reine, il y a Anne la sœur de Didon, perturbée, qui elle lève les mains, elle porte une robe de couleur moutarde. Derrière Anne, se trouve la nourrice. Beaucoup de personnages qui gémissent entourent la reine.

Au-dessus de la tête de Didon, se trouve un ange volant ou bien la déesse Iris dont les ailes sont luisantes, coupant le cheveu jaune qui retient la reine encore à la vie. Au second plan, le ciel est couvert d’un peu de nuages et au fond sur la mer, nous apercevons les voiles des navires d’Enée qui quittent les cieux de Carthage.

3. 3. 3. L’explication du tableau

Le dosage des couleurs confère à cette œuvre un éclat incomparable et c'est très significatif. Commençons par la couleur grise dominant le ciel et la fumée sortant du bûcher qui renvoie à la douleur, à la mort de la reine. La couleur bleue du tissu signifie la mer qui ouvre les horizons à Enée pour abandonner la reine. Sa présence autour de la reine explique l’étouffement et la mélancolie. Dans sa signification, le bleu inspire le calme intérieur, cela veut dire que c'est uniquement la mort qui aidera Didon à se débarrasser de cette ravageuse passion. Puis les deux autres couleurs : le rouge et le jaune assombri sont des couleurs chaudes et intenses, symbolisant le feu qui dévora la reine. Concernant le jaune assombri d’Anne, il s’explique par le fait que c'est elle qui a aidé sa sœur à préparer la cérémonie du son sacrifice.

¹*La mort de Didon*, disponible sur ce site :
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1191>

3. 4. Le tableau de Pierre Paul Rubens(figure 4)

3. 4. 1. Présentation du peintre

Rubens est un Néerlandais, né le 28 juin 1577 à Siegen(Westphalie) et mort le 30 mai 1640 à Anvers. C'est un peintre baroque flamand. Plus que d'autres peintres de son temps, Rubens a su saisir dans ses tableaux, par les couleurs et le mouvement, le principe énergique de la vie. Rubens représente les femmes dans leur nudité et leur féminité. Parmi ces femmes Didon. Le peintre lui a consacré un tableau qui s'intitule : « *La mort de Didon* », 1638, huile sur toile ; 183cm x 117cm (Figure 4). Il s'est inspiré de l'épopée virgilienne : l'*Enéide*. Cette toile est conservée au musée du Louvre à Paris.

Des éléments de base ont été recueillis au site¹ nous ont été d'un apport certain pour décrire cette toile.

3. 4. 2. La description du tableau

Le cadre est dépouillé, la scène représente le moment de désespoir, de l'abandon de la reine. Elle est prise de chagrin. Au premier plan, Didon est au centre du tableau ; son corps illumine la toile. Elle porte une couronne qui orne sa belle chevelure lâchée. Des yeux pleins de larmes, regardant en haut. Son visage atteste la tristesse, elle est affaiblie. Nous voyons le geste fatal quand la reine a enfoncé l'épée dans sa poitrine avec sa main droite et avec le bras gauche, elle s'est appuyée sur le lit, cela prouve la force du coup. Le tissu pourpre rehausse la nudité de Didon. Même-si c'est une image tragique le décor est beau, sa mort est amplifiée, nous contemplons les sculptures dorées de bois du lit. La tête du lit est décorée d'une coquille. C'est un lit à baldaquin orné de rideaux. Sous le lit, il y a quelques planches de bois.

3. 4. 3 L'explication du tableau

La couleur noire des rideaux est associée à la mort et à la tristesse. Cela nous renvoie au deuil de Didon. Le rouge symbolise la passion de la reine envers l'hôte troyen, en même temps le feu du bûcher qui dévora la Phénicienne. La coquille qui décore le lit nous rappelle la mer qui a éloigné Enée d'elle. Nous constatons des dorures parsemées un peu partout dans la toile. Cette couleur nous fait penser au mouvement dans lequel le tableau s'inscrit.

¹*La mort de Didon*, disponible sur ce site :
http://l.a.latina.over-blog.com/pages/La_mort_de_Didon_arts_croises_-3169645.html

3. 5. Le tableau de Pierre Lacour (figure 5)

3. 5. 1. Présentation du peintre

Il est un peintre français né le 14 avril 1745 à Bordeaux et mort dans la même ville le 28 janvier 1814. Il fut peintre de l'histoire. Le tableau exposé en 1774 s'intitule : « *Enée et Didon dans la grotte* », huile sur toile ; 169cm x 193cm (Figure 5). Cette toile est conservée au musée des Beaux-Arts à Bordeaux.

3. 5. 2. La description du tableau

Le tableau expose la scène où Didon et Enée se réfugient dans une grotte pour se protéger d'un orage. La toile est représentée sous un cadre sombre et effrayant. A droite, il y a la puissante Junon muni de ses traditionnelles ailes divines, recouverte de voile, regardant Enée et Didon et tenant dans ses bras Cupidon sous les traits d'Ascagne, tenant lui-même un spectre d'une main et de l'autre le tissu de la cape de la reine. Nous constatons sur le buste du jeune garçon la ceinture de son fameux carquois. Au centre, nous voyons la superbe Didon dans les bras d'Enée. La reine est vêtue d'une tenue luxueuse faite de tissus souples et soigneusement brodés d'ors. Les pierres serties rehaussent la bordure du col. Elle porte des sandales fines. Cette tenue indique que c'est une femme de haut rang. La position de son corps montre qu'elle ne tient pas sur ses jambes, elle s'appuie littéralement sur Enée, cherchant dans ses yeux une marque d'amour et d'assurance. En effet, elle est heureuse d'être avec le prince et effrayée par l'orage. Enée est soigneusement habillé, des vêtements brillants, il porte un chapeau de guerrier décoré de clous émaillés. Il est drapé d'une toge de laine épaisse qui couvre les bras ouverts du prince. Ses jambes dégagées portent des sandales. Il a l'allure solide, adopte une attitude froide avec un regard tourné vers l'avenir. L'arrière plan nous dévoile l'entrée de la grotte qui donne sur un long chemin tracé qui conduira Enée vers sa Rome désirée.

3. 5. 3. L'explication du tableau

La présence du jeune Cupidon sous les traits d'Ascagne et la déesse Junon est très révélatrice. Le premier est Cupidon qui touche le tissu rouge de la cape de la reine. Cela nous renvoie à l'un de ses attributs, la fleur rouge et le tissu est rouge. Nous comprenons le coup de foudre que la reine a reçu. Du coup, le rouge exprime la sensualité, la passion, le plaisir de vivre et Didon cède complètement à son amour envers Enée et son allure dans la toile illustre son amour fort. Cette couleur est ambivalente car elle symbolise aussi le feu qui consumera la reine après l'abondant du Troyen. La seconde est Junon qui symbolise l'amour conjugal et le mariage. Cela montre que le simulacre de mariage est accompli, sauf que Didon est inconsciente du malheur qui l'attend. Le jaune foncé de la tenue d'Enée fait référence au feu,

le bûcher que la reine va dresser pour se suicider et en même temps c'est lui la cause première de sa mort. Le vert que nous constatons de l'armure du chef troyen nous renvoi à l'espoir et la chance de pouvoir fonder le Latium. Le chemin tracé hors la grotte signifie que le voyage d'Enée et ses compagnons ne s'achève pas à Carthage, ils doivent atteindre leur objectif : construire la cité de Rome.

3. 6. La sculpture de Claude-Augustin Cayot (figure 6)

3. 6. 1. Présentation du sculpteur

Claude-Augustin Cayot, né à Paris en 1677 et mort dans la même ville le 6 avril 1722, est un sculpteur français. Il est reçu en 1711 à l'académie des beaux-arts, grâce à sa sculpture « *La Mort de Didon*. » (Figure 6) Il appartient au courant classique. Il s'inspire donc de la mythologie grecque et romaine pour la réalisation de ses œuvres. Cette sculpture est réservée au musée de Louvre.

Pour cette sculpture, la description donnée au site¹ nous a aidé à mieux la décrire.

3. 6. 2. La description de la sculpture

La reine s'étant agenouillée en équilibre sur le bûcher, le regard tourné vers le ciel, tenant ladague de la main gauche étirée vers l'arrière pour mieux dégager son thorax, Didon se transperce la poitrine avec le glaive d'Enée, son amant. La plaie laisse échapper le sang. En se donnant la mort. Le drapé quasi-parfait des tissus permet d'épouser les formes et nous laisse deviner le modelé de la cuisse. Le manteau est retenu au niveau du bassin par une agrafe. Une belle mèche a atterri sur son épaule nue.

3. 6. 3. L'explication de la sculpture

Cayot représente la reine au moment funeste, le moment de suicide. La reine sur le bûcher et transperce le cœur avec fourreau. La reine est désespérée de l'abondant d'Enée. De même Didon adopte une pose majestueuse et élégante, son visage n'est pas déformé par les pleurs.

3. 7. Le tableau de Joseph Mallord William Turner (figure 7)

3. 7. 1. Présentation de peintre

J.M.W. Turner est un peintre, aquarelliste et graveur britannique. Il est né le 23 avril 1775, dans le quartier Covent Garden et mort le 19 décembre 1851 à Cheyne Walk. Il est considéré comme « *le peintre de la lumière* », aussi comme précurseur de l'impressionnisme. Son œuvre-phare datant de 1815, s'intitule : « *Didon construisant Carthage ou l'ascension de l'Empire carthaginois* », huile sur toile ; 155cm x 230cm (Figure 7). Le peintre s'est

¹<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-mort-de-didon>

inspiré de l'*Enéide* de Virgile. Il est influencé aussi par le paysage lumineux de Lorrain. Son tableau est conservé à la National Gallery de Londres, à côté de la toile de Lorrain, « *l'Embarquement de la reine de Saba.* »

3. 7. 2. La description du tableau

Le tableau expose la cité de Carthage en pleine construction. Le cadre représente une architecture sublime et admirable. A droite, sur la rive, est représenté un grand monument. A coté, il y a un arbre gigantesque qui dépasse l'édifice. A gauche, la femme vêtue d'une robe blanche est la figure de la reine Didon. Elle est en train de diriger les constructeurs de la cité de Carthage. Devant elle, il y a Enée, le hôte troyen habillé en soldat et tournant le dos aux spectateurs. Quelques enfants jouent avec un bateau au bord de la mer. A l'arrière plan, au fond, nous admirons la splendeur dorée du soleil levant.

3. 7. 3. L'explication du tableau

Nous remarquons que l'architecture et le paysage marin sont plus importants que les personnages. En effet, le paysage marin envahit l'espace pictural. Les deux couleurs dominantes dans la toile sont le jaune clair et le vert intense. Les rayons de la lumière du soleil, qui baignent dans le ciel, câlinent les colonnes et serrent la surface de l'eau. Le mixage de deux pigments ne donne pas une structure fixe au tableau car l'espace flotte sur la toile. Cela permet au regardant de voyager à travers l'œuvre pour découvrir le paysage sous plusieurs angles.

3. 8. L'enluminure d'Octovien de Saint-Gelais (figue 8)

3. 8. 1. Présentation de peintre

Octovien de Saint-Gelais est né à Cognac en 1468 et mort en 1502. C'est un homme d'église, traducteur et poète. Il est l'auteur de la traduction en vers de l'*Enéide* de Virgile. Voici une enluminure faite par Octovien qui illustre un épisode de l'épopée. Cette miniature date entre 1490 et 1500 et s'intitule : « *Didon accueillant Enée.* », 39 cm x 29.5 cm (Figure 8). Cette image appartient à la Bibliothèque Nationale de France, manuscrit fr 861 folio 14, à Paris. Elle représente le moment où la reine accueille le Troyen sur la terre de Carthage.

3. 8. 2. Définition d'une enluminure¹

Une enluminure est un art tout empreint de délicatesse, de précision, et de couleurs. Le livre étant considéré comme sacré au Moyen-Age, le besoin de donner un aspect précieux au texte amènera la création de l'enluminure. La plupart des miniatures - à quelques exceptions près se trouvent dans les manuscrits, et l'image en question ne se justifie qu'en

¹<http://www.enlumine.org/definition-enluminure.php>

fonction de ce qui est écrit. A ce stade, l'Enluminure et la Calligraphie sont indissociables car l'image met en valeur le texte et donne donc un aspect plus attrayant à celui-ci. L'Enluminure, c'est l'Art du Livre.

Le terme de miniature vient de *minium*, lequel désigne une poudre rouge (oxyde naturel de plomb) qui servait à cerner les contours du dessin. Quant au terme d'enluminure, il est créé au début du XIII^{ème} siècle et provient du latin *illuminare*, signifiant donner la lumière, mettre en lumière le texte par l'intermédiaire de l'image et de la couleur. Pour comprendre justement la signification des couleurs dans une enluminure nous nous sommes référés à ce site.¹

3. 8. 3. La description de l'image

Octavien a réussi à mettre en image la scène qui illustre l'accueil d'Enée par Didon. Au premier-plan, nous voyons deux groupes de personnes dans un cadre de rencontre et d'accueil. Il y a un groupe de soldat qui porte des épées et des javelots, des casques de guerriers bleus. Nous constatons, à droite, un petit garçon, avec des cheveux roux, habillé d'une cape rouge ornée d'une broche, tenant la main d'un soldat, c'est le fils d'Enée, Ascagne. Ce groupe est devancé par un homme qui tient dans sa main une pertuisane et dans l'autre main un heaume. Il est vêtu d'un haut rouge et un pantalon vert, des chaussures noires et une épée accrochée à la ceinture. Cet homme est Achate le fidèle ami d'Enée. Au centre, Enée vêtu d'une cuirasse orange et d'une tunica bleue, se tient de profil, muni d'une épée. Ces mains frôlent les coudes de la reine. Il est entrain de supplier Didon pour l'accueillir sur sa terre, en adoptant la position suivante une jambe tendue et l'autre fléchie, son visage exprime le besoin. La reine Didon est gracieuse, tient le prince par ses épaules essayant de le relever. Elle porte une couronne bleue qui embellit sa chevelure rousse et une robe parsemée de taches de lumière reflétée. Derrière elle, se tient un groupe de femmes de compagnies dont l'une lui tient sa longue robe. A l'arrière-plan, nous contemplons un paysage marin, les navires des Troyens accostés au port de la cité de Carthage. En face, nous admirons la belle architecture, de grands bâtiments dont les charpentes sont colorées en bleu et en orange. Sur la rive, il ya quelques constructeurs qui continuent d'embellir leur ville.

3. 8. 4. L'explication de l'image

La couleur bleue parsemée un peu partout dans la miniature évoque la mer, le ciel. Au Moyen-Age, cette couleur est tellement précieuse qu'elle coutait aussi cher que l'or. Elle est divinisée et associée à la lumière de dieu. Elle est l'emblème de la royauté. Didon et Enée

¹<http://www.lescouleursdesophie.com/symbolique.htm>

sont issus de familles royales. La mer et les navires expliquent que le prince ne va pas rester à Carthage, il doit continuer son voyage.

Les couleurs rousse et rouge nous font penser au feu, la flamme dont brûlera Didon à cause du départ d'Enée.

3. 9. Le tableau de David Ligare (figure 9)

3. 9. 1. Présentation de peintre

David Ligare est un peintre néoclassique américain né en 1945. Sa peinture est de type réaliste, inspirée des sujets antiques, les paysages et les natures mortes. L'une de ses œuvres inspirée de la mythologie romaine est : « *Dido in resolve* », en 1989 (Figure 9).

Cette toile est exposée au Museum of Art and Archaeology, University of Missouri.

3. 9. 2. La description du tableau

Le tableau inspire la tranquillité et l'harmonie. Au premier plan, dans une petite terrasse carrée encadrée de bois, il y a une femme assise sur une chaise de bois. Elle est habillée d'une robe blanche, elle a des cheveux blonds coiffés d'un serre-tête. Son regard est hagard, pensif, dans une position figée et une gestuelle aléatoire : une main portée vers la poitrine et une autre sur sa cuisse, un pied sur une planche de bois et l'autre sur le sol. Cette femme est la reine de Carthage : Didon. Le rideau levé d'un côté dévoile l'arrière plan, le regardant voit une minuscule péninsule, il y a des navires qui s'éloignent du port, c'est les flottes du Troyen et ses compagnons qui quittent Carthage.

3. 9. 3. L'explication du tableau

La toile pousse le spectateur à se concentrer sur Didon qui se trouve dans un espace limité de son palais. Du haut, elle observe avec mélancolie le paysage marin. Elle est plongée dans son malheur. L'écartement entre la cité de Carthage et l'espace où se trouve la reine explique que la ville de Carthage n'est qu'un décor dramatique, car elle est associée à la trajectoire de Didon : le suicide.

Nous remarquons la présence de bois qui symbolise les planches de bois que la reine a utilisées pour dresser son bûcher. Les deux couleurs dominantes sont le blanc et le bleu. La couleur blanche de la robe de la reine est associée au silence, au froid, au linceul qui va envelopper son corps après sa mort. Le peintre a choisi le bon compagnon du blanc, le bleu pour rehausser le deuil de Didon car dans son sens péjoratif, il signifie la mélancolie.

4. Synthèse des tableaux

L'ensemble de ces tableaux décrits et expliqués font naître chez le regardant des sensations paradoxales. En effet, quand nous avons évoqué les lumières, les espaces verts, les

couleurs, tout ce qui est beau, cela a inspiré l'émerveillement, l'amour, la beauté. Paradoxalement, ces œuvres dégagent des sentiments de tristesse, de mélancolie, voire de dégoût à l'idée de la trahison, de suicide et de tous les décors sombres.

Quand nous arrêtons de contempler ces esquisses, nous gardons en tête leur valeur esthétiques, les idées qu'elles nous ont transmises et les messages véhiculés qui nous invitent à réfléchir sur la condition humaine en général.

5. Les invariants du mythe Elissa-Didon

D'après la version historique, épique et picturale, nous constatons que chacun de ces récits est spécifique. Il y a des thématiques qui reviennent à chaque fois, ce qu'on appelle « *les invariants* », qui demeurent constants, identique à eux-mêmes dans une structure, un système, ces derniers se manifestent en quatre points :

- ❖ Le crime commis par Pygmalion sur Sychée est un élément très important à souligner, car ce sera la cause principale de la fuite ;
- ❖ la fuite de la reine Elissa-Didon, ce deuxième constituant est le seul moyen qui permet à la reine de fuir la cupidité de son frère ;
- ❖ la fondation de Quart Hadasht, c'est l'objectif premier d'Elissa, créer la nouvelle Tyr ;
- ❖ la mort de la reine, tous les corpus décrivent la scène de suicide de la reine par immolation, pour différentes causes.

Donc le canevas ou l'essence de ce mythe est resté le même dans tous les contextes. Entre ces invariants, il y a une réciprocité et chaque élément va avec l'autre. Ces points sont combinés pour donner au mytheson ossature, puis par la suite sa mobilité et sa métamorphose.

Conclusion

A partir de ce chapitre, nous dirons que le personnage Elissa appartient à tous et à personne, il passe d'un auteur à un autre, d'une œuvre à une autre, d'un imaginaire individuel vers un imaginaire collectif et vis versa. Ce personnage a le pouvoir de circuler dans le temps et dans l'espace. Cela prouve que c'est une matière fertile que nous pouvons toujours modifier sans que le mythe ne perde son sens premier. J. Rousset dit : « *se prêter à la métamorphose sans perdre son identité première ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser.* »¹ Quoi qu'il en soit, la signification du mythe dans l'œuvre négative ou positive, l'essentiel est qu'il soit : « *une histoire vivante pour ceux qui la récréent, l'écoutent ou la lisent.* »² L'étude de toutes ces versions, au cours du premier chapitre, nous aide à voir les différences et les convergences qui réunissent ces récits, y compris celui de F. Mellah. Le fait de relever les invariants du mythe d'Elissa-Didon, nous permet de voir clairement les variations. Jacobson dit : « *seule l'existence d'éléments invariants permet de reconnaître les variations.* »³

¹ Rousset, op. cit, p. 7.

² Pageaux, op. cit, p. 98.

³ ROMAN, Jacobson, *Essai de linguistique générale*, paris, 1963, 39. Citer par Rousset.

Chapitre III

**Les éléments mythiques qui émergent
dans le texte de Mellah**

Introduction

Les civilisations anciennes ont toujours inspiré les artistes en général et les écrivains en particulier, par le choix des thématiques. Nombre d'entre eux retracent la vie d'un roi, d'un personnage historique, d'un personnage mythique, empruntés à des ères culturelles différentes. C'est le cas de Fawzi Mellah, il a écrit en 1988 un roman qui s'intitule : *Elissa, la reine vagabonde*. Il réinvestit le mythe traditionnel d'Elissa, une reine qui a réellement existé comme en témoignent les récits historiques, les pièces de monnaies tyriennes. Ce mythe a été déjà entrepris par Virgile dans la célèbre épopée l'*Enéide*. Son œuvre a donné une notoriété internationale à Didon. Cependant Mellah a refusé ce jugement et il dit dans la note de bas de page de son roman que « *Didon n'est pas digne d'Elissa.* »¹

En effet, le poète Virgile a déformé l'image de la reine phénicienne en lui attribuant des caractéristiques qui ne lui appartiennent pas. Surtout le récit a fait abstraction de la vérité historique. Même à l'intérieur du roman, la reine dit que son histoire sera racontée par plusieurs écrivains. Qui dit raconter dit une nouvelle version. Elissa dit :

« il se trouvera même des poètes pour la déformer et lui donner des consonances ridicules(...) l'on croira utile d'y adjoindre une épithète, « malheureuse » sera alors l'adjectif que l'on me collera volontiers ! »²

Dans ce roman il n'y a rien qui rappelle la Didon amoureuse d'Enée. Donc, Mellah s'éloigne complètement dans son récit de la figure de Didon et il renverse le processus, avec lui nous revenons de Didon à Elissa. Nous déduisons que l'écrivain se sert de l'Histoire comme un décor pour donner l'*illusion de réel*, d'ailleurs il prétend être un : « *traducteur honnête.* »³

En lisant le roman de Mellah nous avons trouvé une certaine analogie entre le récit de l'écrivain et celui des historiens. Mais n'empêche que l'histoire de la reine Elissa a subi des changements, il y a des variations car l'auteur était obligé de déchiffrer les stèles⁴ vu le mauvais état de la pierre, l'écrivain avoue dans la préface :

« J'ai dû intervenir. Ça et là, j'ai dû combler un vide, imaginer une suite, inventer une transition, corriger une tournure, forcer un trait, atténuer une épithète, nuancer un verbe gommer une phrase(...) j'ai dû réécrire le texte. »⁵

¹ MELLAH, op. cit, p. 173.

² Ibid, pp. 172-173.

³ Ibid, p. 11.

⁴ Selon la préface, le grand père de l'auteur est un historien de formation et un traducteur. Il détient deux cent cinquante stèles. Il a passé le reste de sa vie à les déchiffrer. Avant sa mort, il a demandé à son petit fils de continuer la tâche et de relever la véritable énigme que portent ces stèles. Donc l'auteur a réussi à les faire parler. Ces pierres sont une lettre que la reine Elissa a écrite à son frère Pygmalion.

⁵ MELLAH, ibid, p. 13.

Nous comprenons qu'il s'est réapproprié l'histoire de la reine, il dit : « *c'est aussi un peu la mienne !* »¹ Ces propos correspondent à ce que dit Rousset : « le mythe *se prête à la métamorphose* »².

Cet troisième chapitre sera consacré à l'application de la première loi de la lecture mythocritique de Brunel. Elle consiste en l'*émergence*. Nous allons repérer les éléments mythiques présents dans le texte de Mellah. En effet, tout ce qui appartient à l'héroïne est valorisé, il est d'une grande importance tout comme la personne.

Le mythe d'Elissa apparaît dans le texte d'une manière explicite d'ailleurs : il se manifeste dès le titre, mais aussi à travers toute la succession des événements liés à la vie de cette reine et à la fondation de Carthage.

¹Ibid, p. 14.

² ROUSSET, op. cit, p. 7.

1. Elissa

1. 1. La reine Elissa émerge dans Le titre

Le titre est un élément accompagnateur du texte. Selon les théoriciens G. Genette, H. Mitterrand et C. Duchet le titre joue un rôle très important dans chaque production artistique en général et dans le paratexte en particulier, car c'est le premier élément qui saute aux yeux du lecteur avant toute autre chose. En plus, il donne l'idée générale de l'œuvre :

«Comme le titre d'un ouvrage qui (...) en donne au lecteur la première idée, et que cette sensation primitive, soit qu'elle flatte soit qu'elle offusque l'esprit ou les yeux, y laisse souvent une impression plus au moins durable(...), doit donner une idée complète autant que possible du contenu de l'ouvrage, en s'attachant toutefois à stimuler la curiosité du lecteur. »¹

Le titre que porte l'œuvre de Mellah est : *Elissa la reine vagabonde*, c'est un titre éponymique du moment où le nom d'un personnage historique comme Elissa donne son nom au roman.

Le titre et l'œuvre se complètent, l'un annonce et l'autre explique, cela prouve qu'Elissa est le noyau du récit et tout tourne autour de ce personnage. Le choix d'un tel titre de la part de l'auteur n'est pas anodin, il met en garde le lecteur, pour qu'il sache de quoi le roman va parler. Dans l'essai sur le titre, Christian Moncelet parle de titre éponymique et dit : « *le titre indique le genre de l'œuvre (...) ou bien le héros de l'ouvrage donne son nom au livre entier.* »² Et sa propre fonction est de montrer l'importance du personnage dans le texte.

Enfin, nous déduisons qu'Elissa sera l'héroïne de l'œuvre de Mellah, elle est surtout valorisée car le roman va traiter de son histoire. En plus, son nom est celui d'un personnage référentiel historique porteur de sens et d'une charge symbolique intense. Il renvoie « à un sens fixe et plein, immobilisé par une culture ... et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture. »³ Avec un intitulé pareil l'écrivain exige de son lecteur une certaine connaissance, à savoir l'histoire de cette reine afin de comprendre la suite

¹ FOURNIER, Henri, *Traité de la typographie*, 1825, p. 126. Consulté sur ce site : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989

² MONCELET, Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Editions BOF, Le Cendre, 1972, p. 24. Consulté sur internet, [https://books.google.dz/books?id=0QsBv19ehTgC&pg=PA350&lpg=PA350&dq=ou+bien+le+titre+indique+le+genre+de+l%27oeuvre+\(%E2%80%A6\)+ou+bien+le+h%C3%A9ros+de+l%27E2%80%99ouvrage+donne+son+nom+au+livre+entier&source=bl&ots=d7GSIG-szJ&sig=8gVDCN9BF3krje5Ab6rGo4ixnE8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj77bX8oIbUAhVLQBQKHdPaAh8Q6AEIITAA#v=onepage&q=ou%20bien%20le%20titre%20indique%20le%20genre%20de%20l'oeuvre%20\(%E2%80%A6\)%20ou%20bien%20le%20h%C3%A9ros%20de%20l'oeuvre%20\(%E2%80%A6\)%20au%20livre%20entier&f=false](https://books.google.dz/books?id=0QsBv19ehTgC&pg=PA350&lpg=PA350&dq=ou+bien+le+titre+indique+le+genre+de+l%27oeuvre+(%E2%80%A6)+ou+bien+le+h%C3%A9ros+de+l%27E2%80%99ouvrage+donne+son+nom+au+livre+entier&source=bl&ots=d7GSIG-szJ&sig=8gVDCN9BF3krje5Ab6rGo4ixnE8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj77bX8oIbUAhVLQBQKHdPaAh8Q6AEIITAA#v=onepage&q=ou%20bien%20le%20titre%20indique%20le%20genre%20de%20l'oeuvre%20(%E2%80%A6)%20ou%20bien%20le%20h%C3%A9ros%20de%20l'oeuvre%20(%E2%80%A6)%20au%20livre%20entier&f=false)

³ HAMON, op. cit, p. 122.

du roman. En effet, Elissa est un personnage historique, il renvoie à un savoir historique et littéraire.

Le titre en entier est une phrase nominale composée d'un prénom « *Elissa* », d'un déterminant « *la* », son rôle est d'actualiser une situation et de qualifier une personne,d'un substantif« *reine* » et de l'adjectif épithète « *vagabonde* ». Dans cette phrase, il y a un paradoxe entre le statut de la reine Elissa et le terme de vagabondage car ce mot inspire l'instabilité, l'incertitude, il est flottant et il ne convient pas à une reine qui normalement donne de la stabilité. C'est dans ce sens que S. Zouagui le qualifie de titre oxymorique et elle l'explique ainsi :

« Une telle qualification brise l'image positive de stabilité que dégage d'ordinaire la royauté. Bien plus, elle met en péril une image reçue, et crée un renversement de sens que seule la lecture du roman est à même de résoudre. »¹

Donc, le titre avertit le lecteur du thème qui sera abordé dans le récit.

1. 2. Emergence de la reine Elissa dans l'énonciation²

Le genre littéraire dont s'inscrit une œuvre définit à priori le personnage. Il indique la construction du personnage. Sur la page de couverture du livre de Mellah écrit : *roman*, ce genre désoriente un peu l'horizon d'attente car en lisant le récit c'est un foisonnement des genres, auquel Zouagui a déjà consacré toute une étude, et la forme la plus dominante est la lettre qu'Elissa a écrite à l'intention de son frère Pygmalion.

Le mot lettre apparaît dans la préface à plusieurs reprises, nous avons pu retracer cette répétition dans l'espace de trois pages. L'objectif de cette redondance est d'accentuer l'appartenance de cette lettre à la reine :

- ❖ « (...) *Ces pierres portent une longue lettre que la fondatrice de Carthage ...adressait à son frère Pygmalion.* »(13)
- ❖ « *Ces stèles témoignent bien d'une lettre qu'une femme avait rédigée à l'intention de son frère.* »(13)
- ❖ « *Cette lettre est celle d'Elissa.* »(14)
- ❖ « *En supposant que ce fût bien Elissa qui avait écrit cette lettre.* »(14)
- ❖ « *L'important est de déchiffrer la lettre.* »(15)

¹ ZOUAGUI, Sabrina, *Elissa la reine vagabonde de F.MELLAH, un récit baroque ?*, Bejaïa, juillet 2007, Magister, sous la direction de Pr. Charles BONN, p. 162.

² L'énonciation : processus linguistique d'un énoncé par un individu, dans une situation de communication précise. C'est une action qui a produit un énoncé, c'est-à-dire un message oral ou écrit, dans une situation déterminée. Elle désigne l'acte de s'adresser à quelqu'un par la parole, à l'oral ou à l'écrit. L'énoncé est le résultat de l'énonciation. Consulter sur l'Encarta 2009.

Donc Elissa s'impose comme la rédactrice de la lettre : « *je ne voulais pas vous adresser et qui parviendra pourtant* »¹ destinée à son frère.

Tout au long de la lettre ce personnage se manifeste par son nom : Elissa, par la première personne de singulier : « *je* » et le « *moi* », cela montre qu'Elissa est le sujet et l'objet de la lettre. C'est la narratrice et elle envahit tout l'univers de l'écriture. Elle est présente dans chaque chapitre : « *j'ai fait* » (19), « *je l'avais* » (55), « *J'étais la seule* », « *...si je (...) Serais-je* »(159) Elle rayonne de l'incipit jusqu'à l'excipit et elle prend en charge la fiction aussi. C'est à travers la lettre qu'Elissa trouve un espace de fuite, un espace libre qui lui permet de raconter son voyage et dévoiler le motif qui a fait d'elle une reine qui n'est pas comme les autres.

2. La reine prend la fuite

L'élément fondamental de l'odyssée de la reine Elissa est « *la fuite* ». La décision de fuir Tyr est venue juste après la mort de son époux Acherbas, car l'obsession de son frère de s'accaparer ses richesses et son autorité pousse la reine à s'échapper du pouvoir de Pygmalion et quitter les cieux de Tyr. Son projet nous parvient dès l'épigraphhe insérée par l'écrivain, écrite par Mishima Yukio, extrait de *Confession d'un masque* en disant : « *Tous ceux qui sont nés sur ces bords ont été forcés d'en partir.* » La reine Elissa « *était rejetée sur le rivage.* » Elle porte le masque et se confesse à travers la lettre qui est un espace de fuite de son frère.

La reine accentue l'importance de sa fuite en disant au tout début du roman : « *la fuite en soi me semblait une destinée. L'errance seule m'attirait.* »² Pour elle, ce voyage est vécu comme un moment doux « *propices aux désirs* »³ et s'adresse à son frère pour lui dire : « *n'allez pas imaginer notre fuite triste et inquiète ; vous vous tromperiez. Elle fut épuisante, mais non dénuée d'enthousiasme et même de gaieté.* »⁴ La reine est fière et se réjouit de son entreprise. En effet ce voyage lui offre l'opportunité de reconstituer une nouvelle Tyr ailleurs qu'à Tyr et Elissa dit : « *Il appelait dans mon cœur une répugnance nouvelle pour la fixité du sol, la stabilité des arbres et l'intangibilité apparente des palais. La mer m'introduisait au royaume sans frontières.* »⁵ La reine veut ériger une nouvelle cité phénicienne, elle établit une belle comparaison avec l'animal mythique : le phœnix⁶: « *je dis que le nom de notre patrie,*

¹Mellah, op. cit, p. 19.

²Ibid, p. 29.

³Ibid, p. 145.

⁴Ibid, p. 27.

⁵Ibid, pp. 29-30.

⁶Oiseau de feu, le Phénix est une créature noble et sacré, dont la perfection est telle qu'il n'en existe qu'un seul. Il n'a aucun congénère, ni descendant. Il est très indépendant et ne se laissera jamais apprivoiser. Son principal

la Phénicie, s'apparentait à celui de l'oiseau énigmatique, le phœnix et que les deux renaissent de leurs cendres... »¹ Mais où peut-elle réaliser son projet ? Ce qui l'a contrainte à faire plusieurs escales durant le voyage. La mer sera un compagnon docile et silencieux qui aidera la reine à la réalisation de son projet : « *la mer m'introduisait au royaume sans frontière.*»² Elle est si belle et calme, au cours de son voyage, la mer a fait découvrir à la reine de nouveaux visages.

3. Les escales de la reine durant le voyage

Un roman peut présenter un espace ouvert et des lieux diversifiés. Le personnage évolue dans un espace et lui donne un sens. Cet espace donne une forme à son personnage. Il laisse un impact sur la psychologie du protagoniste. Comme l'affirme Henry Mitterand : « *c'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité.* »³

Vu que la reine a pris le chemin de l'exil, alors Elissa et ses compagnons ont fait escale dans certains espaces. Dans notre corpus, nous trouvons que les lieux cités par le personnage sont des espaces géographiques référentiels, connus pour renforcer l'illusion du réel car c'est un roman historique qui raconte des faits vérifiables. Des lieux repérables sur la carte géographique : Chypre, Hadrumète, Sabratha et Carthage. Ce qui est frappant, c'est que la Méditerranée relie tous ces espaces. Ces ports apparaissent graduellement dans le texte car tout est lié aux déplacements du personnage. Chaque chapitre du roman est marqué par la visite d'un nouveau lieu. Tout au long du périple, la mer était un compagnon docile, calme, qui n'a perturbé en aucun cas leur voyage.

Alors voici les espaces, présents dans le scénario mythique, et qui émergent dans le récit :

- ❖ Chapitre 1 : Chypre: « *Nous décidâmes de suivre la mer jusqu'à Chypre*⁴. » (29)
- ❖ Chapitre 2 : Sabratha : « *Sabratha ne m'abandonnait pas ; je ne délaissais pas Sabratha. Elle m'offrait la promesse d'une terre féconde et le spectacle fascinant d'un peuple sans monarque. Je lui laissais les empreintes de Tyr et les sortilèges de la musique.* »(86)

pouvoir consiste à renaître de ses cendres. Tous les cinq cents ans, il doit régénérer ses forces par le feu. Le Phénix cherche alors un haut sommet, loin et isolé de tout et se fabrique un nid d'épices et d'herbes aromatiques. Il se place dedans et ses plumes prennent feu, embrasant le nid. Sa combustion dure trois jours et ne laisse qu'un tas de cendres chaudes. De ces restes, jaillit alors un nouveau Phénix. A ce pouvoir, s'ajoute celui de lire dans le cœur des hommes et de déceler tous ceux dont les intentions ne sont pas pures. <https://www.dol-celeb.com/creatures/phenix/>

¹Ibid, p. 36.

²Ibid, p. 30

³ MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, PUF, coll. « Ecriture », 1986, p. 194. Disponible sur ce site : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.camara_m&part=128142.

⁴C'est nous qui soulignons.

❖ Chapitre3 : Hadrumète : « *l'arrivée à Hadrumète (...) dans la ville, nulle trace d'harmonie ni d'équilibre* » (94)

4. Le débarquement de la reine en Afrique

La reine défie la mer, franchit les frontières de la Phénicie, et erre d'un pays à un autre ; à chaque déplacement, Elissa et ses compagnons découvrent d'autres populations, d'autres endroits, d'autres modes de vie, d'autres cultures. Ces escales sont perçues « *comme une menace et une promesse.* »¹ Elle préfère l'errance et a refusé les frontières des différents lieux visités. Sauf en Afrique, à « *la colline parfumée* », elle met fin à son voyage. Elle était fascinée, séduite par Quart Hadasht, « *une perle de la mer.* » Elle désire tant la ville, elle la voit comme un espoir : « *Quart Hadasht ... à force de le crier et de le répéter, nous nous sommes mis à le chanter !* »² La reine est tranquille car elle a réalisé son objectif : « *et j'aperçois que maintenant que Quart Hadasht est érigée, alors que mon nom y est lié et que bientôt je ne serais plus qu'une reine offerte aux conteurs.* »³ Une fois que la ville est fondée, la reine se suicide par immolation.

5. Le stratagème de la peau de bœuf

La cité de Carthage est fondée en achetant la terre qui pourrait être recouverte par une peau de bœuf et par un ingénieux stratagème : « *mes soldats en étalèrent la peau brunâtre et coupée en fines lamelles. Ces lanières couvrivent toute la colline qui surplombe le petit port.* »⁴ Cette ruse permet aux fugitifs de délimiter un espace beaucoup plus grand que celui qui leur été vendu. D'où le nom de *Byrsa* (*signifie peau*) que porte la citadelle : « *La colline que nous avons acquise portera le nom de ce bœuf ...* »⁵ D'après Gaid, la reine Elissa :

« achète à l'Aguelidberbère l'emplacement qui lui était nécessaire à son implantation.

Il fut convenu que, moyennant une revedance, elle pourrait disposer d'un terrain qui aurait l'étendue d'une peau de bœuf. Mais celle-ci, Elissa la fait découper en lanières très fines avec lesquelles elle put entourer un espace considérable. »⁶

6. Le suicide de la reine Elissa

La ville est érigée et elle appartiendra désormais aux Phéniciens et deviendront les Carthaginois appartient aux Phéniciens et elle se perpétua grâce au sacrifice de la reine pour son peuple. Elle lui garantit ainsi l'établissement définitif sur cette terre africaine qui va prendre le nom de Carthage. Alors la reine Elissa se suicide à la flamme du bûcher avant que

¹ Mellah, ibid, p. 129.

² Ibid, pp. 130-131.

³Ibid, p. 167.

⁴Ibid, p. 20.

⁵Ibid, p. 21.

⁶Gaid, op. cit, pp. 48-49.

le mariage soit consommé avec Hiarbas, le chef des Africains, et elle le déclare dans la page 20 : « *l'union cependant ne sera pas consommée.* » et pour échapper à ce prétendant : « *je m'immoleraï avant que cet homme ne me touche.* » En effet, elle accepte qu'il devienne son mari car de cette façon « *il ne pourra contester l'existence de mon peuple sur ses terres. Ainsi ma communauté se maintiendra-t-elle ici dans la dignité et la sûreté qu'autorise l'alliance conjugale.* »¹ Alors c'est la reine elle-même qui dresse ce bûcher qu'elle a

« fait ériger devant la porte orientale du palais comme pour saluer Tyr et comme pour vous embrasser pour la dernière fois, je suis supposée me parée pour des noces qui ne verront pas le jour, avec un fiancé qui ignore mes véritables intentions, devant des témoins qui n'attesteront que de mon immolation, dans une ville que j'ai déclarée nouvelle alors qu'elle croupit déjà sous le poids des vieilleries phéniciennes...»²

La reine dit : « *ce feu ne consumera pas Elissa, il brûlera une histoire afin que puisse naître un mythe.* »³

¹Ibid, p. 22.

²Ibid, p. 121.

³Ibid, p. 191.

Conclusion

Au cours de ce troisième chapitre, nous avons pu repérer les éléments canoniques de base qui constituent le mythe Elissa. Mellah a gardé les mêmes constituants de ce mythe. Il les a transposés dans son texte sous une autre forme. Nous avons distingué des ajouts par rapport à l'ancienne version historique comme la lettre, les deux lieux fictifs : Sabratha et Hadrumète. Nous verrons ultérieurement la manière dont ces éléments sont travaillés autrement dans l'univers fictif de Mellah.

Chapitre IV

La flexibilité des éléments mythiques

Introduction

Quand un écrivain insère le mythe dans sa propre production, il obéit à deux lois. La première est de prendre la matière première (mythe) de son écriture de l'imaginaire collectif, des choses qu'il partage avec sa société. La deuxième loi consiste à prendre cette matière et la malaxer dans son imaginaire individuel jusqu'à voir une œuvre complète prête à se rendre à nouveau à l'imaginaire collectif, la société.

En lisant le récit de Mellah, nous avons lu sans doute une histoire quelque peu familière, ne serait-ce que par la présence des détails légendaires et historiques tels que les noms d'Elissa, Acherbas, Pygmalion..., une onomastique qui nous vient de l'ancienne civilisation carthaginoise. Le même décor historique, les espaces de : Phénicie, Tyr, Quart Hadasht ; le temps des navires, des voyages, les sacrifices. Cependant l'écrivain a réussi à transposer les éléments mythiques qui constituent le mythe politico-héroïque d'Elissa tout en ajoutant certains détails que nous allons étudier comme aspects relevant de la « flexibilité ». Cette deuxième loi de Pierre Brunel a été également expliquée par Daniel-Henri Pageaux qui dit que cette notion renvoie « *à la souplesse de l'adaptation et à la résistance de l'élément mythique dans le texte. (...) Il faudra donc confronter le texte au schéma du mythe fondateur, préalablement établi.* »¹

Ainsi, lorsque nous confrontons le scénario mythique d'Elissa au texte de Mellah, on trouve que ce dernier fait preuve d'un immense pouvoir d'imagination et d'inventivité. Il a imaginé que la reine a écrit une lettre à son frère Pygmalion avant sa mort. Cette lettre permet au personnage de dévoiler ses angoisses, ses jouissances, ses sensations durant le voyage. Dans cette longue narration, l'auteur donne l'occasion à la reine de dire ce qu'elle n'a pas dit. De même qu'il permet au lecteur de connaître le fond intérieur d'Elissa, car l'objectif de l'écrivain et de l'historien n'est pas le même.

C'est pour toutes ces raisons que nous avons consacré ce chapitre à l'application de la loi de la flexibilité. C'est une partie essentielle dans notre étude parce que c'est là que l'imagination se confronte avec l'Histoire. Donc nous allons voir les variations apportées et comment les éléments émergents dans le récit sont racontés et développés par l'auteur. Nous verrons ainsi à quel point les éléments constitutifs du mythe d'Elissa sont flexibles et le degré de leur résistance à la réécriture de Mellah.

Nous commencerons par la description uniquement physique du personnage Elissa. Ensuite, nous allons découvrir les raisons qui ont poussé ce personnage à fuir sa ville. Puis,

¹ PAGEAUX, op. cit, p. 101.

nous suivrons l'enchaînement des escales qu'Elissa a fait durant l'errance. Aussi, son arrivé à l'Afrique du Nord et comment elle a réussi à s'installer définitivement sur cette colline africaine. Nous terminerons par brosser le portrait moral et les caractéristiques d'Elissa qui se dégagent de son écriture épistolaire. En effet, le personnage est comme un signe linguistique qui désigne « *Un système d'équivalence réglée, destiné à assurer la lisibilité du texte.* »¹ Elissa gagne un sens progressivement dans le texte car le sens ne s'impose pas dès les premières pages du roman. Elle se remplit du sens au fur et à mesure de la lecture et de l'analyse, parce que l'héroïne de Mellah ne peut pas fonctionner toute seule en s'isolant du reste du texte. Cela justifie pour quoi nous avons laissé ce point en dernier lieu.

¹ Hamon, op. cit, p. 114.

1. Elissa en tant que personnage

Fawzi Mellah a réinventé un personnage romanesque qui remonte loin dans le temps. Il est à la fois fictif et réel. Dans le récit, la reine garde la même nomination que les récits historiques : Elissa. Comme l'explique David Lodge dans *l'Art de fiction*, le nom propre donné au personnage est un point très important car il permet l'individualisation de tous les personnages :

« Dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages (voyez Thwackum, Pumblechook ou Pilgrim). Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées (comme Emma Woodhouse ou Adam Bede). »¹

Aussi Elissa a trente cinq ans quand elle a fondé Carthage. L'auteur a fait des calculs afin d'arriver à un tel résultat :

« la seule indication qu'elle daigna suggérer consistait à regrouper son propos en cinq « sections » divisées chacune en sept « paragraphes » (cinq fois sept trente-cinq ans ! Je veux penser que c'était l'âge de notre bonne reine au jour de la fondation de Carthage. »²

Ces détails n'étaient pas mentionnés par les historiens. Ils n'ont jamais précisé l'âge de la reine soit avant la fuite ou bien après. Nous déduisons que ce sont là des rajouts fantaisistes de la part de l'auteur tunisien qui invente à sa reine fondatrice l'âge qui lui plaît.

1. 1. La description corporelle de la reine :

1. 1. 1. Aspect vestimentaire

En plus du nom donné au personnage, faire son portrait, c'est le caractériser. Cette description s'étend sur plusieurs niveaux parmi lesquels la description du corps. L'écrivain fait d'énormes efforts d'imagination, il sélectionne les traits nécessaires qui vont assurer *l'illusion du réel*. Pour Mellah le corps est un « *amas de chair, de nerfs, de veines et de sang.* »³

A titre d'exemple nous retrouvons dans la toile de Guérin (Figure 2), dans celle de Lacour (Figure 5), Didon se montre avec des habits somptueux, raffinés, sophistiqués. Nous trouvons aussi la couleur pourpre des tissus qui symbolise la Phénicie. Or, dans le récit, au moment du deuil, la couleur pourpre se transforme en couleur blanche « *habillée de blanc*,

¹ David Lodge : L'art de la fiction, éd. Rivages, 1996, p 57 (chapitre 8 : Les noms). Disponible sur ce site : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>

² Mellah, op. cit, p. 14.

³ Ibid, p. 40.

comme il sied à une reine endeuillée. »¹ Elle dit aussi dans un autre passage, quand elle a perdu ses trois compagnons : « *Nous eûmes à subir les coups de la mort (...) je mis une robe blanche et je m'enfermai dans les soutes.* »² Même le jour de sa mort, elle a choisi une tenue qui convient à cet événement :

« Aujourd’hui, c'est vêtue de lin blanc et non de la pourpre royale qu'elle se veut. Aujourd’hui, point de bijoux mais l'anneau que son époux défunt lui a offert pour sceller leur union et qu'elle n'a jamais ôté. Aujourd’hui, seul signe de sa haute naissance et de son rang, un bandeau de soie tressé de pourpre et d'or. »³

Curieusement, Mellah n'insiste pas du tout sur l'ornement vestimentaire, n'y accorde pas beaucoup d'importance et l'a décrit même d'une manière très simple, sobre, loin du faste du vêtement. Force est de constater que l'écrivain s'est démarqué des anciennes versions en imposant une variante notable sur la manière de s'habiller. Cependant, la description de Mellah dans son récit et celle de Ligare (Figure 9), dans la toile sont très proche tant ils mettent tous les deux en avant l'habit blanc.

1. 1. 2. Aspect physionomique

Dans la lettre, Elissa se décrit : « *frêle, menue, les cheveux coupés au ras de la nuque, vêtue d'une simple robe de lin* »⁴ Elle se coupe les cheveux pour s'enlaidir. Cette scène de rasage est très récurrente durant le voyage, la reine : « *Je demandai qu'on me coupât de nouveau les cheveux.* »⁵ Au fil du voyage, Elissa est devenue vieille, épuisée de l'errance : « *Vieille. L'errance, la fatigue et maintenant la solitude m'avait vieillie(...)* Je sentais mon corps se recroqueviller, se rider, s'alourdir et demeurer pourtant vide et silencieux. »⁶ Là nous sommes confrontés à deux descriptions contradictoires. Le deuil dans le récit de Mellah : Elissa est une reine qui ne jouit pas d'une beauté remarquable. Elle est errante, triste de la perte de son mari. La joie, dans l'œuvre picturale : Didon est digne de son statut de reine ne serait-ce que dans sa posture, elle est dans un royaume. Ces détails ne sont pas figurés dans les récits historiques. La variante apportée par Mellah concernant les vêtements de Didon s'étend à l'aspect physique de cette dernière. En effet, l'écrivain décrit une Elissa avec des cheveux courts et elle brime sa féminité, alors que les peintres représentent une reine féminine gracieuse avec des cheveux longs.

¹Ibid, p. 27

²Ibid, p. 96.

³Ibid, p. 23.

⁴Ibid, 37.

⁵Ibid, p. 27.

⁶Ibid, p. 80.

2. Motifs de la fuite de la reine

Presque toutes les versions montrent que l'élément déclencheur du projet de voyage d'Elissa est : « *fuir la cupidité et la tyrannie de son frère Pygmalion, le tueur d'Acherbas.* »¹ Cependant Mellah a fait une autre fois preuve d'une fertilité de création où il rajoute un autre secret de la fuite de la reine qui est : « *l'amour incestueux.* » Alors l'écrivain imagine toute une scène qui a provoqué ce départ, dans le dernier chapitre : *Primum mobile*. La reine a fait un rêve étrange dans son palais, elle fait allusion aussi à ce rêve dès les premières pages de la lettre : « *Je n'ai retenu en moi qu'un simple rêve que je fis une nuit dans le palais de Tyr.* »¹ Le mot "rêve" est répété dix-sept fois de la page 163 jusqu'à la page 165, elle dit : « *Il y avait ce rêve qui revenait sans cesse.* »²

Suite à cet événement la reine a invité des voyantes dans sa gloriette à Gebal pour interpréter ce rêve : la reine se voit belle et séduisante, elle partage le lit avec Acherbas, son mari agonisant. Il lui demande de chercher un linceul pour se couvrir. Dans les couloirs du palais, elle est toute « *nue et parfumée* », elle se trouve devant la chambre de son frère Pygmalion « *nu et viril* ». La reine le caresse et s'enfuit. Après elle revient vers son mari qui était déjà mort.

Pour la reine, ce songe est symbolique, il est à la fois « *dense et consistant, impudique, magnétique et autonome.* »³ Elle l'exprime avec un ton lyrique, il y a une sonorité des mots, elle décrit la scène avec beaucoup d'émotions.

2. 1. Rêve ou cauchemar ?

Ce rêve n'est pas un cauchemar, cetinceste a eu lieu : « *Je savais moi-même que tout cela était grave parce que c'était vrai et réel.* »⁴ Le rêve véhicule un sens, Freud dit que « *L'inconscient se sert surtout pour représenter les complexes sexuels d'un symbolisme ...tels que nous les retrouvons dans les mythes et dans les légendes.* »⁵ Les femmes que la reine a sollicitées révèle cet appel à l'inceste : « *La femme ...avait osé aller jusqu'aux confins du pays interdit, jusqu'aux frontières de l'indicible pour y déposer un rêve et une caresse.* »⁶ A ce propos, Freud dit que « *l'interprétation des rêves... conduit à découvrir les désirs cachés et refoulés ainsi que les complexes qu'ils entretiennent.* »⁷

¹Ibid, p. 29.

²Ibid, p. 174.

³Ibid, p. 169.

⁴Ibid.

⁵SIGMUND, Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, PBP, 1966, p. 15.

⁶Mellah, ibid, p. 167.

⁷Freud, op. cit, p. 51.

Selon la reine, l'amour que porte le récit onirique est vu de deux manières : la première sensation est que le rêve est « *beau, tendre... vivant et... intense.* » La deuxième sensation est « *un adultère royal, uninceste de palais* »¹.

Donc, après toutes ces explications, la reine est condamnée à l'errance, pour éviter de pécher, il fallait « *admettre le sens d'un rêve, ou ... le rejeter.* »²

La reine préfère quitter sa ville Tyr et partir à la recherche d'autres horizons car le rêve a satisfait la reine, son amour est destructeur. Elissa confie à son frère qu'elle a quitté la Phénicie pour s'auto-punir et non pas par peur : « *Ce n'étaient pas tes menaces qui ont dicté ma fuite... Je fuyais Tyr pour me punir d'avoir violé les lois de Tyr.* »³

2. 2. Elissa, femme pécheresse

Justin dans son récit ne mentionne aucune histoire d'amour et la seule raison qu'il donne de la fuite est d'ordre politique. Mais Mellah nous révèle une autre image de la reine Elissa, une reine pécheresse, une description dévalorisante d'une reine qui est censée se suicider pour être fidèle à son mari Acherbas. Son image est complètement dégradée dans l'inceste. Ce dernier est une variante apportée par l'écrivain et que ne nous trouvons nulle part ailleurs. Cet amour indicible ressemble à celui de la reine Didon, la victime de l'amour, délaissé par Enée et elle meurt car elle n'a pas pu vivre sans son amant comme le montre la sculpture de Cayot (Figure 6), alors L'écrivain justifie la fuite d'Elissa par un amour incestueux. Zouagui dit à juste titre que :

« la légende de la reine vertueuse et irréprochable, qui se sacrifie par fidélité à la mémoire de son époux, tombe, au même titre que le mythe de l'amante dévouée et délaissée, qui ne peut survivre à l'abandon d'Enée. Il ne restera dans ce roman que l'image d'une reine pécheresse, qui revendique son péché et s'en auto-punit. »⁴

3. Les espaces visités

Certes que le récit historique retrace le voyage de la reine de Tyr à Carthage mais l'historien n'a jamais décrit les détails de ce périple, les confrontations des phéniciens fugitifs avec les autres. Nulle trace non plus de ces détails dans les tableaux étudiés. Avec l'écrivain, nous avons connu les appréciations et les désappréciations, les contentements et les déceptions d'Elissa grâce à la flexibilité dont a fait preuve Mellah.

¹Mellah, ibid, p. 181.

²Ibid, p. 168.

³Ibid, p. 171.

⁴ZOUAGUI, op. cit, p. 113.

3. 1 Chypre : l’inhospitalité des Chypriotes

3. 1. 1. L’accueil des Chypriotes

La première escale de la reine Elissa et ses compagnons est à Chypre. Ce lieu est conforme au récit des historiens. La reine attend avec impatience son arrivée à la terre de ses cousins, et attend un accueil chaleureux. Or les Chypriotes étaient désagréables, inhospitaliers envers les Phéniciens. Elle était indésirable et elle ne reçut d’eux que « *des cordialités méfiantes et des conseils sur la meilleure façon de poursuivre la route jusqu'à Hadrumète.* »¹ Les autochtones ont essayé de se débarrasser de la reine et ses compagnons. Cet incident a donné un autre résultat qui fut l’union du groupe et il y eut un esprit de solidarité communautaire, grâce à la reine qui sut bien convaincre son groupe avec des discussions, avec des échanges : « *dans mon errance, ils semblaient avoir fusionné leurs aspirations. N'ayant eu ni à légiférer (ce qui aurait consolidé le groupe des soldats), j'ai réussi à les maintenir ensemble hors du commandement.* »² Les propos de la reine prouvent sa grandeur, sa bonne connaissance de la gouvernance. Elle est mythifiée par son pouvoir de gérer une communauté dont la majorité est des hommes.

3. 1. 2. Les vingt-sept vierges

Nous nous référons toujours au récit de Justin. Les cypriotes après avoir accueilli comme il se doit la reine et ses compagnons, ont donné quatre-vingts vierges pour que les compagnons de la reine puissent se marier. Cependant dans le récit de Mellah, il y a uniquement vingt-sept vierges pour une centaine d’hommes, l’auteur a déformé l’Histoire. Ce décalage a créé des tensions entre les hommes : « *En effet, il ne fait qu’imaginer ce qui aurait pu se produire sur des navires contenant une centaine d’hommes et vingt-sept femmes.* »³ L’auteur a donné une grande importance aux vierges. Leur présence n’est pas anodine car elles participent à la multiplication des événements, l’épisode du partage des vierges s’étale sur plusieurs pages. La reine n’a pas pu résoudre le conflit entre ses hommes, elle était dépassée. Elle n’a pas su maîtriser son groupe. D’ailleurs nous la voyons non comme une reine mais une femme, elle se montre faible. Au cours de ce voyage, la reine tire des leçons et elle dit :

« J’ai appris lors de cette deuxième phase du voyage qu’une nation constituait un mélange étrange d’ordre et d’innovation, de continuité et de ruptures, des conservations et de changement. On m’a enseigné que mon propre corps ne m’appartenait plus et que mon peuple se l’était approprié pour pouvoir y imprimer sa

¹Mallah, ibid, p. 32.

²Ibid, p. 49.

³Zouogui, op. cit, p. 104.

mémoire. J'ai appris à modeler les conflits et à y percevoir ce qu'une communauté a de vivant. »¹

Certes Elissa a eu du mal à atténuer la querelle mais grâce à une ruse, elle a réussi quand même à calmer ses hommes en les occupant à autres choses : « ...lentement à résoudre le conflit originel en une simple et joyeuse dispute sur le rôle des prêtres ! »²

3. 1. 3. La querelle des vierges

Au fur et à mesure nous avançons dans la lecture il y a une querelle des vierges qui réapparaît. Il y a deux femmes qui se sont données aux plaisirs du corps et sont tombées enceintes « par l'incontestable éclat des passions qu'elles provoquaient chez mes hommes,... »³ L'impudeur de ces deux vierges est un déshonneur : « quelle honte de ne pas défendre sa virginité jusqu'au bout. »⁴ Pour Elissa la perte de la virginité est une trahison de soi et de la Phénicie : « C'était moins la virginité physique de ces femmes qui m'importait que le symbole que j'attachais à leur hymen et l'image que je me faisais de leur rôle. »⁵ De plus, la reine était déçue de leurs comportements. Les deux femmes ont osé la contester et ont revendiqué le droit de gérer leur vie : « Tandis que je hurlais-plus de dépit que de colère-elles (les femmes enceintes) me tenaient la tête. »⁶, en menant un discours subversif :

« La communauté dont vous vous prévalez est une abstraction pure. Elle n'existe qu'à l'état d'ambition. Pour l'instant, nous ne sommes ici qu'une cohabitation d'individus concrets et autonomes. La communauté que vous sembliez opposer à nos désirs personnels ne peut avoir d'autre volonté que celle de ses membres. Qu'une voix, une seule voix vienne à vous manquer, et ce n'est plus la volonté du groupe qui s'exprime, mais les souhaits multiples et divers de ceux et celles qui le composent... ou bien votre propre tyrannie ! »⁷

Elle a lu le passage à plusieurs reprises : « j'en eus le vertige »⁸ Face à ce discours, la reine n'a pas pu cacher son désarroi : « Je ne savais pas...je ne saurais répondre...Je me trouvai bel et bien face à un dilemme. »⁹

Certes la reine était très en colère à cause de cette affaire mais la grossesse de ces deux femmes a éveillé chez elle d'autres sentiments plus délicats : le désir de maternité. Elle était si sensible car elle est privée de ce sentiment : « C'était à peine si elles ne m'invitaient pas à

¹ Mellah, ibid, p. 50.

²Ibid, p. 47.

³Ibid, p. 41.

⁴Ibid, p.78.

⁵Ibid, p.81.

⁶Ibid, p.78.

⁷Ibid, p.79.

⁸ Ibid.

⁹Ibid, p.78.

partager leur grossesse, calquer ma respiration sur la leur et sentir dans mon propre ventre les tendres secousses des fœtus ! »¹ La reine se met à la place des femmes juste pour imaginer les gémissements du bébé dans son ventre. Nous voyons que la reine nous dévoile son désir d'être une maman. Nous remarquons une instabilité de ses émotions, deux sensations contradictoires.

3. 2. Sabratha : un peuple naïf

La reine et ses compagnons s'arrêtent au port libyen de Sabratha. Cet espace ne figure pas dans le récit historique. Cette étape est purement fictive, elle est très riche des expériences, des échanges et de nouveaux personnages comme : le coadjuteur de l'agronome. Puisque c'est Elissa qui tient les ficelles de la narration, elle donne la parole au coadjuteur à plusieurs reprises. Il y a aussi les autochtones qui sont représentés en foule et ne jouent aucun rôle important.

Ce peuple est étrange, différent, généreux, chaleureux et naïf. Cette ville silencieuse n'a jamais connu la musique : « *Ce peuple connaissait les sons dont on fait la musique, il en ignorait la composition et ... l'émotion.* »²

Le peuple n'a pas de gouverneur, il vit dans la nature, il ne connaît pas les lois ; les gens se confient à la nature, aux herbes comme remède pour leurs maladies. Il a un rite bizarre qui s'appelle : *la nuit du sacre éphémère*. Ce peuple partage avec ses caractéristiques le mythe du bon sauvage³.

3. 2. 1. La nuit du sacre éphémère

C'est un rite spécifique aux habitants de Sabratha. A travers l'œil d'Elissa, nous allons voir en quoi consiste cette tradition. Vu qu'elle y a assisté, elle nous fait un rapport détaillé de cette étrange et unique nuit. Cette nuit ne doit être « *ni sombre ni éclairée. La lune*

¹Ibid, p.77.

²Ibid, p. 57.

³ Le « bon sauvage » est le fruit de l'imaginaire de tous les grands lecteurs des récits de voyages qui foisonnent à partir du 16^e siècle : il est, en quelque sorte, un personnage composite fait à partir des nombreuses descriptions des hommes primitifs vivant dans un « âge d'or » naturel : Dieu est révélé par la Nature, croyait-on; par conséquent, l'être naturel est foncièrement bon. Mais d'où pouvait donc provenir une telle croyance? Cette vision des « sauvages » a longtemps été nourrie par des explorateurs et des missionnaires encore habités par l'illusion d'un paradis perdu. En effet, nombreux sont ceux qui ont chéri les propos d'Amerigo Vespucci (1454-1512) sur les Indiens que l'on retrouve, ici, dans sa célèbre lettre intitulée *Mundus Novus* (1503) : « *Ils n'ont de vêtements, ni de laine, ni de lin, ni de coton, car ils n'en ont aucun besoin; et il n'y a chez eux aucun patrimoine, tous les biens sont communs à tous. Ils vivent sans roi ni gouverneur, et chacun est à lui-même son propre maître. Ils ont autant d'épouses qu'il leur plaît [...]. Ils n'ont ni temples, ni religion, et ne sont pas des idolâtres. Que puis-je dire de plus? Ils vivent selon la nature.* » <http://www.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/18e/bonsauvage.htm>

doit être à son deuxième croissant et la mer retirée sous l'effet du reflux.»¹ La première moitié de la nuit, les femmes construisent des statues de sable monstrueuses. Ensuite les hommes remplacent les femmes pour décorer les deux créatures et leur donner des yeux, des oreilles, un nez, une bouche... l'essentiel c'est d'avoir une apparence humaine. Dans la deuxième moitié de la nuit, le peuple de Sabratha s'adresse à ces créatures énormes et se met à se plaindre, à parler de tout ce qui leur est arrivé et de leur maux. Après il les menace, il les injurie et cela va durer jusqu'au lever de soleil. « *Tandis que le soleil illumine la plage et les dunes, la marée s'avance(...)* »² Quand les vagues emportent les statuts, la foule pleure de désespoir de perdre ses souverains. Puis, elle ramasse tout ce que la mer a laissé : les algues, les résidus du sable et elle les met dans des coffrets dorés et les enterrent dans la plus haute dune en se lamentant « *les femmes se lancèrent le visage (comme chez nous les pleureuses.)* »³ Enfin le calme s'installe et tout le monde reprend sa vie de tous les jours. Ce peuple a marqué la reine, elle était fascinée, admirative à la simple façon dont les gens de Sabratha vivent. Surtout il n'a aucune idée de la loi, ni de la législation ni de Sénat et même d'un souverain !

« Ce récit véridique vous paraîtra immoral et indigne d'une princesse. Pourtant, on ne m'a point conté cette histoire. J'ai vécu ce cérémonial pendant lequel une communauté érige ses princes la nuit pour mieux les assassiner à l'aube. Et nulle immoralité ne m'a semblé entacher ce meurtre périodique. J'y ai vu, quant à moi, un signe de sérénité et même de bonheur. (...). Ne connaissant ni sénat ni armée, ces citoyens sans État semblaient même plus riches que bien des Tyriens.»⁴

Cette étape de voyage offre une occasion aux phéniciens de faire de nouvelles rencontres avec les gens de Sabratha. Il y a un contact entre deux peuples différents, c'était la toute première expérience de l'altérité. Le coadjuteur parle à la reine et les siens de l'importance de la terre, de l'agriculture. Les autochtones demandent à la reine une négociation autour des secrets de la mer, l'art de la guerre et la « *composition du coaltar qui les protège contre l'eau de mer.* »⁵ En contrepartie, ils leur offre un traité d'agronomie et d'agriculture.

A un moment donné, la reine et ses compagnons ont plongé dans la nature, ils couraient, riaient, ils sont dans le bonheur total, même pour un peu de temps mais ils étaient heureux. Ces étapes vécues par les fugitifs ont injecté une certaine jouissance aux cœurs des Phéniciens et leur font oublier un peu l'errance.

¹Mellah, ibid, p. 59.

²Ibid, p. 62.

³ Ibid.

⁴Ibid, p. 63.

⁵Ibid, p. 66.

A Sabratha, la reine bénéficie d'un accueil chaleureux :

« je bisai le sol de Sabratha. Je palpai la terre si fragile et si généreuse de ces collines. J'en humai encore une fois le mélange subtil d'air marin et de parfum de thym. Et je caressai du regard le bleu émeraude de son port. Sabratha ne m'abandonnait pas. (...) Elle m'offrait la promesse d'une terre féconde... »¹

Et « *c'est avec amour et compassion* » que la reine quitte la ville en constatant que « *Ce n'est plus le quotidien des hommes qui m'intéresse mais leurs mystères.* »²

La reine a laissé des traces dans cet endroit : la musique, dix scarabées, les deux femmes enceintes, deux rameurs et le prêtre retors.

3. 3. Hadrumète : un peuple grossier et primitif

Tout comme Sabratha, Hadrumète n'est pas cité par Justin, c'est une variation apportée par Mellah. L'objectif est de créer le même effet dramatique, à Sabratha, c'est l'enfantement des deux femmes. Là, à Hadrumète, c'était un décès. C'est la troisième querelle que rencontre la reine qui est l'inhumation de ses trois partisans. Alors Elissa et ses compagnons se disputent à propos de l'enterrement de leurs hommes. Les compagnons préfèrent l'embaumement égyptien. La reine veut les enterrer conformément au rite phénicien. Aussi pour montrer aux autochtones que les Phéniciens, « *les gens venus de l'horizon* », ont une culture, une croyance spécifique à eux. « *Prouver que les gens venus de l'horizon*³ avaient aussi un dieu, une foi et un avenir. »⁴ Donc elle décide d'organiser un Molek⁵. Elle va sacrifier des enfants aux divinités, sauf que, sur la terre d'Hadrumète, elle a immolé des enfants africains, des êtres qui ne lui appartiennent pas, la reine se sent dépassée. « *Dieu comment avions-nous pu mentir à nos dieux ? Fallait-il ajouter l'infidélité au poids de l'errance.* »⁶ Cet acte d'immoler des enfants choqua les notables d'Hadrumète car c'était la première fois qu'ils assistaient à un rite aussi terrible et spectaculaire. La reine a semé par conséquent de la terreur dans le cœur des autochtones. Elle était chassée : « *On me répondait*

¹ Ibid, p. 86.

² Ibid, p. 64.

³ En psychologie sociale, un stéréotype est une croyance qu'une personne entretient au sujet des caractéristiques des membres d'un groupe. Une généralisation touchant un groupe de personnes et les différenciant des autres. Pageaux le définit ainsi : « ... le stéréotype délivre, en fait, un message « essentiel ». Ce figurable diffuse une image essentielle, première et dernière, primordial. » p. 62.

⁴ Mellah, ibid, p. 101.

⁵ Le Molek est un holocauste qui consiste à sacrifier des vies humaines surtout des nouveau-nés au Dieu. Cette pratique phénicienne est citée dans *le conclave des pleureuses*. Mellah précise que Baal'Hammonaimait le sacrifice des enfants riches. La même phrase est reprise dans *Elissa*, « *les phéniciens avaient l'habitude de revigorer leurs dieux en immolant des enfants.* », p.102.

⁶ Mellah, ibid, p. 105.

par des jets de pierres et d'immondices ! Pour eux, j'étais une dévoreuse d'enfants, une mécréante cruelle et assoiffée de cendres ! »¹

Le sacrifice a diminué la valeur de la reine, elle est démythifiée, elle n'est plus une reine mais une criminelle, dévoreuse d'enfants. Le rejet a fait naître en elle une réaction forte de la révolte, elle souhaite punir Hadrumète la laide, elle dit que :

« je reconnais que la griserie de la guerre s'était alors emparée de moi, mon propre corps (que l'on disait frêle et fragile) se gonflait peu à peu ; je le sentais puissant et solide, enflé de son désir belliqueux, porté par les chants guerriers des soldats et les discours virulents des sénateurs. »²

Elle aimait être comme toutes les femmes mais elle ne l'est pas, je suis « *de nouveau reine, de nouveau j'étais monarque* »³ En quittant Hadrumète, elle laisse le tombeau de ses défunt compagnons et qui peut devenir un sanctuaire, et apprend une leçon : « *il me manquait des chefs, des guerriers et des martyrs. C'était la leçon que Hadrumète m'avait donnée ; elle me servirait.* »⁴

4. Quart Hadasht : la terre propice

Par pur hasard, la reine et ses compagnons débarquèrent sur une colline d'Afrique du Nord. Ce lieu est conforme au récit de Justin. Les fugitifs ont été accueillis chaleureusement par les Africains. C'est sur cette terre que la reine met fin à l'errance. La reine aime bien cette terre et elle est entraînée de construire sa ville comme le montre le tableau de Turner(Figure 7). Une belle péninsule où les couleurs changent.

4. 1. La ville nouvelle

L'expression de la ville nouvelle est un nouvel apport ajouté par Mellah. Les Africains, n'ayant jamais eu besoin de cet endroit, n'ont pas jugé utile de le nommer même. Pourtant, la reine et ses compagnons dès leur installation, ont pensé à un nom à donner à cette colline. L'idée de « *Quart Hadasht* » a trouvé naturellement chemin vers leur esprit. Naturellement, car bâtir une ville est un rêve phénicien. Il s'agit d'avoir sa cité sans laquelle il n'y aura pas d'Etat, de lieu où exercer la politique et le pouvoir :

«la ville est la seule invention humaine qui survivra à l'homme. Violence de l'oubli sur le récit, la ville peut raconter son histoire sans dire ses personnages (ne dit-on pas la « trame »urbaine sans évoquer les trames humaines qui la peuplent ?) »⁵

¹Ibid, p. 103.

²Ibid., p. 113.

³Ibid, 114.

⁴ Ibid.

⁵Ibid, p. 128.

Parmi toutes les propositions données, « *ville-nouvelle* » était le plus approprié. Nouvelle car cette ville ne sera pas une copie de Tyr, d'Utile ou d'une autre ville. Elle sera simplement à l'image de leurs rêves, de leurs ambitions et de leur avenir car « *si la nature conserve perpétuellement l'empreinte et la mémoire vivantes de son créateur, la ville doit sans cesse les inventer pour pouvoir subsister.* »¹

A lire la description que la reine a faite de la ville nouvelle sous sa plume, nous tombons sur le concept de l'ekphrasis des deux tableaux de Turner et de Lorrain (Figure 1), tant la ressemblance entre le récit et la peinture est frappante. En plus, Lorrain peint une reine très fière de sa cité comme l'est Elissa dans le texte, le passage suivant témoigne de cette ressemblance : Elissa parle de ses :

« choix des nouveaux palais de Tyr, ses fontaines, ses temples, ses places et ses marchés. Je les désirais toujours sans ordre manifeste, sans symétrie ni lignes droites, comme jaillis des mains d'un dieu divaguant et capricieux. (...) j'étais convaincue que l'architecture d'une cité, mieux que sa constitution, attribuait le véritable sens di destin d'un peuple. Et je voulais que les Tyriens fussent reliés à Tyr par le seul instinct de la beauté. »²

5. La peau de bœuf

Le stratagème de la peau de bœuf n'est pas aussi dépourvu de changement. Ce procédé ingénieux inventé par la reine est un mythe, un épisode crucial, une scène culte de la fondation de Carthage. Or Mellah ne lui reste pas fidèle mais il y introduit des variations.

L'auteur a imaginé comment s'est passé la scène de la négociation à propos de l'achat du terrain. Lors de la discussion, il y a une rencontre entre deux personnes issues de différentes civilisations, c'est absurde comme discussion, le roi africain ne comprenait pas les signes de l'écriture que contient le contrat d'achat : « *c'était à peine si Hiarbas ne voyait pas la main du diable dans cette multitude de signes qui prétendaient enfermer la parole et, au-delà, désigner des choses et même (pourquoi pas ?) des pensées !* »³ Alors il n'était pas d'accord avec cette façon de faire : « *Il n'acceptait pas qu'une terre ait pu se vendre et s'acheter.* »⁴ Ce qui a paru étrange à Elissa, c'est qu'il ne voulait pas vendre la colline car elle est vivante, les Africains ne vendent pas les choses vivantes juste les choses mortes : « *le négoce ne pouvait porter que sur des choses inanimées, la colline était pour lui*

¹Ibid, p. 129.

²Ibid, p. 45.

³Ibid, p. 118.

⁴Ibid, p. 117.

vivante. »¹ Paradoxalement, cet espace est nommé « *bien de main-morte.* »² Suite à ce principe la reine égorgé un bœuf sur cette colline puis, faisant couper le cuir en bandes très-étroites. Elle coupe plus d'espace qu'elle n'en avait paru demandé. Ainsi, la colline est morte et elle peut être vendue.

Avec ce stratagème, Elissa a pu disposer elle a disposé d'un terrain d'un espace considérable, qui assure un lieu de repos à elle et ses compagnons fatigués d'une si longue navigation. Donc cette stratégie donne son nom à la colline africaine *Byrsa* qui veut dire : peau de bœuf. Cette idée nous conduit à dire que cette appellation s'inscrit dans ce que M. Eliade qualifie de mythe étiologique : qui rend compte de la naissance de certaines choses.

6. L'immolation de la reine

Mellah, dans son récit, privilégie l'ancienne version de la légende d'Elissa, la reine qui se suicide par immolation. L'écrivain s'écarte de la version de Virgile et des peintres comme le montre le tableau de Rubens (Figure 4), le tableau de Bourdon (Figure 3), Didon se donne la mort à cause de l'abondant d'Enée et non par sacrifice pour son peuple. Une autre différence a souligné que les peintres et le poète latin représentent la reine entrain de mourir alors que Mellah n'a pu représenter Elissa dans ce moment car le narrateur ne peut pas raconter la propre mort de la phénicienne. Le sacrifice d'Elissa est mis en exécution, au moment même de sa nouvelle alliance conjugale, une union qui va garantir à son peuple fugitif une terre et une vie, Hiarbas ne pourra pas contester leur présence sur le territoire africain. L'auteur souligne qu'avec cet acte, sa reine est soumise à l'antique principe, une règle primitive qui veut « *qu'un monarque meure afin que survive sa communauté.* »³ D'ailleurs la reine le dit : « *J'ai acquiescé à cette règle primitive qui, partout et toujours, fonde la légitimité des princes.* »⁴, « *J'ai traversé la mer pour mourir, et que ce bûcher se prépare à témoigner de l'ultime tentative de salut que j'offre à ma communauté.* »⁵ Elle se suicide pour échapper au prétendant africain et garder intact son « *vœu de veuvage* » Ainsi, pour rester fidèle à son époux Acherbas, elle ne veut pas trahir leur relation et elle le dit en s'adressant à son frère :

« ce mari éphémère que mon peuple m'a désigné ne pourra pas prétendre s'être érigé entre moi et Acherbas, mon seul amant, l'époux que votre cupidité m'a enlevé. Je partirai avant que son image ne s'affaiblisse sous le poids d'une nouvelle liaison. »⁶

¹ Ibid.

² Ibid, 118.

³, ibid, p. 23.

⁴ Ibid.

⁵Ibid, p. 120.

⁶Ibid, p. 23.

Aussi, elle s'inflige une punition parce qu'elle a trahi les lois de Tyr, par son amour incestueux et destructeur. Pour elle, même la mort n'est qu'une toute petite punition, elle dit qu'elle mérite plus : « *oh ! La mort ; elle était trop étroite pour une si vaste délinquance. Elle me semblait bien légère pour un viol si lourd. Non, l'errance, le déracinement, la fuite sans fin.* »¹

La reine se trouve tiraillée dans des sens différents : fidélité pour son mari Acherbas, son refus de se remarier avec Hiarbas et l'amour incestueux pour Pygmalion. Il y a une complexité psychologique intense, beaucoup de choses sont refoulées dans sa tête, elle décide de renoncer à la vie sans regret « *J'éprouvais alors le besoin d'une profonde rupture, d'une sorte de point de non retour.* »² Elle voit la mort comme un moyen pour se libérer de toute cette pression : « *Et cet incendie que j'attends maintenant telle une délivrance...* »³

6. 1. L'acte du sacrifice

Les sacrifices sont présents dans tous les lieux et dans toutes les cultures, ils sont liés au mythe (même les personnes réelles) de la mort dont l'idée fondamentale est que la vie ne peut naître que d'une autre vie sacrifiée. C'est ce que M. Eliade observe dans son ouvrage, *Mythes, rêves et mystères* :

Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective. Un seul être se transforme en cosmos ou renait multiplié, dans les espèces végétales ou dans les diverses races humaines. »⁴

Même si Eliade aborde le sacrifice ici d'un point de vue purement anthropologique, on peut dire que le geste d'Elissa s'inscrit dans cette optique : son sacrifice signe la fin d'une ère culturelle et civilisationnelle (ce qui reste des traditions phéniciennes) et en même temps le début d'une nouvelle aire culturelle : Carthage, une splendide ville résultant du métissage entre les Phéniciens et les Africains. Pour qu'il y ait création

« il fallait d'abord qu'il y ait sacrifice, sacrifice humain ou sacrifice de la divinité. (...) la création ne peut se faire qu'à partir d'un être vivant qu'on immole... précisons que ce processus s'applique à tous les niveaux de l'existence. Il peut être question de la création du Cosmos, ou l'humanité, ou seulement d'une certaine race humaine... le schéma mythique reste le même. Rien ne peut se créer que par immolation, par sacrifice. »⁵

¹Ibid, p. 171.

²Ibid, p.182.

³Ibid, p. 173.

⁴ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Folio, coll, Essais, 1957, p. 26.

⁵ Eliade, ibid, pp. 225-226.

7. Elissa personnage épistolier

8. 1. Définition du genre épistolaire

Le genre épistolaire regroupe donc des œuvres constituées de lettres. Un roman épistolaire consiste : « *consiste en des lettres (rarement une seule) écrites par un ou plusieurs de ses personnages et adressées soit à des confidents, soit directement à leurs antagonistes* »¹ L'épistolaire est véritablement un genre aux multiples facettes. Laclos dit qu'une lettre est le portrait de l'âme. Elle se prête à tous les mouvements tour à tour, elle s'anime, elle jouit, elle se repose. La lettre fictive est inventée, elle n'a jamais été envoyée. Cette lettre contient deux destinataires : le personnage fictif et le lecteur (réel).

8. 2. Elissa épistolière

L'exploitation du genre épistolaire est une variante apportée par l'écrivain. Ce genre nous a aidés à mieux cerner notre personnage. Surtout à la découvrir dans la trame psychologique. En effet, elle nous dévoile ses sentiments, ses fluctuations du cœur, le flux émotionnel. Il n'y a pas de l'ordre dans ce qu'elle dit, d'ailleurs, elle le confirme : « *Il suffit de fouiller ma mémoire et d'ordonner mes souvenirs.* »². C'est le *for intérieur*, le moi profond qui intervient et qui prend le dessus car : « *une lettre dont un auteur dit « je » c'est plus qu'un témoignage, c'est un morceau de chair, c'est la vie même.* »³ Elissa assure la narration par le biais d'une analepse. Elissa revient au passé de certains évènements pour mieux les expliquer : comme le motif de l'errance, qu'elle dévoile au dernier chapitre du roman. De même quand elle évoque les souvenirs d'enfance avec son frère Pygmalion.

Nous avons vu les sentiments, la vision de la reine envers les peuples visités, parce que l'espace a conditionné son état d'âme. A Chypre, elle était déçue du comportement de ses voisins cypriotes. Ensuite, à Sabratha, elle était subjuguée par l'unicité de ce peuple et son mode de vie. Elle bénéficie d'un accueil chaleureux. C'est une terre qui lui a donné de l'espoir. Après à Hadrumète, elle n'a pas aimé ce peuple grossier et primitif. Il était tout à fait désagréable envers les fugitifs et c'est là qu'elle fait l'expérience de la douleur et de la mort. Enfin, quand elle débarque sur la colline africaine, elle est séduite par cette perle de la mer où

¹ JOST, François, « Epistolaire », *DITL*, <http://www.ditl.info/arttest/art1564.php>Cité par Zouagui, p. 67.

² Mellah, ibid p. 90.

³ Odile Richard-Pauchet, « le personnage de roman épistolaire, rôle, fonctions et perspectives », consulté sur Internet : <https://www.google.dz/search?q=Odile+Richard-Pauchet%2C+%C2%AB+le+personnage+de+roman+%C3%A9pistolaire%2C+r%C3%B4le%2C+fonctions+et+perspectives+%C2%BB&oq=Odile+Richard-Pauchet%2C+%C2%AB+le+personnage+de+roman+%C3%A9pistolaire%2C+r%C3%B4le%2C+fonctions+et+perspectives+%C2%BB&aq=chrome..69i57.1314j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

elle décide de s'installer, de mettre fin à son errance suite à un procédé ingénieux : la peau de bœuf. Nous avons connu tout cela grâce à l'écriture épistolaire qui favorise l'introspection et l'expression du Moi.

Par moment Elissa se montre puissante et grandiose, elle est à la hauteur, sacrée et mythifiée. Dans d'autres, elle est complètement désacralisée, déchue, elle est plus une femme que reine : elle se montre sensible, faible, incapable et dépassée par l'ampleur des conflits, c'est ce qui ne convient pas à une reine. Son histoire s'est heurtée à des obstacles, des querelles durant son voyage. Si la reine Elissa obtient son objet avec trop de facilité et d'aisance, l'histoire n'aura pas d'intérêt. L'essentiel qu'elle a réussi à traverser toutes les expériences avec courage car les catastrophes font partie du héros. Donc, Elissa est conforme au type d'héroïne épique qui incarne la bravoure et l'intelligence.

Nous retenons que le vocabulaire que l'auteur a utilisé pour décrire son personnage est tantôt euphorique¹, tantôt dysphorique. Il y a un déchirement entre le devoir et le pouvoir, la mémoire et l'oubli, le savoir et l'ignorance, l'existence et le néant. La reine est tiraillée par la satisfaction et la déception :

« j'ai la conscience trop royale pour me permettre de ruser avec ce qui fait l'essence et le fondement d'une nation. Je te le dis Pygmalion : je ne suis pas une femme subjective, je veux dire en cela que je n'ai pas de véritable intimité. »²

8. Elissa personnage romantique

8. 1. Définition du romantisme³

Le romantisme est un mouvement littéraire, culturel et artistique européen, il date du XVIII siècle. C'est un courant de sensibilité, de pensée et de l'émotion. Il se caractérise par opposition au classicisme. Etre romantique signifie avant tout refuser l'ordre du monde. C'est choisir la révolte, la différence jusqu'à la mort ; c'est avoir l'intuition du tragique de la condition humaine. C'est préférer l'ombre à la lumière, le silence au bruit, la mélancolie au bonheur considéré comme inaccessible. C'est oser des révoltes tout en se sentant las de vivre. C'est se sentir mal adapté au monde qui nous entoure, c'est préférer se blottir dans des siècles passés, dans des mondes qui n'existent pas ou qui existent seulement dans le rêve, l'imagination. C'est ressentir de façon exacerbée tous les sentiments humains : l'amour, l'amitié, la haine, la solitude, la tristesse, la difficulté de vivre. C'est aussi ne pas avoir peur de briser tous les tabous : de regarder la mort en face, de flirter avec le blasphème, d'agir avec pour seules les limites de son propre cœur.

¹C'est quand nous décrivons une personne avec exaltation.

²Mellah, ibid, p. 171.

³<http://arcaneslyriques.centerblog.net/2305574-Le-Romantisme-litteraire>

8. 2. Personnage romantique¹

Le personnage romantique jouit d'une grande liberté. Il est plus singulier et original, il est porteur du « mal du siècle ». Le héros romantique est porté par ses désirs. Il est représenté par le bien, le juste, le courage et la vertu. Ceci caractérise le Romantisme, mouvement littéraire qui prône de laisser largement place à l'expression des sentiments et des sensations en abolissant les règles strictes de la littérature classique. Il propose de jouer sur les contrastes, sur l'opposition du beau et du laid, du sublime et du grotesque. Il préconise la liberté et le naturel en art. Les Romantiques pourront proposer au héros une image vivante de faiblesse humaine capable de se reconnaître et de se retourner contre elle-même dans un geste poignant de liberté désespérée.

8. 2. Elissa, héroïne romantique

L'écriture révèle la pensée d'Elissa et le langage devient une source d'explosion émotionnelle. Les longues phrases rendent compte des moments de réflexions, d'évasion. L'utilisation des points d'exclamation, la présence de « je » prouve la sensibilité de la reine. Les descriptions utilisées sont d'un ton lyrique, par exemple dans le passage suivant, il y a un éclatement lyrique :

« Comme jadis à Sidon et à Gebal, je voulais engranger les parfums du citronnier et de l'oranger... Rougir aux piqûres du cactus et me caresser les joues avec des feuilles d'eucalyptus. Résonner au chant incompréhensible du grillon et me distraire aux sifflements frivoles de la cigale. Me surprendre à esquisser le vol de l'hirondelle et me fourvoyer sur le chemin sans fantaisie des fourmis. Redessiner l'architecture inéluctable des ruches et m'étonner de la patience des abeilles »².

Ce passage poétique décèle une sensibilité extrême. Elle établit une relation entre la nature et ses sentiments. Sans se rendre compte, Elissa décrit un paysage psychique. La fusion dans la nature est l'une des caractéristiques du personnage romantique. Ajoutons à cette idée de la nature, la mer, Elissa dévoile sa sensibilité face à cette énorme étendue d'eau. Pour elle, la mer est comme l'enfance, l'enfance du monde. C'est comme un fœtus qui nage dans le liquide amniotique qui le protège, c'est ainsi pour l'homme, il a besoin de la mer : « *la mer est en nous, elle est comme nous : chaleureuse et secrète, sereine et agitée, éloignée du ciel et fondue en lui...* »³ Elle personnifie la mer à l'image d'une femme. La mer accable l'homme du sublime, elle rejoue le ciel et efface les limites terrestres. La blancheur rejoue l'horizon bleu

¹ Ibid.

² Mellah, ibid, p. 35.

³ Ibid, p.109.

du ciel: « *les aurores ressemblent aux crépuscules, c'est la mer qui les fond dans une même lumière.* »¹

La reine utilise tantôt un ton nostalgique quand elle parle de ses souvenirs d'enfance avec Pygmalion : « *Tu souviens-tu de nos jeux d'enfants ? Ces joueuses scènes* »², tantôt un ton pathétique³exprimant les regrets des bons moments passés en Phénicie : « *déjà je le sais, nous avons été* »⁴Aussi, Elissa est un personnage qui aime s'isoler de son groupe. Sans oublier le moment extatique, l'instant suprême où elle se trouve devant le bûcher, elle vacille entre la vie et la mort, le rêve et la réalité, l'Histoire et le mythe :

« Je suis déjà la mort en marche. Un bas-relief anonyme. Un cercle sans commencement. Ni fin. Je suis la marche et le marcheur. Le rêve et le rêveur. L'amante et l'amour. L'œuvre et l'artiste. La rupture et la continuité. La cité et l'errance. Le royaume et le déclin des rois. Je suis une noce paradoxale. J'émane de mon corps. Il s'innocente de moi. Il vit sans moi. ; Dans un instant, je mourrai en dehors de lui. Je deviens un reflet. »⁵

¹ Ibid, p. 89.

² Ibid, p. 139.

³Il cherche à émouvoir le lecteur ou le spectateur par des situations ou des discours marqués par la passion, la souffrance... Le spectacle et le lexique des émotions (douleur, pitié), les rythmes brisés, les interjections sont des signes du pathétique.

<http://www.toutpourlebac.com/index.php/dossiers/165/bac-fiche-francais--les-registres/462/le-registre-pathetique.html>

⁴Mellah, ibid, p. 88.

⁵Ibid, p. 191.

Conclusion

Au cours de ce chapitre nous avons vu comment Mellah s'est approprié le mythe d'Elissa. L'auteur est resté fidèle à la version historique : l'assassinat d'Acherbas, la fuite d'Elissa, l'escale à Chypre, la découverte de la colline de Byrsa, le refus de mariage et le sacrifice de la reine. Tous ces épisodes ont été racontés conformément à la tradition historique mais l'univers unique de Mellah n'est pas dépourvu d'expansions et d'ajouts. Nous avons relevé toutes les modifications apportées par l'écrivain au mythe d'Elissa et son parcours.

Toutes les variations sur la figure d'Elissa montrent la fertilité et la permanence de ce mythe, sa réadaptation aux époques modernes. En effet, c'est ainsi qu'il s'enrichit par modification et invention. Mellah a fait preuve d'une flexibilité et d'un imaginaire riche dans le but de répondre aux questions qui taraudent l'écrivain dans sa société. Il vaut mieux avoir une multitude de variations changeantes qu'une seule réalité figée.

Chapitre V

L’Irradiation des éléments mythiques

Introduction

L'écrivain par le biais de son art, il jouit d'une certaine autorité, il a regard différent des autres envers la société, car c'est un moyen qui rendre compte des maux qui guettent la société. Quand un écrivain prend sa plume pour écrire, c'est qu'il a forcément quelque chose à dire. L'un des principaux devoirs de l'écrivain est de donner sa vision de la nature humaine en dépeignant la réalité telle qu'il la perçoit. Il va montrer à l'Homme ses défauts, ses travers et ses vices. Son écrit rectifie et amène à une prise de conscience, éveille les esprits, éveille une société hypnotisée par le pouvoir politique, pour corriger les failles de sa société. Mellah choisit d'investir le mythe d'Elissa pour dénoncer les injustices politiques et sociales de la Tunisie de 1988. A travers son personnage qui est son porte-parole, il donne une critique de la vie réelle. Le choix de la lettre lui permet de mener des réflexions politiques et philosophiques sur la société, ce que Zouagui qualifie de l'essai. Surtout elle est pleine d'enseignements. Elle porte des réflexions sur la trahison, l'amour, la beauté, la mer, la musique, l'art de gouverner. C'est pour cela que nous avons consacré ce chapitre à l'application de la troisième loi de l'analyse mythocritique du mythe: *l'irradiation*, afin de voir le nouveau sens ajouté au mythe d'Elissa et son parcours. En effet, Mellah parle d'un mythe qui remonte au IXe siècle av JC, au présent. La figure antique est convoquée dans une écriture moderne et traite de thèmes toujours d'actualité : politique et féminisme. Nous commencerons par donner la symbolique de la figure d'Elissa. Puis nous parlerons de l'aspect politique. Ensuite nous allons évoquer le mythe de l'éternel retour. En plus nous parlerons de la quête identitaire d'Elissa et nous terminerons par souligner l'importance de voyage d'Elissa.

1. La figure d'Elissa

Il est indéniable que la figure d'Elissa irradie à travers tout le texte dans la mesure où elle se met à prendre de nouvelles significations sous la plume moderne de l'écrivain Mellah.

1. 1. Elissa féministe

Depuis toujours la femme est un éternel mineur, une femme dépendante de son père puis de son mari. Elissa a réussi à casser le stéréotype de la femme incapable et dépendante. Elle a fait preuve de courage, de connaissance, de l'intelligence. Elle a conduit, dirigé toute une communauté d'hommes : « *une centaine d'hommes m'accompagnaient, j'étais la seule femme à bord.* »¹ Dans le passage du choix d'une divinité à la nouvelle cité, les compagnons ont refusé d'avoir Tanit comme déesse car c'est une femme : « *Mais Tanit ? Une femme ! Une parvenue ! (...) Indignés et déloyaux (...) à se mettre à genoux devant une femme, que ce soit une compatriote !* »² Les hommes ont toujours vu que la femme est indigne d'une place supérieure, ils ne les nomment même pas « *pourtant ils nous aimait et nous vénéraient parfois.* »³ Elle s'adresse à Pygmalion et lui dit qu'il n'aime pas les femmes « *par peur de perdre la puissance et de perdre dans les bras de la féminité.* »⁴ Ce qui était surprenant dans cette discussion c'est le silence des vierges. Elles ne sont pas intervenues pour défendre le mérite de Tanit d'être une déesse de Quart Hadasht. Si nous calquons cela dans la réalité, les femmes sont silencieuses et ne défendent pas leurs droits par peur du pouvoir patriarcal.

L'écrivain a donné la parole à Elissa par le biais de la littérature pour défendre sa liberté. Elle a démontré ses compétences. C'est un exemple à suivre. L'objectif de l'écrivain est d'éveiller l'Elissa qui est dans chacune des femmes opprimées, afin de défendre leur place dans la société. Donc Elissa est symbolique de la quête de la liberté. Même son suicide se comprend comme le seul acte de liberté dont elle dispose bien plus qu'une preuve de fidélité. Avec tous ces critères, la reine Elissa est rentrée dans le rang des grandes femmes qui ont révolutionné l'histoire. Elle est représentée rusée comme un renard, pleine de malice et d'intelligence, elle sait convaincre. Elle a trompé Pygmalion pour quitter Tyr ; elle a trompé le libyen Hiarbas pour échapper aux liens d'un mariage non-désiré.

1. 2. Elissa stratège politique

En choisissant la reine phénicienne comme héroïne de son roman, Mellah a établi un lien entre le Maghreb et l'Orient. Le choix de cette reine n'est pas fortuit. L'ensemble des pays du Maghreb, ont connu une sévère et négative attitude envers la femme. Mellah a inséré

¹Mellah, ibid, p. 29.

²Ibid, p. 137.

³Ibid, p. 139.

⁴Ibid.

une figure mythique pour montrer la capacité de la femme à sortir de la maison et gouverner un Etat. Même à l'ère contemporaine, la femme souffre toujours de préjugés et d'idées religieuses obscurantistes. La femme a subi le diktat de la société masculine. Elle est dépourvue de la gouvernance, ou d'avoir un héritage. Son statut a régressé selon l'écrivain : « *les plus grandes calamités(...)* seraient liées à la chute du matriarcat et aux arrogances du patriarcat. »¹ C'est pour cela qu'Elissa est à la recherche d'un nouvel espace vierge : « ...en quête d'une terre inculte sur laquelle nos mains sculpteraient l'esprit et donneraient corps à la beauté. Une terre fragile et maternelle ... c'est une matrie que je désirais, je l'inventerai, s'il fallait. »² Ces descriptions personnifient la terre, elle reflète la pureté, l'âme d'Elissa. Elle est l'archétype de la femme libre ; autonome, elle s'est conduite à égalité avec l'homme. Elle a prouvé qu'elle sait parler, convaincre, protéger ses alliés : « *Qu'une figure féminine siègeât également dans la structure de (sa) ville nouvelle.* »³ Elle fait preuve d'une sagesse politique. L'auteur a fait remonter l'héroïne sur le trône et en lui rendant son statut principal qui est le pouvoir, une exemplarité politique et non une exemplarité sentimentale.

1. 3. Elissa, déesse protectrice

La reine était décrite par l'un de ses compagnons, le soldat dit à propos de sa reine :

Votre corps... ne constitue pas une vulgaire enveloppe tourmentée et traversée de désirs comme sont les nôtres. Il n'est pas fait de sang ; de chair et d'os. C'est un dépôt royal. Un corps souverain fait de principes, de normes, d'images et de symboles. Votre propre corps ne vous appartient pas plus que ne lui appartiennent les battements de son cœur et les poussées de son sang. C'est plus qu'une enveloppe charnelle, c'est le siège de la communauté, le signe de sa vitalité et de sa destinée (...) Ne parle-t-on pas des corps d'un Etat, la tête d'un gouvernant, les organes d'un pouvoir, le pouvoir, le cœur d'un pays, le bras armé d'un peuple, le poumon d'une ville. »⁴

Cette description montre la grande valeur de la reine. Elle est divinisée (déesse protectrice) par ses compagnons. Elle est sacrée. Elle représente tout pour ses alliés. En effet, Elissa les protège et les dirige. Ils ont vécu ensemble des expériences. La présence de ses compagnons valorise ses actions et sa communauté⁵ lui offre la confiance et la sincérité dont

¹Mellah, ibid, p. 24.

²Ibid, p. 82.

³Ibid, p. 136.

⁴Ibid, p. 43.

⁵Les compagnons forment un groupe homogène : « *vingt-sept vierges, quarante sénateurs, soixante soldats, quinze prêtres, dix commerçants et une cinquantaine de rameurs.* », p. 36. Ils sont des personnages secondaires.

elle a besoin. D'ailleurs, elle dit toujours « *mes compagnons* », « *mes hommes* ». En plus, elle ne possède pas un simple corps mais un corps royal, une reine qui n'est pas comme les autres. Ajouter à cela : elle est intelligente et rusée.

La reine se montre puissante, elle s'inquiète sur ses compagnons. La relation entre la reine et ses hommes ne se résume pas en un simple lien entre un roi et ses alliés, c'est une relation qui dépasse ce stade, c'est une relation entre une mère et ses enfants, d'ailleurs Elissa dit : « *des sentiments maternels naissaient en moi.* »¹ Nos propos confirment une autre fois qu'Elissa est un exemple parfait qui montre de quoi la femme est capable.

Le fait de mettre ses compagnons sur le navire et partir vers d'autres horizons pour construire une nouvelle ville, Elissa rejoint le prophète Noé comme le confirme A. Mahfoud :

« sur son bateau errant, Elissa finit par intégrer la figure de prophète car, sur son bateau errant, elle ressemble étrangement à Noé emportant sur son arche de quoi fonder une vie nouvelle dans un nouveau monde. »²

1. 4. Elissa, personnage moderne

Elissa est représentée tout au long du roman comme un personnage épique, pleine de courage et de véhémence. D'autres fois, elle est décrite comme une femme, elle est humanisée et trivialisée, tout le tiraillement d'Elissa entre glorification et trivialisation est bien expliqué par Zouagui. George Lukács a fait une distinction entre le héros mythique dans l'épopée et le héros mythique dans le roman. Le personnage épique est glorifié, exalté et sacré. La versification est le genre digne de raconter son histoire. Les conditions économiques de l'époque sont de la valeur d'usage. En effet, c'est le besoin d'acheter qui pousse à acheter. Les héros ne contrarient pas les dieux et ils les vénèrent. Leur destin est tracé. C'est la collectivité qui prime sur l'individuel. Absence de conflits. Il y a une harmonie totale avec leur communauté. Or, dans certains passages, Elissa est complètement désacralisée et démythifiée comme nous l'avons déjà montré. D'ailleurs, elle écrit une lettre en prose avec style libre où elle exprime ses sentiments, ses peurs, devant le lecteur. C'est un personnage qui réfléchit, qui médite, qui rit, qui hurle, qui est dépassé par les problèmes, qui est considéré comme une criminelle. C'est ce qui ne convient pas du tout avec le héros épique qui est capable de résoudre les conflits, mener des grandes batailles, or nous ne recevons que les actions. Cependant Elissa dévoile tout. Dans le texte, la reine cite des dieux mais ils

Ils ne sont pas beaucoup décrits mais leur présence rehausse les actions de la reine Elissa. Selon Greimas, ce sont les adjutants : ils sont avec la reine. Ils ont accepté de la suivre pour la réalisation de son projet.

¹ Mellah, ibid, pp. 64-65.

² MAHFOUD, Ahmed, Histoire ancienne et mythe contemporains dans « Elissa la reine vagabonde» de Fawzi Mellah, Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, p. 7.

n'exercent aucun pouvoir ou autorité sur les personnes. Ils demeurent silencieux. Dans un passage, la reine se moque complètement des dieux et elle a osé les critiquer et diminuer leur importance :

« Comme nos dieux nous ressemblent et nous imitent ! Ils ne sont pas même l'image inversée de nos êtres, ils sont nos êtres. Ils portent nos cruautés et nos passions, nos ambitions et nos fautes. »¹

Ces propos ne sont guère présents dans l'épopée où les dieux demeurent sacrés et jamais contestés. Tout cela est dû à l'écriture romanesque caractérisée par l'ambiguïté, la complexité et la contradiction.

Mellah a changé l'image d'Elissa : de la reine à l'image d'un simple être humain :

« exposé à l'erreur et aux doutes, qui réfléchit devant le lecteur sur les différentes situations historiques qui lui sont proposées et en tire des leçons. Aussi faut-il comprendre l'errance comme une donnée physique et mentale caractéristique de l'être. »²

Même Mellah a souligné l'importance de ces détails :

« Montrez-le ; agissez-le ; secouez-le, faites-le danser, rire, hurler ; mettez-le en colère, inventez-lui une joie, imaginez-lui une peine ; qu'il fasse quelque chose et nous saurons qui il est... »³

Mellah a mis en scène cette contradiction, cette subversion dans la personne d'Elissa pour illustrer la condition moderne de sa communauté contemporaine où ne règnent pas l'harmonie, l'équilibre comme dans le monde Antique. La société moderne est plus complexe, les gens sont en rupture avec leur société. A travers son roman *Elissa, la reine vagabonde*, Mellah explique cette rupture car le roman est le genre par excellence qui rend compte de ce déchirement.

2. La politique

La politique est un point très présent dans le roman : *Elissa, la reine vagabonde*. Nous retracions dans le texte des passages, parsemés çà et là, qui touchent au prince, au pouvoir, et à l'Etat. Mellah se sert de l'histoire d'Elissa pour développer des interrogations toujours d'actualité à notre sur le fondement de la démocratie et ceux de la tyrannie. La reine profite de son errance pour parler politique. Dès les premières pages du récit, elle lance des critiques sur le pouvoir et de la gouvernance représentée sous l'image du frère Pygmalion. Elle dénonce

¹Ibid, p. 97.

²MAHFOUD, op. cit, p. 5.

³Mellah, ibid, p. 123.

les abus politiques liés « à l'arrogance du patriarcat »¹, aux princes usurpateurs qui cèdent « aux appels de la vanité et de la force. »² Elle s'attaque violement à Pygmalion en lui rappelant le crime qu'il a commis : le parricide « vous avez assassiné, Acherbas votre oncle, mon époux et le gardien de nos cultes- nul ne songera à vous accabler. »³. Après toutes ces critiques, elle lui exposa l'exemple parfait d'un prince :

« *Un souverain n'est pas celui qui substitue ses actes et, parfois, les suites en leur tendant le miroir dans lequel ils doivent se reconnaître* » Elissa dit qu'elle rêve d'une « *constitution...judicieuse et équilibrée.* »⁴ Un royaume qui sera : « *entre les mains d'un bon roi, d'un bon conseil, et d'un bon peuple.* »⁵ Les propos de la reine ne sont que les souhaits de l'écrivain lui-même qui cherche dans la Tunisie de 1988, une Tunisie harmonieuse et équilibrée.

3. Pygmalion symbole de despotisme

Pygmalion représente dans le texte l'image symbolique du pouvoir dictatorial dans la Tunisie contemporain à Mellah. Il incarne la défaillance du pouvoir et la structure politique tyannique. Elissa exprime son désenchantement à l'égard du pouvoir mafieux formé de protagonistes qui arrivent à la gouvernance avec facilité et il ne rend pas compte du peuple qui souffre de leur incompétence, la reine dit à juste titre :

« Un mauvais roi, soutenu par un conseil de lâches et supporté par un peuple négligent, transformerait sûrement cette constitution en une chaîne fatale de choix d'arbitraire, d'injustices et de complots incessants. Pour sûr ! Les membres du conseil ne manqueraient pas alors de marchander leurs voix et de vendre par avance la peau du roi. Ils se moqueraient tellement du public que la chose publique elle-même deviendrait une bouillie opaque, sale et dégoûtante, une affaire abjecte dont les regards se détourneraient, une rumeur de palais, des palais vides car la justice et l'honneur les auraient désertés. »⁶

Nous comprenons que le roi arrive au pouvoir sans mérite. Elle souligne aussi l'absence de vertus. D'où l'écriture subversive de la reine. Dans ce récit, Elissa n'est qu'une porte-parole de l'idéologie de Mellah.

¹Ibid, p. 24.

²Ibid.

³ Ibid, p. 23

⁴Ibid, p. 147.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

4. Le mythe de l'éternel retour

Vu que la reine a quitté son pays la Phénicie, elle revendique sans cesse son identité. A chaque escale, elle puise de ses racines pour se comparer, pour s'imposer car elle est issue d'une grande civilisation. Elle est hantée par son passé et ses origines phéniciennes : « *Ce statut changeant et capricieux de reine vagabonde me réconciliait avec les origines errante des phéniciens* »¹ Elle ne veut pas modifier ses rites : « *Nos rites ne changeraien pas au hasard d'un voyage... Ils font partie de l'héritage tyrien. Je ne les renouvelerai pas ici, pas maintenant.* »² La reine veut la perpétuation de la race : les *Ithoba'al* pour ne pas « *couper le fil de la mémoire ; repartir de zéro, oublier Tyr et les tyriens, dépoussiérer leurs ambitions, déflorer leurs vanités...* »³ A chaque escale, la reine évoque la Phénicie, sa culture et sa religion : « *A tout dire je n'ai jamais vu l'homme capable de renouvellement et de changement substantiels. Ce sont souvent les mots que nous changeons, non la réalité des choses.* »⁴ La reine garde le passé qu'elle réconcilie avec le présent. C'est ainsi qu'elle veut fonder une cité qui « *constituait un mélange étrange d'ordre et d'innovation, de continuités et de ruptures, de conservations et de changements.* »⁵ Ces idées rentrent pleinement dans le mythe de « *l'éternel retour.* » Le retour cyclique et circulaire aux origines, les souvenirs d'enfance, les rites, les coutumes et la religion constituent l'essence de la pensée mythique. Ce retour nostalgique explique que la reine trouve dans sa Phénicie un exemple, un modèle : « *trouvant toujours des modèles et des archétypes transhistoriques.* »⁶ Tout comme Mellah, il exprime ce besoin de retour à l'Histoire : « *la nécessité historique* ». Il veut perpétuer la mémoire des ancêtres et consolider le lien avec les origines et les héros fondateurs. Ahmed Mahfoud dit : « *Mallah, à travers l'odyssée d'Elissa, tend un miroir où le Tunisien puisse se reconnaître à travers la Geste de ses ancêtres.* »⁷

5. La quête identitaire d'une fugitive

Elissa se ressource sans cesse de son identité. Le fait de défendre son identité assure l'unité du groupe : « *l'identité à laquelle j'en appelaient était un tout, et de tout j'étais garante.* »⁸ Elle garantit l'union des personnes, elle témoigne que : « *l'identité n'est guère un vague reliquat que l'on peut brader... ce n'est ni un fait de raison ni un produit de*

¹Ibid, p. 30.

²Ibid, p. 98.

³Ibid.

⁴Ibid, p. 58.

⁵Ibid, p. 50.

⁶ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, p. 158.

⁷Mahfoud, op. cit, p.

⁸Mallah, ibid, p. 99

l'arbitraire.»¹, elle est tout, elle a « *la mémoire pour socle et la continuité pour littière.*»²C'est un point crucial qui guide l'homme. Elle fait partie de sa personne, c'est une fierté, une valeur et une distinction sociale.

Donc l'identité se construit et se transforme tout au long de l'existence.

Il faudrait faire en sorte que personne ne se sente exclu de la civilisation commune qui est en train de naître, que chacun puisse y retrouver sa langue identitaire, et certains symboles de sa culture propre, que chacun, là encore, puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, à ce qu'il voit émerger dans le monde qui l'entoure, au lieu de chercher refuge dans un passé idéalisé.

Parallèlement, chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu'il estime être son identité, une composante nouvelle, appelée à prendre de plus en plus d'importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire : le sentiment d'appartenir aussi à l'aventure humaine.³

Elissa reste ouverte sur toute nouveauté, elle ne s'emprisonne pas dans son identité phénicienne étroite, elle intègre de nouvelles composantes à sa nouvelle identité carthaginoise.

A Sabratha, les phéniciens ont appris aux autochtones l'art de navigation. En contre partie, le coadjuteur a offert un traité d'agronomie à Elissa et ses compagnons pour les initier aux miracles de la terre. Même si les Phéniciens n'ont rien à voir avec l'agriculture et ne fait pas partie de leur identité. Cela montre l'ouverture de la reine à d'autres pratiques, d'autres connaissances, elle est curieuse et aime « le savoir ». Elissa dit que ce traité d'agronomie sera utile pour leur nouvelle ville. Elle dit : « *un traité d'agronomie contre la science de la navigation. L'idée est ingénieuse, l'échange me paraissait égal.*»⁴

Cela prouve que le concept de l'identité d'un peuple ne peut être figé ni cerné dans une simple définition. L'écrivain cherche de la Tunisie où il vit, une Tunisie où l'eau et la terre, le rêve et la réalité, les racines et les voyages s'entrelacent avec douceur et harmonie car : « *si la mer fait rêver, la terre fait vivre.*»⁵, il dit aussi : « *la mer et la terre se compénètrent sans se déchirer (...) il est bon que la mer et la terre se serrent sans s'étouffer.* »⁶

¹ Ibid.

² Ibid.

³ MAALOUF, Amine, *les identités meurtrières*, Grasset, 1998, pp. 187-188.

⁴Mellah, ibid, p. 69.

⁵Ibid, p. 72.

⁶Ibid.

6. Un voyage qui régénère

Mellah a profité du voyage de la reine et ses compagnons pour parler de la notion de l'identité et de la l'altérité. Les Phéniciens traversent la mer en quête de nouveaux horizons. A travers la lettre, Elissa trace un pont symbolique entre l'Homme et le monde. Elle dépasse les frontières. Elle s'offre un élan privilégié d'ouverture au dialogue interculturel et la construction d'une conscience de citoyenneté plus élargie. Elissa construit une identité composite, tout au long de multiples rencontres. Son voyage est si important dans la fiction. Il est lié à l'apprentissage, c'est une expérience du déplacement physique, le voyage s'associe aux déplacements culturels. Ce déplacement engendre le phénomène de différentiations entre son lieu premier (la Phénicie) et l'autre lieu (les lieux visités et Carthage aussi). A travers l'errance, Elissa prend conscience de soi¹. Elissa nous rappelle le personnage voyageur de Maalouf Hassan Ouazzane dans le Léon L'Africain:

« Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythme des mers. À chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre; sur chaque rivage, il a rattaché à mon nom celui d'une patrie délaissée.»²

A Hadrumète, Elissa montre son attachement aux rites phéniciens qui consistent à sacrifier des enfants au dieu Baal 'Hamon. L'acte d'immoler a représenté un choc pour les autochtones, c'est ce que nous appelons : « *le choc culturel.*»

L'intégration des Tyriens est impossible lors de l'escale à Chypre, à Sabratha et Hadrumète car l'expérience de l'altérité est vouée à l'échec, même la reine dit qu'elle n'a pas encore senti le besoin de mettre fin au voyage. Sauf en Afrique du Nord où il y a cette intercompréhension, une intégration désirable et un dialogue. Il y a harmonisation entre les deux cultures. Les Phéniciens et les Africains ont pu se reconnaître égaux dans leur humanité. Après l'indépendance de la Tunisie, la seule civilisation ou la religion dominante est l'Islam, voire imposée. Mellah cherche la cohabitation entre toutes les cultures qui coexistent sur le territoire carthaginois. La diversité culturelle que représente Carthage se matérialise ainsi dans la présence de plantes importées de lieux différents : orangers, citronniers, figuiers caroubiers, cyprès, genévriers, hibiscus, daturas et sycomores, elles sont issues des lieux différentes. Elles s'unissent toutes malgré leurs origines différentes pour parfumer et donner

¹L'identité est la conscience que l'on a soi-même, ainsi que par la reconnaissance des autres, de ce qu'on l'on est, de son moi. Elle permet à l'individu de percevoir ce qu'il a d'unique, c'est-à-dire son individualité.

²MAALOUF, Amine, *Léon l'Africain*, Paris, J-C Lattès, 1986, p. 87.

une odeur à la mer, une odeur si chère. Avec l'altérité et la liberté, nous pouvons être ensemble même si chacun est différent.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous avons démontré pour quoi l'écrivain a retravaillé le mythe d'Elissa, et qu'est-ce qu'il voulait prouver à travers le parcours de la reine. Nous comprenons qu'Elissa est un trait d'union entre le passé et le présent. Elle incarne l'emblème de la liberté, la ruse, le courage. A travers ce mythe, Mellah a profité de l'occasion pour parler de la politique, du commerce et de la société ; il a éclairci l'objectif d'humanisation de la reine Elissa qui représente le déchirement social du moment où le monde moderne ne correspond pas au monde antique. La réalité est plus complexe et le personnage est en rupture, en écart de la société. Aussi la société moderne n'est pas aussi harmonieuse et équilibrée comme l'univers archaïque. Donc Elissa est porte-parole de l'idéologie de Mellah, sa vision et sa façon d'appréhender les conflits de la société tunisienne en 1988.

Conclusion générale

« *De grâce,...Apprends à distinguer l'histoire de la géographie ; distingue bien entre la belle équipée d'Elissa et la folle puissance de Carthage, car les empires s'effondrent et ne demeurent de leur gloire que les récits des hommes qui ont frôlé l'éternité.* »¹

Le récit de Mellah révèle une forte charge d'historicité. Son personnage Elissa se situe dans un temps révolu. La reine demeure vivante dans l'imaginaire collectif, elle ne cesse d’être exploitée par l’art. Nous avons d’abord et avant tout raconté la version historique et artistique pour mettre l’accent sur la multiplicité des versions. Et aussi pour montrer le pouvoir de cette figure historique plus que mythique de circuler dans les temps et les espaces. Dans toutes les versions que nous avons racontées, il y a des épisodes qui sont restés tels quels, voire « *invariants* »: la mort d’Acherbas et la fuite de la reine Elissa ; l’escale à chypre ; le débarquement en Afrique ; la fondation de Carthage et la mort de la reine. Après, nous avons consacré les derniers chapitres à l’application des trois lois de la mythocritique : *émergence*, *flexibilité* et *irradiation* qui nous a aidée à relever les éléments mythiques qui émergent dans le récit de Mellah. Ensuite, nous avons vu de quelle manière Mellah a développé ces éléments mythiques. Enfin nous avons décelé le nouveau sens, le message que Mellah véhicule à travers le personnage Elissa et son parcours.

D’après toute l’analyse, nous sommes en mesure de répondre à notre problématique qui consiste à retracer les invariants du mythe d’Elissa. Nous avons vu que c’est une matière fertile car elle « *accepte le changement* », elle s’est enrichie par la forte création imaginaire de l’écrivain qui a prouvé que ce mythe peut s’adapter au contexte moderne. Afin de répondre aux interrogations qui torturent l’auteur. Nous pouvons aussi confirmer notre hypothèse qu’Elissa est une figure partagée par l’Histoire, le mythe et la fiction. Donc c’est un mythe politico-historique littérarisé (littérarisé déjà par Virgile) du moment qu’il y a une analogie entre le mythe et le rêve, le sacrifice par le refoulement de l’amour incestueux, le retour cyclique vers le passé. Elissa fait preuve de la connaissance politique. Mellah réduit la reine Elissa à un simple personnage, une simple femme. Nous déduisons qu’Elissa est un personnage d’une exemplarité politique et non pas une exemplarité amoureuse. L’écrivain a

¹MELLAH, Fawzi, *Le Conclave des pleureuses*, Paris, Seuil, 1987, p. 141.

fait d'Elissa un mythe des origines, de la terre et des ancêtres. Ce qui manifeste une vérité symbolique, celle de la recherche identitaire.

Pour terminer, le mythe d'Elissa n'est pas limité aux anciennes sociétés mais il s'impose même dans les sociétés modernes, en voulant démontrer une nouvelle signification. En effet, il vaut mieux avoir des variations qui nourrissent les esprits et orientent vers d'autres horizons qu'une réalité fixe et figée.

La notion de mythe personnel de Charles Mauron justement peut être un objet de recherches futures. Le mythe personnel n'est pas à déceler dans une seule œuvre mais dans l'ensemble de l'œuvre d'un auteur Elissa et Carthage reviennent en effet dans les autres textes (essais, romans) de Mellah. Cette reine serait-elle un mythe personnel à Mellah ?

Bibliographie

Le corpus littéraire étudié

- ❖ MELLAH, Fawzi, *Elissa, la reine vagabonde*, Paris, Seuil, 1988.

Oeuvres littéraires

- ❖ VIRGILE, *Enéide*, 29-19 av. J.-C. Disponible sur : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Virgile_Eneide.pdf
- ❖ MAALOUF, Amine, *Léon l'Africain*, Paris, J-C Lattès, 1986.
- ❖ MAALOUF, Amine, *les identités meurtrières*, Grasset, 1998. (essai)

Les ouvrages historiques

- ❖ GAID, Mouloud, *Les Berbères dans l'histoire, de la préhistoire à la Kahina*, Tome I, Editions Mimouni, 1990.
- ❖ JUSTIN (Marcus Junianus Justinus), *Abrégé des Histoires Philippiques* de Trogue-Pompee, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, www.forumromanum.org, 2003 et bibliotecaAugustana, 2004. (Cité dans l'annexe de l'article de M-P, Noël, 2014 :10).
- ❖ LANCEL, Serge, *Carthage*, Paris, Fayard, 1992.

Les ouvrages théoriques

- ❖ ALBOUY, Pierre, *Mythe et mythologies dans la littérature française*, Paris, Amand Colin, 1998.
- ❖ BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- ❖ CHAUVIN, Danièle (et autres), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, IMAGO, 2005.
- ❖ ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ❖ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Folio, coll, Essais, 1957.
- ❖ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969..
- ❖ SIGMUND, Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivie de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, PBP, 1966.
- ❖ PAGEAUX, Daniel-Henri, *la littérature générale et comparée*, Edition Armand Colin, 1994.

- ❖ ROUSSET, Jean, *le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978.

Les articles

- ❖ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : BARTHES, Roland (et autres), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1977.
- ❖ MAHFOUD, Ahmed, Histoire ancienne et mythe contemporains dans « Elissa la reine vagabonde. » de Fawzi Mellah, Tunis, Faculté des sciences humaines et sociale

<http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMallahElissa.htm>

- ❖ M.-P. NOEL, Elissa, la Didon grecque, dans la mythologie et dans l'histoire, *Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, dir. Evelyne Berriot-Salvadore, IRCL-UMR5186 du CNRS et de l'Université Montpellier 3, 2014.

<http://docplayer.fr/22799358-Elissa-la-didon-grecque-dans-la-mythologie-et-dans-l-histoire.html>

- ❖ Mancini, Sheila, Séminaire d'Histoire des Idées, « Naissance et évolution de l'idée de mythe littéraire », Université de Bologne.
- ❖ ODILE Richard-Pauchet, « le personnage de roman épistolaire, rôle, fonctions et perspectives ». Disponible sur : <https://www.google.dz/search?q=Odile+Richard-Pauchet%2C+%C2%AB+le+personnage+de+roman+%C3%A9pistolaire%2C+r%C3%%B4le%2C+fonctions+et+perspectives+%C2%BB&oq=Odile+Richard-Pauchet%2C+%C2%AB+le+personnage+de+roman+%C3%A9pistolaire%2C+r%C3%%B4le%2C+fonctions+et+perspectives+%C2%BB&aqs=chrome..69i57.1314j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- ❖ SELLIER, Philipe, « Qu'est- ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature* n°55, Octobre 1984.

Les mémoires

- ❖ BAROS, Linda Maria, *À la recherche d'une définition du mythe*, Fragment extrait de la thèse de doctorat Le Mythe de la métamorphose érotique, réalisée sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Brunel, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, et de

Monsieur le Professeur Nicolae Constantinescu, Université de Bucarest, Faculté de Lettres.

- ❖ Dalleau, Stéphanie, *Le monstre fabriqué dans la littérature des XIX et XX siècles*, université de la REUNION, Doctorat, 2014, sous la direction de Pr. Bernard Terramorsi,
- ❖ Di fratello, Marie, les personnages dans *Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, université de Lorraine, 2011, Master, sous la direction de Pr. Marie, Scarpa.
- ❖ Djiriga DAGO, Jean-Michel, *La lecture idéologique de Sophocle, histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013 Doctorat, sous la direction de Pr. Florence Dupont.
- ❖ Soltani, Wassila *La transculturalité : De l'intertextualité à la réécriture mythique dans Ainsi parle la tour CN de HEDI BOURAOUI*, Beskra,2013, Master, sous la direction de Pr. Guettafi Sihem
- ❖ ZOUAGUI, Sabrina, *Elissa la reine vagabonde de F.MELLAH, un récit baroque ?*, Bejaïa, juillet 2007, Magister, sous la direction de Pr. Charles BONN.

Dictionnaires

- ❖ Larousse, *Dictionnaire français*, 2008.

Sites

- ❖ « La littérature maghrébine d'expression française ». Disponible sur : <http://www.9alami.info/wp-content/uploads/2015/01/La-litt%C3%A9rature-maghr%C3%A9bine-d%E2%80%99expression-fran%C3%A7aise.pdf>
- ❖ http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989
- ❖ <https://mythologica.fr/rome/junon.htm>
- ❖ <https://www.gralon.net/articles/art-et-culture/litterature/article-la-deesse-venus-dans-la-mythologie-3522.htm>
- ❖ <http://aguillon.info/2014/12/03/en-passant-par-le-lorrain/>
- ❖ <http://www.pheniciens.com/cites/tyr.php>
- ❖ file:///C:/Users/pc/Downloads/NRPC_1111_625_p21_document-complementaire668.pdf
- ❖ <https://mythologica.fr/grec/eros.htm>
- ❖ <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1191>

- ❖ http://l.a.latina.over-blog.com/pages/La_mort_de_Didon_arts_croises_-3169645.html
- ❖ <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-mort-de-didon>
- ❖ [https://books.google.dz/books?id=0QsBv19ehTgC&pg=PA350&lpg=PA350&dq=ou+bien+le+titre+indique+le+genre+de+l%27oeuvre+\(%E2%80%A6\)+ou+bien+le+h%C3%A9ros+de+l%E2%80%99ouvrage+donne+son+nom+au+livre+entier&source=bl&ots=d7GSIG-szJ&sig=8gVDCN9BF3krje5Ab6rGo4ixnE8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj77bX8oIbUAhVLQBQKHdPaAh8Q6AEIITAA#v=onepage&q=ou%20bien%20le%20titre%20indique%20le%20genre%20de%20l'oeuvre%20\(%E2%80%A6\)%20ou%20bien%20bien%20h%C3%A9ros%20de%20l%E2%80%99ouvrage%20donne%20son%20nom%20au%20livre%20entier&f=false](https://books.google.dz/books?id=0QsBv19ehTgC&pg=PA350&lpg=PA350&dq=ou+bien+le+titre+indique+le+genre+de+l%27oeuvre+(%E2%80%A6)+ou+bien+le+h%C3%A9ros+de+l%E2%80%99ouvrage+donne+son+nom+au+livre+entier&source=bl&ots=d7GSIG-szJ&sig=8gVDCN9BF3krje5Ab6rGo4ixnE8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj77bX8oIbUAhVLQBQKHdPaAh8Q6AEIITAA#v=onepage&q=ou%20bien%20le%20titre%20indique%20le%20genre%20de%20l'oeuvre%20(%E2%80%A6)%20ou%20bien%20e%20h%C3%A9ros%20de%20l%E2%80%99ouvrage%20donne%20son%20nom%20au%20livre%20entier&f=false)
- ❖ http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.camara_m&part=128142.
- ❖ <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>
- ❖ http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989
- ❖ <https://semen.revues.org/5383>

Tables des matières

Introduction générale.....	7
Chapitre n°1 : de l'histoire vers le mythe quelle méthodes ?	
Introduction	11
1. Le personnage historique.....	12
1. Le mythe	13
2. Le mythe littéraire	14
3. 1. Processus de littérarisation	15
3. 2. Le mythe littéraire.....	16
3. 3. Mythe littérarisé	16
3. Le scénario mythique	17
4. 1. Les invariants.....	18
4. 2. Les variations.....	18
4. Approche mythocritique	18
5. 1. L'émergence.....	19
5. 2. La flexibilité	19
5. 3. L'irradiation	19
Conclusion.....	21
Chapitre n°2 : d'Elissa à Didon naissance d'un Mythe	
Introduction	23
1. La version historique et légendaire de la reine Elissa	24
1. 2. Les sources	24
1. 3. Le récit de la fondation de Carthage	24
2. D'Elissa à Didon	26
2. 1. Présentation du poète Virgile et de l'épopée Enéide	26
2. 2. Chant IV : La passion de Didon	26
2. 3. Le départ d'Enée et la mort de Didon	28
3. De l'<i>Enéide</i> à la peinture	29
3. 1. Définition de l'Ekphrasis	29
3. 1. Claude Gellée, dit le Lorrain : <i>Didon montrant Carthage à Enée</i>	30
3. 1. 1. Présentation du peintre.....	30
3. 1. 2. La description du tableau	30
3. 1. 3. Explication du tableau	31
3. 2. Le tableau de Pierre-Narcisse Guérin :<i>Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie</i>	31

3. 2. 1. Présentation du peintre	31
3. 2. 2. La description du tableau	32
3. 2. 3. Explication du tableau	32
3. 3. Le tableau de Sébastien Bourdon : <i>La mort de Didon</i>	32
3. 3. 1. Présentation du peintre	32
3. 3. 2 La description du tableau	33
3. 3. 3 Explication du tableau	33
3. 4. Le tableau de Pierre Paul Rubens : <i>La mort de Didon</i>	34
3. 4. 1. Présentation du peintre	34
3. 4. 2. La description du tableau	34
3. 4. 3. Explication du tableau	34
3. 5. Le tableau de Pierre Lacour : <i>Enée et Didon dans la grotte</i>	35
3. 5. 1. Présentation du peintre	35
3. 5. 2. La description du tableau	35
3. 5. 3. Explication du tableau	35
3. 6. La sculpture de Claude-Augustin Cayot : <i>La mort de Didon</i>	36
3. 6. 1. Présentation du sculpteur	36
3. 6. 2. Description de la sculpture	36
3. 6. 3. L'explication de la sculpture	36
3. 7. Le tableau de J. Mallord William Turner : <i>Didon faisant construire Carthage</i>	36
3. 7. 1. Présentation du peintre	36
3. 7. 2. La description du tableau	37
3. 7. 3. Explication du tableau	37
3. 8. L'enluminure d'Octovien de Saint-Gelais : <i>Didon accueille Énée à Carthage</i>	37
3. 8. 1. Présentation du peintre	37
3. 8. 2. Définition d'une enluminure	37
3. 8.3 La description du l'image	37
3. 8. 4. Explication du l'image	37
3. 9. Le tableau de David Ligare : <i>Dido in resolve</i>	39
3. 9. 1. Présentation du peintre	39
3. 9. 2. La description du tableau	39
3. 9. 3. Explication du tableau	39
3. 2.Synthèse des tableaux	39
4. Les invariants du mythe Elissa-Didon	40

Conclusion	41
Chapitre n°3 : l'émergence des éléments mythiques	
Introduction	43
1. Elissa	45
1. 1. Elissa émerge dans le titre	45
1. 2. Elissa émerge dans l'énonciation	46
2. La reine Elissa rend la fuite	47
3. Les escales de la reine durant le voyage	48
4. Le débarquement en Afrique du Nord	49
5. Le stratagème de la peau de bœuf	49
6. Le suicide de la reine Elissa	49
Conclusion	51
Chapitre n° 4 : la flexibilité des éléments mythiques	
Introduction	53
1. Elissa en tant que personnage.....	55
1. 1. La description corporelle d'Elissa	55
1. 1. 1. L'aspect vestimentaire	55
1. 1. 2. L'aspect physionomique	56
2. Le motif de la fuite d'Elissa	57
2. 1. Rêve ou cauchemar ?	57
2. 2. Elissa pècheresse.....	58
3. Les espaces visités	58
3. 1. Chypre : l'inhospitalité des chypriotes	59
3. 1. 1. L'accueil des Chypriotes.....	59
3. 1. 2. Les vingt sept vierges	59
3. 1. 3. La querelle des vierges	60
3. 2. Sabratha : un peuple naïf	61
3. 2. 1. La nuit du sacre éphémère	61
3. 3. Hadrumète : un peuple grossier et primitif	63
4. Quart Hadasht : la terre propice	64
4. 2. La nouvelle ville	64
5. La peau de bœuf	65
6. L'immolation	66
6. 1. Acte de sacrifice	67

7. Elissa personnage épistolier.....	68
7. 1. Définition du genre épistolaire	68
7. 2. Elissa épistolière	68
8. Elissa personnage romantique	69
8. 1. Définition du romantisme	69
8.2. Personnage romantique	69
8. 3. Elissa, héroïne romantique	70
Conclusion.....	72
Chapitre n°5 : l'irradiation des éléments mythiques	
Introduction	74
1. La figure d'Elissa.....	75
1. 1. Elissa féministe.....	75
1. 2. Elissa stratège politique	75
1.3. Elissa, déesse protectrice	76
1. 4. Elissa, personnage moderne	77
2. La politique	78
3. Pygmalion symbole de despotisme	79
4. Le mythe de l'éternel retour	80
5. La quête identitaire d'une fugitive	80
6. Un voyage qui régénère	82
Conclusion.....	84
Conclusion générale	85
Bibliographie	
Tables des matières	
Annexe	

Annexes



Figure 1 : Claude Le Lorrain, *Didon montrant Carthage à Enée*, 1676, Kunsthalle, Hambourg, Allemagne.



Figure 2 : Pierre Narcisse Guérin, *Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie*, 1815, Musée du Louvre, Paris.



Figure 3 : Sébastien Bourdon, *La mort de Didon*, 1640, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



Figure 4 : Pierre Paul Rubens, *La mort de Didon*, 1638, Musée du Louvre, Paris.



Figure 5 : Pierre Lacour, *Enée et Didon dans la grotte*, 1774, Musée des Beaux Arts, Bordeaux.



Figure 6 : Claude-Augustin Cayot, *La Mort de Didon*, 1711, Musée du Louvre, Paris.



Figure 7 : Joseph Mallord William Turner, *Didon faisant construire Carthage ou l'Ascension de l'Empire carthaginois*, 1815, National Gallery de Londres.



Figure 8 : Octovien de Saint-Gelais, *Didon accueille Énée à Carthage*, entre 1490 et 1500, Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit fr 861 folio 14 (exemplaire de Louis XII).

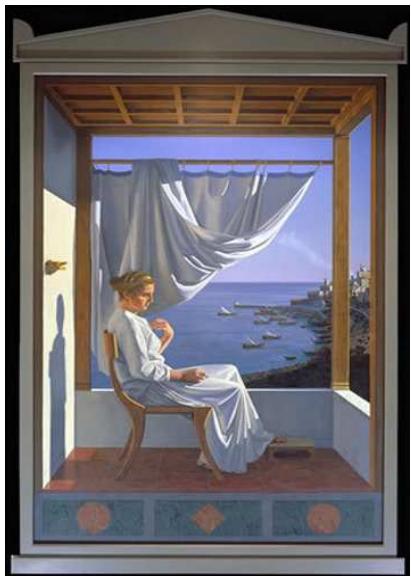


Figure 9: David Ligare, *Dido in resolve*, 1989, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri.

REMERCIEMENTS

D'abord, je tiens à remercier le tout puissant qui a exaucé mon vœu et je ne cesserai de le remercier jusqu'à la fin de mes jours.

Je tiens particulièrement à remercier mon encadreur madame KACI FAIZA pour m'avoir guidé tout au long de cette recherche, pour m'avoir encouragé et conseillé, pour son sens de responsabilité et de dévouement, qu'elle soit assurée de mon profond respect.

Que tous mes enseignants, et camarades de l'université de Bejaia trouvent ici mes remerciements les plus sincères.

Je remercie particulièrement ma famille et mes amis.

AKZIZ Amar.

Introduction générale

Le sujet de notre travail de recherche s'intitule « l'autofiction dans *Regard blessé* de Rabah Belamri ». C'est une réflexion autour de la question de l'autofiction ; un genre littéraire appartenant au domaine d'études des écritures de soi. Nous avons constaté un mélange générique dans notre corpus, il s'agit d'une présence d'éléments autobiographiques et d'autres qui relèvent de la fiction, autrement dit, des fragments personnels, propre à la vie de l'auteur et d'autres inventés et imaginaires. Notre mémoire aura donc pour objectif d'inspecter le statut autofictionnel présent dans notre corpus. En d'autres termes, nous allons examiner la question de l'autofiction figurée dans le livre *Regard blessé* de Rabah Belamri.

L'auteur de notre corpus, Rabah Belamri est un écrivain français d'origine algérienne, auteur prolifique ; poète, conteur, romancier et essayiste. Il est né le 11 octobre 1946 à Bougaâ, près de la wilaya de Sétif en Algérie. Il a reçu son éducation d'abord à l'école coranique et l'école primaire de son village natal, puis il a poursuivi ses études secondaires au lycée *Eugène Albertini* de Sétif, *Mohamed Kerouani* aujourd'hui. A 15 ans il devient aveugle suite à un décollement de la rétine, mais cet évènement ne le découragera pas pour la poursuite de ses études ; Il a fait un passage à l'école des jeunes aveugles d'El Biar, BSEJA d'El Achour aujourd'hui, avant d'entamer de brillantes études supérieures à l'université d'Alger et à l'École Normale des Instituteurs de Bouzaréah. A son arrivée en 1972 à Paris, il soutient un doctorat sur l'œuvre de Luis Bertrand : *Miroir de l'Idéologie Coloniale*, et consacre un essai à l'œuvre de Jean Sénac : *Jean Sénac entre désir et douleur* qui sont publiés par l'Office des Publications Universitaires. Son dévouement et la qualité de ses écrits lui ont permis d'obtenir plusieurs prix littéraires ; notamment le *prix France culture*¹ en 1987 pour *Regard blessé*, et le *prix Kateb Yacine*² pour *Femmes sans visage* en 1992. Rabah Belamri nous a quitté le 28 septembre 1995 à Paris suite à une opération du cœur

¹ Le Prix France Culture est historiquement un prix littéraire créé en 1979 par la radio France Culture. En 2006, il est renommé en Prix France Culture-Télérama, pour récompenser des auteurs importants dont le travail est encore inconnu du grand public.

² Le prix Kateb Yacine de la fondation Nourdine Aba fondé en 1990 pour récompenser les écrivains algériens d'expression arabe ou française.

laissant derrière lui une production abondante, inspirée le plus souvent par son enfance dans son pays natal ; l'Algérie.

Notre corpus est le premier roman de Belamri, paru en 1987 chez Gallimard, il obtient dans la même année le prix littéraire *France culture*, et fera l'objet d'une réédition chez le même éditeur en 2002 sous forme de collection de poche ; *collection Folio*¹. Comme de nombreux auteurs algériens d'expression française de son époque, et de celle d'avant, Belamri revient dans ce livre sur l'histoire de son pays natal entre janvier et octobre 1962, année d'indépendance de l'Algérie. Le roman relate tout d'abord l'histoire de Hassan, personnage principal du roman, un jeune adolescent âgé de 15 ans, il vit avec sa famille dans un village de la willaya de Sétif, ses yeux sont malades suite à un décollement de la rétine, il risque de perdre complètement la vue, s'il ne se rendrait pas au grand hôpital Mustapha sis à Alger, afin de recevoir les soins dont il a besoin. Sa mère Fatim-zohra, désespérée, naïve et superstitieuse fait recours aux traitements traditionnels, suggérés le plus souvent par des femmes prétendant les avoir essayé sur leurs propres yeux, ou des devins, marabouts et sorciers ; conseillés par des âmes charitables pour venir en aide à son enfant. Désormais, l'impuissance de son père de l'emmener à Alger, et l'ignorance des siens ne font qu'empirer l'état de sa santé, la vue de l'adolescent se dégrade de plus en plus et ses souffrances se multiplient. Hassan attend le retour de son frère Lahcen, mobilisé dans l'armée pour se rendre à la capitale, à son retour il l'a emmené avec lui. Une fois à l'hôpital, il y passe quelques examens réguliers, et attend son tour pour subir une opération. Pendant ce temps il s'est familiarisé avec le personnel et les patients. L'indépendance de l'Algérie a du faire fuir une grande majorité du personnel de l'hôpital et le processus de guérison du pauvre enfant fut interrompu. Son retour à son village redonne espoir aux siens qui l'ont cru guéri, mais en découvrant la réalité, ils retournent aux traitements dangereux qui lui causeront la perte définitive de la vue. L'histoire est aussi une tragédie de tout un peuple, confronté à son destin, devant sa propre déchéance et abîmé par des années de guerre, d'un pays ayant eu son indépendance, mais qui reste toujours en rupture avec ses valeurs fondamentales, incapable de

¹ La collection Folio est une collection de poche des éditions Gallimard, créée en 1972.

prendre en charge ses propres difficultés et instituer une hiérarchie chez les uns et les autres.

Ainsi nous avons choisi ce roman à cause des similitudes qui se trouvent entre le parcours de l'auteur de notre corpus et celui de son personnage principal ; Hassan. En effet, ce livre a été pendant longtemps classé comme une œuvre autobiographique, mais nous estimons qu'il s'agit bel et bien d'une autofiction. Dans Cette dernière, contrairement à l'autobiographie telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsque elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »,¹ le romancier ne s'engage pas à raconter sa véritable vie. Ce néologisme est apparu et introduit en 1987 par Serge Doubrovsky, il désigne une combinaison entre le réel et l'imaginaire. Nous pensons que le statut générique de notre corpus est remis en cause, car les éléments paratextuels encouragent une lecture fictionnelle du livre mais le texte est référentiel et autobiographique. Cela nous amène à poser notre problématique qui est : **le roman *Regard blessé* de Rabah Belamri est-il une autofiction ?**

Afin de répondre à notre problématique, nous proposons l'autofiction comme hypothèse de recherche. Nous présumons que *Regard blessé* de Rabah Belamri est une autofiction. Cette perspective semble adéquate et répond à l'ambiguïté générique que pose notre corpus. Rappelons que notre objectif à travers ce modeste travail est d'examiner la dimension autofictionnelle dans notre corpus, mais aussi de pouvoir le classer et d'appuyer notre hypothèse de recherche.

Dans le but de mener à bien notre recherche, nous proposons une analyse répartie en deux chapitres :

Dans notre premier chapitre, nous commencerons par examiner le paratexte de *Regard blessé*, puis nous passerons à l'analyse du pacte de lecture de ce dernier. Ce premier chapitre est justement une remise en cause de l'authenticité du genre autobiographique de notre corpus, mais aussi une prédisposition à pouvoir le classer et le considéré comme une autofiction. Afin d'y parvenir, nous allons nous référer à deux

¹ Lejeune. Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil : Paris, 1979. 382 p. 14.

ouvrages fondateurs ; *Seuils* de Gérard Genette¹ et *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune².

Dans notre second et dernier chapitre, nous allons aborder dans un premier temps le concept de l'autofiction, il sera ici question d'un détour théorique autour de ce néologisme, dans le but d'y apporter une définition claire et précise, et de choisir parmi ses différentes acceptations celle qui convient le mieux à notre corpus. Nous analyserons aussi l'instance narrative pour déterminer le statut du narrateur dans le roman *Regard blessé* par rapport à l'histoire qu'il raconte. Dans un second temps, nous étudierons les indices de fictionnalisation dans le texte. Nous commencerons par la fictionnalisation du nom, ce point nous permettra de dégager les ressemblances entre l'identité de l'auteur et celle du personnage principal du livre, et de prouver que ce dernier n'est autre que Belamri lui-même. Nous enchaînerons par un second point qui est la fictionnalisation de l'histoire, il nous aidera à connaître la place qu'occupent la quête identitaire et l'espace dans lequel les évènements se sont déroulés dans l'intrigue de notre corpus. Pour y arriver, nous ferons appel à des spécialistes en la matière, tels que Gérard Genette, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna et Jouve Vincent.

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Pris, 2002 432 p.

² Lejeune. Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions : Seuil. Paris, 1975. 382 p. 14.

Chapitre I : Autour du paratexte et du pacte de lecture dans *Regard blessé*

Dans le présent chapitre, nous allons étudier le paratexte de *Regard blessé* et le pacte de lecture auquel Rabah Belamri s'est abonné dans son texte. Pour y parvenir, nous allons dans un premier temps définir le paratexte, étaler et analyser ses différents éléments ; car il est selon Genette le « seuil » du livre, le premier élément à aborder mais aussi à évaluer par le lecteur. Nous tenons à préciser que notre analyse paratextuelle se limitera sur les éléments péritextuels que nous offre le livre, car ils sont les premiers indices sur lesquels s'appuie le lecteur, mais aussi parce que, à notre information, l'auteur de notre corpus n'apparaît pas dans des interviews, ni dans des entretiens, de même son livre n'a pas fait l'objet d'une critique littéraire ou journalistique proprement dite, en conséquent, nous nous passerons de cet élément. Pour mener à bien cette partie, nous allons aborder en premier lieu : le péritexte auctorial ; à savoir le nom de l'auteur, le titre, le sous-titre, l'indication générique, les intertitres, et l'épigraphe. Puis nous passerons au péritexte éditorial qui comprend ; l'éditeur et collections, première de couverture et quatrième de couverture. Nous allons nous référer essentiellement à l'ouvrage *Seuils*¹ de Gérard Genette et à celui de Philippe Gasparini intitulé : *Est-il je ?²* Roman autobiographique et autofiction.

Dans un second temps, nous allons analyser le pacte de lecture spécifique à notre corpus ; en effet *Regard blessé* présente une ambiguïté générique à cause des similitudes qui se trouvent entre le parcours de l'auteur de notre corpus et celui de son personnage principal, cela nous a amené à nous interroger sur le type du pacte auquel Rabah Belamri s'est abonné dans son texte ; est-il celui du pacte autobiographique ou celui du pacte romanesque ? Nous allons nous appuyer sur les résultats d'analyse du paratexte et sur l'ouvrage *le pacte autobiographique*³ de Philippe Lejeune.

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris, 1987. 426 p.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Roman autobiographique et autofiction. Edition du Seuil : Paris, 2004. 400 p.

³ LEUJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Edition du Seuil : Paris, 1975. 382 p.

1. Autour du paratexte

1.1 Définition du paratexte

Le paratexte est l'ensemble des éléments du hors-texte, plus précisément les éléments qui enveloppent et entourent le texte, il est selon Genette le seuil du livre :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un seuil, ou mots de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. »¹

Ainsi il constitue un outil important qui permet au lecteur d'établir un premier contact avec le texte proprement dit, il est le premier élément par lequel s'opère sa réception car il exerce une influence préalable et directe sur l'horizon d'attente de son lecteur potentiel.

Au-delà de convaincre ce dernier et de l'inciter à lire le texte, le paratexte remplit une fonction référentielle ; à ce propos Philippe Lejeune et Genette précisent :

« frange du texte imprimé qui, en réalité commande toute la lecture »², « le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur »³

Comme nous pouvons le voir dans ces propos, le paratexte a une capacité d'orienter la lecture du livre de par les informations qu'il fournit à propos de l'auteur et de son texte ; citons à titre d'exemple : des éléments relatifs à la biographie de l'auteur ; nous retrouvons cet élément dans notre corpus, il s'agit d'une notice biographique mise en exergue :

« Rabah Belamri, né en 1946 à Bougaâ (Algérie), installé à Paris depuis 1972, mourait le 28 septembre 1995, à la suite d'une intervention chirurgicale.

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 08.

² Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Edition du Seuil : Paris, 1975. P. 45.

³ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 374.

*Auteur de romans, récits, poèmes, contes..., il a obtenu en 1987, avec *Regard blessé*, le prix France Culture.* »¹

En effet, cette notice biographique a pour but de mettre en valeur le livre et son auteur, mais aussi d'orienter la lecture du texte et d'attirer l'intention du lecteur sur le fait qu'un auteur se représente souvent dans son texte, et qu'il y laisse toujours une part de subjectivité.

1.2 Définition du péritexte

Le péritexte est l'un des deux éléments qui constituent le paratexte, il se différencie avec le deuxième élément : l'épitexte, dans la mesure où il accompagne le texte et fait partie intégrante de lui. Genette avance à ce propos :

« *Un élément de paratexte (...), que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale* »².

Ainsi il constitue un ensemble d'énoncés associés au texte dans le même volume, tels que le nom de l'auteur, le titre du livre... etc. Il se divise en deux catégories distinctes ; le péritexte auctorial et le péritexte éditorial que nous allons vérifier dans notre corpus à travers une analyse structurée afin de voir les informations qu'ils nous fournissent.

1.3 Analyse du péritexte auctorial

Le péritexte auctorial est une partie du paratexte où la responsabilité de l'auteur est engagée d'une manière étroite dans le choix de certains éléments paratextuels du livre, tels que le nom de l'auteur, le titre du livre, les dédicaces... etc. Notons que ces éléments changent d'un ouvrage à un autre, le cas de notre corpus ; nous retrouvons les

¹ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. 207p. 07.

² Genette, Gérard, *Seuils*. Edition du seuil : Paris, 1987. P. 11.

éléments suivants : le nom de l'auteur, le titre, indication générique, intertitres, la dédicace et l'épigramme.

1.3.1 Le nom de l'auteur

Il apparaît en haut de la première page de couverture juste au-dessus du titre du livre :

« *L'emplacement paratextuel du nom d'auteur, ou de ce qui en tient lieu, est aujourd'hui à la fois très erratique et très circonscrit. Erratique : il se dissémine, avec le titre dans tout l'épitexte, annonces, prospectus, catalogues, articles, interviews, entretiens, échos ou potins. Circonscrit : sa place canonique et officielle se réduit à de titre et à la couverture (première page, avec rappel éventuel au dos et en quatrième).* »¹.

L'emplacement paratextuel du nom d'auteur est donc à la fois irrégulier et limité, irrégulier dans la mesure où il se propage à côté du titre dans tous les écrits et dialogues relatifs au livre en question, et limité dans la mesure où il apparaît là où il est son emplacement habituel ; en haut de la première de couverture au dessus du titre, dans certains ouvrages, il peut aussi figurer sur la quatrième de couverture comme il l'est dans notre corpus.

Genette précise aussi que :

« *Le nom d'auteur peut en effet revêtir trois conditions principales : (...) ou bien l'auteur « signe » (...) de son nom d'état civil : on peut supposer avec vraisemblance, en l'absence de statistiques connues de moi, que c'est le cas le plus fréquent ; ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé : c'est le pseudonymat ; ou bien il ne signe d'aucune façon, et c'est l'anonymat.* »².

Dans le cas de notre corpus, il s'agit bel et bien de la première condition qui est l'onymat, Rabah Belamri a utilisé son vrai nom, son nom d'état civil ; ce choix joue un rôle prépondérant dans la réception de l'œuvre, il est aussi relatif aux différents aspects

¹Ibidem, p 42.

²Ibidem, p 43.

physiques ainsi que moraux constitutifs de l'identité de l'auteur. Notons que ce choix est nourri par-dessus tout d'une volonté d'être reconnu, d'un désir d'épanouissement et de renom donc ; « « *garder son nom* » n'est pas toujours un geste innocent »¹.

1.3.2 Le titre

Le titre apparaît quant à lui en haut de la première de couverture au-dessous du nom de l'auteur :

« *Sous le nom de l'auteur, (...) figure le titre de l'ouvrage. Sa fonction est de créer une attente qui s'inscrive dans l'horizon culturel, esthétique et affectif du lecteur* »²

En effet, il occupe une place importante car il est destiné à attirer l'attention du lecteur et répondre à ses aspirations ; notamment en matière de lecture, d'enrichissement social et intellectuel et de sensibilité morale.

Pour Genette :

« *le titre, c'est bien connu, est le « nom » du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion* »³.

Ainsi il est prédestiné à distinguer le texte en question des autres, à l'annoncer comme une œuvre authentique et originale et surtout à lui assigner une charge et une fonction qu'il doit accomplir vis-à-vis de son lecteur potentiel.

Genette distingue deux sortes de titres : « les titres thématiques qui désignent le contenu de l'ouvrage et les titres rhématiques qui annoncent sa forme ».⁴

Regard blessé est un titre thématique, il désigne le contenu du texte auquel il réfère, il annonce son thème. Notre titre contient deux sens ; dénoté et connoté, le premier définit le titre comme élément significatif invariant et objectif et le deuxième

¹ *Ibidem*, p 44.

² Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Roman autobiographique et autofiction. Edition du Seuil : Paris, 2004. P. 63.

³ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 83.

⁴ *Ibidem*, p 83.

le laisse renvoyer à des significations variables, secondaires et subjectives. Nous présumons à présent que le titre de notre corpus comporte un sens dénoté dans la mesure où *Regard blessé* signifie vision traumatisée et incertaine, et un sens connoté car il désigne à la fois le regard flou du personnage principal de notre livre à cause de ses yeux malades, et la vision incertaine des siens par rapport à leur avenir et celui de leur pays.

1.3.3 Indication générique

Dès le premier contact avec notre corpus, nous nous sommes interrogés sur son aspect générique comme l'aurait fait n'importe quel autre lecteur étant sur le point de lire un livre.

« Autobiographie ou roman ? C'est une question que se pose presque involontairement tout lecteur de ce livre, même s'il ne sait rien de la vie de l'auteur »¹

Les ouvrages et plus particulièrement les œuvres littéraires sont des productions variables et instables car certaines d'entre elles comportent, au-delà de leur titre, une mention annexée au volume qui devra en principe préciser son genre, à savoir un sous-titre ou une indication générique ; comme par exemple roman, poésie, bande dessinée... etc. A ce propos Genette avance :

« Comme nous l'avons déjà entrevu, l'indication générique est une annexe du titre, plus au moins facultative et plus au moins autonome selon les époques et les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit. »².

L'indication générique d'un livre remplit donc une fonction rhématique car elle est employée pour indiquer sa forme et ainsi son statut générique.

En ce qui concerne notre corpus, nous n'avons constaté aucun sous-titre qui renvoie directement au genre auquel il peut appartenir, autrement dit, sous le nom

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Edition du Seuil : Paris. 2004. P. 97.

² Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 98.

d'auteur et le titre du livre, aucune mention générique n'est présente, à l'exception du mot « *roman* »¹ qui figure dans un commentaire éditorial en quatrième de couverture ; un élément sur lequel nous reviendrons ultérieurement dans l'analyse du péritexte éditorial. L'absence de l'indication générique sur la première de couverture de notre corpus, et la présence de la mention « *roman* » sur sa quatrième de couverture ont créé une ambiguïté quant à son genre intentionnel. Ce qui nous laisse à nous, et aux autres lecteurs le choix d'entreprendre une lecture référentielle ou fictionnelle de l'œuvre.

1.3.4 Intertitres

« *L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil* »²

Les intertitres sont donc des titres indiquant les différentes parties constitutives d'une œuvre littéraire, et se différencient du titre général qui annonce quant à lui l'œuvre elle-même. « *La distinction entre titres (généraux) et intertitres (partiels), (...) titre au livre, intertitres aux sections de livre* »³, Genette fait ainsi la distinction entre les titres généraux ; qui se présentent comme des éléments indispensables pour chaque livre, et intertitres partiels que nous ne pouvons pas forcément trouver dans chaque œuvre, parfois ils n'en existent qu'en partie.

Quant à leur forme, elle varie d'une époque à une autre, et surtout d'un type d'écrit à un autre. A ce propos, Genette distingue trois modalités de présence d'intertitres dans les livres tout comme les titres généraux d'ailleurs :

« (...), l'opposition entre régimes thématique (par exemple, ce titre de chapitre : « *Une petite ville* »), rhématique (par exemple : « *Chapitre premier* ») et mixte (par exemple, le véritable titre du premier chapitre du rouge : « *chapitre premier / une petite ville* »). »⁴

¹ Voir annexe du document.

² Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 298.

³ *Ibidem*, p 300.

⁴ *Ibidem*, p 301.

Ces éléments ont chacun une fonction différente de l'autre ; les thématiques indiquent le thème, les rhématiques désignent la forme et les mixtes quant à eux, marient les deux premiers, c'est-à-dire ; ils annoncent à la fois le thème et la forme.

Les intertitres présents dans notre corpus sont rhématiques car ils indiquent sa forme, *Regard blessé* se divise en trois chapitres numérotés en chiffres romains. Ce choix émane de l'auteur et d'une nécessité « mécanique »¹, qui se résume au simple fait que celui qu'a écrit le livre ne donne aucun indice sur le contenu de son récit, et que c'est au lecteur de découvrir le thème.

Genette pense que la numérotation des chapitres est réservée à la fiction sérieuse tandis que l'imposition des intertitres est destinée à la « fiction comique ou populaire ».² Cette distinction résume donc le choix de notre auteur et sa volonté à inscrire son texte dans la catégorie des fictions sérieuses, autrement dit l'auteur de notre corpus a opté pour l'écriture d'un roman.

1.3.5 La dédicace

La dédicace tout comme le titre, le nom d'auteur et l'épigraphe fait partie intégrante du paratexte d'une œuvre.

« *Le nom français dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre.* »³

Elle est donc avant tout un hommage rendu à une personne ou à un groupe de personnes qu'on appelle dédicataire(s). Pour ce qui est de son emplacement, Genette la situe sur « la première belle page après la page du titre »⁴.

¹ Genette fait remarquer dans son ouvrage *Seuils* que certains livres, surtout ceux qui ont une dimension narrative et fictionnelle, comportent souvent des chapitres divisés d'une manière mécanique, c'est-à-dire leur intitulation est réduite à des numéros de chapitres.

² Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 281.

³ *Ibidem*, p 120.

⁴ *Ibidem*, p 129.

Il distingue deux types de dédicace, les dédicaces d'ordre privé et celles d'ordre public :

*« J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. (...) Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique ou autre »*¹.

La dédicace contenue dans notre corpus est la suivante : « A Yvonne », cette dernière est l'épouse de l'auteur de notre livre, elle est donc une dédicataire d'ordre privé car elle entretient une relation familiale avec Belamri. D'après certaines recherches qu'on a faites à propos d'Yvonne, nous avons su qu'elle a joué un grand rôle dans la transcription des textes qu'il préparaît, autrement dit notre auteur dicte les mots pendant que son épouse les notent sur un carnet, rappelons que ce fait est du à la cécité de Rabah Belamri. A notre sens, cet hommage de la part de l'auteur à sa femme est une manière de lui témoigner sa gratitude et sa reconnaissance pour le simple fait de n'avoir failli à son devoir d'épouse et d'avoir lui servi d'yeux.

Comme nous pouvons le voir à travers cette analyse, la dédicace constitue un élément référentiel par rapport au vécu de l'auteur, du même coup elle peut nous indiquer le genre auquel peut appartenir l'œuvre que nous allons lire.

1.3.6 L'épigraphe

Ce terme vient du grec « épigraphe », qui signifie « inscription ». Genette dit à son propos ceci :

« Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire :

¹ Ibidem, p 134.

l'exergue est ici un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. »¹

Elle est donc une courte citation que l'auteur inscrit en tête et au début de livre ou de chapitre. Son emplacement est typiquement paratextuel car elle se situe généralement entre la dédicace et l'incipit de l'œuvre², elle est aussi destinée à indiquer l'esprit du texte, et ainsi son tempérament. Genette pense que l'épigraphe peut être considérée comme « la devise de l'auteur »³, cela dit ; l'auteur fait appel à ses réflexions ainsi qu'à ses lectures préalables afin de donner à la fois au lecteur une visée et un sens intégral de son texte. A ce titre, il existe deux formes d'épigraphe que l'auteur ou l'épigrapheur peut utiliser pour remplir ce champ : ou bien il opte pour l'une de ses propres citations ; dans ce cas il s'agira d'une : épigraphe autographe, ou bien il s'approprie une citation d'une autre personne et signe avec ; et c'est l'épigraphé.

Genette attribue tout de même des fonctions à cet élément paratextuel, elles sont quatre en tout ; « *faute sans doute d'en avoir cherché davantage* »⁴, elles permettent au lecteur de mieux discerner le sens du texte et d'élargir son horizon d'attente. Il précise aussi que deux d'entre elles sont d'ordres directs et qualifie les deux autres d'obliques.

La première fonction est celle du « *commentaire du titre* »⁵ : le lecteur dans ce cas doit trouver des points de convergence que l'auteur a noués entre l'épigraphe et le titre de son livre.

La deuxième est le « *commentaire du texte* »⁶ : elle se résume à ce que l'épigraphe peut illustrer le sens du texte cible et l'intrigue du roman. Pour ce qui est de leur ordre ; Genette les qualifie de directes dans la mesure où les informations que

¹ *Ibidem*, p 147.

² Ici, nous parlons de cas des épigraphes mises au début de livre.

³ *Ibidem*, p 147.

⁴ *Ibidem*, p 159.

⁵ *Ibidem*, p 159.

⁶ *Ibidem*, p 160.

l'épigraphie fournie au lecteur vont dans un seul sens, qu'est celui de l'interprétation de la thématique du titre ou du texte.

La troisième fonction est la référence à l'identité de l'auteur de l'épigraphie, et c'est la « *plus oblique* »¹, de ce fait Genette pense que ce n'est pas le texte de l'épigraphie qui est important mais son auteur :

« *De même, dans une épigraphie, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte(...)* »².

Ainsi, dans le cas où c'est l'épigraphié qui est important ; la citation peut exercer un effet d'une dédicace, en même temps qu'elle peut être considérée comme un hommage à lui de la part de l'épigraphieur.

La quatrième et dernière fonction est l'effet-épigraphie, voici ce que Genette en dit : « *La présence ou l'absence d'épigraphie signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit.* », dans ce cas l'épigraphie peut exercer un effet sur l'ensemble du livre, par le simple fait de sa présence ou de son absence dans le texte ; en effet elle peut intégrer ce dernier dans une tradition culturelle ou littéraire propre à une époque ou à une genre quelconques.

L'épigraphie inscrite au début de notre corpus est la suivante : « *nous objectons plus loin un feu de transparence* » JEAN SENAC, *Le Prisonnier limpide*³. Il s'agit d'épigraphé car Belamri a opté pour une citation d'un autre auteur : Jean Sénac ; poète algérien d'expression française, né à Béni-Saf, une commune de la wilaya de Aïn-Témouchent le 29 novembre 1926 et assassiné à Alger le 30 août 1973. Il rejoint entre autre la cause algérienne pendant la guerre de libération, son combat a été souvent lié aux termes d'identité et de reconnaissance ; né d'une mère espagnole et d'un père inconnu, puis adopté par Edmond Sénac, il est à la fois Algérien, Français et Espagnol.

¹ *Ibidem*, p 161.

² *Ibidem*, p 161.

³ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. P.09.

Ces conflits identitaires seront le centre d'intérêt de toute sa production littéraire et de son combat intellectuel.

Rappelons que l'auteur de notre corpus a consacré en 1989 un essai à l'œuvre de son épigraphié, en y ajoutant cette citation, cela peut signifier à notre sens un hommage rendu à la mémoire de ce poète, mais aussi une volonté d'inscrire sa production auprès de celle des auteurs algériens d'expression française de l'époque coloniale et postcoloniale, et ainsi donner au lecteur un indice sur le sens et le cadre spatiotemporel de son texte.

A notre sens, cette épigraphe ne semble pas commenter le titre de notre corpus mais le texte et l'intrigue, cela dit, en inspectant les différents sens de cet énoncé, nous pensons que « *nous objectons plus loin un feu de transparence* » peut renvoyer à Hassan, le personnage principal du livre dont les yeux sont malades et la vision ne cesse de se dégrader, chose qui l'a poussé à manifester son mécontentements à l'encontre des traitements dangereux que sa mère lui inflige. Cette citation peut renvoyer aussi à l'avenir des siens et celui de leur pays, cet avenir qui s'annonce incertain.

Le caractère ambigu de cette épigraphe est le même avec celui de Hassan et de son peuple, de même, les similitudes que nous avons pu dégager entre le parcours du personnage principal et l'auteur de notre corpus nous ramène à penser que l'histoire racontée dans ce livre relève de l'écriture de soi.

1.4 Analyse du péritexte éditorial

Le péritexte éditorial est un élément constitutif du paratexte, il relève directement de la responsabilité de l'éditeur et comprend la collection, les couvertures, les illustrations... etc. Ces éléments occupent une place prépondérante dans la réception et la diffusion de l'œuvre : « *dans sa fonction de vendeur, l'éditeur se charge en effet de présenter un « produit » nouveau au « consommateur » éventuel* »¹.

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Roman autobiographique et autofiction. Edition du Seuil : Paris, 2004. P. 74.

Gasparini dans ces propos insiste sur le degré d'intervention de l'éditeur qui ne cesse de s'accroître dans la représentation, la communication et la commercialisation du livre qu'il édite, il doit surtout mettre en valeur sa nouveauté et sa singularité. Dans notre analyse nous nous baserons sur les deux éléments qui nous fournissent des informations relatives au statut de notre corpus, à savoir la première et la quatrième de couverture.

1.4.1 Première de couverture

La première de couverture de notre corpus contient en tête le nom de l'auteur ; Rabah Belamri, avec juste au dessous de ce dernier le titre ; *Regard blessé* et enfin figure le nom de la collection « folio » en bas de la page. Tous ces éléments sont placés sur une photo qui fournit à son tour des indices considérables sur le statut de l'œuvre. Genette considère cette illustration comme une partie intégrante du paratexte :

« Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. Mais il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, les choix typographiques, parfois très signifiants, dans la composition d'un livre), ou purement factuelles. »¹.

L'illustration qui figure sur la page de garde de notre corpus est une image résumant la vie et la situation misérables des personnes vivant dans les villages désertiques. Elle contient deux plans ; au premier, on voit deux jeunes garçons, hors du village, pieds nus et qui semblent entrain de regarder quelque chose partir ou arriver. Au deuxième plan figure un village avec des maisons ruinées, sans doute par les bombardements des avions français.

Comme nous pouvons le constater, le titre et l'illustration figurants sur la première de couverture de notre livre annonce le thème du texte et l'histoire à suivre entre ses lignes. Ils confirment que l'auteur va traiter à la fois, les progrès des enfants

¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris. 1987. P. 13.

algériens et ceux des villageois pendant la guerre de libération. Cela peut signifier à notre sens un indice éditorial qui encourage une lecture référentielle du texte.

1.4.2 Quatrième de couverture

La quatrième de couverture de notre corpus nous fournit à son tour une quantité considérable d'informations sur le statut et l'histoire de l'œuvre. Elle contient les éléments suivants : le nom d'auteur et le titre du livre en haut de la page, avec juste au dessous le résumé du roman ainsi qu'un court commentaire, le prix que ce livre a remporté, le nom de la collection, le logo de l'édition, la catégorie, l'ISBN et le numéro de l'éditeur.

Le résumé du roman traite la situation critique des yeux d'Hassan, « *à la suite d'un décollement de la rétine* », la guerre et le peu de moyens dont dispose sa région en matière de soins modernes ne lui permet pas de recevoir les soins dont il a besoin pour guérir ses yeux, ajoutant à cela le recours de sa mère à la magie et aux médecines traditionnelles, qui ne fera qu'augmenter les souffrances du jeune adolescent. Il est question aussi, dans ce résumé, de l'histoire du peuple algérien et notamment des villageois dont le destin est incertain.

Le commentaire figurant au dessous du résumé, contient l'indication générique ; « roman », relative au statut de notre corpus, avec une insistance sur la clairvoyance et le courage de Hassan.

A travers cette analyse des couvertures de notre corpus, et les éléments qu'on a pu dégager, notamment ; concernant les progrès inéluctables du personnage principal du livre et ceux de son peuple, la guerre d'Algérie qui constitue un élément référentiel et enfin la mention « roman », nous présumons que *Regard blessé* est une œuvre alliant fiction et référent, autrement dit ; les indices présents sur les deux pages de couverture de notre livre encouragent une double lecture du texte, à savoir une lecture référentielle et une autre fictionnelle.

2. Le pacte de lecture du *Regard blessé*

D'après les travaux effectués par Philippe Lejeune dans son ouvrage intitulé : *Le pacte autobiographique*, il existe deux types de pacte de lecture auxquels un auteur peut s'abonner dans son texte, il s'agit d'un pacte autobiographique ou romanesque.

Le premier désigne un contrat de lecture qui classera une production littéraire dans la catégorie de l'autobiographie, et il lui donne cette définition : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsque elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »¹. Ce genre est donc un récit de vie, et de vécu d'une personne réelle.

Et pour que ce pacte autobiographique ait lieu, il doit y avoir une omniprésence de l'identité : auteur-narrateur-personnage dans le texte qui renvoie forcément au nom de l'auteur figurant sur la page de gade de l'œuvre. A ce propos Lejeune nous dit :

« *comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom d'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant au dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature* »².

Dans ces propos de Lejeune, nous comprenons que ce pacte désigne un contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur de son texte. Autrement dit, le premier promet au deuxième de lui dire toute la vérité sur son vécu et de lui témoigner des épisodes

¹ Lejeune. Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil : Paris, 1979. P. 14.

² Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Edition du Seuil : Paris, 1975. P. 26.

référentiels de son identité, cela se fait à travers une certaine analogie entre sa propre identité, celle du narrateur et celle de son personnage principal.

Lejeune précise aussi que ce pacte peut être établi de deux façons différentes :

➤ De façon implicite :

*« Au niveau de la liaison auteur-narrateur (...) celui-ci peut prendre deux formes : a) l'emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*histoire de ma vie, autobiographie, etc.*) ; b) section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que nom n'est pas répété dans le texte »¹.*

Dans ce cas, le pacte autobiographique se noue lorsque le titre proposé suggère un contenu autobiographique et renvoie directement à l'identité de l'auteur, ou dans le cas où le narrateur fait savoir au lecteur et s'engage, dès la préface ou l'incipit à lui raconter la vie de l'auteur à sa place.

➤ De façon explicite :

« Au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture »².

Dans ce cas là, le contrat s'établit d'une manière explicite car le narrateur-personnage a le même nom avec celui de l'auteur qui figure sur la page de garde du livre.

Le deuxième pacte à lequel peut s'adonner un auteur dans son texte est celui du pacte romanesque. Ce dernier est propre aux romans, voici ce que Lejeune en dit :

« symétriquement au pacte de autobiographie, on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation

¹ *Ibidem*, p 27.

² *Ibidem*, p 27.

de fictivité (c'est en général le sous-titre qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture ; à noter que roman dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique) »¹.

Selon Lejeune le pacte romanesque s'établit à son tour de deux façons qui sont toutes les deux explicites : la première prend effet dans le cas d'absence de l'identité onomastique de l'auteur dans le texte, c'est-à-dire ; quand le personnage ne s'appelle pas comme l'auteur de la page de garde, la deuxième est relative au certificat de fictivité, cette dernière se manifeste à travers la mention « roman » qu'on trouve sur les couvertures.

Ce survol théorique nous ramène à nous interroger sur le pacte de lecture spécifique à notre corpus. En effet, dans l'analyse du péritexte auctorial nous avons pu voir que notre titre n'encourage pas une lecture autobiographique du livre, et le nom de l'auteur sur la première de couverture n'est pas le même avec celui du personnage principal du texte ; chose qui signifie une rupture de l'identité auteur-personnage. Mais nous retrouvons certains indices autobiographiques dans l'étude du péritexte éditorial, à savoir dans l'analyse de l'illustration figurant sur la première de couverture de l'œuvre qui met l'accent sur les souffrances des villageois et du peuple algériens pendant la guerre de libération nationale, ce même indice revient sur la quatrième de couverture, dans le résumé où l'éditeur a insisté sur l'histoire de l'Algérie et les progrès inéluctables des Algériens à cette époque. Cette allusion pourrait signifier à notre sens que le pacte autobiographique est établi, mais d'une façon partiel, car tous les éléments qu'on a pu analyser ne nous conduisent pas forcément à ce contrat.

Nous présumons aussi que *Regard blessé* contient un pacte romanesque, car la rupture de l'identité auteur-personnage, et la présence de la mention « roman » sur la quatrième de couverture de notre corpus le classe entièrement dans ce registre. De ce fait, nous nous retrouvons face à un livre qui marie entre deux pacte de lecture ; autobiographique et romanesque. Cela nous empêche de le classer, autrement dit, cette double étiquette qui est tout à fait contradictoire, nous nous permet pas de déterminer le

¹ *Ibidem*, p 27.

genre auquel appartient notre corpus, mais elle nous rapproche de notre hypothèse de départ qui est l'autofiction. Pour l'éclaircir et la confirmer davantage, nous proposons de procéder à d'autres analyses dans le chapitre à venir.

Ce premier chapitre, nous a permis d'aboutir à certaines réponses concernant notre Hypothèse de départ, en effet, nous avons vu que le paratexte de notre corpus encourage une lecture à la fois référentielle et fictionnelle du texte. Ensuite dans l'analyse du pacte de lecture, nous avons vu que *Regard blessé* comporte deux pactes de lecture différents, à savoir ; un pacte autobiographique et un autre romanesque. Ces résultats nous laissent penser que notre corpus peut être une autofiction. Nous allons passer maintenant à l'étude du texte pour confirmer notre Hypothèse.

Chapitre 2 : Etude de l'instance narrative et des indices de fictionnalisation dans le texte.

Après avoir examiné le paratexte de notre corpus Dans le chapitre précédent, nous allons, dans ce deuxième chapitre, nous intéresser au texte, car lui aussi nous révèle des indices sur le genre auquel peut appartenir notre corpus. Nous allons dans un premier temps aborder le concept de l'autofiction qui est notre hypothèse de départ, et examiner ses différentes acceptations pour pouvoir les vérifier et les appliquer ensuite sur le texte. Puis on passera à notre second point qui est l'étude de l'instance narrative ; à savoir le niveau narratif et le point de vue de la narration dans le but de déterminer le statut du narrateur de *Regard blessé*. Enfin nous étudierons les indices de la fictionnalisation dans le texte ; cet élément comprendra la fictionnalisation du nom et la fictionnalisation de l'histoire. Ces deux points vont nous permettre de mettre en évidence les stratégies utilisées par l'auteur afin de se fictionnaliser et faire de son être une source d'invention. Notre but dans ce chapitre est de pouvoir classer notre livre comme une œuvre autofictionnelle à travers l'analyse des éléments et les indices textuels qu'il nous offre.

1. Autour du néologisme de l'autofiction

L'autofiction est une forme de l'autobiographie, ce néologisme a été utilisé pour la première fois par le critique et écrivain Serge Doubrovsky en 1977 dans son roman *Fils*. Cet écrivain a introduit dans son livre un personnage qui avait le même nom que lui, tout en précisant sur la quatrième de couverture qu'il ne s'agit pas d'une œuvre autobiographique mais d'une autofiction :

« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir »¹.

Ainsi cet auteur considère ce genre comme une forme d'autobiographie qui combine entre deux types d'écrits différents l'un de l'autre, voire même contradictoires, à savoir l'autobiographie et la fiction. De ce fait, nous présumons que cette ambiguïté dont nous parle Doubrovsky caractérise aussi notre corpus, car il offre à la fois au lecteur ; des fragments de la vie de Belamri et d'autres imaginaires.

Peu après l'apparition de ce livre et du néologisme de l'autofiction, plusieurs théoriciens et critiques littéraires ont tenté de définir sa conception. Parmi les différentes acceptations données à ce nouveau type d'écrit, nous retrouvons celle de Vincent Colonna, qui dans sa thèse de doctorat intitulée ; *L'autofiction - essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*², propose une autre définition de l'autofiction :

¹ Doubrovsky, Serge. *Fils*. Edition Galilée : Paris, 1977. 472 p. Quatrièmes de couverture. Disponible en ligne : http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2812

² Colonna, Vincent. *L'autofiction-essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat, E.H.E.S.S. 1989. 595 p. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

« Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) »¹.

Pour lui, l'autofiction consiste à créer un double de soi tout en lui attribuant une identité et une vie différentes, autrement dit, il la conçoit comme une fictionnalisation de soi. Cette dernière consiste:

« (...) à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes »².

Comme nous pouvons le voir dans ces propos, Colonna, à l'inverse de Doubrovsky définit l'autofiction comme un récit autobiographique totalement imaginaire où l'auteur invente un personnage qui ne porte pas forcément son nom, et fait allusion à des événements, des confidences et des épisodes de sa vie sans avoir à les avancer ouvertement. Autrement dit,

« La fictionalisation de soi », est la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention »³.

L'élément qui caractérise essentiellement cette conception de Colonna est l'homonymie de l'identité auteur-personnage, autrement dit, la fictionnalisation de soi chez Colonna impose une relation entre la forme du nom d'auteur avec celle du nom du personnage principal et se manifeste à travers une projection de ce dernier dans des situations imaginaires. Cette imposition d'homonymie entre l'auteur et le héros du roman n'est pas opératoire chez Gasparini ; cela dit,

¹ *Ibidem*, p 30.

² *Ibidem*, p 10.

³ *Ibidem*, p 09.

« Pour que le concept de l'autofiction débouche sur la définition d'une catégorie consistante, il faut sans doute dépasser le cadre étroit de l'homonymie. Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre le nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. »¹

Ainsi dans une autofiction nous pouvons identifier le héros avec l'auteur à travers une série d'indices comme l'âge, la profession, le milieu socioculturel.

La conception de Colonna nous intéresse plus particulièrement dans la mesure où notre analyse se base sur l'une des classes établies dans ses travaux. Il a classé l'autofiction selon quatre catégories : l'autofiction fantastique, l'autofiction intrusive, l'autofiction spéculaire et enfin l'autofiction biographique, dite aussi autobiographique. Cette dernière est la plus répandue et la plus contemporaine, elle nous intéresse car elle allie des éléments autobiographiques et fictifs, voici ce que Colonna en dit :

« L'écrivain affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective-quand ce n'est pas davantage. Certains littéraires revendiquent une vérité littérale et affirment vérifier dates, faits et noms. D'autres, quittent la réalité phénoménale (le personnage est un bébé qui porte le patronyme de l'auteur), mais restent plausibles, évitent le fantastique ; font en sorte que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'un mentir-vrai, d'une distorsion au service de la véracité, [...]. Un noyau narratif élémentaire est exhibé comme véridique et comme l'axe du livre, sur le modèle de quelques précédents historiques. [...] Mécanisme du mentir-vrai : l'auteur modèle son image littéraire, la sculpte avec la liberté que la littérature intime ne permettait pas »².

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Edition du Seuil : Paris, 2004. P 25.

² Colonna, Vincent. *Autofiction et autre mythomanies littéraires*. Edition Tristram : Auch, 2004. 250 p. 93.

Nous comprenons dans cette définition que la conception de l'autofiction chez Colonna a évolué depuis la parution de sa thèse, en effet il ne la considère pas uniquement comme une fictionnalisation de soi, et n'impose plus l'homonymie comme seul critère d'identification, néanmoins il lui ajoute d'autres acceptations comme l'autofiction biographique qui inclut à la fois une visée autobiographique et un style fictif. Autrement dit, l'autofiction au sens contemporain est un « *récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle* »¹.

2. Etude de l'instance narrative

Nous allons dans ce qui va suivre aborder l'instance narrative de *Regard blessé* et tenter de répondre à certaines questions qui heurtent le lecteur à travers l'analyse de deux points : le narrateur et le point de vue de la narration. Ces points vont nous indiquer la relation du narrateur avec l'auteur et le personnage principal du roman, Hassan.

2.1 Le narrateur

L'œuvre romanesque utilise souvent des voix et perspectives narratives qui relèvent du registre métaphorique. Ces techniques sèment la confusion et le désordre dans l'esprit du lecteur qui ne cesse de s'interroger sur l'identité de ces voix et perspectives dans le texte. En effet, notre corpus avance un narrateur certes omniscient, mais tout à fait inconnu ; c'est un « il » quelconque. Cette citation illustre nos propos :

« *La narration, en tant qu'acte producteur du récit, suppose une instance à l'origine du texte. Pour dégager les enjeux d'un récit, il est donc indispensable d'identifier le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume. Tenter de répondre à la question « qui raconte ? », c'est aborder le problème de la « voix ». Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers*

¹ Ultime définition donnée par Doubrovsky à l'autofiction article disponible en ligne :
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction>

du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit »¹.

Cela nous ramène à poser les questions suivantes : quelle relation entretient le narrateur avec l'intrigue du *Regard blessé* ?, et à quel niveau narratif se situe-il dans le texte ?

2.2 Relation du narrateur avec l'histoire

Genette dans son ouvrage intitulé : *Figures III* nous affirme qu'il existe deux cas de figure concernant la relation qu'entretient le narrateur avec l'histoire qu'il raconte : « *hétérodiégétique* »²; le narrateur ne figure pas dans le récit (absent de l'histoire qu'il raconte), « *homdiégétique* »³; il figure dans le récit (présent dans l'histoire qu'il raconte).

Dans l'histoire racontée dans notre corpus, le narrateur du récit ne figure pas dans l'histoire qu'il raconte, il est absent. *Regard blessé* avance un narrateur hétérodiégétique, car le texte aborde des évènements relatifs à la vie d'Hassan, personnage principal du roman, des épisodes de son quotidien et de celui des gens de son pays ; la place du narrateur dans tout ça est de raconter sans commenter ni intervenir dans les dialogues et l'histoire. Ces quelques lignes ci-dessous, tirés de l'incipit du roman expliquent cette position :

« Dominée par des crêtes encore enneigées, une route humide, mordue par l'hiver. Le taxi avance au ralenti. Le chauffeur, à qui sept années de guerre ont appris comme à tout Algériens la prudence, maintient entre son véhicule et le half-track une distance qu'il veut salutaire. Les passagers, que les virages déportent légèrement, gardent le silence. Dans un moment feignant d'oublier la présence du convoi et la mitrailleuse du half-track, doigt rutilant de la mort pointé avec obstination sur le taxi, ils se mettront à parler de tout, sauf de la guerre et de leur angoisse. Sur la banquette

¹ Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. Edition Armand Colin : Paris, 2010. 256 p. 27.

² Genette, Gérard. *Figures III*. Edition du Seuil : Paris, 1972. 288 p. 252.

³ *Ibidem*, p 252.

arrière, entre son frère en tenue de permissionnaire et un homme corpulent fleurant le musc, Hassan se recroqueville sur lui-même »¹.

Comme nous pouvons le voir dans ce passage, le narrateur est hétérodiégétique, il se contente de narrer l'histoire et la vie tout autour d'Hassan. Ce dernier sera désigner aussi tout le long du roman à la troisième personne du singulier : « (...) *Hassan se sent rougir : indignation, souffrance, désespoir. Il ne se fait pas à cette manie qu'ont les gens de s'enquérir de sa maladie.* »². Cette désignation est possible dans un récit autobiographique comme nous l'a affirmé Philippe Lejeune, mais dans le cas de notre corpus, que nous considérons comme une autofiction, l'auteur se désigne par un personnage fictif en employant un procédé que Colonna appelle : fictionnalisation du nom et que nous allons aborder un peu plus loin dans le présent chapitre.

2.3 Niveau narratif

Genette définit la différence du niveau narratif comme suit : « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit* »³ ; nous comprenons dans ces propos que la notion du niveau constitue une frontière qui sépare entre celui qui raconte (narrateur) et ce qu'on raconte (l'histoire), autrement dit celui qui narre n'est pas au même niveau que les objets et les acteurs qui peuplent son récit. Ainsi Genette distingue deux types de narrateur : un premier qui n'est objet d'aucun récit et qu'il qualifie d' « *extradiégétique* »⁴, et un deuxième qui est objet d'un récit premier et narrateur d'un récit second, il le qualifie de « *intradiégétique* »⁵.

Dans notre corpus, le narrateur se situe au premier degré, il raconte une histoire dans laquelle il est absent ; c'est un narrateur *extradiégétique*, qui relate la vie de Hassan sans faire l'objet d'aucun autre récit.

¹ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. P.13.

² *Ibidem*, p 17.

³ Genette, Gérard. *Figures III*. Edition du Seuil : Paris, 1972. P.238.

⁴ *Ibidem*, p 138.

⁵ *Ibidem*, p 138.

2.4 Point de vue de la narration

Les événements d'un récit littéraire sont perçus à partir d'un point de vue de narration, appelé aussi par Genette « *focalisation* »¹. Il l'envisage comme « *une restriction de champ* »² ; une sélection de l'information narrative livrée au lecteur. Il existe trois sortes de focalisation (point de vue) :

- La focalisation zéro : appelée aussi « absence de focalisation » est le type dans lequel il n'y a aucune restriction de champ. Le narrateur est dans ce cas « omniscient » : il en sait plus que le personnage, et connaît les pensées et les actions de tous les acteurs du livre.
- La focalisation interne : dans ce cas, le narrateur en sait autant que le personnage sur lequel se porte la focalisation, c'est-à-dire Lorsqu'un récit est fait en focalisation interne, le point de vue est situé à l'intérieur d'un personnage. C'est à partir de lui que se font les descriptions et le récit. L'auteur peut faire part des sentiments, impressions, réflexions du personnage qui sert de point de vue.
- La focalisation externe : dans ce cas, l'histoire est racontée d'un point de vue extérieur et neutre, et le narrateur en sait moins que les personnages. Les événements sont rapportés avec objectivité.

Notre corpus, *Regard blessé* s'inscrit dans la première catégorie qui est la focalisation zéro car le narrateur est omniscient et rend compte des sentiments et pensées des personnages :

« *Hassan était conscient du danger qu'il courait en demeurant à la maison. Mais comment faire pour se rendre à Alger ? Alger était loin, et son père ne pouvait l'y emmener, lui qui n'était jamais sorti du département. Et puis les nouvelles d'Alger n'étaient pas bonnes : les bombes explosaient par dizaines. Hassan devait donc attendre son frère, militaire à Alger depuis*

¹ *Ibidem*, p 206.

² *Ibidem*, p 207.

peu. A la fin de sa permission, il le prendrait avec lui. Demeurer inactif était un supplice pour Hassan, lui qui ne rentrait naguère qu'à la tombée de la nuit, contraint par le couvre-feu et menaces paternelles. Ses amis ne lui rendaient visite que rarement.¹ ».

Il est clair à travers ce passage que le narrateur de *Regard blessé* connaît tout du vécu de Hassan, il connaît aussi ses sentiments et ses aspirations et les partagent avec le lecteur. Il semble aussi connaître son entourage ; sa famille, son pays et sa société. Cela dit, il est omniscient et n'hésite pas à fournir un grand nombre d'informations au lecteur, il a la capacité de pénétrer dans l'intérieurité des personnages sans aucune restrictions de champ. Il est question donc dans ce roman d'une focalisation zéro.

3. Indices de fictionnalisation dans le texte

En partant de l'hypothèse de Vincent Colonna concernant la fictionnalisation de soi, nous essaierons, dans cette partie, de mettre en évidence les stratégies utilisées par l'auteur pour faire de son être un élément et une source d'invention. En partant d'une histoire vraie l'auteur peut se retrouver dans une situation de création d'une personnalité et d'invention de toute une vie, voire même une existence qui n'est nullement la sienne. L'univers qui en résulte est donc, en grande partie, imaginaire.

Nous tenterons d'affirmer et de démontrer la réalisation du pacte autofictionnel dans *Regard blessé* en nous appuyant sur deux procédés principaux : la fictionnalisation du nom de l'auteur à travers celui du personnage principal, et la fictionnalisation de l'histoire réellement vécue par ce même écrivain par le biais de son protagoniste dans l'intrigue du roman. Nous l'avons déjà vu, la spécificité du pacte autofictionnel réside dans le mélange des ces deux pactes contradictoires : autobiographique et fictionnel.

3.1 Fictionnalisation du nom

Comme nous l'avons déjà précisé au début de ce chapitre, Le protocole nominal est l'élément le plus marquant dans le principe de la fictionnalisation de soi chez Colonna. En effet, en se basant sur l'homonymie entre le nom auctorial et le nom actorial, l'auteur assure l'aboutissement des deux pactes qui caractérisent ce genre d'écriture et en devient le mélange :

¹ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. P. 24.

« En un sens, l'autofiction n'est possible que si le nom de l'auteur n'est précisément pas changé, si le lecteur peut identifier l'écrivain en reconnaissant son nom dans celui porté par un personnage. Toutefois, les manières par lesquelles un auteur peut se représenter sous la forme d'un personnage de fiction sont très nombreuses ».¹

Cela dit, la fictionnalisation de soi chez Colonna impose une relation entre la forme du nom d'auteur avec celle du nom du personnage principal et se manifeste à travers une projection de ce dernier dans des situations imaginaires. Il existe trois types d'homonymie que nous allons essayer de confirmer et de mettre en valeur dans notre corpus.

3.1.1 L'homonymie par transformation

Elle indique la variété des modalités qui permettent d'engendrer un nom à partir d'un autre. On notera que cette forme d'homonymie est très peu coûteuse et qu'elle permet de suggérer très sobrement que l'on a affaire à un double fictif. Un auteur peut par exemple utiliser des subterfuges Pour cacher son nom ; à savoir des initiales, des paronymes, des anagrammes intégrales ou partielles et des monogrammes.

Cette première forme d'homonymie se manifeste dans notre corpus à travers le les paronymes² de Rabah ; prénom de l'auteur, et celui du personnage principal Hassan. En effet le nom qu'à donné l'auteur de *Regard blessé* à son protagoniste présente une ressemblance graphique et phonétique avec le sien.

3.1.2 Homonymie par substitution

Dans ce cas, l'homonymie entre les deux entités auteur-personnage s'établit selon deux classes distinctes ; à savoir le substitut livresque et le substitut onomastique. Il convient de signaler que contrairement au premier cas de figure (homonymie par transformation) où la relation entre l'auteur et son protagoniste se noue directement, ici le lecteur doit décoder ce lien à travers des ressemblances peu claires et nuancées et qui sont d'ordre indirectes.

¹ Colonna, Vincent. *L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat, E.H.E.S.S. 1989. P 43.

² Selon le dictionnaire Larousse ; paronyme se dit de mots de sens différent mais de forme relativement voisine.

Substitut livresque : l'auteur peut faire des correspondances par des sous-entendus en attribuant la paternité de ses romans à son personnage : l'écrivain fait en sorte de fictionnaliser un personnage qui porte son nom et qui revendique son texte comme étant le sien ; il s'agit dans ce cas d'une Fonction de surcharge. Fonction de compensation : L'auteur fait en sorte de conjuguer anonymat relatif et une identification facilement repérable ; d'une part il attribut a son personnage un nom différent du sien, et d'une autre part il partage avec lui un point commun dans le texte écrit Comme la profession ou les passions.

Le substitut onomastique : c'est le pseudonyme qu'on peut vérifier Dans le paratexte ; l'auteur utilise le substitut onomastique de son propre nom Dans le but de se fictionnaliser. Colonna insiste dans ce cas sur le caractère ambigu de ces pseudonymes, en effet :

« Un écrivain peut désigner son héros par un nom véritable, quand il a un pseudonyme ; ou, à l'inverse, il peut mettre en scène un personnage avec un de ses pseudonymes etc. »¹

Cela dit son choix est nourri dans certains cas d'une volonté de mettre en avant son appartenance culturelle, une période de sa vie mais aussi de s'inscrire sa production dans une tradition littéraire bien précise.

Dans notre corpus, cette homonymie se manifeste à travers le substitut onomastique du prénom de l'auteur (Rabah) avec le prénom de son protagoniste (Hassan). Nous pensons que Belamri a opté pour ce substitut pour les raisons suivantes :

Nous pensons que ce prénom caractérise l'enfance et l'adolescence de cet écrivain dans la mesure où Hassan est un prénom d'origine arabe englobant dans sa signification beauté, bonté, énergie et courage tout comme l'est celui de Rabah. Cela dit, sur la quatrième de couverture de Regard blessé nous retrouvons la confirmation pour les propos que nous venons d'avancer :

¹ Colonna, Vincent. *L'autofiction-essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat, E.H.E.S.S. 1989. p. 66.

« Et pourtant Hassan le merveilleux sait rire et désirer, souffrir et apprendre, visiter sa mémoire en feu et observer la vie autour de lui - tendre, folle et cruelle. Sa lucidité et son courage font de ce roman une œuvre rare qui nous touche en plein cœur. »¹

Nous pouvons constater dans ce passage que l'auteur s'inscrit dans un groupe donné, met en avant son appartenance culturelle et son identité algérienne. En effet, ce double fictif de Belamri évoque son passé où il a tenté de s'affirmer et de coexister avec les siens au sein d'une société prise au piège de la colonisation, de la superstition et de la pauvreté. Néanmoins, Hassan vit et semble heureux et fier de son algérianité.

3.1.3 Homonymie chiffrée

Colonna précise que contrairement aux deux autres types d'homonymie qui sont d'ordre onomastique, celle-ci se repose sur des données factuelles. En effet, l'homonymie chiffrée comprend tous les indices de l'état civil de l'écrivain et ceux de sa vie réelle à savoir sa date de naissance, où il a habité, l'école qu'il a fréquentée etc. Ces éléments sont les dénominateurs communs qui permettent de rapprocher l'écrivain du narrateur-personnage. Il est crucial de signaler que Colonna précise aussi que ces éléments biographiques partagés entre l'auteur et son protagoniste ne suffisent pas pour classer son œuvre comme une autofiction. Autrement dit, l'état civil qu'on peut repérer dans un roman ne nous permet pas à lui seul de dire que c'est une autofiction, mais il faut l'associer à d'autres indices.

Dans notre corpus, l'état civil du personnage principal incarne parfaitement l'identité et traits biographiques de Belamri. En effet Hassan est un jeune adolescent âgé de quinze ans :

- « *Quel est son âge ?*
- *Quinze ans.* »²

Il a fréquenté l'école coranique de son village natal :

¹ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. 207 p. Quatrième de couverture.

² Ibidem, p 18.

« Le village avait été réveillé par les pleurs de la femme. Hassan avait du mal à avaler son petit déjeuner. Sur le chemin de l'école coranique, il rencontra Abla, la fille des voisins. »¹

Il est d'origine algérienne et il a souffert d'un décollement de la rétine qui lui a causé la cécité :

« La guérison est-elle encore possible ? Voila près de deux mois que le spécialiste en O.R.L. qui remplissait la fonction d'oculiste à Sétif lui avait rédigé une ordonnance pour l'hôpital d'Alger, bien équipé pour traiter le décollement de la rétine. »²

« Le peu de vision qui lui restait résista jusqu'à ce jour d'octobre où son père rapporta du souk un bâtonnet de sulfate de cuivre. (...) les yeux de Hassan se mirent à couler comme des sources, et, peu à peu, la nuit se posa sur les paupières, vaste traversée par un serpent de turquoises qui semblait relier le ciel à la terre, qui dansait. Au fil des jours le noir absorba le serpent bleu et vert, libéra une myriade de points de lumière insaisissables. »³

Il a habité et fait ses études secondaires à Sétif :

« Hassan se momifie sur son siège et, à mesure que le train s'éloigne de Sétif, sa pensée revient vers cette ville qu'il aime, vers le lycée où il lui semble avoir laissé une part de son, être. »⁴

A présent l'identité partagée entre Belamri et son protagoniste est claire, car les ressemblances référentielles que nous avons dégagées dans cette partie nous ont permis un rapprochement de ces deux entités. En effet, l'existence d'une homonymie entre le nom de l'auteur et celui du personnage principal de notre corpus s'inscrit dans notre domaine de recherche, et appuie notre hypothèse de départ qui est de pouvoir classer ce roman comme une autofiction.

¹ *Ibidem*, p 28.

² *Ibidem*, p 19.

³ *Ibidem*, p 205.

⁴ *Ibidem*, p 85.

3.2 Fictionnalisation de l'histoire

Colonna pense que Parallèlement à l'homonymie qui permet à l'auteur de convertir son nom en celui de son protagoniste par le biais d'une identification onomastique, il existe un paramètre contextuel, un environnement et une histoire auxquels ces formes de nomination et de substitution sont subordonnées.

« En un mot, le paramètre onomastique du protocole nominal est lui-même dépendant d'un paramètre contextuel, qui est constitué de l'emplacement, des variations, de la fréquence, de la situation des occurrences du nom propre (de son altération ou de son substitut) d'auteur. Tout ce contexte va déterminer la perception du lecteur de façon décisive. »¹

Ce paramètre contextuel est perçu donc comme un élément essentiel dans le procédé de la fictionnalisation de soi en littérature. C'est un facteur à mettre en valeur par le lecteur afin de prouver l'identification d'une identité commune entre l'auteur et personnage principal. Il se repose sur l'étude de deux contextes : « *le contexte paratextuel* »² et le « *contexte textuel* »³. Or nous avons déjà étudié le paratexte dans le chapitre précédent, maintenant consacrons-nous à l'étude du contexte textuel.

Notre corpus s'inscrit dans une tradition littéraire bien précise qui est la littérature algérienne d'expression française. Ce mouvement a vu le jour dans les années cinquante, au moment de l'occupation française de l'Algérie. Autrement dit, Comme de nombreux auteurs algériens d'expression française de son époque, et de celle d'avant, Belamri revient dans ce livre sur l'histoire de son pays natal entre janvier et octobre 1962, année d'indépendance de l'Algérie.

« Algérie, 1962 : à la veille de l'Indépendance, dans un village meurtri par sept années de guerre, Hassan, âgé de quinze ans, commence à perdre la vue à la suite d'un décollement de rétine. Devant l'impuissance de la médecine moderne à guérir l'enfant, la mère recourt à la magie noire et aux

¹ Colonna, Vincent. *L'autofiction-essai sur la fictionnalisation de soi en littérature.* Thèse de doctorat, E.H.E.S.S. 1989. P. 76.

² *Ibidem*, p 77.

³ *Ibidem*, p 77.

médecines traditionnelles : marabouts, sorciers et charlatans multiplient les traitements cocasses et dangereux. »¹

En effet, l'histoire racontée dans ce roman s'inscrit dans une perspective historique et a pour but de dénoncer à la fois la discrimination et l'injustice coloniales, mais aussi les pratiques de sorcellerie et de divination, conçues tout d'abord comme un savoir ancestral propre à cette société, et comme un ultime moyens de subvenir à leurs besoins en matière de soins médicaux, face à la politique de l'enfermement et de l'empêchement d'accès au savoir moderne emprunté par le colonisateur.

Parallèlement à l'histoire de cette société, l'auteur tend à offrir son propre vécu à travers son protagoniste. En effet, le chemin que prend chacun d'entre eux est à quelques différences, le même.

Nous savons que Belamri a perdu la vue en 1962 suite à un décollement de la rétine, mais nous ignorons qu'il a été la victime de l'ignorance et de la superstition des siens, en particulier sa mère. Néanmoins, il revient dans ce roman sur les vraies raisons qui lui ont causé la cécité par le biais de Hassan, le personnage principal du roman :

« Un autre jour, conseillée par une vieille rencontrée au dispensaire, elle mélangea dans une cuvette de l'huile, de l'alcool, du pétrole, du vinaigre, du crésyl, de la résine, du tan, des oignons, de l'ail, du piment de Cayenne, du sel, des clous de girofle, du gingembre, de la noix de muscade, du thym, du henné, de la poudre à canon et bien d'autres herbes et ingrédients étranges ; elle prépara un onguent qu'elle ajuste sur le crâne dénudé de Hassan. Hassan s'endormit coiffé de son casque fabuleux, et au matin, il était pratiquement aveugle. Il accusa avec véhémence sa mère qui se mit à pleurer. »²

Comme le prouve ce passage, tout recours aux médecines et traitements traditionnels, ainsi que toute tentative de soin empruntée par le groupe social, notamment la mère de l'adolescent sont voués à l'échec.

¹ Belamri, Rabah. *Regard blessé*. Edition Gallimard : Paris, 1987. 207p. Quatrième de couverture.

²*Ibidem*, p 22-23.

Face à la confiance aveugle de la mère dans ces solutions superstitieuses, se développe le scepticisme, voire le rejet par Hassan d'une culture qui ne peut pas le sauver :

« *Hassan n'en été pas dupe. Il n'acceptait les médecines traditionnelles que pour ne pas entendre sa mère lui répéter d'une voie chargée plus de douleur que de reproche : « Désires-tu donc rester dans ton coin, tâtonnant les murs ? » »¹.*

Ces échecs ne feront qu'empirer la situation de Hassan et mettront fin à sa relation avec son groupe social, en effet, il n'hésite pas à exprimer son mécontentement vis-à-vis de ces pratiques : « *L'ignorance, même nourrie de bonnes intentions, ne peut être que ravageuse.* »², Désormais, une rupture des liens va s'installer peu à peu entre ce jeune adolescent et sa mère, Cela se produit vers la fin du roman où Hassan décide de rompre le lien qui le tient enchaîné aux croyances de sa mère : « *Mma, les charlatans, ça suffit ! Je ne veux plus entendre parler de ces voleurs. À force de me bourrer les yeux de saletés, je finirai aveugle.* »³.

Parallèlement à la fictionnalisation de l'histoire, Colonna affirme que malgré l'aspect fictif d'un récit, l'auteur n'hésite pas à se présenter comme l'acteur principal de son roman à travers son double fictif dans le but d'exprimer « *ses gouts esthétiques, ses choix politiques et ses croyances* »⁴.

Dans notre corpus, Belamri revient dans son récit sur l'histoire de son pays natal des mois avant et après l'indépendance. En effet, dès le début du roman il n'hésite pas à se demander : « *La guérison est-elle encore possible ?* »⁵ ; Cette question vaut aussi pour lui et son protagoniste que pour l'Algérie. Elle reflète les sentiments d'impuissance et d'incertitude qui envahissent sa conscience à l'égard de la situation

¹ *Ibidem*, p 19.

² *Ibidem*, p 19.

³ *Ibidem*, p 197.

⁴ Colonna, Vincent. *L'autofiction-essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat, E.H.E.S.S. 1989.P.103.

⁵ *Ibidem*. P. 19.

qui incombe son pays au moment de la guerre, et son accès à l'indépendance qui s'avère aussi moins promettant qu'au moment de la colonisation.

Comme nous pouvons le constater à travers l'étude de ces indices textuels, l'auteur a mis en œuvre des procédés et des stratégies d'écriture afin de se fictionnaliser. En commençant par choisir un prénom qui a caractérisé son enfance et son adolescence, il nous a permis de dégager les ressemblances qui en résultent. Il a aussi fictionnaliser l'histoire à l'intérieur de son livre, même si celle-ci nous semble vraisemblable, nous savons tous que les faits rapportés dans une œuvre littéraire sont en partie imaginaires, ou se reposent sur des supports d'informations parfois incertains, à l'exemple de la mémoire qui nous manquait souvent ou qui nous fournit des souvenirs vagues et imparfaits.

Pour conclure, ce chapitre nous a permis de travailler le texte proprement dit et de voir toutes les stratégies utilisées par l'autour afin de faire de son texte un élément de son être. En effet, nous avons dans un premier temps choisi l'acception de l'autofiction la plus proche de notre texte. Puis nous avons pu démontrer à travers l'étude de l'instance narrative que le narrateur dans *Regard blessé* est absent de l'histoire qu'il raconte, mais en même temps, il est omniscient et sait tout sur la vie des personnages. Cette confusion implique que notre corpus ne peut être une autobiographie au sens classique du genre.

Nous avons, dans un second temps, étudié les indices de fictionnalisation du nom et de l'histoire dans le récit. Le premier nous a permis de dégager les similitudes qui se trouvent entre l'identité de l'auteur et celle de son protagoniste en se basant sur les trois formes d'homonymie proposées par Vincent Colonna. On a aussi vu dans le deuxième que l'espace et l'histoire dans lesquels se situent les évènements et les personnages du livre sont à la fois référentiels et fictifs. Ces éléments et ces constats constituent, à notre sens, l'aboutissement du pacte autofictionnel.

Conclusion générale

Notre étude s'est articulée autour de l'autofiction dans *Regard blessé* de Rabah Belamri. En effet, dès notre premier contact avec ce livre, nous avons constaté l'absence de la mention « roman » sur sa page de garde, et la lecture du texte nous a permis de découvrir une présence d'éléments autobiographiques propres à la vie de l'auteur, et d'autre imaginaires. Nous avons aussi trouvé des ressemblances entre Belamri et le personnage principal du roman. Dès lors, nous nous sommes interrogés sur le genre auquel peut appartenir ce livre.

Ces constats nous ont conduit vers un genre susceptible de répondre à l'ambiguïté générique que présente notre corpus. En effet, nous avons opté pour l'autofiction comme hypothèse de recherche, qui par sa définition, répond à la technique de la fragmentation, et l'entremêlement du référentiel et du fictionnel qui caractérisent les écritures de soi.

Dans notre premier chapitre, nous nous sommes consacrés à l'étude du paratexte et du pacte de lecture du *Regard blessé*. Dans le premier point, nous avons défini le paratexte, étaler et analyser ses différents éléments. Cette partie nous a fourni des indices relatifs au genre qui peut convenir à notre corpus, en effet, nous avons pu voir que le paratexte du *Regard blessé* suggère une lecture à la fois référentielle et fictionnelle du texte. Ensuite, dans l'étude du pacte de lecture, nous avons déterminé que notre corpus comporte deux pacte de lecture déférents l'un de l'autre, à savoir contradictoires, il s'agit d'un pacte autobiographique et d'un autre romanesque. Ce constat implique que notre livre n'est ni une autobiographie, ni un roman au sens classique.

Au terme de notre deuxième et dernier chapitre, nous avons abouti à un certain nombre de constats et de réponses à notre problématique de départ. En effet, dans notre premier point, nous avons fait un survol théorique autour du concept de l'autofiction, ce point nous a permis d'accorder une définition précise à ce néologisme, du même coup, il nous a conduit à choisir l'acception de l'autofiction la plus appropriée à notre corpus, qui est celle proposée par Vincent Colonna.

Notre deuxième point ; l'étude de l'instance narrative, nous a permis de nous interroger sur le statut du narrateur dans l'histoire de notre livre. En effet, nous avons pu confirmer qu'il est question d'un narrateur hétérodiégétique-extradiégétique, c'est-à-dire qu'il est absent de l'histoire qu'il raconte, et nous avons aussi vu que ce même narrateur est omniscient et sait tout sur l'histoire et la vie des personnages ; notamment le jeune adolescent Hassan ! Ce fait, signifie à notre sens une rupture de l'identité auteur-narrateur-personnage et prouve que notre livre n'est pas une œuvre autobiographique tel qu'elle a été définie par Lejeune.

Vers la fin de ce même chapitre, nous nous sommes consacrés à l'étude des indices de fictionnalisation à l'intérieur du récit. Nous avons abordé en premier lieu la fictionnalisation du nom ; ce point nous a permis de confirmer la réalisation des trois formes d'homonymie entre notre auteur et son protagoniste ; ce qui confirme en partie notre hypothèse de pouvoir classer *Regard blessé* comme une autofiction. Parallèlement, à ce premier point, nous avons vu dans notre deuxième point : la fictionnalisation de L'histoire, que l'espace dans lequel se situe l'intrigue de notre roman est à la fois référentiel et fictif, référentiel ; parce que Belamri a réellement vécu les évènements relatifs à la guerre de libération en Algérie, et fictif ; car il a introduit un double fictif pour se désigner et raconter les vraies raisons de sa cécité qui sont à notre sens épouvantables et odieuses. Ajoutant à cela l'autre visage des hommes et chefs de la révolution et ce qu'ils ont fait à l'indépendance ; ils n'hésitent pas à abuser de leurs pouvoirs pour arriver à leurs fins, même quand ces dernières sont ignobles. Cet élément nous a aidé à assembler les pièces du puzzle concernant l'aspect autofictionnel qui caractérise majoritairement l'intrigue de notre corpus.

Compte tenu de tous ces résultats de notre recherche, nous pouvons affirmer à présent que *Regard blessé* est une autofiction. En effet, son paratexte et les évènements racontés à l'intérieur du récit suggèrent une telle lecture et une telle réception de la part du lecteur.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

- BELAMRI, Rabah. *Regard blessé*. Paris : Edition Gallimard, (coll. Folio), 2002. 207 p.

Ouvrages théoriques

- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Edition Tristram : Auch, 2004. 250 p.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil. 2008. 391 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*. Edition du Seuil : Paris, 1972. 285 p.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Edition du Seuil : Paris, 1987. 415 P.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes- Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Edition Armand Colin : Paris, 2003. 153 p.
- JOUVE, Vincent. *Poétique du Roman*. Edition Armand Colin : Paris, 2010. 222 p.
- LEJEUNE. Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil : Paris, 1979. 282 p.

Thèses et mémoires

- BOUKEROUI, Amel. *Garçon manqué de Nina Bouraoui, une autofiction ?* Mémoire de Master de l'Université de Bejaia, 2016. 95 p.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse de Doctorat de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociale, 1989. 595 p. En ligne : [Https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609).
- KACI, Faiza. *Le Déchirement identitaire dans La Fable du Nain de Kamel Daoud*. Thèse de Magistère de l'Université de Bejaïa, 2012. 106 p.

- MOKHTARI, Fizia. *Autobiographie Autofiction : La singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra - 'L'écrivain' et 'L'imposture des mots'*. Thèse de Magistère de l'Université de Bejaïa, 2008. 174 p. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00604899/document>.
- MOULOUD, Hassiba. *Les hommes qui marchent de Malika Mokeddem, une autofiction ?* Mémoire de Master de l'Université de Bejaia, 2016. 80 p.
- SOUALAH, Keltoum. *L'écriture autofictionnelle au secours d'une identité éclatée dans l'Interdite de Malika Mokeddem*. Thèse de Magistère de l'Université M'sila, 2009. 178 p. En ligne : http://these.univ-msila.dz/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=542.

Articles en ligne

- CHIBANI, Ali. *Rabah Belamri, Regard blessé, Mémoire à charge*. La plume francophone, les littératures du monde francophone. En ligne site : <https://la-plume-francophone.com/2014/12/13/rabah-belamri-regard-blesse/>.
- HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : Littérature, Mai 1972. pp. 86-110. En ligne site : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.
- Laouyen, Mounir. *L'autofiction : une réception problématique*. En ligne site : <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>.

Dictionnaire

- Dictionnaire *Larousse* du Français. En ligne site : <http://www.larousse.fr/>.

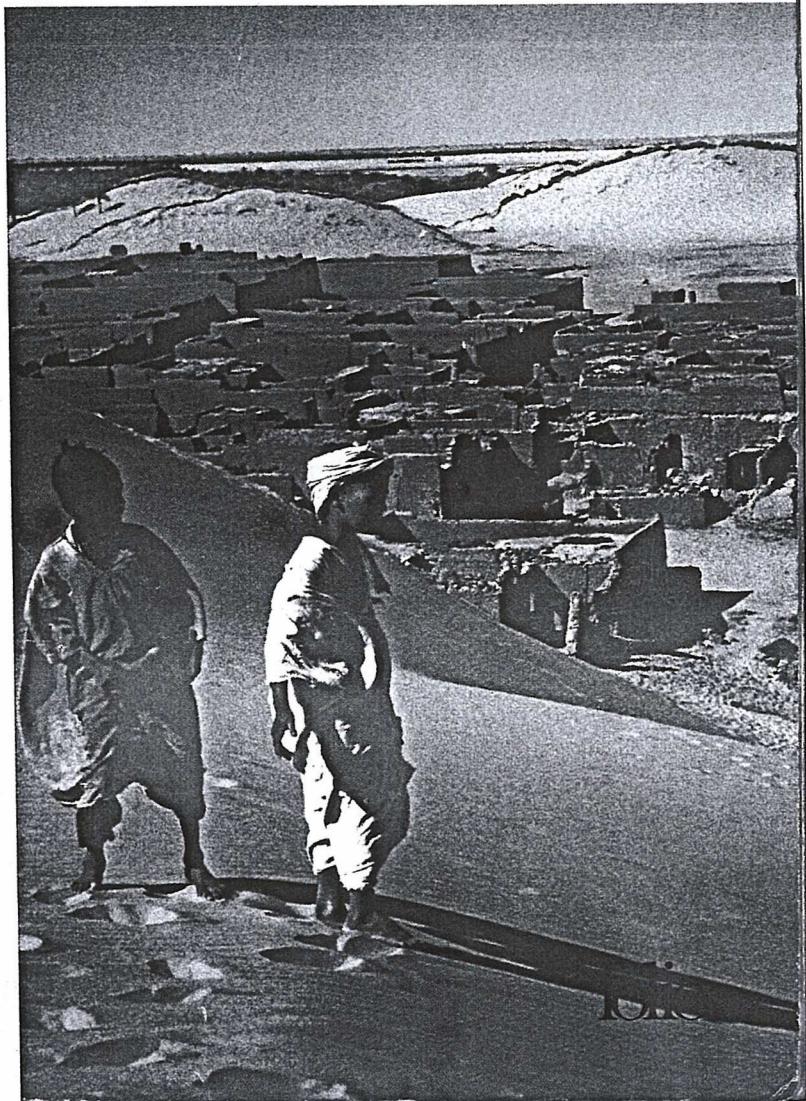
Table des matières

Introduction générale.....	3
Chapitre 1 : Autour du paratexte et du pacte de lecture dans <i>Regard blessé</i>	8
1. Autour du paratexte.....	10
1.1 Définition du paratexte.....	10
1.2 Définition du péritexte.....	11
1.3 Analyse du péritexte auctorial.....	11
1.3.1 Le nom de l'auteur.....	12
1.3.2 Le titre.....	13
1.3.3 Indication générique.....	14
1.3.4 Intertitres.....	15
1.3.5 La dédicace.....	16
1.3.6 L'épigraphe.....	17
1.4 Analyse du péritexte éditorial.....	20
1.4.1 Première de couverture.....	21
1.4.2 Quatrième de couverture.....	22
2. Le pacte de lecture du <i>Regard blessé</i>	23
Chapitre 2 : Etude de l'instance Narrative et des indices de fictionnalisation dans le texte.....	27
1. Autour du néologisme de l'autofiction.....	29
2. Etude de l'instance narrative.....	32
2.1 Le narrateur.....	32
2.2 Relation du narrateur avec l'histoire.....	33
2.3 Niveau narratif.....	34
2.4 Point de vue de la narration.....	35
3. Indices de fictionnalisation dans le texte.....	36
3.1 Fictionnalisation du nom.....	36

3.1.1 L'homonymie par transformation.....	37
3.1.2 Homonymie par substitution.....	37
3.1.3 Homonymie chiffrée.....	39
3.2 Fictionnalisation de l'histoire.....	41
Conclusion Générale.....	45
Bibliographie.....	48
Table des matières.....	51
Annexe.....	54

Annexe

Rabah Belamri
Regard blessé



Rabah Belamri

Regard blessé

Algérie, 1962 : à la veille de l'Indépendance, dans un village meurtri par sept années de guerre, Hassan, âgé de quinze ans, commence à perdre la vue à la suite d'un décollement de la rétine. Devant l'impuissance de la médecine moderne à guérir l'enfant, la mère recourt à la magie et aux médecines traditionnelles : marabouts, sorciers et charlatans multiplient les traitements cocasses et dangereux.

L'adolescent vit une double tragédie : les progrès implacables de son mal et l'histoire de son pays faite de douleurs et d'incertitudes. Et pourtant Hassan le merveilleux sait rire et désirer, souffrir et apprendre, visiter sa mémoire en feu et observer la vie autour de lui – tendre, folle et cruelle.

Sa lucidité et son courage font de ce roman une œuvre rare qui nous touche en plein cœur.

Prix France Culture 1987.

Photo © George Rodger/Magnum (détail).



Texte intégral

ISBN 2-07-042138-4 A 42138



9 782070 421381



catégorie F4b