

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de Batna 2-Mustafa Ben Boulaid



Faculté des Lettres et des Langues Étrangères
Département de Langue et Littérature Françaises
Ecole Doctorale Algéro-Française de français
Antenne de Batna -2

Thème

Mythe et écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Khair-Eddine

Thèse de Doctorat Es Sciences

Option: Sciences des Textes Littéraires

Sous la direction de

Pr. Saïd KHADRAOUI - Université de Batna-2

Pr. Chantal MASSOL- Université Grenoble-Alpes

Présentée par

Noua ATHMANI

Pr. Djamel KADIK

Président

Université de Médéa

Pr. Saïd KHADRAOUI

Rapporteur

Université de Batna 2

Pr. Chantal MASSOL

Co-Rapporteur

Université de Grenoble Alpes

Dr. Mahdia El-KHALIFA

Examineur

Université de Batna 2

Dr. Dalal MESSEGHOUNI

Examineur

Université d'Oued Souf

Année universitaire 2016-2017

Remerciements

Tous mes remerciements, les plus sincères, les plus expressifs et les plus cordiaux je les adresse à mes directeurs de recherche Professeur Khadraoui Said et Professeur Chantal Massol qui ont accepté de me prendre en charge, de diriger mes travaux et de m'accorder la chance de continuer... Du fond du cœur, je leur témoigne toute ma gratitude pour leur suivi formateur et pour leur grande patience avec moi. Je leur manifeste aussi ma reconnaissance pour tout ce qu'ils ont fait pour moi.

J'exprime également mes vifs remerciements aux membres du jury qui ont l'amabilité de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Mes remerciements vont aussi aux membres de mon entourage, proche et éloigné, famille et amis, qui ont supporté avec indulgence et compréhension, pendant plusieurs années, mon manque de disponibilité.

Enfin, je dis merci à tous ceux qui m'ont aidée, de près ou de loin, à élaborer ma thèse et à ceux qui m'ont soutenue dans les moments les plus difficiles de ma vie.

INTRODUCTION

Toute littérature est fondamentalement plurielle. Elle se construit grâce aux contacts avec d'autres disciplines et au regard réfléchi qu'elle jette sur ce qui l'entoure. C'est pourquoi, il est généralement admis que la notion de littérature et son rapport au mythe soient entourés d'ambiguïté ; cela se comprend du fait même que cette notion et ce rapport sont en perpétuel mouvement, en perpétuelle fluctuation et ne peuvent être appréhendés qu'à un moment donné de l'histoire. L'inscription de la littérature dans différents contextes est une donnée nécessaire sans laquelle tout rapprochement entre littérature et mythe devient aléatoire et impossible. Dès lors, le concept de subjectivité ne pourra être totalement écarté. C'est dire, que l'approche des littératures, notamment si celles-ci reprennent des mythes, s'avère une tâche des plus délicates nécessitant un processus tout aussi complexe que celui par lequel est passée la création littéraire. Une personne non avertie et non initiée à de pareilles activités intellectuelles serait incapable de scruter le fond d'une production littéraire et d'en déceler les significations sous-jacentes.

De fait, le dire littéraire se manifeste comme une vraie aventure d'écriture et de lecture. Il est un exercice pour les compétences et les esprits qui cherchent l'émancipation intellectuelle. Il ne peut, dans certains cas, se suffire à lui-même. Il a besoin d'être rattaché à des mythes, comme il a besoin d'un contexte et d'un prétexte qui facilitent l'accès au texte et aident à se rapprocher de son non dit.

A l'ère contemporaine, le mythe a suscité une diversité de définitions variant selon son appropriation, son adaptation et son détournement dans et par la littérature. L'aspect universel du mythe intervient à son tour pour donner plus de controverses à la relation et la rencontre du mythe et de la littérature devient elle-même un mythe qui tient ses origines de l'invention du discours écrit, prélude à une entrée en littérature.

Le mythe de Cadmos¹ est le plus représentatif d'un entrecroisement mytho-littéraire. Ce mythe évoque que :

¹ Le mythe de Cadmos est évoqué dans plusieurs dictionnaires tels « *Petit Larousse des Mythologies du monde* » et « *Mythes et mythologies* » sous différentes versions. La version que nous avons proposée a été puisée dans : *Noces de Cadmos et d'Harmonie* de R. Calasso, édition Gallimard, Paris, 1995, p.52.

« Cadmos était le frère d'Europe ; lorsque cette dernière fut enlevée par Zeus, Cadmos partit à leur poursuite. Il fut enrôlé par Zeus contre le serpent Typhon et intervint juste au moment où ce dernier emprisonna Zeus dans une caverne. De même, le symbole du « vent mauvais » a sectionné les tendons des mains et des pieds de Zeus, qui aurait été vaincu sans l'intervention de Cadmos. Celui-ci utilisa la ruse et arriva à charmer Typhon avec la musique de sa lyre en prétendant avoir besoin de cordes, les tendons de Zeus étant la cible de Cadmos. Ainsi, il a pu récupérer ces tendons et les a remis à leur légitime propriétaire qui reprit aussitôt le combat et acheva Typhon. Zeus récompensa Cadmos en lui accordant la main d'Harmonie. Ainsi, le fils d'Agénor devint le roi de Thèbes et rapporta aux hommes l'écriture".

Le contact mythe/écriture est une donnée mythique car, c'est sous forme d'un récit mettant en scène des êtres imaginaires et des fantasmes collectifs que l'origine de la rencontre est ici décrite. L'entrecroisement mythe-écriture, notamment littéraire, a depuis toujours existé. Toutefois, une ambiguïté persiste au niveau du contexte de cet entrecroisement. Une fois l'acte de rencontre s'est réalisé, un questionnement sur la relation que peut entretenir le mythe et la littérature se déclenche sans retenue car, nul ne peut nier que le mythe, dans ses premières parutions avec son aspect oral, a précédé la littérature qui lui a offert une deuxième naissance au sein de l'écriture.

Il s'agit certes d'une nouvelle naissance, mais aussi d'une nouvelle confusion. Mythe et écriture ont commencé à « se disputer » l'espace littéraire. Le mythe, doté de sens symboliques, d'explications métaphysiques et d'organisations structurales si puissantes, a pu tisser avec l'écriture des liens aussi solides que fragiles et aussi complices que rivaux.

Quant à l'écriture,¹ cette notion à la fois usuelle d'emploi et rebelle de définition, elle représente une ambiguïté, une fois accolée au terme « mythe ». Conventionnellement, le terme « écriture » renvoie au signe graphique, à l'opération de fixation des signes sur un parchemin. Cette convention trouve toute sa légitimité dans l'opposition écriture / parole : l'aspect éphémère de la parole explique l'attribution d'une telle définition à l'écriture. Cependant, si

¹ Parmi les définitions que nous avons proposées dans cette thèse, celle évoquée par Isaac Célestin Tchéo dans sa thèse de doctorat intitulée : *Les paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française*, sous la direction de Charles Bonn, à l'université Paris 13, p.12

l'on écarte cette définition faussement évidente, l'écriture se heurte à une réalité définitionnelle ambiguë. La lettre tracée sur une surface est un acte entamé. Une fois abouti, il sera doté d'une charge sémantique mouvante. Celle-ci sollicitera des facultés différentes pour saisir le sens construit à travers un lexique, bien particulier, soumis à une grammaire bien déterminée.

On assiste à un transfert d'une graphie bannie de toute sémantique à un signifié et un signifiant qui nécessitent une analyse, une compréhension et une soumission à des dogmes linguistiques. L'acte graphique continue son voyage sur un espace vierge et se procure, en plus d'un pouvoir sémantique, une aptitude esthétique. A ce niveau, la graphie perd son innocence totale et passe d'une réalité graphique à un système compliqué où interviennent les techniques dont un auteur en fait usage pour ériger son écrit au statut de « littérature ». L'aptitude esthético-artistique offre alors à l'écriture la possibilité de devenir synonyme de littérarité.

L'odyssée de la graphie se poursuit et ses acquis accroissent. Roland Barthes affirme dans *Le degré zéro de l'écriture* que « *L'écriture est un acte de solidarité historique*¹ » et qu' « *elle est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société*² ». Barthes va encore plus loin : « *l'écriture est : une réalité formelle*³ ».

L'écriture quitte son parcours de progression horizontale qui lui a procuré une forme matérielle, un pouvoir sémantique et une faculté esthétique. Désormais, l'écriture se déploie verticalement. L'auteur de *Mythologies* lui a attribué des pouvoirs nouveaux, des statuts inédits et des définitions originales à travers le domaine définitionnel dans lequel il l'a introduite. « *L'écriture est essentiellement la morale de la forme* », autrement dit « *à toute forme d'écriture correspond un usage social* »⁴. Aussi, et avec ces propos de Roland Barthes, l'écriture représente-elle une mission sociale en dehors de toute controverse esthétique.

A toutes les facultés accordées à l'écriture, vient s'ajouter l'aspect symbolique. Cette nouvelle dimension lui permettra non seulement d'être « *une façon de penser la littérature* »⁵ selon les paroles de Barthes, mais

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. Seuil, Paris. 1974, p.34.

² *Ibid.* p.32.

³ *Ibid.* p.28.

⁴ *Ibid.* p.33.

⁵ *Ibid.* p.54

d'aller au-delà de la littérature : puiser dans les secrets de l'écriture littéraire et réfléchir sur le degré d'ambiguïté de cette donnée multifonctionnelle et multidimensionnelle.

Un rapprochement entre écriture et littérature s'avère évident. L'écriture, fait individuel, revêt une image historique, sociale et fonctionnelle, le tout mis dans un bain esthétique. Ce portrait ne peut que générer ce qu'on a appelé « littérature ». Ainsi Barthes révèle que : « *chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la littérature qui est mise en question*¹ ». L'écriture est alors une réalité complexe par la nature de sa définition, son objet, sa fonction et sa forme. Cette complexité s'amplifie lorsque des retrouvailles avec le mythe sont assurées par un texte littéraire.

Une réalité à ne pas bannir : le mythe est bel et bien dans la littérature. Depuis cette rencontre, le processus du contact a évolué. Le statut de l'écriture a progressé. Les œuvres littéraires sont devenues de plus en plus riches en mythes et les recherches se sont acharnées sur la relation que peut entretenir le mythe avec la littérature. En effet, il s'agit d'un rapport riche en significations impliquées car tous deux renvoient à des contextes parfois forts éloignés. La dichotomie Mythe-Littérature sollicite de la part des chercheurs et des lecteurs une grande part d'imagination et d'activité interprétative.

La question de la définition du mythe est immense et on ne peut que tenter d'apporter quelques éléments de réponses. La signification est passée d'un mythe qui « *raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements*² » à « *un signifiant des plus flottants*³ ». Dans sa trajectoire définitionnelle, le mythe a marqué des escales devant les propositions suivantes : « *le mythe est un langage (...). Le mythe est une parole(...). Le mythe est un système de communication, c'est un message(...). Un mode de significations, c'est une forme*⁴ ». Avec cette charge sémantique accablante du mythe, un répit s'avère incontournable : « *Il n'en est guère aujourd'hui qui soit chargé de plus de résonances et de moins de sens*⁵ ».

¹ *Ibid.* p. 66.

² Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, p.13

³ Cette définition est l'une d'une multiplicité de définitions proposées par Marie-Catherine-Huet-Brichard dans *Littérature et mythe*, Ed. Hachette, Col. Contours Littéraires, Paris, 2001

⁴ Roland Barthes, *Mythologie*, Ed. Seuil, Paris, 1957, p.07.

⁵ Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Ed. Gallimard, Paris, 1995. p. 47.

L'évolution rapide de la définition du mythe n'est pas l'unique responsable de la création d'une controverse établie dans les rapports entre mythe et littérature. Cette dernière, ayant à son tour une pluralité définitionnelle, a accéléré le processus controversable de la relation. Le texte littéraire a franchi le « *seul résultat (même provisoire) d'une production, seule trace d'une écriture*¹ ». Il a longé « le texte voile » proposé par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* et l'a devancé par une remise en question de cette même théorie pour « *chercher à percevoir le tissu (du texte) dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile*² ».

Les spécificités du mythe et de la littérature veillent sur le renforcement de cette controverse. Leur caractère plurivoque assure l'accentuation du débat ouvert sur leurs rapports contestés. L'évolution tangible des deux concepts ne sera qu'un rebondissement attendu d'une telle métamorphose conceptuelle, fonctionnelle et relationnelle. Le texte invite le mythe avec sa structure complexe et sa définition flottante à s'infiltrer dans l'écriture littéraire. Cette infiltration ne peut que générer des rapports paradoxaux et un croisement aussi complexe que les spécificités de chacun des concepts.

Le croisement se manifeste dès qu'un mythe est aperçu dans un texte littéraire. Et bien que, tout puisse paraître ordinaire, la polémique s'est en réalité déjà établie au cœur des mots à travers lesquels des indices mythiques se sont incrustés. Dans ce contexte, lire le mythe, dans un texte littéraire, est avant tout le repérer et proposer par la suite des interprétations adéquates, à la manière et au degré de délicatesse de l'incrustation de tel ou tel élément mythique.

Sous des images simplistes, le mythe peut être évoqué explicitement dans l'écrit. Ce cas ne soulève aucun problème et n'exige aucun effort d'interprétation. Il est explicite ou répété. Ainsi, la lecture sera analytique et logique. Pierre Brunel a proposé trois piliers de la lecture des mythes dans un texte. La répétition, la relation et l'analogie. Il précise qu' « *un élément répété dans le mythe peut se trouver répété par le texte*³ » et que la relation entre texte et mythe est rusée : « *Le texte littéraire aime à ruser avec le mythe,*

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, 1963. p.15.

² Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. Ed. PUF, Paris, 1992. p. 82.

³ *Ibid.* p.69.

même s'il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité¹ ». L'analogie offre à son tour des points solides pour tisser des passerelles entre une structure mythique et une structure textuelle. Ce domaine était l'horizon de toutes les recherches réalisées par Claude Lévi-Strauss, le précurseur d'un établissement d'une syntaxe des mythes.

A cette lecture d'apparence, close et entière, s'oppose une autre, ouverte et partielle, lorsque la présence du mythe est moins explicite. Dans cette perspective, Pierre Brunel a formulé des lois : « émergence-flexibilité-irradiation », qui peuvent servir de méthode de lecture et de repérage des mythes dans le texte littéraire. Brunel s'est vite rendu compte qu'on ne pouvait formuler des règles pour une telle mission ayant pour objet, un mythe doté de ses sens contradictoires et une littérature défiante du temps :

« 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 générales² ».

Dans l'esprit (brunelien), la recherche des éléments mythiques dans un texte littéraire repose sur le caractère émergent, souple ou résistant, et irradiant du noyau mythique, inséré dans l'écriture littéraire. Une remise en question marquante de la part de l'auteur de *Mythocritique* a incité à l'ouverture du champ de réflexion afin de réduire la contenance du questionnement sur le mythe et la littérature.

La pensée (durandienne) prête plus d'attention aux schèmes, aux archétypes et aux symboles, intégrés dans un texte et structurant celui-ci, quand un mythe s'avère non susceptible d'être résumé en une articulation linguistique de mythèmes. Si Durand s'est intéressé, dans *Introduction à la mythologie, Mythe et société* ou dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, à proposer un mode de lecture des mythes dans le texte littéraire, Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter ont témoigné de la même ambition dans leur dictionnaire intitulé : *Questions de mythocritique*. Aussi,

¹ *Ibid.* p.70.

² Il s'agit d'une série de définitions proposées par Roland Barthes dans *Mythologies*.

Daniel Pageaux a-t-il voulu avancer une lecture des mythes qui puise sa performance dans la structure de ceux-ci.

En effet, des recherches se succèdent, des efforts se conjuguent dans l'objectif de proposer des pistes de lectures des mythes dans une œuvre littéraire. Hélas, cette lecture soulève encore une polémique car, elle demeure inachevée, ouverte et plurielle. L'exploitation de nouveaux outils mythiques reste possible, et l'ouverture de nouvelles perspectives sur la lecture des mythes devient accessible.

Le cas de l'écriture de Mohamed Khaïr-Eddine est une illustration parfaite de l'insertion du mythe dans l'écriture. Figure mythique de la littérature maghrébine d'expression française en général et de la littérature marocaine en particulier, Khaïr-Eddine tend l'oreille aux vieux mythes berbères mais aussi aux mythes grecs.

L'utilisation que fait Khaïr-Eddine des mythes est tributaire de ce double discours de l'homme soumis et de l'homme révolté qui conduit, dans les deux cas une interprétation pacifique d'une écriture spécifique. L'auteur marocain a recours à une force de l'obscurité pour éclairer la contemporanéité. Cette pratique textuelle a fait de l'œuvre de Khaïr-Eddine une œuvre dense, complexe et moderne qui pratique une expérience unique du langage, fusionne les différences et les cultures et dit autrement la littérature.

Toutefois, les travaux universitaires réalisés orientent la critique de l'œuvre de Khaïr-Eddine vers des approches de type idéologique, linguistique et poétique, mettant en valeur la technique scripturale de l'auteur et révèlent son orientation idéologique.

Si la production de Khaïr-Eddine a suscité l'intérêt des chercheurs et a fait l'objet de travaux d'éminents spécialistes en littérature francophone, la recherche élaborée par Marc Gontard sur l'écriture de Khaïr-Eddine, s'inscrit dans le cadre d'une rénovation d'approche du texte. L'étude de Gontard porte sur l'écriture et ses mécanismes et écarte l'approche idéologique.

Cependant, il nous semble que l'approche scripturale demeure insuffisante si elle ne puise pas dans des données sociologiques, psychologiques, idéologiques et culturelles. Le chercheur est sensé ressentir le besoin d'aller dans les profondeurs de l'écriture.

A l'image de Gontard qui s'est interrogé sur l'auteur lui-même et considère l'écriture de Khaïr-Eddine comme : « *une problématique de son existence qui, chez lui, s'inscrit dans une problématique du récit*¹ », nous-même réalisons la présence d'une face cachée dans cette écriture et c'est à partir de ce constat que nous nous sommes lancé dans un parcours de lecture approfondie de l'œuvre. L'absence des signes de ponctuation dans une trentaine de pages dans le roman intitulé *Agadir* est l'étincelle qui a déclenché tout un processus de lecture. Ainsi, le constat passe d'une absence volontaire ou involontaire des signes de ponctuation au non-respect des règles d'écriture littéraire en utilisant la dynamique du brouillage générique. Cette dynamique n'est qu'une adoption d'une écriture subversive. Khaïr-Eddine a ainsi consacré toute sa vie à « *la guérilla linguistique*² ». Il a mené une vie marginale et anti-institutionnelle captée dans une écriture transgressive.

En outre, la richesse en mythes constatée dans les romans de l'auteur marocain a attiré notre attention sur la raison et l'utilité d'une présence aussi riche. Une nouvelle dimension dans l'écriture de Khaïr-Eddine mérite tout l'intérêt des chercheurs intéressés par la littérature marocaine d'expression française en général et l'œuvre de Khaïr-Eddine en particulier. Il s'agit bel et bien d'une écriture émergeant du fin fond du sud marocain, embrassant une culture autre, afin d'être lue comme écriture à la fois profonde et complexe. La reprise des mythes dans notre corpus illustre-t-elle l'intérêt, la profondeur et la richesse du rapport du mythe à la littérature ? Telle est l'orientation générale que nous nous sommes fixée et l'axe central autour duquel gravitera notre étude. Signalons qu'une telle exploration ne pourra se faire sans la mise en exergue des dimensions sociologiques, idéologiques, scripturales et culturelles de cette problématique.

En dépit de l'intérêt suscité par l'œuvre de Khaïr-Eddine et par la relation mythe-écriture, auprès des chercheurs en littérature, il faut reconnaître que rares sont les travaux universitaires qui ont été consacrés à cette dualité dans l'œuvre de Khaïr-Eddine et c'est ce qui fait l'originalité de notre recherche.

Notre étude aura pour motif principal, l'étude du rapport qu'entretient le mythe avec l'écriture dans les romans de l'auteur marocain. Pour ce faire,

¹ Marc Gontard, *La violence du texte*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, p.62.

² L'expression a fait son apparition pour la première fois dans le manifeste « *Poésie Toute* », édité par Mustafa Nissaboury et Mohamed Khaïr-Eddine, Imprimerie du Nord, Casablanca, 1964, p.27

notre choix s'est fixé sur un corpus constitué de trois romans intitulés respectivement : *Il était une fois un vieux couple heureux*, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, et *Une Odeur de mantèque*. Ce choix est loin d'être hasardeux. Aucun roman de Khaïr-Eddine n'a échappé à la présence de mythes. En revanche, le problème s'est posé au niveau du choix des mythes. La richesse incomparable en mythes dans l'œuvre a dicté un choix à la fois prudent et audacieux. Une prudence par rapport au nombre de mythes existant dans le même roman et une audace par rapport au tri effectué, tout en marginalisant des mythes pouvant avoir une grande importance dans l'écriture de Khaïr-Eddine. Nous avons donc procédé d'une manière non exhaustive et nous avons opté pour le mythe de Sisyphe dans le premier roman choisi, les mythes de la caverne et du labyrinthe dans le deuxième et les mythes d'Orphée et de Méduse dans le dernier. Ce choix n'est pas à innocenter car la mise en relation entre les mythes sélectionnés pour notre étude sera d'une grande importance et aura un apport particulier sur le cheminement de cette étude.

Notre recherche vise à interroger la présence de l'archaïque dans une écriture spécifique. Nous tenterons en premier lieu de repérer les mythes dans les romans, de relier les empreintes mythologiques à un mythe déterminé et de prouver la correspondance. Par la suite, nous essayerons d'expliquer le mode d'insertion de chaque mythe dans chacun des romans et de justifier l'utilisation de chaque mythe tout en proposant une analyse de la présence de l'ensemble des mythes.

Afin de mener à bien cette étude, nous emprunterons nos outils d'analyse, pour une grande part, aux théories littéraires ayant comme préoccupation ; l'insertion du mythe dans la littérature. Les différentes approches contenues dans ces théories nous permettront de développer notre analyse qui nécessitera les regards croisés de l'analyse narratologique, de la mythocritique, de l'approche sociocritique, de l'approche linguistique, en somme une approche pluridisciplinaire.

Dans un souci de rigueur méthodologique et d'équilibre, nous avons jugé utile de scinder notre recherche en cinq chapitres égaux dans l'ensemble en nombre de pages. Le premier chapitre que nous avons intitulé « Les mythes : héritage colonial et/ou donnée culturelle », nous permettra de faire un survol du recours au mythe dans la littérature maghrébine d'expression française, puis dans la littérature marocaine. Nous ne pourrions interrompre ce

survol sans mettre en lumière le mouvement « Souffles » et le recours de ses auteurs aux mythes.

L'œuvre de Khaïr-Eddine nous obligera de faire halte devant sa naissance et sa thématique majeure en la reliant avec la vie de son auteur. La clôture de ce premier chapitre sera consacrée aux mythes berbères et grecs qui ont séduit cette œuvre. Nous évoquerons les mythes les plus pertinents auxquels Khaïr-Eddine a eu recours et nous montrons comment cet auteur s'est abreuvé à une source mythologique dans l'ensemble de ses romans.

Notre analyse prendra forme dans le deuxième chapitre ayant comme titre : « Sisyphe dans *Il était une fois un vieux couple heureux* ». Nous proposerons une lecture personnelle du roman qui repose sur l'identification de la structure narratologique. Une métamorphose cible le rythme de vie du couple et dévoile une mise en abîme anticipant les événements de l'histoire. Ces données réunies nous orienteront vers le mythe. Et de là, nous déciderons d'ausculter les empreintes révélatrices de la présence du mythe à travers un champ lexico-sémantique, des événements déterminants dans l'histoire tels : le retour, la destruction-(re)construction, et toute une symbolique occupant un rôle majeur dans le récit. Cette symbolique nous écartera de toute allusion pour nous retrouver devant le mythe de Sisyphe figurant dans l'écrit de Khaïr-Eddine. La superposition structurale, le rêve et le contenu même de l'histoire révèlent, confirment et illustrent l'insertion du mythe.

Dans le troisième chapitre portant l'intitulé suivant : « Du pourrissement au mythe », nous proposerons une interprétation du roman *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*, à travers cette interprétation, nous tenterons de saisir l'insaisissable. Nous procéderons par la suite à prouver l'existence du mythe de la Caverne et celui du Labyrinthe dans le roman. Une fois que nous serons arrivée à le faire, nous tenterons d'expliquer cette présence. L'explication se clôture pour le mythe de la Caverne sur une comparaison qui aboutit à de nombreuses analogies entre le mythe de la Caverne chez Platon et chez Khaïr-Eddine. Quant au Labyrinthe, la perte des repères, l'enfermement et l'errance du peuple et du personnage aux contours non identiques, orientera notre recherche vers une autre vision : le pouvoir de l'écriture dénoncera le pouvoir politique. Cela est révélé par la connotation métaphysique du mythe. Donc, nous essayerons de montrer comment à partir de mythes, l'écriture impossible dira ce qui est impossible à dire et dévoilera un pouvoir de l'écriture.

Le quatrième chapitre est intitulé : « Du miroir au mythe ». Nous nous étalerons dans ce chapitre sur l'interprétation du roman ; *Une Odeur de mantèque*. Cette interprétation demeure plurielle car il s'agit selon l'expression de Marc Gontard d'« *un récit impossible* ¹ ». L'impossibilité concerne l'acte de restituer le récit en événements logiques et chronologiques.

Nous-mêmes consciente de cette difficulté, nous ciblerons l'élément perturbateur des événements et qui n'est autre qu'un miroir installé au seuil du roman. La symbolique du miroir sera d'un grand intérêt dans notre recherche. Les deux faces du miroir représenteront dans l'ordre lumière et paradis. Ténèbres et enfer. Dans ces deux symboliques, réellement existantes dans le roman et avec l'interférence d'autre indice tel : le fait de braver l'interdit, nous nous sommes retrouvés devant le mythe d'Orphée. Le mythe de Méduse se manifeste à travers le subterfuge du miroir et l'abîme du regard présents à la fois dans le roman et dans le mythe. La fin du chapitre sera consacrée à l'objectif sous-jacent de cette présence et tout en mettant en relation l'art d'Orphée et le miroir comme stratégie scripturale, nous expliquerons ce que tend à révéler une écriture charmée par le mythe.

Le chapitre final de notre étude s'ouvre sur un retour sur la notion du mythe. Par souci de terminologie et dans l'objectif de justifier la diversité d'approches du mythe, qui est le résultat logique d'une pluralité définitionnelle, nous essayerons de mettre la lumière sur l'aspect flottant du terme « mythe ». Etant rebelle, le mythe suscite différentes approches entre autres, l'approche philosophique, psychanalytique et structurale. Nous insérerons aussi des définitions du mythe littéraire et du mythe littérisé. Pour ce dernier, nous opterons pour le mythe de Narcisse comme objet d'illustration de la métamorphose du mythe lorsqu'il côtoie la littérature. En évoquant ces définitions, nous devons faire recours à la mythocritique et à la mythanalyse. Ces deux disciplines ayant comme objet le mythe ; nous ont fourni les approches les plus crédibles.

Les différents points abordés jusqu'ici dans ce chapitre, nous permettront de saisir les outils d'approche du mythe dans le texte littéraire. Cependant, la suite du chapitre sera une synthèse explicative de la relation mythe-écriture dans les trois romans constituant notre corpus. Dans cette synthèse, nous évoquerons l'ensemble des approches visant à pister les

¹ Marc Gontard, *Op. Cit*, p.89.

mythes et à indiquer les modes de leur insertion dans l'écriture et nous expliquerons notre propre approche et le mode avec lequel figurent les mythes dans chaque écrit de Khaïr-Eddine. Nous reviendrons aussi sur la rénovation dans cette écriture. Nous nommerons cet aspect de rénovation, le « Souffle » de Khaïr-Eddine, et nous exposerons la nouvelle conception de l'écriture en présence des mythes. Une écriture dotée d'un pouvoir exceptionnel et fascinée par le mythe, formera sans conteste *Une guérilla linguistique*, emblème d'une entreprise scripturale sans précédent.

PREMIER CHAPITRE

Les mythes, héritage colonial et/ou donnée culturelle

I. Les mythes dans la littérature maghrébine

La littérature maghrébine de langue française, avec des centaines de titres publiés sous différents genres littéraires : poésie, théâtre et roman, forme un ensemble remarquable au sein de la littérature francophone. La maîtrise de la langue du colonisateur par le colonisé a ouvert le chemin de la production littéraire aux maghrébins dont la langue maternelle, la culture, la civilisation sont autres que celles du colonisateur. Dans ce sens, des thèmes, propres à cette littérature, reflétaient l'histoire politique et sociale des pays du Maghreb. Sous un aspect ironique ou dans une littérature de trompe l'œil. La présence du colonisateur français a été la thématique majeure des écrivains maghrébins jusqu'aux indépendances.

Bien qu'un débat où toute une polémique fût déclenchée au Maghreb, sur la légitimité d'une littérature d'expression française et ce, sur le plan de la langue, les auteurs maghrébins continuent à utiliser cette langue une fois que les libertés furent acquises et que le départ du colonisateur fut évident.

« *Développée dans la blessure de l'être* »,¹ la littérature maghrébine d'expression française a su dire les maux d'un espace géographique colonisé. Elle a pu aussi refléter le malaise d'un pays anciennement colonisé. La langue française exploitée dans la littérature maghrébine a servi à quelque chose et s'est servie de plusieurs choses. Prise entre la haine d'un côté, le désir et la séduction de l'autre, cette langue a engendré une littérature ayant ses propres dispositifs narratifs, ses propres caractéristiques et ses propres thèmes. Pétrie dans une double culture, cette littérature s'est nourrie de ces cultures et ne s'est privée d'aucune d'entre elles.

La culture arabo-berbère et la culture française étaient les sources auxquelles s'abreuyaient les œuvres littéraires maghrébines. Formés dans des collèges franco-arabes tel le collège *Sediki*² en Tunisie ou dans des écoles françaises, les auteurs maghrébins ont réussi à écrire dans une langue considérée comme un rapt-colonial. Le contenu politique a été la deuxième préoccupation des opposants de cette insertion littéraire.

¹ Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Ed. OPU, Alger, 1982, p.32.

² Benjamin Stora et Mohamed Harbi dans *La guerre d'Algérie*, Tome 1, Ed. Chihab, Alger, 2004, p.89.

La langue a sa propre charge culturelle. L'apprentissage d'une langue donnée permettra la connaissance de la culture véhiculée par cette même langue. Ainsi, les écrivains maghrébins de langue française ont non seulement maîtrisé la langue mais ont aussi acquis la culture. Les mythes, une composante majeure de toute culture, sont reflétés dans et à travers la littérature maghrébine. La mythologie grecque, une donnée de la culture européenne, en général et de la culture française en particulier, est ainsi repérable dans la littérature maghrébine.

Cette littérature se veut être une littérature de revendication, d'affirmation de soi et de différents engagements ; une littérature qui s'inscrit dans le sillage de la littérature universelle à travers des thèmes et des préoccupations universelles : l'errance, l'exil, la modernité, la condition de la femme, le pouvoir, et bien d'autres thèmes qui assurent son passage à la dimension universelle et qui autorisent à affirmer que l'esprit maghrébin d'expression française a merveilleusement su marier authenticité et modernité, voire authenticité et universalité. L'appartenance à d'autres traditions n'a jamais été pour les écrivains un handicap. La preuve en est que, leurs productions artistiques abondent en références dont la dimension dépasse incontestablement le cadre local pour s'inscrire et s'imposer dans celui de l'universel.

Cette dimension fut l'objet de nombreux travaux de recherches réalisés sur cette littérature. La présence de mythes et de mythologies universelles telles : la mythologie grecque, romaine, celtique, slave et germanique, est le fil conducteur permettant la mutation de toute une littérature. L'investissement des mythes dans la littérature maghrébine a soulevé tout un questionnement. Néanmoins, la présence de ces mythes demeure une réalité incontestable.

L'insertion des mythes dans les textes littéraires maghrébins ne se réduit pas à ceux produits durant l'ère coloniale. Une littérature postcoloniale fut marquée à son tour par cette insertion. Le recours au mythe constitue une matière d'écriture inépuisable. Driss Chraïbi, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Albert Memmi, Tahar Ben Djelloun, Rachid Boudjedra et autres, sont des auteurs maghrébins qui ont participé, non seulement, au réinvestissement des mythes mais à leur redynamisation au sein du texte littéraire.

En Algérie, « *une littérature est née dans le malentendu* ¹ ». Elle a émergé dans la polémique et elle a évoqué le malaise. La littérature algérienne d'expression française a laissé ses séquelles sur ces écrivains partagés entre deux langues, deux cultures et deux identités. Une déchirure qui ne pourra jamais avoir de remède. Leur pays d'origine les rejette car ils maîtrisent la langue de l'étranger et le pays colonisateur les refuse car ils lui sont étrangers. Cette situation paradoxale amène les auteurs algériens « *à créer parfois bien plus que la littérature : d'être même* ² ». La création d'une littérature puisant dans les mythes a été le fruit d'un tel dédoublement.

Nedjma, paru en 1956, est un chef d'œuvre de Kateb Yacine. Cette œuvre représente une rénovation dans le champ littéraire maghrébin en général, et algérien en particulier et marque la naissance d'une véritable littérature algérienne. Ce mérite lui revient grâce au « [...] *renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient* ».³

L'œuvre en question est considérée « *comme le véritable texte fondateur(...) de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient* ⁴ ». Elle offre une pluralité de lecture et une multiplicité de présence de mythes. Pris entre deux cultures, Kateb a puisé dans les deux. A travers *Nedjma*, des références biculturelles apparaissent :

« *Cette dimension fondatrice lui vient en partie de ce qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes issus d'Algérie même, plus qu'à des œuvres plus familières à la culture humaniste du lecteur français* ⁵ ».

Ainsi, le mythe du Nègre, de la Kahina et des origines peuvent être lus dans l'œuvre de Kateb à travers l'histoire de la tribu dispersée, et du Nègre gardien du Nadhor qui retient Nedjma et tuera Si Mokhtar⁵. Le récit mythique de la tribu ainsi que le personnage de Nedjma, nous orientent vers La Kahina, femme berbère, courageuse et insoumise.

¹ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Littérature francophone « Le roman »*, Ed. Hatier-UPELF.UREF, Luçon, 1997, p.186.

² *Ibid.* p.186.

³ Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française*, Tome 1, Ed. Publisud, France, 1986, p.92.

⁴ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.Cit.*, 1997, p.186.

⁵ Kateb Yacine, *Nedjma*, Ed. Le Seuil, Paris, 1956, p. 80.

Cours sur la rive sauvage est un roman de Mohamed Dib¹. Ce roman oblige « les critiques habitués à réduire l'œuvre de Dib [...], à l'écriture supposée « réaliste » et « engagée » de ses trois premiers romans² », à changer de cap. Charles Bonn évoque la présence du symbolisme du mythe d'Orphée. L'engagement d'Iven, personnage du roman, dans une quête identique à la quête orphique ; la séparation, cause de la quête orphique ; le lieu de la quête, entre la vie et la mort, lieu de la quête orphique : ces trois éléments représentent un dénominateur commun entre le mythe d'Orphée et le(s) personnage(s) de Dib, dans ce roman de l'après indépendance.

*Les Terrasses d'Orsol*³, est l'un des romans constituant de la trilogie Nordique. Ce roman, jugé par Charles Bonn comme étant « *Le roman d'aboutissement*⁴ » offre une grande richesse en mythes : le mythe de la caverne et celui d'Orphée y sont déterminants.

L'image d'Eid, déchiqueté par les motos, est identique à celle d'Orphée parmi les Ménades. La fosse, située au bord de la mer et renfermant « *un sombre troupeau de pachydermes* »⁵ est semblable à la caverne évoquée par Platon. La transposition entre histoires mythiques et histoire de création littéraire maghrébine d'expression française, nous offre une image de mythes à la fois redynamisés et redynamisant toute une littérature.

Jacqueline Arnaud⁶ précise que, Assia Djebar, Malek Haddad, Jean Amrouche et bien d'autres sont les précurseurs de la littérature maghrébine d'expression française. Ces auteurs ont d'ailleurs permis à leurs textes de s'abreuver à la source des mythes. Assia Djebar, Malek Haddad, Jean Amrouche et bien d'autres ont permis à leurs textes de s'abreuver à la source des mythes. Ce recours à la mythologie européenne en général, et grecque en particulier, et aux mythes berbères, est avant tout, un recours à l'imaginaire. Ce qui permet de dire le non-dit, l'impossible ou l'interdit.

En Tunisie, Albert Memmi, considéré par Jean Déjeux comme le seul écrivain tunisien d'expression française jusqu'aux années cinquante,⁷ s'est servi de la langue française qui n'est pas sa langue maternelle. Il s'explique à

¹ Mohamed Dib, *Cours sur la rive sauvage*, 1^{ère} Ed. 1964, Ed. Poche, Paris, 2005

² Charles Bonn, *Lecture présente de Mohamed Dib*, Ed. ENAL, Alger, 1988, p.79.

³ Mohamed Dib, *Les terrasses d'Orsol*, Ed. Sindbad, 1985, Paris.

⁴ Charles Bonn, *Op.cit.* 1988, p.85.

⁵ Mohammed Dib, *Op.cit.* 1985. p.7.

⁶ Jacqueline Arnaud, *Op.cit.*, p.53.

⁷ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine d'expression française*, Ed. Naaman, Canada, 1973, p.62.

propos de son utilisation de la langue française : « Pour moi, l'histoire est encore à faire, les mots sont tout neufs (...) Moi j'ai peur, et je suis obligé de me battre sans cesse, et c'est cela ma littérature¹ ».

Le tunisien, d'origine juive, fut déchiré par un dédoublement identitaire. Son œuvre romanesque reflétait à merveille sa blessure. *La Statue de Sel*,² jugé de « roman autobiographique³ », évoque le mythe des origines et le mythe des ancêtres. Volontairement ou involontairement, ce recours aux mythes s'explique chez Memmi de la manière suivante : « Un groupe adopte à un moment donné de son histoire certains thèmes mythiques (...) Les mythes perdurent parce qu'ils répondent à la préoccupation majeure de l'humanité⁴ ».

La thématique des œuvres littéraires peut déterminer les mythes réinvestis. Le problème identitaire, une blessure chez la plupart des auteurs maghrébins d'expression française, est manifeste à travers deux mythes : l'androgynisme et l'hermaphrodite.

Le premier mythe se présente comme étant : « la figue dichotomique de l'homme à la fois masculin et féminin⁵ », le second est : « un être dont l'identité est confuse puisqu'il peut avoir les deux sexes : il est à la fois homme et femme⁶ ».

Ces deux mythes qui représentent la quête identitaire par excellence, sont réécrits dans la littérature maghrébine. Les auteurs de cette littérature ont recours à ces mythes étant donné qu'ils confèrent une importance déterminante à leurs écritures. Le mythe, considéré comme support, s'introduit dans un champ d'écriture, de réécriture, de modification, d'adaptation, mais surtout de création littéraire.

En pleine quête identitaire, exil et errance, les auteurs maghrébins de langue française ont donc trouvé leurs repères à travers les mythes. Cités, réécrits ou détournés par et dans des écrits maghrébins, ces mythes ont contribué, à l'émergence d'une littérature talentueuse.

¹ Revue *Souffles*, n°6, 2^{ème} trimestre, 1967, interview p.50.

² Albert Memmi, *La Statue de sel*, Ed. Poche, 1972.

³ Jean Déjeux, *Op.cit.* 1973, p.54.

⁴ Afifa Chaouchi et Samir Merzouki, *Individu et communautés dans l'œuvre littéraire d'Albert Memmi*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2010, p. 35.

⁵ Yamina Sehlí, *Mythes et mythologies à travers la littérature maghrébine*, thèse de doctorat de l'université d'Oran, sous la direction de Claude Millet et Fatma Zohra Chiali Lalaoui, 2012

⁶ *Op.cit.* p. 87.

Le choix d'un tel ou tel mythe est régi par une impérative textuelle. Le roman *Habel* de Mohamed Dib, introduisant le mythe de Caïn, a été écrit lors des événements bouleversants qu'ont connus l'Algérie et le Maroc durant le mois d'octobre 1963.¹ Grâce au mythe de Caïn, Dib a pu exposer l'image des familles déchirées et du destin des deux pays, « *Il y voyait la souffrance que pouvait ressentir un frère rejeté*² ».

D'origine gréco-romaine ou arabo-berbère, les mythes témoignent d'un brassage de civilisation bien antérieur à la période coloniale. A ce brassage de civilisation, s'ajoute une figure de passage et d'échange reflétée à travers des récits liés à la condition humaine. Puisés dans le patrimoine populaire, les mythes ont ouvert une brèche sur la société et l'histoire, offrant ainsi un regard sur les réalités sociales, politiques et culturelles d'une région qui n'a cessé de séduire les colonisateurs. Ainsi les mythes, transmis ou imbriqués dans un décor narratif, représentent l'axe primordial autour duquel gravite la littérature maghrébine d'expression française.

II- Les mythes dans la littérature marocaine

II-1- Survol historique :

La naissance d'une littérature marocaine d'expression française est identique à celle de la littérature algérienne, et ce jusqu'aux années cinquante. Après l'établissement du protectorat en 1912, une littérature de langue française au Maroc, se présentait exclusivement dans la littérature française sur le Maroc. Produite par des voyageurs français, « *cette littérature avait des représentations mythiques et idéologiques extérieurs*³ ». La littérature marocaine proprement dite, ne vit le jour qu' « *à la même époque et dans les mêmes conditions qu'en Algérie*⁴ ». Elle vient photographier une réalité socioculturelle du Maroc.

Sefrioui Ahmed est le précurseur d'une littérature marocaine d'expression française. Ses écrits sont classés dans la catégorie

¹ Connus sous le nom de « la guerre des sables » qui opposait le Maroc et l'Algérie et fut interrompue par l'intervention de l'Organisation de l'Unité Africaine en 1964.

² Charles Bonn, *Op.cit*, 1988, p.81.

³ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit*, 1997, p.211.

⁴ *Ibid.* p.211.

ethnographique vu : « l'hésitation du point de vue entre intériorité et extériorité, authenticité et exotisme ». ¹*La Maison de servitude*, parut en 1971 aux éditions SNED, en Algérie. Cette œuvre est prise dans l'héritage culturel et use des mythes universels. Se nourrissant d'une culture populaire et d'une vision soufie de l'existence, « *Ce roman de Sefrioui, constitue une forme de revendication identitaire, dans un univers culturel fortement déstructuré par la présence coloniale* » ².

Comme nous l'avons déjà mentionné, certains facteurs permettent le recours aux mythes : la thématique de l'œuvre et son ancrage sociohistorique, même si dans la plupart des choix, c'est le second facteur qui génère le premier. A partir de ce constat, le mythe de la métamorphose s'invite dans le roman de Sefrioui datant de 1971 et relatant les changements que la société marocaine a subis, tout en s'écartant de l'aspect politique.

Quant à Driss Chraïbi, « *le révolté de la littérature marocaine* » ³, il ne prend pas part au courant de Sefrioui. Il s'oppose à ce dernier car : « *Au lieu de se retrancher dans les valeurs ancestrales, il choisit de réagir violemment* ». ⁴ Partagé entre le milieu marocain traditionnel et la culture française, Chraïbi s'engage, après son *Passé Simple*, à travers *Les Boucs*, « *à peindre son étrangeté à sa propre culture, son exil et sa marginalisation* ». ⁵ L'œuvre de Chraïbi se fit une thématique dominante : La perte, l'aliénation et la quête de soi. Durant les années 1990, Chraïbi change de cap avec sa trilogie : *Une enquête au pays, 1981*, *La mère du printemps, 1982* et *Naissance de l'aube, 1986* et fait remonter le temps jusqu'à « *l'époque entre mythe et histoire de ce paradis primitif où, sur les bords de l'Oum-er-bia les Aït Yafelman vivent les dernières heures de ce naturalisme païen qu'incarne le personnage principal, Azwaw* » ⁶.

La trilogie de Chraïbi pose le regard sur le dilemme de la culture berbère qui se construit autour de la fidélité à l'Islam et l'allégeance et l'insoumission au pouvoir du Maghzen. Considérée comme « *Une chronique de l'acculturation berbère* » ⁷, cette trilogie touche à un problème crucial : « les

¹ *Ibid.* p.211.

² *Ibid.* p.212.

³ Jean Déjeux, *Op.cit.* 1982, p.100.

⁴ *Ibid.* p.125.

⁵ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p. 219.

⁶ *Ibid.* p.219.

⁷ *Ibid.* p.219.

rapports conflictuels entre la culture berbère et la culture islamique »¹. Chraïbi invite le mythe des origines dans sa trilogie pour désigner la marocanité originaire du pays en recourant à une nouvelle thématique ou, au mythe équivalent.

II-2- Souffles et le recours aux mythes :

La France se retire en 1956 du Maroc laissant derrière elle un système politique : Le Sultanat. Celui-ci fut converti en royauté par Hassan II accéda au trône après la mort de son père Mohamed V, en 1961. Ce pays, fortement déstructuré, décadent et meurtrie, va subir une répression de la part du nouveau régime. Pour asseoir son autorité sur le pays, le régime usera de tous les moyens : enlèvement, torture, arrestation ; la violence symbolisera tout acte.

Une répression dans le Rif, qui avait ensanglanté la fin du règne de Mohamed V, sera succédée d'une décapitation de tout opposant au régime. La gauche était la cible et ses leaders furent : Momen Diouri, Le Fqih Basri, Cheikh El Arab et surtout El Mehdi Ben Barka.²

Des mouvements populaires sont écrasés et réprimés à Casablanca, le 23 Mars 1965. Face à une répression du pouvoir apparait une radicalisation de la gauche et des mouvements révolutionnaires. Des fronts se substituent aux parties et aux syndicats officiels. Les grèves se multiplient. Des manifestations s'organisent. Des arrestations s'effectuent. De grands procès politiques s'ouvrent. Des coups d'état (Skhirat 1971) et des attentats se planifient (l'avion royal, 1972).

Dans de telles circonstances historiques et sociales, la revue « *Souffles* » vit le jour, en 1966.³ Fondée par Abdellatif Lâabi en collaboration avec un collectif d'intellectuels dont le concept avant-gardiste est considéré comme une dérivation de la situation socio-économique et culturelle, une réaction à la bourgeoisie intellectuelle. Cette avant-garde repose sur deux piliers : d'une part, elle désigne un mouvement nouveau censé être porteur d'avenir et d'autre part, elle est une notion qui dépend d'un contexte social,

¹ *Ibid.* p. 220.

² Toutes les informations historiques du Maroc ont été puisées dans *Histoire du Maroc* de Michel Abitbol, Ed. Poche, France, 2009.

³ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p. 221.

économique, culturel et politique précis. Cette revue s'engage, lors de ses premières parutions, dans une action culturelle et opte pour le problème de l'identité nationale face à la situation linguistique, les pratiques artistiques et littéraires ¹

La fonction subversive, assignée à *Souffles*, n'est que le fait d'engager la littérature dans un mouvement de contestation et de revendication. Le caractère contestataire et révolutionnaire de cette littérature n'est qu'une réponse à la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action. Ainsi, la violence littéraire se traduit par « *la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxiques et l'hallucination de la parole* ² ».

La répression du peuple n'exclut pas la répression des intellectuels. Au contraire, ces derniers représentaient une meilleure cible ; Laâbi et Serfaty recevront respectivement un châtement cruel : dix ans de prison et prison à perpétuité.³ A son tour, l'interdiction de la revue ne se fait pas attendre. Vingt-deux numéros en français et six en arabe, furent le parcours de *Souffles*⁴.

Un bref aperçu sur la naissance de *Souffles* et le combat mené par ses fondateurs et ses adhérents est jugé impératif. Il nous permettra de mieux connaître « *une écriture qui inscrit la révolte au cœur de son dispositif narratif* », ⁵ et de parcourir les différentes thématiques abordées par ses auteurs et par la suite, évoquer les mythes convoqués par cette écriture.

Abdellatif Laâbi, avec son roman intitulé *L'Œil et la nuit* ⁶, choisit d'entretenir mythes islamiques et mythes grecs. Le choix de substituer à la forme romanesque traditionnelle « *un dispositif important de l'arabe, La Rhila* ⁷ », inscrit le mythe du labyrinthe au niveau structural du récit ; le volet grec, apparaît dans « *la confrontation symbolique de « l'œil » et de « la nuit »* » ⁸. Cette confrontation « *commande la désintégration du récit comme par un effet de violence où l'opposition subie est retournée contre le pouvoir*

¹ Madjid El Houssi, Abd-Errahman Tenkoul et Sergio Zoppi, *Regards sur la littérature marocaine*, Ed. Bulzoni, Rome, 2000, p.89.

² Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p. 217.

³ *Ibid.* p.217.

⁴ *Ibid.* p.218.

⁵ Jean Déjeux, *Op.cit.* 1982, p.143.

⁶ Abd-Ellatif Laabi, *L'œil et la nuit*, 1^{ère} ed.1969, Ed. Poche, Paris, 2000.

⁷ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p.225.

⁸ *Ibid.* p.225.

opresseur »¹. Cette mise en relief offre une image mythique, puisée dans la mythologie grecque, celle de Tantale. En voulant tester les dieux, ce dernier a subi les conséquences de son test et fut condamné aux enfers, sous la menace d'un énorme rocher en équilibre instable.²

Le roman de Laâbi nous procure une double image : un pouvoir oppresseur, tentaculaire et tyrannique qui subit le résultat de ses actes. Une donnée offerte à travers un tableau mythique, celui de Tantale.

*Le Livre du sang*³ de Khatibi Abd El Kebir, « développe un paradigme à partir de certaines oppositions binaires : origine/effacement, amour/séparation, beauté/mort, bien/ mal »⁴. Khatibi revêt ces oppositions d'une fiction mystique. L'histoire du poète Soufi Jalal Eddine Rumi, fut l'origine et le pilier de cette mystification. Une intertextualité est bien lisible entre les deux textes : Rumi et le Livre du sang. Un mythe des origines et de l'Androgyne sont fort présents dans l'écrit de Khatibi. L'histoire du roman s'articule autour d'un couple androgynique. L'Echanson, symbole de l'amour, du bien, et de l'identité, est décrit comme étant : une lumière, un ange. Tandis que Muthna, qui « signifie en arabe efféminé (androgynie) », est au centre de plusieurs histoires : du double, de l'inceste, de la passion et du mal »⁵.

Khatibi définit l'androgynie comme un « contour extatique de l'être, apparence de l'homme et de la femme en un effacement infini »⁶. Pour l'auteur de *La Mémoire Tatouée*, le mythe de l'Androgyne exprime un dédoublement à la fois culturel et linguistique. « La blessure inguérissable » n'est en réalité que la déchirure identitaire provoquée par ces phénomènes androgyniques.

Amrane El Maleh, juif marocain, avec son écriture caractérisée de « violence inaugurale »⁷ reste dans la même mouvance de *Souffles*. La thématique autour de laquelle tourne l'œuvre du romancier est : la rupture intercommunautaire entre juifs et arabes qui contraignent les juifs au Maroc au Maroc à quitter le pays après des milliers d'années passées sur ce sol et les liens tissés avec la culture arabo-berbère. La déchirure est devenue le thème

¹ *Ibid.* p.226.

² *Petit Larousse des Mythologies du monde*, Tours, 2007, p.706.

³ Khatibi Abd El Kebir, *Le Livre du sang*, Ed. Gallimard, Paris, 1979.

⁴ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p.215.

⁵ Albert Memmi, *Anthologie du roman maghrébin*, Ed. Broché, France, 1988, p.124.

⁶ *Ibid.* p.125.

⁷ Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Op.cit.* p.219.

central de cette écriture. La nostalgie, la critique des esprits et des idéologies sionistes ou communistes sont des thèmes qui reviennent, qui se croisent et qui donnent naissance à une écriture du mythe des origines dans les écrits de l'auteur.

L'écriture littéraire maghrébine en général, et plus particulièrement la littérature marocaine d'expression française, intègre ainsi le mythe dans un espace romanesque de manière à lui conférer une valeur sociale. Cette intégration résulte des noyaux qui émettent des éléments de réponses aux problèmes vécus par une société dont les repères sont composites.

La disparité des origines, des cultures, des langues et des idéologies des peuples vivant sur le sol marocain ainsi que la présence coloniale, et la crise d'acculturation donnent lieu à une société déchirée entre les problèmes identitaires, et ceux du fonctionnement de l'Etat et du pouvoir oppresseur. Cette société tente, à n'importe quel prix, d'instaurer un climat où règne une vie politique sans perturbations.

Toutefois, le processus socio-historique, emprunté par le Maroc et la littérature reflétant ce parcours, permet de comprendre et d'expliquer la présence de certains mythes dans cette littérature. A ce niveau, nous pouvons émettre le constat suivant : à tel contexte, telle littérature et à telle littérature, telle thématique et à telle thématique, tel mythe.

Cependant, ce constat n'exclut en aucun cas la présence des mythes non équivalents à la thématique, ou la pluralité des mythes dans une même œuvre littéraire.

III- Le charme du mythe

III-1- Mohamed Khaïr-Eddine, l'homme et l'œuvre

Mohamed Khaïr-Eddine, « *l'enfant terrible de la littérature maghrébine*¹ », voulait faire le poème dont il avait toujours rêvé et trouver une phrase qui résume tout. Le « tout », pour ce poète errant, est un chemin parsemé d'épines qu'il doit parcourir pieds-nus. Un rêve, un parcours, un objectif... Si tel était l'itinéraire voulu par l'auteur, qu'en est-il de son début, de sa traversée et de sa fin ?

Cette fin fut identique à celle de tous les êtres humains : la mort. Mohamed Khaïr-Eddine s'est éteint durant le mois de novembre 1995, rongé par le cancer : « *Il est parti sans faire de bruit, comme une feuille d'automne qui, progressivement jaunit, se détache de l'arbre, et gît longtemps à son pied avant qu'on ne vienne la ramasser et la ranger parmi les objets oubliés*² ».

L'oubli a accompagné l'auteur avant sa maladie et même quand il était au sommet de sa production littéraire : « *Hier, tu étais vomé par les ruffians. Tout le monde t'évitait [...] même tes « amis », d'écriture et de combat, évitaient ta compagnie*³ ».

Ce rejet de la part des amis et des ennemis, proches et éloignés, trouve son explication dans le parcours de la littérature de combat mené par Mohamed Khaïr-Eddine.

Né en 1941, à Tafraout au Sud Marocain⁴, l'auteur maghrébin et un fils de commerçant. Il mène une enfance pareille à celle de la plupart des enfants de sa région. Séduit par la littérature dont il fait la découverte à travers les textes de littérature française et, malgré l'opposition du père, l'enfant cède à son désir et entre en littérature.

¹ Zohra Mezgueldi, *Oralité et stratégies scripturales*, thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn et Marc Gontard, soutenue à l'université Lumière II, Lyon, 2000, p.31.

² Rachida Saïgh Boust, « Mohamed Khaïr-Eddine : *repères et portrait du poète* » dans « *Mohamed Khaïr-Eddine, texte et prétexte* », Actes du colloque international, université Cadi Ayad, Marrakech, 1996, p.11.

³ Abdelkader Serhane, *Mohamed Khaïr-Eddine, texte et prétexte*, Op. Cit, p.318.

⁴ Toutes nos informations biographiques ou bibliographiques sont puisées dans la thèse de doctorat de Zohra Mezgueldi p.p.08-20, et dans les actes du colloque international sur l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine qui a eu lieu à l'université Cadi Ayad, Marrakech, op. cit.

La rébellion est innée chez Khaïr-Eddine. Son premier pas dans son parcours fut une contestation, un refus d'obéissance à son père qui lui a tracé un avenir complètement différent. Très jeune, il a commencé à publier des poèmes dans *La Vigie marocaine*. L'année 1964 témoigne d'une vraie effervescence littéraire chez Mohamed Khaïr-Eddine. Deux poèmes intitulés « Nausée noire » et « Poésie toute » édités respectivement à Londres et à Casablanca. Le premier aux éditions « Siècle à mains » et le second à l'« Imprimerie du Nord ».

Cependant son projet d'écriture fut entamé en 1961, à la suite du séisme qui frappa la ville d'Agadir le 29 Février 1960. Mohamed Khaïr-Eddine, employé de la sécurité sociale, fut envoyé dans cette ville pour enquêter auprès de la population. Il s'installe dans la ville sinistrée de 1961 jusqu'à 1963, où il met en gestation les poèmes intitulés « L'enquête » et un roman portant le nom d'*Agadir*. Après un travail latent et tout en résidant sur les lieux du séisme, Mohamed Khaïr-Eddine, prépare la naissance des deux œuvres qui voient le jour en 1966 et 1967, respectivement aux éditions de l'Heure à Bruxelles et du seuil à Paris. Cette même année témoigne d'une fécondité littéraire chez l'auteur d'*Agadir*. Deux poèmes intitulés « Faune détériorée » et « Le Roi » apparaissent aux éditions Brand. « L'Enterrement », une nouvelle parue dans *Preuves* n° 184, à Paris, durant le mois de Juin, vient couronner la production littéraire de Khaïr-Eddine pour l'année 1966.

L'enfant sudiste manifeste un penchant vers la poésie. Toute son âme est incrustée dans les mots reflétant les maux de son existence. Installé à Casablanca de 1963 à 1965, l'auteur donne naissance à une production intense : nouvelle, poèmes et roman. L'auteur de *L'Enterrement* vivait un malaise et n'arrivera jamais à se réconcilier ni avec soi-même ni avec les siens. Pour ces raisons et d'autres, il décide d'enterrer une page de son existence au Maroc, son pays natal et de voguer vers la France.

L'année 1966 a marqué la vie de Khaïr-Eddine par sa production abondante. Deux prix littéraires lui ont été décernés pour « Faune détériorée » et « L'Enterrement ». Il adhère à la naissance de la revue *Souffles*, tout en collaborant avec d'autres revues telles : *Présence Africaine* et *Les Lettres*. L'exil volontaire de l'auteur l'a obligé à travailler comme mineur dans le Nord de la France. Il animait aussi des émissions radiophoniques nocturnes pour « France Culture ». Cette tâche de plus, lui a permis de faire des rencontres marquantes et a influencé sa production.

En 1968, il publie *Corps négatif*, suivi d'*Histoire d'un bon dieu* aux éditions du Seuil. *Soleil Arachnide*, un recueil de poèmes, paru une année après et édité aux mêmes éditions, obtient le prix de l'amitié Franco-Arabe. Fidèle aux éditions du Seuil, Mohamed Khaïr-Eddine y fait paraître en 1970, *Moi l'aigre*. « Tombeau de Che Guevara » est un poème paru dans la revue *Alif* n°1, à Tunis, durant le mois de Décembre de l'année 1971, à la page 72-73.

Deux ans plus tard, la plume de l'auteur d'*Agadir* accouche d'un roman intitulé *Le Déterreur*. Visiblement, l'auteur alterne romans et poèmes même s'il considère qu'« *il n'y a pas de roman, pas de poème, maintenant, il y a l'écriture* ¹ ».

« Bucolique Sijelmassa » et « Ce Maroc » sont des poèmes parus dans l'ordre dans *Alif* en 1974 et au Seuil en 1975. *Une odeur de mantèque* qui marque un retour au roman, paraît en 1976, suivi d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, en 1978 ; les deux œuvres sont éditées toujours au Seuil. « De Casa à Bogota » et « Permanence de Taos Amrouche », sont des poèmes parus en 1979.

Après des années d'exil et d'errance, de quête et de perte, Mohamed Khaïr-Eddine rentre au Maroc en 1980. Une décision qui ne peut avoir qu'une explication possible : L'auteur veut mettre fin à son exil et rejoindre le sol sur lequel il est né. Il précise dans un article intitulé « *Retour au Maroc* », publié dans « *Ruptures* » que ce retour « *a été opéré sur un coup de tête* ».

Lors de sa première année de retour au pays, sa plume fut plus nostalgique. Après « *Le Retour au Maroc* », c'est « *Redécouverte du Sud* », et « *Le lion de la tribu* », « *Aérobie* », « *Obsidienne* » et le recueil de poèmes « *Résurrection des fleurs sauvages* » qui font leur parution en 1981. Deux ans plus tard, les poèmes « *Fascination* » et « *Trident* » apparaissent dans les « *Actes du Congrès Mondial des littératures de langue francophone* », publiés à Padoue.²

Légende et vie d'Agoun'Chich est un roman édité en 1984 au Seuil. Depuis, aucune production littéraire n'a été éditée ou signalée. Apparemment,

¹ Abdellatif Abboubi, *Imagination de l'espace et création romanesque dans l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Noiray, université Bordeaux 3, 1993, p.28

² Actes du Congrès Mondial des littératures de langue francophone, 23-27 mai 1983, Université de Padoue, Italie, 1984, p.666

l'enthousiasme et le bonheur des retrouvailles font oublier à l'auteur son âme, l'écriture.

Toutefois, la lecture des interviews accordées à Mohammed Khaïr-Eddine durant cette même période, révèle qu'il voulait à tout moment rentrer « Chez lui », quitter le Maroc. En 1989, il est de nouveau en France où il donne naissance, une année après, aux poèmes « Ishtar », parus dans *Esprit*.

En 1991, la plume de l'auteur exilé fut plus généreuse. Elle laisse couler beaucoup d'encre et trace trois nouvelles : « La goule », « Parole élémentaire » et « La guerre », parues toutes les trois dans *Esprit* et, un recueil de poèmes *Mémorial* édité aux éditions Le cherche-Midi, à Paris.

L'année 1993 marque un tournant décisif dans la vie de l'auteur. Il apprend qu'il est atteint d'un cancer. En plein conflit avec la maladie, sa plume accélère son mouvement de peur que son propriétaire s'achève avant d'avoir achevé toute sa fortune littéraire. « Villes » et « Asiles » sont deux poèmes parus durant cette même année.

Le mouvement accéléré de la plume fut interrompu par qui, personne ne peut l'interrompre, la mort. Des poèmes, des récits et des romans étaient en préparation ou achevés. Certains de ces écrits ont été édités à titre posthume, d'autres demeurent inconnus. Charles Bonn cite « *Reptilles* », un extrait de proses dont la parution est prévue le 15 Novembre 1993 dans *Al-Maghrib*. « Catastrophes et fléaux » et « A mon vieil Ami Ahmed M'jad »¹ sont des poèmes écrits à l'hôpital d'Oncologie de Rabat.

Mohamed Khaïr-Eddine connaît la protestation dans son entrée en littérature, malgré l'opposition de son père. Il se nourrit de la révolte dans son adhésion au mouvement Souffles. L'auteur d'*Agadir* vit en exil. Il s'agit là, d'un parcours subtile qui orientera sa production littéraire sur le plan formel et au niveau du contenu.

III-2- Thématique(s) majeure(s) de l'œuvre

¹ La parution des deux poèmes fut programmée pour le 08 décembre 1993 dans « Jeune Afrique » n°1717.

Un problème crucial se pose dès que nous abordons la thématique de l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine. Un va-et-vient est « obligé », entre les thèmes abordés dans sa production littéraire et l'itinéraire de sa vie. Loin de prétendre cerner tout événement de la vie de l'auteur, nous essayerons de mettre l'accent sur les plus grandes périodes mais surtout sur la thématique présente dans l'ensemble de son œuvre littéraire.

Entamée par une opposition et clôturée par la souffrance d'une maladie fatale, la vie de Khaïr-Eddine est génératrice d'une écriture littéraire qui suit les pas d'un révolté contre tout. Ainsi l'auteur ne peut être dissocié du circuit qu'il a parcouru spirituellement, intellectuellement et poétiquement.

Le point de départ fut l'immigration du père vers le Nord. Comme la plupart des sudistes allant chercher fortune dans le nord du Maroc, le père de Mohamed Khaïr-Eddine est parti à son tour. Le village fut abandonné aux femmes, aux enfants et aux vieillards. L'enfant grandit dans un milieu particulier par ses données sociales. Son esprit se nourrit de ce désert fui par les siens. Le silence, l'inspiration et la patience s'introduisent au cœur de l'enfant et il en résulte un homme sensible à ce décor. Cette sensibilité prend de l'ampleur, une fois mise en contact avec le capital de la littérature française. La mise en lumière de la sensibilité du jeune talent, se fut avec son premier roman *Agadir*. Le tremblement de terre qui a frappé la ville, en 1960, eut une très grande influence sur l'auteur.

L'histoire évoquée dans ce roman est celle des berbères et de leurs souffrances, depuis l'Antiquité. Mais elle fait surtout référence à des tremblements humains plus terribles qui, pour être évoqués, nécessitent une stratégie scripturale bien particulière. L'écriture est devenue pour le sudiste un tremblement et une révolte. La poésie côtoie la narration. Le théâtre s'introduit au cœur du roman. L'écriture, symbolisée par le séisme, est dès lors travaillée par une sorte de mise en question.

Souffles fut le climat favorable à travers lequel, Khaïr-Eddine exprime sa *guérilla linguistique*. De *l'Enterrement* à *Mémorial*, le parcours est long, difficile et exceptionnel. La mémoire récapitule la mise sous terre de toute une vie. Celle-ci a été mille et une fois enterrée et déterrée, sous l'impact de l'exil, le chaos, le séisme et l'errance. A la recherche d'une phrase qui résume

tout, Mohamed Khaïr-Eddine émet : « *Poésie, ma morgue, ma sérénité et mon naufrage*¹ ».

Entre sérénité et naufrage, l'écriture de l'auteur de *L'Enterrement*, demeure une éternelle blessure. Celle-ci a une présence dans la majorité de l'œuvre ; c'est la blessure de la séparation du pays natal et du Sud tant aimé et vénéré.

Au début, fut la séparation, ensuite, la nostalgie des lieux et des origines et la souffrance d'une séparation imposée, enfin, l'apparition d'une plaie béante, dévorant tout remède qui vise sa cicatrisation. *Le Déterreur* qui nous renvoie par opposition sémantique à *L'Enterrement*, expose un phénomène subversif à travers l'acte commis qui est « le déterrement des cadavres ». Le récit relate un moment capital de la vie d'un condamné à mort qui, dans l'intervalle séparant sa vie de sa mort (son exécution), nous offre un flash-back de toute une vie. Il s'agit d'un déterrement des souffrances, des horreurs et des existences menées.

Ce remue-langage symbolisé par un remue-terre, un remue- événement et un remue-cadavres s'explique par une perpétuelle remise en question. Le cadavre évoqué dans *Le Déterreur*, s'enracine dans les écrits de Khaïr-Eddine. Dans « Horoscope », un poème paru, dans « *Souffles*² », en 1966, l'auteur se questionne :

Pour qui je parle de transmutation en transes.

Pour qui j'érige un tonnerre dans le mur gris du petit jour.

Cadavres ? Que parmi le basilic où je me gave.

Du cambouis des peurs géologiques.

Le cadavre, image angoissante dans sa totalité, car elle symbolise la mort et la fin, se croise avec le corps négatif. Évoqué dans *Agadir* : « *Je vais dans un pays de joie, jeune et rutilante, loin de ces cadavres*³ », l'acte commis par le déterreur peut s'expliquer, sur un autre plan, comme étant un acte de

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Soleil arachnide*, Ed. Seuil, Paris, 1969, p.27

² Revue « *Souffles* », N°1, Premier trimestre, 1966, p.29.

³ Mohamed Khaïr-Eddine, *Agadir*, Ed. Seuil, Paris, 1967, p. 143.

purification de tout ce qui tourmente l'auteur : la haine, la révolte, l'aigritude¹, l'errance, le rêve, la vie et l'injustice.

Une haine de tout : « *je déteste mes origines, mes parents, le monde²* », une révolte contre tout ; le langage, l'écriture, les normes, l'ordre et soi-même : « *Je suis un bougre qui tolère pas les autres (...) un écrivain (...) zèbre, chienne³* » .

En optant pour un brouillage générique, Mohamed Khaïr-Eddine exprimait sa violence et son « aigritude » vis-à-vis de tout un système. La destruction des formes narratives traditionnelles qu'il opère dans ses écrits n'est qu'une image d'un combat mené contre la tyrannie d'un pouvoir défaillant. L'errance, qui faisait partie de son existence, l'a énormément marqué :

*Enfant du pur désert
du vrai, du seul désert,
vous n'êtes ni d'ici ni de là-bas, mais des Zombis,
et moins encore que des errants.⁴*

Son rêve, son pur rêve est de bâtir sur le vide, tout refaire. Dans cette optique, la ville idéale dont rêvait l'auteur d'*Agadir* s'impose comme un rêve suprême :

« Khaïr-Eddine imaginait une vie idéale dans une ville idéale ; [...] La ville idéale serait gouvernée par des sages, un mini-état assez riche et assez démocratique pour accorder à chaque citoyen sa part de liberté⁵ ».

Le « sudique », comme il aime se nommer,⁶ n'a rien laissé au hasard. Les thèmes abordés dans son œuvre ne sont que la création d'un esprit errant et révolté. Toute peine, tout chagrin, tout vécu et toute réflexion sont traduits par et dans ses écrits. Une linéarité thématique devient évidente, cependant, la

¹ Ce terme est présent dans « *Moi l'Aigre* » de Mohamed Khaïr-Eddine.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Moi l'Aigre*, Ed. Seuil, Paris, 1970, p.11

³ Mohamed Khaïr-Eddine, *Le Déterreur*, Ed. Seuil, Paris, 1973, p.62

⁴ Mohamed Khaïr-Eddine, *Vertu du silence, Présence francophone, N°24, 1970*

⁵ Ahmed Raqbi « *Mohamed Khaïr-Eddine, l'écrivain du lieu et des lieux* », texte et prétexte, p.129.

⁶ *Ibid.* p.130.

transgression de cette linéarité demeure possible. *Légende et vie d'Agoun'chich* est un roman qui s'inscrit incessamment dans cette réflexion.

De retour au Maroc, en 1999, l'auteur du *Déterreur* a fait l'enterrement de toute sa vie passée et décide de jouir de ce qui lui reste à vivre. En sillonnant son pays retrouvé après un exil qui a duré plus de quinze ans, l'auteur remarque la transformation qu'a subie son Maroc ; une civilisation périssant et une langue autre : « *Quand vous débarquez dans un pays que vous n'avez jamais vu ou que vous avez déserté depuis longtemps, ce qui vous frappe avant tout, c'est la langue que parlent les gens du cru¹* ».

Une langue que l'auteur ignorait et une culture qu'il découvre à travers le voyage effectué par Agoun'Chich, à la recherche des assassins de sa sœur : « *Ce voyage n'est pas une désertion. Nous découvrons autre chose. Et nous nous enrichirons peut-être, tu verras²* ».

A l'image d'Agoun'Chich, Khaïr-Eddine est retourné dans son village natal. Face à ce qu'il a qualifié de « *pollution humaine* » ou de « *catastrophe humaine³* » et « *en ces lieux où la géologie et la métaphysique se mêlent⁴* », et où tout sentiment de pureté est censé exister, l'auteur se recherche à travers les éléments. L'âme est déçue par le paysage et se livre ainsi à un long voyage. La culture, la langue, l'identité et les origines, furent les constituantes d'un tableau exposé par un personnage, puisé dans une légende locale, qui finit par s'allier à un violeur et au caïd pour tous les trois aboutissent au chemin de la liberté.

Mohamed Khaïr-Eddine fait jaillir des thèmes imaginaires à partir de thèmes réels. Et l'inverse est probable, les voyages oniriques et les rêves dans *Légende et vie d'Agoun'Chich*, *Une odeur de mantèque* ou *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants ...*, nourris de la mémoire et des souvenirs, alimentent la thématique majeure de l'auteur d'*Agadir* : l'existence.

Toutefois, cette thématique, dynamitée en sous-thématiques, qui se complètent et se heurtent, est déchiquetée par la violence et la rature. Elle oscille entre deux pôles extrêmement paradoxaux. Le premier est tatoué par la

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Légende et Vie d'Agoun'Chich*, Ed. Du Seuil, Paris, 1984, p.08.

² *Ibid.* p 66.

³ Expressions citées par Mohamed Khaïr-Eddine dans un entretien « *Mohamed Khaïr-Eddine chez Bernard Pivot* », émission Apostrophe, Archive INA.1985.

⁴ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1984, p. 20.

révolte, le chaos, la contestation, la transgression, la résistance, le cataclysme et les ruines. Le second est travaillé par le désert, le sud, l'exil, la quête, les origines, la liberté et l'errance. Un paradoxe qui converge vers un seul point et fait déverser les deux pôles dans le même moule : tout détruire et reconstruire à nouveau.

Si le déterreur a transgressé l'interdit, Mohamed Khaïr-Eddine a fait de même avec l'écrit. Il a su dire sa blessure à travers « une écriture raturée d'avance¹» et une richesse thématique inépuisable. Celle-ci nous donne l'opportunité de fouiner dans les toiles de fond de quelques thèmes véhiculés par les écrits de cet auteur marocain et découvrir les secrets que peuvent dissimuler les textes dans leurs âmes.

III-3- La séduction par les mythes

Nul ne peut choisir son nom, ses parents ou ses origines. Renier ces derniers, c'est s'opposer à une évidence. Mohamed Khaïr-Eddine est un être doublement paradoxal. Bien qu'il déteste ses origines et ses parents selon ses dires, (si nous pouvons lui attribuer les propos mentionnés dans *Moi l'aigre*), il défend sa culture, sa langue et son identité. L'homme berbère est présent dans sa prose et dans sa poésie. Le berbérisme est omniprésent à travers son œuvre littéraire : les coutumes, les traditions, les rites, les rituels, les croyances et même les superstitions berbères y sont évoqués. Situé dans la périphérie d'une culture berbère et d'une littérature qui fait parler la culture française, l'auteur d'*Agadir* a déterré un élément culturel, pour faire renaître et par la suite revivre les deux cultures.

Le mythe, un aspect fondamental de la culture, est ciblé par Mohamed Khaïr-Eddine. Quelle que soit l'origine des mythes, ils sont fortement évoqués dans ses écrits. Et loin de prétendre, à ce stade de notre travail, à une approche exhaustive de cet aspect dans toute l'œuvre, nous précisons qu'il s'agit d'une lecture de quelques mythes incrustés dans les textes de l'auteur.

III-3-1- Les mythes berbères :

Puisés dans la culture berbère, les mythes que nous évoquerons sont les plus dominants dans l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine. Ce n'est pas d'une

manière exhaustive qu'ils vont être cités : c'est leur radiation, dans les textes, qui nous a interpellés.

Le premier mythe est celui de la Kahina. Elle s'appelait « la Kahina, la Kahya, Dihya ou Damya ¹ ». La Kahina ayant une double signification : « la sorcière car elle fut haïe par les musulmans ² » et « la prêtresse ou Cahen/Cohen qui dérive de l'hébreu ³ ». Dahya ou Damya signifie : « la belle ⁴ » en chaoui. La reine des Auras était la fille de Matya, chef de la tribu des Djawas ⁵. Celle-ci dominait les Aurès. La naissance de Kahina fut considérée comme une malédiction car son père n'avait pas de descendance et voulait avoir un garçon ⁶. La venue au monde de la belle des Aurès fut pour lui « une impuissance ». L'esprit téméraire et le tempérament fougueux de cette femme d'une extrême beauté ont été révélés dès son jeune âge. Elle succéda son père et devint le chef de sa tribu. La prêtresse ou la devineresse mit toute son énergie dans la lutte contre l'invasion arabo-musulmane. Elle ordonna la mort de Okba et régna sur sa tribu durant plus de 65 ans car elle vécut 127 ans ⁷.

Cette femme légende, symbole de la force, de la rébellion, de la guerre, de la sagesse et de l'amour, devint un mythe de l'histoire maghrébine. Elle fut introduite par l'auteur de *Mémorial*, dans certains de ses romans, elle intervient dans *Agadir* au niveau de la partie théâtrale du roman. Son intervention se présente sous forme de dialogues brefs. Cette figure berbère est considérée comme une résistante. Son objectif fut l'assassinat du roi.

La manière avec laquelle la Kahina fut introduite dans *Corps négatif suivi de l'Histoire d'un bon dieu* est différente. Présentée comme une femme inconnue, c'est elle-même qui dévoile sa propre personnalité. Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, la Kahina se présente autrement « un spectre ou un djinn ⁸ ». Son intrusion dans le texte est secondaire et brève. Mais ce qui accroît l'ambiguïté de la situation c'est le moment durant lequel,

¹ *Encyclopédie Berbère*, « La Kahina » de Gabriel Camps et Salem Chaker, p.795 mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 17 septembre 2013. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2554>

² *Ibid.* p.795.

³ *Ibid.* p.796.

⁴ *Ibid.* p.796.

⁵ *Ibid.* p.797.

⁶ Christine Sauty de Chalon, *Princesse Kahina, Jeanne d'arc des Aurès*, Ed. Broché, France, 1996, p.51.

⁷ *Ibid.* p. 95.

⁸ Mohamed Khaïr-Eddine, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, Ed. Seuil, Paris, 1978, p. 89.

elle eut intervenu : c'est lorsqu'on tire sur le Caïd. Elle intervient, dans l'intervalle qui sépare l'éclatement du coup de feu et la mort du Caïd, dire :

*Le temps efficace s'est dissous dans l'air puissant
 Qui gonflait les poumons des braves peints d'indigo !
 Ils marchent maintenant vers l'éther, l'Ordre ancien !
 Plus vrais que ce roi couché sur des sofas, camions, rotules
 qui roulent vers le désert superbe !
 (...)Nul plus que ce peuple éventé sur mon ventre
 Traîné hors de soi en des villes enfumées
 Peuple de haillons rapiécés, peuple en sursis !
 Nul hormis toi ne trempe dans la fange des sorts
 Et n'ourdit le grain de sable qui me parle des tribus !¹*

A la mort du Caïd, la notion de démocratie est évoquée par la reine des Aurès. Une image contemporaine est ainsi attribuée à la Kahina et qui intensifie son symbolisme et son aspect mythique ; faire parler la Kahina de la démocratie est un acte à la fois réfléchi et osé car la reine avait comme objectif de: protéger la terre avec tous les moyens et les stratégies :

*O peuple assis sur la crête de mes doutes !
 Horreur lucide et vaste offre qui me déroute !
 Jamais pardon ne fut plus âpre ni plus dur à mes
 redoutes !
 (...)J'apporte des grenades, des fusils, j'apporte des
 balles !
 Ajoutez courage, ajoutez intelligence
 Et nous ferons d'ici un pays démocratique !²*

La disparition de la Kahina se fait de la même manière que son apparition :

« *dehors, des coups de feu. Apparaît le spectre de la Kahina, la berbère rebelle³* ».

Si elle est introduite ainsi, elle part en s'éclipsant après avoir dit ceci :

¹ *Ibid.* p.91.

² *Ibid.* p.92.

³ *Ibid.* p.93.

*Adieu terre brûlée !
Adieu le printemps féroce dont ma robe lamentable
conserve le secret des verts délires !²*

Nous ne cherchons nullement à expliquer la causalité du recours à ce mythe mais surtout à tisser le lien entre le personnage en question et le mythe choisi.

Connue par sa stratégie politique et ses stratagèmes guerriers, la Kahina est devenue un mythe grâce à ses apparitions et ses disparitions inattendues et ses attaques subites. Une magie s'opère entre ses éclipses et ses surgissements. A ce constat, viennent s'ajouter des caractéristiques censées exister uniquement chez les hommes ; la force, l'énergie et la sagesse. A cette magie et ces propriétés exceptionnelles, s'ajoute l'aspect véridique de l'existence du personnage, un point de consolidation des piliers du mythe.

Ainsi, le mythe est construit : imagination, magie et caractéristiques extraordinaires, le tout fusionné dans un être surnommé « *La gazelle des berbères* »¹, ce qui donne lieu à un paradoxe qui tend inévitablement vers le mythe.

L'intrusion de Dihya, dans *Agadir* a eu lieu pour certaines de ses caractéristiques. Courageuse et rebelle, elle est la seule à oser dire du roi :

*Vos royautés cent fois interdites, vos danses
d'éclipses,
Vos interruptions dans le galop du sang,
Vos crimes
Vos fastes sans basilic sans vraie fête le peuple
opprimé de faim molesté d'astres intangible.
Pérégrinant aux confins du néant².*

Quant à la présence de la rebelle dans *Corps négatif suivi de l'Histoire d'un bon dieu*, elle se relie à une ambiguïté. Femme inconnue dans son intervention, dévoilant sa propre identité, elle demeure toujours en possession

¹Christine Sauty de Chalon, *Op.cit.* p.49.

²Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1967, p.59.

d'un secret inexplicable : son existence. Preuve à l'appui ; la multiplicité des noms attribués à ce personnage, la diversité des lieux auxquels elle appartenait et la pluralité des versions de son histoire.

Cependant une vérité est indiscutable, elle est la révoltée : « *Je m'appelle la brulée-vive [...], je suis l'aigle femme [...], je m'appelle la tuée-vive de son visage de sarrasin-et-de violette Kahina*¹ ».

Déterrée de sa mémoire culturelle ou évoquée pour des raisons scripturales, la Kahina demeure l'image des figures féminines ensevelies dans les plis et les replis de l'oubli et dans les affres du silence.

Lors de notre lecture de l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine, nous avons été interpellée par la présence d'un autre mythe largement répandu chez les berbères. Bien que l'invasion arabo-musulmane ait ciblé les croyances ancestrales et tout aspect fabuleux chez les Berbères, quelques mythes ont survécu à cette tentative d'anéantissement.

« Anzar, Taslit n'Ounazar, Boughenja, Thaslith n'Ouamen² », une pluralité d'appellations fut attribuée à un même mythe. Celui-ci est revendiqué par les différents pays constituant le Maghreb, ce qui lui octroie une multiplicité de versions. Lié au rituel d'obtention de la pluie, ce mythe fait partie des légendes qui ont marqué la société berbérophone. Pour aller dans les profondeurs de ce legs culturel, nous avons opté pour deux versions enterrées chez deux populations et deux régions différentes.

Chez les Aït-Ziki dans la vallée du Haut-Sébaou, en Kabylie, la légende racontait qu'

« Il était jadis un personnage du nom d'Anzar, c'était le dieu de la pluie. Il désirait s'unir à une jeune fille d'une merveilleuse beauté, la lune brille dans le ciel, ainsi elle brillait elle-même sur la terre. Son visage était resplendissant, son vêtement était de soie chatoyante. Elle avait l'habitude de se baigner dans une rivière aux reflets d'argent. Quand le dieu de la pluie descendait sur la terre et s'approchait d'elle, elle prenait peur et lui se retirait. Un jour, il finit par lui dire : Tel l'éclair j'ai fendu l'immensité du ciel, Ô toi, étoile plus brillante que les autres, donne-moi donc le trésor qui est tien sinon je te priverai de cette eau. La jeune fille lui répondit : je

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Corps négatif suivi d'Histoire d'Un bon Dieu*, Ed. Seuil, 1968, p.p.110-116.

² Gabriel. Camps et Salem. Chaker, « Anzar », *Encyclopédie berbère, Tome O6 | Antilopes – Arzuges* mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 17 mai 2014. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2424>

t'en supplie, Maître des eaux, au front couronné de corail. (Je le sais) nous sommes faits l'un pour l'autre... mais je redoute le « qu'en dira-t-on »... A ces mots, le Maître de l'eau tourna brusquement la bague qu'il portait au doigt : la rivière soudain tarit et il disparut. La jeune fille poussa un cri et fondit en larmes. Alors, elle se dépouilla de sa robe de soie et resta toute nue. Et elle criait vers le ciel : Ô Anzar, Ô Anzar ! Ô toi, floraison des prairies ! Laisse à nouveau couler la rivière, et viens prendre ta revanche. A l'instant même, elle vit le Maître de l'eau sous l'aspect d'un éclair immense. Il serra contre lui la jeune fille : la rivière se remit à couler et toute la terre se couvrit de verdure ¹ ».

Cette première version, très connue en Algérie, paraît simple. Cependant, une version, assez compliquée, est répandue dans la région du Haut-Atlas marocain, plus précisément chez la tribu des Aït-Hdiddou, l'une des fameuses tribus de la confédération des Aït-Yefelman.

La légende marocaine stipule qu'il y avait eu dans une époque lointaine, deux amoureux dont les parents refusèrent le mariage. Ils moururent d'amour et se transformèrent en deux lacs : Isli et Tislit signifiant « Le fiancé et la fiancée »². Les deux lacs font partie de la montagne d'Imilchil. D'un bout à l'autre de cette montagne, Tislit envoyait des vers devenus légendaires à son amoureux qui y répondait par des vers non moins pathétiques :

*« Je pleurerai
Pleure
Faisons comme les oiseaux
O mon bien aimé
Appelle Yaâkoub et que je l'appelle³».*

Le contenu de ces vers nous oblige à évoquer la légende génératrice de celle des deux lacs. Dans la culture amazigh du moyen Atlas, une légende évoquait ceci : « *Il était une fois, il y a de cela bien longtemps, deux amoureux qui avaient défrayé la chronique par leur idylle merveilleuse. Mais le dieu de l'amour, outré par un manquement aux règles, après les avoir*

¹ Gabriel Camps et Salem Chaker, *Op.cit.* p.1335.

² Marie Luce Gélard, « Une cuiller à pot pour demander la pluie. Analyse de rituels nord-africains contemporains », *Journal des Africanistes*, numéro spécial « Sahara : identités et mutations sociales en objets », Paris, 2006, pp. 81-102

³ *Ibid.*, p.1336

transformés en oiseaux décida que les deux amoureux vivraient dans la même forêt sans jamais pouvoir se voir ¹».

Ces damnés de l'amour sans raisons apparentes font couler les larmes de ceux qui croient à l'amour. Les oiseaux s'interpellent : « *on entendit dire clairement : 'Yaâkoub' puis 'Ishaak' ²* ». Un calvaire fut infligé à ces deux amoureux. Leur interpellation leur permit de se rapprocher l'un de l'autre, jusqu'à ce qu'ils occupent le même arbre : « *A ce moment-là, craignant de crier en même temps et ne pas s'entendre, ils se taisent tous les deux en même temps, et un lourd silence enveloppe la forêt ³* ».

Et comme tout silence peut être interrompu, celui des maudits de l'amour le fit après une longue attente : « *Le désespoir, la lassitude mais surtout la volonté de recommencer de nouveau les prend tous les deux en même temps : ils s'envolent chacun dans une direction et, quelques kilomètres plus loin, ils se reposent sur la cime d'un cèdre, d'un chêne, d'un pistachier sauvage, d'un quelconque arbre. Puis le calvaire de l'absence, de la nostalgie, de la douleur recommence à crier : 'Yaâkoub', 'Ishaak'...⁴* ».

Ainsi, les deux jeunes gens qui se sont rencontrés et se sont aimés de toutes leurs forces, mais appartenaient à deux tribus devenues rivales pour une affaire non dévoilée. Leur mariage était impossible, à l'image des deux oiseaux leur calvaire fut entamé. Cependant : « *[...] un merveilleux arc-en-ciel fait par les mains de l'amour, s'étendait d'un bout à l'autre du lac, formant une couronne magistralement portée à la tête des deux amoureux d'Aït-Hdiddou⁵* ».

Qu'il s'agisse d'oiseaux, de lacs ou d'un jeune homme et une jeune femme, le destin fut unique : « *Je sais que ce lac sera notre adresse pour l'éternité. Tu verras, nous allons vivre dans la mort puisqu'on a été forcé de mourir dans la vie⁶* ».

Une fin tragique et identique à celle de Roméo et Juliette. Une simple histoire d'amour en apparence nous mène vers une chute libre. Cette apparence si banale nous oriente vers le chaos, la catastrophe et le cataclysme.

¹ Gabriel Camps et Salem Chaker, *Op.cit.* p.1337

² *Ibid.* p. 1337

³ *Ibid.* p.1337.

⁴ *Ibid.* p.1339.

⁵ *Ibid.* p.1339.

⁶ *Ibid.* p.1342.

Mohamed Khaïr-Eddine a investi le mythe de « Tislit Ouaman » dans son récit « *Il était une fois un vieux couple heureux* ». Le poème que Bouchaïb va rédiger aura le même titre que le mythe : « *Tislit Ouaman* ». Le vieux précise à sa femme que son écrit résumera l'idée suivante :

« La fiancée de l'eau perd son ami à cause du soleil. Rendue folle par sa disparition, elle monte au septième ciel, regarde un bon moment l'univers étoilé et noir, puis elle s'élance dans le vide sidéral. Dès lors, il n'y a plus de tonnerre, plus d'orage, aucune averse, aucune ondée. C'est le début d'une grande sécheresse sur terre. Les hommes ont beau faire des prières rogatoires, aucune goutte d'eau ne tombe plus du ciel. Les vallées s'assèchent, les cailloux apparaissent sous l'effet du vent, la désertification prend d'assaut les sols autrefois fertiles ¹».

Fortes ressemblances et infinies différences marquent ainsi le mythe avec ses multiples versions et le poème de Bouchaïb. Le recours à cette légende berbère s'explique par la trajectoire identique de l'histoire du récit et celle de Tislit Ouaman.

Puisé dans la propre culture de l'auteur, ce mythe sert de passerelle entre le récit et le poème de Bouchaïb. La co-présence de ces trois données ; mythe poème et récit, nous offre une transposition particulière. L'idée du poème et le récit du mythe tendent vers le cataclysme, l'histoire du récit de Khaïr-Eddine aussi.

L'auteur d'*Agadir* s'est approprié du mythe le Tislit Ouaman. Il l'a adapté à l'idée du poème de son personnage principal et il l'a positionné dans le même sens que l'histoire du récit *Il était une fois un vieux couple heureux*. Nous pouvons, dès lors, penser à la notion de mise en abîme et comprendre le choix du mythe, sa contextualisation et sa recontextualisation. Et de là, expliquer le choix d'un tel mythe, signaler encore une fois l'exigence thématique et observer les joyaux enfouis dans la culture berbère et l'esprit de Mohamed Khaïr-Eddine qui a osé tisser sa culture avec une écriture littéraire de langue française.

Si le sudiste a trouvé ce qu'il cherchait dans le mythe de « Tislit Ouaman », d'autres mythes berbères étaient sa cible. L'auteur ne cesse de déterrer des légendes dissimulées dans les entrailles de la culture berbère.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, pp.129-130.

Dans *Légende et vie d'Agoun'Chich*, des mythes berbères émergent et nourrissent le texte du début à la fin. La légende de Lahcène Agoun'Chich est l'axe autour duquel gravite toute l'histoire du roman. Comparé à Lahcène Ifoughine, un ancêtre de l'auteur lui-même¹, Agoun'Chich est vu comme un bandit et une bute assoiffée de sang. Assassiner est pour lui l'acte le plus banal du monde. Il veut venger sa sœur qui a été tuée par un membre d'une tribu adverse.

Un long parcours lui permet de rencontrer un violeur, de devenir son ami, de connaître les vrais massacres commis par le colonisateur et de prendre connaissance d'un monde autre que celui dans lequel il a vécu. Toute une légende nourrit la métamorphose qu'Agoun'Chich a subie. La résurrection d'Oufoughine et son incarnation dans le personnage d'Agoun'Chich nous introduit d'emblée dans une atmosphère mythique dans laquelle nous assistons à la fois à un fusionnement et un éclatement de mythes berbères.

Des figures berbères sont évoquées, convoquées et mythifiées si c'est nécessaire. Le personnage de la guérisseuse est introduit à travers le portrait d'une vieille savante : « *Cette vieille femme était vénérée dans toute la région. On disait qu'elle était sainte ; elle avait accumulé un savoir théologique immense ; elle n'ignorait rien non plus sur les plantes médicinales(...) Au sens moderne, elle était une psychologue doublée d'une religieuse qui savait démêler le vrai du faux, vivre au rythme du cosmos...² » .*

Ces caractéristiques procurent à la vieille une image identique à Lalla T'lazza T'asemlalt, une figure mythique de la culture berbère : « *D'aucuns la comparent à la sainte Lalla T'lazza T'asemlalt, patronne des Ida Ou Smlal dont le sanctuaire et le mausolée sont situés sur la route de Tafraout(...). C'était une ascète dans toute l'acception du terme, une religieuse comparable à Saint Augustin, autre berbère gagné aux mystères de l'Orient(...). Elle aura tout de même laissé la marque indélébile de ses petits pas d'ange sur le terreau des mémoires...³ » .*

L'image de Sidi Ahmed Oumoussa, évoquée dans le roman est parmi les plus frappantes. La mère de Sidi Ahmed est une vieille veuve abandonnée

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Le Temps des refus, entretiens 1966-1995*, Ed. Broché, Paris, 1999

² Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 1984, p. 117.

³ *Ibid*, p.118

par son unique enfant depuis longtemps. La vieille recouvre la vue à la suite d'un geste accompli par son fils revenant. Il lui effleure les yeux de sa main droite. Les miracles du revenant sont à couper le souffle. Il a ramené la vie à une vache censée être morte, et ce, devant des témoins oculaires.

Légende et vie d'Agoun'Chich, comme son titre l'indique, est toute une légende d'une vie particulière. La légende nourrit le texte, ainsi, différents mythes berbères traversent l'histoire et lui procurent un bon climat pour une meilleure germination.

Le mythe de la jument des tombes vient consolider la terreur du mythe du revenant Ahmed Oumoussa. Une vieille légende berbère relate que : « *les âmes de certaines personnes mortes sortent de leurs tombes sous forme de juments pour errer dehors et suivre les retardataires¹* ».

Hemmou Ounamir, un mythe terrorisant par son contenu, relate l'histoire d'un jeune garçon, orphelin de père, qui s'appelle Hemmou Ounamir. Il est l'enfant unique de sa mère qui l'inscrit à l'école coranique pour qu'il acquière un solide savoir religieux. Un jour, un(e) ange ou *Tanirt* (dans certaines versions : fée, fille du roi des *jnouns*)² fut captivée par la beauté attrayante de ce jeune garçon. Cette créature céleste lui rend visite la nuit et lui enduit la main de henné durant son sommeil. Au réveil, Ounamir se rend à l'école coranique. Le *Taleb* aperçoit son tatouage et le punit à cause de cet acte indigne d'un homme. Le lendemain, Ounamir réussit à capturer l'ange grâce à une ruse conçue par le *Taleb*, celle-ci accepte d'épouser le jeune garçon à condition qu'il lui bâtisse un logis infranchissable. Mais un jour, la mère trouve la clé cachée et viole l'espace interdit. Son secret découvert, la créature céleste regagne le ciel.

Ounamir chevauche son cheval et erre pendant de longues années, avant de rencontrer un aigle qui le portera vers Tanirt. Mais, il devra égorger son cheval et le découper en sept morceaux pour nourrir l'aigle. En cours de route vers le septième ciel, il fait tomber la dernière de ces rations et la remplace par un morceau de sa propre chair. Arrivé au septième ciel, il retrouve sa bien-aimée qui lui pose une nouvelle condition : pour rester auprès d'elle, il ne devra jamais soulever une pierre de la dalle. Mû par une grande nostalgie, le jour de la fête du sacrifice, Ounamir transgresse l'interdit,

¹ *Ibid*, p.120.

² *Ibid*, p.171.

regarde par le trou, et aperçoit sa mère, devenue aveugle à force de pleurer son départ. Elle tenait un bélier sans personne pour exécuter le sacrifice rituel. Bouleversé par l'appel désespéré de sa mère, Ounamir s'élançait à travers le trou, une goutte de son sang redonne la vue à sa mère et une autre immole le bélier¹.

Une lecture de l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine permet de constater sa richesse en matière de mythes. Ce constat est susceptible de nous doter d'une idée, plutôt intuitive : quelques mythes berbères introduits par l'auteur dans ses textes se querellent sur leurs contenus mais, surtout sur leur origine et appartenance.

Le mythe d'Ahmed Oumoussa, ayant des analogies et des dissemblances avec celui de Hamou Ounamir, peut se lire comme une intertextualité établie à partir du Coran et plus précisément ; la sourate intitulée « La vache ». Le mythe de Tislit Ouaman ouvre une perspective particulière. Le terme « Tislit Ouaman » est l'appellation berbère du mythe. Sa traduction en langue française est : « Arc-en-ciel² ». Une équivalence singulière, entre les deux langues : berbère (Amazight) et française, attire notre attention sur le mythe d'Arc-en-ciel, dans d'autres cultures.

L'Arc-en-ciel fait l'objet de nombreux mythes et légendes. En mythologie grecque, c'est un chemin fait par Iris³, la messagère des dieux, entre la terre et le ciel. La déesse de l'air abreuve d'eau les flancs des nuages, et glisse invisiblement sur l'arc-en-ciel, avec lequel elle est identifiée. De là ses noms Aeria, aérienne, Roscida, vaporeuse, et des mille nuances qui couvrent sa robe et ses ailes⁴.

En mythologie chinoise, l'arc-en-ciel est une fente dans le ciel qui est scellé par une déesse utilisant des pierres de sept couleurs différentes⁵. La mythologie japonaise stipule que l'Arc en ciel représente le pont flottant du Ciel ; l'escalier aux sept couleurs, par lequel le Bouddha redescend du ciel.⁶

¹ *Ibid.* p.171.

² Dictionnaire berbère français, version numérique : <http://fr.scribd.com/doc/24805433/TAMTAF>

³ Félix Guirand et Joël schmidt, *Mythes et mythologies*, Ed. Larousse, Paris, 2008 (Première édition 1937), p.730

⁴ *Ibid.* p.730.

⁵ *Petit Larousse des mythologies du monde*, p.349.

⁶ *Ibid.* p.383.

L'ouverture d'une brèche sur les différentes versions attribuées au mythe d'Arc en ciel, n'est absolument pas fortuite. Cela consolide d'une part l'aspect universel des mythes, mais, aussi, l'idée de la dispute du territoire d'écriture, de l'origine et de l'appartenance qui s'établit dans et entre les mythes investis par Mohamed Khaïr-Eddine. Une telle brèche s'élargit pour nous permettre d'entrer confortablement, dans un deuxième volet des mythes, grecs, qui se sont incrustés dans les textes de l'auteur d'*Agadir*.

III-3-2- Les mythes grecs :

Mohamed Khaïr-Eddine est né à Azrou'ado, cercle de Tafraout, dans l'Anti-Atlas. Une partie des plus berbérophones du Maroc. La maîtrise de la langue berbère est pour lui, une évidence, car, il s'agit de sa langue maternelle. Et, comme il est arrivé à faire des études secondaires, il maîtrise la langue du Coran et celle de Rabelais.¹

Issu d'un pays berbère et plus exactement, d'un village Chleuh⁷, instruit dans la langue française, Khaïr-Eddine est situé au carrefour de deux cultures, pour n'en citer que deux. Il ne peut tourner le dos à aucune d'elles. Il s'est nourri, et, par la suite, il s'est servi du trésor enfoui dans les entrailles de ces cultures.

Si sa culture berbère lui a inspiré La Kahina, Taslit Ouaman, Hemmou Ounamir, Sidi Ahmed Oumoussa et bien d'autres qui n'ont pas été évoqués, sa culture française l'a doté de la mythologie européenne et a ouvert devant lui de grandes portes sur la mythologie gréco-romaine.

L'auteur de « Ce Maroc » a bien tendu l'oreille aux vieux mythes berbères. Il a fait revivre et a ressuscité un passé imprégné du mythique et marqué par le légendaire. Néanmoins, il a su fondre des mythes grecs avec sa création littéraire. Une image d'un amour fusionnel entre mythe et écriture est à apprécier tout au long de ses textes.

Agadir, le premier roman de Khaïr-Eddine, nous introduit aux secrets enfouis de la mythologie grecque. La trame de cette œuvre est l'histoire d'un fonctionnaire ayant comme mission : enquêter auprès de la population de

¹ Jacqueline Arnaud, « Une odeur de mantèque », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1978, volume 25, N°25, pp.167-172.

cette ville sinistrée, à la suite d'un tremblement de terre. Décrire l'état des lieux, regrouper les requêtes des habitants et assurer, par la suite, leur exode vers une autre ville, telles sont les tâches que l'envoyé spécial doit accomplir. Les rescapés de la catastrophe ne veulent pas quitter leur ville qui est, à en croire l'auteur, le berceau de leur civilisation et la matrice où se formera leur histoire.

La première lecture du roman nous offre une histoire sans troubles. Toutefois, une lecture approfondie nous permettra de comprendre qu'il s'agit d'une révolte contre tout : un pouvoir oppresseur, des croyances ancestrales et une société carcérale. Une lecture attentive nous mène directement au cœur de la cible ; des mythes sont réinvestis dans le texte. Le thème majeur du roman est le séisme. Toute une ville a été anéantie. L'auteur a voulu transmettre une image des plus fidèles de ce sinistre. Encore une fois sa culture riche et variée va subvenir à ses besoins : l'idée de la ville engloutie est la première à laquelle il devait penser.

Le tremblement de terre qui a frappé la ville d'Agadir fut d'une grande ampleur. Les conséquences qui en résultèrent furent catastrophiques. Il s'agit, selon l'auteur, d'un anéantissement : « *La ville se réduit à de très vagues édifices dignes d'un album d'archéologie*¹ ». Ainsi, le mythe de l'Atlantide sous-tend le roman. Platon inspire Khaïr-Eddine. Bâtir sur le vide fait partie de l'impossible, cependant, l'auteur du *Déterreur*, n'a pas bâti sur le vide. Il a entamé la réflexion sur le mythe de Platon, à partir du mythe de la ville berbère engloutie.

Légende et vie d'Agoun'Chich, le roman des retrouvailles avec les origines, exhibe sa richesse en mythes grecs. Cités directement, adaptés ou incrustés, ces mythes accrochent l'attention, même d'un lecteur pressé. La licorne², Pan³, Antilope⁴, Ulysse⁵, le mythe de la Genèse⁶ et autres sont forts présents.

En racontant la légende de Lahcène Oufoughine, Mohamed Khaïr-Eddine évoque le mythe de la ville périe :

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1967, p.13.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1984, p.30.

³ *Ibid.* p.68.

⁴ *Ibid.* p.12.

⁵ *Ibid.* p.21.

⁶ *Ibid.* p.78.

« Il était une fois, un homme ayant une famille nombreuse et un immense troupeau de chèvres et de moutons. Il s'appelait Lahcène Oufoughine et avait échappé avec les siens et ses bêtes à un cataclysme tel qu'il n'y avait eu que très peu de semblables dans l'histoire. La légende situe son origine en un lieu appelé Tamdoult n'Ouqqa, ce qui signifie mer intérieure. Il devait s'agir sans doute d'un immense lac d'eau douce... C'était une contrée riche et populeuse qui avait atteint un degré certain de civilisation. On raconte encore de nos jours, que ce pays existe et que, au cours du grand cataclysme, les gens qui vivaient là ont été engloutis par le sol¹ ».

D'Agadir à Tamdoult n'Ouqqa ou des deux villes à l'Atlantide, l'image est identique mais elle ne peut déjouer les infinies dissemblances. Tamdoult n'Ouqqa est le mythe représentatif de l'incrustation des mythes grecs dans les écrits de Khaïr-Eddine. Un passage relevé de *Légende et vie d'Agoun'Chich* montre l'équivalence tissée entre la légende relatée dans le roman et le mythe de l'Atlantide :

L'histoire, parfois subvertie par des émergences antagonistes et donc reconquise au profit de dynastes dominateurs, fait état d'une ville dénommée Tamdoult n'Ouqqa dans le sud marocain. Une ancienne ville avancée économiquement et peut être aussi culturellement. Elle devait être une capitale régionale, un lieu de transit aurifère ou même une puissance minière car il pouvait y avoir dans les environs des mines d'argent. Tamdoult n'Ouqqa était peut-être tout cela à la fois. On avait pu canaliser des eaux torrentielles ou souterraines et il n'est pas exclu qu'il y avait eu là un petit lac alimenté de sources vives. Tamdoult n'Ouqqa était par conséquent une cité florissante au milieu d'un désert de pierre. Un lieu de passage obligatoire. Par la suite, elle devint redoutable, si inquiétante même qu'on dut la détruire. De là sans doute l'origine de ce fameux cataclysme si vite confondu avec une guerre.²

¹ *Ibid.* p.22.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op. Cit.*, 1984, p.31

De l'autre côté de la Méditerranée, et vers 355¹ avant notre ère, le *Timée* et le *Critias* fondent le mythe de l'Atlantide. Comme les autres œuvres de Platon, les textes se présentent sous forme de dialogues entre plusieurs personnes : Socrate, Timée, Critias, Hermocrate,... Un passage que nous avons relevé du *Timée*, nous livre une image de cette ville disparue :

Oui, Solon, il fut un temps, avant la plus grande destruction par les eaux, où la cité qui est aujourd'hui celle des Athéniens était, de toutes, la meilleure dans la guerre(...) En ce temps-là, on pouvait passer par cette mer. Elle avait une île, devant ce passage que vous appelez les Colonnes d'Hercule (...) Or, dans cette île Atlantide, des rois avaient formé un empire grand et merveilleux(...) Cette puissance, ayant une fois concentré toutes ses forces, entreprit en un seul élan d'asservir votre territoire et le nôtre et tous ceux qui se trouvent de ce côté-ci du détroit. C'est alors, ô Solon, que la puissance de votre cité fit éclater aux yeux de tout son héroïsme et son énergie. Car elle l'a emporté sur toutes les autres par la force d'âme et par l'art militaire(...) Mais dans le temps qui suivit, il y eut des tremblements de terre et des cataclysmes. Dans l'espace d'un seul jour et d'une nuit terrible, toute votre armée fut engloutie d'un seul coup sous la terre, et de même, l'île Atlantide s'abîma dans la mer et disparut. Voilà pourquoi, aujourd'hui encore, cet océan est difficile et inexplorable, par l'obstacle des fonds vaseux et très bas que l'île Atlantide s'abîma dans la mer et disparut.²

Si le *Timée* évoque la fin de l'île Atlante, le *Critias* fournit davantage de renseignements sur son histoire, son organisation et ses ressources. D'après le récit de Platon, la richesse minière de l'île Atlante était considérable. On y trouvait de l'or, mais on y fabriquait surtout de l'orichalque. Le sol était recouvert de forêts, qui fournissaient d'importantes quantités de bois. Bétail et gibier abondaient, ainsi que champs de céréales et vergers.

Une force militaire et une richesse incomparables. La ville est enviée. La conséquence de cette envie n'a pas tardé à se manifester ; un anéantissement absolu emporta cette ville dans ses plis sans clémence aucune.

¹ C'est l'année durant laquelle Platon rédigeait le *Timée* suivi du *Critias*.

² Platon, *Le récit de l'Atlantide*, « *Le Timée* » suivi du « *Critias* », traduction par Victor Cousin, version électronique : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Platon/Cousin/Timée.html>.

L'image procurée par les récits de Platon nous livre un tableau identique à celui fourni par Khaïr-Eddine sur *Tamdoult n'Ouqqa*. Les lieux fabuleux ne sont pas si éloignés. Des guerres entre les Athéniens et les habitants de l'Afrique du nord sont signalées dans les récits du philosophe. Les ancêtres des Athéniens auraient repoussés des envahisseurs venus de l'ouest, depuis un vaste continent « *plus grand que la Libye et l'Asie réunies* ¹ » situé en face des colonnes d'Hercule « nom antique du détroit de Gibraltar ² ». Une conjugaison exceptionnelle d'un mythe grec dans l'espace narratif d'une littérature marocaine d'expression française est offerte.

L'imprégnation des textes de Khaïr-Eddine par les mythes grecs ne cesse de nous fournir des images insolites. De *Légende et vie d'Agoun Chich* à *Résurrection des fleurs sauvages*, une autre fusion particulière s'exhibe. La résurrection, ayant plusieurs origines mythiques, côtoie des fleurs sauvages. L'auteur du *Déterreur* nous livre un pan du mythe en expliquant que les fleurs sauvages ne sont que des asphodèles³, une espèce très largement répandue sur l'Afrique du Nord.

Dans un milieu extrême comme le désert, les plantes comme tout ce qui est vivant, adoptent des stratégies de survie. Ainsi, cette plante, aux feuilles-ressorts, s'arrange pour ne pas exposer à l'agressivité du soleil la totalité de la surface de ses feuilles. En mythologie Grecque : « *le mythe de la résurrection s'est développé surtout après l'apparition de l'orphisme* »⁴.

L'existence du mythe est liée à Atys⁵. La version que nous allons proposer du mythe est celle donnée par Ovide, et qui stipule que :

Cybèle, qui se personnifie sous plusieurs noms : Mère des dieux, Grande déesse et Grande mère, conçut en effet pour Atys, jeune et beau berger de Phrygie, un amour violent mais platonique ; elle lui confia le soin de son culte, en lui donnant l'ordre de demeurer chaste. Mais Attis trahit sa promesse : il s'éprit de la nymphe Sagaritis et l'épousa. Irritée, Cybèle tua sa rivale et frappa de folie l'infortuné

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Mohamed Khaïr-Eddine a précisé dans un entretien parmi ceux réunis dans l'ouvrage intitulé *Le Temps du refus*, précédemment cité que les fleurs dont il parlait sont des asphodèles, en précisant que ces fleurs se trouvent surtout dans le désert.

⁴ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Op.cit.* p.628.

⁵ *Ibid.* p.628.

berger, qui, au cours d'une crise se mutila. Par la suite, la déesse repentante ressuscita Atys sous la forme d'un sapin ».¹

Tel est le mythe de la résurrection chez les grecs, même si « *ce mythe (est dit) importé en Grèce et à Rome²* » car Cybèle est en réalité « *une divinité de Phrygie (...) Elle est sans doute la plus grande divinité du Proche-Orient³* ».

Ce qui nous interpelle encore une fois, c'est la mise en relation entre une plante et sa résurrection. Si la résurrection est en elle-même un mythe universel, qu'en est-il de l'aspect mythique de cette fleur ?

Nous avons signalé antérieurement que cette fleur est un asphodèle. Bien qu'il s'agisse d'une belle fleur du désert, la catégorie de l'asphodèle paraît avoir d'autres charmes à exhiber et d'autres secrets à dévoiler : « *pour les grecs et les romains, les asphodèles sont toujours liés à la mort* »⁴. Ces plantes sont aussi appelées « *fleurs des prairies infernales* »⁵. Si elles sont liées à Hadès, elles le sont aussi avec Perséphone : « *personnage mythique à qui, il est permis de revenir provisoirement sur la terre* »⁶. Ainsi, cette plante revêt une symbolisation mythique diverse. Elle est la fleur des enfers, celle de la mort et de la résurrection.

Néanmoins, une autre lecture nous a menée à formuler des constats à propos de cette fleur mythique. En abordant le mythe de la résurrection, nous ne pouvons ignorer « *Asclépios, le médecin, ou Circé, la magicienne qui ressuscitent les morts, grâce à leur connaissance des plantes magiques capables de vaincre la mort* »⁷.

D'autres mythes appartenant à d'autres cultures évoquent la résurrection et suggèrent l'existence de plantes aptes à faire renaître des âmes. Une légende lydienne nous montre le serpent-détenteur du secret de la vie, et, en conséquence capable de ressusciter les morts :

¹ *Ibid.* p.629.

² *Petit Larousse des mythologies du monde*, p. 517.

³ *Ibid.* p.517.

⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Co-éd. Robert Laffont /Jupiter, Paris, 2008, p.808.

⁵ *Ibid.* p.807.

⁶ *Petit Larousse des mythologies du monde*, p. 520.

⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p. 807.

«Un serpent mordit un jour au visage Tylos, frère de Moria; il en mourut sur l'heure. Un géant, Damasen, appelé par Moria, écrasa le serpent. La femelle du serpent s'éloigna précipitamment vers un bois et en rapporta une herbe qu'elle mit sur les narines du monstre. Il revint aussitôt à la vie et s'enfuit avec elle. Moria, témoin de la scène, utilisa l'herbe et ressuscita son frère¹».

Cette légende nous est d'un très grand intérêt. Elle consolide l'idée du ressourcement de cette fleur du champ de la résurrection. Ainsi, nous pouvons dire qu'un agencement entre les fleurs sauvages et la résurrection, ouvre de vastes perspectives sur un texte qui cultivait sa solitude et un mythe sa multiplicité.

Qu'ils soient européens, grecs ou berbères, les mythes sont présents dans l'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine. Une rencontre entre un texte littéraire et un mythe résultera des rapports complexes qui aboutiront à une liaison confuse. Sans être trop alarmistes, nous pouvons dès le départ signaler la complexité de la tâche car la manière dont se manifeste le mythe dans un écrit littéraire diffère d'un texte à l'autre et dans le même texte.

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p. 807.

DEUXIEME CHAPITRE

Sisyphe dans « *il était une fois un vieux couple heureux* »

I- Mon commencement est ma fin :

Mohamed Khaïr-Eddine emprunte l'expression de Charles Perrault¹ « *il était une fois* » pour en composer le titre de son récit. La lecture du titre nous offre un champ d'anticipation sur le contenu et le genre de l'écrit. Cette anticipation est dictée par la fonction attribuée à la formule « *il était une fois* ». Tout récit, qui s'ouvre sur cette expression, est censé être un conte ou plus précisément un conte de fée. Mais, la lecture du récit nous arrache à notre pensée anticipative et nous oblige à patienter, à contempler et à être persévérant.

Le début de l'histoire s'annonce comme étant sa fin. Des ruines récentes, d'un village fantôme, sont exposées comme point d'accès au récit. Un triste amas de décombres, devenu la propriété des reptiles, des arachnides, des rongeurs et des myriapodes, présentait jadis les demeures du village. Des arbres vieux et squelettiques remplacent les vergers d'antan. Des hérissons errants durant la nuit se confondent avec les anciens habitants des lieux, disparus il y a longtemps.

Parmi les ruines, survit les restes d'une maison qui appartenait autrefois à un vieux couple heureux. Cette association entre la vieillesse et le bonheur demeure intrigante. L'homme, Bouchaïb, était un grand voyageur. Il a sillonné le nord du Maroc et une partie de l'Europe. La femme était originaire d'un village lointain. Installé au sud, Bouchaïb ne voulait plus revoir le nord, une rupture qui se décidait longue et sans fin. Il menait avec sa femme une vie paisible. Une petite maison, des arbres fruitiers, un potager, une variété d'animaux et un magasin, au nord, géré par un proche, c'étaient les biens que possédait le couple.

Le vieux, par son statut de fin lettré et de croyant exemplaire et par son caractère perspicace, a pu occuper plusieurs fonctions à la fois : écrivain public, gérant de la comptabilité de la mosquée et policier du village.

¹ Charles Perrault : homme de lettres français. Né à Paris en 1628, il est l'auteur de « Histoires du temps passé », dont font partie les contes les plus célèbres tels : « La Belle au bois dormant », « Le petit chaperon rouge », « Cendrillon ou La petite pantoufle de vair », « Le chat botté »,...

Les journées du couple se ressemblaient. Le vieux les passait entre la mosquée, les champs et le marché hebdomadaire. La vieille s'occupait des tâches ménagères, des animaux, du potager et de ses fameux Tadjins. La nature a infligé à ce couple un rythme de vie monotone ; les mêmes activités quotidiennes, les mêmes préoccupations et les mêmes aspirations.

Privé de toute descendance à cause de la stérilité de Bouchaïb, le couple avait trouvé refuge dans l'amour de ses voisins, de ses animaux domestiques et de tous les habitants du village. La générosité du couple est évoquée à travers ses offrandes : habits, viandes et semoule : les veuves et les démunis parmi les villageois ont besoin de tout.

Le courage du vieux est exposé dans le récit qui relate l'arrivée de la police au village et la réaction de Bouchaïb ce jour-là. Il avait nié la présence des gens recherchés et les avait ainsi sauvés. Ils n'étaient pour lui que des gens d'honneur qui résistaient à la présence du colonisateur sur leur terre. L'arrivée de la police dans le village n'avait pas inquiété les résistants. Ces derniers savaient que leur présence dans le village est sécurisée par les habitants, Bouchaïb et les hauteurs des montagnes qui abritaient le village.

Les péripéties du récit s'enchaînent et laissent entrevoir des événements aussi importants les uns que les autres. Si la mémorable fête, qui a eu lieu dans le village où on a sacrifié deux gros bœufs et on a réparti leur viande sur chaque famille nécessiteuse et démunie dans le village, paraît un événement sans aucune importance, le cas du rêve absurde que faisait le vieux d'une manière répétée est d'une grande portée.

Sans perdre de vue ce rêve, suivons de près l'existence du couple dans cette vallée. Cette existence est soumise au rythme des saisons. Le couple consomme du gibier, recueille des fruits et des légumes de sa propre ferme et sirote du thé à la menthe plantée au pied de tous les arbres qui entourent le potager.

Une année de cette existence mouvementée est caractérisée par un automne pluvieux. Ces pluies ont fait pousser les semences. Quant à l'hiver, sa neige a jalosé la pluie de l'automne. Elle a contribué à faire couler les rivières et à faire jaillir les ruisseaux. Devant une telle image si riche et si fertile, des hommes, qui vivent au mouvement des saisons, ne peuvent aspirer à mieux, car ils baignent dans le bonheur rythmé par la nature. Cette dernière

gère tout le fonctionnement de leur vie. La disponibilité de l'eau, de la nourriture et de l'air pur leur procure calme et tranquillité.

Le récit de Khaïr-Eddine nous offre une image à la fois douce et brutale. Cette image à double face est entamée par un avers représentatif d'un quotidien sans troubles. Les hommes du village ont leurs propres activités et occupations. Ils travaillaient la terre. Ils vont au Souk. Ils font la prière à la mosquée. Ils participaient aux sacrifices et aux rituels du village et ils se divertissaient en jouant aux cartes. Chaque tâche a son charme. Se rendre au marché hebdomadaire est l'évènement qui procure plaisirs et satisfactions aux habitants. En empruntant à pieds ou à dos-d'âne le chemin muletier à travers la montagne, les hommes, les vieux et les jeunes se rendent à leur Souk, indispensable à l'équilibre économique de la région. Ils se ravitaillent en tout sauf en légumes qu'ils ont dans leurs potagers et en fruits qu'ils cueillent sur leurs arbres. Les vêtements sont confectionnés sur mesure au Souk. Les habitants du village considéraient cet endroit comme une source à laquelle tout le monde s'abreuve.

La rentrée au village, avant la nuit, se fait en groupe. Bouchaïb fait toujours partie des premiers à s'aventurer dans cette promenade pédestre. En arrivant chez lui, il trouve de délicieux Tadjines qui l'attendent. Après un dîner copieux, le couple sirote du thé et s'installe sur la terrasse pour passer la nuit loin des mouches mais sous les milles et un petits bruits de la nature.

Les femmes du village ont à leur tour leurs propres besognes : « *tirer l'eau de puits à la force des poignets pour irriguer le potager*¹ », moudre l'orge à la main, faire le ménage, préparer à manger, veiller sur les enfants et effectuer des travaux confectionnés sur mesure pour des femmes habituées à voir leurs mères et leurs grand mères faire le même parcours semé de telles tâches et assumé avec fierté et bravoure.

La destinée des hommes et des femmes se veut traditionnelle. Le pétrole carburant et le carbure de calcium sont les moyens d'éclairage irremplaçables. Les ustensiles de cuisine, faits de terre, sont indispensables. La Tamalhfat², habit préféré des femmes, est inarrachable. Les bijoux d'argent portés par les femmes sont incomparables. Les jeux de carte, assurant l'ultime distraction des hommes, sont incontournables.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.88.

² Tamalhfat :habit traditionnel des femmes berbères.

La tranquillité domine. Le calme règne. L'apaisement effleure les cœurs. L'avenir paraît prometteur et nul ne peut prédire le revers brusque de l'image qui s'est introduit dans le récit avec l'indépendance du Maroc. Cette liberté acquise est sensée prolonger la tranquillité mais l'expression de joie de la liberté est erronée. S'enrichir rapidement, puiser dans les astuces les plus efficaces pour réaliser ses objectifs, accéder à une classe sociale différente et plus élevée, s'emparer des biens légués après le départ des colons, s'entretuer pour de faux ou de vrais trésors, tels sont les premiers signes d'une métamorphose bel et bien effrayante.

Dans le village, la première maison de béton fait son apparition. L'ancienne piste prolongée, permettra aux nouveaux moyens de déplacement d'assurer l'arrivée de leurs propriétaires jusque chez eux les mains sur le volant. Il s'agit des premières voitures : une autre résultante de l'indépendance qui déclenche un processus modulateur visant à adapter la situation des villageois aux nouvelles données : l'indépendance.

Les années passent et le couple assiste aux différents changements que le village subit. Le déplacement au Souk est assuré par des cars, des bicyclettes et même des vélomoteurs. Des magasins ouvrent leurs portes dans tous les coins du village. Les ustensiles en inox envahissent ceux faits avec de l'argile. Les radios se vendent aussi. Ainsi le bruit nocturne des champs fut remplacé par le grésillement des radios. Une minoterie trouve sa place au sein du village et la femme trouve refuge dans cette nouvelle invention qui la débarrasse d'une corvée qu'on lui a longtemps infligée. La pétarade des pompes est entendue près des puits. Les pompes qui retiraient l'eau se substituent ainsi à la force des poignets de la femme.

Ces événements vont transformer de fond en comble le village et le paysage. Le vieux couple n'intervient pas et ne déguste pas les fruits de l'indépendance. Il assiste sans tristesse à ces changements jusqu'au jour où, un vieux du village consomma de la bière jusqu'à l'ivresse, e effet, une caisse de bière, dissimulée par des jeunes au fond d'un puits pour qu'elle refroidisse, fut prise par le vieux pour de la limonade. Le vieux apprécia la boisson et, une canette après l'autre, acheva la caisse.

Cet événement darde l'esprit des villageois. Le mal s'est invité au village. Il s'y est introduit par tous les accès, sans le consentement des habitants. Il erre d'une maison à une autre, d'une âme à une autre. Il se diffuse

et lance son venin dans tous les sens. Les années passent et, sous les yeux du vieux couple, on assiste à une métamorphose sans précédent. L'alcool coule à flot dans le village. La prostitution s'y est installée. La drogue s'y est infiltrée. La mosquée est désertée. Le chômage s'y est fait un chemin. Le béton supplée la pierre. Les anciennes maisons abandonnées commencent à se ruiner : « *Une pierre tombait, une autre suivait, puis les murs cédaient sous le poids des poutres¹* ».

C'est un revers sans conteste le plus terrifiant. Le rythme des fléaux sociaux concurrence celui des pompes et des nouvelles constructions.

Bouchaïb, le gardien des traditions, continue à vivre de la même manière qu'avant l'indépendance. Il fume et boit du thé. Il déguste les Tadjines de sa femme et écrit de temps en temps. Décidé à remettre ses écrits au fkih de la mosquée, le lettré du village est déçu par la réaction de ce dernier. Les écrits ont fini sur une étagère parmi les dizaines d'archives de la mosquée. Mais le perspicace croyant n'a pas perdu espoir. Dès l'arrivée du nouveau fkih, il lui remet un deuxième exemplaire tout en s'attendant à une réaction plus enthousiaste. Dans l'attente que ses poèmes soient valorisés, Bouchaïb se doute du sort que le jeune et cultivé fkih attribuera à ses poèmes.

Le couple observe de loin et de près et discute tout événement : la polygamie qui s'est répandue, l'arrivée des touristes au village, la richesse et ses signes, les groupe électrogènes, les puits creusés à la dynamite, mais surtout la modernité et ses emblèmes qui a fait disparaître : kanouns², lampes à l'huile et bougies. Les adieux ont été fait à tout aspect archaïque et les bras sont désormais ouverts au numérique : les téléviseurs, les paraboles, les décodeurs de chaînes... Un monde étranger envahit l'existence des villageois.

En vingt ans, la mutation est flagrante. Le village est métamorphosé et, bien que le vieux couple soit le témoin du changement des lieux et des esprits, il demeure le garant de la tradition. Le policier du village et sa femme refusent de suivre le parcours emprunté par la plupart des villageois : goûter aux butins de l'indépendance.

Bouchaïb continue à écrire ses poèmes qu'il confie au fur et à mesure au fkih. Ce dernier trouve le manuscrit magnifique et propose au vieux d'en

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.41

² Kanoun : le brasero.

faire un livre. Mais cela exige la disponibilité d'une source financière. Très enthousiaste, le jeune fkih prend contact avec un ami alim¹, et professeur à l'institut de Taroudannt². Le professeur propose l'ouverture d'une souscription pour la publication des écrits du vieux. La procédure entamée aboutira à la réalisation d'un rêve tant attendu et un bonheur qui mérite d'être vécu : « être publié et lu de son vivant³ ».

Le bonheur est de courte durée. L'éditeur exige que les poèmes soient à la fois imprimés et chantés. Faire joindre de la musique aux belles paroles procurera un intérêt incomparable et donnera lieu à un projet plus rentable. Le mal nécessaire frappe enfin à la porte des conservateurs de la tradition. L'apparition des poèmes du vieux exige une édition avec un recours à des techniques et une technologie. La mise en musique des poèmes fait appel à son tour aux mêmes procédés. Ecouter les poèmes chantés demanda un lecteur de cassette, et c'est le point décisif dans la vie de Bouchaïb. La modernité dit son dernier mot, l'acquisition d'un lecteur fut indiscutable.

Les semaines passent et la vieille femme devient fière et plus heureuse avec son mari. Elle ne cesse d'écouter ses poèmes sur les cassettes ou à la radio d'Agadir qui diffuse de temps à autre quelques strophes. Séduite par le plaisir qu'a procuré la radio, la vieille tente celui de la minoterie. Lassée de meuler à la main, elle cède la tâche à l'un des emblèmes de la modernité comme l'avaient fait toutes les femmes du village.

La poêle et le couscoussier en métal remplacent alors les ustensiles de terre. Les couteaux en inox se fraient un chemin vers la cuisine du couple. Un réchaud à gaz arrache sa place au kanoun. Tout se métamorphose. Le souk change. Il adopte l'air de la ville. Il devient un lieu de retrouvailles plutôt que d'approvisionnement, d'achat et de vente. La medersa est complètement transformée. L'étage ajouté fait d'elle une somptueuse bâtisse. Les fêtes collectives sont anéanties. L'inox, le plastique et l'aluminium submergent la terre. Les demeures luxueuses poussent comme des champignons dans la vallée. Les hauteurs du village sont de plus en plus désertées. Le désert gagne du terrain. Les arbres sont de plus en plus coupés. Le climat se modifie. Le

¹ Alim : un savant.

² Taroudannt : Ville du Maroc, située dans la Vallée du Souss. Connue par son marché (souk) qui lui donne le statut de Carrefour d'élevage bovin.

³ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.76.

village subit une énorme mutation et les villageois fuient le fantôme vers la conquête des villes.

Bouchaïb, après le succès qu'avait connu son premier livre, décida d'un deuxième projet d'écriture. Un poème qu'il prétendait intituler « *Tislit Ouaman* ». Le vieux écrit, devine et prévoit l'avenir. La misère s'installe dans les villages du Maroc. Le village du couple est, jusqu'à l'année de l'édition du livre du vieux, épargné. Le rythme de la vie du couple n'avait pas changé malgré la modernité fanfaronne. Le vieux devient célèbre par ses poèmes. Sa notoriété dépasse les frontières marocaines.

Radwane, l'un des meilleurs amis de Bouchaïb, installé depuis plus de trente ans en France, a entendu parler de lui à la radio, depuis son pays de résidence. En visite de travail dans son pays natal, après une longue absence, il rend visite à son ami et lui demande des exemplaires de son livre édité. Bouchaïb lui en remet trois. Un diner est servi à l'invité. Une discussion est ouverte sur la situation politico-économique en France. Ce sujet abordé, mène le débat sur la délinquance, les vols, les viols, la drogue, la prostitution, les émeutes que la France a connus. Bouchaïb conclut qu'il s'agit d'une situation comparable à celle dans laquelle patauge le Maroc. L'ami revenu, repart à nouveau. Le vieux est ému de cette visite inattendue, souhaitée et regrettée par la suite à cause de sa brièveté.

Les jours passent. Les semaines se succèdent et les mois s'enchainent. Un été torride cède la place à un automne sans nuages ni pluies. Le rêve d'une bonne année agraire se volatilise avec les vents qui se substituent aux pluies et aux orages. Tous les projets tombent à l'eau. Il faut penser aux prix de l'orge et à la manière de nourrir les bêtes. La spéculation domine. Les prix augmentent. Les pauvres crèvent. Les vaches, les moutons et surtout les ânes sont relâchés dans la nature. Ils font ainsi la joie des charognards. Une année s'écoule et la deuxième s'annonce encore plus tragique. Tout le monde s'évade des villages et opte pour une nouvelle destination : la ville. Les informations parviennent au vieux qui témoigne, écrit et se lamente sur le sort que subira son village.

Devant une situation pareille, Bouchaïb espère un changement. Un miracle serait seul capable de remédier à cette désolation. Il ne cesse d'y penser. Il a au fin fond de son cœur un brin d'espoir : les puits sont encore pleins et les riches du village peuvent tout acheter. Son village est chanceux.

Les puits seront creusés plus profond. Les pompes se mettront à pétarder. On continuera à irriguer les potagers, à avoir de quoi vivre et faire vivre les bêtes. Faute de tout cela, l'état viendra en aide aux villageois. Ainsi, les déserteurs du village y reviendront. Ils referont tout : construire des maisons, forer de profonds puits, travailler la terre et restaurer leur paradis perdu.

Aucun de ces espoirs n'atteint le cap de la réalité. Tout ce dont rêve le vieux demeure impossible. Malgré la jeunesse terrible que le vieux a endurée et la vieillesse à la fois heureuse et terrifiante qu'il a vécue, il s'accroche à une issue rassurante et à un rêve irréalisable comme celui que nous avons perdu de vue et qui s'est collé à lui. Il le fait à répétition. Il se voit grimper sur un vulnérable amandier. Etant arrivé à saisir le fruit, il dégringole. Gravier l'amandier pour un vieux tel que Bouchaïb est d'une extrême difficulté. Le rêve se répète et la volonté de s'emparer du fruit persiste, une réitération d'un rêve mais aussi de la sécheresse.

Le vieux écrit un nouveau poème dans lequel il devine, prévoit et anticipe les événements. Il a beau rêver, espérer et attendre, la sécheresse est inévitable.

Le récit se clôt sur une image aberrante. Des ruines, que des ruines de maisons, des squelettes d'arbres et d'animaux errants ainsi que des reptiles qui se sont substitués aux habitants des lieux. Tout a changé. La métamorphose touche à sa fin et l'histoire aussi. La clôture se veut un retour au commencement.

II- Métamorphose dictée ou recherchée

Bouchaïb et sa femme : deux personnages dont aucun n'a choisi ni son nom, ni son lieu de naissance, ni ses origines, se sont rencontrés pour former un couple heureux. Aucun n'a prévu la rencontre qui deviendra une liaison longue, solide, mais sans descendance. Les années se succèdent et le temps se fraye un chemin dans le corps et l'esprit du couple en lui infligeant rides et désespoir. Le désespoir d'une descendance, qui a décidé de ne pas venir. Une privation qui a marqué la vie du couple, cependant le bonheur demeure persistant au sein de leur petite maison.

Le vieux, originaire du sud, et ayant sillonné tout le nord et une partie de l'Europe, se voit installé dans son village, soumis à un rythme de vie caractérisé par le calme et la sérénité. Il opte pour des déplacements bien particuliers, des tâches bien déterminées, un mode nutritionnel bien apprécié, un savoir-faire bien reconnu et enfin un succès bien mérité. Ses déplacements le mènent vers les « moussems »¹ annuels et le Souk hebdomadaire qu'il ne rate jamais. Son statut de fin lettré lui a octroyé le poste de comptable de la mosquée et d'écrivain public. Sa perspicacité lui a attribué la fonction de policier du village.

Cet homme considéré comme croyant exemplaire, ne rate aucune prière à la mosquée. Jugé capable d'avoir une place au paradis, il mène une vie paisible. Les rentes mensuelles d'un magasin sis à Mazagan et géré par un cousin, lui facilitent l'existence.

Sa femme, originaire d'une autre montagne, est sa meilleure compagne. Viennent ensuite son âne et son chat. Les coqs et les chèvres ne sont pas à bannir de la vie du couple. Ils leur procurent bonheur et satisfaction en s'invitant dans les Tadjines préparés par la vieille et appréciés par le vieux.

Dans les circonstances où vivent les villageois, les plats garnis à la manière de la vieille ne sont pas donnés à tout le monde. C'est un luxe réservé à Bouchaïb et sa femme. Ceux-ci n'ont pas à se plaindre. Leur vie avance à un rythme sûr et sans surprises. Les enfants censés gâcher leur vie ne sont pas venus. Que peut demander ce couple de plus ? Il nage dans un bonheur particulier que ni les voisins, ni les autres habitants du village ne peuvent

¹ Moussems : fête religieuse qui réunit des gens venus de loin pour célébrer un saint. Les Moussems sont très répandus en Afrique du nord.

déguster. Une maison avec une terrasse pour les nuits d'été, un potager, un verger, des produits qui débarquent de France : tout y est.

Le bonheur du couple apparaît à travers la répartition des tâches. Si Bouchaïb assure ses multiples fonctions en dehors de la maison, la vieille, quant à elle, assume toutes les besognes de l'intérieur. Elle s'occupe du potager, entretient les animaux, fait le ménage et prépare à manger. Ils font preuve d'une complémentarité raisonnable quant au mode de répartition des occupations.

La vie du couple semble être équilibrée sur tous les plans apparents et leurs ressources de vie se régénèrent sans cesse. Le malheur est loin de se mettre sur leur chemin. Ils se nourrissent des traditions dans leur manière de se vêtir, de se nourrir, dans leurs tâches et jusque dans leurs pensées : ainsi, leur vie-même est une tradition. Ils vivent de la terre. Ils cuisinent dans des ustensiles faits de terre. Ils habitent dans une maison dont les matériaux de constructions ne sont que des dérivés de la terre. Ils s'habillent avec des vêtements confectionnés avec des produits d'animaux. Ils ont la terre dans le sang.

Mais un jour, ce bonheur décide d'avoir des ailes. Il s'envole et cède la place à un vent malsain. Celui-ci porte dans son souffle versatile un aspect énigmatique. L'énigme se présente dans l'envers avantageux et le revers pernicieux de cet aspect énigmatique. Le souffle de la modernité frappe aux portes fragiles du village et peut s'infiltrer dans les cœurs et les âmes sensibles des villageois.

Peu à peu, chaque habitant s'abreuve au fleuve de cette modernité. Toutes les valeurs s'anéantissent, et voilà les fléaux sociaux. Le chômage succède au travail de la terre. Le thé apprécié avec la menthe fait place à l'alcoolisme, le mariage précoce ou la polygamie à la prostitution. Tout le monde se bouscule et veut goûter aux aspects d'une modernité tant attendue, excepté le vieux couple.

Bouchaïb et sa femme représentent la tradition. Ils sont ses anges gardiens, jusqu'au jour où on proposa au lettré du village d'éditer ses poèmes calligraphiques et de les mettre en chansons. Ecouter ses poèmes chantés dans tout le Maroc et même en Europe, est une proie attrayante pour un dur

braconnier. Le vieux cède à l'appât en achetant une radio et c'est le point de départ d'une consommation sans modération.

A son tour, la vieille ne peut s'empêcher de déguster cet irrésistible butin. Et si ceux qui sont censés être les garants de la tradition lui tournent le dos, qu'en est-il de ceux qui se sont acharnés sur elle ? Tout un processus s'est déclenché. Le recours au modernisme devint une nécessité mais, nul ne saura qu'il s'agissait bel et bien d'une nécessité morbide. La modernité s'est introduite dans le corps de la tradition. Elle l'a tuée. Et dans le cadavre d'une tradition décadente, elle a déposé les germes d'un cataclysme : la sécheresse. Un village où les habitants mènent une vie paisible, est envahi par un souffle nocif. L'aboutissement n'est que l'anéantissement de toute figure de sérénité et l'invasion de toute forme de souffrance et de malheur.

Dans le tableau dressé, nous découvrons que le rythme de vie du vieux couple n'est en réalité que celui de tous les villageois, avec une seule différence : Bouchaïb et sa femme marquent une certaine hésitation avant de toucher à la modernité.

Après avoir renoncé à la tradition, Bouchaïb intervient afin de proposer une solution à cet inévitable séisme. Le retour au travail de la terre en creusant profondément les puits, peut rétablir la situation et sauver le village, en lui évitant une sécheresse qui s'annonce à l'horizon.

Le récit s'ouvre sur une image reflétant une vie paisible du couple qui vit de la terre. Cette image est ravagée par les événements enchaînés et les métamorphoses déclinées.

III- L'écrit dans l'écrit

Ecrire, c'est dire. Dire, c'est ressentir. Ressentir, c'est vivre. Vivre c'est s'accommoder d'un rythme dicté par la vie. Celle-ci nous soumet à d'innombrables contraintes dont l'objectif est de tester notre degré d'aptitude à supporter, à réagir, à interférer et à tolérer. Le droit à la vie nous interpelle sur des devoirs à accomplir lors de ce parcours semé d'épines et garni d'orchidées. Le devoir de dire est le plus délicat à assurer car la manière de le faire et le temps convenable exigent à la fois un savoir et un savoir-faire gigantesques.

Mohamed Khaïr-Eddine a voulu le faire. Il l'a fait. Mais sa manière est particulière. Une grande activité intellectuelle est reflétée à travers ses écrits. Un espace discursif exceptionnel est construit dans ses récits. Il exclut quelques règles d'écriture. Il soumet à la gymnastique d'autres dogmes littéraires et fait appel à tous les fantasmes de la création littéraire. Il a recours au parallélisme, à la transposition, à la logique mais aussi à l'illogisme. C'est ce qui donne l'impression d'une écriture d'ivresse.

L'auteur d'*Agadir* transpose un certain nombre d'écrits dans un même récit. Il ouvre son écriture sur une multiplicité d'interprétation et réduit l'esprit du lecteur à une machine défaillante dans la détection du cheminement de la logique Khaïreddinienne. L'écriture d'ivresse a créé une superposition d'écrits. Elle a bâti un parallélisme narratif où l'écrit fondamental renferme un écrit auxiliaire. Ce dernier enfante un récit accessoire qui a toutefois un rôle majeur. Il assure la résolution mais surtout la réconciliation entre la toile de fond et le récit mutable. Ce procédé d'écriture intervient alors, non comme une réponse à tout un questionnement, mais aussi comme un questionnement ouvert à toutes les réponses.

Il s'agit d'une caractéristique majeure d'une écriture particulière. L'écrit constitutif du récit intitulé *Il était une fois un vieux couple heureux* renferme dans ses entrailles trois autres écrits. Evoqué parallèlement ou dans l'ordre, chacun d'eux s'alimente des deux qui restent.

Le premier écrit est un manuscrit dont le contenu a été confié à l'imam de la medersa. Ce dernier l'a rangé sur une étagère de la bibliothèque : « *Ces poésies sont belles, un trésor pour le futur. Rien ne se perd¹* ».

L'imam n'a manifesté aucun enthousiasme envers ces poèmes ni aucun projet de les faire connaître aux autres dans l'immédiat. Il s'est contenté de les classer. Et, bien que le contenu du manuscrit ne soit pas évoqué, le rôle de celui-ci demeure déterminant. Il s'agit du premier indice d'un personnage principal « auteur ». L'évocation de l'écrit de Bouchaïb n'est en réalité qu'une annonce introduisant le second écrit. Celui-ci est un poème entamé après celui qui a été archivé et qui met en vers l'histoire épique d' « *un saint méconnu qui aurait combattu les démons et autres êtres infernaux toute sa vie* ».

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.51.

durant¹». L'histoire du saint est identique à celle évoquée dans *Légende et vie d'Agoun'Chich*. Une interférence qui, loin d'être accidentelle, mérite une longue réflexion.

Le dernier écrit cité dans le récit de Mohamed Khair-Eddine est un poème auquel Bouchaïb a attribué le titre de : « *Tislit Ouaman* » qui signifie dans la langue berbère « *la fiancée de l'eau*² ». L'histoire du poème tourne autour de la perte de l'ami de la fiancée de l'eau à cause du soleil : « *Rendue folle par sa disparition, elle monte au septième ciel, regarde un bon moment l'univers étoilé et noir, puis elle s'élanche dans le vide sidéral*³ ». Elle se perd et fait perdre à la terre les orages.

« *Tislit Ouaman* » peut être considérée comme un récit fondamental sur lequel s'est construit le récit publié sous le titre *Il était une fois un vieux couple heureux*. Le récit de Khair-Eddine met en scène le regard métamorphosé d'un homme présenté comme le garant de la tradition. Mais cet homme renonce à ses principes et effleure la modernité.

Les deux récits évoquent deux histoires parallèles, puisées dans les vides d'une réalité souvent pauvres en merveilleux ; mais plutôt riches en étrangeté.

Khair-Eddine relate l'histoire d'un couple conservateur des traditions. Celles-ci ne peuvent être conservées que si on s'abstient de tout ce qui résulte de la modernité. Mais le fait que le vieux soit un écrivain de poèmes implique que ses vers raffinés doivent être édités. Et c'est l'hameçon, la perte et la décadence de Bouchaïb.

Le vieux écrit et rêve qu'un jour ses poèmes seront lus et que lui sera connu. Pour que cela se réalise, il faut imprimer ces calligraphies. Le fkih s'en est chargé ? Il a fait appel à des mécènes. Il a pris contact avec un imprimeur. Tout se déroule dans l'intérêt de Bouchaïb.

¹ *Ibid.* p.67.

² *Ibid.* p.87.

³ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 2002, p. 129.

IV- Vision divine et émergence sibylline

Khair-Eddine a fait de l'écrit de Bouchaïb un point culminant qui le fait renoncer à ses principes et à son statut de gardien de traditions. Le dernier écrit produit par le vieux n'est pas des moindres. Il attire notre attention et nous oriente vers une nouvelle réflexion. Le contenu du poème évoque la sécheresse. L'histoire relatée expose une situation bien précise, la perte de l'ami de Tislit Ouaman qui a généré la perte de Tislit elle-même. Et l'état d'abondance de la pluie fut remplacé par un état de pénurie, ce qui inflige au village et aux villageois dénuements et indigence.

Bouchaïb s'est inspiré d'une force qui lui a octroyée une vision divine et l'œil d'une sibylle. L'errance de Tislit Ouaman dans le poème est identique à celle des villageois. La sécheresse vécue des années durant, résulte des conséquences aggravantes de la situation du village. Un rapprochement entre le contenu du poème de Bouchaïb et le récit de Khair-Eddine est loin d'être fortuit. L'auteur fait parler les écrits qui font partie de son écrit. Un parallélisme bien conçu avec une fin identique : la perte.

La fiancée de l'eau se perd dans le vide et les villageois perdent le village, leur vie d'autan et leur paradis irremplaçable. Toutes ces données ont été prédites par Bouchaïb. Il devinait la désolation et la calamité du village. La perspicacité du policier du village n'a pas de limites. Il lit et écrit l'avenir. Le vieux se présente comme un personnage ambigu. Doté de plusieurs capacités, il a pu prédire ce que son village allait subir.

Une vision divine, comme celle-ci, mérite d'être lue. Et c'est à cela que le vieux a toujours cru : « *Il croyait que cette œuvre serait reconnue un jour, dans un siècle ou bien beaucoup plus tard. Quelqu'un découvrirait fatalement le manuscrit, le décrypterait et finirait par le vulgariser. On a vu des exemples de ce genre sous toutes les latitudes...*¹ ». Bouchaïb a deviné. Il a prévu. Il a écrit. Il a imprimé et il a ainsi renoncé à être le conservateur des traditions. Car introduire un seul aspect de la modernité, c'est la première étincelle de soumission à celle-ci.

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Op. Cit*, 2002, p. 108

V- Sur les traces du mythe

V-1-Sisyphe et la notion du retour

V-1-1- Sisyphe

Roi de Corinthe, Fils d'Eole, époux de la Pléiade Mérope, Sisyphe¹ dans la mythologie grecque, est l'aïeul de Bellérophon, le héros corinthien le plus vaillant et le plus fort. L'aïeul n'avait pas la même image que son petit-fils. Sisyphe est le héros le plus rusé de Corinthe ; « *On alla même jusqu'à lui donner pour fils, Ulysse* »², vu la ressemblance frappante entre les deux figures mythiques. D'autres mythographes réfutent cette paternité.

L'époux de Mérope fut connu dans la mythologie grecque par le châtement qui lui fut infligé par les dieux. Et si les mythographes ne s'accordent pas sur la descendance de Sisyphe, ils ne le font pas non plus sur l'origine et la cause d'un tel châtement. Diverses versions ont été développées, essayant chacune d'apporter des explications et de relater les circonstances ayant conduit tel roi à telle punition.

L'une des versions se résume dans l'ambition et l'hypocrisie du roi de Corinthe. Ses deux caractères excessifs le firent condamner à rouler, sur la pente d'une montagne, un énorme rocher qui redescendit, chaque fois, qu'il approchait du sommet.

Une autre version se focalise sur la dévastation de l'Attique³ qui lui a coûté si cher. Il fut tué par Thésée, l'un des plus grands héros grecs de l'Attique, fils d'Æthia et d'Egée, connu par sa force prodigieuse qui ne pouvait lui avoir été conférée que par un dieu, « *Poséidon était son père, selon des traditions mythiques admises* »⁴.

Pour d'autres mythologues, ce fut lui qui dénonça au fleuve-Asopos, « *fleuve du Péloponnèse, qui se jette dans la mer de Corinthe. Engendré par*

¹ *Petit Larousse des mythologies du monde, Op. Cit, p.699.*

² *Ibid. p.332.*

³ L'Attique : est la région qui entoure Athènes.

⁴ *Petit Larousse des mythologies du monde, Op. Cit, p. 712.*

Océan et Téthys, il avait eu deux fils et vingt filles d'une fille du fleuve Ladon »¹ ; Egine, l'une de ses filles, fut enlevée par Zeus. Le roi de Corinthe monnaya l'information au dieu-fleuve en échange d'une fontaine pour sa citadelle. La fureur du père gonfla ses eaux et dévasta toute la contrée. Zeus foudroya le père indigné, dont les eaux durent, en toute hâte, regagner leur lit.

Fou de rage, Zeus décida de punir le dénonciateur des secrets divins. Il lui envoya « Hadès », (Dans d'autres versions, c'est Thanatos : dieu de la mort qui fut envoyé par Zeus)² pour lui infliger le châtement approprié. Rusé de caractère, il put échapper à la paire de menottes avec laquelle Hadès se présente auprès de lui. En faisant croire au dieu des enfers que les menottes ne ferment pas, Sisyphé finit par les lui enfiler. Une deuxième ruse et les erreurs ne se pardonnent pas entre dieux. Celui qui châtia, fut châtié, menotté et emprisonné.

Ainsi, la fureur de Zeus ne put être retenue. Il envoya Arès, dieu de la guerre, afin de délivrer le dieu des ténèbres et capturer l'insolent Sisyphé. Celui-ci se rendit sans lutte. Cependant, avant de mourir, le rusé recommanda à sa femme de ne pas lui rendre d'honneurs funèbres ; une fois dans le royaume de Thanatos, il se plaignit de la négligence de sa femme et demanda juste une permission pour aller lui infliger la punition qu'elle méritait. Le dieu des morts céda devant de telles réclamations. Rendu à la lumière, Sisyphé refusa de revenir au monde des ténèbres.

Encore une ruse et, la vie reprit. Mais la colère des dieux éclata à cause de telles roublardises. L'intervention d'Hermès, messenger des dieux et conducteur des âmes aux enfers, fut incontestable. Il dut se saisir du mort récalcitrant. Sa punition fut grave, selon la gravité de ses actes. Il fut condamné à rouler sur la pente d'une montagne un énorme rocher qui retombait chaque fois qu'il s'approchait du sommet.

Dans d'autres versions les mythologues soutiennent que le châtement infligé à Sisyphé n'est que la conséquence de l'irritation des dieux devant au sacrilège commis : instruire les hommes sur des mystères divins³.

¹ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Op.cit.* p. 623.

² Le messenger de la mort, chargé de conduire Sisyphé à la vie des ténèbres, diffère entre les deux dictionnaires cités.

³ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Op.cit.* p. 224

Une dernière version, puisée dans la littérature latino-médiévale¹, est celle qui signale la ruse de Sisyphé comme source de son malheur. Les dieux furent furieux de l'esprit rusé et des stratagèmes du roi de Corinthe. La légende évoquait l'histoire du troupeau possédé par ce dernier et qu'enviait le dieu Autolykos . Un constat frappa l'esprit du possesseur des bêtes : le nombre de ses bêtes diminuait tous les jours, alors que celui des bêtes d'Autolykos augmentait chaque jour. Le doute s'infiltra dans le cœur de Sisyphé. Comme à tout doute, il faut une preuve et la ruse ne manquait pas à Sisyphé, au contraire, elle lui est toujours associée, alors il décida de se doter d'une pièce à conviction.

La magouille est l'art de Sisyphé. Il grava, sous le sabot de ses animaux, son monogramme. Comme de coutume, le voleur des bêtes se servit. Mais les traces fournies étaient une toile d'araignées. Attiré vers la trappe, Autolykos qui habitait non loin de Sisyphé, était suffisamment enchaînés de preuves concluantes. Devant la présence des témoins, convoqués pour assister à l'accablement du voleur, l'étable fut inspectée et les animaux volés furent reconnus à leurs sabots gravés. Sisyphé réalisa son ordalie et devint, par la suite, l'amant d'Anticlée, fille d'Autolykos et parvint à fonder Euphyra, connue sous le nom de Corinthe et peuplée d'hommes nés de champignons.

La colère des dieux fut jusqu'alors retenue. Cependant, lorsqu'Egine fut enlevée par Zeus, et que Sisyphé dénonça l'acte commis auprès du père de la fille, ils ne purent s'empêcher de manifester leur colère. Les dieux apprirent que le fleuve Asopos venait à Corinthe avec l'objectif de retrouver sa fille et de se venger de Zeus et que le dénonciateur des dieux avait négocié une source perpétuelle dans la citadelle de Corinthe en échange du secret divulgué. Les magouilles du rusé ne furent Jamais interrompues. Elles déclenchèrent une furie incomparable chez les dieux. Ceux-ci décidèrent d'envoyer le traître dans le monde des morts et d'en finir avec toute les sortes de ruse et de stratagèmes qu'il ne cessa d'utiliser aux moments de sa conduite aux enfers.

Les versions du mythe de Sisyphé diffèrent l'une de l'autre. Mais si elles divergent sur certains points, elles convergent sur d'autres. La cause du châtement est évoquée dans une pluralité mythique et narrative. La conduite

¹ Œuvre de Virgile, Traduction par M. L'Abbé Des Fontaines, Edition numérisée par Google : <http://books.google.fr>, consulté, le 06 juin 2012.

de Sisyphe aux enfers est variable d'une version à une autre. L'ensemble des mythologues ne s'accordent pas sur l'identité du conducteur du rusé au monde ténébreux. Cependant, un point analogue, entre les multiples versions, est celui du châtement. Quelle que soit la pluralité des versions et les péripéties narratives de l'histoire du roi de Corinthe, le châtement est unique : faire rouler éternellement un rocher sur la pente d'une montagne avant d'atteindre le sommet, ce rocher retombe et Sisyphe se retrouve obligé de refaire éternellement la même corvée.

Tous les efforts de Sisyphe ne lui permettent point d'atteindre sa destination ; arriver au sommet et interrompre cette tâche. Seuls les dieux savent qu'il ne pourra jamais réaliser son désir et qu'il demeurera dans une situation d'attente d'un espoir irréalisable. On lui infligea une situation délicate, le retour au point du commencement d'une manière perpétuelle.

V-1-2-La notion du retour

Un retour en arrière, un retour à quelque chose, à une idée, à un comportement, un retour vers le point de départ : en retour ; être sur le retour, sans retour, au retour de ou encore au pluriel le terme : « retours », ces expressions ayant comme axe le terme « retour » sont quelques versions possibles à définir en présence du terme cible. Ce n'est pas d'une manière exhaustive que nous avons cité ces exemples car il s'agit d'une notion problématique qui possède une diversité définitionnelle et réclame ainsi une certaine délicatesse lors de sa contextualisation.

Dans le petit Larousse, le terme « retour » est défini comme suit -« *Le fait de repartir pour l'endroit d'où l'on est venu* ¹ ». Le petit Robert propose pour ce terme ce qui suit : « de retourner, mouvement en arrière, déplacement vers le point de départ, idée de répétition, de régression, d'échange² ». Quant au Petit Larousse datant de 1980, il attribue au terme retour les définitions suivantes : « *action de revenir, moment où l'on revient, coude d'une ligne, d'une surface, fait de revenir à un état ancien, mouvement imprévu en sens*

¹ *Le petit Larousse*, Paris, 2001, p.912.

² *Le petit Robert*, nouvelle édition millésime 2014, Paris, p.2232.

*opposé, vicissitude, changement brusque, fait de se répéter, de se reproduire*¹».

Devant une multiplicité de définitions différentes les unes des autres, une vigilance lors de l'abord d'un tel concept s'impose. Nous avons beau trier parmi une diversité de propositions, le problème demeure irrésolu quand il s'agit de l'interprétation de la notion du retour dans le mythe de Sisyphe.

Le châtement infligé à ce dernier peut avoir plus d'une interprétation. Si Sisyphe fut obligé de retourner à l'endroit d'où il est venu, ce n'est, dans ce cas, qu'une dimension spatiale attribuée au terme « retour », autrement dit, le mouvement réalisé par le roi de Corinthe domine cette définition. Cependant, une autre dimension demeure incontestable : le mouvement lui-même génère un état de retour infini, un retour sans cesse, sans issue et sans limites.

Sans cesse, parce que Sisyphe ne s'arrête pas de monter et remonter la montagne en roulant le rocher sur la pente. Sans issue car, l'acte réalisé par l'homme puni n'a jamais de délivrance. Sans limites, parce que, le plus rusé des hommes, a la certitude qu'un jour, il atteindra son objectif. Et c'est pour cette raison qu'il ne cesse de fournir des efforts incomparables.

Ainsi, la situation de supplice, dans laquelle Sisyphe se retrouve, permet de tisser un lien entre plusieurs significations attribuées à la notion du retour : Sisyphe, dans son acte de montée, descente, remontée et redescente, de la pente, évoque à la fois un mouvement en arrière ou un déplacement vers le point de départ. Sisyphe est de retour. Il est sans retour.

Le mouvement physique ne soulève aucune ambiguïté. La situation est évidente. La notion de retour, contextualisée dans cette acception, témoigne d'une grande compatibilité avec le mouvement. Quant aux autres possibilités de définitions, elles s'acharment, chacune de son côté, sur le cas de Sisyphe, voulant offrir chacune de son côté, une interprétation autre. Le divulgateur des secrets divins fut de retour, une fois revenu à son point de départ. Il fut sans retour car, il lui fut impossible de revenir sur cette tâche, tant qu'elle lui fut infligée. Le roi d'Ephira eut en retour de sa ruse une sanction bien méritée. Il s'agit d'une répercussion ou du contrecoup d'une action qui s'est retournée contre lui.

¹ *Le Petit Larousse*, Paris, 1980, p.802.

Un autre volet définitionnel s'ouvre à l'horizon et offre une nouvelle perspective de l'interprétation de la notion de retour, dans le mythe de Sisyphe. Certes, la notion de retour évoque la répétition mais elle procure aussi l'idée de régression. Les deux possibilités nous permettent d'approfondir la signification de l'acte de retour réalisé par Sisyphe. Quand on relie retour à régression, on parle d'une évolution vers le point de départ.

Cette idée, reliée à celle de la subversion des règles imposées par les dieux (non divulgation des secrets divins), nous offre une image particulière : Sisyphe a commis l'irréparable. Il a transgressé les dogmes. Ainsi s'est-il retrouvé dans une situation de retour similaire à un retour à la nature quand on transgresse l'interdit. La ruse et la malice de Sisyphe le poussèrent à commettre l'irréparable. Sa nature rusée fut à l'origine de sa situation blâmable. La transgression de l'interdit n'est que sa propre nature et il y est retourné.

V-2- L'homme et le cycle construction destruction/ (re) construction

Sisyphe n'est en réalité qu'une image représentative d'une nature enfouie dans les entrailles de la race humaine. L'acte prémédité et non réfléchi du roi de Corinthe lui valut la vie et lui infligea une cruelle sanction. Cette cruauté dépendait de la gravité de l'acte commis. Satisfaire sa passion fut pour lui une priorité. Avoir une source perpétuelle pour sa belle citadelle n'avait pas de prix à ses yeux.

Dans la même perspective, les villageois, dans *Il était une fois un vieux couple heureux* voulaient goûter à la modernité, phénomène étranger à leur environnement, à n'importe quel prix. Et, tout ce qui reflétait le développement était désiré. L'étrangeté d'un phénomène lui confère un aspect d'interdiction, et tout interdit déclenche un vouloir. La nature humaine et la Genèse ne sont que des preuves de ce désir. Adam, premier homme créé par Dieu fut chassé avec son épouse Eve, du paradis parce qu'il avait désiré l'interdit.

L'égoïsme, l'insatisfaction, le désir, la passion, tout cela est humain. L'homme veut, désire et aspire mais, il peut aussi tout détruire. En réalisant un souhait, l'homme fait exister, à titre de réalité concrète, ce qui n'existait

que dans son esprit. Ainsi passe-t-il à l'acte de construction. Il bâtit, améliore et essaye de perfectionner. Le perfectionnement sera le piège dans lequel il se trouve enfermé. L'idée de parfaire est démesurée chez l'être humain. Il s'agit d'un processus qui, une fois déclenché, ne pourra jamais être interrompu. A ce moment-là, tout ce qui a été construit, sera voué à la destruction.

L'ambition illimitée, l'égoïsme et la curiosité seront alors des éléments annonciateurs de l'anéantissement de toute construction réalisée. Et, comme l'homme ne peut pas échapper à sa nature, il va redémarrer à nouveau le même processus : repartir de son point de départ et se réconcilier avec ses rêves et ses souhaits. Il va renouer une relation solide avec ses caprices et sa soif de connaître les secrets des choses.

L'image des habitants du village est un stéréotype de la tripartition : construction, destruction, reconstruction. Les plus âgés, parmi ces habitants, se rappelaient une époque où régnait la misère. Subvenir aux moindres besoins, faisait partie de l'impossible. La faim menaçait tout le monde et n'épargnait ni vieux, ni enfants. Bouchaïb, en se rappelant son passé, évoquait l'image de son époque : « *Les grandes misères de l'époque, la famine, les épidémies, l'anéantissement collectif*¹ ».

Il dresse un tableau de toutes les contraintes subies et les conséquences qui en résultent : « *Tous les malheurs s'abattent sur ces pauvres gens en même temps. Les familles se disloquent, les maladies minent la population, on erre sans but, on mendie, on perd toute dignité humaine*² ».

Les gens avaient souffert. Ils voulaient un changement et y aspiraient. Les années passèrent, ces gens arrivèrent à construire des maisons : « *Ces maisons de pierre sèche, bâties sur le flanc du roc à quelques mètres seulement au-dessus de la vallée*³ ».

Ils travaillèrent la terre et purent vivre dans une certaine sérénité : « *La vallée vivait au rythme des saisons du labeur des hommes qui ne négligeaient pas la moindre parcelle de terre pour assurer leur subsistance* »⁴ . La pierre sèche a beau séduire l'homme, il s'en lasse rapidement. Posséder mieux est un droit légitime aux yeux des villageois, surtout que la modernité a soufflé fort,

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002. p. 30

² *Ibid.* p. 30

³ *Ibid.* p. 07

⁴ *Ibid.* p. 07

pour leur dire qu'ils ont tort : il existe mieux encore. Dans les bras du modernisme, vous marcherez sur de l'or.

L'avidité des habitants à connaître la modernité et pouvoir y toucher, est un désir que nul ne peut freiner et un objectif que nul ne peut nier : « *La première maison de béton apparut près du cimetière ... Les premières automobiles firent aussi leur apparition. L'ancienne piste fut prolongée de quelques kilomètres¹* ».

Sur un autre plan, les pompes à eau, les postes de radio, les ustensiles en inox firent leur apparition. Plus émouvant encore que tout ce qui s'est introduit dans la vie des villageois ou ce qu'ils ont réalisé : « *De nouveaux édifices poussaient dans la vallée : villas somptueuses, palais et complexes ultramodernes copies conformes des bâtiments riches et ostentatoires des grandes mégapoles du Nord²* ».

Cependant, d'autres événements passèrent inaperçus aux yeux de ceux qui se sont acharnés sur tout aspect de la modernité : « *Les anciennes maisons désertées commençaient à se ruiner. Une pierre tombait, une autre suivait, puis les murs cédaient sous le poids des poutres. Les maisons qui se trouvaient tout en haut du village furent les premières à subir les conséquences directes de cette modernité qui était entrée ici du jour au lendemain³* ».

La construction de nouveaux édifices a généré la destruction des anciens. C'est dans cette perspective que s'inscrit le cycle construction - destruction - reconstruction. Les nouvelles bâtisses furent plus confortables. Les habitants s'habituèrent peu à peu au confort et par la suite à la paresse.

Les troupeaux furent vendus. La minoterie substitua les bras des femmes à moudre le blé. La modernité s'infiltrait dans le village telles des toxines dans un corps humain. Rien ne peut l'arrêter, au contraire, elle fut la bienvenue. Tous s'accrochèrent à tout aspect nouveau et voulurent découvrir ce que le modernisme cachait. Mais, comme celui-ci avait plusieurs tours dans son sac, il en jouait un dernier à ces curieux villageois.

¹ *Ibid.* p. 41.

² *Ibid.* p. 07.

³ *Ibid.* p.07.

Ils oublièrent leurs métiers, leurs origines, leur terre et leur croyance et voulurent à tout prix goûter à tout : drogue, alcoolisme, prostitution, ...etc. Les circonstances dans lesquelles les habitants se retrouvèrent aboutirent à un phénomène d'anéantissement sans limites : Les maisons somptueuses de jadis « ne sont plus qu'un triste amas de décombres, domaine incontesté des reptiles, des arachnides, des rongeurs et des myriapodes¹ ».

Des ruines, que des ruines ! Tout est détruit. Ne s'agit-il pas d'une passion démesurée et d'une curiosité illimitée ? Sisyphé est au fond de chacun de nous. L'absurdité de la situation reflète l'absurdité de l'égoïsme et de l'insatisfaction de l'être humain. Le cercle infernal dans lequel Sisyphé est introduit est identique à la vie humaine quand elle est basée sur les caprices, la curiosité et l'égoïsme. Sisyphé dans son retour évoque l'image de l'homme dans son va-et-vient entre création, dévastation et recréation.

Les villageois ont beau appliquer tous les rituels et les cérémonies consacrés aux nouveaux édifices, ils ne peuvent pas échapper au désastre. Ces rituels mensongers ne leur permettent pas de protéger leurs bâtisses. Un châtement va à l'encontre de leur volonté démesurée de posséder mieux et plus. Demeurer dans une situation de supplice, pourrait-il éteindre le feu des maux chez l'être humain et allumer une étincelle de satiété dans son cœur ?

V-3-La symbolique de l'eau

Ce liquide incolore a toujours eu plusieurs significations symboliques dans les différentes religions, traditions et sociétés. Il est considéré comme la première des créations dans la vie dans la religion musulmane : « *Nous avons fait de l'eau toute créature vivante*² ». Il peut se réduire à un moyen de purification, mais il peut être aussi un facteur de régénérescence³.

L'eau est preuve de fertilité, de joie, de calme, de développement, de satisfaction de sérénité et de quiétude. Toutefois, l'eau est perçue sur deux plans rigoureusement opposés, mais nullement irréductibles, et cette ambiance se situe à tous les niveaux. L'eau est source de vie et de mort, créatrice et destructrice. Ainsi dans le Saint Coran, la rébellion de l'eau est

¹ *Ibid.* p.07.

² Le Coran, Traduction et Notes de M. Kasimirski. Ed. SACELP, Paris, 1981, La Sorat Al-Anbya, Verset 30.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p. 374.

évoquée : « *Oui, quand l'eau se rebellait, nous vous avons chargés sur l'Arche¹* ». Scruter l'origine de l'eau, c'est se retrouver dans un parcours cyclique. Car, l'eau qui est aussi vieille que la terre, est en circulation permanente entre le ciel et la terre. Elle est aussi en transformation permanente dans l'atmosphère, à la surface et dans les entrailles de la terre.

Cette eau qui recouvre 72% de la surface du globe², n'est que le résultat d'un cycle bien déterminé. L'évaporation d'une partie de ce liquide, sous l'effet du soleil génère des nuages. Une fois condensés avec ceux qui étaient déjà formés et avec l'intervention du vent et de basses températures, ces nuages deviennent des précipitations : pluie, neige ou grêle. Ce butin sera réparti sur les fleuves, les rivières et par la suite, la mer sous un phénomène de ruissellement. Une partie du butin s'infiltré dans le sol. Stockée dans des nappes, elle finira par rejoindre la mer mais à une très longue échéance. Le point de départ de cette eau est la mer et, son point d'aboutissement est de même la mer. Dans son lieu d'origine et de fin, l'eau va subir une autre évaporation et le parcours continue³.

Ce cycle est conçu et ne peut être interrompu. Cependant, des activités humaines peuvent parfois le perturber et provoquer ou amplifier des phénomènes de pénurie ou d'inondation. C'est dans ce cas que l'eau revêt son statut destructeur ou mortel. Sa pénurie et son excès, causés par Dieu ou par l'homme, font de l'eau une source de malédiction. Si le cas de l'excès de l'eau n'est pas soulevé dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, la pénurie est la thématique dominante. Le parcours à travers lequel se présente l'image de l'eau dans ce récit, est un parcours cyclique. Des sécheresses s'abattent sur le pays, des années entières de souffrance et d'endurance. Les beaux jours reviennent. Ils ramènent avec eux le secret de la vie : l'eau céleste. Elle rassasie la terre et l'homme. Le sol fait sortir toute sa fortune agraire.

L'homme se sert de l'eau à volonté. Il sème et récolte la terre. Il consomme, économise et déguste à la sérénité. Et si un jour le ciel refuse de faire jaillir l'eau dans ses différents états, le visage terrifiant de l'eau surgira ; La mort et la destruction. L'image proposée par Mohamed Khaïr-Eddine est à

¹Le Coran, *Op. Cit.*, La Sourat Les Redans, Verset.64.

²Bobbie Kalman, *Le cycle de l'eau*, Ed. Broché, Paris, 2007, p.43.

³*Ibid.* p.51.

la fois représentative de l'aspect cyclique de l'eau dans sa formation et dans sa symbolique.

Les habitants du village ont connu des moments très difficiles à cause de l'avarice du ciel : « *plusieurs années avaient appauvri la campagne [...] les paysans se nourrissaient de racine et de tubercules eux aussi très rares. Les morts se chiffraient par milliers* »¹. Une calamité s'est infiltrée au cœur du village en l'absence de l'infiltration des eaux dans les sols. L'eau dans sa pénurie est source de malheur. Mais, comme la vie elle-même est soumise à un parcours cyclique, des années après, le ciel a décidé de libérer le symbole de la fertilisation : « *Et, comme par hasard, la pluie se remit à tomber. Les compagnes reverdirent ou se remettent à procréer* »².

Les habitants profitent de cette pluie, « *une bruine persistante d'hiver* »³ pour travailler la terre. Ils labourent, sèment, suent et moissonnent. A un tel effort, telle récompense : « *les moissons étaient bonnes* »⁴.

Les changements climatiques, causés ou non par la main humaine pèsent lourdement sur l'homme. Rien ne s'éternise, si la sécheresse est partie et la vie était de retour, la pluie décide à son tour de repartir : « *Après un été torride, ponctué d'orages aussi violents que brefs, qui avaient emporté les cultures en terrasse et endommagé les vieilles maisons, l'automne fut calme et sans nuage. On s'attendait à voir tomber les premières pluies précédant les labours, mais rien ne vient, hormis un sempiternel vent brillant. L'année agraire s'annonçait assez mal et les radios elles-mêmes redoutaient, compte tenu de l'avis unanime des experts, une sécheresse prolongée. Ceux qui s'étaient préparés aux labours et qui vivaient de cela, les plus pauvres donc, avaient vite déchanté et remisé leur charrue* »⁵.

Le résultat de cette calamité si prolongée ne se fait pas attendre : « *On vit, dans les environs, des villages entiers vidés de leurs habitants* »⁶. Les animaux non plus n'ont pas échappé à un malheur infligé. « *Même le gibier a disparu ! Pas d'eau, à l'appel* »⁷.

¹Mohamed Khair-Eddine, *Op. Cit.*, p. 27.

²*Ibid.* p. 27.

³*Ibid.* p. 27.

⁴*Ibid.* p. 51.

⁵*Ibid.* p. 146.

⁶*Ibid.* p. 152.

⁷*Ibid.* p. 153.

Le départ de la pluie, source de vie, a cédé la place à la mort. Ainsi, l'eau, symbole de la vie, devient l'emblème de la mort, est l'axe de toute activité agraire. La terre deviendra avare si le ciel emprisonne son eau. L'existence de l'homme en général et des villageois en particulier dépendra de la disponibilité de cette richesse.

A la fin du récit, Bouchaïb suggère un retour au point du commencement. Travailler la terre est selon lui, la seule issue de toute calamité. Le vieux pense que la terre meurt à cause de l'avarice du ciel et l'abandon de ses propriétaires. Il propose de recreuser les puits plus profondément et de se mettre à labourer le sol. Si on enregistre une docilité et une obéissance de la part des villageois, pourrait-on freiner le cycle diachronique de cette eau, symbole de la création et de la destruction.

Comme l'eau est soumise à une évaporation, une précipitation, un ruissellement et une infiltration, puis une évaporation à nouveau ; elle est aussi caractérisée par un cycle composé d'abondance, de pénurie puis d'abondance.

Un retour sans fin au commencement, toute une symbolique reflétant d'une part une vie accablante où seule la terre, guérissant de tous les maux, peut intervenir : soit en ouvrant ses entrailles et en faisant jaillir l'eau dissimulée dans les profondeurs, soit en suppliant ou en incitant le ciel à ouvrir ses vannes, d'autre part une vie dominée par l'aisance où tout est disponible sans même le demander.

La symbolique de l'eau dans *Il était une fois un vieux couple heureux* est inépuisable. La mort, la vie, la fertilisation, la sérénité, la création, la destruction,... une diversité de facettes ayant chacune une raison d'exister et une logique à être interprété sur une terre, tant maudite, quand elle nous procure la mort et le déluge et tant aimée et désirée, lorsqu'elle nous offre la vie et la sérénité. Le cycle de l'eau s'allie au retour pour caractériser le récit d'une répétition absurde.

V-4- Le rêve : intrus ou voulu

Le rêve revêt une définition complexe. Cette complexité se nourrit d'une part de la pluralité des définitions attribuées à cette notion et d'autre part des divergences qui existent entre ces mêmes définitions. L'évolution définitionnelle du rêve, rend la tâche difficile car opter pour telle ou telle définition sera la mission la plus risquée. Rappelons que dans cette phase de notre travail, l'objectif n'est pas de faire l'historique de l'évolution des idées sur le rêve, mais plutôt d'interpréter la présence d'un rêve dans le récit de Mohammed Khaïr-Eddine.

Entre Freud, Jung et Sutter, il y a une analogie dans leurs propositions explicatives du phénomène du rêve : « *Le rêve échappe à la volonté et à la responsabilité du sujet, du fait que sa dramatique nocturne est spontanée et incontrôlée* »¹.

A la spontanéité, le non contrôle et l'inconscience dans le rêve s'ajoute un autre dénominateur commun : l'absurdité. Le terme absurde s'associe au rêve. Gardons-en vue ce dénominateur et parcourons les idées de Roland Cohen en synthétisant la pensée de Jung : « *Le rêve est l'exception de cette activité mentale qui vit en nous, qui pense, sent, éprouve, spéculé, en marge de notre activité diurne, et à tous les niveaux, du plan le plus biologique au plus spirituel de l'être. Sans que nous le sachions* »².

Si encore une fois, l'inconscience et le non contrôle du phénomène du rêve s'imposent dans cette orientation de Jung, ce dernier va plus loin dans son explication du phénomène : « *Manifestant un courant psychique sous-jacent et la nécessités d'un programme vital inscrit au plus profond de l'être, le rêve explique les aspirations profondes de l'individu* »³.

Les aspirations, irréalisées dans la réalité, sont extrêmement voulues et manifestes dans le rêve. Ainsi, le rêve de Bouchaïb s'inscrit-il dans l'orientation du rêve où l'absurdité et les aspirations enfouies dans l'inconscient, se manifestant comme des activités nocturnes pour satisfaire

¹ Frieda Fordham, *Introduction à la psychologie de Jung*, Éd. Broché, Paris, 2007, p.93.

² *Ibid.* p.95.

³ *Ibid.* p.104.

l'irréalisable activité diurnes : « Depuis quelque temps, je fais un rêve absurde. »¹

Si la présence d'un rêve dans un récit s'explique comme suit : « Un prédicat comme « j'ai rêvé que »... ou un si hypothétique employé avec l'imparfait et le conditionnel, viennent suspendre les conditions de vérité qui régissent notre univers de référence. »², la narratologie propose une explication qui s'adapte aux dogmes des structures narratives. La psychanalyse arrache à son tour la présence du rêve dans un récit, de cette orientation purement structurale et lui attribue deux critères : l'absurdité, citée antérieurement et l'aspiration, une caractéristique sous-jacente dans le rêve de Bouchaïb : « Il y a là un grand arbre, un amandier vénérable plus haut que tous les autres... et sur ses branches supérieures beaucoup d'amandes qu'il est impossible de gauler sans grimper. Fasciné par elles, je n'hésite pas, je monte... et c'est au moment où je lève le bras pour gauler que je perds l'équilibre et tombe. Et puis plus rien³ ».

Selon la vision de Jung, le vieux aspire à atteindre le sommet de l'amandier dans la réalité. Donc, son rêve n'est qu'un vœu irréalisable, mais qui aspire à sa réalisation réelle. Gauler les fruits situés sur les branches supérieures symbolise un but lointain, un projet réalisable dans l'inconscient.

Mais qu'en est-il du conscient, de la réalité ? La répétition du rêve en fait une obsession : « Je fais un rêve absurde, toujours le même ⁴ ». A la page 19, le gardien des traditions évoquait déjà la répétition du rêve. Dans les pages qui suivent, on constate que la fréquence du rêve accélère : « Il dit et s'endormit aussitôt, mais il se réveilla en sursaut et maudit cent fois ce rêve qui l'obsédait, le poursuivait partout comme une malédiction. Il fit le serment solennel qu'il ne se rendrait plus à la récolte des amandes [...] Après tout, je n'aurai qu'à prendre des précautions. Comme je ne suis plus un jeunot, je dois éviter certaines tentations. »⁵

A première vue, les composantes du rêve de Bouchaïb paraissent banales. Mais, en associant la notion de l'absurdité avec celle de la répétition

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.19.

² Jean Michel Adam, *Le texte, types et prototypes*, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p.25.

³ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.19.

⁴ *Ibid.* p.19.

⁵ *Ibid.* p.32.

et de l'aspiration, on se retrouve devant un schéma identique à celui du mythe de Sisyphe. C'est bien dans une situation absurde que se retrouvait ce dernier.

De son côté, la répétition est identique au retour éternel auquel Sisyphe a été soumis. Quant à l'aspiration, elle se combine avec le désir de Sisyphe d'atteindre le sommet et d'accomplir l'inaccompli ou de se libérer de cette condamnation.

Khair-Eddine a intégré Sisyphe dans son rêve. Introduction ou intrusion du rêve, inattention ou volonté de la part de l'auteur, cette initiative ouvre toute une piste de réflexion sur ce hasard prémédité.

Des liens analogiques sont tissés entre le rêve de Bouchaïb et le mythe de Sisyphe à plusieurs niveaux : Le vieux grimpe, grimpe et au moment d'atteindre les amandes, il dégringole. Et puis ce n'est rien. Il reprend la même tâche, chaque nuit : « *Tu penses toujours à ton rêve ? demanda la vieille ?*

Maudit soit-il ! Il revient toutes les nuits comme un vautour prêt à fondre sur un malheureux blessé¹ ».

A son tour, Sisyphe roulait le rocher sur une pente de montagne, mais avant d'atteindre le sommet et au moment de le faire, il rechuta et répéta la corvée éternelle.

Devant de telles données, peut-on ignorer le rêve mythologique ? Puisque celui-ci est considéré comme étant une des six catégories du rêve et se définit comme un rêve qui : « *reproduit quelque grand archétype et reflète une angoisse fondamentale et universelle² ».*

L'angoisse du rêveur s'est expliquée à la fin du récit. Une crainte d'un avenir désastreux qui a succédé à un présent heureux. L'insertion de l'angoisse nous a menés à une sorte de prévision. Et, de là, le rêve de Bouchaïb change de cap et s'inscrit dans une nouvelle perspective. Il s'agit bel et bien du rêve –visionnaire. Ce n'est ni un présage, ni un voyage, mais une vision. Le vieux sans descendance a vu son village qui est pour lui son âme et son existence, sombrer dans la décadence.

¹ *Ibid.* p.25.

²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p. 812.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant signalent, en abordant l'analyse du rêve, que celle-ci est fondée sur des principes d'interprétation qui : « s'appliquaient à tous les symboles des rêves mais en particulier à ceux qui s'expriment dans les mythologies. Le rêve peut être conçu comme une mythologie personnalisée¹ ». Ainsi, le rêve de Bouchaïb ferait de lui un Sisyphé personnalisé.

Nombreuses sont les passerelles qui nous permettent de tisser des rapports analogiques entre Sisyphé et ce Sisyphé personnalisé. Par cette réflexion, nous mettons la main sur le butin de la lecture de *Il était une fois un vieux couple heureux*. Mais, si utile soit-il, le rêve à lui seul, ne pourrait suffire. Nous devons nous servir des traces pour examiner et vérifier les empreintes et fournir aussitôt des pièces à conviction.

¹ *Ibid.* p.812.

VI- De l'allusion au mythe

VI-1- La superposition structurale.

Il était une fois un vieux couple heureux s'inscrit parmi les textes narratifs. Soumis à des critères que nous citerons d'une manière succincte, l'écrit est classé comme un récit. Le titre entamé par la formule « *il était une fois* », va orienter le narrateur à opérer une mise à distance à la fois énonciative et fictionnelle : « *Le caractère fictionnel ou non du texte est tout à fait essentiel pour classer un texte dans le rang des récits*¹ ».

La narrativité du récit est aussi apparente à travers sa soumission à ce qui est appelé : la définition minimale. Ainsi, « *la suite de propositions liées progressant vers une fin*² » fort présente dans *il était une fois un vieux couple heureux*, confirme sa classification parmi les textes narratifs.

Une petite approche analytique des constituants de base de tout récit confirme l'intégration de l'écrit de Khaïr-Eddine dans le sillage des récits. Dans *Logique du récit* de Bremond, trois critères sont cités à travers la définition suivante :

« *Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t , puis $t+n$ et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant $t+n$ des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t* ³ »

Les trois constituants : sujet, temporalité et prédicats transformés, sont présents dans l'écrit et qu'on peut résumer dans ce qui suit : « Un vieux couple qui assiste à travers le temps à l'intrusion de la modernité dans son village, niché au fin fond du sud marocain, et aux changements générés par cette nouvelle situation ».

Même si la définition de Claude Bremond est considérée comme étant la définition « *La plus courte*⁴ », elle insère l'écrit de Khaïr-Eddine de plus en plus dans la catégorie des textes classés comme récits.

¹ Jean Michel Adam, *Op.cit.* p.40.

² *Ibid.* p.45.

³ Claude Bremond, *Logique du récit*, Ed. Seuil, Paris, 1973, p.99.

⁴ *Ibid.* p.103.

Cependant, Bremond propose d'autres définitions qui incluent d'autres critères : La succession d'évènements, l'unité thématique, le procès, la causalité narrative d'une mise en intrigue et l'évaluation finale. L'écrit de Khaïr-Eddine répond à la plupart des critères. Ainsi, il se fraye une place parmi les récits obéissant aux critères exigés par la narratologie. Le récit en question assure une succession d'évènements, en présence d'un sujet à un moment donné et avec un prédicat transformé. Il possède une unité thématique, une causalité narrative autour d'un projet humain, dans un aspect plus ou moins fictionnel et assurant un intérêt d'amusement d'instruction ou d'émotion. Tous les critères se rassemblent pour faire de l'écrit un récit. Mais qu'en est-il de sa structure ?

Le récit se construit autour de vingt-six chapitres. Aucun d'entre eux ne possède un titre. La trame narrative de *Il était une fois un vieux couple heureux* paraît simple. La narration s'alterne entre la première et la troisième personne du singulier. Le narrateur relate la vie du couple, les aventures du vieux lors de sa jeunesse et la vie des villageois. Il peint un tableau du sud marocain. Il évoque l'invitation ou l'intrusion de la modernité au sein du village. Il reflète à travers le contenu, la situation économique, les rites et les rituels exercés, sans oublier les fléaux sociaux causés par la modernité.

A première vue, tout dirait qu'il s'agit bel et bien d'un roman de l'apaisement dont Mohamed Khaïr-Eddine avait tant rêvé¹. Néanmoins, la structure narrative du texte va nous interpeller et nous obliger à relire et revoir les constats. Le récit s'ouvre sur une interrogation paradoxale : « *Qu'y a-t-il de plus fascinant et de plus inquiétant que des ruines récentes qui furent des demeures qu'on avait connues au temps où la vallée vivait au rythme des saisons du labeur des hommes qui ne négligeaient pas la moindre parcelle de terre pour assurer leur subsistance*² ».

Tout en proposant une réponse aussi paradoxale que l'interrogation elle-même : « *Ces maisons de pierre sèche, bâties sur le flanc du roc à quelques mètres seulement au-dessus de la vallée, ne sont plus qu'un triste amas de décombres, domaine incontesté des reptiles, des arachnides, des rongeurs et des myriapodes. Le hérisson y trouve ses proies mais il n'y gîte pas. Il y vient seulement chasser la nuit quand un clair de lune blafard fait*

¹ *Il était une fois un vieux couple heureux* est jugé comme étant le roman d'apaisement dont Mohamed Khaïr-Eddine a toujours rêvé et ce en comparaison avec toute sa production littéraire qui a précédé ce récit.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.07.

surgir çà et là des formes furtives qu'on confondrait assurément avec les anciens habitants des lieux disparus depuis longtemps, [...] . Une de ces ruines dresse des pans de murs difformes par-dessus un buisson touffus de ronces et de nopals et quelques amandiers vieux et squelettiques. Elle avait été la demeure d'un couple âgé sans descendance qui n'attirait guère l'attention car il vivait en silence¹ ».

L'auteur inaugure son récit avec une fin. Il dresse une image d'un village ruiné. Les séquences narratives s'enchaînent, tout en respectant les différentes unités constitutives et les différentes contraintes qui pèsent sur le récit. Une situation initiale est introduite à la fin de la situation finale. Il s'agit d'une situation finale introduisant la situation initiale et le récit est entamé.

La voix narrative identifie un narrateur distinct de l'auteur réel. Tantôt, il est un personnage de l'histoire « Bouchaïb », preuve à l'appui, le pronom personnel « je » dominant une grande majorité du récit. Tantôt, il est un témoin discret ou plutôt nous avons l'impression que l'histoire se raconte toute seule, avec le recours au pronom personnel « il ».

La chronologie du récit est bouleversée. Réelle ou fictive, elle a subi toutes sortes d'anachronies, de retour en arrière, ou de prévisions de l'avenir. L'incarnation de toutes ces données dans une construction fictionnelle orientera l'histoire vers la fin. Mais, c'est une fin qui refuse de se manifester. Elle se veut inconcevable. Elle se refuse de conclure sans (ré) introduire. En d'autres termes, quand le lecteur arrive à la fin du récit et devant le mot « fin » mentionné à la dernière page, il se trouve obligé, et nous insistons sur le caractère de l'obligation, à revenir aux premières pages du récit, afin de saisir la fin.

Nous avons l'impression que le récit nous tord le cou afin de se retourner, de revenir sur nos traces et chercher une fin au parcours. Un besoin incessant d'aboutir à la fin, nous oriente directement vers le début. Un début ouvrant par sa fin un récit qui n'a aucune fin. Ce constat nous permettra de dire que le récit possède les caractéristiques du récit circulaire dont Jean Yves Tadié dans *Le récit poétique* propose la définition suivante : « Certains récits sont construits selon un modèle circulaire : ceux dont la fin recouvre exactement le commencement [...] Et voici qu'apparaît une autre sorte de récit qui, lorsqu'on le croit achever, se replie sur lui-même, se raconte lui-

¹ Ibid. p.07.

même, ses dernières pages renvoient aux premières, qu'elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée¹».

Ainsi, *Il était une fois un vieux couple heureux* adopte une structure circulaire à travers laquelle le lecteur doit effectuer un parcours semblable à celui de l'eau, du rêve mais surtout de Sisyphe.

VI-2- La structure du rêve

Si le prédicat « j'ai rêvé que », présent dans un texte narratif, est considéré comme « une suspension des conditions de vérité qui régissent notre monde de référence² », dans un récit donné, il a également une autre fonction dans *Il était une fois un vieux couple heureux* de Mohamed Khaïr-Eddine. Le rêve est cité respectivement dans les pages 18-25-32-35-37 et 87. Il expose une séquence isolée dans son apparence de l'histoire racontée. Cité au début et non à la fin du récit, le rêve ne peut être évoqué d'une manière fortuite.

Ayant sa propre histoire, ce rêve sert à refléter des rayons sémantiques l'unissant avec le contenu et la structure de l'histoire. Le vieux rêvait de grimper un amandier. Il se voyait, monter, monter et au moment d'atteindre les fruits, il dégringolait. Le rêve se répétait au point d'effrayer Bouchaïb. La montée, la tombée, la remontée se répétait aussi.

Si nous observons durant un moment, l'histoire et la structure du rêve. N'est-elle pas identique à celle du récit ? Ainsi, une circularité domine le récit dans ses macro et micro-séquences.

L'action de retourner au modèle, de revenir au début d'une fin et retomber, regrimper, au modèle de réessayer et de remonter de Sisyphe, nourrit le récit et le rêve dans leur structure. Le vieux entame une montée, d'un point de départ à un point d'aboutissement qu'il n'aboutira jamais à cause de la chute, une chute identique à celle de Sisyphe et son rocher. Et l'éternel (re)commencement est similaire à celui du roi de Corinthe.

¹ Jean Yves Tadié, *Le récit poétique*, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p.117.

² Jean Michel Adam, *Op.cit.* p.25.

VI-3- La structure du contenu

La notion de construction-destruction abordée antérieurement et la métaphore de l'eau constituent la substance du récit. La pénurie de l'eau génère le désastre. L'eau, lors de l'avarice du ciel déclenche un processus de destruction. Cet événement a été prédit par le poème de Bouchaïb.

La synthèse du contenu du récit explique l'enchaînement des séquences matrices présentées dans une chronologie narrative ou bouleversées par toutes sortes de retour en arrière. D'une manière générale, l'ordre qu'a suivi le narrateur pour exposer la logique de son histoire se résume en trois étapes :

La première étape :

- Une vie paisible du couple au sein du village.
- Une vie au rythme des saisons pour les villageois.
- Exploitation de la terre.
- Exploitation de l'eau des puits pleins.
- Pluie au rendez-vous
- Vie de silence et de bonheur

La deuxième étape :

- Souffle du vent de la modernité (élément perturbateur).
- Acharnement sur tout aspect de cette modernité dont résultent :
 - o Les fléaux sociaux : drogue, alcoolisme, prostitution et chômage.
 - o La sécheresse.
 - o L'abandon du travail de la terre.
 - o La vente des troupeaux.
 - o La surexploitation des puits devenus secs.
 - o La désertion du village
- Calamité, destruction et ruines

La troisième étape :

Lancement de l'appel de Bouchaïb :

- Revenir vers le village

- Recreuser plus profondément les puits.
- Retravailler la terre.
- Retrouver la vie paisible.

Sans qu'on s'acharne sur le préfixe (re), il s'est frayé une place à la tête de chaque verbe dans la troisième étape du récit. Une vie paisible préexistante a été anéantie. Une terre fertile a été stérilisée. Une eau abondante a été retenue. Une modernité fanfaronne à laquelle les villageois ont cru, a tout bouleversé. Tout s'est renversé et inversé. Il fallait tout revoir pour pouvoir tout refaire.

Encore une fois, nous sommes devant une structure circulaire du contenu de l'histoire racontée qui s'ajoute à la structure narrative du récit et celle du rêve. L'auteur a opté pour une superposition structurale. Si nous admettons que la structure narrative du récit et celle du contenu, ne forment qu'un seul élément qui est le récit lui-même, nous pourrions dire que la superposition a été conçue entre deux textes : le rêve et le récit.

Une circularité absurde telle l'absurdité de la situation dans laquelle Sisyphe s'est retrouvé. La conjugaison des différentes structures circulaires repérées dans le récit de Mohamed Khaïr-Eddine nous fait penser directement au mythe de Sisyphe. Cette pensée se nourrit des différents constats réalisés à travers une lecture du récit, *Il était une fois un vieux couple heureux*. Le choix de cette forme d'écriture ; une structure circulaire du contenu, du rêve et de la forme du récit ouvre de nombreuses perspectives de réflexions sur la présence d'un tel mythe dans ce récit de l'auteur d'Agadir.

TROISIEME CHAPITRE

Du pourrissement au mythe

I- Saisir l'insaisissable :

Edité aux éditions du seuil, l'œuvre intitulée *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* est jugée, par l'ensemble des critiques, comme un roman « hermétique »¹. De prime abord, notre prétention démesurée a voulu défier ce jugement. Nous nous sommes dit que tout écrit a une ficelle, il suffit de la repérer et le secret sera dévoilé. Malheureusement, le roman de Mohamed Khaïr-Eddine ne s'apprête pas à ouvrir facilement ses entrailles.

Notre souci et notre inquiétude s'accroissent. Et face à l'hermétisme de ce roman, nous avons trouvé refuge dans sa lecture et sa relecture. Plus on lit, plus on arrive à mieux comprendre l'écrit. Cependant la compréhension et, par la suite, l'interprétation demeurent partielles et équivoques.

Sans prétendre cerner le contenu ou atteindre le sens, nous proposons une analyse à travers une lecture que nous avons définie comme étant une tentative de saisir l'insaisissable.

Les chapitres, dont certains comptent une vingtaine de pages alors que d'autres ne comptent qu'une seule page, s'alternent pour constituer le roman. Cette répartition est loin d'être équitable, un trouble qui atteint aussi bien la forme que le contenu. Un va et vient entre les différentes pages du roman nous introduit dans un produit qui révèle une écriture passionnée et nous plonge dans un état d'ivresse, en ciblant la logique, la chronologie ainsi que l'espace des événements, et les personnages qui se veulent hétérogènes, éphémères et insaisissables.

Le roman s'ouvre sur une description d'un lieu qualifié d'abominable. Cette qualification se révèle à travers l'image d'hommes poilus, nus et qui s'entretuent, des hommes devenus en quelque sorte des charognards. L'endroit est très proche de la mer. Il baigne dans le silence durant le jour et dès la tombée de la nuit, il devient un grand théâtre où cadavres, chauves-souris et amas d'hommes sont les grands actants. La vie de ces hommes errants fera d'eux des créatures particulières : « *Ici, les hommes n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras ; ils ne se distinguaient des autres créatures que par*

¹ Marc Gontard, *Op. Cit.*, p. 98

un ventre ballonné et une bouche sans dents d'où pendait une langue pareille à la trompe du tamanoir ¹».

Cette catégorie d'hommes, qui s'entredéchirent, avait ses propres caractéristiques, une langue commune, un langage différent, une interprétation différente des mots et aucune intelligence. L'image de l'homme primitif est donnée à ces créatures morveuses. La loi de la jungle régit cette terre. Tel est le récit proposé tout au long des trois premiers chapitres.

Sans aucun signe, ni préambule, l'auteur change de cap à partir du quatrième chapitre et met en scène la troisième personne du singulier pour introduire un nouveau récit. La rupture est marquante avec ce qui a précédé. On ressent nettement une discontinuité dans les faits ; aucun enchaînement dans les idées et aucune chronologie dans les événements. Un premier récit est à peine achevé, qu'un second est entamé. Ce quatrième chapitre met la lumière sur la vie d'un enfant habitant un village perché sur une montagne aride et relatant ses souvenirs d'enfance.

L'enfant décrit la vallée verdoyante sur laquelle donne la montagne abritant le village. Après quelques passages descriptifs des lieux et des événements, le paysage et les souvenirs ont disparu pour céder la place à un trouble de mémoire de l'auteur, du personnage ou du narrateur, car on n'arrive pas à identifier le référent exact du pronom personnel dominant le récit. Ce qu'on retient, c'est que tout le monde fuit cet adulte qui a évoqué des épisodes inoubliables de son adolescence et son enfance.

Hélas, sa mémoire ne retient que l'épisode des deux femmes paralysées et l'image de son village qui n'est plus le sien car il ne l'a pas visité depuis longtemps. En pleine amnésie, le personnage ouvre une brèche sur le monde nocturne où il nous expose une autre figure : le rêve. Dans ce dernier, il se voit retourner dans son village, après une longue absence. Ce retour ne valait pas la peine car, tout le monde s'entretue et tout le monde part vers le nord en désertant le sud.

Le rêve continue mais le lieu change. Il se voit voyager, une valise à la main. Personne ne lui a adressé la parole, personne ne lui a rien vendu mais il ne perd pas espoir. Par la suite, il constate qu'il est capable de voler. Alors, il parcourt plusieurs kilomètres et atterrit devant une villa située au bord d'un

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.09

lac circulaire entouré d'ombres muettes. Puis il descend dans la vallée et retrace à travers sa mémoire quelques clichés de sa vie : Les pièges déposés pour la chasse du gibier, les mariages au village, les arbres fruitiers,... Son rêve le fait encore changer d'endroit. Il entre dans le village et contemple les ruines. Tout a été consommé, les filles vierges, les maisons et la nature. Il rêve de son lieu de naissance, de son enfance, de sa mère. Il s'est vu entrain de pêcher des poissons puis son rêve le transpose devant un château. C'est la maison de son père. Il admire les palmiers et les dattes. Il remonte le temps dans son rêve et se rend compte que la montagne n'est plus qu'un roc, que l'Oued n'est qu'un assif¹, et que le château n'est pas un château.

Une acrobatie anachronique et évènementielle marque le rêve. La terrasse de la maison de son père, sa famille, les arganiers,... tout défilait devant les yeux du rêveur à travers le cinquième chapitre. Le rêve persiste et clôturé les deux chapitres qui cèdent la place à un sixième, plus bref. Ce chapitre ne se prête à aucune interprétation. Il relate l'existence de créatures dans une grotte. Il décrit leurs membres qui s'allongent démesurément et retombent sur le roc. Il précise qu'il était temps que ces créatures quittent la grotte. Cette dernière, précise l'auteur, n'est qu'une invention du « je » parlant dans le chapitre et que les créatures ne sont que des chauves-souris habitant la tête de ce « je » énigmatique.

Le plus enivrant, dans cette écriture qui refuse de dévoiler les pistes de son interprétation, est le septième chapitre. Ce dernier relate des scènes érotiques dont les personnages sont non identifiables. Ces descriptions et ces évocations de relations intimes se juxtaposent aux insultes et à un lexique qui baigne dans une vulgarité extrême. Ce chapitre se clôturé sur quelques critiques évoquant la dévastation de la nature au profit de l'industrie.

Le huitième chapitre nous fait retourner au rêve. Le « Il » qui s'est encore manifesté, se déplace et voyage mais n'arrive pas à identifier le moyen de transport dont il s'est servi. Cependant, il réussit à arriver à sa destination qui est un monde différent du monde réel. Quand il se réveille de son rêve, il se retrouve assis à côté de deux hommes dans une vaste salle où il fut introduit par une femme. Dans cet endroit, il assiste à une scène d'extrême violence. Le mari de cette même femme est violé devant ses yeux. Quatre hommes s'y mettent à tour de rôle. Pire encore, des hommes et des enfants

¹ Assif : cours d'eau, moindre qu'une rivière

arrivent dans la salle pour prendre le relais des quatre bonshommes et accomplir la même cruauté.

Le « il » se sent paralysé. Il se débat pour se libérer de cet état et, après avoir fourni un grand effort, remarque que tout a disparu et qu'il a encore changé de lieu. Ce lieu est couvert de végétation au point que le soleil ne peut s'y infiltrer. Il comprend alors qu'il s'est égaré. Il continue sa marche jusqu'à ce qu'il arrive dans une petite ville plus précisément, une station balnéaire, désertée par les touristes. Notre personnage s'est procuré une canne à pêche et s'est mis à pêcher. Soudain, la ville se transforma en un monstre « mi- chien mi- poisson ». Ce monstre voulait l'attirer au gouffre de la mer. Tourmenté par la lutte, il réalisa par la suite que tout a disparu et que la ville n'existe plus. Le monstre n'était qu'une combinaison. La disparition de la ville laisse ce « il » dans un endroit désert de toute trace de vie. Il s'est de nouveau égaré, il continue son chemin enfermé dans la combinaison « mi- chien mi- poisson » et, emprisonné sous l'eau, il fixe son regard sur l'extérieur et arrive à voir tout ce qui se passe ; les événements, les gens, les changements,... ces derniers ne l'épargnent guère. Il a pu se libérer de la mer et de la combinaison cependant il erre toujours seul et dans l'obscurité.

Le voyage se poursuit et le rêve aussi. Cette fois-ci, il est en compagnie d'une femme et de deux hommes qui disparaissent très vite. Il est dans une ville anonyme, plus précisément à l'arrêt d'un car. Lorsque ce dernier, en partance pour le sud arrive, il monte. Avant de repérer une place pour s'asseoir, il se retrouve devant la table d'un café et réalise qu'il n'est plus dans l'autocar. Le poisson-chien surgit à nouveau et lui confirme que l'autocar est parti. Les changements interfèrent non seulement sur le plan spatial et sur le plan événementiel mais aussi sur l'aspect physique du personnage ou du personnage narrateur : le « je » ou le « il », selon les désirs de l'auteur. S'il s'est vu devenir un chien-poisson, il est aussi devenu un atome. La liste des métamorphoses est loin d'être clôturée. Le chien-poisson qui s'est détaché du corps du personnage le lui annonce : « *Tu n'es plus un corps physique* » me dit l'entité. Désormais, tu n'éprouveras plus ni joie ni souffrance, mais un *indicible et immuable plaisir*¹ ».

Un changement s'effectue. Une entité accompagne l'éternel égaré et l'emporte au monde des hommes. Il sera doté de certains pouvoirs

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 1978. p.35.

surhumains : « Dès que cette opération aura réussi, nous pourrons enfin visiter les hommes¹ ».

Les dires de la créature se sont confirmés. L'errant a subi toutes les modifications physiques et mentales : « Tu as réintégré cette goutte de lumière qui peut à elle seule donner lieu à des complexes infinitésimaux d'univers parallèles. Je m'élevai brusquement, je ne flottais pas, j'étais partout à la fois, je voyais tout même l'Outre-Monde. J'étais infiniment plus térébrant que les plus infimes rayons. Aucune masse ne pouvait se soustraire à ma clairvoyance, ni un monde se dérober à mon foudroiement² ».

Accompagné du monstre, il verra d'autres formes de vie dont l'accès est interdit aux hommes. De là, les métamorphoses s'expliquent et ce n'est qu'à la fin du neuvième chapitre que se révèle cette stratégie préparant un homme à passer au surhumain.

Le dixième chapitre est consacré à un récit d'une extrême ambiguïté. On arrive à peine à comprendre qu'il s'agit toujours du rêve. Des bêtes ayant une tête rectangulaire facilitent l'accès à un au-delà. Néanmoins, ces créatures d'apparence salvatrice n'hésitent pas à assassiner quiconque veut en savoir plus sur ce monde. L'objectif était d'emmener le rêveur-voyageur sans choix au rêve ou à l'échec. Et, bien qu'il soit terrorisé par ces créatures jouant le rôle des cerbères, il est supplié de les emporter sous ses aisselles. Ces créatures en voie d'extinction et ne causant que du mal ont eu un répit dont l'objectif est de les soustraire à toute destruction.

Le onzième chapitre s'ouvre sur une analepse. Le narrateur évoque un autre épisode de sa vie et des souvenirs que sa mémoire a pu stocker. C'est à Paris, où la situation des émigrés était critique. Un mode de vie, « choisi » par les adeptes de l'étranger, dresse une image alarmante. Ces étrangers ont partout trouvé leur havre de paix dans l'alcool, la prostitution et le vol. Ils ne vivent et ne sortent que durant la nuit car ils n'ont aucun papier qui permette de les identifier. Non identifiés, surexploités, marginalisés et maltraités : telle est l'image proposée par l'auteur quant aux amoureux de la France.

La lecture de ce chapitre ouvre une piste sur l'orientation de l'auteur vers l'introduction d'un aspect social, la situation dramatique des émigrés.

¹ *Ibid.* pp.35-36.

² *Ibid.* p.36.

Les deux pages clôturant ce même chapitre nous replongent dans le délire de l'auteur. Deux rapports intimes sont étalés à ce niveau du roman. Le chapitre évoque à sa fin un regard regrettant les temps passés et comparant le « sud » à Paris à travers quelques clichés et stéréotypes.

Le douzième chapitre s'ouvre sur le récit d'un papillon qui se cogne à la vitre en vrombissant et en sifflant jusqu'à ce qu'il réussisse à réveiller le dormeur. Le rêve continue et le rêveur se voit devant un halo de poussière de couleur rouge sang, causé par le concassement des molécules d'oxygène et de la vitre. Le papillon en est le responsable. Une longue lutte entre le rêveur et le papillon a eu lieu. La seule solution d'échapper à cet insecte est de l'avalier. Cela étant fait, la galère s'est interrompue mais le rêve continue : « *j'ai dû rêver, je rêve tout le temps*¹ ».

Il s'est vu transformé en un suaire de fumée. Habité par le papillon, le dormeur admet que cet insecte, symbole de la liberté, lui a transmis son existence. Il lui a donné la liberté à laquelle l'adepte du rêve ne va pas obéir, et dont il ne va pas se servir.

Notre lecture délire en suivant les pas d'une telle écriture. Dans un treizième chapitre, le papillon renaît. A peine la résurrection de l'insecte est abordée qu'on se retrouve en plein débat sur l'objectif de la consommation de l'alcool et qui est : « *faire échec à ces religions dont le monde porte encore les haillons sordides*² ».

C'est si absurde que le roman lui-même clôture ce chapitre : « *Le papillon était assis sur un rubis au fond d'un cratère. Mon père l'allaitait. Tout mon corps servait d'outre à lait*³ ». La situation intermédiaire du rêveur se complique lorsque la suite du récit montre que ce que le papillon buvait était « l'urine du monde » et non pas le sang du dormeur. Une ambiguïté qui mérite toute notre attention.

Le chapitre suivant relate l'histoire de la cuisson de l'ami de Baudelaire sur un braséro. Personne n'y échappera car, à l'endroit où le voyageur rêveur s'est retrouvé, les hommes se nourrissent les uns des autres. Une pénurie absolue de tout genre de nutrition marque la région. Les hommes jouent aux dés, celui qui échoue, sera cuit. Devant ce paysage désolant le rêveur affirme

¹ *Ibid.* p.46.

² *Ibid.* p.46.

³ *Ibid.* p.46.

que : « *Si une espèce commence à s'entre-bouffer, c'est qu'elle ne peut plus vraiment se sauver d'un désastre* »¹.

Encore une fois, le lieu se métamorphose et le rêveur aussi. L'entité se voit à nouveau dans son village natal et soudain elle eut l'envie de voyager (reprendre le voyage) pour se rendre où ? Elle l'ignore. Cette entité se retrouve à l'arrêt de l'autobus n° 5. Elle attend longtemps. Quand enfin l'autobus arrive, elle se dématérialise et peut atteindre le terminus avant lui. Malgré la brièveté du temps écoulé dans ce parcours, le rêveur a pu contempler la désolation du paysage reflétant son village : des maisons délabrées et des ruines, rien que des ruines. Au terminus, le voyageur assiste à un accident écoeurant. Le conducteur du bus n° 5 fut disloqué lorsqu'il a heurté le mur en pierres de taille, en voulant voir de près ce qui est arrivé à son acolyte. Une tête fracassée et une cervelle fut offerte au mur. Telles furent les conséquences de l'accident et telle fut l'image qui conclut le chapitre.

Le quinzième chapitre est un vrai labyrinthe. De la description du lieu dans lequel il se trouve, le rêveur passe à l'évocation de l'anéantissement de toute sorte de vie animale et par la suite à faire défiler ses souvenirs avec une amie de Paris et les nuits d'amour passées avec cette dernière.

L'errant fuit ce rêve qu'il nomme « *antichambre des enfers* » et continue son errance. Sur son chemin, une autoroute nationale, il rencontre des camions amphibies qui le séparent d'une grange et l'empêchent de passer. Le décor change en un clin d'œil. Désormais, il se retrouve dans un endroit d'une luxuriance grandiose. Toutefois, le voyageur refuse de s'y installer. Il cherche la vraie route pour continuer son voyage. Accompagné de son cousin, ils arrivent devant une ville blanche. Une autre métamorphose atteint le corps et le décor. Un corps hors nature le mène à remonter une colline et traverser un nouveau décor qui est aussi blanc que le précédent mais, il n'est qu'un cimetière.

L'auteur réserve le seizième chapitre à des remords et des réflexions sur le monde, les ruptures, les saluts et sur les automates qui règnent sur des peuples. La situation dans laquelle vivent les hommes est comparée à un cloaque duquel doit émerger une voix neuve. Il ne prétend rien rétablir. Il rêve. Tout le monde rêve.

¹ *Ibid.* p.55.

Au dix-septième chapitre, la fille qu'il a jadis aimée commande le rêve. Il se voit encore une fois attendre l'autobus. Mais avec une différence précise : Le rêveur regagne son image d'homme : « *J'étais un homme dans ce rêve, je ne pouvais plus prétendre à l'enseignement des mêmes mais je me sentais complet, c'est-à-dire enfant, adolescent et adulte*¹ ».

Des manifestations ont eu lieu devant ses yeux alors qu'il passe à côté de l'immeuble où habite la fille dominant le rêve. Après avoir assisté aux événements, il s'enfuit. Il rêve toujours et son rêve confond tout. Il voit un vieux palais. Il s'agit de la maison du Caïd. Un changement des lieux s'établit encore. Il se retrouve dans une ville immense et un grand boulevard. Il passe par le rond-point Racine et s'arrête devant la maison de son père.

Comme la métamorphose nourrit les péripéties du roman ; la ville devient une montagne et la montagne un rampe ou un toboggan où le rêveur se perd. Son frère est présent dans le rêve. Des essaims d'oiseaux noirs et blancs font aussi partie du rêve dans lequel l'auteur nous invite à plonger et à aller jusqu'au bout comme si nous manquions d'ivresse, et qu'il nous fasse encore enivrer.

Dans le dix-huitième chapitre, le rêve le mène encore vers la boutique de son père. Cette boutique est pour lui un vrai délire. Il lui associe l'image du père qui devrait être étranglé, car elle n'a plus de signification. Mais cette tâche demeure impossible du fait que son père soit : « *l'ombilic réel qui [le] relie encore aux berbères*² ».

A partir de là, se déclenche un processus critiquant les berbères à travers tout le reste du chapitre. L'image de la femme surexploitée par l'homme dans cette communauté consolide l'idée terrible donnée sur la vie, le comportement et la réflexion des berbères.

Reniant ses confrères et leur égoïsme, le rêveur revient dans le dix-neuvième chapitre avec un compagnon dans l'ancien monde des guerres tribales. Les deux voyageurs se retrouvent dans une ville quasi-labyrinthique. Ses constructions ressemblent à celles de New York. La mémoire du rêveur, prisonnier du labyrinthe, fait surgir des souvenirs restituant le monde d'avant comparé à celui d'aujourd'hui.

¹ *Ibid.* p.63.

² *Ibid.* p.67.

Et comme nous nous sommes habitués aux changements, le lieu devient une ville : « *Pas tout à fait une métropole [...] une ville qui s'agrandissait au fil des heures*¹ ». Aucune voiture ni aucun animal n'existent dans cette ville. Il n'y a que des hommes, vêtus en blanc, qui grouillent et qui vont et viennent : ces hommes ne se parlent jamais sauf pour s'administrer des gifles. Le rêveur affirme que le lieu où il vient d'atterrir n'est ni un souk ni une ville ni des ruines, ce sont plutôt des constructions bâties par ceux qui sont assoiffés de pouvoir. Le narrateur attire notre attention sur l'intervention du théâtre dans ses observations. Telle est la remarque qui clôt ce chapitre.

Le chapitre suivant s'ouvre sur un rappel de l'origine des guerres tribales. La métamorphose du souk et son rôle primordial sur les tribus et les nomades sont également évoqués.

Le voyageur décrit ce qu'il porte. Il revient au rêve qu'il a fait, qu'il fait ou qu'il fera. La notion du temps est bannie pour lui. Celle de l'espace l'est aussi. Escorté par deux types qu'il n'arrive à identifier qu'à travers leur voix, il entre dans un immeuble qui grouille de gens. Il s'agit bel et bien d'un théâtre. Après une description furtive du lieu et des voix dominant l'atmosphère, un retour sur la critique du pouvoir est signalé à la fin du chapitre.

Cinq scènes théâtrales s'incrument au cœur du roman. La première a comme décor un village du sud marocain et comme personnages un groupe d'hommes : Les Raïs, le vieillard, l'envoyé du Caïd et Bousf'r.

Le Raïs s'acharne contre le groupe d'hommes, assis sous un olivier pour les mettre en garde contre les envahisseurs. Après une longue discussion entre ces hommes, l'envoyé du Caïd arrive sur les lieux en vue d'arracher aux villageois le tribut au Makhzen. Parmi le groupe, seul le vieillard riposte que ses ancêtres n'ont jamais payé de tribut et qu'à son tour, il ne le fera pas. L'envoyé menace le groupe d'hommes en tirant un coup de feu en l'air. A ce moment, Bousf'r surgit et abat l'envoyé.

Content de voir Bousf'r arriver avec sa troupe, le vieillard et les hommes du village commencent à discuter sur la manière d'en finir avec le caïd et ses tueurs. Pour Bousf'r le rebelle, c'est plus simple qu'écraser un scorpion. Cependant, ils doivent se mettre aux préparatifs. Les troupes du

¹ *Ibid.* p.70.

Makhzen ne sont pas loin. Bousf'r décide d'aller les combattre chez eux et d'épargner à sa terre toute prise : « *Notre terre ne sera plus le tapis de l'empire. Nul Sultan, nul esclave du Nord ne viendra s'y froter les pattes* ». ¹

Tout le monde se lève et tout le monde se met au travail.

La deuxième scène se déroule à l'intérieur de la Kasbah du Caïd. Les personnages sont : Le Caïd, Brahim, le chef des gardes et la Kahina.

Brahim, un traître ou un comparse selon les événements, vient avertir le Caïd de la rage de la tribu des Azouggar (la tribu de Bousf'r). Sur le coup, le Caïd appelle le chef des gardes et se renseigne sur son envoyé spécial. Brahim intervint et annonce la mort de celui-ci abattu par le rebelle des montagnes. La réaction du Caïd est d'ordonner la préparation des mulets, des armes et des hommes et de partir afin d'anéantir cette rébellion.

En pleine discussion entre le Caïd et Brahim sur le désir d'avoir la tête de Bousf'r, une panique gagne le lieu. La forteresse du Caïd est prise d'assaut. Au moment où Brahim allait fuir, une balle atteint le Caïd. Devant l'agitation du traître, apparaît le spectre de la reine berbère « La Kahina ». Elle intervint pour s'attaquer aux royautés et pleurer la terre.

Brahim et le chef des gardes constatent que le Caïd revient à lui. Le comparse fuit la scène alors que le chef des gardes veut en finir avec cette forme qui remue. Le Caïd le supplie de l'aider, il a beau faire, le chef ne revient pas sur sa décision. A cet instant, le meurtrier sort un pistolet et tue le chef des gardes qui veut le remplacer. Le Caïd est emporté par des gardes.

La troisième scène de cette intrusion théâtrale a lieu dans le même village où s'est déroulée la première scène. Les personnages intervenant sont : Le Raïs, Bousf'r, deux vieillards et deux jeunes gens. Il s'agit d'un mariage berbère. Les deux vieillards discutent la dot de la fille à marier. L'un des deux vieillards, non satisfait, reproche au premier son soutien aux rebelles et la dépense de sa fortune pour l'intérêt de Bousf'r, son neveu du côté paternel.

La quatrième scène a lieu au palais royal. Le roi, un conseiller et des esclaves forment les personnages. On injecte des piqûres au roi qui prétend être atteint d'un cancer et qu'il ne peut jamais rassembler son royaume

¹ *Ibid.* p.81.

disloqué. Un homme entre et se met devant le roi. Celui-ci lui tire dessus et ordonne d'emporter le cadavre.

Le roi discute avec son conseiller et regrette d'avoir une telle maladie qui le prive de toute réaction violente envers le peuple et l'oblige à ne lui faire que des caresses. Le conseiller lui annonce la décomposition du royaume mais le roi est rassuré. Il est encore capable d'anéantir toute opposition et d'opprimer toute manifestation. Ce même conseiller, en rappelant au roi, sa maladie, fut giflé par ce dernier. Le roi ordonne de massacrer le peuple et les tribus qui le détestent. Les bêtes, les gens et les cultures, tout doit disparaître.

La cinquième et dernière scène se déroule sur la montagne de Bousf'r où celui-ci et l'envoyé du roi s'entretiennent. Le roi veut corrompre Bousf'r mais il n'a pas réussi à le faire. Pire encore, son envoyé est tué par le rebelle des berbères. Ce dernier reçoit les meilleures louanges de la part des villageois et affirme que la terre berbère n'est pas à vendre. Un personnage non attendu est introduit dans la scène. Il dit qu'il se nomme « *Ouf le fantôme* ». Il ordonne au peuple berbère de continuer sa marche.

Une fois cette scène achevée, l'auteur quitte le théâtre et revient à la prose. Dans le vingtième chapitre nous avons l'impression que le rêveur a abandonné ses rêves. Il réalise que sa vie n'est qu'un entassement de rêves et de morts. Il part ailleurs mais sans destination précise. Il laisse tout derrière lui tout en s'interrogeant sur le monde, la vie et l'existence.

Au vingt et unième chapitre, le narrateur effectue un retour en arrière, plus précisément à son enfance. Il évoque la lanterne de gros cuir qu'il a offerte au fkih pour tabasser les gamins et croit que s'il est atteint de cette maladie qui lui ronge la poitrine, c'est à cause du sort que ces gamins lui lancèrent.

Certains souvenirs avec le fkih, et d'autres dans le magasin de son père sont également évoqués. Son adolescence s'est frayée un chemin dans ce chapitre où à la fin, l'adolescent de seize ans dresse un portrait de certains membres de sa famille : son grand-père, sa grand-mère, sa mère et son oncle maternel.

Le contenu du vingt-deuxième chapitre est particulier par rapport aux contenus des chapitres précédents. Il relate la pratique d'un rituel propre aux berbères. Faire éloigner la mort en épiant ses mouvements. En d'autres termes, quand un berbère est atteint d'une maladie quelconque, le plus âgé de

la famille ne doit pas cesser de se promener. De cette manière, il empêche la mort d'accéder car celle-ci est considérée pour cette communauté, comme un être vivant.

Après avoir évoqué les superstitions de sa grand-mère en particulier et des berbères en général, le narrateur-personnage revient pour une énième fois sur ses souvenirs : ses baignades à la rivière, son sevrage et les punitions du fkih sont relatés dans les détails.

Au niveau du vingt-troisième chapitre, des souvenirs sont évoqués d'une manière aléatoire ; le jour où le narrateur a quitté son village natal, sa famille et ses origines qui le marquent à jamais, son premier jour d'entrée à l'école privée et enfin ses échecs et ses succès consolidant une évocation qui passe directement à la série d'emprisonnement des intellectuels soupçonnés de complot pour la sûreté de l'état.

Un retour vers ses souvenirs d'école, ses vacances au bled, ses retours à l'école après les vacances, les falakas données par son maître d'arabe, l'assassinat d'un traître devant son école, son frère qu'il a temporairement oublié, la femme de son frère, la droguerie de son père, son experte falsification des billets de banque dès son enfance, le divorce de sa mère, son rêve de devenir Fidaï, rien n'échappe à cette mémoire qui grouille de souvenirs.

A l'âge de quinze ans, il écrit des textes et de grands discours. Il est apprécié de tout le monde. Le talent d'écriture est aussi palpable dans les vers clôturant le chapitre.

Le vingt-quatrième chapitre nous expose des réflexions sur la notion de la liberté. Pour l'auteur : « *Toute forme de liberté passait d'abord par la transgression des tabous et de convenances¹* ». La mort du roi Mohammed V occupe le centre du chapitre. Les funérailles, l'intronisation d'Hassan II et les troubles qui ont succédé à cet événement sont minutieusement relatés.

Un espace dans ce même chapitre est réservé à deux éléments aussi importants dans la vie du narrateur ; les poèmes qu'il avait écrits et les fugues qu'il avait accomplies. Celles-ci avaient pour objectif ; devenir un poète, comme si pour l'auteur l'errance est le seul moyen d'écriture.

¹ *Ibid.* p.124.

Dans le vingt-cinquième chapitre, l'auteur change de cap et introduit une vision sociopolitique marquant le reste du roman. La situation précaire du peuple résulte d'un entrecroisement de directions et de circonstances. Selon l'auteur, un peuple affaibli par ce que le pouvoir exerce sur lui ne tardera pas à réagir. Les événements de Casablanca n'étaient qu'une réaction légitime d'un peuple angoissé.

Nous assistons encore une fois au milieu du chapitre à un retour sur les souvenirs d'adolescence et son amitié avec un poète qui s'appelle « Nissa ». La clôture de ce même chapitre se veut une consolidation de l'aspect socio-économique à travers des images accablantes telles : la misère, la pénurie, la souffrance et l'inconscience du peuple.

L'avant dernier chapitre nous arrache à l'aspect autobiographique régnant dans ceux qui le précèdent. Il nous replonge dans le rêve. Le voyageur marchant ou volant éternellement seul, en quête de rien, reprend son rêve et son voyage. Il renonce au vol et atterrit sur un lieu peint en blanc. On lui apprend qu'il est dans un funérarium. Il voit des morts qu'on prépare pour l'embaumement. Il sent le cadavre en décomposition. Il aperçoit des morts dénués d'aucune chair, se lever, recouvrir la chair d'organes et se mettre à marcher en se bousculant. Bref, il s'est introduit dans l'enfer.

Le rêve nous fait tourbillonner. Le rêveur passe des enfers à la maison de sa mère et de celle-ci à la rue. Il continue son errance tout seul et adopte un discours que nous n'arrivons pas à insérer dans une catégorie déterminée.

Le peuple rêve et ne quitte pas ce rêve si effrayant. Il erre à la quête d'une autre ville. Cependant, le rêve échappe au peuple qui, opprimé par le pouvoir, finit par être dévoré. Une image que nous considérons comme explicative a pris une dimension s'étalant sur cent quarante-six pages.

L'auteur conclut cet avant dernier chapitre par une remise en question de certaines notions : le peuple, le pouvoir, l'existence,... Sur cette même remise en question s'ouvre le dernier chapitre avec une différence précise : les notions remises en question cette fois-ci sont : le rêve, la misère et le peuple. Dans les deux cas, le peuple demeure une corde ombilicale, difficile à couper.

La fin du roman est réservée à l'évocation d'une image-événement qui nous a permis de retenir notre souffle et de nous rassurer à un certain degré que nous avons commencé à saisir l'insaisissable. Le séisme qui a frappé une

ville du pays de l'auteur a produit une grande terreur : « *Le jour où j'intervins, il n'y avait plus dans ces villes dont on avait chanté la beauté et l'équilibre urbain que des ruisseaux de pus, des rats agressifs, des femmes hagardes et des hommes qui se battaient*¹ », telle est l'image sur laquelle le roman s'est ouvert.

Un peuple sans vie erre dans un rêve irréalisable. La perte de la ville, devenue des ruines, a généré des individus qui s'entretuent pour survivre sans quitter la ville perdue. Ces humains ont perdu la raison, le désir de la vie, bref, ils ont perdu ce qui fait d'eux des humains : « *ils étaient vides, ruant entre et contre eux-mêmes, ne sachant plus se défendre ni se grouper pour échapper au désastre terrible où ils allaient*² ».

Ce peuple continue à errer dans sa propre vie, ne croyant à aucun rêve et s'attachant à tout rêve qui le fuit.

¹ *Ibid.* p.145.

² *Ibid.* p.145.

II- Le mythe de la caverne :

II-1- S'introduire dans la caverne

Loin de considérer la colonisation comme une entreprise de domination économique-politique, le heurt des civilisations est une autre entreprise qui passe sous silence mais résultera beaucoup de bruit. Ces propos paraissent plus ou moins contradictoires mais une analyse profonde du sens anéantira tout paradoxe et toute contradiction.

Le colonisateur a pensé à la terre conquise, aux butins cueillis, aux fortunes gagnées. Il a tracé les différents objectifs de son projet colonial, cependant, il a omis volontairement l'entrecroisement culturel, linguistique et civilisationnaire. Celui-ci ne figurait pas sur la liste des priorités du dominateur. Il l'a peut être pris pour une option.

Toutefois, l'interaction culturelle et linguistique naît sans autorisation quelconque. Il s'agit bel et bien d'une évidence. Cette interaction évidente accouche à son tour d'une hybridation fatale. Cette hybridation marque toute forme de connaissance chez le colonisé. Ainsi, la littérature née d'un croisement entre deux cultures et deux langues différentes n'est qu'une littérature à caractéristiques particulières. La littérature produite par l'auteur marocain, Mohammed Khaïr-Eddine représente un cas de figure qui relève de cette catégorie littéraire. Et l'insertion du mythe de la caverne dans ce roman, cas d'étude, est une résultante logique d'une double culture. Cependant et avant d'emprunter le chemin vers la caverne, une précision sur cette même notion s'avère indispensable. Mohammed Khaïr-Eddine a utilisé un champ de synonymes du terme caverne. On y trouve : grotte – trou – repaire. Etaler la définition du terme en question nous permettra d'être de vrais pisteurs de mythes. Car l'utilisation d'un tel terme dans un tel contexte pourrait être inadéquate.

Pour mieux nous situer dans cette nouvelle constatation nous avons proposé un retour sur les notions de « grotte » et « caverne ». D'après Le Petit Robert, « *une caverne est une cavité naturelle formé dans les roches, rencontrée dans des montagnes ou sous – terre*¹ ». Le même dictionnaire

¹ Le Petit Robert, 2010, p.373.

définit la grotte comme étant : « *une cavité naturelle de grande taille dans le rocher*¹ ».

Donc, Le Petit Robert différencie entre les deux termes par le fait que la grotte soit plus vaste que la caverne. Notons aussi que le Larousse propose à la caverne la définition suivante : « *La caverne est une excavation naturelle vaste et profonde*² ». Tandis que la grotte est : « *Une excavation naturelle ou artificielle*³ ». Bien que chacune des définitions soit brève, concise et ciblant le sens, une absence de consensus sur la définition de la caverne et de la grotte paraît bien nette.

Si quelques dictionnaires ont mis l'accent sur l'aspect anthropique des grottes, cela demeure confus car mêmes les cavernes peuvent avoir une origine dénaturalisée.

Devant cette confusion, nous avons cherché refuge dans « *Le Dictionnaire des synonymes* » et notre surprise fut frappante. Antre, grotte, refuge, fosse, gouffre, trou, ravin, repaire, excavation, cratère, abîme tous ces termes sont censés être des synonymes de « caverne ».

Puisqu'il n'y a pas d'accord sur l'aspect définitionnel et différentiel des termes « grotte » et « caverne », nous avons opté pour la prise en considération de la synonymie tout en gardant en vue une proposition de définition figurant dans Le Dictionnaire des Synonymes : « *Sous le terme générique de caverne, nous comprenons également les grottes et les antres, bien qu'il n'y ait pas synonymie parfaite entre ces mots. Nous entendons par là un lieu souterrain ou rupestre, au sommet voûté, plus ou moins enfoncé dans la terre ou la montagne, plus ou moins obscur*⁴ ».

Face à une définition péjorative et une synonymie relative, nous n'avons qu'à nous introduire dans la caverne armés de toutes les acceptations synonymiques et symboliques du terme. La caverne que nous allons repérer et par la suite visiter et scruter du regard dans chacun de ses coins est celle évoquée dans « *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* » de Mohamed Khair-Eddine.

¹ *Ibid.* p.1195

² *Petit Larousse*, 1980, p.401.

³ *Ibid.* p.1230

⁴ *Dictionnaire des synonymes*, Le petit Larousse, 2014, p.180.

L'introduction dans une caverne quelconque s'avère une tâche à risques. A cet effet, notre mission encourra toutes sortes de risques possibles. C'est pourquoi nous devons caver dans l'écriture de Khaïr-Eddine pour atteindre cette excavation quelle que soit sa nature ou ses dimensions.

L'image sur laquelle s'ouvre le roman nous propose une première piste. « *Les hommes hirsutes, tout nus errant dans ce délire¹* », sans précision aucune sur l'endroit où se trouvaient ces hommes. Des indices nous permettront de parvenir à destination. Durant la nuit, ces hommes s'entretuent pour survivre mais dès l'apparition du jour : « *un silence pesant et insupportable s'établit sur toute chose²* ». Un accent est mis sur « le jour », et ce n'est pas d'une manière fortuite. S'il est dit : « *Mais peut-on appeler 'jour' cette tâche crémeuse et verdâtre qui sourd du sol en flacons intermittents³* », c'est parce que de nature, le jour jaillit du ciel, du soleil, du haut. Cependant, la lumière éclairant l'endroit abominable dans lequel se trouvaient ces hirsutes, surgit de la terre.

Réinstallons le décor; des hommes qui existent dans un endroit où la seule source de lumière provient de la terre et ne peut atténuer l'obscurité régnante. A cette atmosphère de ténèbres, l'auteur glisse la présence de certaines créatures, les chauves-souris. Celles-ci avaient pour mission, la consommation des cadavres remplissant l'endroit. A la place des chauves-souris, l'auteur aurait pu citer des charognards qui adorent le cadavre.

Ainsi, la conjugaison entre la source de la lumière éclairant l'obscurité régnant dans l'endroit et les chauves-souris, dévoratrices de cadavres et fameuses propriétaires des cavernes, est la première trace révélatrice de la présence d'une excavation.

Loin d'être convaincu d'une seule trace, nous avons cherché la caverne. Nous avons décidé de la rejoindre à travers *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*. Notre parcours ne fut pas long. Il s'est interrompu juste au deuxième chapitre. Les hommes égarés et endormis furent réveillés par la mer qui déferlait sur le lieu où ils erraient : « *Elle réprimait la lumière qui les tuait⁴* ».

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.07.

² *Ibid.* p.07.

³ *Ibid.* p.07.

⁴ *Ibid.* p.09.

Une image terrifiante de ces hommes est dressée. Ce qui accentue cette terreur, c'est que la mer en se retirant les abandonna aux oiseaux charognards car ils étaient des cadavres : « *De leurs corps partaient des bulles jaunes et des jets de poussière qui remontaient à la surface des flots en vrilles concentriques¹* ».

Cependant, « *Ceux qui n'avaient de crevé que les yeux et qui étaient véloces pouvaient ramper jusqu'à leurs repaire²* ». Le repaire est le leur. Il leur appartient. C'est leur lieu de perte, d'errance, de sommeil, c'est leur refuge, bref, c'est leur monde. Le monde de ces créatures est un repaire qui n'est autre qu'un antre, synonyme de caverne.

Nous avons repris notre voyage entre les lignes du roman car nous sommes décidée de mettre les pieds dans la caverne à travers son synonyme le plus proche « grotte ». Nous avons pisté toutes les lignes. Des signes prétendent nous indiquer le chemin mais nous sommes à la recherche d'une route et non pas d'une piste boueuse ou d'un chemin de sables mouvants.

A l'entrée du septième chapitre, une indication claire et sans aucune confusion nous interpelle et nous ouvre l'accès : « *Tous vivaient dans un trou³* ». Apparemment, cette fois-ci nous n'avons plus besoin de chercher des signes indicateurs, nous nous sommes introduits dans la caverne.

L'exploration d'autres pistes demeure possible. Lors de notre passage du deuxième au troisième chapitre, un passage exhibait sa capacité de nous introduire dans la caverne :

« *La nuit venue, ces hommes qui tout le jour étaient entassés les uns sur les autres sortaient brusquement de la carapace lourde qui les maintenait soudés au sol. Ils déambulaient entre les ruines, bavant et hurlant, ne se parlant pas, ne sachant pas entendre. Ils agitaient violemment leur corps amorphe, se propulsaient obliquement vers l'espace mais ils retombaient si vite qu'ils finissaient par renoncer à toute velléité d'envol et se contentaient de se frayer un chemin parmi les décombres⁴* ».

¹ *Ibid.* p.09.

² *Ibid.* p.09.

³ *Ibid.* p.23.

⁴ *Ibid.* p.10

Si ce passage est moins important que celui que nous avons déjà cité, il ne pourra passer inaperçu. Aussi, à la page cinquante, un passage consolidant l'idée de l'existence d'une grotte ambiguë ou problématique est incroyable : « *En ce temps-là, les flics existaient mais ils déambulaient bruyamment sur les plaines. Nous les guettions et lorsqu'ils se pointaient devant l'entrée de la grotte, nous leur lancions des glaviots. Il repartaient immédiatement, sans brouhaha*¹ ».

D'autres passages s'étalent à travers tout le roman. Ils indiquent la présence d'une caverne. Néanmoins, l'analyse de cette réalité ne se limite pas à ce niveau car la réalité de la caverne elle-même dépasse la réalité de son existence. La caverne qui cache dans ses entrailles des réfugiés, des créatures diverses, des bêtes féroces, des fortunes, et des secrets imperceptibles, nous plonge dans un univers symbolique complexe, englobant croyances, superstitions, mythes et réalités.

II-2- La symbolique de la caverne :

Caverne, grotte, tanière, gouffre, repaire, trou et autre, tout ce qui se rapporte au monde obscur a toujours hanté l'esprit humain. La profondeur, l'obscurité et les sons étranges de ces lieux exceptionnels forment un mystère qui inspire à la fois terreur, curiosité et superstition. Ces lieux généralement non domestiques, et sur lesquels les hommes ont une emprise réduite, ont une symbolique universelle. Défiant toutes les frontières, les croyances et les religions, la caverne s'ouvre à une pluralité interprétative.

De la Grèce antique à l'Extrême-Orient, la symbolique de la caverne s'alimente de la présence de l'homme dans un univers défini mais qu'il ne connaît pas. L'ignorance de cet univers est dictée par un amalgame de sentiments, de croyances et d'obstacles dus à l'existence. En face d'une énigme quelconque, l'homme teste toutes les possibilités pouvant la résoudre. Cet acte est semblable à l'emprunt du labyrinthe, chemin réel ou symbolique menant à la caverne.

Ce voyage de l'homme ou de l'esprit le soumet aux innombrables épreuves. Celles-ci ne sont en réalité que des étapes purificatrices. Dans ce

¹ *Ibid.* p.50

monde souterrain, l'homme prend conscience de sa nature, de ses désirs et de ses rêves. Il renaît, s'initie et se purifie. Ainsi la caverne symbolise-t-elle la naissance, plus précisément une renaissance et une initiation.¹ C'est dans ce lieu que l'homme se débarrasse des préjugés, des craintes et du moi-troublant, exigeant et exagérant. Ce même lieu ouvre à l'homme de nouvelles pistes de réalités ou tout simplement, il lui permet une remise en cause de toutes les réalités auxquelles il a cru auparavant.

Conduit par d'autres enthousiasmes, l'homme explore les entrailles de la terre. Il songe se rapprocher de la nature mais cet objectif est loin d'être son objectif majeur. « *La caverne est considérée comme un gigantesque réceptacle d'énergie. Elle condense des forces telluriques et non point célestes*² ». L'accès à cette force n'est permis qu'en franchissant la porte du monde souterrain « la caverne ».

De là, cette excavation souterraine se revêt d'un aspect mystérieux qui se consolide par la forme même de la caverne. La forme d'œuf ou circulaire et la forme d'un ventre évoquent l'image d'une terre régénératrice. Sa pénétration souterraine, l'enroulement de ses couloirs et la circularité de sa forme nous renvoient à l'image du cœur. A ces deux images, ajoutons celles de la purification et de la renaissance pour aboutir à une caverne représentant la matrice universelle.

Symbolique à la fois de la porte des enfers et du centre du monde,³ la grotte permet à l'être humain de conquérir son immortalité car elle fait de la mort une transformation nécessaire, sans devenir un anéantissement. La caverne est un monde intermédiaire entre la vie et la mort. Elle est ainsi en communication très étroite entre les morts et les vivants, les dieux et les hommes. Ce qui explique le fait qu'elle soit un lieu de vie des chamans et un lieu de pratiques de sorcelleries.

Le caractère central de la caverne fait de son accès un retour à l'origine. Une légende turque très frappante par son contenu relate que : « *Aux confins de la Chine, sur la montagne noire, les eaux inondent une grotte et y entraînent de la glaise, qui remplit une fosse de forme humaine. La grotte sert de moule et, au bout de neuf mois, sous l'effet de la chaleur solaire, le modèle*

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op.Cit,1982, p.180.

² *Ibid.* p.181.

³ *Ibid.* p.181.

acquiert la vie : c'est le premier homme, nommé Ay-Atam, (mon père-Lune). Durant quarante ans cet homme vit seul ; alors une nouvelle inondation donne naissance à un deuxième être humain. Cette fois la cuisson n'est pas complète ; l'être imparfait est une femme. De leur union naissent quarante enfants qui se marient entre eux et engendrent. ...Ay-Atam et sa femme meurent. Leur fils aîné les enterre dans la fosse de la grotte, espérant ainsi leur rendre vie¹».

L'entrée dans la caverne est donc une montée au ciel et une sortie du cosmos, un lieu de passage de la terre vers le ciel et du ciel vers la terre, où ce dernier n'est qu'une descente aux enfers.

Face à cette multiplicité symbolique de la caverne, se dresse une autre interprétation qui n'est pas moins importante. La caverne est symbole de l'inconscient et de ses dangers.² L'autre de Trophonius est pris pour le symbole le plus parfait de l'inconscient : « *Trophonius, roi d'une petite province et illustre architecte, construisit avec son frère, Agamède, le temple d'Apollon à Delphes. Le roi Hyriens les ayant ensuite chargés de construire un édifice pour ses trésors, ils ouvrirent un passage secret pour voler ses richesses, s'en étant aperçu, Hyriens tendit un piège et Agamède fut pris. Ne pouvant le dégager et ne voulant pas être reconnu par les traits du visage de son frère, Trophonius lui trancha la tête pour l'emporter avec lui. Mais il fut aussitôt englouti dans les entrailles de la terre* ».³

Ainsi, Trophonius voulait nier la réalité. Cependant, celle-ci demeure enfouie dans ses entrailles et cette situation s'applique sur toutes les personnes qui renient des réalités pour étouffer en elles un sentiment de culpabilité. Ce sentiment continue à vivre en ces personnes et à les tourmenter jusqu'au jour où elles acceptent de ramener ces réalités à la lumière du jour, de les sortir de la caverne et de les assumer. Il s'agit d'une symbolique à visée psychanalytique expliquant et exploitant le moi intérieur refoulé dans les profondeurs de l'inconscient.

Sur un autre plan et plus loin de la psychanalyse et ses propos si complexes, la caverne symbolise un lieu de refuge, de repos, d'inspiration et de trésors cachés.

¹ *Ibid.* p.183.

² *Ibid.* p.181.

³ *Ibid.* p.181.

Cette excavation souterraine s'offre à un exercice d'interprétation des plus riches. Elle symbolise le féminin, l'utérin, le maternel, l'inconscient, l'énigme, l'infranchissable, la crainte mais aussi la naissance, l'origine, la purification, l'initiation, l'immortalité...

La caverne s'ouvre à une multitude symbolique qui demeure inépuisable. Preuve à l'appui, une autre dimension symbolique complètement différente de ce que nous avons déjà mentionné, s'invite sur notre parcours : L'élévation de l'âme vers les dieux. Cette idée inscrit la caverne dans une symbolique religieuse. Deux religions parmi tant d'autres furent marquées par le mythe de la caverne. « Les sept dormants d'Ephèse » de la tradition chrétienne et « Les gens de la caverne » ou « Les Ahl al-Kahf » de l'Islam sont les protagonistes d'une même histoire (à quelques détails près). Celle-ci évoque le périple de jeunes hommes (au nombre de sept pour les chrétiens et de trois – cinq ou sept accompagnés d'un chien, pour les musulmans) qui étaient contraints de se réfugier dans une caverne afin de fuir des persécutions religieuses. Les réfugiés ont sombré dans un sommeil qui a duré 309 ans lunaires selon le Coran pour être ensuite ressuscités.

Loin de prétendre à un rapprochement entre les deux histoires, nous nous invitons dans un nouveau monde symbolique de la caverne. La décision de joindre ce lieu pour fuir l'oppression lui procure une symbolique de l'exil et une image salvatrice. Cet aspect symbolique nous projette encore vers d'autres cavernes ou plus particulièrement grottes. Celle où le prophète Mohammed et son compagnon Abu Bakr se sont réfugiés consolide l'idée salvatrice.

Toutefois, la portée symbolique, excessivement riche de la caverne, ne se limite pas à cet aspect. Elle s'étend à d'autres aspects devant lesquels l'esprit humain demeure à la fois confiant et sceptique.

La caverne représente un lieu de révélation « La grotte de Hîra » où a eu lieu la révélation coranique puis, l'éternelle jeunesse de l'amour divin ainsi que la fidélité de l'amant envers l'aimé au-delà de toute temporalité. Ce monde souterrain évoque aussi le motif de l'exil et la nécessité de quitter le monde terrestre : mourir en soi-même pour accomplir ensuite une renaissance spirituelle.

Cette caverne symbolise aussi une miséricorde éternelle, gardant vivante toute personne se réfugiant en elle et, le sommeil qui permet de manifester à l'être humain certaines vérités spirituelles. Ainsi, la conscience profonde éveille en cet être ce que le réveil est incapable d'éveiller.

Parmi la diversité symbolique de la caverne, nous avons repéré ce qui est universel car chaque ère, chaque civilisation et croyance détient une grande part de vérité sur la caverne. Cependant la réalité est enfouie dans les entrailles de ce qui n'est qu'une concordance entre l'imaginaire et la réalité.

II-3- Platon en a fait un mythe :

Les cavernes sont des lieux sacrés par excellence. Elles sont synonymes d'obscurité et de recoins inexplorés. Elles sont les lieux préférés de la naissance et du refuge des divinités et des héros. En effet, ces lieux souterrains établissaient une communication entre le monde terrestre et le monde céleste.

Platon, le grand philosophe grec, qui n'est pas à présenter, avait sa propre symbolique de la caverne. Le caractère mystérieux et sacré de celle-ci lui a permis d'en faire un mythe.*

Néanmoins, avant de saisir le contenu du mythe de Platon, il faut revoir le décor qu'il a installé : « *Des hommes qui vivent dans une sorte de demeure souterraine en forme de caverne possédant tout le long de la façade, une entrée qui s'ouvre largement du côté du jour, à l'intérieur de cette demeure, ils sont, depuis leur enfance, enchaînés par les jambes et par le cou, en sorte qu'ils restent à la même place, ne voient que ce qui est en avant d'eux, incapables d'autres part, en raison de la chaîne qui tient leur tête, de tourner celle-ci circulairement. Quant à la lumière, elle leur vient d'un feu qui brûle en arrière d'eux, vers le haut et loin¹».*

¹ Celui-ci est repérable dans le dialogue intitulé « Le Timée » mettant en scène deux protagonistes Cratylus et Timée. Le dialogue s'ordonne en trois parties : une introduction sur Socrate et Timée où figure un prologue et un résumé de la discussion de la veille, puis le récit de Cratylus qui rapporte le discours entendu par Solon, aux environs de 600 avant Jésus-Christ, de la bouche de prêtres de Saïs racontant des événements antérieurs de 9000 ans, et enfin l'exposé de Timée qui s'interroge sur les origines de la constitution du monde et de l'homme.

¹ http://Platon.dialogues.org/fr/tetra_+/republic/caverne.htm

Pour consolider le dispositif de la caverne, Platon fait appel à une deuxième image complétant la scène : « Entre le feu et les prisonniers passe une route élevée [...] le long de cette route est construit un mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles¹».

Après avoir installé un tel décor, des hommes prisonniers dans une caverne en proie aux illusions que provoquent les montreurs de marionnettes placées derrière eux sur le petit muret, agitant des objets dont l'ombre se reflète sur la paroi en face des enchaînés, grâce au feu placé derrière eux. Platon s'attache à un autre pilier du mythe : le sort de celui qui se libérerait de ses liens, qui sortirait de la caverne et qui contemplerait la lumière. D'abord aveuglé par cette dernière, il sera par la suite, heureux de cette connaissance et ne voudra pas revenir à ses chaînes. Il retourne quand même dans la caverne, il n'y distinguera que peu de choses, ses yeux s'étant habitués à la lumière. Puis, il se met à expliquer à ses anciens compagnons l'erreur qu'ils commettent à prendre pour réalité ce qui n'est qu'illusion. En contrepartie, ils le prendront pour un fou et tenteront de le punir pour de telles affirmations.

En effet, Platon décrit deux mondes différents dont résultent deux pensées différentes. Un monde obscur que les captifs considèrent comme un monde vrai et éclairé où leur compagnon, délivré de ses chaînes et entraîné vers la lumière, s'est rendu compte du monde illusoire dans lequel il a passé sa vie antérieure.

Ainsi, le philosophe grec a su imaginer les deux mondes opposés et leur attribuer une signification très profonde puisqu'elle se proclame salvatrice de la pensée humaine ; libérer l'esprit humain du monde de l'ignorance et de l'illusion et l'introduire dans celui du savoir et de la réalité.

Le mythe de la caverne transmet un message d'une très grande importance : vivre dans l'obscurité et la prendre pour de la lumière ou, baigner dans l'ignorance en ne doutant pas le moins du monde qu'il s'agisse de la connaissance.

Un message transmis sous forme d'image, a pu arracher la pensée humaine à sa vision erronée et l'amener à un esprit de réflexion et de raisonnement. L'image proposée par Platon nous permet de prendre

¹ Ibid.

conscience de la difficulté dans laquelle se trouve l'homme qui refuse de changer la conception qu'il a des choses et d'accepter le changement. Sous l'emprise des idées reçues et des préjugés, l'homme s'enferme dans une coquille où il prend pour vraies les données de ses sens qui sont formées par l'habitude.

Cette réflexion sur le mythe de Platon nous projette dans les tréfonds des piliers des significations du mythe. L'opposition entre le monde obscur et le monde éclairé ou entre le monde des ignorances et celui du savoir n'est pas l'unique allégorie à tirer de l'idée platonicienne. La délivrance de l'un des prisonniers et son retour auprès de ses compagnons, est une partie du mythe qui donne libre cours à des réflexions multiples.

La délivrance de l'enchaîné s'est réalisée par étapes. Après avoir ôté ses chaînes, il arrive à tourner son cou et à marcher. Ainsi, il quitte la caverne et rencontre la vraie lumière. Celle-ci le fait souffrir, l'éblouit et l'empêche de regarder les objets car il s'est habitué à ne voir que leurs ombres. L'éblouissement s'atténue, il voit les objets d'une manière plus claire. Il comprend qu'ils sont différents de ceux qu'il voyait dans la caverne.

Cependant, une vérité s'introduit pour altérer cette nouvelle réalité : La lumière du soleil fait souffrir ceux qui se sont habitués à l'obscurité des cavernes. En effet, le délivré préfère mettre fin à cette souffrance, revenir aux ténèbres et regarder ce qui lui paraissait plus véritable. Hélas, traîné vers la lumière du soleil, il ne voit plus les objets dans la caverne, ni même les ombres.

En suivant les étapes de la délivrance, nous avons l'impression de tourner en rond. Une seule donnée intervient pour interrompre cette impression : un autre objectif réside dans l'esprit du délivré; retourner dans la caverne pour libérer les autres prisonniers. Il reconnaît que la découverte du monde extérieur se fait d'une manière progressive et que pour mener ses compagnons à la délivrance, il faut anéantir leur accoutumance au monde des ténèbres.

Une mission à accomplir sans stratégie à choisir car à son tour, le délivré a été soumis à des actes bouleversants assurant un changement brutal : contraint à se mouvoir, après s'être habitué à l'immobilité due aux chaînes, il est ébloui à maintes reprises par l'obscurité de la caverne, la luminosité du feu

installé en haut du muret, puis la luminosité de l'extérieur et enfin par l'exposition à la grande source lumineuse du monde, le soleil.

L'aboutissement de tous ces bouleversements subis par l'homme libéré est une prise de conscience vis-à-vis de ce qui est appris comme vrai et qui n'est en réalité qu'illusoire. Le mythe de la caverne de Platon comporte une signification, non seulement cosmique, mais également éthique ou morale. La caverne et son spectacle de marionnettes donnant lieu à des ombres, représentent ce monde d'apparences agitées, d'où l'esprit doit se libérer pour contempler le vrai monde des réalités, celui des idées.

Preuve à l'appui, le délivré trace son objectif qui est celui de délivrer ses compagnons. Une idée qui surgit suite au chemin qu'il a parcouru. Cependant arrivera-t-il à les convaincre ? Platon a donné une réponse à travers son texte. Les habitués des ténèbres décident de punir le délivré revenant. Ils le prennent pour un fou. Une telle réaction n'a qu'une seule explication. Ils veulent rester dans leurs habitudes, dans ce qui leur paraît plus réel. Ils n'ont rien osé, alors ils ne peuvent rien avoir.

La violence qui a bouleversé le délivré pourrait avoir la même influence sur les autres hommes. Il faut secouer l'âme si elle se refuse à la délicatesse, de cette manière une ère de changement devient possible.

III- Quand Mohammed Khaïr-Eddine et Platon s'harmonisent :

Le mythe de la caverne présenté par Platon a enregistré un changement dans la pensée humaine. Le passage des ténèbres à la lumière, des ignorances aux connaissances, du monde obscur au monde des idées, doit son existence à l'allégorie platonicienne.

Si ce mythe est présent dans *La République* (livre VII) du philosophe grec et forme un champ de réflexion très fertile, il est aussi apparent dans des textes de la littérature maghrébine : celui de Mohammed Dib dans *Les Terrasses d'Or-sol* et de Mohammed Khaïr-Eddine dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

Dans le roman de Khaïr-Eddine, des images lumineuses, aériennes et marines surgissent. Le soleil, la violence et l'obscurité nourrissent l'écrit. Ainsi le mythe de la caverne offre une autre lecture au texte.

Des loques errent dans une caverne. La violence est la seule loi qui y règne, s'entretuer est l'unique acte à accomplir. La lumière de l'endroit est réduite. Aucune chaîne apparente ne retient ces hommes attachés à ce lieu, et cependant, ils ne peuvent pas s'en passer. Quand ils le quittent ils y reviennent car ce qu'il y a à l'extérieur est aussi violent qu'à l'intérieur. En sortant de la caverne, ces hommes se retrouvent dans un labyrinthe. Ils errent. Ils ont oublié d'où ils sont venus et où ils veulent aller.

Leur errance est menacée par la violence exercée par leurs congénères et les animaux féroces vivant dans les mêmes lieux. Après de multiples affrontements, ils se convainquent que leur seul havre de paix est la caverne. Alors, ils la regagnèrent dès que les premiers rayons de soleil apparaissent, comme si la lumière formait une autre menace pour eux. Une vie sans lumière, des hommes qui ne voient que leurs ombres, font de la caverne leur gîte, se sont accoutumés à un mode de vie bien déterminé ; vénérer les ténèbres et l'obscurité : toutes ces données établissent des correspondances voire des similitudes surprenantes entre le mythe de la caverne évoqué dans *La République* de Platon et celui que l'on trouve en filigrane dans *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khaïr-Eddine.

Bien que provenant de diverses époques et civilisations qui n'ont *a priori* rien en commun, les deux visions nous permettent de faire la liaison

entre certaines idées remarquables. La correspondance que nous voulons mettre en évidence est « le contact avec la lumière » ou plus précisément « le soleil ».

La lumière ayant généralement un rôle vivifiant s'est transformée, chez les hommes errant dans le récit de Khaïr-Eddine, en un indice terrifiant : « *La mer réprimait la lumière qui les tuait*¹ ». Cette mutation intervient dans un contexte confusionnel. L'habitude est d'apprécier comme source le soleil, considéré comme étant le cœur du monde.

Les hommes qui « *n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras*² » et qui « *ne se distinguaient des autres créatures que par un ventre ballonné et une bouche sans dents*³ », semblent avoir oublié que la source de la peur, de l'inquiétude et de l'angoisse, est l'obscurité qu'ils considèrent comme un aspect protecteur.

Par-là, l'image protectrice de la caverne où s'entassaient ces hommes converge vers celle de Platon. Celui-ci a fait du mythe de la caverne une allégorie expliquant l'accession au monde de l'intelligibilité. Néanmoins, ce mythe représente à la fois une doctrine spirituelle et un projet politique. En voulant définir la cité idéale, le philosophe grec a inséré ce mythe après un certain nombre de développements qui, tous, s'inscrivent dans une visée politique.

Quant à Mohammed Khaïr-Eddine, le mythe de la caverne incrusté au cœur de son roman ne cesse de révéler des possibilités de convergences avec la réflexion platonicienne sur le même mythe.

Les passerelles de rencontres surgissent à travers cette mise en relation :

Pour Platon : Nous proposons une modeste analyse du mythe sous forme de scènes, de conséquences et d'objectifs.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.09.

² *Ibid.* p.10.

³ *Ibid.* p.10.

Scène I :

- 1- Des hommes dans une caverne
 - Enchaînés par les jambes
 - Enchaînés par le cou
- 2- Durée de l'emprisonnement
 - Depuis leur enfance
- 3- Décor :
 - Une source de lumière (le feu)
 - Un muret séparant les hommes du feu
 - Ombres et marionnette défilants

Conséquences : Les enchaînés ne voient que les ombres et n'entendent que leur voix

Scène II :

- 1- Délivrance d'un homme

Processus :

- 1- Souffrance de la lumière
- 2- Désir de regagner la caverne
- 3- Impossibilité de voir objets et hommes

Donnée salvatrice : Le temps

- Le temps intervient
- Accoutumance à la lumière
- Il arrive à voir les objets et les hommes et non plus les ombres
- Il découvre le soleil

Scène III :

- Le délivré revient dans la caverne
- Il n'arrive plus à voir les ombres

Conséquence :

- Il réclame la lumière
- Il a acquis la capacité de regarder la lumière
- Il décide de délivrer ses compagnons

Sa sortie de la caverne est une nouvelle naissance

En ce qui concerne Mohammed Khaïr-Eddine, la récapitulation peut paraître difficile car la caverne renvoie à une pluralité de lieux dans le texte.

L'auteur cite la grotte renvoyant au village où le rêveur est né : « *En ce temps-là, les flics existaient mais ils déambulaient bruyamment sur les plaines. Nous les guettions et lorsqu'ils se pointaient devant l'entrée de la grotte, nous leur lancions des glaviots¹* ».

Le village est une grotte protectrice de ses habitants contre les flics de l'époque et qui n'étaient autres que les policiers français. De là, l'image de cette caverne désigne un rapport de colonisateur/colonisé, de dominateur/dominé et symbolise le refuge des villageois, obligés à ne pas pointer le bout de leur nez hors de leur village-grotte.

Une autre caverne ayant une similarité avec la précédente : « La caverne de Bousf'r ». Un lieu où se réunissent et vivent des rebelles, à leur tête, le chef Bousf'r. Ces hommes ont un objectif commun : s'opposer au roi. Et c'est Bousf'r qui a éveillé en eux ce sentiment de révolte et de changement : « *Ils sont dans une grotte où brûlent des torches de résine. Bousf'r tourne autour de l'envoyé. Au fond de la grotte, des hommes armés²* ».

Une autre grotte interpelle le lecteur du roman. Il s'agit bel et bien de la grotte-ville. « Agadir » est sans doute la ville à laquelle renvoie la grotte citée car tous les indices le montrent : la mer, les ruines, les murs tombés, les cadavres, le ciel immuablement noir et les charognards constituent une liste d'indices accablant la ville d'Agadir car, nous l'avons déjà dit, Agadir est située sur la côte atlantique et a vécu un séisme en 1960 qui a emporté plus de 12.000 personnes³. Cette ville sinistrée a accueilli Mohammed Khaïr-Eddine comme fonctionnaire-enquêteur de la sécurité sociale. Sur les lieux l'auteur a partagé la souffrance des rescapés, le délire des victimes et la terreur des cadavres qui jonchaient la terre punie : « *Parfois, la mer déferlait sur ces contrées sinistrées, les noyait et s'y roulait, s'y mutilant à seule fin de réveiller les hommes perdus⁴* ».

¹ *Ibid.* p. 50.

² *Ibid.* p.103.

³ Michel Abitbol, *Op.cit.* 2009, p.87.

⁴ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.09.

Ainsi, si ces cavernes et autres citées par l'auteur sont multiples, leurs propriétaires le sont-ils aussi ? Ceux qui refusent de quitter la carapace lourde qui les retenait. Ceux qui refusent de regarder la lumière du jour, du soleil et autres... Ceux qui vivent dans une caverne, dans des trous noirs et se nourrissent des herbes sèches et des vers et à défaut de ceux-ci, ils s'entretiennent pour subsister. Ceux qui sont peureux et qui refusent de quitter la ville caverne. Ceux que Bousf'r supplie de se révolter contre le roi oppresseur. Tous ceux-là ne sont que le peuple. C'est ce même peuple qui rêve d'une vie, une vraie vie ; cependant, ni le rêve de ce peuple se concrétise, ni sa vie s'embellit. Ce même peuple est tué par la lumière. Néanmoins, c'est son accoutumance aux ténèbres qui le tue, sa présence dans ces trous fait de lui un festin pour les charognards, les chauves-souris mais aussi et surtout pour le pouvoir.

La multiplicité des cavernes et des propriétaires inclut une multiplicité des lumières. La lumière évoquée dans le texte nous oriente vers une pluralité interprétative mais qui verse dans le même champ actionnel. La lumière du jour par rapport à la nuit, celle de la liberté vis-à-vis de la dépendance, une autre de la vie par opposition à la mort et enfin celle du bonheur, de l'espoir par rapport aux ténèbres du malheur, de la soumission et de l'impuissance.

Ces peuples habitants dans les cavernes ont choisi de croire aux lois du silence : « *Ils crurent aux lois du silence durant plusieurs années... Dès lors, sortait un roi qui les pulsait et les opprimait¹* ». L'arrivée au trône d'un roi oppresseur n'est que le résultat de leur choix, celui de la loi du silence. Leur délivrance est proche même s'ils s'y opposent : « *Je m'exprimais parfois mais personne ne m'entendait. Tous, cependant, s'écartaient à mon passage et cessaient de se battre. Ainsi, je franchis des longueurs, je parcourus des salles très luxueuses incrustées de bijoux [...] Mais ça va changer, c'est moi qui te le dis, esclave provisoire²* ».

Une voix dans le texte espérait remédier à cette situation et faire sortir ce peuple de toutes ses grottes : « *Nous ne voulons rien rétablir mais donner une voix neuve à ce que nous considérons digne d'émerger de ce cloaque³* ».

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.144.

² *Ibid.* p.72.

³ *Ibid.* p.62.

A partir de ce que nous venons de développer, nous constatons une mise en relation spontanée entre toutes les cavernes du texte. Un séisme terrifiant, un roi oppresseur, un colonisateur dominateur et des conditions socio-économiques ravageuses ; c'est cet ensemble qui fait du peuple, des presque-créatures, errant dans un sens opposé à toute source de lumière qui n'est autre que la crainte de la mort, de la décadence et de la souffrance. Comme si ce peuple ignorait que la peur de la souffrance est pire que la souffrance elle-même. Et qu'aux ténèbres succède la lumière, que de la décadence naît une civilisation qui se régénère. Et de la peur surgit la force extrême.

Platon a proposé l'éducation après une prise de conscience de l'ignorance. Mohammed Khaïr-Eddine suggère une remise en cause de toute idée préconçue et rejoint l'auteur de *La République* en suggérant que la prise de conscience de l'état de crainte, de soumission, de l'ignorance et de la perte du peuple sera sa piste salvatrice. La dépendance, l'accoutumance et l'ignorance transformeront en quête d'autonomie et en un apprentissage à penser.

Donc nous pouvons identifier des scènes relatives au mythe de la caverne chez Mohamed Khaïr-Eddine sur le même modèle que celui proposé par Platon

Scène I :

- 1- Des hommes dans une caverne
 - Non enchaînés
 - Obligés par une force non apparente (crainte – soumission – ignorance)
- 2- Durée de leur présence dans le trou
 - Indéterminée (Ils vivaient dans le trou)
- 3- Décor :
 - Des hommes errants dans ce lieu
 - La source de lumière est faible (tache verdâtre et crémeuse qui sourd du sol)
- 4- La lumière les tue
 - Ils la fuient

Scène II :

- 1- Ces hommes quittent la caverne
 - Ils sortent uniquement la nuit
- 2- Ils reviennent dès le lever du soleil

Scène III :

- 1- Faire sortir ces hommes de la caverne par :
 - Bousf'r
 - La prise de conscience
 - La découverte
 - L'apprentissage
- 2- Une sortie définitive de la caverne se réalisera un jour

Aux nombres des cavernes citées, nous pouvons avoir des scènes qui se rapprochent de celles que nous venons de proposer. Notre objectif n'est pas d'analyser chaque caverne à part mais intégrer toutes les cavernes présentes dans le texte de Khaïr-Eddine dans le cadre mythique posé par Platon.

En effet, Platon et Khaïr-Eddine s'harmonisent malgré toutes les distances spatio-temporelles, civilisationnelles et culturelles. Khaïr-Eddine, de son côté a prouvé que l'esprit humain avec sa charge d'égoïsme, de paresse, de crainte et d'ignorance, serait capable de se libérer de toutes ses contraintes et que ces retours dans la caverne ne sont qu'une confrontation de découvertes et de vécus.

VI- Le parcours labyrinthique :

VI-1- Le mythe du labyrinthe :

Nous avons évoqué précédemment le mythe de la caverne dans la perspective de montrer la présence et l'investissement de ce mythe dans ce deuxième roman de Mohamed Khaïr-Eddine. Cependant, la caverne, monde souterrain, lieu obscur et profond, inspirant la terreur et la superstition, n'est accessible qu'après un long parcours et de rudes épreuves. Ce passage n'est autre que « le labyrinthe ». Un terme dont la signification a évolué à travers le temps et selon le contexte dans lequel il fut employé.

Le labyrinthe est devenu un mythe universel. Il est commun à toutes les civilisations antiques. Notre destination sera la mythologie grecque. Nous avons cherché les versions du mythe sur les dictionnaires de la mythologie ; cependant, la première version que nous allons proposer ne figure sur aucun des dictionnaires consultés. Il s'agit d'une histoire recueillie par Délia Steinberg Guzman dans *La symbolique du Mythe*¹ où elle évoque la descente sur terre du très ancien dieu des premiers temps. Ce dieu est appelé Arès-Dionysos. Ce Dieu est descendu dans un monde où rien n'était créé, rien n'était formé. Il n'y avait que l'obscurité et les ténèbres. Mais, du haut des cieux, on octroya une arme à Arès-Dionysos, le Labris (qui signifie hache),² et on lui dit qu'avec cet outil il devrait forger le monde. Ainsi, Arès-Dionysos se mit à marcher en rond, taillant l'obscurité et s'ouvrant un sillon avec sa hache. Le chemin qu'il ouvre et qui s'éclaire peu à peu, est appelé « Labyrinthe », c'est-à-dire le sentier taillé avec le « Labris ».

Arrivé au centre même de son sentier, Arès-Dionysos découvre que ce n'est plus la hache du début qu'il a entre les mains. Sa hache est devenue une lumière. Il est parvenu à la lumière. Il n'est plus dans l'obscurité et les ténèbres. Cette version du mythe est considérée comme « *la plus vieille et la moins connue*³ ».

¹ Délia Steinberg Guzman, *La Symbolique du labyrinthe*, Revue électronique « Sagesse de l'Orient et de l'Occident ». www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/symbolisme/la-symbolique-du-labyrinthe.html

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Néanmoins, si nous demeurons sceptiques envers cette version, c'est parce que le nom de ce dieu est au centre d'une problématique. Evoquer Arès-Dionysos pour un même dieu est une information confuse. Les dictionnaires de la mythologie consultés n'évoquent ces noms que séparément. Arès figure comme « dieu de la guerre et de la lutte¹», et Dionysos comme « dieu du vin et de l'ivresse ; ce dernier est l'un des dieux les plus importants et les plus complexes de la Grèce²».

Nous constatons qu'il n'y a aucun lien entre les deux dieux, sauf que tous les deux sont les fils d'un même père, Zeus mais, de mère différente : Arès est le fils d'Héra alors que Dionysos est le fils de Sémélé. Le fait de rassembler les deux noms pour un seul dieu, nous a paru pour le moins étrange et, c'est à partir de là que nous avons opté pour la recherche d'autres versions plus connues et moins problématiques, sans toutefois perdre de vue cette première version.

Une autre version attribue à ce mythe le nom de « Dédale » qui n'est en réalité que le mythe du labyrinthe ; ce « Dédale », devenu synonyme de Labyrinthe est le nom du constructeur du labyrinthe, selon la mythologie grecque. Cette version évoque que le roi crétois Minos ordonna à l'architecte Dédale de construire un palais pour enfermer le Minotaure, monstre à corps d'homme et à tête de taureau. Ainsi, un labyrinthe à ciel ouvert fut construit et le sens du mot passe de *labris* (qui désigne une hache) à dédale, le constructeur du labyrinthe.³

Une autre version, identique à la précédente, rajoute que l'architecte et son fils Icare furent enfermés dans le labyrinthe par Minos lui-même. Ce dernier voulait être certain que le créateur de l'ouvrage n'éventerait pas les plans alors que l'architecte était lui-même bien incapable d'en trouver la sortie.⁴

D'autres versions stipulent que l'enfermement du créateur n'était qu'une punition parce qu'il avait donné l'idée du fil à Ariane et que Dédale et Icare sortirent du Labyrinthe en ayant recours à un stratagème, fuir grâce à des ailes faites de plumes collées avec de la cire.

¹ *Petit Larousse des Mythologies du monde*, 2007, p.234.

² *Ibid.* p.398.

³ Délia Steinberg Guzman, *Op.cit.*

⁴ *Ibid.*

Une autre légende reprend le mythe du labyrinthe dans une version complémentaire aux précédentes. Dédale, après sa fuite de Crète fut reçu par Cocalos (roi fondateur de Camicos en Sicile). Parti à sa poursuite, le roi Minos arriva quelque temps plus tard à Camicos : « *Il promet une forte récompense à quiconque pourrait passer un fil dans les spirales d'une coquille d'escargot¹* ».

Cocalos réussit à le faire, sous le conseil de Dédale. Celui-ci, et sans difficulté, trouva la solution comme il l'avait déjà fait avec le labyrinthe et le fil d'Ariane; cette fois-ci, il substitua à la pelote, offerte par Ariane à Thésée, une fourmi : « *Il attacha le fil à la patte d'une fourmi, qui s'engagea dans la coquille et la parcourut jusqu'au fond²* ».

L'ingéniosité de Dédale, lui a valu toute reconnaissance mais n'a pas pu l'épargner de Minos, convaincu que seul Dédale pourrait aller au fond du problème et le résoudre ; « *il exigea la restitution immédiate de son prisonnier³* », et « *plutôt que de livrer leur hôte, Cocalos et ses filles complotèrent alors la perte de Minos et finirent par l'ébouillanter⁴* ».

Une autre version, très particulière du mythe du labyrinthe car, elle intègre Poséidon, fut rapportée dans la mythologie grecque. Elle se résume en ce qui suit : « *Pour devenir roi, Minos compta avec l'aide d'un autre puissant dieu, celui des océans et des eaux, Poséidon. Pour que Minos soit assuré de la stabilité de son trône parmi les hommes de Crète ; Poséidon fait un prodige des eaux et de l'écume des eaux, il fait surgir par magie un taureau blanc, présent qu'il octroie à ce roi des îles de Crète. Par ce geste, il signifie le règne effectif de Minos⁵* ». A ce niveau de la légende, l'histoire qui paraît harmonieuse diverge après l'introduction de l'épouse de Minos.

L'une de ces histoires évoque que « *l'épouse de Minos devient éperdument amoureuse de ce taureau blanc⁶* ». Elle le convoite et le désire mais la façon de l'approcher demeure un obstacle pour elle : « *Elle demande à Dédale qu'il fabrique une énorme vache de bronze suffisamment belle et attirante pour que le taureau éprouve de l'inclination pour elle⁷* ». Dédale

¹ Dictionnaire des mythes et mythologie, p. 651.

² Ibid. p.651.

³ Ibid. p.651.

⁴ Ibid. p.651.

⁵ Délia Steinberg Guzman, *Op.cit.*

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

construit la vache, Pasiphaé se cache à l'intérieur, le taureau s'approche d'elle et, de cette étrange union entre une femme et un taureau, va naître une bête, moitié homme, moitié taureau : Le Minotaure.

D'autres versions, rapportées du mythe et avec une histoire similaire à celle-ci, portent quelques modifications. Il est dit que l'amour éprouvé par Pasiphaé envers le taureau n'est qu'une inspiration de Poséidon, voulant ainsi punir Minos « *car il a refusé d'immoler le taureau qu'il lui avait envoyé*¹ ».

Parmi tous les détails qui divergent entre les versions du mythe, un élément est convergent, la naissance d'un horrible monstre, fruit de cette liaison entre la fille d'Hélios et l'animal.

Minos voulant dissimuler la créature « honteuse », ordonna à Dédale la construction d'un labyrinthe dont ce monstre ne saura jamais trouver l'issue. Cependant, cette bête constituait une menace pour les autres royaumes : « *Sept jeunes filles vierges et sept jeunes gens devaient être sacrifiés à la créature. Minos imposait cet effroyable tribut chaque sept ans afin qu'il soit dévoré par le Minotaure*² ».

Thésée, fils d'Athéna et d'Égée, proposa de délivrer sa patrie de cet impôt sanglant. Il s'embarqua avec les victimes et arriva en Crète. Il séduisit la fille de Minos, il put arriver au centre du labyrinthe, tuer le monstre et quitter le lieu grâce au fil de la pelote qu'Ariane lui avait donnée.

Quelles que soient les versions du mythe, l'existence du mythe du labyrinthe dans la mythologie grecque demeure indiscutable. Cela n'exclut en aucun cas la présence du labyrinthe dans d'autres mythologies et d'autres civilisations : « Dans la Sibérie, au Danube, en passant par la Savoie, l'Irlande, la Sardaigne, le Portugal, l'Italie, Malte ou à Belgrade, le labyrinthe se manifeste à travers des tracés inscrits dans des carrés ou des cercles³ ».

Le mythe grec s'applique par sa structure, sa légende et sa charge symbolique à l'écriture de Mohamed Khaïr-Eddine dans *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*, qui, d'après les détours, les voyages et les rêves peut désigner une écriture à parcours labyrinthe.

¹ *Dictionnaire des mythes et mythologies*, 2009, p.797.

² *Ibid.* p.798.

³ Giuseppe Lovito, « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'Etudes Romanes*, N°27, 2013, pp.344-357.

IV-2- Tout se rallie au mythe :

IV-2-1- La perte des repères :

La famille, la ville ou le village où nous sommes nés et où nous avons vécu, les amis et les écoles que nous avons fréquentés, le quartier où nous avons joué, grandi et où nous nous sommes querellés, les personnes que nous avons aimés, tous ces éléments sont nos propres repères et, la disparition de l'un d'entre eux laissera une plaie que seul le temps est capable de cicatriser. Mais qu'en est-il du fait de perdre aussi le repère du temps ?

En effet, le récit de Mohamed Khair-Eddine évoque toutes ces pertes au point que le langage de l'auteur est contaminé par la perte. L'errance est devenue inéluctable dans les lieux, la famille, le temps l'appartenance et l'âme.

Dans un imaginaire narratif, l'auteur nous introduit dans des espaces fantaisistes aussi hétérogènes que violents. La perte dans ce texte, n'a épargné ni les lieux, ni les personnes. Elle touche même la mémoire.

Le personnage du récit se montre comme double. Une partie de lui est atteinte d'une amnésie du facteur spatio-temporel, l'autre est l'agenda sur lequel sont inscrits tous les souvenirs et tous les détails et à chaque faille d'information, celui-ci essaye de rappeler le défaillant et lui offre un flash-back. Il devient une sorte de ressourcement.

Le personnage rêveur s'est égaré. D'un lieu à l'autre, il se déplace, en oubliant d'où il est venu et où il va : « *Aucune phylogénie, aucun arbre généalogique ou de la science, rien pas même le chemin défendu par l'épée flamboyante, le chemin de l'arbre de vie ne mène à ce pays que je viens de découvrir. Je ne sais même pas comment ni par quel moyen j'y suis parvenu¹* ».

Une certaine prise de conscience de la perte des repères se manifeste comme des clichés à travers le récit : « *Il me fut assez difficile de m'orienter dans ce pays sans soleil très peu éclairé par une vague lumière que distillait la végétation. Il y avait çà et là des euphorbes piquetées de fleurs mauves qui*

¹ Mohamed Khair-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.23.

brillaient comme des luminaires, des genêts buissonnants, des plantes de menthe poivrée [...] des tamaris qui annonçaient la proximité de la mer. Mais nulle bête ! Nul oiseau et nul être humain ici ! A moins que je ne fusse égaré dans ce que les anciens appelaient l'Extrémité déserte du monde et où ne peut subsister que le serpent maudit, gardien de la mort¹».

Des villes entières disparaissent de sa vue et de sa mémoire : « *Il connaissait très bien cette région. La ville ! Quelle ville ? Il n'y avait pas de ville ici. Pas d'hommes non plus²».*

D'autres espaces sont plus problématiques car ils sont indescriptibles : Des sols vierges, des rocs, des cavernes, une mer sans limites, une terre infranchissable, un monde où le narrateur-personnage souffre car il ignore sa vraie destination : « *J'étais épouvanté de ne pas savoir où j'allais, moi qui percevais encore au tréfonds de mon être l'existence d'une quiétude antérieure³».*

Du va-et-vient entre le nord et le sud, le village et la ville, la mer et le désert, la terre et le cimetière, la caverne et le ciel, ces égarements reflètent une errance physique. Des alternances entre rêve, cauchemar, réalité et hallucination présentent une errance spirituelle. L'association entre les deux catégories d'errance renvoie à des itinéraires qui insistent sur les parallélismes. Cela dit, l'image d'un labyrinthe ne peut pas échapper à ce décor. La perte nourrit l'image du labyrinthe et des fragments du récit consolidant la perte du narrateur sont parsemés tout au long du texte : « *J'eus tout à coup envie de voyager en vue de me rendre je ne savais où⁴».*

Des lieux sont chantés dans le texte, d'autres représentent une angoisse pour le narrateur. L'amalgame des deux sortes de lieux génère d'autres lieux métamorphosés. Ces lieux sont la demeure du narrateur. Une demeure où l'errance devient l'ultime raison de sa vie : « *Impossible d'aller plus loin... si j'y allais, je me retrouvais immédiatement cloué au sol, inopérant, incapable de marcher ou me posant des questions idiotes sur le chemin qu'il faut prendre... ou me trompant carrément, et aboutissant comme toujours à la villa de mon père [...] toute la nature se changent brutalement en autre*

¹ *Ibid.* p.26.

² *Ibid.* p.30.

³ *Ibid.* p.35.

⁴ *Ibid.* p.55.

chose, la ville devenant montagne et la montagne une rampe ou un toboggan bétonné où je cours, [...] me perdant, voilà, je me perdais¹».

Le narrateur résume l'impossibilité d'accès à ces lieux métamorphosés et étranges : « *Or voici justement que nous y étions retombés... Devant nous, partout, des murs hauts, des terrasses, ... et même des buildings dignes de New York... Des building quasi labyrinthiques²».*

C'est dans cet ordre d'idées que nous avons introduit le parcours labyrinthique du personnage. Un départ du néant et un retour à nulle part montrent l'état d'errance dans lequel se trouvait l'égaré : « *Tous les autres s'en allèrent. La terre était si violacée que le ciel ne se voyait plus [...] j'errais seul, n'entendant aucune clameur, rien sinon le chatolement de vieux sangs et de corps absents qui s'agitaient dans mes chromosomes, se hérissant dans une tentative dérisoire de s'ouvrir à ce monde obscur qui écorchait ma peau* ».³

Lorsqu'on scrute l'ossature de ce parcours, les lieux existants, visités, rêvés et métamorphosés suggèrent une opposition évidente que nous développerons ultérieurement. Des villes blanches deviennent des cimetières. Des cavernes ténébreuses se multiplient. Des routes et des chemins se transforment en un monde de l'au-delà. Une certaine polyvalence sémantique et interprétative surgit et consolide l'aspect symbolique des parcours et des lieux. La descente aux enfers renvoie au mythe d'Orphée. L'errance, les (re)tours et les (dé)tours du voyageur oscillent vers le mythe du labyrinthe.

VI-2-2- Enfermement ou errance :

Les (re)tours au point de départ, les obstacles rencontrés et les lieux infranchissables dominent le récit de Khaïr-Eddine : Un personnage-narrateur suit un parcours labyrinthique apparemment identique au parcours de l'auteur lui-même. Son errance dans des lieux clos et sa perte dans des espaces infranchissables nous inspire une réflexion évidente que nous avons antérieurement signalée, l'errance-enfermement.

¹ *Ibid.* pp. 65-66.

² *Ibid.* p. 69.

³ *Ibid.* p.138.

Le mythe du labyrinthe si ancien et si connu dans les civilisations antiques, représente un itinéraire très difficile à parcourir où l'homme se perd par des sentiers enchevêtrés. Cependant, ce que nous voulons ajouter à cette donnée, c'est l'idée de l'enfermement.

Dans le labyrinthe, on est égaré, on erre mais on est aussi enfermé car on ne peut retrouver la sortie, ni repérer l'entrée. Ainsi, à l'errance s'ajoute l'enfermement. Une errance qui doit être élucidée à la lumière de cet enfermement. Dans la perspective de porter des explications et des liens de correspondance entre le mythe du labyrinthe connu dans la mythologie sous le nom du Labyrinthe de Dédale ou aussi le Labyrinthe du Minotaure et celui qui forme l'ossature du récit de Khaïr-Eddine et de déceler la coexistence errance-enfermement, nous avons essayé de fouiner dans la symbolique et la structure du mythe du labyrinthe en projetant son architecture sur le texte de Khaïr-Eddine.

V- La connotation métaphysique du labyrinthe :

Pour parvenir au bout de notre objectif, nous avons opté pour un raisonnement par récurrence ; survoler les différentes connotations métaphysiques du mythe et analyser par la suite le récit de l'auteur marocain à la lumière des données requises sur le mythe grec.

La référence mythique concernant le labyrinthe s'est beaucoup métamorphosée à travers le temps. Evolution ou régression, ce qui compte c'est que cette référence est multiple et qu'à chaque ère correspond une connotation particulière. Durant l'ère gréco-latine, le labyrinthe en plus d'être la construction dans laquelle fut enfermé le Minotaure, « *était à l'origine l'endroit où avait lieu un type de danse si vertigineuse que ses mouvements dessinaient précisément un tracé tortueux semblable à celui du labyrinthe*¹ ».

Ainsi, le labyrinthe ne revêt qu'une symbolique puisée dans les fondements mêmes du mythe grec, sans porter des idées pouvant permettre de l'interpréter ou de l'éclairer. Cependant, l'époque médiévale apporte une interprétation selon une optique chrétienne. L'image du labyrinthe devient : « *Une allégorie religieuse et morale*² ». Pour les théologiens médiévaux : « *L'image du labyrinthe représente l'âme qui se perd dans les pièges du péché et demeure emprisonnée en enfer*³ ». Elle est aussi : « *l'âme quand elle est appelée à affronter un cheminement tortueux qui, en guise de pèlerinage, prévoit des épreuves difficiles avant d'atteindre le centre*⁴ ».

Paolo Santarcangeli revient sur l'idée du centre et explique le labyrinthe comme étant : « *le centre occupé par Dieu ou par l'image qui allégorise la cité céleste, c'est-à-dire "Jérusalem", la terre promise* ». Dans cette image, Thésée fut remplacé par le Christ et « *la victoire du tueur du Minotaure sera conçue comme une victoire de la foi contre le paganisme*⁵ ».

La Renaissance remue ces images précédentes et en fait sortir une nouvelle visée où ce mythe a perdu toute sa connotation spirituelle pour devenir : « *le symbole de la correspondance entre la pensée et la réalité*⁶ ». Il

¹ Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes*, Gallimard, Paris, 1974, pp.221-222.

² Giuseppe Lovito, *Op.cit.* n°27, 2013, pp.345-357.

³ *Ibid.*

⁴ Paolo Santarcangeli, *Op.cit.* 1974, p.19.

⁵ *Ibid.* p.21.

⁶ *Ibid.* p.21.

s'agit de la pensée intérieure de l'homme et la réalité extérieure du monde. Nous pouvons saisir de cette correspondance, la projection de la vision du monde intérieur de l'homme dans la réalité externe à travers le labyrinthe.

L'âge baroque, selon Gisepe Lovito, vise à accentuer toujours plus l'analogie entre le monde et le labyrinthe vers le côté du jeu, de l'illusion et de la fiction. A cet égard, le labyrinthe recouvre l'image d'un monde dominé par les ruses et l'apparence et où l'intrigue et le mensonge font la loi.

Nous pouvons déduire que depuis le moyen âge jusqu'à l'âge moderne, le mythe du labyrinthe symbolise le cheminement de l'homme cherchant à gagner le salut éternel ou la pleine réalisation de soi-même. Et que « *ce parcours du labyrinthe représentera la victoire du spirituel sur le matériel*¹ ». Néanmoins, l'époque contemporaine remet en cause ces différentes symboliques du mythe et lui accorde une nouvelle image d'une apparence plus simpliste. Le mythe du labyrinthe représente : « *l'errance sans but de l'homme en quête d'un centre qui lui échappe sans cesse*² ».

En effet, le mythe grec a subi une multitude d'interprétations et a acquis une pluralité symbolique. Si, dans l'Antiquité, on évoquait le labyrinthe de l'initiation, de la mort, de la résurrection, le chemin de quête (de Dieu, de soi-même et de la connaissance), de même aujourd'hui, on doit évoquer un labyrinthe qui fait appel à l'aspect matériel et psychologique dans sa symbolique.

La structure du labyrinthe n'est pas moins importante que sa symbolique car de nos jours on observe une pluralité de structures. Cependant notre analyse portera uniquement sur le labyrinthe grec qualifié d'« unicursal³ » parce que « *son parcours, souvent enveloppé en forme de spirale, a un seul sens de la marche*⁴ ».

Certains mythologues stipulent que le labyrinthe de Crète n'était pas une maison souterraine, qu'il n'était ni obscur, ni tortueux, mais qu'il s'agissait d'un grand ensemble de maisons, de palais et de jardins, dessinés de telle façon que celui qui y pénétrait ne trouvait pas la sortie.⁵

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p.556.

² Paolo Santarcangeli, *Op.cit.* 1974, p.72.

³ Eco Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Ed .L'P'F/Poche, Paris, 1987, p.85.

⁴ *Ibid.* p.85.

⁵ Délia Steinbez Guzman, *Op.cit.*

Si les versions et les symboliques du mythe diffèrent, les opinions s'accordent sur la structure même si elle contient quelques divergences au niveau de la forme. Certains évoquent le labyrinthe circulaire, d'autres le labyrinthe carré ou triangulaire : « les tableaux, les monnaies, les gravures ou les schémas du labyrinthe tracés sur le pavement des cathédrales montrent les formes du labyrinthe¹».

Sans trop s'attarder sur ces détails, nous avons pris le parti de considérer le mythe dans sa globalité et suivre le parcours du personnage-narrateur-rêveur de Mohamed Khaïr-Eddine.

¹ *Ibid.*

VI- De l'aura mythique au pouvoir politique :

Le récit de Khaïr-Eddine se présente comme étant un macro-récit englobant des micro-récits. Ceux-ci s'entrecroisent au point d'anéantir les conventions censées régir le schéma narratif de chacun d'entre eux. En d'autres termes, aucune situation initiale du récit ne peut être identifiée et, aucune situation finale n'est palpable. Nous avons l'impression que le texte grouille d'évènements qui aboutissent au néant. Des récits s'entament et ne s'achèvent pas car chaque récit forme un antécédent à celui qui suit. Et le texte qui s'est ouvert sur l'errance se clôture sur l'errance. Ainsi, le déplacement dans un lieu délimité jalouse un texte ayant pour principe l'inachèvement.

Le langage lui-même est contaminé par l'errance. Rien n'a de sens que dans l'errance même. Si nous assistons à un éclatement du paradigme spatio-temporel dans le texte de l'écrivain de l'errance, nous n'avons pas à nous étonner car l'écrit se nourrit du mythe du labyrinthe et, une fois ce mythe évoqué, l'errance devient une évidence. Cette évidence est consolidée par deux considérations. La première est le lieu de l'acte problématique du récit : « *Tout se passera là où les hommes ont confié leur existence grotesque, à ras de terre¹* ». La seconde est le personnage : « *la notion de personnage n'a plus de sens, seul un délire verbal prolifère et occupe progressivement l'espace textuel²* ». Des "je-tu-ils-il-nous" qui surgissent de nulle part et de partout. Ces pronoms sont dépourvus de toute essence. Ils ne renvoient à aucune personne actionnelle principale. Seul, un peuple fait son apparition. Les pronoms personnels se querellent. Ils finissent par céder la place au peuple.

Un peuple, dont la vie et le rêve sont en permanente errance. Ainsi, la déduction devient automatique. D'un récit ayant, d'une part, le mythe du labyrinthe comme soubassement de construction scripturale et irradiant errance et enfermement et, d'autre part, un peuple toujours errant, résulte une association entre ces deux données : un peuple qui mène une vie labyrinthique et tout ce qui se rapporte au mythe du labyrinthe s'applique à ce peuple. Celui-ci tourne en rond. Il vit dans l'obscurité. Il n'arrive ni à quitter les ténèbres ni à revenir là où il était avant. Il est égaré quelque part dans « un monde », « un vide », un lieu abominable, « une grotte », « un trou ». Il s'agit

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.09.

² Ahmed Raqbi, *Mohamed Khaïr-Eddine, l'écrivain du lieu et des lieux*, Mohamed Khaïr-Eddine, Texte et prétexte, Novembre 1996, Actes du colloque.

d'un peuple traumatisé, opprimé, errant et rêveur. Les traumatismes vécus par ce peuple sont pluriels : la misère, le séisme, la dictature, la colonisation, bref le pourrissement.

Les cadavres, les charognards et le cannibalisme sont les traits spécifiques de la vie de ce peuple. Ces membres s'entretuent pour survivre et s'étripent entre les murs tombés. Le monde où il vit est nommé « délire ». Le pus jaunâtre est sa substance dominante. Un immense champ de mines, de désastre et de ténèbres est le seul lieu où prolifèrent insectes, animaux et bêtes humaines. Le pourrissement est l'unique thème qu'évoque le peuple.

Dans cet univers pourri, le peuple ose faire des sauts en dehors de son trou mais uniquement durant la nuit. L'espace nocturne lui procure quiétude et sécurité. Il diminue sa crainte et le dote d'un courage temporel et d'une volonté partielle. Nous avons beau croire à ce courage et à cette volonté, ils ne sont qu'éphémères et ne sont qu'une quête de survie.

A la recherche de nourriture dans les cadavres qui jonchent la terre, le peuple se lance dans des mésaventures. Il risque sa vie déjà risquée par l'errance imposée. Il n'a pas autre chose à perdre. Il s'est résigné au fait que le retour vers son trou pour continuer à errer à l'intérieur de ce trou ou d'une grotte à une autre est la seule vie.

Son errance est double : celle de l'intérieur de la caverne et celle d'une caverne à un monde extérieur plus pourri que l'intérieur de la grotte elle-même. Ces va-et-vient ont-ils une cause apparente sinon ce pourrissement infligé ? Jean Chevalier observe que : « *les allers et les retours dans un labyrinthe symbolisent la mort et la résurrection*¹ ». Le cas de ce peuple représente-t-il la mort, la résurrection ou une vie des rescapés de la mort ?

Ce peuple a vécu des calvaires. Il a affronté des fléaux. Il a fini par faire de la misère son mode de vie et du cannibalisme son signe de survie. Son errance est perpétuelle. Son labyrinthe est éternel. Le Minotaure de son labyrinthe est à la fois inidentifiable et invincible.

La pièce de théâtre insérée au milieu du roman ne passe pas inaperçue. Elle met en scène un roi enfermé dans son palais face à des rebelles faisant d'une caverne leur demeure. Le roi erre dans ses réflexions sur la manière de

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* p.555.

gérer ces rebelles et de protéger son royaume : « *Plus de baffes, enfant mais des caresses ! On en a besoin dans ce bled pourri. Des tonnes voilà ce qu'il nous faut*¹ ».

Le peuple, ayant subi tous les outrages et ayant longtemps échappé à toute source de lumière, a décidé de quitter les ténèbres et de conquérir le palais. Loin d'être attentiste, le roi adoptera-t-il la stratégie des tendresses devant une telle menace ? La réponse ne se fait pas attendre : « *Qu'on massacre les peuples et les tribus qui me détestent ! Qu'on n'épargne ni les femmes ni les croulants, ni les mouflets ! Tuez les bêtes, les gens, brûlez les cultures ! Affamez-les*² », s'écria le roi.

En pleine errance et au *summum* de l'enfermement dans le labyrinthe, le peuple décide d'une rébellion. Dans ce cas, les rôles doivent être réattribués. Qui sera le Minotaure et qui sera Thésée ? Si le peuple arrive à se débarrasser du roi, le parcours labyrinthique touchera à sa fin et la sortie du labyrinthe sera sans difficultés. Dans le cas inverse, l'état de pourrissement demeurera car même si le roi se débarrasse du peuple, il ne pourrait jamais l'anéantir ; des cadavres, des ombres et des fantômes survivraient au désastre.

La pièce théâtrale s'est soldée par une tentative de corruption du chef des rebelles. Cela prouve que le roi est capable de tout faire afin de se maintenir au pouvoir et de faire perdurer le pourrissement dans lequel vit le peuple : « *Ainsi vivait ce dictateur dont le pays tombait en ruine et dont le peuple chassé loin des villes croupissait dans la brousse se nourrissant de racines et de sauterelles, de petits oiseaux et de termites*³ ».

Le roi et les circonstances se sont entendus sur l'expulsion du peuple de la ville. Ce peuple erre à l'extérieur de tout ordre. Il baigne dans le chaos. Il s'égaré, il va et vient, il n'a plus d'objectif, il est dans le pourrissement, dans un labyrinthe.

Si le roi a sauvé son trône, qui sauvera le peuple ? Le labyrinthe dans lequel, il est enfermé paraît sans issue et le Minotaure est si cruel, si égoïste et si fort. Il doit perpétuer le pourrissement pour garder le peuple dans le labyrinthe et assurer son pouvoir.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.56.

² *Ibid.* p.145.

³ *Ibid.* p.145.

VII- Le peuple au supplice du fil d'Ariane

L'image du peuple évoquée dans le roman de Mohamed Khaïr-Eddine est marquée par deux aspects particuliers. Le premier est l'errance, un ensemble d'allers et de retours sans objectif déterminé. Le second est l'enfermement qui provoque une errance limitée. Cette situation dans laquelle se retrouve le peuple est identique à celle de Thésée. Son labyrinthe n'a pas d'issue. Si Thésée fut aidé par le fil d'Ariane, qui serait Ariane pour aider ce peuple qui a tant besoin d'un fil indicateur du chemin de sortie ?

Avant l'installation du Minotaure au centre du labyrinthe, celui-ci n'était qu'un ensemble de jardins et de palais. A partir du jour où la décision d'introduire le monstre au cœur du labyrinthe fut prise, cette architecture devient un lieu lugubre, terrifiant et douloureux. Le drame du roi de Crète se projette sur le peuple dont parle Mohamed Khaïr-Eddine. Un séisme le pousse à errer, enfermé dans une ville devenue une grotte et qu'il refuse de quitter : *« hors de la ville qu'ils portent dans les gènes, il y avait autre chose, une nature qui se souvenait, une vraie vie¹ »*.

A ce malheur s'ajoute l'arrivée au trône d'un roi oppresseur qui a infligé au peuple la vie dans un labyrinthe. En se soumettant, ce peuple est devenu le Minotaure, en voulant se libérer, il prendra le rôle de Thésée. Ainsi, le labyrinthe supposé évoquer une réalité complexe et hostile, doit éveiller chez ce peuple errant, un défi à son courage, à sa volonté mais aussi à son intelligence.

Thésée a charmé Ariane. Il a eu la pelote dont le fil lui a servi de guide dans sa sortie du labyrinthe. Le peuple a préféré s'enfuir non seulement dans le désert mais dans le rêve. C'est son fil d'Ariane et il est à son supplice. Rêver, pour ce peuple, est une satisfaction onirique de ce qu'il n'a pas pu satisfaire dans l'état de veille. Or, aucun rêve ne s'éternise. Le peuple se réveillera et se retrouvera à nouveau dans son pourrissement, dans sa perte, dans sa caverne et dans son labyrinthe.

Dans une vie de ténèbres, de la mort et des animaux, de rêve et de cauchemar, de délire et d'hallucination, le peuple doit se débarrasser du tourbillonnement dans lequel il vit. Il doit faire face au premier Minotaure ;

¹ *Ibid.* p.137.

celui qui l'habite, ses peurs, ses doutes, ses incertitudes et ses rancœurs car le vrai Minotaure vit en lui. Il a des tentacules aussi puissants que l'est le Minotaure de Crète. Quant au second Minotaure qui est le roi, il n'est pas moins important que le premier et il faut l'anéantir, en s'armant du courage.

Le peuple creusera un jour son chemin de sortie et comprendra que ce voyage parsemé de difficultés et d'épreuves n'est qu'une initiation et une nouvelle vie. Il saura que la réalité qu'il a passé toute sa vie à errer pour l'atteindre, n'est que l'errance elle-même. Et que la victoire sur le Minotaure est une victoire sur soi-même.

Le peuple doit rompre avec les ténèbres et rejoindre la lumière du savoir et de la connaissance. Il ne doit être qu'au supplice de la ligne de conduite qu'il suit pour accomplir son destin car c'est son vrai fil d'Ariane.

Ce peuple, introduit dans le roman comme l'un des personnages mutilés dans des lieux d'action ayant un profil si complexe et des parcours labyrinthiques, mène un voyage onirique où d'autres personnages interfèrent et prennent la parole. Un voyage à mille et un lieux où des réveils surgissent dans le rêve, expose la profondeur comme un territoire d'errance par excellence. Toujours les mêmes lieux de vide, de courage, et de luttes intestines, de villes traumatisées et traumatisantes, font l'horreur, la désolation et exposent un spectacle d'hécatombe.

Cet espace est le lieu central dans lequel tournent les événements du récit. Un lieu sans aucune dimension réelle ; une ville à la fois grotte et labyrinthe, protège ce qui reste du désastre et permet aux rescapés d'errer dans ces lieux n'ayant de limites que dans la pensée du peuple rêveur.

Dans ce labyrinthe interprétatif, nous dirons que le peuple qui a fait du rêve son fil d'Ariane, doit se réveiller du rêve et non pas dans le rêve et trouver un autre fil ayant le même effet que celui d'Ariane. Ce peuple arrivera un jour à réaliser qu'il est à la fois l'hôte et la victime de ses propres faiblesses, de ses propres craintes, et arrivera à refaire une autre vie où le rêve sera permis et où l'errance sera abolie.

QUATRIEME CHAPITRE

Du miroir au mythe

I- Tourbillonnement d'une lecture :

Un autre roman de Mohammed Khaïr-Eddine : *Une odeur de mantèque* paraît ordinaire dans sa forme. Il se compose de trente-trois chapitres. Aucune titrologie ne leur est attribuée. Un déséquilibre domine quant à la longueur des chapitres. Le nombre de pages varie entre une page pour certains chapitres et onze pour d'autres. Le brouillage générique caractérise de même ce roman mais, d'une manière plus atténuée. Seule la poésie côtoie la narration. Le théâtre est omis de ce roman. Devant cette atténuation du brouillage générique, une accentuation du brouillage sémantique règne dans le roman.

Le récit s'ouvre sur une demande adressée à un miroir. On lui demande de s'asseoir, de regarder et d'écouter. Que cette demande soit à l'intention du miroir ou du lecteur, nous allons nous asseoir car le roman de Khaïr-Eddine exige toutes les acrobaties pour saisir ou du moins lire ce qui paraît illisible.

Le narrateur raconte au miroir comment il l'a obtenu. Le vol est le seul moyen d'obtenir ce miroir car un fkih a expliqué au vieux possesseur du miroir et narrateur du premier chapitre qu'un tel miroir ne doit pas être échangé contre de la monnaie mais doit plutôt être volé. Le vieux s'est soumis aux instructions du fkih et a volé le miroir après avoir tué le marchand.

Un miroir exceptionnel. Il regarde, il écoute et il tombe. Plus précisément, il saute des mains mais il ne se brise pas. Le vieux rétorque qu'il s'agit d'un miroir hanté. Au moment où il prononça ces paroles, « *il eut un sursaut qui lui fit mal aux reins¹* ».

Après avoir relaté l'histoire du vol du miroir au miroir même, le vieux essaye de se rattraper : « Que c'est loin tout ça ! C'est trop loin maintenant. N'en parlons plus. Ou plutôt, effaçons ça une fois pour toutes. Malgré toutes les tentatives visant à détruire l'objet volé, celui-ci demeure résistant et refuse d'obéir et d'être écrasé. Le miroir subit des coups innombrables et le vieux réalise qu'« *il lui résiste, (il) (lui) résiste, le fils du djin²* ». A la prononciation du mot « djin », le vieux reçoit un coup de poing fulgurant et tombe. A peine relevé, il constate que : « *le miroir s'est métamorphosé en une colonne de feu*

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Une odeur de mantèque*, Ed. Seuil, Paris, 2004, p. 08

² *Ibid.* p.09.

qui le dominait de toute sa taille¹». La peur l'envahit et la fuite devient son ultime désir, néanmoins, il est secoué dans tous les sens et, une voix lui dit : « *Nous t'emmenons, (...) Nous allons te montrer quelque chose dont tu te souviendras longtemps sale voleur²!* ». Le vieux est soulevé pour entamer un voyage infligé mais il perd connaissance.

Le voyage commence dans ses rêves. Il reprend connaissance et se voit dans un lieu qu'il n'arrive pas à situer : « *Etait-ce le paradis ou l'enfer³?* ». Le vieux est paralysé au point de ne pas pouvoir bouger sa paupière. Il n'éprouve aucune terreur devant un spectacle censé être des plus terrifiants : des chauves-souris géantes froufroutent au-dessus de lui sans qu'il arrive à les voir. Un nuage, en s'élevant, fait trembler la salle. Ce nuage est noir et puant. Il se compose de poux rouges et d'un crapaud pustuleux et gluant, grouillant de ces êtres de petite taille.

Ces créatures, qui sont à l'origine du nuage, sautent sur le dos du vieillard. A ce moment, il commence à bouger. Il a mal. Il essaye de se lever mais sans résultat. D'autres crapauds font leur apparition. La source de ces bêtes paraît énigmatique. De la bouche du voleur jaillit la tête des crapauds. Il les crache, entourés de poux rouges et, entre poux et crapauds, une bataille naît et finit par l'extermination de tout sauf des débris du miroir qui gisent par terre. Le vieux les ramasse et les noue dans un vieux mouchoir. Il est désormais conscient de ce qu'il doit faire.

Sa première destination est la montagne, plus précisément le souk. Son objectif est de retrouver le fkih. Il marche en direction de cette montagne mais, plus il avance, plus il se rend compte qu'elle s'éloigne. A ce constat, il regrette le fait de ne pas avoir ramené son ânesse avec lui. L'évocation de sa bête le plonge dans ses souvenirs d'enfance : Sa grand-mère, ses fugues, ses vols,... et à un certain âge, à ses luttes, ses combats, sa participation à des guerres...

Il continue son chemin en avançant vers la montagne mais celle-ci s'éloigne encore. Des chants, plutôt des tintamarres provoqués par des serpents et des cigales les poussent à se demander : « *Ne serait-ce pas l'avant-*

¹ *Ibid.*, p. 09

² *Ibid.* pp.09-10.

³ *Ibid.* p.11.

voix de l'enfer¹? » Ou peut-être : « *Ne s'est-il pas trompé de chemin²?* ». Certainement pas car la montagne lui apparaît. Il s'agit d'un rocher énorme. Il réalise que c'est une crête qu'il n'arrive pas à bien distinguer. Épuisé, il se permet une pause, puis reprend son voyage. Le chemin devient oblique. Il monte à présent. Il devient un ravin puis le ravin s'estompe pour devenir un précipice puis, un gouffre.

Le vieux renonce au voyage mais non pas à la rencontre du fkih. Deux jours se sont écoulés depuis qu'il a entamé un autre voyage ayant toujours comme objectif, les retrouvailles du fkih. Il s'agit d'un voyage qui se réalise dans son cerveau.

L'aspect énigmatique commence à envahir l'écrit. Ce troisième chapitre se clôt sur un évènement identique à un autre évènement du premier chapitre. Le vieux veut à tout prix arriver au souk : « *Oui, j'y arriverai, j'arriverai au souk, certainement. Par tous les Djnouns, j'y...*³ ». Au moment où le vieux prononce encore une fois le mot « Djnouns » la terre bouge et la montagne disparaît. Les crapauds réenvahissent la présence du vieux. Le voyage est encore raté mais il recommencera certainement.

Apparemment, ce n'est pas uniquement le voyage qui recommencera mais, aussi l'introduction des crapauds dans le corps du vieux. Pour lui, il s'agit d'un châtement suprême qu'il encourt ou d'une coïncidence diabolique. Ses pensées l'emmènent très loin. Il essaye de trouver une cause au sort qu'on lui a jeté. Egorgeur de femmes et d'enfants, très avare malgré tout ce qu'il possède, haï par les vieilles de son village, ce voleur ne peut avoir un sort autre que celui-ci.

Les crapauds, qui sont à l'intérieur de son corps et qui l'entourent poussent un rôle épouvantable. L'assourdissement du rôle fait que le vieux se met à vomir n'importe quoi : ce sont surtout des serpents de petite taille. Ceux-ci grossissent au fur et à mesure que le vieux les vomit. Les crapauds se mettent à leur tâche et dévorent les serpents. Ce qui reste de ces petites bêtes grandit et forme une sorte de soleil gisant. Cette source de lumière lui renvoie, non pas des idées ou des pensées, « *mais des spasmes de vies désintégrées, des errements⁴* ». Il revoit son village, la montagne, les maisons, les terrasses.

¹ *Ibid.* p.17.

² *Ibid.* p.17.

³ *Ibid.* p.17.

⁴ *Ibid.* p.21.

Il est retiré de ses souvenirs par une sorte de cordon qui le cingle : « *Il tomba, se remit vite debout et vit : devant lui, là-même où s'était entouré le soleil de serpents, se tenait maintenant le fkih- sorcier qu'il avait cherché en vain¹* ».

Le fkih retrouvé est décrit comme un sorcier. A la place du turban, il porte une vaste auréole autour de laquelle dansent des oiseaux-mouches, des délires bariolés, des guêpes et des araignées. Sa ceinture est formée d'un grand nombre de scorpions noirs très poilus et de vipères à dards trempés. Quant à son corps : « *[Il] rayonnait et dégageait une phosphorescence inexpugnable²* ».

Le sorcier étale ses pouvoirs devant le vieux : des jets d'étincelles brûlent la joue de ce dernier, des êtres neufs apparaissent et obéissent aux ordres du fkih présumé. Le vieillard n'est pas impressionné car il ne doute nullement qu'il s'agit bel et bien d'un sorcier. Son apparition reste douteuse pour le vieux, surtout qu'il ne fait que rire bruyamment. Le voleur réplique par des injures qui ne trouvent pas le bout de son gosier. Pour lui, ce sorcier n'est autre qu'un chien d'hyène. Le sorcier lit la pensée de son interlocuteur et au moment où les injures dominent l'esprit du voleur ; « *il vomit tripes et mémoire³* ». Toute la florescence du fkih s'anéantit et se dissout et il disparaît laissant derrière lui un grouillement de scorpions et quelques têtes de vipères.

Le vieillard, déçu de la disparition du sorcier, regrette le fait de ne pas pouvoir lui parler. Il veut l'attraper et pour le faire, il prononce les blasphèmes et fait toutes les prières mais, tous ses efforts demeurent inopérants. Ce n'est pas le sorcier qui n'apparaît plus, c'est plutôt un fkih qui se plante devant le vieillard. Une djellaba blanche le couvre. Des insultes s'échangent entre les deux hommes. Et puis, le vieillard sort un mouchoir, le dénoue et étale sur la tête du fkih son contenu : les bris du miroir qu'il a volé. Le miroir se reconstitue. Le fkih le montre au vieux et lui dit : « *Vieille chiffre ; vieil assassin, tu mérites vraiment que je te fasse connaître le paradis et l'enfer⁴* ».

Trainé par le sorcier qui obtient une nouvelle appellation « le supervieux », le vieil homme entame une visite du paradis. Les martyrs, les Houris et toutes sortes d'êtres de l'ancien monde et ceux de son village se

¹ *Ibid.* p.21.

² *Ibid.* p.21.

³ *Ibid.* p.22.

⁴ *Ibid.* p.24.

retrouvent dans une grande salle, la même salle où il s'est retrouvé avant la rencontre du supervieux. Docile et obéissant, le vieillard suit le supervieux dans cette promenade et à un moment donné, tous deux entendent un éclatement. Le supervieux chante une prière et le vieillard se livre à sa pensée. L'image de son enfance surgit : le supervieux, écrivain public et guérisseur au souk, donne une amulette à la mère d'un enfant malade et lui confie qu'avec ce gris-gris son fils sera protégé de tous les maux : le mauvais œil, les Djnouns, les maladies, les morsures,... Il précise même que cet enfant rêvera de l'enfer sans quitter le monde réel. Cet enfant n'est autre que le voleur du miroir.

Une image des superstitions, des fourberies exercées par l'esprit naïf des femmes villageoises, des moyens de guérison rudimentaires et des croyances ancestrales sont évoqués.

Sans aucune introduction et d'une manière brusque le vieil homme revient. Il est au centre de la narration. Il se rappelle le conseil qu'on lui a toujours donné, « *N'approche jamais les Djnouns¹* ». Il n'a jamais pris en considération ce conseil. Il patauge dans la lave des Djnouns. Il a bu de l'eau sale. Celle ayant servi à la toilette d'un mort. Le vieux se demande comment il a pu s'en sortir. Néanmoins, il réalise qu'il n'a pas vraiment échappé au désastre. En se levant, il voit qu'il est en plein contact avec le démon, un contact corporel, plus précisément, un rapport sexuel. L'acte de sodomisation se réalise dans les ténèbres. En luttant, le vieux arrive à se libérer du démon et se lève mais n'arrive pas à se situer. L'obscurité l'entoure et les obstacles s'interposent devant lui. Il n'évolue pas. Il stagne : « *C'est atroce ! On dirait que je ne me déplace pas. Je suis enfermé dans un cercle vicieux [...] ce n'était pas un cercle vicieux [...] mais un monde sans fin, une immensité sans pareille [...] du noir, toujours du noir²* ».

Dans ce monde étrange et dans l'incapacité d'avancer ou de reculer, dans une situation où la voix devient muette, le vieux pense à son miroir et regrette de ne pas l'avoir sur lui. A cette pensée, les ténèbres se dissipent et la lumière baigne le nouveau paysage : une lumière jaunâtre, un paysage et des voix étranges. Le vieux qui ne s'est jamais drogué, comprend qu'il est dans le monde des âmes mortes, des hommes dévalisés et désincarnés. Il est dans l'enfer. Une rencontre avec le fkih surprend le vieux. Le sorcier grimace, bave

¹ *Ibid*, p.28

² *Ibid*. p.32.

et arrache la peau de son visage et la retourne. Le vieux l'insulte. Le sorcier réagit violemment et lui crache dessus. Il le menace de l'emmener à un endroit où lui seul sera capable de le sauver. Furieux, le vieux essaye de le frapper mais ne saura l'atteindre. Il finit par se raisonner et le suit sans résistance. Le vieux éprouve une certaine inquiétude car il ne sait pas où va l'emmener le supervieux. Ce dernier le rassure : « *Allons bon ! Je te mène là où jamais homme n'a été. Non pas en enfer, non pas au paradis, mais dans une autre texture différente¹* ».

Ces paroles ont relativement rassuré le vieux qui n'a pas cessé de penser à son miroir et de le réclamer au supervieux. Celui-ci lui promet de le lui rendre après avoir visité le monde des Houris. A l'entrée de ce monde un être luminescent responsable de l'entrée, vérifie sur un livre aux tranches dorées, les comptes du vieux : assassin, voleur, menteur, mais pauvre, c'est pourquoi il aura l'autorisation d'accès. Le supervieux intervient et explique que le vieux n'a jamais agi par lui-même et qu'il a toujours été manipulé par le supervieux pour le compte du Grand-Maître. Et c'est grâce à lui que le miroir énigmatique est entre leurs mains. Ce miroir est donné à l'être de lumière qui le prend et se mire.

Le sorcier et le vieux entrent et entament la visite des lieux. Une description détaillée de l'endroit est fournie par le narrateur. Les Houris, les tapis, l'or, les fruits, le vin, la viande, le miel, tout est évoqué.

Le vieux est attiré par un chant du supervieux. Ce chant met en scène un couple d'enfant. Le lieu de l'histoire chantée est l'Espagne. Après quelques détails sur la péripétie, le narrateur annonce « le rêve » que le couple va vivre. Il se tourne d'abord dans un gouffre, se métamorphose par la suite en un nuage. Ensuite, il est dans un palais où on embaume un mort. La salle dans laquelle se déroule l'action est identique à celles des temples les plus noirs. Un voyage mène le couple loin de la salle. En présence d'une mère, d'un grand-père et d'un enfant, le couple est guidé vers une table à la recherche des diamants emportés en Amérique par le père de l'enfant. Le couple revoit le cadavre embaumé sur une plaque de marbre. Il s'agit bel et bien de l'ancien tueur.

Le voyage continue et les lieux se métamorphosent. Le couple traverse une eau roulante et aboutit à une villa. Escortés par des valets, l'homme et la

¹ *Ibid.* pp.35-36.

femme sont conduits vers une grande chambre où d'autres personnes sont présentées, un enfant et sa mère. La mère de l'enfant chante. Le chant ne s'interrompt qu'à la fin de ce sixième chapitre.

Une autre destination interpelle le rêveur au septième chapitre. Il est jeté par une houri dans un lit où : « tout ce qu' (il) a tenté d'oublier, de passer sous silence affleure maintenant. Tout dans ce monde, (le) sollicite¹».

Le huitième chapitre nous renvoie à un nouveau couple : l'homme rêveur et une femme, suivis par un enfant de sept ans, un autre enfant car le premier est mort.

La femme suivie par la petite ombre humaine effeuille les fleurs, les contemple puis les décrit. Quant à l'homme, rien : « l'homme marchait, un point c'est tout. Il errait une fois encore²».

Pour le neuvième chapitre, un constat particulier marque son début. Il s'agit d'une insulte émise par le vieil homme à l'encontre du fkih sorcier. La réaction de ce dernier est un chant à travers lequel il étale ce qu'il adviendra du pays du voleur. Tout le pays va trembler. Toutes les armes feront leur apparition. « Les hommes ne meurent jamais, ils marchent³». Le roi suscite la jalousie du diable car il est plus diabolique que lui. Avec ses batailles injustes et non justifiées, sa cruauté démesurée et son oppression exagérée, il pousse le diable à demander ceci à Dieu :

« Pour une fois je veux être de ton avis,
 roi du ciel et des terres torturées et assassines,
 j'entends qu'un tel roi meure en ses piètres dédales !
 Qu'il lui advienne donc une révolution plus
 sanglante et plus dure que la couronne solaire !
 Que partout en ses villes brandissent ses têtes
 d'hydre et qu'on fasse de ses tripes les cordes
 sûres d'un arc capable de projeter son peuple
 vers un futur qu'aucun autre peuple ne connut⁴».

¹Ibid. p.51.

²Ibid. p.52.

³Ibid. p.54.

⁴ Ibid. p.55.

En rêvant d'un chant, le fkih relate comment Dieu exauce le vœu du diable. Du séisme aux révolutions, tout est infligé au roi et à son pays, le tremblement de terre qui a renversé la ville d'Agadir, les événements du Rif et de Casablanca, rien n'a échappé au chant du vieillard.

Le dixième chapitre évoque une scène différente de celles évoquées dans les chapitres précédents. Un père et son enfant (le narrateur redevenu enfant) sont sur le chemin. Leur destination est l'école. L'enfant doit passer un examen. Malheureusement, le bus qu'ils ont emprunté ne mène pas à l'école. Ils ont pris ce bus, portant le numéro 08, en sens inverse. Au cours du chemin, le père s'évapore. Le bus s'arrête devant un bâtiment. Toutes ses pièces sont occupées par des menuisiers en plein travail. Un chien surgit du fond d'un couloir. Il tient le bras à l'enfant et lui annonce qu'il est là pour un examen qui n'a pas eu lieu.

Un paragraphe forme le onzième chapitre. Celui-ci expose la situation de la femme villageoise. Elle fait les tâches ménagères, s'occupe du potager, traite les vaches, les brebis et les chèvres, et cède aux caprices sexuels de l'homme. Le narrateur clôt ce chapitre-paragraphe en se demandant s'il peut se souvenir d'un pays qu'il a quitté.

Le chapitre suivant, long de trois pages, rend compte de la mort du voleur, une mort rêvée par le voleur lui-même. Il prétend avoir vu Dieu ou le diable avant sa mort. Il relate comment son fils lui a fermé les paupières et comment sa femme l'a pleuré.

Cependant, le mort est là. Assis sur le tertre, il regarde ses proches qui se prosternent, le bénissent et effacent de sa vie les péchés. Son âme a vu les fossoyeurs enterrer son cadavre. Elle a assisté à son embaumement. L'âme explique que dès que tout est fini et que le mort est bien installé dans sa tombe, on arrache l'âme à la terre, et quelqu'un lui retire le droit à la parole : « *Ce pourquoi je ne saurai plus vous parler directement*¹ ».

Le treizième chapitre nous balance d'un endroit à un autre, d'une scène interrompue à une autre. Un « je » jeté dans un endroit profond, qui devient en un clin d'œil, un « il » se cramponnant à un mur humide et essayant de sortir de ce lieu. Une ville méditerranéenne, sa ville, son village, une scène

¹ *Ibid.* p.65.

érotique, son père qu'il déteste, la mosquée, le chapelet de son père et enfin la vieille prison historique située sur un îlot dans le port d'Essaouira.

Dans ce dernier lieu, l'histoire des deux frères condamnés est relatée. L'un d'eux est mort. Le second est délivré par ordre du roi après avoir subi une violente torture.

Le « je » se fraye à nouveau un chemin dans le récit et relate le souvenir des deux frères intellectuels, amis du narrateur qui, lui aussi, est un intellectuel.

A partir du quatorzième chapitre, nous assistons à un récit autobiographique. Le narrateur décrit d'une manière minutieuse la ville dans laquelle il a vécu. Il s'agit d'une ville internationale surplombant le détroit. Sa famille et ses sentiments envers chacun de ses membres sont étalés et, c'est à travers l'évocation de ces sentiments que ce chapitre est clôturé.

Le quinzième chapitre est sur la même lignée que le précédent. Le narrateur relate ses sorties, ses promenades au bord de la mer, sa carrière de guerrier, évoque les femmes qu'il a épousées, les lieux de prostitution où il est allé et sa relation avec ses fils.

Le seizième chapitre est dans la continuité du quinzième. Le narrateur relate son premier mariage, sa nuit de noces, le dépucelage de sa femme auquel devait assister une matrone et la mort de la mère de ses enfants. Pour atténuer l'absence définitive de sa femme, elle est remplacée par d'autres qui, selon le narrateur, se ressemblent toutes.

Au dix-septième chapitre, le narrateur-personnage revient sur le sujet de ses enfants, l'éducation qu'il leur a donnée, leur caractère, ce qu'ils tiennent de leur mère et de leur père. Il s'arrête sur la corruption des hommes du pouvoir pour pouvoir gérer leurs affaires : « *Les flics eux-mêmes ont fini par me bénir. Comme certains d'entre eux travaillaient pour moi et que leurs chefs s'empiffraient à ma table, on n'a pu que me féliciter. De temps en temps, bien sûr, je leur ouvre un compte en banque quelque part, j'ai toujours su me frayer un chemin dans l'administration. C'est pourquoi je ne crains*

plus rien. Je ne serais pas devenu ce que je suis si je n'avais pas enfermé quelques hommes clés dans ma poignée¹».

De la corruption au pèlerinage, le voleur a tout vécu. Il a effectué de nombreux pèlerinages à la Mecque. Il compte effectuer encore un. L'objectif du pèlerin est d'avoir le pardon mais la peur de mourir loin de sa ville le rend indécis.

Dans le dix-huitième chapitre, la pensée du narrateur nous bouleverse. D'un aspect autobiographique à un aspect fictionnel, le narrateur nous joue des tours. Le personnage, dont le grand père est un notable, dont la famille, qui vit dans l'aisance et qui possède des potagers, est devenu un personnage autre. Adolescent, il travaille dans une épicerie chez un cruel patron. Il doit subvenir aux besoins de sa famille nécessiteuse : *« Il reçoit des lettres de son père, des lettres que le fkih lui écrit moyennant un paquet de tabac et quelques onces de thé, des lettres où son père lui demande de lui envoyer des sous, quoi : Pas d'avantage²».*

Il travaille dur durant la journée. Le soir venu, son patron fait de lui sa femme. Il le menace de renvoyer s'il ne lui obéit pas. Fils d'un baroudeur, il mène une vie très dure néanmoins, les vols qu'il commet dans le magasin à l'insu de son patron lui sont d'un grand intérêt. Ils font de lui un riche quand il rend visite aux siens dans son village du sud.

Au dix-neuvième chapitre, l'aspect autobiographique domine et la confusion aussi. Cette fois-ci, le narrateur remonte à l'enfance du personnage, originaire d'un village du sud et qui s'est exilé au nord. C'est un personnage hargneux, pleurnichard, cruel, mordant les gosses du village ; grand bagarreux, craint dès son jeune âge et envié pour sa témérité et son courage.

Les pères d'enfants mordus ou tabassés le sanctionnent. Plus tard, ces pères s'en remettent à lui pour régler des affaires. Il ne les prive d'aucune aide. Mais en contrepartie, il en fait ses propres espions au Bled quand il s'est installé au nord.

Le vingtième chapitre expose une conversation entre le(s) personnage(s) principal (aux) ; (le commerçant – le voleur – le tueur, le rêveur, le mort-vivant) et un vendeur de terrains. Le sujet de cette

¹Ibid. p.80.

²Ibid. p.84.

conversation est la vente d'un terrain. Cette vente est annulée car il s'est avéré que ce terrain appartient à H'mad Nakkos, un autre tueur de carrière. Pour sanctionner le vendeur qui a dissimulé l'identité du vrai propriétaire du terrain, il a été envoyé chez le curé, un ami du voleur qui saura bien prendre soin de lui.

Le vingt-et-unième chapitre relate une scène différente de toutes celles déjà relatées. Il s'agit du Hammam. Le personnage prend un hammam. Il est aidé par son domestique qui ne cesse de lui froter le dos. Il lui demande le compte rendu de ce qui s'est passé entre le vendeur et le curé. La réponse est que ce dernier en a fait sa femme.

La relation du tueur avec le roi est signalée. Ce sont de bons amis. Ils s'entendent à merveille. C'est lui qui le maintient au pouvoir. La fin du chapitre évoque l'existence d'enfants que le tueur a mis au monde et oubliés.

Les deux chapitres qui suivent nous offrent une description détaillée de l'évolution de la vie du narrateur-personnage et de ce qu'il a fait pour s'enrichir. Au début de sa vie, il a trimé. Il a été balayeur dans une raffinerie de sucre. Il a beaucoup voyagé. Il a ramassé des boîtes de conserves vides. Il les a aplaties et les a revendues aux constructeurs de bidonvilles. Il a fait le trafic de papier goudronné et de cigarettes américaines. Il a volé et c'est ainsi qu'il est devenu un diable dans le trafic et le commerce.

Ces deux chapitres revêtent un aspect autobiographique. Le narrateur y revient sur ses souvenirs d'enfance, ses querelles, son père et son grand-père. Le premier est un écrivain public, le second est un fkih. Son père a dû quitter le village pour aller au nord. La famille ignore tout sur ce qu'il fait. Il leur envoie de temps en temps un colis et des lettres. Quant à son grand-père, il est responsable de l'enterrement religieux des morts au village. Sans sa prière, aucune dépouille ne peut avoir de sépulture. La vie au village est représentée comme l'une des plus terribles. Des tueries pour des futilités et une possession d'arme d'une manière illégale sont les caractéristiques majeures de cette vie.

L'itinéraire de la vie de H'mad N'akkos, le plus célèbre bandit du village est aussi évoquée. Le narrateur revient par la suite sur son propre itinéraire. Il s'est installé à Tanger où il mourra peut-être mais il veut que sa dépouille soit transportée jusqu'à son village natal où elle sera enterrée. Il a

vécu à Casa. Il s'est installé en premier lieu dans une vieille baraque que les flics ont incendiée. Il a passé la nuit avec une prostituée. C'est chez elle qu'il a connu l'homme qui l'a présenté comme balayeur expérimenté à la sucrerie. Après deux mois, il change de ville. Sa destination est Tanger.

Rusé comme un renard, il arrive à rassembler tous les malfrats de la région autour de lui. Ainsi, il entame sa carrière de contrebandier. Le rusé a décidé de mettre fin à cette activité bien qu'elle soit un travail florissant. Il achète une boutique et un hôtel en plus des terres immenses qu'il possède dans son bled. Ces terres peuvent renfermer des minerais rares mais il ne veut en aucun cas les exploiter. Pour lui, elles représentent son sang et celui des générations à venir. Et puis il n'a aucun doute que s'il le fait, il mettra à feu et à sang tout le pays. Les fortes têtes, les chevelus, les corrompus, le gouvernement, les prolétaires, les chômeurs, les prostituées, les citadins hargneux et démunis, les blédards, tout le monde s'impliquera et s'entretuera.

La stratégie avec laquelle le contrebandier a réussi ses affaires et a pu s'enrichir est étalée dans ces pages formant la fin du vingt-troisième chapitre. Lors des émeutes que le pays a connues, ses fils viennent lui expliquer : « *Mais, papa, ils ne t'attaqueront pas, toi, ils ne te prendront rien du tout. Ils vont juste instituer le socialisme et balayer la monarchie¹* ». La réponse du père ne se fait pas attendre : « *balayer la monarchie ! Pas de ça mes cons ! Autant me balayer moi-même et vous y compris ! Allons, allons, mes enfants ! Faut pas pisser sur notre fortune²* ». Ainsi ses fils comprennent que leur argent est en jeu et répliquent : « *Papa, nous ne voulons plus défendre personne, seul notre patrimoine comptera désormais pour nous. Si on fait foutre la monarchie en l'air, que nous restera-t-il sinon des loques usées et des poux plein leurs ourlets³?* »

Les deux dernières pages du chapitre sont consacrées à ce que le narrateur compte faire à la fin de sa vie. Aller au hammam, se terrer dans sa villa, faire une petite virée dans le sud, aller à la Mecque, et en dernier il veut lire soit le Coran soit la Kabbale, cette dernière est une tradition ésotérique du judaïsme, présentée comme « la loi orale et secrète » donnée par Dieu à Moïse sur le mont Sinaï, en même temps que la « loi écrite et publique », (La Torah).

¹Ibid. p.104.

²Ibid. p.104.

³Ibid. p.104.

Malgré tous les crimes que ce contrebandier a commis, il reconnaît que le prophète Mohammed ne doit pas être dénigré. Pour lui, les hommes sont comparables à des termites : « *Les termites et les hommes peuvent vous engloutir sans que vous vous en rendiez compte*¹ ».

Nous avons opté dès le début de la lecture de ce roman, pour ne pas introduire de commentaires ou du moins, minimiser leur nombre et éviter de porter des jugements sur cet écrit. Cependant, le vingt-quatrième chapitre s'oppose à notre décision. Il ne nous laisse pas indifférents. Il s'agit bel et bien d'une écriture d'ivresse. Un chapitre où la vie sexuelle des jeunes villageois et villageoises, des vieilles femmes, des filles de Marrakech et des zoophiles est exposée dans ses moindres détails. Ce sujet est abordé d'une manière vulgaire et impropre. Le narrateur relate sa zoophilie et loue son ânesse.

Au vingt-cinquième chapitre, nous sommes à nouveau devant le(s) rêve(s) du narrateur. Il se voit errer sur le sable d'un désert qui lui apparaît. Le désert est une plage. Au bord de cette plage, il voit son hôtel, sa maison du nord. Il déambule sur cette plage et revoit le cliché de sa vie, ses crimes, sa criée, la belle ratière, la crinière face à l'océan ; les villas, les champs de courses, les vieilles prostituées,... Il est dans une ville du détroit, dans un café, assis à une table et pense au cercueil, à la mort dont il a peur. Il fuit le café et regagne la plage en murmurant ceci : « *Toute minute gagnée sur la mort est un obstacle, un outrage à la vie*² ».

La fin de ce chapitre est une description de la ville de Tanger. Après avoir expliqué l'origine de son appellation : « Colonne d'Hercule ou Hespérides », le narrateur décrit les constructions, les villas, les palais et surtout les prisons mais aussi les cigognes, les colombes, les sociétés de sorciers et des sectes qu'elle accueille.

Tanger ou Tingis est une vraie ville où le chant d'Oued Bou-Regreg se mêle au clapotement de l'océan et à ce niveau de description, la narration cède la place à la poésie. Tout est décrit : le ciel, le sable, le torrent, les rochers, la vallée, la cascade blanche, le soleil,... la vie.

¹*Ibid.* p.107.

²*Ibid.* p.114.

Le vingt-sixième chapitre s'ouvre sur le sujet des émigrés. Ce sont les enfants du pays qui crèvent de faim en Europe. Ils abandonnent derrière eux des tribus disloquées. Soudain, le narrateur change de cap et nous invite à siffler un verre d'alcool dans le café sordide qu'il a dégoté aux tréfonds de ses rêves. Un autre retour au(x) rêve(s), aux hallucinations même si celles-ci ne se sont jamais interrompues.

Nous revoilà dans le vingt-septième chapitre avec le fkih sorcier et le vieil homme. Ils sont en enfer : « *Où sommes-nous donc cher pote ? En enfer, vieux singe, nous sommes en enfer¹* ». Contrairement aux paysages paradisiaques décrits dans les chapitres précédents, ce paysage revêt un aspect effrayant : un Oued charriant merdes, détritiques, spermes et bêtes. Les hommes des lieux jonchent sur une roche assez tranchante. L'unique source de lumière provient des lampes en forme d'étoiles vite soufflées. Le délire de ces hommes est incomparable : « *Ils entrèrent dans les maisons de tolérance, virent comment l'homme s'amenuise et se distend, se séparant de soi avec célérité, comment l'homme en vient à souhaiter que le rouleau de son âme l'écrase²* ».

Le narrateur-personnage nous livre un portrait de vieil homme en empruntant pour quelques lignes le pronom personnel « je ». Il explique qu'il vient de franchir la dernière étape de son existence. Pour lui, ce n'est pas la mort mais c'est : « *[une étape] où les organes cessent d'appartenir au monde fonctionnel pour entrer dans une léthargie qui les libère³* ».

Durant cette léthargie, le narrateur se promène d'un lieu à un autre. Il se voit dans une plage, ensuite devant le terrain en provenance de Casablanca. Il évoque son désir d'accomplir le pèlerinage à la Mecque. Il essaye d'expliquer l'origine de la Pierre Noire. Il revient sur ses souvenirs à Belleville et à Paris. Il relate son amitié avec Mahfoud. Et enfin, un coup de sirène le tire de sa rêverie. Il se retourne dans sa tombe, tout le monde s'en va. Il est tout seul à affronter son sort.

Le vingt-huitième chapitre nous introduit dans la vie politique du Maroc. Le gouverneur, le commissaire principal et d'autres hommes de l'Etat sont de vrais corrompus. Le vieil homme leur a souvent graissé le museau. De

¹Ibid. p.119.

²Ibid. p.120.

³Ibid. p.121.

cette manière, il les tient sous son aisselle et son commerce sera plus épanoui. Le narrateur évoque aussi les événements politiques qui ont bouleversé le Maroc. La fusillade des quinze types a occupé une place assez importante dans ce chapitre. Les vraies causes de cette fusillade demeurent incertaines. L'Etat prétend que ces jeunes tiraient sur des militaires. Les sources non étatiques avancent que ce sont : «*Des patriotes, qu'ils voulaient libérer le pays, abattre la royauté, les corrompus de tout poil, régénérer le sang du peuple*¹».

Le suicide présumé d'Oufkir, un militant très réputé au Maroc et l'attentat échoué contre l'avion royal sont évoqués par le narrateur. Celui-ci survole historiquement l'appellation de Gibraltar. Il revient sur le sujet de la civilisation islamique en Espagne et pointe du doigt les conclaves que les espagnols ont possédées au Maroc, Melilla et Ceuta.

L'ambiguïté paraît être le point d'appui de l'auteur. Ce vingt-neuvième chapitre s'inscrit dans la thématique de la mort. La mort d'une personne que le narrateur n'arrive pas à déterminer. Il pourrait être le cercueil du vieux, de son père ou de son fils. Pour le narrateur, le fait de voir mourir des personnes, saura te situer dans l'arrière monde : «*tu te hérissais chaque fois qu'on parlait d'enterrements, de suicides, de noyades, mais ce que tu croyais être ta peur n'était pas autre chose qu'une grande et grave lucidité, qu'un microscope qui te permettait de mieux distinguer ta forme dans (...) la mort d'autrui*²».

Le narrateur ajoute que pour chaque mort, il y a ce qu'il nomme un « agent de mort ». Il explique ce qu'il a avancé par l'histoire de la fille du boucher qui s'est noyée dans le puits. « La noyade » est un agent de la mort et chacun de nous aura son propre agent de mort qui le transportera vers l'autre monde.

Au trentième chapitre, on assiste à une pluralité thématique. Des sujets multiples sont évoqués : l'émigration, le chômage, la misère, les bambins venus de l'Occident, le poète Rojo-Léon. Encore une fois la grotte d'Hercule, les relations amoureuses avec les femmes de l'Occident, la vente des terres du sud marocain à bas prix, l'acquisition des hôtels de luxe en France par la famille royale et l'édification des hôtels au Maroc pour les touristes, le

¹Ibid. p.127.

²Ibid. p.135.

soutien présenté aux jeunots du nord, le roi, l'errance, le séisme d'Agadir et enfin la personne connue sous le nom de Tikherbichin. Le narrateur raconte comment il a fait la connaissance de cette personne. Ex-militant, Tikherbichin s'est spécialisé dans le transport de la main d'œuvre vers l'étranger. Il est devenu un grand trafiquant. Son trafic repose sur une matière première qui est l'être humain. Aux deux dernières pages du chapitre, le narrateur évoque des souvenirs de son enfance et de sa vie. Il parle de ses vadrouilles et de son errance en précisant qu'en errant, il ne s'égare pas.

Au trente et unième chapitre, le narrateur évoque à nouveau le sujet des relations amoureuses qu'il a eues depuis son adolescence jusqu'à sa vieillesse : des filles de sa famille, des pucelles, des vieilles. Il n'a épargné aucune catégorie de femmes. Les relations que sa mère a eues avec les hommes sont aussi relatées et avec beaucoup de détails. Le narrateur-personnage clôture le chapitre en revenant sur le sujet de son commerce et de ses fils qui le gèrent.

Le trente-deuxième chapitre s'ouvre sur le retour du narrateur au bled, au sud, au village appelé Tiznit. Le moyen de transport, utilisé de Tanger à Tiznit est le car des M'Zali. L'itinéraire et les paysages contemplés à travers les vitres sont minutieusement décrits. Agadir, la ville sinistrée, est sur le passage. Le personnage raconte son voyage et son arrivée au village. Sa famille l'a bien accueilli. Les retrouvailles se sont réalisées. L'absent est de nouveau présent parmi les siens. On lui rend compte de tout ce qui s'est passé lors de son absence. A son tour, il raconte à sa famille tout ce qu'il a fait dans la ville du nord. Il a tenté le diable et le voilà de retour. Il est un héros. Il relate ses aventures et ses mésaventures, ses triomphes mais aussi ses assassinats. Pour conserver son commerce, il était obligé de faire ce qu'il a fait : *« j'en ai tué plusieurs comme en témoigne ce rêve qui m'obsède encore¹ »*.

Le narrateur-personnage explique qu'il a fait un rêve à répétition. Il se voit : *« dans un pays plat sillonné de cours d'eau larges, hersé d'arbres d'essences diverses et de buissons disséminés sur la surface de la terre en paquets touffus surplombant les rivières, dévalant sur elles en unités si sevrées que pas un gibier pas un chien n'osait y pénétrer, un pays de terre*

¹Ibid. p.168.

rouge et noire très herbu, fiché là entre deux montagnes circulaires comme au fond d'un vaste entonnoir¹».

Il n'a pas de nom. Il ne se rappelle pas son identité : « *seuls s'agitaient en moi des instincts irrépressibles qui me faisaient errer en compagnie d'hommes que je ne pouvais ni nommer ni accepter sans rechigner²* ». Il a assassiné plusieurs hommes. Il a aussi assassiné l'un des siens. Il l'a tranché verticalement et à partir de ce moment, son corps est devenu un corps sans hémoglobine.

Les deux moitiés de l'entité tranchée en deux continuent de vivre. Elles horrifient le monde dans lequel vit le narrateur. Un monde sans jour et sans nuit. Aucune source de lumière n'est apparente. Les habitants de ce monde ont des cris imperceptibles. Ils volent de temps en temps. Le rêve qui a commencé n'importe où « *s'est effondré brusquement³* ». Le chapitre est clôturé sur ce rêve qui a commencé avec le commencement de l'histoire et s'est effondré à sa fin, la fin du roman.

Nous avons beau essayer de lire, notre lecture demeure partielle et singulière. Ce récit de Mohammed Khaïr-Eddine est dans la même ligne que ses écrits précédents. Des ruptures et des arrêts sans préavis, des reprises inattendues. En lisant ce roman, nous avons l'impression que nous sommes suspendus à une toile d'araignée que ce récit tisse progressivement autour de nous. Tantôt elle nous serre violemment, tantôt elle nous relâche brusquement. Bref, nous sommes à la merci de chaque caprice figurant dans l'écriture de cette histoire ou revêtant chaque événement du récit.

¹*Ibid.* p.168.

²*Ibid.* p.168.

³*Ibid.* p.170.

II- Sentir l'odeur de mantèque :

Nous avons procédé à une lecture du roman et dès les premières pages nous avons réalisé que nous avons lu « l'illisible ». La trajectoire empruntée lors de la lecture est complexe. L'écriture de Khaïr-Eddine complexifie notre tâche de lecture jusqu'à la rendre, plus souvent, presque vaine. Nous avons tenté l'impossible. Une difficulté, une déstabilisation et une illisibilité nous accueillent sur le seuil du roman.

Le titre du roman *Une odeur de mantèque* prête à confusion. La polysémie domine le terme « mantèque ». Dans Emile Littré, « la mantèque » est : « *la graisse de différents animaux dont les arabes et les barbaresques font un grand usage, en guise de beurre, pour préparer leurs mets*¹ ». Jacqueline Arnaud propose comme définition et interprétation à ce terme ceci : « *Une odeur de mantèque c'est l'odeur du pays, du nord au sud, l'odeur du beurre fort, du « Smen » qui entre dans la composition des plats maghrébins*². » Nadia Birouk s'éloigne des deux interprétations déjà signalées et avance que : « *mantèque est un mot d'origine arabe, l'équivalent est « logique »*³. Le terme « mantèque » est cité une seule fois dans tout le roman. Nous lisons, à la page 113, ceci : « *Dans cette ville du détroit, assis à une table de café parmi des odeurs de mantèque brûlée, des miasmes grêles, des embruns décomposés, des musiques sourdes, ...*⁴ ».

Ainsi s'est établi le changement de parcours lors de la lecture du titre : Smen, graisse ou logique. Nous avons erré en recherchant un sens au roman. Nous avons beau faire pour éviter ce passage obligé, l'errance nous a été imposée.

Si la danse doit suivre le rythme de la musique et si les deux arts doivent être en harmonie, la lecture et l'écriture doivent être de même. Cependant l'écrit de Khaïr-Eddine est déroutant. Il est qualifié « *d'écriture de délire*⁵. » Avec ces constats, l'harmonie entre le contenu du roman et sa lecture demeure impossible.

¹Dictionnaire électronique Emile Littré, 1863-1877.

²Arnauld Jacqueline, *Op.cit*, 1978

³Nadia Birouk, *Mohamed Khaïr-Eddine sociologue talentueux*, actes du colloque international, université Hassan II, Casablanca, 2002.

⁴Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit*. 2004, p.113.

⁵Zohra Mezgueldi, *Op.Cit*, p. 56.

Une fois que nous essayons d'atténuer cette « impossibilité », la lecture devient « aléatoire », car elle doit emprunter tous les sens à la recherche d'un sens au texte. Et lorsqu'on part à la conquête du sens sans savoir où il va, on s'égaré et on se perd ; on erre. Ainsi notre lecture devient une errance. Loin de prétendre apporter des justifications à ce qui a été proposé comme lecture du roman, le parcours de cette lecture a provoqué un tourbillonnement qui nous a menés nulle part et partout. D'un vieux qui s'apprête à conter à un miroir, l'histoire de son vol à des récits inattendus qui dévoilent le pouvoir maléfique du miroir. Ce pouvoir va entraîner le vieux dans des mésaventures constituant l'ensemble des récits déroutants. L'effet magique du miroir a agi sur son voleur.

La résistance du miroir au voleur, les coups de poing que celui-ci reçoit (« *A ce moment il encaissa un coup de poing fulgurant¹* ») et la perte de connaissance représentent le début de l'histoire du vieux qui est censée être celle du miroir. Cette inversion des rôles confirme l'errance dans l'écriture de Khair-Eddine.

Les lieux de l'histoire : la montagne, Tanger, l'Espagne, Belleville, le village, la villa, l'école, le théâtre, ... tout au long du récit, il est question de la difficulté de mettre en relation les différents lieux et espaces où se déroule l'histoire. Chaque événement arrache son propre espace au roman. Du fabuleux au réel, un croisement complexe s'offre au lecteur. Le paradis, l'enfer, le lieu carcéral, la tombe, le cimetière, l'ensemble de ces lieux dévoile un aspect unique : la mort.

Celle-ci est attendue et anticipée par le personnage. Il rêve de sa propre mort. De ce fait, les aventures oniriques apparaissent comme une investigation au cœur du récit. De l'histoire d'un miroir volé à une descente aux enfers, un voyage au paradis, un regard sur les croyances ancestrales, une peine vis-à-vis du monde actuel avec tous ses dysfonctionnements et ses malheurs, tout s'y met.

L'autobiographie trouve à son tour refuge dans ce récit. Les personnages défilent d'une manière particulière : un vieux, un vieillard, un enfant, un clochard, un contrebandier, un villageois et enfin un narrateur-personnage, tout laisse penser à une pluralité de personnages, alors qu'il ne

¹*Ibid.* p.09.

s'agit que de deux personnages avec une prolifération d'apparitions et de rôles.

Les péripéties du roman sont soumises à l'hallucination. La confusion nourrit fiction et réalité. Les contours non identiques marquent les différentes figures actantes du récit. Un ensemble de constats qui soulève une interrogation sur la possibilité de sentir l'odeur de mantèque dans un récit où la logique apparaît omise.

III- Le miroir, quelle symbolique ?

Avant d'aborder la symbolique du « Miroir », nous avons jeté un coup d'œil sur la définition de ce terme. Notre découverte est surprenante. Le terme baigne dans une polysémie incomparable. Cette polysémie est d'une extrême richesse symbolique.

Le petit Robert propose la définition suivante : « *Un objet constitué d'une surface polie (d'abord de métal, aujourd'hui de verre étamé) qui sert à réfléchir la lumière, à refléter l'image des personnes et des choses* ». La même source ajoute que le miroir est : *déformant, multipliant, illusoire, ardent, magique, fascinant, trompeur, ... Il est aussi un leurre et un piège, ...*

Chacune de ces définitions et de ces symboliques devrait avoir une origine, une explication ou au moins une interprétation. Ainsi, notre destination est le dictionnaire des symboles.

Diverses interprétations ont été données au miroir à travers les différentes civilisations et époques. Son étude a fait partie de tous les domaines, littéraires, philosophiques, métaphysiques, ... Son aspect mystérieux a nourri les légendes, les contes, les superstitions, les rituels, l'imaginaire, les doutes, les croyances et le réel.

L'homme s'est vu, en premier lieu, dans l'eau. Un élément vital qui a suggéré l'idée du miroir. Le reflet de l'homme, de la lumière et de l'univers par un objet tel que le miroir a attiré et captivé l'attention de l'esprit humain. Des interrogations se sont acharnées sur le fait. Des réponses ou des essais de réponses se sont déclenchés pour apporter un éclaircissement sur le secret et le fonctionnement du miroir.

L'observation d'un objet énigmatique induit une pluralité d'interprétations et de symboliques. L'énigme est entamée dès la première découverte de l'autre (le moi, l'image, l'univers, ...). Comment une surface métallique ou en verre est-elle capable de nous mettre devant un double ? Qui est ce double ? Comment s'effectue ce reflet ?

Nous savons comment, dès la mythologie grecque, Narcisse s'éprend de lui-même, en se regardant dans l'eau et comment il est changé en la fleur qui porte son nom. Depuis l'époque grecque, le miroir a suscité des

interrogations, des réflexions et des méditations. Le fruit de ce questionnement est restitué ici, d'une manière non exhaustive.

Au Moyen Age, le miroir symbolise la connaissance. La pensée médiévale repose sur la connaissance visuelle et sur des rapports d'analogie dont le miroir est le modèle.

Chez les indobouddhistes et les pygmées d'Afrique, et dans la traduction nipponne, le miroir symbolise la révélation de la vérité : « *Il est l'instrument de l'illumination¹* ». Il est aussi symbole du savoir : « *le miroir couvert de poussière étant celui de l'esprit obscurci par l'ignorance²* ».

Le miroir, surface réfléchissante, compte parmi ses reflets « l'intelligence » et les « paroles célestes » ce qui en fait le symbole de : « *la manifestation reflétant l'intelligence créatrice³* ». Cette intelligence reflétée par le miroir s'identifie symboliquement au soleil. Ainsi, le miroir est souvent un symbole solaire. Cette symbolique se développe au Japon à travers le mythe d'Amaterasu : ce mythe raconte que le miroir fait sortir la lumière divine de la caverne et la réfléchit sur le monde. Pour les japonais, le miroir symbolise aussi la pureté parfaite de l'âme.

Pour les Sibériens, le miroir est céleste. Il reflète l'univers. Dans la tradition Védique, le miroir est le mirage solaire des manifestations, il symbolise : « *la succession des formes, la durée limitée et toujours changeante des êtres⁴* ».

Dans le symbolisme chinois, le miroir est : « *L'emblème de la reine⁵* ». Il est symbole lunaire et féminin. Il est aussi le signe de l'harmonie, de l'union conjugale et de la perfection. Le miroir brisé étant celui de la séparation.

Dans les sociétés primitives, les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient. Les miroirs sont les portes des enfers. Les hindous font du

¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op.cit.* 1980, p.636.

²*Ibid.* p.636.

³*Ibid.* p.636.

⁴*Ibid.* p.637.

⁵*Ibid.* p.637.

miroir un synonyme d'illusion. La réflexion de la lumière se fait dans l'eau mais ne la pénètre pas : « *Il y a identité dans la différence*¹ ».

Le miroir est utilisé dans les rites pour faire venir la pluie. Il est aussi utilisé en divination pour interroger les esprits. La réponse aux questions s'y inscrit par réflexion. Le peuple congolais est l'un des plus connus dans la divination par le miroir. On saupoudre le miroir ou la surface d'un bol d'eau de poudre de Kaolin, les dessins livrent la réponse.

Platon, et par la suite Plotin, ont proposé une autre symbolique du miroir. Le miroir est l'âme. Les deux faces de l'âme sont les deux faces du miroir. La face sombre du miroir est le côté inférieur de l'âme tourné vers le corps. La face polie et lumineuse est le côté supérieur, tourné vers l'intelligence.

La représentation platonicienne des deux faces a inspiré plusieurs civilisations pour lesquelles le miroir est le cœur, l'âme, l'intelligence, la croyance,... Cependant et avec ces symboliques plurielles, une nouvelle interprétation du miroir s'infiltré. Certes, cet objet réfléchissant, permet de lire le passé, de dire le présent et de prévoir l'avenir, mais il est aussi utilisé sous un aspect maléfique. Il sert à l'évocation des morts, l'apparition des hommes qui n'existent pas encore ou qui accomplissent une action qu'ils n'exécuteront que plus tard.

Le miroir a comme origine le mot latin « *speculum* », qui a donné le nom « *spéculation* » (*spéculer*, au sens premier : observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles à l'aide d'un miroir²). Le miroir a soulevé une spéculation quant à sa symbolique. Le fait de le considérer comme « *symbole des symboles*³ », nous replonge à nouveau et sans fin dans cette spéculation. Le miroir est un objet source de tous les mystères. Ceux-ci ont enrichi sa symbolique : l'illusion et l'imaginaire, la réflexion et la méditation, le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible, le perceptible et l'imperceptible.

¹*Ibid*, p.637.

²*Ibid*, p.635

³*Ibid*, p.638

IV- Les deux faces du miroir :

IV-1- Lumière et paradis :

Le miroir n'est pas une simple surface réfléchissante. Une autre face non polie et non réfléchissante entre en jeu. Elle est son revers. Elle est une partie aussi importante que la première. Elle ne reflète pas les objets mais elle contribue au reflet. Cependant, sa contribution est mystérieuse. Considérée comme une partie obscure, elle représente le socle de l'opération du reflet. La face polie ne peut en aucun cas assurer la réflexion sans la partie sombre. Ainsi, les deux faces ne peuvent être dissociées. Une relation de complémentarité mais aussi de contradiction et d'ambiguïté les réunit. Cette relation renferme dans ses entrailles des explications aussi complexes que la relation même.

Tout a commencé lorsque le miroir a reflété la lune, le soleil et le feu, considérés comme sources de la lumière. Ainsi, miroir et lumière sont devenus analogues. Cette analogie a fusionné des interprétations et des symboliques se nourrissant de ses activités, de ses expériences et de son existence.

La lumière est liée à l'obscurité, au jour, à la nuit, à l'aurore, au crépuscule, aux ténèbres, à l'enfer et au paradis. Durant la nuit, la lumière du jour, attendue, porte espoir et espérance. Face à la noirceur des ténèbres, la lumière du soleil représente la liberté et la délivrance. Une multitude de symboles revêtant la notion de la lumière est toujours liée au bien, à la vérité, à la connaissance, à la spiritualité, à l'imitation, ... L'origine bénéfique de la lumière qui est le soleil, la lune, le feu et autres renforce cet aspect.

En reliant sa symbolique et son origine, la lumière fera compagnie avec le paradis, au point où, les frontières restent indéfinies entre elles. Car la fin de la vie humaine est une lumière qui s'éteint. Elle disparaît pour laisser l'ombre, la mort, les ténèbres et l'enfer, ou faire jaillir une nouvelle lumière qui rejoindra le paradis et en constituera une partie intégrale.

Mohamed Khaïr-Eddine dans *Une odeur de mantèque* juxtapose lumière et paradis. Un espace lumineux des êtres de lumières, et des lumières qui jaillissent pour éclairer le chemin du rêveur, sont exposés tout au long des voyages oniriques qui constituent les péripéties du roman.

Une lumière s'allume et conduit le héros au paradis : « *Mais...mais avant, tu devras venir vivre un peu avec les fameuses houris du livre* ¹ ». Le vieux est invité à visiter la deuxième face du monde, celle où la lumière est indescriptible, le paradis : « *Tu connaîtras ainsi le revers du monde des hommes et des choses* ² ». Sans hésitation, l'invitation est acceptée, et qui, parmi nous peut la refuser : « *Bien sûr que je viens ! Je suis tout à toi, paradis des Houris* ³ ».

Le voyage commence et l'arrivée s'annonce : « *C'est l'entrée du paradis, cria le supervieux. L'entrée de quoi, demanda le vieil homme ? De quoi, bon sang ? – Du paradis, répéta le supervieux, c'est l'entrée du paradis* ⁴ ! ».

Si les deux hommes sont arrivés à l'entrée du paradis, l'accès demande des mesures particulières : « *En face d'eux, un comptoir et, derrière le zinc, un homme haut et luminescent qui feuilletait un livre aux tranches dorées [...] Je veux quand même savoir s'il a droit à une entrée gratuite. [...] Aussitôt une porte s'ouvrit derrière l'Être-de-lumière d'où s'échappèrent quatre houris d'une beauté incomparable* ⁵ ».

Le passage par l'être luminescent est obligatoire. Le consentement de ce dernier est indispensable pour que le vieux puisse accéder au paradis. Cela dit, l'entrecroisement lumière/paradis s'explique. La lumière devient une phase du voyage définitif de l'âme.

L'être de Lumière qui garde l'entrée du paradis refuse l'accès au vieux. Le fkih-sorcier fait tout pour le convaincre. Mais si-tôt qu'il lui a mis le miroir dans la main et après qu'il se soit miré, il accepte que le vieux soit emmené au cœur du paradis. Le paysage n'a pas besoin d'être qualifié par d'autres qualificatifs. Il est paradisiaque : des cours pavées d'or, des giclements de fontaines à facette de chats, des oiseaux lyres, des paradisiers et autres volatiles. Des fleurs, des plantes luxuriantes, des chants, de l'eau (toute l'eau du monde) ruisselant et murmurant musiquant à longueur. Tout est là pour participer à la beauté de ce monde lumineux.

¹Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2004, p.09.

²*Ibid.*, p.36.

³*Ibid.*, p.36.

⁴*Ibid.*, p.37.

⁵*Ibid.*, p.38.

Les trônes, les galeries, les tapis suspendus aux murs ruisselant d'or et de pierres étincelantes, des houris, des parquets couverts de tapis et de dorures, tout ce qui fait le bonheur d'un être humain est présent dans ce monde où le vieux a mis les pieds.

Les pierres étincelantes éclairent la disparité des lieux de mille feux de couleurs différentes. Les cheveux des houris lancent des éclairs jaunes et bleus. Tout baigne dans la lumière : « *Le supervieux et le vieil homme marchaient dans une clairière assourdissante, pleine de couleurs merveilleuses, d'une lumière indescriptible¹* ».

L'autorisation d'accès au paradis est fournie par un Etre-de-Lumière. La rançon payée pour cet accès n'est qu'un symbole de lumière. Il s'agit du miroir volé, brisé et reconstitué. Le paradis est décrit comme étant un lieu de lumière. Toutes ces données se réunissent pour mettre en évidence, cette première face du miroir qui est la lumière-paradis.

IV-2- Ténèbres et enfer :

Figurant avec une pluralité de significations dans l'ensemble des dictionnaires de la langue française, le terme "ténèbres" expose son aspect énigmatique avant même de révéler sa définition. Dans « l'obscurité profonde, l'ombre, le noir, l'obscurantisme et l'enfer² », ce terme a trouvé un refuge définitionnel. L'analyse approfondie d'une telle définition, nous replonge dans un labyrinthe de possibilités synonymiques. Le mystère, le secret, l'énigme et l'absurde sont recouverts par la notion de "ténèbres". Ils l'introduisent dans un carrefour de superpositions, de symbolisations et d'inspiration.

Les ténèbres ont eu, à travers le temps, les croyances et les civilisations, une relation très étroite avec la mort, le chaos, le néant et l'enfer. L'aspect mystérieux des ténèbres leur octroie une irradiation définitionnelle. Ainsi l'ombre se désigne comme synonyme des ténèbres³. Cependant, l'ombre ne se définit qu'en se ressourçant à la lumière car les ténèbres sont une exclusion absolue de la lumière. Elles forment une opposition parfaite avec celle-ci.

¹Ibid, p. 37.

²Le petit Robert, 2014, p. 2529.

³Ibid, p.2529.

Excluant la lumière, l'enfer s'invite comme lieu privilégié des ténèbres. L'espace où règnent le chaos, le noir, le néant, l'obscurité, le mystère, n'est autre que l'enfer.

Si les différentes civilisations et religions s'accordent sur l'horreur de l'enfer, elles bifurquent quant à son décor et sa conception, froid et sombre pour les unes, d'une chaleur dépassant celle du soleil et ténébreux pour les autres.

La mythologie grecque faisant partie de la civilisation grecque évoque les enfers comme un royaume dominé par « Hadès »,¹ le dieu des ténèbres. Ce lieu est sans issue. Il y règne le froid et les ténèbres. Il est hanté par les monstres et les démons et gardé par le chien-monstre à trois têtes nommé « Cerbère ».²

En effet, l'enfer est le lieu ténébreux par excellence. Il réunit dans son fond tous les esprits du mal. Le royaume d'Hadès, nom donné aux enfers, est la sanction majeure que l'être humain subit à la fin de sa vie. Dès la mort, commence la phase des ténèbres qui succède à celle de la vie et des lumières. L'homme réalise à ce moment que le revers du miroir n'est pas aussi lumineux que sa face réfléchissante.

Mohamed Khaïr-Eddine a eu recours au monde des ténèbres comme à celui des lumières. Ces deux mondes représentent une source intarissable d'inspiration pour l'imagination de l'auteur. En effet, l'auteur étale une image lumineuse et paradisiaque par opposition à une image ténébreuse et infernale, en se référant au miroir. Cet objet mystérieux a conduit le héros du roman aux enfers : « *Vieille chiffé, vieil assassin, tu mérites vraiment que je te fasse connaître le paradis et aussi l'enfer*³ »

Le vol d'un miroir symbole de lumière et de ténèbres l'a conduit dans les deux mondes à la fois. S'il a visité le paradis, il est emmené dans l'enfer et châtié par une vie dans l'obscurité : « *Autour de lui, les ténèbres*⁴ ».

Il s'agit d'un monde horrible dans lequel le voleur entend des sons étranges. Il voit le fkih adossé à un rocher brillant. Il égrenait des cailloux

¹Félix Guirand et Joël Schmidt, 2008, p.213.

²*Ibid.* p.214.

³Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.*2004, p.24.

⁴*Ibid.* p. 25.

noirs. Il s'arrache la peau du visage et la retournant comme un masque fripé barbouillé de peinture rouge. Dans ce décor terrifiant, le vieux se rend compte qu'il n'est plus question de houris, de murs dorés, de tapis suspendus et de lumières éblouissantes et qu'il est : « *dans l'autre monde, le monde des âmes mortes, des hommes dévitalisés, désincarnés*¹ ».

Entouré d'obscurité, sodomisé par des démons et terrifié par le paysage, le vieux n'est pas, en enfer, dans un lieu de tout repos. Il veut quitter le lieu à n'importe quel prix : « *Sortons d'ici maintenant, mais je n'y vois goutte. Où donc suis-je ? [...] Je suis enfermé dans un cercle vicieux. Ce n'était pas un cercle vicieux, il devrait s'en apercevoir un peu plus tard, mais un monde sans fin, une immensité sans pareille. Du noir, toujours du noir*² »

En effet, la descente aux enfers ne s'est effectuée que lorsque le vieux a remis les bris du miroir au fkih-sorcier. Ce miroir, obtenu à la suite d'un meurtre et d'un vol, est la cause directe de la sanction. Le fkih, ayant reçu les bris du miroir qui se reconstitue, a décidé du châtement adéquat à un tel comportement.

Le châtement paraît contradictoire car si c'est à cause du miroir que le vieux est conduit aux enfers, c'est grâce au même objet qu'il a visité le paradis. Devant un tel constat, peut-on parler de punition ou de récompense ? Car l'origine des deux est identique. Le miroir est à la fois cause de malheur et de bonheur. Il est le chemin du paradis et de l'enfer. Il reflète la lumière et propage les ténèbres. Cela renforce son aspect mystérieux et nous mène à réfléchir à la superposition de la lumière et des ténèbres, dans le miroir.

¹Ibid. p. 32.

²Ibid. pp. 31-32.

V- Le miroir entre ténèbres et lumière :

En nous faisant réfléchir sur la lumière qui se fond dans celle du paradis et sur celle des ténèbres qui fait partie dominante de l'enfer, le miroir a captivé notre attention dans ce roman. Il est à la fois présent dans les deux mondes mais il assure une fonction différente entre eux. Dans le paradis, rappelons-le, le miroir est la corruption qui a permis au vieux d'accéder au monde lumineux. Dans les ténèbres, le miroir brisé et remis au fkih est la cause du châtement.

Depuis que le vieux a volé le miroir au marchand et l'a tué, il n'a pas cessé de cracher crapauds et serpents par la bouche. La malédiction l'a jeté aux enfers. Quant au paradis, une autre face interpelle le voleur : il y est entouré de lumière et de beauté.

La phase séparant la disparition de la lumière et le jaillissement des ténèbres a toujours soulevé un questionnement sur l'orientation de la lumière au moment où apparaissent les ténèbres. Cette étape est bien élucidée dans l'écrit de l'auteur marocain.

Au cœur des ténèbres, le vieux aperçoit le fkih dans une situation catastrophique. Il subit toutes les souffrances du monde infernal. Une rencontre a lieu entre les deux personnages et une querelle s'ensuit. Le vieux traite le fkih d'ignorant. Aussitôt le mot prononcé, les menaces du vieillard surgissent : « *Et bien ! Puisque tu me traites d'ignorant, je vais te conduire là où tu réclameras forcément mon assistance. Tu ne t'en tireras pas comme ça¹* ».

Le paysage est différent de celui du paradis et de l'enfer. Il s'agit d'une immensité lourde d'une lumière blafarde et dorée. Des horizons fauves s'incrustant dans une terre dressée vers le ciel comme des milliards de griffes sanglantes.

Le vieux ne ressent aucune crainte, contrairement à ce qu'il a éprouvé lors de ses deux voyages précédents. La destinée de ce troisième voyage est expliquée par le supervieux : « *Allons bon ! Je te mène là où jamais homme*

¹Ibid. p.35.

n'a été. Non pas en enfer, non plus au paradis, mais dans une texture différente¹».

Entre les ténèbres et la lumière et dans ce lieu intermédiaire, les deux hommes sont entouré non pas par des monstres mais par des miroirs dont le rôle est étrange : « *Partout [...] des miroirs leur renvoyant leur chétive et triste image, ridée et crottée, chargée d'insignifiance²».*

L'image reflétée par ces miroirs est horrible au point que les deux vieux tentent de pleurer. L'une des houris essaye de les rajeunir mais rien ne se passe : « *Ils restèrent aussi vieux, séniles et ridés qu'ils étaient³».*

Loin d'évoquer les miroirs magiques qui déforment le reflet et vont même jusqu'à refléter l'inexistant, les miroirs exposant l'horreur des vieux sont des miroirs révélateurs des crimes, des actes et des âmes obscures.

Ces objets réfléchissants ont accentué la laideur et la vieillesse du voleur et du fkih. Ils ont révélé une image autre que la réalité existante, mais qui devrait apparaître.

Contradiction ou contribution, cette image du miroir est identique à celle d'Hadès. Si cet objet attire la lumière, la reflète, la fait jaillir en pleine obscurité et même au paradis, il l'introduit dans les ténèbres et même aux enfers.

A son tour Hadès, Dieu des enfers, frère de Zeus et de Poséidon, gouverne sans pitié les âmes des morts. Après leur avoir infligé la mort en leur envoyant Thanatos, Hadès règne sur l'enfer en ayant un trône au fond de cet horrible endroit et en tuant quelqu'un qui devient un sceptre qui l'aide à diriger son royaume et à dicter la loi de la mort à la terre.

Une face lumineuse d'Hadès rejoint cette face de terreur. Le dieu des ténèbres est aussi appelé « Pluton⁴» qui signifie le « Dispensateur de richesses⁵». Il est invoqué par les agriculteurs. Hadès possède une double attribution, celle de la mort et de la vie. Ce qui lui donne un statut ambigu et

¹*Ibid.* pp.35-36.

²*Ibid.* p.41.

³*Ibid.* p.41.

⁴Félix Guirand et Joël Schmidt, 2009. p.556.

⁵*Ibid.* p.556.

contradictoire car ce qui est source de la vie, ne pourrait en aucun cas être source de la mort.

Le miroir ayant deux faces, l'une est considérée comme bénéfique, alors que l'autre est considérée comme maléfique. Cette image rejoint la vision de Platon. Celui-ci a initié une réflexion fondée sur la relation miroir-âme, tout en partant d'une symbolisation. La face obscure du miroir correspond à celle de l'âme ignorante, maléfique et obscure. La face lumineuse, quant à elle, reflète l'âme purifiée de tous les maux. Donc, l'âme expose son aspect ayant rapport avec le bien, la lumière, la bonté et la beauté et enfouit son aspect maléfique, diabolique et obscur. Pour le philosophe grec, une seule issue permettra à l'âme de se débarrasser de l'obscurité : le savoir, sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Le miroir, objet énigmatique par excellence, ne cesse de nous révéler ses secrets. L'image des deux vieux, dans « l'entre paradis et enfer », reflétée par le miroir, est particulière. Nous assistons, non pas à une réflexion neutre, mais à une contribution volontaire de la part du miroir dans l'opération.

La pensée de Platon s'invite à ce niveau du roman. Les miroirs du paradis sont censés être très polis, purs et transmettant un reflet d'une très grande exactitude. Cependant, nous nous retrouvons devant une réflexion dépassant ces données et donnant lieu à d'autres possibilités.

L'image laide et horrible des vieux est incorruptible. Il s'agit bel et bien de la laideur et de l'horreur de leurs âmes. Le miroir paradisiaque sélectionne, trie et purifie l'image et la restitue dans sa réalité. De là, l'exactitude attendue de ces miroirs réside dans la réalité absolue de l'image reflétée.

D'une lumière formant la face réfléchissante, à une obscurité constituant le revers ténébreux du miroir, l'image de l'âme est créée, purifiée ou horrifiée. Entre la lumière et les ténèbres, l'objet mystérieux intervient pour exposer une vie et changer le destin d'un voleur-tueur qui n'a pas cessé de subir des tourments et des châtements depuis le jour où il a décidé de se regarder dans le miroir et de revoir sa vie et faire défiler ses souvenirs. Est-ce que le fait de revenir en arrière ou de se mirer peut nous infliger un tel châtement ? Où réside le secret, dans le désir, dans le regard ou dans le retour ?

VI-Orphée au miroir

VI-1- Le mythe d'Orphée

De nombreux écrivains et poètes ont évoqué le personnage d'Orphée à travers le mythe portant le même nom. Citons : Georges-Emmanuel Clancier, avec « Légende d'un poète » parue en 2001, à Jean Mambrino dans « Orphée inoubliable », en passant par Tristan l'Hermitte, dans « La lyre d'Orphée en 1641 », et Du Bellay avec « Les antiquités de Rome » en 1558 sans oublier le grand écrivain français, Victor Hugo qui a abordé le thème orphique dans *La Légende des siècles* en 1877. La littérature antique a été la première à relater le mythe d'Orphée. Ovide lui a consacré un livre de son ouvrage. *Les Métamorphoses*. Il l'a intitulé : Livre d'Orphée. Virgile, pour sa part, lui a réservé toute une partie dans les *Géorgiques*. Les légendes évoquées dans l'ensemble des textes littéraires sont aussi divergentes les unes des autres. Cependant, Orphée se caractérise dans l'ensemble des versions comme le musicien par excellence qui, de sa lyre, apaise les événements déchaînés de la tempête, charme les plantes, les animaux, les hommes et les dieux.

Comme pour chaque mythe et vu le parcours emprunté, poussé de l'oralité à l'écriture, subissant ainsi des variations et exposant une multitude de versions, qui, si elles ne sont pas complètement différentes, elles ont des aspects qui convergent, le mythe d'Orphée, a eu des versions diverses ainsi que des bifurcations, surtout sur le point concernant la cause de sa mort et la manière dont il a quitté la vie. Nous essayerons de proposer la version commune entre les dictionnaires de la mythologie, tout en présentant le(s) divergence(s) touchant à ce mythe.

Poète légendaire, Orphée est le fils du roi de Thrace Œagre et de la Muse Calliope. Apollon le comble de dons multiples. Il lui donne comme cadeau, une lyre à sept cordes, en souvenir des neuf Muses, les sœurs de sa mère. L'effet qu'exerce Orphée avec cette lyre est stupéfiant. Les récits notent que : « *il tirait de la lyre des accents si émouvants et si mélodieux que les fleuves s'arrêtaient, les rochers le suivaient, les arbres cessaient de bruire* ».¹ Orphée possédait aussi d'autres dons : « *Il avait aussi la faculté d'apprivoiser les bêtes féroces*² ». Il fut le meilleur compagnon des Argonautes dans leur

¹Petit Larousse des mythologies du monde, 2007, p.567.

²Ibid. p.568.

expédition. Ses talents ne passèrent pas inaperçus : « *Par la douceur et la beauté de sa voix, il sut calmer les flots agités, surpasser la séduction des sirènes et endormir le dragon de Colchide¹* ». Après un voyage en Egypte et une initiation aux mystères d'Osiris, il retourna en Thrace où il s'établit et épousa la nymphe Eurydice.

Jusqu'ici l'histoire d'Orphée paraît tout de même ordinaire mais depuis le jour où sa femme retrouva la mort tout a changé, ou plutôt tout a commencé. « *Un jour, la jeune femme, voulant échapper aux avances du berger Aristée, s'enfuit et, piquée par un serpent, mourut aussitôt²* ».

En perdant sa femme, Orphée supplia Zeus et obtint la permission d'aller la retrouver aux enfers et de la ramener sur terre. Si Zeus lui en donne l'autorisation, il lui reste à recueillir le consentement du dieu des enfers Hadès, si toutefois il parvient à arriver saint et sauf dans cet endroit. Les textes évoquant sa descente relatent son succès : « *Avec sa lyre, il calma le féroce Cerbère, apaisa un moment, les Furies et arracha sa femme à la mort³* ».

Néanmoins, son succès est partiel. Il doit respecter la condition formulée par Hadès : ne pas tourner son regard vers sa femme avant d'avoir franchi le seuil des enfers et d'avoir atteint le monde des vivants.

Hélas, Orphée, par impatience ou méfiance, et au moment où il parvient aux portes de l'enfer, tourne la tête pour voir si Eurydice le suit : à ce moment, cette dernière s'évanouit à ses yeux, et pour toujours. Eurydice est perdue. Il ne reste à Orphée que le retour à Thrace. En restant fidèle à Eurydice, il dédaigne toutes les femmes. Celles-ci, se sentant méprisées, mirent le poète en pièces.

Jusqu'ici, les versions du mythe sont identiques. Cependant la variété de ces versions se distingue par la manière dont Orphée meurt. Si une première version relate qu'il a été tué par les Bacchantes, d'autres avancent trois fins différentes pour lui. La première c'est qu'il a été foudroyé par Zeus pour avoir révélé les mystères des dieux aux hommes. La deuxième est qu'il s'est tué pour ne pas survivre à Eurydice. La troisième est qu'il a trouvé la mort lors d'un soulèvement populaire.

¹Félix Guirand et Joël Schmidt, *Op.cit.* 2009, p. 557.

²*Ibid.* p. 558.

³*Ibid.* p. 558.

La version la plus répandue est la suivante : « *Orphée fut tué par les Ménades de Thrace sur le mont Pangée¹* ».

Les membres déchiquetés de son corps sont dispersés dans un fleuve nommé l'Hèbre. Quant à sa lyre et sa tête, ils ont un sort étrange : « *Sa lyre fut placée par Zeus parmi les constellations à la demande d'Apollon et des Méduses, qui de leur côté, accordèrent une sépulture à ses membres épars au pied de l'Olympe²* ».

VI-2- Braver l'interdit

Le mythe d'Orphée est une allégorie de l'avidité, et de l'égoïsme, caractère à la fois mystérieux et naturel chez l'être humain. Celui-ci vit pour assouvir ses désirs. La vie, l'amour, les richesses, le pouvoir, la domination sont ses raisons d'existence. Pour assouvir de tels désirs, l'homme est capable de tout faire, même de se jeter dans les enfers. Il peut tisser mille et une intrigues pour sauvegarder son amour et ses biens. Toutefois, la mort, seul obstacle qu'il ne peut pas franchir, intervient pour tout lui ôter.

Ainsi, le mythe d'Orphée expose l'image d'un personnage qui court à sa perte. Il sacrifie sa vie pour son amour, même si la notion de sacrifice est particulière dans ce mythe, car elle demeure à notre avis très compliquée. Si Orphée n'a pas le don de charmer animaux, démons et dieux des enfers, il ne pourra donc pas s'engager dans un tel défi.

Le personnage mythique est amoureux d'Eurydice. La perte de celle-ci, l'oblige à aller la retrouver aux enfers. La descente est réalisée. Orphée réussit à charmer Cerbère, le chien à trois têtes, gardien de l'accès des enfers. Il a pu aussi ensorceler par sa voix les dieux infernaux et obtenir l'accord d'Hadès et de sa femme Perséphone d'emmener avec lui sa bien-aimée.

Mais, une condition entravait l'accord. Orphée ne devrait pas regarder sa femme avant de quitter le monde souterrain. Un marché a l'apparence d'être conclu or, la vérité est autre. Par souci, impatience ou méfiance, le charmeur des animaux se retourne vers sa femme. A ce moment, se révèle la

¹*Ibid.* p.558.

²*Ibid.* p.559.

vérité de la condition absurde. Le monde souterrain récupère l'offrande sous le regard d'Orphée.

Pourquoi une telle condition ? Nous pouvons donner une interprétation à cette exigence. Les dieux ont en réalité émis une interdiction. Le fait de la transgresser, c'est défier la volonté des autorités des enfers. Le fils de Thrace est devant le fait accompli. Il a bravé l'interdit. Il a manqué à la loi des dieux. La sentence est tombée, Eurydice est de retour éternel aux enfers. Orphée a perdu Eurydice à nouveau. Une perte définitive cette fois-ci car, la première perte, causée par la mort, a été partielle, l'amoureux a pu rejoindre sa femme pour la faire sortir. Cependant, en osant regarder son ombre, il la perd à jamais. Elle s'est évanouie sur le chemin qui devait la mener hors du royaume d'Hadès.

Son mépris des dieux a coûté cher à Orphée. En se retournant et en regardant l'invisible, il a commis l'irréparable. Entre l'interdiction des dieux, condition qui demeure à notre avis inexplicable, et le fait de braver l'interdit, le châtement infligé au fils de la Muse Calliope est incomparable.

De la légende orphique, à *Une odeur de mantèque*, le regard est une source de malheur au point de mener aux enfers. Le vieux, personnage principal du roman, possède un miroir sur lequel il jette un regard et la porte du territoire d'Hadès s'ouvre. D'Orphée au vieux, les étapes sont identiques et le processus est commun.

Du côté du mythe, l'amoureux d'Eurydice, en possession de dons et de facultés multiples, domine animaux et humains. Il baigne dans le succès des expéditions grâce à sa maîtrise des fleuves, des tempêtes et des animaux féroces. Mais, c'est surtout l'amour d'Eurydice qui le plonge dans le paradis.

Quant au récit de l'enfant terrible de la littérature maghrébine, le vieux, voleur du miroir, a des talents qui ont fait de lui un tueur, un trafiquant, un voleur, un bandit et un violeur. Il est devenu un dominateur maléfique menant une vie d'aisance et de puissance.

VII- Le mythe de Méduse :

Comme tout mythe, celui de Méduse a différentes versions. La manière de révéler le mythe n'est pas anonyme. D'un texte à l'autre, les versions ne sont pas en accord mais un croisement entre les unes et les autres marque l'ensemble des histoires relatant ce mythe. Un autre point est à signaler : l'évocation obligatoire d'autres mythes en relatant celui de Méduse. Celui-ci est en interaction inévitable avec le mythe des Gorgones, Persée et les Grées.

Qui est donc cette Méduse, connue par son regard meurtrier bien qu'elle soit elle-même mortelle ? Méduse est : « l'une *des trois sœurs monstres dénommées Gorgones. Elle a la tête auréolée de serpents en colère, des dents semblables à des défenses de sanglier saillant des lèvres, des mains de bronze et des ailes d'or*¹ ».

Cette image de Méduse est largement suffisante pour expliquer son regard meurtrier. Ses deux sœurs Euryale et Sthéno ont la même représentation monstrueuse. Les trois sœurs ont le pouvoir de changer en pierre quiconque les fixe.

L'une des versions que nous avons retenue stipule que : « *Méduse aurait été une belle jeune fille, trop fière de sa chevelure. Pour la châtier, Athéna aurait changé cette dernière en un paquet de serpents*² ».

Une autre version rétorque que : « *Athéna l'aurait punie de s'être unie à Poséidon en lui imposant une forme affreuse*³ ».

Si les mythes abondent au sujet de l'origine de son apparence terrifiante, ils le sont aussi au sujet de sa mort. Le récit commun entre quelques mythes, est celui qui met en scène Persée.

Celui-ci est le fils de Danaé que Zeus a fécondée en prenant la forme d'une pluie d'or. De cette union naquit Persée qui représentait une menace pour son grand-père. Informée par un oracle, Danaé avait su qu'elle mettrait au monde un fils qui tuerait son grand-père. Ainsi, elle fut enfermée par son père Acrisios, roi d'Argos, dans une tour d'airain. Et c'est dans cette tour

¹Ibid. p.629.

²Ibid. p.630.

³Ibid. p.630.

qu'un amour secret donna Persée comme fruit. Le grand-père apprit la nouvelle, « *fit exposer sa fille et l'enfant dans un coffre qu'il jeta aux flots*¹».

Le coffre échoua dans l'île Sériphos où régnait Polydectès : « *Le tyran essaya d'obtenir les faveurs de celle qu'il avait recueillie*.²» cependant, la séduction de la mère est entravée par la présence de Persée, devenu adulte. Une ruse inspirera le tyran : « *Demander à Persée de rapporter la tête de la Gorgone* ³».

Le héros fut aidé par Hermès et Athéna. Ils lui fournirent des armes merveilleuses, mais le lieu où se trouvaient les Gorgones lui est inconnu. Il aurait besoin de l'aide des Grées.

Afin de comprendre le rôle des Grées dans le mythe de Méduse, nous proposons quelques détails sur ces monstres. Grées signifie : "Vieilles femmes"⁴. Elles sont au nombre de trois : Pephédo, Enyo et Dino. Sœurs des Gorgones, ces créatures portaient des cheveux blancs et ne possédaient à elles trois qu'un œil et une dent, qu'elles se prêtaient tour à tour. Les filles de Phrocys sont chargées de garder le chemin qui conduisait à la demeure de leurs trois sœurs gorgones. Ainsi, s'explique le fait de mêler les Grées à la légende de Persée et de Méduse.

Pour arriver à l'endroit où vit Méduse, Persée doit affranchir les trois vieilles femmes monstres. Celles-ci, en plus de la tâche de garde, connaissent le lieu où les nymphes cachent des sandales ailées et le casque d'Hadès, qui le rend invisible.

Deux versions sont à indiquer à ce niveau de la légende. La première⁵ relate que : le héros dérobe l'œil et la dent uniques des trois monstres et profitant de leur sommeil, il passe sans dommage récupérer les armes fatales. La deuxième version⁶ ajoute que Persée n'accepte de leur rendre la vue que si elles l'aident à obtenir le casque d'Hadès. Parmi les différentes versions, un aspect commun surgit : Persée arrive à enlever l'œil et la dent des créatures pendant l'échange et les contraint de lui indiquer le lieu, ainsi il obtient ce qu'il voulait.

¹*Ibid.* p.543.

²*Ibid.* p.543.

³*Ibid.* p. 667.

⁴*Ibid.* p. 667.

⁵*Petit Larousse des mythologies du monde*, 2007, p. 667.

⁶*Ibid.* p.667.

Muni du casque et des sandales, il put trancher la tête de Méduse sans être vu par ses sœurs et en détournant le regard du monstre sur lui-même.

VIII-Subterfuge du miroir et abîme du regard :

Méduse est décrite à travers les différentes versions du mythe comme étant un monstre terrifiant au regard meurtrier. Ses yeux, sa bouche et surtout ses cheveux sont source de terreur. Si l'apparence de l'être monstrueux est mise en valeur par les mythologues, son regard a, pour sa part, fait couler beaucoup d'encre. Les variétés des mythes évoquant Méduse affirment d'une manière unanime qu' : « *elle a le pouvoir de changer en pierre quiconque la regarde¹* ».

Persée est soumis à une épreuve très difficile. Apporter la tête de Méduse à Polycète et éviter le regard inévitable du monstre. Pour relever ce défi, il a recours à une ruse : « *pour venir à bout de Méduse, Persée utilise un bouclier à la surface réfléchissante²* » Celui-ci lui permet de détourner son regard de celui de la créature, puis dans un second temps de présenter à la Gorgone son propre reflet. Le résultat est infaillible : « *Méduse s'auto-pétrifie³* ».

Le regard de Méduse est une source de déroutement, de terreur et de mort. Cette première strate d'analyse nous révèle le revers de l'analyse. Oser regarder le monstre en face, c'est voir la mort, c'est périr. Cela est applicable à Méduse qui, quand elle regarde dans le bouclier (qui est une face réfléchissante et que nous allons nommer "miroir"), se pétrifie. Ce croisement du regard est furtif. Méduse n'a jamais eu l'occasion de se regarder. Elle n'a jamais découvert son image. Cette possibilité lui étant donnée, elle ne peut donc pas se reconnaître.

Nous sommes devant des faits qui se croisent, et non qui se controversent. Méduse considère son visage dans le miroir et meurt. Persée fuit le regard de la Gorgone, grâce au miroir, se sauve et réussit à repousser la monstruosité. Pour le fils de Danaé, il s'agit bel et bien d'un subterfuge, le miroir le protège. En ce qui concerne Méduse, le fait est plus compliqué. Les récits évoquant ce mythe expliquent que la mort causée par le regard de Méduse est due à son apparence terrifiante. De là, nous pouvons déduire que si le monstre s'est pétrifié, c'est parce qu'il a été lui aussi terrifié par sa propre et réelle image ignorée jusque-là. Donc, au moment même où Méduse

¹Ibid. p.666.

²Ibid. p.666.

³Ibid. p.667.

(dé)visage son reflet, elle se découvre. Elle découvre alors une vérité amère, mais aussi elle découvre l'inconnu. Car la face réfléchissante a révélé l'invisible.

A ce niveau, Méduse la regardante rejette Méduse la regardée. En d'autres termes, elle ne s'attendait pas à voir ce monstre à chevelure vipérine, dents de sanglier et regard meurtrier. Elle ignore sa vraie identité. Le regard la lui démasque mais, au moment de lui révéler sa vraie identité, il l'expose à la mort et c'est dans cette phase que le regard devient diabolique et destructeur.

Avec le regard, Méduse a donc une confrontation aussi complexe que fatale. S'il lui a révélé son identité et son double, il l'a achevée.

Le miroir permettant ce regard est l'axe autour duquel gravitent tous les éléments et les phases du mythe. Il a une double fonction à l'intérieur du même mythe. La première est une fonction bénéfique, la seconde est tout à fait maléfique car s'il a permis à Persée la protection, il a détourné le pouvoir maléfique de Méduse contre elle-même et a causé sa destruction. La Gorgone a subi le mauvais sort, le maléfice du regard.

De là, nous dirons que la violation du regard fait subir le mauvais sort et que la possession du miroir conjure la mort. Mettons cette déduction en parallèle avec l'itinéraire du vieux d'*Une odeur de mantèque*. Le miroir occupant une place centrale dans le roman, expose les abîmes dans lesquels, il entraîne le vieux : mort - enfers - souffrances- ...

IX- Vaincre par l'art et le miroir

En abordant la présence du miroir dans *Une odeur de mantèque*, nous voulons expliquer la raison de cette présence. Et afin d'aboutir à notre but, nous avons repéré en premier lieu, le mythe d'Orphée et celui de Méduse. Ensuite, nous avons défini le rapprochement entre les deux mythes et le champ magnétique créé par le miroir dans le roman. Par champ magnétique, nous désignons une sorte d'irradiation due à l'installation d'un miroir au seuil de l'écrit.

En nous référant à ce rapprochement, nous n'entendons pas, compte tenu de notre objectif, nous prononcer sur le fondement structural ou moral mais plutôt sur une analogie existant entre les deux mythes et l'exploitation du miroir.

Orphée a vaincu dieux, messagers et gardiens des enfers. A son tour, Persée a vaincu les Grées, les Gorgones, Méduse et Polyctès. Enfin, le vieux a (con) vaincu l'homme de lumière, gardien du paradis ou des enfers.

Orphée possédait une lyre et sa voix. Avec son instrument qu'il a perfectionné, il surpasse le chant des sirènes. Dans sa descente aux enfers, sa lyre est d'une importance primordiale. Elle sert à dompter Cerbère, à déjouer et surprendre les supplices infernaux de Tantale et à séduire enfin Hadès et Perséphone. Le fils de Calliope a vaincu ces dieux des ténèbres, censés être plus forts que lui, par sa musique et son art qui ne sont en réalité qu'une forme du savoir.

Une image identique est présente chez Persée. Plus ou moins fort que les Gorgones, ce héros a usé du miroir pour vaincre Méduse, éviter son regard maléfique et se protéger contre la mort. Le fils de Danaé a pu vaincre le monstre semant la terreur non par la force mais par le miroir.

L'image d'Orphée et de Persée nous paraît sans complication. En revanche, celle du roman de Khaïr-Eddine incrustant un miroir au cœur de l'écrit et en faisant un axe autour duquel gravitent les péripéties de l'histoire, paraît de prime abord très compliquée.

Cette complexité s'atténue lorsqu'on bannit l'aspect spontané et fortuit de l'incrustation du miroir dans le récit. Ainsi, se profile un rapprochement avec Persée : Khaïr-Eddine fait de cet outil un moyen pour vaincre.

En effet, *Une Odeur de mantèque* se donne à lire comme un champ de truquage. Et c'est à ce niveau que Khaïr-Eddine, Orphée et Persée se rencontrent. Tout le récit semble s'organiser autour d'un miroir placé au cœur de l'écrit. Cet objet figure comme un piège dès la première page du roman. Le vieux, personnage principal du récit, s'apprête à conter au miroir l'histoire de son vol. Subitement, la narration emprunte un parcours complètement opposé et le pouvoir maléfique du miroir à l'encontre de la narration et du vieux est dévoilé.

La puissance diabolique libérée par le miroir en émettant les mots "Djnouns, Djin", fait inverser les situations et les rôles. La véritable nature du miroir est démasquée tandis que les zones sombres et profondes de la vie et de la mémoire de son voleur sont éclairées. Et au lieu d'exposer au miroir l'histoire du vol, le miroir lui expose toute sa vie, ses cruautés, ses rêves, ses voyages et ses souvenirs : « *Une fureur terrible l'animait, il était devenu une véritable machine infernale¹* ». Ainsi, la force magique du miroir, raison majeure de son vol, va agir contre son voleur : « *Il me résiste le fils de Djin²!* ». Dès la prononciation de ce mot révélateur de la force magique, le voleur encaisse un coup de poing fulgurant qui va l'entraîner dans une série de mésaventures, commençant par le lieu de son isolation, en passant par le paradis pour atteindre l'enfer.

La magie du miroir a narré l'histoire du vieux et non du vol. Cette magie ne se limite pas à cette tâche. Elle est génératrice de l'ensemble des récits déroutants composant le roman. Un renversement des rôles, une occultation de toute une histoire et un dévoilement de la vie du vieux, sont les événements sur lesquels opère la magie du miroir qui n'est autre que la magie de l'écriture de Khaïr-Eddine.

Il s'agit bel et bien d'une écriture qui procède par l'inversion et la confusion qui troublent l'écrit. Cette mise en valeur d'un miroir ne pourrait être ni fortuite, ni sans explication.

Orphée a usé de l'art pour convaincre les dieux, Persée a usé du miroir pour vaincre Méduse, Mohammed Khaïr-Eddine a usé du miroir pour inverser les rôles et convaincre le lecteur. Ainsi, le miroir devient non seulement un subterfuge ou un moyen de conviction mais aussi une stratégie scripturale.

¹Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2004, p.09.

²*Ibid.* p.09.

Un miroir volé renverse les conventions narratives et ce qui est censé être l'histoire du miroir lui-même devient celle du vieux. En présence de cet objet magique, le vieux subit des tourments et des souffrances. Son voyage se révèle à la fois réel et onirique. Ses déplacements n'ont aucune limite : la prison, l'enfer, le paradis.

La mort du vieux et sa résurrection possible invite le mythe d'Orphée. Le miroir utilisé au seuil du roman et inversant les rôles, évoque le mythe de Méduse. Mais, devant toutes ces données, n'est-ce pas le miroir qui est source d'irradiation? Du miroir à Orphée et à Persée, cet objet, à la fois magique et maléfique, sème dans les entrailles du texte, des récits qui ne cessent de se détruire et de se reconstruire.

Une simple surface réfléchissante est capable de mêler narration et narrateur, réalités et songes, d'inverser les rôles, de faire fonctionner les récits composant le roman. Mohammed Khaïr-Eddine n'est pas sans savoir que le miroir est privilégié par la littérature : « *Les récits initiatiques à enjeu identitaire et les textes encyclopédiques et/ou didactiques, les textes de la mouvance lyrique, poétique ou narratifs privilégient le miroir¹* ».

Cet objet à apparence banale, ne cesse de fasciner. Il revêt à travers le temps un rôle de plus en plus important et passe d'un objet énigmatique à un modèle d'imagination et de création. Le miroir est un motif récurrent dans la littérature sans doute parce que cette dernière est elle-même perçue comme un reflet de la réalité sociale.

Le miroitement est un effet réel. Il nous permet de poser un regard particulier sur l'existence. La littérature classique, romantique, médiévale et fantastique y ont eu recours. Le miroir est lié à la magie, à la psychanalyse, aux rites et aux traditions. Il ne cesse de révéler ses multiples secrets : « *Il fournit une métaphore privilégiée de l'expérience esthétique et de la représentation en général, et plus particulièrement de la littérature et de ses procédés²* ».

En effet, le rôle du miroir ne se limite pas à ce qu'il propose comme réévaluation des perceptions et des conceptions du réel, ou à la problématique

¹Einar Mar Jonsson, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Ed. Broché, Paris, 2005, p.72.

²*Ibid.* p.73.

de construction de "soi" et "l'autre", ou encore à celle du portrait et l'autoportrait.

Le miroir en tant qu'objet impliquant le dédoublement pose des enjeux quant au mimétisme, à l'imitation, à la reprise et au pastiche. Ainsi le miroir engage un processus de répétition, voire de mise en abyme. Il convoque tout un dispositif et apparaît comme un mode de structuration du sens et de l'œuvre.

Cet objet instaure une dynamique dans le récit. Cette dynamique se retrouve dans le fait de piéger le regard. Le regard du vieux piégé par le miroir, génère une paralysie du regardant. A l'image de Méduse, le vieux demeure dans sa position contemplative. Un regard piégé, un regardant paralysé et un miroir au seuil d'un récit. De là, naît une quête et s'instaure un dialogue entre le vieux et son image ou le vieux lui-même.

Le miroir joue le rôle d'un médiateur. Il autorise ce qui est appelé "prosopopée". Il fait parler quand ce n'est pas lui qui parle. C'est ce qui explique la multiplicité des voix dans le récit et l'ambiguïté quant à la distinction entre les narrateurs.

Ces dynamismes et autres sont récurrents dans la littérature. Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose* et Jean de Meung dans le *Roman de la Rose*¹ incrustent un miroir dans le cœur de l'écrit et toute une interprétation et une représentation du miroir est déclenchée.

De son côté Mohammed Khaïr-Eddine installe un miroir à la première page du roman. Un miroir, piégeant le sens et le lecteur, convoque ou plus exactement génère des dispositifs et des dynamiques littéraires pour représenter une stratégie scripturale édiflée par la présence d'un miroir explorant des possibilités narratives et poétiques et instaurant des procédés artistiques modifiant la création et la réception de la littérature.

De la théorie sociologique au nouveau roman exposant le miroir comme outil de mise en abyme², Mohammed Khaïr-Eddine s'est servi d'une

¹*Le Roman de la Rose* est une œuvre poétique de 22000 vers, sous la forme d'un rêve allégorique. Écrit en deux temps : Guillaume De Lorris écrit la première partie entre 1230 et 1235 et Jean De Meung reprend l'ouvrage entre 1275 et 1280.

²Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*. Ed Seuil, Paris, 1990, p.83.

vaste culture littéraire. Un savoir, tissé d'une manière artistique et incorporant le miroir, donne lieu à une œuvre littéraire troublant et troublante.

CINQUIEME CHAPITRE

Ruse de l'écriture et/ou brouillage du mythe

I- Encore une fois le mythe :

I-1- Pluralité définitionnelle :

Lors des lectures que nous avons faites sur le mythe et la littérature, nous avons été surpris par le nombre de définitions attribuées au mythe. Nous tenons à préciser que la plurivocité du mythe est née de son contact avec la littérature, cependant, loin de la littérature, la terminologie du mythe a connu une évolution incomparable.

A l'origine, le terme mythe vient du grec « *muthos*¹ » qui signifie : « *suite de paroles qui ont un sens*² » d'où « *discours, propos*³ ». Ce mot tend à se spécialiser au sens de : « *fiction, mythe, sujet d'une tragédie*⁴ ».

La première définition du « *muthos* », lui attribue une pluralité significative, ce qui explique son ambiguïté et ses variations sémantiques.

Comme tout chercheur soucieux de la crédibilité de son travail, nous nous attachons à exposer les différentes terminologies qui ont conquis le mythe ou que celui-ci a eues lors de son parcours seul ou inséré dans le texte littéraire.

L'utilisation du qualificatif « conquis » n'est pas fortuite. Car il s'agit d'une conquête sans précédent et d'un nombre indéterminé de définitions. Ainsi, la terminologie demeure fluctuante et soulève jusqu'à présent confusions et malentendus.

Le Littré expose ce que le mot « mythe » évoque. Il le définit ainsi : « *Trait, particularité de la fable, de l'histoire héroïque ou des temps fabuleux*⁵ ». Cette première définition proposée par le Littré demeure vague. Le mythe est aussi : « *récit relatif à des temps ou à des faits que l'histoire n'éclaire pas*⁶ ». A travers cette définition, nous constatons un rapprochement entre mythe et récit au point de dire que le mythe est un récit. Une dernière définition du mythe, figurant dans le Littré stipule que le mythe est : « *ce qui*

¹Le Robert, Dictionnaire étymologique du français, Paris, 1992, p360

²Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992, p.1298.

³Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992, p.1298.

⁴Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992, p.1298.

⁵Le Littré, Dictionnaire électronique, consulté, le 31 janvier 2015

⁶Le Littré, Op.Cit

n'a pas d'existence réelle¹». L'aspect mensonger est attribué au mythe dans cette définition.

Le Petit Robert propose à son tour une pluralité de définitions dont certaines divergent et d'autres convergent avec celles du Littré. Le mythe est un : « *Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine*² ». Il est synonyme de fable, légende, mythologie. Une deuxième définition que *Le Petit Robert* propose est : « *un mythe est une histoire, une fable, symbolique simple et frappante*³ ». Dans cette définition, on assiste au passage du mythe, d'un récit à une fable. Dans une troisième définition, le mythe est : « *représentation de faits ou de personnage souvent réels, déformés ou amplifiés par l'imagination, une longue tradition littéraire*⁴ ». Dans cette définition, le mythe est synonyme de légende. Il devient l'équivalent d'allégorie dans ce qui suit : « *Expression d'une idée, exposition d'une doctrine ou d'une théorie philosophique sous une forme imaginée*⁵ ». Il devient aussi synonyme d'utopie quand il recouvre la définition suivante : « *Représentation idéalisée de l'état de l'humanité dans un passé ou un avenir fictif*⁶ ». Le mythe, synonyme d'allégorie et le mythe de l'Age d'or et du paradis perdu sont les meilleurs exemples du mythe utopie.

La dernière définition proposée par *Le Petit Robert* introduit une précision chronologique. La définition que nous allons exposer précède l'année 1865. Le mythe se détermine comme étant : « *une image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation*⁷ ».

Les deux dictionnaires consultés révèlent une pluralité définitionnelle du mythe. Qu'en est-il des mythologues, des ethnologues, des philosophes et surtout des littéraires ?

¹ *Ibid*

² *Le Petit Robert*, Paris, 2010, p.567

³ *Ibid*, p.567

⁴ *Ibid*, p.568

⁵ *Ibid*, p.568

⁶ *Ibid*, p.569

⁷ *Ibid*, p.569

Commençons par le commencement. Platon considère le mythe comme : « *Révéléateur d'ignorance. Il inspire le désir de comprendre*¹ ». Aristote propose une définition de la mythologie : « *Une tradition venue des anciens et transmise à la postérité sous forme de mythes, nous apprend que le premier principe du monde sont des dieux, et que le divin embrasse la nature tout entière. Le reste a été ajouté fabuleusement dans le but de persuader le vulgaire et afin de soutenir les rois et les intérêts communs*² ».

A travers cette définition, nous constatons qu'Aristote intègre le(s) sens du mythe, comme histoire des dieux, comme fable et enfin comme invention. Il exclut que le mythe soit une histoire fondée sur un fait réel, ce qui assure une correspondance entre la définition d'Aristote et celle du *Littré*.

Considérée comme définition des Anciens, cette définition proposée par Aristote est une source à laquelle se sont abreuvé mythologues, philosophes, littéraires et linguistes. Cependant, l'ethnologie, l'anthropologie, la psychologie et bien d'autres sciences s'intéressant à des aspects de la vie sociale, ne sont pas à exclure de l'intérêt manifeste envers l'étude des mythes. C'est pourquoi le nombre de définitions de ces derniers se multiplie avec la multiplication des études faisant des mythes un objet majeur.

L'anthropologue Claude Lévi Strauss expose l'aspect universel du mythe et stipule : « *qu'un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier*³ ». Des littéraires et des linguistes ont pris cette proposition au sérieux et en ont fait une référence et un point de départ pour surfer dans l'atmosphère sémantique et contextuelle du terme.

En effet, la définition du mythe est adaptable à la discipline qui s'en charge. Les premiers essais d'expliquer les mythes prétendent qu'ils ne sont que l'expression des sentiments fondamentaux tels que l'amour, la haine ou la vengeance, dans chaque société, et qu'ils constituent des tentatives d'explication des phénomènes difficilement compréhensibles, météorologiques, astronomiques, etc. Ces explications aussi plates que religieuses affrontent en premier lieu des explications psychologiques et ethnologiques.

¹ Platon, *Théétète*, traduction Emile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. Philosophie, Volume.09, Version. 1.01, p.1550.

² Aristote, *Métaphysique*, XIe Livre. Traduction Thomas d'Aquin, www.Thomas_d'aquin.com. /pages/Livres

³ Claude Lévi Strauss, *Anthropologie structurale*, Ed. Plon, Paris, 1958, p143

Ainsi, aux interprétations naturalistes et cosmologiques, s'opposent des interprétations sociologiques et psychanalytiques et le mythe devient un reflet de la structure sociale et des rapports sociaux. On assiste à un passage n'est pas sans créer une dialectique qui atteint à tous coup la signification du mythe. C'est ce qui explique qu'à travers les siècles, le concept a pris tellement de connotations que sa signification change selon le domaine de recherche. Et pour des raisons heuristiques, nous nous contenterons de déambuler entre les différentes définitions des hommes de lettres.

Loin de prétendre répertorier toutes les définitions, nous exposerons quelques définitions pour éclairer la dialectique de laquelle s'est nourri la définition du mythe présenter la pluralité définitionnelle de terme « mythe », qui est à l'origine de la problématique relationnelle entre mythe et écriture.

Roger Caillois déclare que : « *les mythes sont des puissances d'investissement de la sensibilité*¹ ». Le caractère de force attribué par Caillois exclut celui de beauté. L'aspect merveilleux et fabuleux du mythe est disséminé pour céder la place à une force exceptionnelle : « investir la sensibilité ». Une définition qui baigne dans la psychologie et à laquelle s'ajoute celle proposée par Pierre Albouy : « *On donne encore souvent au mot mythe un sens voisin de celui d'idéal à atteindre, le mythe est une sorte de rêve stimulant ou consolant, qui embellit de ses mirages, non plus le passé, mais l'avenir ou l'ailleurs*² ».

André Jolles tisse une passerelle spéciale. Elle permet au mythe de joindre le langage et être l'une de ses formes. Pour Jolles, le mythe correspond à une disposition mentale particulière, et dans sa forme idéale répond à une question que l'homme se pose devant le monde : « *L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui, il reçoit une réponse, il en reçoit un répons, une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellerons mythe*³ ».

De la psychologie au langage, le mythe ne cesse de changer de définitions. Jean Rudhardt soutient que : « *le mythe est considéré comme un*

¹ Roger Caillois, *le mythe et l'homme*, Coll. Folio/ Essais, Ed. Gallimard, Paris, 2002, 1ère. 1938. p.28.

² Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, 2ème éd. 2003, p.14.

³ André Jolles, *Formes simples*, Ed. Seuil, Paris, 1972, p.81.

langage¹». Cette définition montre le rapprochement entre mythe et littérature.

Jacques Boulogne, s'inspirant de Platon, affirme que : « *L'amateur de mythes se révèle être un amateur de science²* ». Et que « *le mythe est une représentation efficace au point d'être admise par tous les membres d'une collectivité et d'être ensuite transmise par la tradition, une représentation qui tire son efficacité de ce qu'elle réussit à apprivoiser l'invisible en accord avec l'ensemble des autres connaissances en vigueur³* ».

Mircea Eliade nous replonge dans l'Antiquité et maintient le côté sacré dans sa définition, tout en insistant sur le rôle de la narration attribué au mythe : « *Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements⁴* ».

A partir de cette définition, les ethnologues et les historiens des religions, remettent en cause la définition stipulant que le mythe est un récit collectif, transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer à travers l'histoire des dieux ou des héros, les questions que l'homme se pose sur sa propre naissance et sur celle de l'univers. Et d'une réponse à un questionnement sur l'origine de l'homme et celle du monde ; proposé comme cause d'existence du mythe, les chercheurs s'intéressant aux mythes font référence à ce qu'Eliade apporte de nouveau dans ce domaine. Mircea Eliade précise qu' : « *on commence enfin à connaître et à comprendre la valeur du mythe telle qu'elle a été élaborée par les sociétés « primitives » et archaïques, c'est-à-dire les groupes humains où le mythe se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture. Or, un fait nous frappe dès l'abord : pour de telles sociétés, le mythe est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements⁵* ». De ces précisions, l'auteur d'*Aspects du mythe*, déduit que l'aspect réel et sacré du mythe lui octroie un aspect exemplaire et répétable. Eliade avance comme excuse à ce passage, le fait que le mythe sert de modèle et de justification.

¹Cité par F. Monneyron et Joël Thomas, dans *Mythes et littérature*, Coll. Que sais-je, Ed. PUF, Paris, 2002, p.41.

²Jacques Boulogne, *Les Systèmes mythologiques*, Ed.PUS, France, 1998, p.123

³*Ibid*, p.123

⁴Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p.15.

⁵Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Ed. Gallimard, Paris, 1957, pp.21-22.

Pierre Brunel, dans *Mythocritique, Théorie et parcours* consacre tout un chapitre à la définition du mythe selon Jolles. Si celui-ci considère que le mythe n'est autre qu'un questionnement, en d'autres termes et reprenons les paroles mêmes de Jolles : « *quand l'univers se crée aussi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellerons mythe¹* ». Brunel évoque qu' « *on peut partir de la question, mais on peut partir aussi de la réponse. Car il existe des textes, et ce sont souvent des textes sacrés, qui nous expliquent avec des mythes ce que notre raison ne comprend pas. C'est la fonction de tous les récits de genèse²* ».

Brunel consolide son point de vue en citant l'exemple de l'ouvrage intitulé *La Naissance du monde*, publié en 1959 aux éditions du Seuil, dans lequel une multiplicité de récits de genèse est évoquée : « *On y trouvera des traditions venues de l'Égypte ancienne, du Laos, du Tibet, du Sumer, des Hourrites et des Hittites, de l'ancienne Chine, de Turquie, d'Israël, de l'Islam, de l'Inde, de l'Iran préislamique et du Siam³* ».

L'auteur de *Mythocritique* affirme que : « *dans tous les cas, l'homme pose une question devant le monde dans lequel il se trouve placé. Et une réponse se donne d'elle-même à lui, soit qu'elle se propose, soit qu'elle s'impose⁴* ».

Si Brunel soutient une partie de la thèse de Jolles, il proposera sa propre vision du mythe : « *Or, c'est précisément du mystère que va naître le mythe. La disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogeante. Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le recours ni de la raison, ni de l'expérience scientifiques⁵* ».

Roland Barthes, ce philosophe féru de linguistique présente une pluralité définitionnelle du mythe. Il voit dans le mythe : « *Une parole* », « *un message* », « *Un système de communication* ». Barthes pense que « *le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée, c'est un mode de signification, c'est une forme⁶* ».

¹André Jolles, *Op.cit.* p.81.

²Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Ed. PUF, France, 1992, p.19.

³*Ibid.* p.19.

⁴*Ibid.* p.19.

⁵*Ibid.* p.18.

⁶Roland Barthes, *Op.cit.* 1957, p.82.

L'auteur du *Degrés zéro de l'écriture*, voit dans le mythe : « deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'auteur : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai langage-objet, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système, et le mythe lui-même¹ ».

Raymond Trousson assimile « le mythe » et « le thème » : « Nos mythes et nos thèmes légendaires sont notre polyvalence² ». Cette assimilation est bien plus nette dans les pages antérieures de son essai. Il ajoute : « littéraires ou religieux, l'on peut considérer que les mythes, ou les thèmes, sont demeurés la représentation symbolique d'une situation humaine exemplaire, d'un cas particulier haussé à la valeur exemplaire³ ».

« Le mythe est un signifiant des plus flottants » selon l'expression de Brunel. Il ne cesse d'assimiler plusieurs concepts. Pour Gilbert Durand, le mythe est : « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes⁴ ». Et c'est ainsi que son aspect paradoxal prend forme.

Notre objectif à ce niveau de la recherche n'est pas de cerner le sens du mythe car « les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout⁵ ». Mais d'exposer son sens flottant et sa plurivocité.

En outre, ce qui a retenu notre attention, c'est que dans chaque définition proposée, figure une référence aux textes archaïques et sacrés, à la raison, à la science et à la langue.

En effet, et dès son origine, le mot « mythe » se dote d'une ambiguïté qui donne naissance à une variation sémantique caractérisant son existence et son évolution. Le champ scientifique, le contexte historique et culturel sont déterminants dans la définition du mythe. Marie-Christine Huet Brichard a proposé une pluralité de définitions du mythe. Pour ce professeur de littérature, la définition du mythe varie selon ses conjonctures : « Dans une conjoncture exaltant la primauté de la logique rationaliste, (le mythe) s'associe au discours mensonger, voire obscurantiste et aliénant⁶ ». Marie Brichard illustre sa première proposition par la pensée platonicienne et celle

¹Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.188.

²Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée ; les études de thèmes*, Ed. PUF 1965, p.07.

³*Ibid.* p.07.

⁴Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed. Bordas, 1969, p.64.

⁵Balzac, *La vieille Fille, La Comédie humaine*, Ed.Furne, 1^{ère} Ed. 1844, Paris, 1998, p.85.

⁶Marie Christine Huet Brichard, *Littérature et Mythe*, Ed. Hachette, Paris, 2001, p.05.

des Stoïciens qui condamnent le *muthos* au profit du *logos*. Elle précise que les esprits éclairés du XVIII^e siècle ou scientifiques du XIX^e siècle, classent les mythes en mythes païens et mythes chrétiens. Le XX^e siècle considère le mythe comme un discours relevant d'une mentalité archaïque ou prélogique : L'auteur de *Littérature et mythe* affirme que quand le contexte remet en cause le primat de la science comme seule clé d'explication du monde et qu'il revalorise le pouvoir exploratoire de l'imagination et s'intéresse au mode de pensée mythique, le mot mythe sous-tend une épiphanie du mystère. Marie Brichard propose une définition du mythe en introduisant un nouvel acteur : « *Le mythe demeure un récit fondateur, anonyme et collectif, reçu comme vrai par ceux qui le transmettent comme par ceux qui l'écoutent*¹ ».

Historiens, structuralistes, sociologues, ethnologues, anthropologues, littéraires, psychanalystes et comparatistes, chacun procède à la définition du mythe à partir de données appartenant à un domaine de recherche bien déterminé et attribue au mythe des caractéristiques propres au même domaine. Cependant lors d'un travail de recherche en littérature, les domaines interagissent et donnent lieu à un terme ayant des définitions paradoxales et soulevant un souci de terminologie.

Si nous sommes encore revenue sur la (les) définition(s) du mythe, d'une manière qui demeure non exhaustive, c'est parce que le terme « mythe » défie toute tentative de l'incruster dans un moule définitionnel constant. Et qu'à partir de cette plurivocité, nous aboutirons à une pluralité d'approches consacrée au mythe.

Force est de constater qu'on est devant des définitions qui sont totalement différentes les unes des autres, ce qui nous laisse déduire que donner une définition du mythe qui soit commune à tous, relève de l'exploit, et Mircea Eliade confirme nos dires- lorsqu'il déclare : « *qu'il serait difficile de trouver une définition qui soit acceptée de tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes*² », Car le mythe est une réalité culturelle, extrêmement complexe, qui peut être interprétée de différentes manières, à la fois diverses et complémentaires.

¹*Ibid.* p.07.

²Mircea Eliade, *Op.cit.* 1963, p.16.

I-2- Diversité d'approches

I-2.1. L'approche philosophique

Étudier le mythe, c'est avant tout, tenter de cerner cette forme de l'imaginaire et essayer de comprendre sa genèse et de mettre à nu son sens. Mais faut-il d'abord qu'il soit signifiant ? Pour ce faire, il nous est primordial de plonger dans l'Antiquité et voir le sens que Platon lui donne :

« Le mythe est un discours invérifiable, car son référent se situe soit à un autre niveau de réalité, inaccessible aussi bien à l'intellect qu'aux sens, soit au niveau des choses sensibles, mais dans un passé dont celui qui tient ce discours ne peut faire l'expérience directement ou indirectement¹ ».

C'est-à-dire que même si le mythe existe, on ne peut en attester l'authenticité ni arriver au sens de son discours car il est impossible de vérifier l'existence de son référent, lequel renvoie souvent aux dieux, démons, héros...etc.

Selon Platon donc, le discours du mythe ne peut être vérifiable que s'il est accessible à l'intellect et aux sens ; chose qui est impossible vu que les référents utilisés dans le discours mythique relèvent du surnaturel et de la non adéquation avec ce qu'accepte généralement la logique humaine.

En changeant de perspective, *« le mythe est présenté par Platon tantôt comme un discours faux, tantôt comme un discours vrai² ».*

En effet, en accordant le discours du mythe, non avec son référent mais avec le discours philosophique, vérité et erreur ne relèveraient plus de l'adéquation d'un discours au référent auquel il renvoie mais à un autre discours qui est considéré comme modèle de crédibilité et qui mobilise l'intellect et le sens. Ce discours est le discours philosophique, c'est ce que Platon appelle aussi l'interprétation ou l'exégèse allégorique. L'exemple de Narcisse en est la meilleure illustration.

¹Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe 1 : sauver les mythes*, Ed. Vrin, (Coll. Essais d'art et de philosophie), Paris, 2005. p 36.

²*Ibid.* p. 38.

L'allégorie :

« Le terme français « allégorie » dérive du grec ancien *allêgorîa* qui ne servira que plus tard à désigner la pratique qui, à l'époque de Platon et d'Aristote, est appelée *hupônoia*. Conformément à l'étymologie, *hupônoia* est un substantif qui correspond au verbe *huponoieîn*, littéralement « voir sous, comprendre sous », c'est-à-dire distinguer un sens caché (profond) sous le sens manifeste (superficiel) du discours¹ ».

Les origines de l'allégorie sont très floues et le témoignage des gens qui, les premiers, l'avaient pratiquée sont contradictoires. Mais cela ne nous empêche pas de rapporter ce qui a été dit. Cela a commencé lorsque les admirateurs d'Homère et d'Hésiode voulurent défendre ces derniers face aux critiques en essayant de percevoir, sous le sens littéral des poèmes homériques, un sens latent, qui permet de lire dans les dieux et les héros « *une représentation soit des éléments (allégorie physique), soit des dispositions de l'âme (allégorie psychologique), soit même des vertus et des vices (allégorie morale)*² ».

Selon Prophyre, « *c'est Théagène de Rhégium qui aurait ouvert la voie vers l'interprétation allégorique des poèmes homériques*³ » en développant une allégorie physique. Cela en interprétant le combat des dieux comme un combat des éléments, à savoir l'eau, la terre, l'air et le feu. Il a même développé une allégorie morale en référant, cette fois, aux dieux les états d'esprit et de l'âme.

L'allégorie morale a été approfondie un peu après vers le milieu du V^{ème} siècle par Anaxagore qui avait déclaré que la poésie homérique intéressait la vertu et la justice. Ses disciples le suivirent en trouvant chez Homère un enseignement d'ordre psychologique, ceci en donnant à Zeus : la raison et à Athéna : l'art. Démocrite, quant à lui, voyait en Athéna le symbole de la raison qui est la mère de trois opérations de l'esprit, à savoir, la réflexion, la parole et l'action.

L'allégorie fut adoptée, également, par les Sophistes, qui voulurent révéler les dogmes que les poètes y avaient volontairement cachés. Prodicos

¹*Ibid.* p. 47.

²*Ibid.* p 48.

³Il faut se référer à l'ouvrage *op. cit.* p 52. Où l'interprétation est donnée de manière plus détaillée.

de Céos aurait décelé dans les dieux d'Homère la personnification des substances naturelles utilisées dans la vie des hommes : « *le pain serait Déméter, le vin Dionysos, l'eau Poséidon, le feu Héphaïstos, etc.*¹ » mais aussi une allégorie éthique en donnant une interprétation moralisante d'Héraclès, attiré par Kakia et Arété, comme étant le symbole de la condition humaine tergiversant entre l'attraction du vice et la rigueur de la vertu cette dernière l'emportant à chaque fois.

L'allégorie a connu ses moments de gloire avec les cyniques, contemporains de Platon et d'Aristote. Cela grâce à l'allégorie moralisante qu'aurait inventée Antisthène, disciple de Socrate, avec ses deux héros, Héraclès et Ulysse, le premier étant un pédagogue avisé et le deuxième un modèle à suivre dans le domaine de la morale. Cette allégorie moralisante fut poursuivie par Diogène le cynique, élève d'Antisthène, qui l'appliqua à la légende de Médée, cette dernière représentant le rajeunissement et sa sœur Circé le plaisir.

En plus de sa déclaration qui dit qu'il y a une permanence entre ce que disent les mythes et ce que dit la philosophie, Aristote a pratiqué également l'allégorie notamment dans l'histoire de « Zeus et la chaîne d'or » ; mais le recours à cette pratique était irrégulier et rarissime. Selon lui, l'élan ultime a été donné à l'allégorie par les stoïciens.

En effet, les stoïciens étaient pour beaucoup quant à l'impulsion décisive donnée à l'interprétation allégorique et Jean Pépin nous conforte dans nos propos lorsqu'il déclare :

« C'est aux stoïciens qu'il était réservé de donner à l'interprétation allégorique d'Homère, tout comme si Platon n'avait jamais existé, une impulsion définitive et qui devaient, malgré plusieurs résistances, s'amplifier et se poursuivre jusqu'aux débuts du Moyen Âge² ».

Les stoïciens utilisaient l'explication étymologique des noms des dieux et la reliaient avec les éléments du monde matériel ou avec des éléments du

¹Ibid. p. 54.

²Jean Pépin, *Mythe et allégorie, les origines grecs et les contestations judéo-chrétiennes*, 1^{ère} Ed. 1858, Ed. 1976, Paris, 1976, p. 124.

système stoïcien. « *L'étymologie est évidemment une composante inévitable de la méthode allégorique, mais elle ne lui est pas indissociablement liée* »¹.

En effet, on peut trouver des étymologies de noms qui ont été données sans se référer à un auteur ou à un texte, cependant dans les cas des mythes elles sont étroitement liées à la théogonie d'Hésiode et à quelques passages d'Homère et qui plus est, pour les stoïciens, les noms donnés aux dieux avaient été choisis par les hommes primitifs dans le but de véhiculer allégoriquement leur propre philosophie.

Donc pour les stoïciens, le but n'est nullement de trouver ou d'arriver à des sens cachés, dans les poèmes d'Homère ou d'Hésiode, mais d'en déceler des conceptions cosmologiques et théologiques héritées d'une philosophie primitive productrice de mythe.

L'allégorie stoïcienne a été doublement critiquée aussi bien par les épicuriens, qui pensent que les stoïciens ont interprété les mythes de façon à présumer que les anciens poètes étaient inconsciemment stoïciens, que par la nouvelle académie qui, quant à elle, s'oppose au fait que les stoïciens, par leur procédés allégoriques, encouragent la profusion des dieux qui finira par obnubiler la vraie religion ; et qui plus est, par cette méthode, le nombre des dieux qui est déjà à son comble est amené à augmenter, chose qui mènera droit vers l'athéisme et la superstition.

Pour pallier cette carence stoïcienne, Plutarque propose une interprétation qui assimile le mythe au mystère, il déclare pour ce faire que : « *pour être initié à cette « sagesse énigmatique », il faut se servir du raisonnement philosophique comme mystagogue*² ». C'est-à-dire qu'il faut prendre en considération, en ayant affaire au mythe, ce qu'il a d'inopiné et de contradictoire afin d'en arriver à l'interprétation de ses enseignements profonds.

Restant fidèle à Platon, Plotin voit, dans les mythes, un récit abordable par tous et qui permet d'énoncer des vérités étrangères au temps. Vérité que le philosophe trouve du mal à communiquer à l'aide du langage qui ne peut être défait de son caractère diachronique, c'est-à-dire sans l'intervention du temps. Il essaye alors d'expliquer son système à l'aide de mythes ; il fait appel, de ce

¹Romeyer Dherbey Gilbert et Gourinat Jean- Baptiste, *Les stoïciens*, Ed. Vrin, (coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie), Paris, 2005. p. 109

²Luc Brisson, *Op.cit*, p. 98

fait, aux trois dieux de la théogonie d'Hésiode à savoir, Ouranos, Kronos et Zeus. En ces trois dieux, Plotin décèle les trois « *hypostases* »¹ principales de son système à savoir qu'Ouranos représente l'Un, Kronos l'intelligence et Zeus l'âme. S'agissant de cette dernière, Plotin fait intervenir les mythes lorsqu'il en parle car c'est un domaine où le mythe intervient constamment.

Par son interprétation des mythes, Plotin voulait démontrer qu'il y a une corrélation entre le mythe et le système philosophique car ils font, tous les deux, référence à une réalité échappant au temps et qui commande tout le monde sensible.

I-2-2 L'approche psychanalytique

La psychanalyse déplace le mythe vers un autre modèle structural qui est celui des désirs constitutifs de l'individu en le rapprochant des rêves ; ceux-ci étant identiques formellement et selon le contenu avec la pensée d'une société donnée malgré leur caractère fantasmatique et individuel. C'est-à-dire que « *mythes et rêves découlent de déguisements symboliques des désirs propre à tout individu* », précise Karl Abraham.

Contrairement à Lévi-Strauss qui voit que les mythes « *se pensent à travers les hommes* », Freud pense qu'ils se referment sur l'individu et se réfèrent à une dynamique inconsciente intellectuelle ou affective ; il souligne ainsi la prédominance du rêve comme prototype du mythe : le mythe au niveau collectif est semblable au rêve au niveau individuel de l'homme, c'est-à-dire que le rêve est le mythe de l'individu. Cependant, mythe et rêve ne sont pas identiques car le rêve emploie des fragments de mythe dans un récit personnalisé et le mythe est un rêve consciemment organisé : c'est le rêve d'une éventuelle conscience collective.

En effet, les mythes sont très différents des rêves car on ne peut pas distinguer ce qui est personnel et ce qui est collectif : le rêve est produit par le rêveur lui-même, en revanche les mythes sont des textes inventés collectivement et sujets à des transformations de par leur transmission de génération en génération. Toutefois, les deux se ressemblent dans leur manière d'être analysés parce qu'ayant des spécificités communes dans leur

¹Plotin admet trois hypostases : l'Un (l'absolu, l'ineffable), l'intelligence (émanée de l'Un) et l'Âme (Âme du monde et âme humaine destinée à descendre dans les corps).

mode de production : le mythe, comme le rêve, présente un message codé ce qui suppose, dans la majorité des cas pour ne pas dire toujours, un contenu latent derrière un contenu manifeste ce qui a poussé, probablement, Lévi-Strauss à s'inspirer de la méthode de Freud, dans son « interprétation des rêves », pour l'analyse des mythes ; celle-ci suppose la découverte d'un sens caché derrière ce qui est apparent, car comme le dit Freud :

« *Le contenu manifeste désigne le rêve tel qu'il apparaît à la conscience après le réveil ; le contenu latent désigne des pensées cachées derrière ce contenu manifeste et qui ne se révèlent qu'à travers le travail d'analyse¹.* ».

Le contenu manifeste du rêve est le souvenir qui reste au rêveur à son réveil, c'est le rêve tel qu'on le raconte à autrui. La déconstruction de ce rêve, pour en arriver à son contenu latent, est le travail de l'interprétation du rêve que Freud a obtenu à l'aide d'associations libres à partir de son contenu manifeste, car chaque image du rêve est capable de conduire à un réseau d'associations d'idées qui nous mènent au contenu latent. Ce contenu, étant un ensemble de significations qui échappent à la conscience, nécessite une analyse pour arriver à en déceler le sens.

Mythe et rêve étant le produit d'une distorsion qui a pour but de voiler la réalité, il nous semble nécessaire d'expliquer le fonctionnement du rêve pour comprendre le parallèle qui peut exister entre l'analyse du mythe et celle du rêve ; car la psychanalyse considère le mythe comme un exemple de catharsis.

Pour ce faire, Freud relève quatre étapes dans le processus du travail du rêve : la condensation, le déplacement, la figuration et l'élaboration secondaire.

La condensation est la réunion de plusieurs pensées latentes dans une seule et même image manifeste. Comme l'exemple de quelqu'un que nous connaissons et qui se manifeste dans notre rêve comme portant le nom d'une autre personne que nous connaissons également et se trouvant dans un endroit méconnu des deux. « *Freud résume son mécanisme par la formule suivante : chaque élément du contenu du rêve est surdéterminé par le matériel des pensées du rêve. La notion de détermination désigne une forme de causalité*

¹Freud Sigmund, *Sur le rêve*, Ed.Gallimard, (coll. Folio plus philosophie), Paris, 1988, p.152.

multiple : chaque élément du contenu du rêve renvoie à plusieurs séries de pensées latentes [...] une pensée est remplacée par plus d'un élément du rêve¹».

Le déplacement est un travail qui consiste à déplacer une image à grande charge émotionnelle par une image anodine et banale et qui est liée à elle par une chaîne d'association, ceci pour ne pas être en opposition avec les valeurs du moi. Lacan rapproche le déplacement dans le rêve de la métonymie dans le langage « *pour lui le moi est la métonymie du désir et la structure métonymique se sert de la valeur de renvoi de la signification, pour l'investir du désir visant le manque qu'il supporte²».*

Exemple : « Avoir du cœur (= une qualité morale est désignée par la partie du corps censée en être le siège)³».

La figuration est la transformation des pensées abstraites en images ou symboles. Par exemple le désir de meurtre est figuré par un couteau ou une arme.

L'élaboration secondaire c'est le remodelage de toutes ces pensées en un scénario cohérent, intelligible et logique pour le faire accepter par la conscience car celle-ci refuse toute forme d'irrationalité et d'illogisme. C'est une sorte de censure qui rend compliquée l'analyse.

En s'opposant à Freud, Jung voit dans les rêves des récits symboliques dont le sens n'est pas fixé à jamais. Il a ainsi appliqué aux mythes les symboliques du rêve individuel car il y a une relation directe entre la conscience individuelle et la psyché collective. Cette dernière étant un grand océan sur lequel surnagent les archétypes, symboles universels qui sont présents en chacun de nous à travers les temps et les cultures. Ces grandes matrices psychiques (archétypes) parviennent au rivage de l'inconscient individuel qui s'en sert afin de les réinvestir dans un mythe spécifique. Donc, le sens d'un mythe pour Jung ne peut pas être défini consciemment à cause de la nature transcendantale du sens. Pour ce faire il « *retient dans les mythes et les récits traditionnels, les formes archétypales qui sont des facteurs d'organisation hérités, mais vide de sens, soit des formes sans contenu, qui*

¹*Ibid.* p. 154

²Glossaire sur la métonymie dans l'œuvre de J. Lacan, URL : <http://www.lutecium.org/jacsib/thesaur4/node194.html>

³Exemple tiré d'un article sur la métonymie, URL : <http://fr.meton.org/univer/%C3%A9tonymie>.

ouvrent un éventail d'interprétations des phénomènes majeurs de l'existence humaine (la naissance, la différence des sexes, les conflits, l'omnipotence, etc.)¹», c'est-à-dire qu'à travers la fonction génératrice de sens des archétypes, ceux-ci peuvent s'opposer à nos intentions conscientes, en les modifiant, d'une façon qui nous laisse perplexes ; et par ce pouvoir qu'ils exercent sur nous, il nous paraît, comme l'a si bien dit Jung, qu'ils nous ont « jeté un sort² ».

I-2-3 L'approche structurale

George Dumézil a été le premier à avoir entrepris l'analyse structurale des mythes, il mérite à ce titre d'être considéré comme l'investigateur malgré la contestation de ses travaux par certains historiens. Ses travaux ont été faits sur les croyances et les mythes de divers peuples de l'Antiquité ; son travail consiste à dégager les structures communes de plusieurs mythes en les confrontant les unes aux autres ; ceci en agençant des catégories suggérant les systèmes de classe. Son étude s'est soldée par de fructueux résultats, très prometteurs pour la continuité des études structurales, à savoir que ces mythes renvoient à l'intelligence et au travail des sociétés qui les ont produits et non aux croyances de ces sociétés.

Claude Lévi-Strauss s'est intéressé, lui aussi, à l'analyse structurale des mythes et a apporté sa contribution à ce domaine de recherche ; et pour notre travail, nous nous intéressons à sa méthode parce que pour lui :

« La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans la narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est un langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé...les propriétés [du langage du mythe] ne peuvent être cherchées qu'au-dessus du niveau habituel de l'expression linguistique ; autrement dit, elles sont de nature plus complexe que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque³ ».

¹Fernande Saint Martin, *Le sens du langage visuel : essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Ed. PUQ, (coll. Psychologie Gen), Québec, 2007, p.30.

²Carl Gustave Jung, *L'homme et ses symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1964, p.79.

³Claude Lévi-Strauss, *Op.Cit.*, 1958, p.241.

Tout peut arriver dans un mythe, nous dit Lévi-Strauss, car il n'y a aucune logique qui le régit, mais la question qui se pose, tout le temps, est la suivante : comment se fait-il que les mythes, malgré leur apparence arbitraire, se répètent, partout dans les régions du monde, avec les mêmes particularités et les mêmes caractéristiques ?

Une aporie qu'il faut prendre très au sérieux et qui est relative à la nature même du mythe se dégage de cette question à savoir, d'un côté, le caractère éventuel et fortuit de l'histoire mythique et de l'autre, sa ressemblance quasi-totale à travers les différentes sociétés. Cette antinomie, Lévi-Strauss l'a comparée à celle que les anciens philosophes ont détectée lorsqu'ils faisaient des recherches sur le langage, à savoir que dans les différentes langues qu'ils étudiaient, il y avait des sons qui concordent avec des sens précis alors une question s'est imposée, à savoir quel est le facteur qui unissait ces sons et ces sens, en sachant que dans d'autres langues, les mêmes sons correspondaient à des sens différents ? Ils ont trouvé réponse à leurs interrogations le jour où ils ont compris que la fonction significative de la langue est liée à la façon dont les sons se trouvent combinés entre eux et non liée aux sons, eux-mêmes, étudiés chacun à part.

D'un autre côté, nous savons que le mythe fait partie intégrante du discours car c'est par la parole qu'il a été transmis donc il faut prouver que le mythe est dans le langage pour pouvoir cerner les caractéristiques de la pensée mythique et ainsi comprendre le sens latent qui pourrait se cacher derrière le sens manifeste du mythe.

Lévi-Strauss s'est intéressé à cette entreprise et a essayé d'en donner les outils qui, en dépit de leur appartenance au domaine de l'anthropologie, ont été aussi révélateurs que fructueux pour l'analyse des mythes en littérature notamment dans le domaine de la mythocritique.

Selon lui, le mythe se caractérise par un système temporel tout comme la « *langue et la parole* »¹ car il nous raconte, tout le temps, le passé, « le temps primordial », « durant les premiers âges »...etc. Mais la valeur inhérente au mythe c'est qu'il a une structure permanente, c'est-à-dire, que même si un mythe s'est déroulé dans le passé, sa portée peut avoir un impact

¹ De Saussure en a parlé lorsqu'il a fait une distinction entre langue et parole dans son cours de linguistique générale à savoir que le langage offrait deux aspects complémentaires : l'un structural, l'autre statique ; la langue appartient au domaine d'un temps réversible, et la parole, à celui d'un temps irréversible.

sur le présent voire même sur l'avenir, car comme le soutient Dominique Kunz Westerhoff en se fondant sur ce qu'a dit Eliade à propos du temps mythique : « *son temps est celui de l'éternité, de la permanence et de la répétition[...] il donne sens à ce que l'homme ne parvient pas à saisir dans sa propre histoire¹* ».

Pour expliquer cette structure permanente du mythe, nous allons prendre comme exemple une pensée qui ressemble un peu à la pensée mythique, et, qui plus est, nous concerne de très près, celle de la pensée des auteurs engagés vis-à-vis de la révolution algérienne et surtout du régime totalitaire qui l'a suivie. Ce fait est perçu comme une suite d'événements pour un simpliste qui a vécu cette période ; toutefois pour un intellectuel, il s'agit certes d'une suite d'événements parmi tant d'autres mais d'une suite douée d'une efficacité permanente qui nous en dit long sur la société actuelle de l'Algérie, voire même sur des perspectives ou, plus exactement, des visions sur la société future.

Rachid Mimouni n'a-t-il pas été visionnaire du chaos actuel dans sa trilogie (*Le Fleuve détourné, Tombeza, L'Honneur de la tribu*) ? Réda Benkirane, journaliste de son état, semble conforter la véracité de nos dires en déclarant à ce propos : « *Son écriture ne défendait aucune thèse, il n'en ressortait aucun point de vue particulier si ce n'est celui du sort inconfortable d'un peuple contraint de se taire[...] Comme si, habité par une vision funeste, il prédisait que les hommes brimés et bafoués sous les errements de l'Etat FLN se réveilleraient pour déchaîner une violence immense, à la mesure de la trahison qui leur fut imposée²* ».

Donc le mythe, pour revenir à notre étude, peut relever du domaine de la langue et de la parole de par « sa double structure à la fois historique et anhistorique »³ et la conclusion qu'en tire Lévi-Strauss est que : « *Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés⁴* ».

¹Dominique Kunz Westerhoff, *L'autobiographie mythique*, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/amintegr.html>

²Benkirane Réda, *Une chance perdue pour l'Algérie*, URL : <http://www.archipress.org/press/mimouni.htm>.

³Claude Lévi Strauss, *Op.cit.* 1958, p. 240

⁴*Ibid.* p. 240

C'est-à-dire que le mythe a ses propres unités constitutives qui sont celles qui structurent la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes, mais qui sont différents par un degré plus haut de complexité comme l'a souligné Lévi-Strauss dans la deuxième partie de la première citation que nous avons reproduite tout au début. Ces unités sont appelées « Mythèmes », grosses unités constitutives, qu'il faut chercher à l'aide des phrases les plus courtes et qu'il faut étudier dans leur manière d'être combinées car ces unités constitutives forment des « paquets » de relations et ne peuvent avoir de fonctions signifiantes qu'à travers les différentes combinaisons que forment ces paquets. Pour comprendre ce que représentent ces « paquets » de relations, faisons référence à l'explication qu'en donne Paul Ricœur, à savoir : « *Un mythème n'est pas une des phrases du mythe, mais une valeur oppositive qui s'attache à plusieurs phrases particulières, constituant, dans le langage de Lévi-Strauss, un « paquet de relations »*¹. » ; C'est-à-dire que l'auteur détecte des oppositions structurales (terre/ciel) ou (mort/vie), que le mythe permet de transcender par des termes analogues, aussi crée-t-il des relations à partir de conflits.

C'est-à-dire que Lévi-Strauss, en reconnaissant le caractère discursif du mythe qui est, selon lui, une forme du langage, met ce mythe dans la série dont il fait partie et cherche dans sa trame narrative les éléments récurrents ou redondants tels des thèmes, des images ou des faits qui lui permettent d'orienter son analyse ; et c'est ainsi qu'il a pu arriver à des sens nouveaux grâce aux nouveaux agencements des mythèmes (invariants).

I-3- Symbole, mythème et archétype

A partir des trois approches du mythe dont nous avons fait une synthèse, à travers laquelle nous avons mis l'accent sur ce que nous jugeons utile dans l'analyse de notre corpus, trois termes, aussi importants que nécessaires ont fait surface, à savoir le mythème, l'archétype et le symbole. Leur consacrer une partie définitoire, dans le présent chapitre, nous semble plus que primordial.

¹Paul Ricœur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 1986, p.167.

I-3-1- Le symbole

Claude Gilbert Dubois évoque à propos du symbole que : « *Le grec symbolos vient du verbe ballein, « jeter », et du préfixe syn, « avec » ou « en même temps ». Il signifie donc, métaphoriquement, un « jet simultané », qui l'oppose à la « parabole » ou « jet parallèle », d'où est né le mot « parole »¹*. C'est-à-dire que le symbole, par sa concomitance de sens, renferme en lui plusieurs paroles, un discours donné en désordre et d'un seul coup, qu'il est nécessaire d'arranger pour espérer comprendre quelque chose. Le symbole, de ce fait, est polysémique et pour arriver à déceler du sens il faut, avant tout, briser son parcours de surface.

Jung semble aller dans la même perspective lorsqu'il en donne la définition suivante :

« Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous² ».

C'est-à-dire que le symbole peut contenir des significations qui vont au-delà de son sens commun, ses significations se trouvent, disait Jung, « *au-delà de ce que notre raison peut saisir*³ ».

Durand quant à lui, voit le symbole d'un tout autre point de vue, à savoir que ce dernier « *en s'engageant de plus en plus dans les particularismes culturels, dans les situations et les événements de la chronique, perd sa plurivocité : il devient synthème*⁴ », c'est-à-dire que le symbole perd sa force polysémique et sa polyvalence parce qu'étant sur la voie du substantif, ou du nom, et non de la substantification et de l'idée, comme l'est l'archétype, disait encore Durand, ainsi « *l'archétype de la roue donne le symbolisme de la croix qui, lui-même, devient le simple signe de la croix tel qu'il est utilisé dans*

¹Claude Gilbert Dubois, *Symbole et mythe*, in « *Questions de mythocritique. Dictionnaire* », sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Ed. Imago, Paris, 2005, p. 332.

²Carl Gustave Jung, *Op. Cit.*, 1964, pp. 20-21.

³*Ibid.* pp. 20-21

⁴Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Ed. Dunod, Paris, 1992, p. 15.

l'addition ou la multiplication, simple signe ou simple algorithme perdu parmi les signes arbitraires des alphabets¹».

I-3-2- Le mythème

Se situant au cœur du mythe, le mythème est selon Claude Lévi-Strauss, la plus petite unité du discours mythiquement significative. Le mythème est de nature structurale, il intervient dans la structure du mythe ; son contenu peut se présenter sous forme de motif, de thème ou de décors mythique. Il peut se traduire et agir sémantiquement de façon patente, par la récurrence explicite de son contenu (décors, personnage, lieu, nom propre), ou de façon latente (implicite) par la répétition de son schéma narratif.

Le mythème patent donne de l'importance au descriptif au détriment du sens : le mythe devient ainsi comme un cliché, immuable et figé, dans la description du récit ; en revanche, lorsqu'il s'agit du mythème latent, le récit tend vers le symbole ou l'allégorie en raison de la redondance de son schéma implicite.

I-3-3- L'archétype

« Un archétype est au sens étymologique un modèle général. Un symbole universel d'un type ou d'une personne qui sert de modèle idéal à un groupe. Cette image de l'homme idéal, qu'on se fait, résulte de l'inconscient²».

Selon Jung, l'archétype est une image primordiale, qui existe dans l'inconscient, à partir de laquelle s'est constitué l'imaginaire collectif. En effet selon Jung, il existe un schéma fondamental, commun à tous les hommes, qui se reproduit à travers la littérature, les arts et toute expression humaine ; ainsi, Gilbert Durand semble corroborer les dire de Jung lorsqu'il déclare que l'archétype est *« le stade préliminaire, la zone matricielle de*

¹Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie*, Ed. PUF, Paris, 1963, p. 54.

²*Ibid.* p.55.

l'idée [...] l'idée ne serait que l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire dans un contexte historique et épistémologique donné¹».

C'est-à-dire que les archétypes sont générateurs d'idées et d'imagination, se trouvant dans tout inconscient individuel en raison de l'universalité de la psyché qui les produit, ils nous dictent, de manière innée et instinctive, notre comportement ; c'est ce qui aide, par exemple, un homme qui n'a jamais eu dans sa vie un modèle parental à trouver un comportement approprié vis-à-vis de son enfant. L'archétype, en d'autre terme, est un modèle de comportement.

Voici quelque exemple d'archétypes que Jung a souvent rencontré au cours de ses recherches :

- *« le Soi » ou « archétype de la Totalité » ;*
- *le Soleil comme « imago-Dei » c'est-à-dire « image de dieu » ;*
- *l'Enfant-divin ;*
- *la Grande Mère ;*
- *l'Ombre (la part inconnue de nous-mêmes) ;*
- *l'Anima (la part féminine de l'homme) et l'Animus (la part masculine de la femme) ;*
- *l'Arbre de Vie ;*
- *l'Androgyne (représentant la conjonction d'opposés) ;*
- *le Fripon divin ou trickster, sorte de génie malicieux ;*
- *l'archétype de l'Inceste et du complexe d'Œdipe-entre autres²».*

¹Gilbert Durand , *Op.Cit.*, 1963, p. 52-53.

²Liste d'archétypes citée par Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p.57.

II- Le mythe littéraire et le mythe littérisé

La notion de « mythe littéraire » et la notion de « mythe littérisé » ont été traitées par Pierre Brunel en 1992 et en 1997 dans ses études de mythocritique. Mais ces concepts ont été spécifiés dans un sens plus précis par Philippe Sellier en 1984 et André Siganos en 1993 et en 2005. Poursuivant dans la lignée de Sellier, Siganos affirme que les deux mythes, « mythe littérisé » comme « mythe littéraire », ont une forme esthétique et un contenu thématique structuré qui leur permettent d'atteindre ainsi une puissance symbolique et une signification métaphysique spéciale. Il ne s'agit plus, par conséquent, d'histoires anonymes transmises par une culture ou une communauté, mais d'histoire conçues et organisées par un auteur individuel qui a recueilli « le syntagme de base » d'un ou de plusieurs textes fondateurs :

« Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs¹ ».

II-1- Le mythe littérisé

Le mythe littérisé a la particularité d'être une adaptation individuelle d'une histoire archaïque appartenant à la mythologie ou à la culture collective d'un peuple : « [Il] reprend les éléments d'un récit archaïque sans doute bien antérieur à l'actualisation qu'il en présente, que cette actualisation soit simplement textuelle ou littéraire² ».

Cela signifie que la source d'un mythe littérisé est un ancien mythe ethnique ou religieux, dont la version initiale n'est pas disponible. En outre, le mythe littérisé sera reformulé à nouveau par d'autres écrivains et donnera lieu à un certain nombre de versions ou de réactualisations dans l'histoire littéraire. Dans le cas de la réécriture des mythes judéo-chrétiens, (Adam et Eve, le Paradis Perdu, Satan ou Lucifer, Caïn et Abel, le déluge, Judith, Hérodiade et Salomé, l'Apocalypse, etc.), la réadaptation ou la transposition à un texte littéraire se produit en prenant comme intertexte ou hypotexte, la

¹André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*. Ed. P.U.F, Coll. «Écriture», Paris, 1993, p. 32.

²*Ibid.* p. 27.

version contenue dans l'un des livres de la Bible. Comme exemple de mythes grecs littérisés, nous pourrions citer les diverses œuvres littéraires qui traitent des questions d'Œdipe, Orphée, Prométhée, Pygmalion, Narcisse, Médée, Antigone, etc. ...

Le récit mythique de Médée, par exemple, a été littérisé dans l'Antiquité classique dans les textes de Pindare, Euripide, Ovide, Sénèque, etc. Au XVIIe siècle, le mythe de Médée a été traité par Corneille, et au cours du XXe siècle, il a été réécrit ou reformulé par divers auteurs de la littérature européenne. Le mythe d'Œdipe et le mythe d'Antigone ont trouvé une de leurs reformulations dans le travail de l'écrivain belge Henry Bauchau.

En ce qui concerne l'étude de la réécriture des mythes, il convient de citer, comme exemple, les travaux de Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, rédigé de 1964 à 1976, où il a analysé les différentes mises à jour littéraires du mythe de Prométhée en Europe et les travaux de Montserrat Morales sur le mythe d'Œdipe et sa projection dans la littérature française.

À propos de Trousson, il convient de préciser ici que le concept actuel d'un mythe « littérisé » et de « mythe littéraire » se rapprochent assez de ce qu'il a appelé « un thème littéraire » dans une étude intitulée « Thèmes et mythe » où il a établi une distinction entre le motif (ce qui correspond à l'attitude, la passion ou l'objet qui fait réagir un personnage: la séduction, la rivalité entre le père et le fils, l'amour incestueux entre père et fille, la trahison et l'abandon des femmes...etc.) et le thème, qui correspond au caractère des personnages (Don Juan, Narcisse, Œdipe, Electre, Médée, etc.), ces derniers dans une œuvre littéraire, incarnent ces attitudes pour faire face à une situation particulière plus ou moins fatale. Ce genre de personnages mythiques seront placés, selon Trousson, dans une tradition littéraire dans laquelle l'identité est le problème énoncé par le caractère du personnage et sera abordée sous de nouvelles perspectives ou de nouvelles approches en fonction de la sensibilité de l'auteur ou la mentalité de l'époque. Cette «tradition» de nouvelles d'adaptations de "thèmes littéraires » est équivalente aux études faites sur la «réécriture» des mythes littéraires.

II-2- Le mythe littéraire :

Contrairement au mythe « littérisé » le mythe littéraire tire ses origines d'un texte spécifiquement créé par un auteur individuel. Le schéma narratif du texte donne une forme littéraire à un conflit entre les principes opposés et les tendances, ou un problème affectif, éthique ou spirituel de l'homme offrant une réponse particulière aux comportements du personnage principal. Ce comportement devient un pouvoir symbolique spécial qui sera considéré par la conscience collective comme un modèle éclairant qui sera une projection sur d'autres œuvres littéraires ou artistiques pour créer de nouvelles versions inspirés par le même schéma narratif.

Ainsi, selon Siganos, le mythe littéraire : « *se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu*¹ ». Exemple de mythe littéraire : rappelons celui de Tristan et Yseult, le mythe de Don Juan et le mythe de Faust. Ces mythes, dont les créateurs se sont inspirés des traditions et légendes, offrent des figures archétypales d'un amour passionné, aveugle et fatal qui est l'origine du comportement des amants (Tristan et Yseult), du séducteur qui fait trop confiance à sa propre puissance et se moque de la puissance de Dieu (Don Juan) et de l'individu trop ambitieux et insatisfait qui a fait un pacte avec le diable pour atteindre la sagesse et la beauté. La réécriture du mythe de Don Juan a connu diverses actualisations littéraires et artistiques qui ont donné lieu à plusieurs études comme celle par exemple d'Otto Rank *Don Juan et le Double* paru en 1932, Jean Rousset *Le mythe de Don Juan*, édité en 1978, et celles effectuées par Pierre Brunel² dans son dictionnaire des mythes littéraire.

¹André Siganos, « Définitions du mythe », in *Questions de mythocritique*. Dictionnaire, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Ed. Imago, Paris, 2005, p. 92.

²Pierre Brunel, « Don Juan », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. Du Rocher, Paris, 1988, pp. 484-491.

II-3- Le mythe de Narcisse :

II-3-1- Les différentes versions du mythe de Narcisse :

Le personnage de Narcisse et la genèse du mythe sont d'origine inconnue. Cependant, il en existe quatre versions dont la plus connue est celle d'Ovide, apparue dans *Les métamorphoses d'Ovide* : Narcisse naît d'un viol. Il est le fils d'une rivière Céphise et d'une nymphe Liriopé. Sa mère, Liriopé, désire savoir s'il vivra longtemps. Elle demande alors à un oracle du nom de Tirésias qui lui dit aussitôt que Narcisse vivra longtemps du moment qu'il ne se reconnaîtra pas. D'une beauté rare et d'un orgueil sans fin, le beau Narcisse est farouche et indifférent vis-à-vis de ses amoureux et amoureuses car il dédaigne l'amour que lui vouent ces derniers. Ne se supportant point cette indifférence, la nymphe Echo se retire de la nature et refuse toute nourriture jusqu'à ce qu'elle ne devienne plus qu'une voix. Les autres nymphes, pour la venger, prient la déesse Némésis de le punir pour sa froideur et son indifférence.

Un jour de grande chaleur, Narcisse, assoiffé par une chasse, décide de se désaltérer auprès d'une rivière, il aperçoit alors son visage qui lui plaît tant qu'il en tombe amoureux. Il devient aussitôt insensible à la beauté et aux délices du monde. Consumé par cet amour de lui-même, il oublie, comme Echo, la faim et le sommeil et finit par mourir quand il se rend enfin compte que l'image qu'il voit dans l'eau est bien la sienne. Son corps ayant disparu, une fleur du même nom (Narcisse) couleur safran, entourée de pétales blancs naît à sa place.

La version boétienne donne une autre version : Narcisse était un garçon très beau, originaire d'Hélicon, séjour favori des Muses qui avaient l'habitude de se réunir autour d'une fontaine près de Thespies ; il méprisait l'amour. Le jeune Ameinas ne voulait pas se résigner et s'obstinait à lui faire la cour. Narcisse n'abdiqua pas et décida de lui envoyer une épée comme réponse à ses avances. Ameinas ayant compris, se pénétra de l'objet et mourut devant la porte de Narcisse en implorant la vengeance du dieu Eros. La suite est la même que dans la version ovidienne sauf que dans celle-ci, Narcisse, pris de remord, se suicide d'un coup de poignard en prenant conscience qu'il souffre

parce qu'il a repoussé l'amour d'Ameinas. De son sang naît un narcisse blanc à corolle rouge.

Pausanias, enfin, donne à Narcisse dans sa version une sœur jumelle dont il est amoureux. Cette dernière venant à mourir, laisse son frère dans une tristesse insoutenable. Il se rend chaque jour à une source où il contemple son propre reflet car il trouve une consolation en son image en croyant qu'il voit non son visage mais celui de sa sœur. Il meurt quand il se reconnaît.

Dans la quatrième version, attestée chez le poète latin Pentadius, ce dernier remplace la sœur jumelle par le père, Narcisse cherchant son père, il aperçoit son image dans les eaux d'une source, il s'enflamme pour son image. Dans cette version rien n'est dit sur sa fin.

De toutes les variations que nous avons pu constater dans les versions originales du mythe de Narcisse, découlent des interprétations qui en changent le sens originel et le Moyen Âge en est le premier témoin avec *Le lai de Narcisse*, vers 1160-1165, un court roman en vers, s'inspirant directement d'Ovide. Dans ce roman, le mythe se transforme et témoigne de la puissance de l'amour. Par contre, Cyrano de Bergerac dans *lettre sur l'ombre que faisaient les arbres dans l'eau*, lui en donne une signification inédite lorsqu'il parle d'une image où une forêt de peupliers se refléchit dans l'eau, d'où son interrogation sur la nature de la réalité dans une œuvre romanesque. Malfilâtre quant à lui, parle des dangers de l'amour pour soi dans son *Narcisse ou l'île de Vénus*, paru en 1769 : il fait vivre des adolescents sur une île où ils doivent consacrer leur vie complètement à l'amour, toutefois, cet amour s'étiolé car ces adolescents, comme Narcisse, viennent se mirer dans une source et meurent victime de leur refus de l'amour de l'autre ; le poète utilise ainsi le mythe dans un but moralisateur.

A la fin du XIX^e siècle, Gide, dans *Le traité du Narcisse*, donne au mythe une nouvelle signification : Narcisse pour Gide est le symbole du poète car pour lui le moi du créateur reste pour toujours le vrai moi. Tandis que pour Valéry, le mythe de Narcisse représente la faible relation qui unit la conscience et le corps, le moi et son apparence.

Les plus contemporains ont décelé dans le mythe de Narcisse la contemplation de soi-même au détriment des splendeurs de l'univers ainsi que les antagonismes identitaires qui peuvent caractériser la nature humaine.

Ces différentes et nouvelles significations qui découlent du mythe de Narcisse viennent conforter ce qu'a déclaré Jean-Jacques Wunenburger à propos de la transformation mythique, à savoir :

« Loin d'être réductible, par conséquent, à un texte clos, immuable, répétitif, dogmatique, le mythe ne devrait-il pas être appréhendé comme un texte indéfini, une «œuvre ouverte», une histoire sans fin? En ce sens, il serait par nature «mytho-phorique», c'est-à-dire condamné, comme l'image dans la métaphore, au déplacement, au transport [...] Le mythe semble donc relever d'une forme symbolique éminemment mobile, malléable, qui renaît de ses cendres même lorsqu'elle semble avoir été perdue, qui dispose d'une plasticité qui lui permet d'amortir les différences et les transformations. Loin d'être une construction univoque, éternisée, craintivement conservée, le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination recrée, régénère, reconstruit de nouvelles histoires¹ ».

II-3-2 Le mythe de Narcisse vu philosophiquement :

Le mythe de Narcisse a suscité beaucoup d'interrogations sur le statut métaphysique de l'image et de l'âme. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Liriope demande au divin Tirésias si son fils Narcisse vivra longtemps, l'oracle lui répond « s'il se reconnaît pas », c'est-à-dire que la connaissance de soi est une sorte d'effacement et de destruction. Selon Plotin Narcisse se laisse attirer par ce qui est superflu, par l'éphémère, qui est l'image du corps visible et par son incapacité de discerner au-delà de cette image-écran l'objet véritable de son amour à savoir dieu son créateur car « *L'âme qui n'est amoureuse que de la beauté étreint un néant et finit par mourir d'inanition[...]La beauté n'est donc qu'un envoûtement maléfique : l'esthète n'est qu'un demeuré (puisqu'il ne sait pas se transporter dans l'Intelligible) et les amants, amoureux de l'image sensible plutôt que du modèle intelligible, sont idolâtres* ² ».

¹Jean Jacques Wunenburger, *Mytho-phorie : formes et transformations du mythe*, in *Religiologiques*, n° 10, automne 1994, pp. 49-70.

²Jacques Darriulat, « Plotin et l'esthétique de la grâce », URL: <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/Antiquitetardive/PlotinGrace.html>

Il dit à ce sujet que : « *Si on courait vers les beautés corporelles pour les saisir comme si elles étaient réelles, on serait comme l'homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux (ainsi qu'une fable, je crois, le fait entendre) ; ayant plongé dans le profond courant, il disparut*¹ », c'est-à-dire que Plotin trouve le « moi » dans le renoncement total des splendeurs de la vie terrestre et de toute idée de beauté car l'âme qui s'attache à la beauté des corps et ne peut l'abandonner, sombrera dans des profondeurs ténébreuses et fatales à l'intelligence comme un aveugle séjournant dans l'obscurité.

Pour Platon, l'image reflétée de Narcisse est une image qui ressemble à la réalité mais qui n'est réelle en aucune façon. C'est une image qui se présente comme un leurre parce qu'elle est illusoire et éphémère. Par son introspection égotiste, Narcisse ne s'est pas reconnu, il se retrouve ainsi diamétralement opposé à « *l'inscription delphique « connais-toi toi-même » qui est la vertu propre de l'âme comme l'a reconnu Socrate* »² et reste esclave de la matière celle de son corps, car l'humain se trouve entre deux frontières : son âme peut rester esclave de la matière et ainsi déchoit dans la bête ou s'affranchit du corps et s'élève vers l'ange.

Dans une perspective prédicatrice, le philosophe français Louis Lavelle a condamné le narcissisme dans son livre « l'erreur de Narcisse » et a confirmé par la même occasion la fonction moralisante du mythe. Pour lui Narcisse est un être naïf et ignorant, qui ne sait distinguer entre contempler et agir car pour lui l'Être est avant tout, un acte. Il compare Narcisse à une jeunesse qui veut tout avoir sans se donner le temps et les moyens.

Le philosophe à travers son analyse met en garde contre ceux qui se plaisent dans une conscience d'eux même, qui est accessible et instantanée et leur préfère une recherche profonde de soi qui ne peut se faire qu'à travers l'autre. Pour Lavelle, Narcisse se retrouve avec un « moi » éphémère et illusoire qui ne veut accepter la réalité des choses ; et se trouve enfermé dans l'ordre des apparences, il dit à ce propos que :

« Narcisse est condamné à une mort précoce et inutile parce qu'il a voulu obtenir avant de l'avoir mérité ce privilège que la mort seule peut

¹Citation tirée de l'article op. cit., Jacques Darriulat, « Plotin et l'esthétique de la grâce ».

² Pour plus d'informations consultez l'article de Lazorthes Guy "Connais-toi toi-même", Actualité de l'injonction de Socrate, URL : www.asmp.fr/travaux/gpw/philosc/.../12lazorthes.pdf

donner à l'homme : de contempler lui-même son propre ouvrage une fois seulement qu'il est accompli. »¹

Les deux philosophes se rejoignent pour dire que le regard de Narcisse devient une image et se fait image c'est-à-dire un état extérieur à toute conscience car il ne cherche pas l'essence des choses mais l'immédiat et l'accompli. Valeur non acceptée par les philosophes. Ces derniers refusent toute abdication au beau au détriment de la rationalité et des fondements sur lesquels ce même beau s'est établi ou a vu le jour. Ils sont toujours en quête de réponses à travers des questions sur l'Être et le paraître, l'essence et l'apparence, l'âme et le corps...

II-3-3 Le mythe de Narcisse vu en psychanalyse :

C'est à partir de 1914 que le concept de Narcissisme a été introduit officiellement dans le jargon psychanalytique. Freud définit le narcissisme comme une attitude d'investissements libidinaux portés sur des objets du monde extérieur.

II-3-3-1 Le narcissisme primaire :

Le narcissisme primaire est défini par Freud comme « *le narcissisme de l'enfant qui se prend lui-même comme objet d'amour sans aucune référence au monde extérieur* »², l'enfant croit ainsi à la toute puissance de ses pensées et à la magie de ses mots et éprouve un amour unique pour son propre « moi » à qui, il vouera une grande fascination ; et c'est à partir de ce narcissisme primaire que Freud reconnaît le « *sentiment religieux ou le sentiment océanique (malaise dans la civilisation)* »³ que l'enfant pourra vaincre grâce au « principe de réalité ».

¹ Lavelle Louis, *L'erreur de Narcisse*, Ed. La table ronde, Paris, 2003, p. 42

² Favrod Charles-Henri, *la psychanalyse*, Ed. Le livre de poche, (coll. Encyclopédie du monde actuel), Paris, 1975, p. 156

³ *Ibid.*, p. 156

Ne pouvant l'observer directement, Freud donne au narcissisme primaire des présupposés théoriques, à savoir que le moi est un réservoir de libido, ainsi les pulsions partent de ce « moi » vers les objets et finissent par revenir vers lui, il explique, également, ce narcissisme à travers le couple parental comme étant une renaissance du narcissisme des parents et Jean Laplanche vient confirmer cette explication freudienne lorsqu'il déclare : « *On parle fréquemment de la toute puissance narcissique et de l'illusion mégalomane de l'enfant, or il ne s'agit là de rien d'autre que de la toute puissance parentale inversée* »¹ et il ajoute encore : « *le narcissisme primaire comme réalité psychique, ne peut être que le mythe primaire du retour au sein maternel* »², c'est-à-dire que le bébé va accomplir les rêves et les désirs que les parents n'ont pas pu réaliser et satisfaire, c'est ce que appelle Freud le « fantasme du bébé merveilleux ».

S'inspirant du mythe de Narcisse, Freud assimile l'image que voit Narcisse dans l'eau à l'image que voit l'enfant dans les yeux de sa mère et qui devient un objet érotique pour ce dernier, cette image lui permet de s'auto-admirer car : « *l'amour de soi n'est que le prolongement de l'amour de l'autre pour soi* »³.

Donald Wood Winnicott dans son livre *Jeu et réalité* parle du rôle de la mère et de son miroir pour le développement de l'enfant, il écrit à ce propos : « *que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement ce que qu'il voit c'est lui-même* »⁴, Lacan l'assimile quant à lui au « stade du miroir » où l'enfant se voit dans un miroir et va peu à peu reconnaître son corps, il va savoir que non seulement l'image reflétée reste qu'une image non saisissable mais que c'est l'image de son propre corps, pour échapper à cette angoisse qui se résume dans l'impuissance de l'enfant à se saisir, celui-là s'identifie au corps de sa mère qui va l'aider à conquérir sa condition de sujet.

¹ Laplanche Jean, *la vie et la mort en psychanalyse*, Ed. Flammarion, Paris, 2001, p. 22

² *Ibid*, p. 113

³ Decourt Pierre, « amour, a mort de soi », URL : <http://www.psychiatriemed.com/textes/40-dr-pierre-decourt/71-amour-a-mort-de-soi-dr-pierre-decourt.html>

⁴ Winnicott Donald Wood, « jeu et réalité », in « *quelques réflexions entre Narcisse et miroir* », in « revue française de phénoménologie et de psychanalyse », n°1, Ed Apôtres, Paris, 1952, pp. 32-41

II-3-3-2 Le narcissisme secondaire :

Vient ensuite le narcissisme secondaire qui désigne un état pathologique qui, en s'aggravant, apparaît dans les psychoses : les plus graves de toutes les maladies. Le sujet, par manque d'amour, va rompre tout lien affectif avec le monde extérieur et se replie sur lui-même en reportant son amour exclusivement vers son « moi » car ayant été déçu par l'amour d'autrui et spécialement celui de ses parents ; il s'enferme dans un monde imaginaire et aura comme fantasme primordial « la destruction du monde » car pour lui, le monde entier s'est écroulé ; alors il essaie, tant bien que mal, de se construire un monde propre à lui et dans lequel il pourra vivre sans être dérangé, un monde fait à son image ; il devient, ainsi, esclave de sa propre image : celle de son corps.

L'être unique, influent par son corps et par son esprit se manifestant dans son verbe, est autosuffisant, rebelle et indépendant dont les gens dépendent sans pour autant qu'il leur porte un désir quelconque. Avec sa famille c'est le maître suprême, l'unique dont les décisions sont toujours bonnes à suivre. En société il se croit médiateur entre Dieu et les hommes car il est, selon lui bien sûr, l'ombre de Dieu, figure de l'immuable, de l'immortel et de l'atemporel.

III- Mythocritique et mythanalyse :

La critique littéraire a soulevé, et dès sa naissance, une polémique particulière. Si on ne s'accorde pas sur une définition à donner à la critique littéraire, on est loin de s'accorder sur les attitudes qu'elle doit adopter : juger les œuvres selon un système de valeur, ou les connaître et les expliquer. Différentes approches sont nées. La critique littéraire a connu une évolution sans comparaison. Notre souci, à ce niveau de notre travail, n'est pas d'aborder la naissance ou l'évolution de la critique mais évoquer qu'à partir de la critique, une mythocritique surgit.

Les diverses critiques littéraires, anciennes et nouvelles se sont affrontées stérilement. Gilbert Durand a résumé les différentes intentions critiques en une sorte de « Trièdre ». Il a rassemblé dans ce « Trièdre », « les anciennes critiques », « la critique psychologique et psychanalytique », « les nouvelles critiques ».

Les anciennes critiques s'étalent du positivisme de Taine au marxisme de Lukacs. Ces critiques stipulent que l'explication du texte repose sur : « la race, le milieu et le moment ».

La critique psychologique et psychanalytique réduit l'explication à la biographie. Quant aux nouvelles critiques : « *l'explication serait dans le texte même, dans le jeu plus en moins formel de l'écrit et de ses structures*¹ ».

La mythocritique selon Durand intervient comme : « une méthode de critique qui soit une synthèse constructive entre différentes critiques littéraires² ». L'auteur de *Structures de l'imaginaire* précise que : « *la mythocritique, tout en tenant compte des progrès de chaque face du trièdre, de l'explication critique, veut les centrer de façon « centripète », sur ces entités symboliques coordonnées en un récit symbolique ou mythe*³ ». Ainsi Durand veut que la mythocritique soit l'aboutissement des critiques qui lui sont antérieures et que le mythe soit l'objet d'étude de cette mythocritique.

¹C'est la vision de Roman Jakobson et Greimas citée par G. Durand dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*.

²Gilbert Durand, *Op.cit.* 1992, p.308.

³*Ibid.* p.308.

En effet, Durand considère: « *la littérature et spécialement [le] récit romanesque* » comme « un département » du mythe. De ce fait, la mythocritique doit chapeauter toutes les études du mythe. Le philosophe grenoblois propose ainsi une méthode d'analyse littéraire qui est « la mythocritique ».

La notion de mythocritique appartient bien à Gilbert Durand. Elle apparaît tardivement dans son œuvre, bien après les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960 et *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, 1961. Le terme est paru dans une étude figurant dans le numéro quatre de la revue *Romantisme* et sous-titrée « Contribution à la mythocritique », en 1972. Durand atteste que : « *la mythocritique doit dévoiler un système pertinent de dynamismes imaginaires*¹».

Pour se préoccuper des mythes, la mythocritique sollicitera une autre discipline car elle est appelée à : « *comparer en des tableaux les grandes structures figuratives, [le] flux et [le] reflux (des mythes) en une culture*²».

La mythanalyse, cette discipline à la rescousse de la mythocritique : « *appartient d'abord à Denis de Rougemont*³». Elle désigne : « *Une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique, mais le sens sociologique*⁴». Donc, le rôle de la mythanalyse est d'établir des liens entre mythe, psychologie et sociologie.

L'entrecroisement mythe/littérature donne lieu à un texte littéraire que ce soit un mythe littéraire ou un mythe littérisé. Cette forme plurielle de la rencontre mythe-littérature fera l'objet de la mythocritique et de la mythanalyse. Pierre Brunel confirme nos dires en stipulant ceci : « *Pour moi, mythanalyse et mythocritique doivent se mettre au service du texte littéraire quand il contient, explicités ou implicites, des occurrences mythiques*⁵». Georges Dumézil a précisé que la coexistence mythe-littérature attribuera aux mythes une nouvelle fonction : « *Les mythes sont appelés tôt ou tard à une carrière littéraire propre*⁶».

¹Gilbert Durand, *Op.cit.* 1963, p. 290.

²Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.39.

³*Ibid.* p.38.

⁴Gilbert Durand, *Op.cit.* 1992, p.313.

⁵Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.39.

⁶Georges Dumézil : *Mythe et Epopée*, Ed. Gallimard, Coll. (Idées/ NRF), n° 32, 1979, p.15.

La mythocritique s'intéresse selon Pierre Brunel à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte. Cependant, et avant d'aller dans les profondeurs de cette analyse, ne faut-il pas préciser comment repérer ces mythes dans le texte littéraire ? En d'autres termes, et puisque la mythocritique travaille sur les mythes littéraires et les mythes littérisés, comment une discipline pareille peut-elle remonter au mythe d'origine ou à l'origine du mythe?

Dans cette perspective, Brunel propose trois modalités : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation. Selon lui et pour longtemps, ces modalités seront les plus fiables pisteurs des mythes.

L'émergence est considérée comme étant : « *l'analyse (qui) paraît plus légitime si elle part de l'examen d'occurrences mythiques*¹ ». Pour montrer cette légitimité, Brunel consolide sa modalité par des illustrations sur des émergences mythologiques dans un texte littéraire. Dans « Voyage », un poème de Baudelaire :

« *Les uns, joyeux de fuir une partie infâme,
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.
Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;
La glace qui les mord, des soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.*²

Le mot « La Circé » épargne à l'auteur des *Fleurs du mal* de raconter l'épisode odysseén. Brunel précise qu'il suffit à Baudelaire du nom, qui est le premier à émerger, d'une caractéristique « tyrannique », et d'un acte fondamental « la métamorphose ». Dans la même perspective, Brunel attire l'attention sur l'imprudence de voir La Circé partout, même quand elle n'est pas nommée : Car le rapprochement se fait par la synonymie des épithètes et l'indice est « seulement thématique ». Et c'est ce que reproche Brunel à Durand : « dans « *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme* », le

¹ Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.72.

² Charles Baudelaire : *Les fleurs du mal*, Ed. Poche, Paris, 2013, p.123.

commentateur introduit volontiers des noms qui ne figurent pas dans le texte¹».

L'auteur de *Figures mythique et visage de l'œuvre*, attribue le nom d'Héraclès au héros de *La Chartreuse de Parme* : Durand déclare que : « *c'est pour une raison d'obstétrique [...] que l'histoire de notre héros est commencée une année avant sa naissance*² ». Brunel rétorque que ce héros n'est en aucun cas Héraclès car Thésée et le Christ bénéficient à leur tour d'une double naissance.

Des cas particuliers d'émergence existent. Des structures qui peuvent être communes à plusieurs mythes sans en caractériser aucun, figurent dans divers textes. Brunel nous invite à voir ce qui se cache derrière les lignes : pour parler des récurrences mythiques.

L'irradiation : c'est un deuxième principe conçu par Brunel dans l'objectif de détecter l'occurrence mythique dans un texte littéraire. Selon l'auteur du mythe d'Electre : « *La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte*³ ».

Le concepteur des trois lois voit que : « l'élément mythique, même s'il est tenu, latent, doit avoir son pouvoir d'irradiation. Un titre, une épigraphe peuvent être une référence mythique⁴ ». Brunel évoque le cri sur lequel s'ouvre la seconde partie d'Aurélia de Nerval. « Eurydice ! Eurydice ! ». Pour lui : « (Une) double référence au mythe et à l'opéra ». La lecture du mythe est confirmée par la première phrase : « Une seconde fois perdue ! ». Cependant et encore une fois, Brunel met en garde contre la tentation de voir une irradiation excessive.

La flexibilité : cette notion est définie par Brunel comme : « *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*⁵ ».

¹Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.76.

²Gilbert Durand : *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme, Les structures figuratives du roman, stendhalien*, Ed. José Corti, Paris, 1961, pp. 24-42.

³Pierre Brunel, *Op.cit.*, 1992, p.82.

⁴*Ibid.* p.83.

⁵*Ibid.* p.76.

Selon Brunel, la flexibilité est une phase essentielle pour la reconnaissance et l'évaluation de la résistance du mythe. Une confrontation entre le texte et le schème du mythe fondateur s'avère indispensable dans la détection des mythes.

Après avoir testé, et durant longtemps, ces principes, Brunel reconnaît que : « *(le mythe) est ambigu, polémique, [...] susceptible de modification, adaptable, l'élément mythique est partout dans le texte¹* ». Et qu' « *(il) a cru pendant quelques temps qu' [il] pouvait formuler des lois. Mais la littérature offre une autre résistance que la matière. Aujourd'hui (il) 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 des règles générales²* ».

Pierre Brunel et Claude Lévi Strauss se sont intéressés à la relation mythe-littérature. Le mythe et la littérature ont en partage le récit. Celui-ci ne relève pas de la même logique dans les deux cas. Ainsi, les travaux de l'auteur d'*Anthropologie structurale* aboutissent à la forme qui se résume en : « *le mythe est simultanément dans le langage, et au-delà³* ».

Cette formule nous permet de revenir sur la présence des mythes dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine. Précisons avant tout que les travaux de tous ceux qui se sont intéressés à la présence des mythes dans les textes littéraires ont porté ou ont abouti aux mythes littéraires ou aux mythes littérisés et qu'il existe un cas qui n'est ni un mythe littérisé ni un mythe littéraire, mais un texte « mythisé ».⁴ Si on emprunte la notion de « mythisation » utilisée par Daniel Henri Pageaux dans *Littérature générale et comparée*, on peut l'appliquer à la présence du mythe de Sisyphe dans *Il était une fois un vieux couple heureux*. Cependant, avant de le faire, revenons sur la présence des autres mythes dans les romans : Méduse, Orphée, la caverne et le labyrinthe.

Dans *Une odeur de mantèque*, le mythe d'Orphée s'insère d'une manière qui renvoie à une réécriture du mythe. Les occurrences du miroir, l'insertion de rêves et la descente aux enfers attestent de la présence du mythe d'Orphée dans le texte de Khaïr-Eddine. Michel Butor, dans *La Modification*

¹*Ibid.* p.79.

²*Ibid.* p.72.

³Claude Lévi Strauss, *Op.cit.* p.30.

⁴Daniel Henri Pageaux, *Littérature générale et comparée*, Ed. Broché, 1994, p.97.

a évoqué, en parlant du mythe d'Orphée que : « *Les occurrences du miroir, lieu de conjonction de signes, révèlent le mode d'insertion et la réécriture du mythe¹* ».

De ce fait Mohammed Khaïr-Eddine, en incrustant des noyaux du mythe d'Orphée, a invité le mythe dans le texte. La diffusion du mythe dans l'écrit se présente comme des noyaux causant une irradiation.

A vrai dire, la mort, la résurrection, la descente aux enfers, le rêve, le miroir, appelé « schèmes » par Durand et « thèmes » par Henri Pageaux sont les fils conducteurs du mythe d'Orphée dans le texte de Khaïr-Eddine. Le récit a intégré en son sein une figure mythologique. Ce mythe représente selon Brunel : « *un langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, [qui] est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui²* ».

La diffusion d'un mythe dans un texte donne lieu à des relations mais surtout à des étincelles. Une fois identifiées, ces étincelles renvoient au mythe diffusé. A l'exemple du miroir renversant les rôles, un regardé devenu regardant est une image qui renvoie explicitement à Narcisse. Cependant, la ruse de l'auteur en rusant avec l'acte d'écriture (son personnage censé raconter l'histoire, est devenu celui à qui on raconte l'histoire) et celle de Thésée en rusant avec le regard de Méduse, convoque le mythe de Méduse et écarte celui de Narcisse. Brunel déclare dans ce sens que : « le texte littéraire aime à ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché ».³

Donc, d'une image ténébreuse à une descente aux enfers, le parcours mène au mythe d'Orphée et d'un miroir au mythe de Méduse, deux mythes desquels le récit s'est nourri.

Le labyrinthe et la caverne sont deux autres mythes auxquels Khaïr-Eddine a eu recours. A l'image de la caverne évoquée par Platon dans *La République*, la caverne incrustée dans le texte de Khaïr-Eddine aboutit à un peuple ayant perdu la notion du monde des lumières. Une insertion qui est le signe d'une intertextualité claire et nette. Cependant, le recours au mythe du Labyrinthe ou au Labyrinthe du mythe paraît différent : pas de Thésée, pas d'Ariane et pas de Minotaure dans le récit. La première lecture ne laisse aucun soupçon sur le fait que le texte se passe de toute mythologie,

¹Michel Butor, *La modification*, Ed. Poche, Paris, 1980, p. 212.

²Pierre Brunel, *Op.cit.* 1992, p.67.

³*Ibid.* p. 68.

néanmoins la succession des rues sans début et sans fin, sans noms et sans forme, les voyages sans destination, sans aboutissement et en perpétuel départ, la bâtisse théâtrale dédaléenne ou le personnage s'est égaré, les lieux qui se métamorphosent sans cesse, la caverne, la maison des ancêtres, le village, la montagne, la vallée, le(s) personnage(s) en éternelle modification créature-animaux-hommes- âmes,...et en éternelle perte et errance, sont autant de noyaux indicateurs de mythes.

Cette image de présence de mythe sans traces de mythologie renvoie à l'œuvre *Dans le labyrinthe*, d'Alain Robbe-Grillet que Brunel commente comme suit : « *Excepté le titre, le texte tend à se passer de toute mythologie¹* ».

Le mode d'insertion des mythes dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet est le centre d'intérêt de Brunel : « *il n'est pas d'Ariane, pas de Thésée, et pas davantage de Minotaure, dans ce labyrinthe constitué tour à tour par une ville monotone, qui n'est plus qu'une succession de carrefours et où les rues ont perdu leur nom, par le « réseau sans ordonnance » des traces de pas dans la neige, qui se complique davantage minute en minute, par le dédale des couloirs sans lumière²* ».

Ainsi, le retour, la perte, la résurrection, les ténèbres ne feront que signaler le mythe d'Orphée. La ruse, le miroir, le regardant devenu regardé, ne feront que pointer du doigt le mythe de Méduse. L'enfermement, la perte, l'errance, le schème dédaléen du parcours du voyageur, ne feront que renvoyer au Labyrinthe. La force, les ombres, la lumière, encore une fois l'enfermement ne font qu'évoquer le mythe de la caverne.

Des occurrences mythiques nous introduisent d'emblée dans des mythes ou dans l'antichambre des mythes, à l'image de l'expression de Khaïr-Eddine, « l'antichambre des enfers » et confirment ce qui n'était au début qu'un hypothétique rapprochement.

Dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, les traces du mythe sont pistées différemment. La grammaire de Claude-Lévi Strauss ne trouvera pas son champ d'application sur ce texte de l'auteur marocain. Les schèmes et les symboles de Gilbert Durand ne peuvent résoudre le problème. Pas

¹*Ibid.* p.68.

²*Ibid.* p.69.

d'émergence d'élément mythologique, pas de flexibilité et pas davantage d'irradiation. La recherche de la présence du mythe dans cet écrit exige d'autres moyens.

L'auteur a eu recours à une double mise en abyme. Un rêve hantant l'esprit du personnage principal et un poème, tous deux incrustés au cœur de l'esprit. Le contenu du rêve est un récit ayant la même structure que le texte (des essais qui se soldent à chaque fois par un échec) et un poème ayant le même contenu que l'histoire du récit (une sécheresse qui détruira une vie). Les deux écrits mis en abyme (le rêve et le poème) ont une structure circulaire et une fin tragique, un retour absurde au début, et un échec comme achèvement de l'histoire. Ainsi, le mythe de Sisyphe est incrusté dans la structure du rêve et du poème mis en abyme. L'activité du damné répète et prolonge celle du rêveur et de la fiancée de l'eau.

Peut-être faut-il préciser que la présence ou la présentation du mythe dans un texte littéraire a ses propres ruses. Explicite ou implicite, latent ou patent, le mythe exige du lecteur un sondage des abymes du texte. Car quelle que soit la fragilité de l'indice, il peut l'orienter vers une réminiscence obsédante. En effet, le texte de Khaïr-Eddine ne contient aucune allusion à la condamnation de Sisyphe, ni à sa mort, ni à son subterfuge, cependant une hypothèse insistante sur la notion de l'éternel retour-éternel échec et l'absurde répétition, fait naître une conformité entre la structure textuelle et la structure mythique.

Une hypothèse qui nous a orientée au début vers l'idée d'un noyau fuyant. Le cheminement de la recherche a fait escale devant la mise en abyme, une structure assurant toute conformité à celle du mythe de Sisyphe. A ce niveau de la recherche, la notion du mythe implicite, et du mythe latent s'est frayé un chemin vers notre pensée. La mythocritique, selon Brunel, se détache de la nécessité de l'explicite pur, elle a avantage à réduire le non-explicite, à l'explorer pour voir s'il ne demeure pas ici une trace, là, un écho.¹

En exposant le parcours théorique de la mythocritique et en créant les trois principes, Pierre Brunel a introduit toutes les traces et tous les échos possibles : noms de personnages-titres-noms des lieux,... . Gilbert Durand, en inventant la mythocritique lui a attribué des fonctions et lui a fixé des objectifs mais surtout, il l'a dotée de quelques notions et conditions : le

¹*Ibid.* p.71.

symbole, l'archétype et le schème. Raymond Trousson, de son côté, a préféré la notion de thème et Lévi Strauss a proposé l'unité minimale ou mytheme du mythe, à repérer dans le texte littéraire.

Le cas de la présence de Sisyphe dans l'écrit de Khaïr-Eddine se refuse aux trois modalités de Brunel (même si celles-ci sont remises en question par leur créateur même), aux conditions de Durand, à la perspective de Lévi Strauss, au schéma d'André Siganos et aux thèmes de Trousson.

Aucune de ces approches n'est valable dans ce cas si ce n'est les prérequis d'une culture autre. Autrement dit, si la double culture de l'auteur lui a permis ce recours aux mythes grecs, la double culture du lecteur lui permettra de repérer ces mêmes mythes. Une interculturalité visant les deux sens de l'acte littéraire, écriture et lecture, autorise le lecteur de déceler la conformité existant entre les deux structures : mythe – écriture.

Même si Brunel pense qu' : « *il serait triste et fastidieux de vérifier la conformité d'un texte à je ne sais quel canon mythique ! J'ai dit que l'écrivain prenait ses libertés¹* ».

La tristesse de Brunel serait légitime si la vérification de la conformité d'un texte à un mythe, n'avait d'objectif que la conformité elle-même. Cependant, celle-ci s'étend au repérage des mythes et à l'étude de leur apport au texte littéraire, ce qui donnera tort à Brunel. Et puis, c'est vrai que l'écrivain prend ses libertés mais personne ne peut nier que le lecteur aussi possède certaines libertés dans son interprétation.

Le lecteur ayant cette liberté, attribuée à la présence des ténèbres dans un texte, la conformité avec le mythe d'Orphée même s'il y a d'autres mythes grecs, faisant référence aux ténèbres. En effet, il faut un ensemble d'éléments récurrents pour signaler la présence sous-jacente d'un mythe. Car en reconnaissant à tout écrivain le droit à la fantaisie, à l'imagination et à la modulation, il faut reconnaître au lecteur le droit à la superposition, à la manipulation, et à la création.

La présence des mythes dans le texte littéraire forme une situation très compliquée où toute recherche demeure vaine. En se croisant, mythe et écriture deviennent plus polémiques que dans leur état initial. Ainsi, nous

¹ *Ibid.* p.80.

voici, quels que soient nos efforts, égarés dans un domaine de terminologies et d'approches en quête d'un mythe qui ne cesse de brouiller les pistes des chercheurs et des textes eux-mêmes.

IV- Ma fin est mon commencement :

La détection des mythes dans un texte littéraire soulève un problème critique quant à l'approche adoptée. Le mode d'insertion des mythes dans l'écrit n'est pas moins important. On ne peut coller à la coprésence entre mythe et écriture l'éternelle étiquette de « réécriture » ou d' « intertextualité mythique » car cette étiquette est, selon François Wahl : « Trop élastique pour qu'on puisse en user sans prendre de grandes précautions¹ ».

Plutôt que de fouiner dans la théorisation de la manière dont le repérage s'est effectué ou du mode d'insertion qui permet de classer la présence du mythe dans le texte, réfléchissons sur l'insertion en elle-même et ce que l'ensemble des mythes incrustés par Khaïr-Eddine dans ses romans a comme écho sur l'écriture.

Commençons à ce stade de notre recherche qui s'approche de sa fin, à mettre en relation les six mythes choisis dans les trois romans de Khaïr-Eddine.

Nous avons enquêté dans un sens où le mythe s'est adapté au texte littéraire. Il s'est approprié une fonction. Il a été détourné de sa source. La notion la plus précieuse révélée par les mythes convoqués dans les romans est sans doute celle du « retour ». Observons de près les piliers fondateurs de ces mythes. Le mythe de Sisyphe s'appuie sur quatre éléments : une condamnation, un subterfuge, un retour et un échec éternel. Une condamnation à soutenir un rocher gigantesque et à le pousser vers le sommet d'un tertre, un échec car le rocher ne cesse de retomber, un subterfuge lorsque Sisyphe ordonne à son épouse, de laisser son cadavre sans sépulture, pensant ainsi se voir bénéficier d'une sorte de survie. Sisyphe expiait-il son indiscretion qui l'avait poussé à révéler au dieu-fleuve Aspos que sa fille Egeine avait été ravie par Zeus ? Ainsi le très rusé qui s'est surtout entêté dans le refus de la mort, s'est retrouvé condamné malgré son subterfuge à un éternel retour (le quatrième pilier) soldé par un éternel échec. Plusieurs sont ceux qui se sont entêtés jusqu'à la mort.

¹ Dans l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Texte repris comme introduction générale dans T. Todorov, *Poétique*, Ed. Le Seuil, Coll. « Points », n° 45, 1968, p.1.

Dans la mythologie grecque, Orphée, sollicité dans *Une odeur de mantèque*, s'est opposé à son tour à la mort. Le mythe d'Orphée gravite autour de quatre éléments à travers lesquels une analogie avec ceux du mythe de Sisyphe est apparente. Un échec, un subterfuge musical, la lyre et sa voix. L'absurdité de ce mythe se résume dans la question suivante : et si Orphée avait fait confiance aux dieux ? Il aurait pu retrouver sa femme. Sisyphe est condamné à un retour. Orphée, son retournement est la source de son désastre.

Le mythe de Méduse, coprésent avec celui d'Orphée dans le même récit, révèle des points analogiques avec ceux de Sisyphe et d'Orphée. Méduse a effectué un retournement mais elle l'a aussi subi.

En lui appliquant le subterfuge du miroir, Méduse, censée métamorphoser qui la regarde en pierre, s'est elle-même métamorphosée. La source du malheur, devient victime de son propre malheur. La malédiction de tous ceux qui ont été transformés en pierre par Méduse, a eu une revanche : Méduse a échoué.

Remarquons que le retournement est un retour. Orphée, en se retournant, voulait déplacer son regard sur un espace qu'il avait déjà quitté. Son regard se retourne vers le lieu précédent celui dans lequel il se trouve quand il effectue son retournement. Méduse représente le même cas mais d'une autre manière ou sous un autre prétexte.

Pour le mythe de la caverne et du labyrinthe présents dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, le retour s'impose comme pilier analogique entre les deux mythes. Le labyrinthe, un parcours de perte et d'errance, enferme le secret de son issue dans ses entailles. Un point de départ devient sans cesse un point d'aboutissement, ce même point n'est autre qu'un point de départ. Ainsi, un éternel retour qualifie tout parcours labyrinthe. Cependant, la ruse est toujours à la rescousse, le fil d'Ariane intervient et met fin à l'égarément de Thésée. Quant à Khaïr-Eddine, il est toujours en quête de ses repères : « *C'est lui-même qui le dira, je ne suis ici que pour les repères¹* ».

Le mythe de la caverne confère au retour un rôle très important. Le retour de l'homme délivré de ses chaînes vers ses compagnons est le centre autour duquel gravite l'intérêt du mythe. C'est un retour porteur de savoir et de connaissance.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.142.

Essayons maintenant d'examiner de près les passerelles tissées entre les mythes d'un côté et l'écriture de Khaïr-Eddine d'un autre. Sisyphe avec son éternel retour et échec est l'image d'un village où la vie du vieux couple est dite heureuse, et où tout paraît normal jusqu'au jour où la modernité intervient. Celle-ci dicte ses lois, elle sodomise village et villageois. Le désastre se substitue à la vie, le malheur au bonheur et le néant à l'existence. Ce n'est pas le premier désastre que le village subit. L'égoïsme de l'homme le pousse à surexploiter tout ce qui est rentable; son égoïsme donne lieu à des résultats néfastes : « *Cette calamité n'est donc pas si naturelle qu'on le prétend. Ses causes sont essentiellement humaines, affirma le vieux¹* ».

Ce village subit un cycle étrange, vie – sécheresse- désastre- survie, ... Une forme cyclique qui est aussi bien apparente dans le parcours de vie du village que dans le rêve et le poème insérés au cœur du récit.

La caverne évoquée dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* fait écho à celle du mythe de Platon. Les créatures habitant la caverne ou « la ville-caverne » sont en éternel retour. Ils la quittent la nuit et y retournent dès le lever du jour. Le labyrinthe incrusté dans le même écrit, a une part primordiale, dans la manière dont l'écrit révèle le retour. L'errance, la perte et l'enfermement d'un peuple reflètent une perte de mémoire et de repères mais aussi une écriture que nous oserons appeler « Labyrinthique ».

Pour sa part, Orphée, dans *Une odeur de mantèque* assume le retour autrement. Le personnage principal étale ses souvenirs, de l'enfance jusqu'au jour où il a décidé de les raconter. Ce retour vers les souvenirs est l'une des figures de l'insertion du mythe d'Orphée dans l'écrit de Khaïr-Eddine. Orphée se retourne par méfiance pour vérifier et pour s'assurer et se rassurer que sa femme est là, qu'il est bien en train de remonter, avec elle à sa suite, de l'enfer. L'auteur se retourne par stratégie pour puiser dans le mythe, son émotion de retour à la mémoire. André Siganos a évoqué ce recours à la mémoire pour insérer le mythe d'Orphée : « *Cette émotion là qu'il nous faut explorer, née de la double valeur d'un retournement qui peut ou non produire le retour²* ». En effet, André Siganos a exposé une idée d'une importance

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2002, p.118.

² André Siganos : *Littérature et Mythe, Nostalgie de l'archaïque*, Ed. PUF, Paris, 1999, p.18.

irréprochable, pour lui : « *Toute écriture est en effet vouée au retournement dans l'espérance du retour*¹ ».

A côté d'Orphée, Méduse affleure à un point culminant dans le roman. La perte de la mémoire manifestée par une perte des conventions d'écriture et des mots. Ne devient-on pas une statue lorsqu'on perd ses mots ? Dans un cas identique, on est tombé sous le regard de Méduse et on s'est changé en pierre car on est tombé sous le regard d'un mot qui nous manque.

Le retour a pris une ample dimension dans les trois romans. L'échec, de son côté, a contribué à la thématique majeure des romans. A travers le mythe de Sisyphe, du labyrinthe, d'Orphée, de Méduse et de la caverne, l'échec est partout. L'image de désolation sur laquelle s'ouvre et se clôt le roman intitulé *Il était une fois un vieux couple heureux*, l'antichambre des enfers dans laquelle a atterri le vieux d'*Une odeur de mantèque*, la caverne, havre de paix, où vivaient les restes d'hommes, le parcours labyrinthique emprunté par ces créature sans pieds et sans mains, tout renvoie à l'échec.

Le retour et l'échec sont les signes fondamentaux d'un tissage entre mythe et écriture. Si on fait appel à la mémoire pour incruster le mythe d'Orphée dans le texte, Khaïr-Eddine a eu recours au mythe d'Orphée pour dire ses souvenirs d'enfance mais surtout les souvenirs d'êtres épuisés par les maux d'une société où tous les signaux de la catastrophe sont allumés.

¹ *Ibid.* p.18.

V- Le "Souffle" de Khaïr-Eddine :

La mise en relation entre les mythes analysés dans les romans de Khaïr-Eddine, révèle d'autres faces latentes dans cette écriture. L'auteur est parti d'un mal de vivre. Il a écrit l'errance, l'échec, la douleur, bref le délire.

Essayons de revoir ensemble le parcours d'écriture de cet auteur devenu l'enfant terrible de la littérature maghrébine. Le « Sudiste », comme il préfère être nommé, a grandi dans une famille où le père s'oppose complètement aux souhaits de son fils : devenir poète. Il a commencé à écrire en cachette. Durant son adolescence, il choisit la compagnie d'un jeune poète. Dès cet âge, il commence à écrire « *des poèmes pour des filles hypothétiques*¹ ». Il est pris en flagrant délit, et la sanction ne se fait pas attendre. Il s'est accroché à son rêve malgré tous les obstacles. Son inspiration fait précocement de lui un écrivain en devenir voué à un certain type de créativité, à savoir celui qui s'organise par et dans « *la transgression des tabous et des conventions* ² ». Une transgression et une révolte sans précédent. Il a commencé par se révolter contre son propre géniteur. Le visage paternel évoque une image sombre dans son esprit. Cette image taciturne est due à la dictature exercée par le père sur son descendant. La dictature est justifiée par le besoin, la situation économique mais surtout par la société. Le géniteur de Khaïr-Eddine avait besoin d'un bras de plus dans la famille, un bras rentable et non pas épris de griffonnage.

Néanmoins ce griffonnage devient écriture et celle-ci devient création, puis compilation et par la suite compétition, concurrence et révolte. Son inspiration à vocation iconoclaste a meublé son enfance, son adolescence et par la suite son âge adulte pour donner lieu à de magnifiques romans et de superbes poèmes. Le brouillage générique dans l'écriture de Khaïr-Eddine, brouille toutes les pistes de lecture. Sa subversion des dogmes littéraires a su prendre en charge sa révolte acharnée contre les croyances ancestrales, le père, Dieu, la société, le roi,... tous étaient ciblés par la plume de l'auteur d'Agadir. En écrivant des paroles d'homme, l'auteur marocain a exposé l'image meurtrie de toute une existence. Rien n'a échappé à son encre, la pauvreté, la sécheresse, le travail de la terre, les avantages et les inconvénients de la civilisation, la colonisation, les villes côtières, le séisme, le tourisme, les

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2004, p.24.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.148.

fléaux sociaux, l'émigration, la femme et tout ce qui lui est relatif (habits, cuisine, bijoux, mariage, viol, inceste, travail, violence) mais aussi la mauvaise interprétation de la religion qu'est la désacralisation de la société : « *La religion n'est pas un bordel, pas une récompense. C'est le refuge de l'homme harassé, écœuré de la vie terrestre¹* ». Le Sudiste a écrit sur tout ce qui touche à l'être humain en particulier et à la société en général : « *Oui, quand j'étais jeune, j'écrivais sur l'amour, la nature, la beauté, le courage... Maintenant aussi, mais c'est différent. Je pense aux choses sacrées, à la beauté aussi, (...) aujourd'hui cette humanité farfelue me donne du souci comme si j'en étais responsable²* ».

Les romans de Khaïr-Eddine sont un miroir reflétant un pays où règne la dictature. « *Un pays exsangue où hurle une meute d'Hyènes³!* ». Etant enfant, il refusait d'abandonner l'écriture et il s'est opposé au désir de son père ; devenu adulte, il ne tolère aucune oppression. Son écriture a irrité le pouvoir, les corrompus et les corrupteurs, les hauts cadres de l'état, l'armée, la police, ... Nul n'est épargné. Cependant sa sanction est au même degré que sa révolte : « *Ils lui ont fait bouffer le bâton mais la poésie ne voulut point le quitter⁴* ». Car sa conviction n'a jamais changé et il sait très bien qu'il s'agit d'« *un régime réfractaire à la vie et à l'intelligence⁵* ». Sa conviction est profonde au point de harceler le pouvoir : « *Les rois de nos jours ne font plus la guerre. Ils veulent vivre en paix entre eux. La seule guerre qu'ils aiment faire, c'est bien celle qui consiste à écraser le peuple, à le museler, le maltraiter souvent pour qu'il ne puisse jamais relever la tête et demander des comptes⁶* ».

Khaïr-Eddine n'a pas baissé les bras car : « *(...) dans (son) sang coulait la plus terrible violence⁷* ». La révolte est intégrale. Il vitupère contre l'oppression. Il dénonce, et le mot est faible, l'autorité patriarcale. Il conteste les religions et les croyances. Aucune figure, fût-elle la plus sacrée, n'échappe à ses foudres : « *Je m'en fous du roi⁸* ».

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2001, p.148.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2004, p.150.

³ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.140.

⁴ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2001, p.150.

⁵ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.138.

⁶ *Ibid.* p.30.

⁷ *Ibid.* p.122.

⁸ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2001, p. 148.

Si l'enfant terrible de la littérature maghrébine a fait voler en éclats les valeurs sclérosantes de la société, il s'attaque aussi aux conventions littéraires. Sa poésie est introduite par la narration sur scène. Théâtre, prose et poésie se disputent l'espace du roman. La transgression est dans les différentes voix d'écriture. La revue « Souffle » est la source à laquelle Khaïr-Eddine s'est abreuvé, mais il a aussi participé à son alimentation. L'auteur marocain refuse l'appartenance à un « clan » littéraire quelconque ; « *En fait, (il) voulait donner à son engagement d'écrivain une force franchement sociale et historique. Pour y parvenir, il urgeait qu'il appartienne non plus à un seul clan, (...) mais à tout un peuple¹* ». Cet engagement n'est pas sans contraintes : « *Je ne puis tout transcrire sous peine d'être moi-même radié de ce globe²* ».

Khaïr-Eddine a opéré un choix. Quant au genre de création qui le passionne. Un mûrissent d'une conscience heurtée le mène vers le chemin de la révolte. Pour lui les règles auxquelles sont soumis les textes littéraires sont archaïques. Il veut se démarquer de ceux qui n'ont pas su ou voulu faire fructifier leur génie dans la meilleure optique. Aussi s'en prend-il à « *ceux qui savaient lire (mais) transformèrent le monde en pourriture³* ».

Sa démarcation commence par sa manière de recourir aux mythes qui semblent archaïques. Il a intégré à ses écrits des mythes reflétant son délire et livrant une partie de ce mal de vivre qui le ronge. Involontaire ou voulue, la présence de ces mythes entoure l'auteur d'une certaine ambiance. Le mythe de Sisyphe consolide le procès en creux d'une écriture circulaire mais aussi il met en valeur le rêve. Le mythe d'Orphée et de Méduse révèlent l'intérêt d'un miroir installé au seuil de l'écrit. Le mythe de la Caverne et du Labyrinthe inspirent son écriture dédaléenne ou son labyrinthe d'écriture.

Si le choix de l'auteur d'Agadir est loin d'être fortuit, l'analyse de son écriture atteste d'une indécidabilité. Entre mythe et écriture, l'auteur s'est servi du mythe comme stratégie d'écriture. Nos lectures demeurent partielles et nos analyses demeurent relatives si ce n'est imparfaites car cette stratégie d'écriture nous installe dans un doute suprême. Est-ce que le procès en creux, la mise en abyme d'un récit que Victor Hugo nomme « récit satellite »,⁴ et le rêve mettent en valeur le mythe de Sisyphe et ne forment que des indices

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.150.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2001, p.50.

³ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.168.

⁴ Cité par Jean Ricardou dans *Le nouveau roman*, Ed. Le Seuil, Coll. Points, Paris, Ed 1990, 1ère Ed. 1970, p.62.

mythiques, ou est-ce le mythe incrusté dans l'écrit à travers ce que nous avons appelé la forme et la forme du contenu qui deviennent des indices mythiques et révèlent la structure circulaire du récit satellite, du rêve et du récit qui les contient?

Nous avons pensé que nous pouvions comprendre l'écrit de Khaïr-Eddine, en le décortiquant, cependant, la décortication a révélé que ces écrits sont minés. Ils font éclater à chaque instant une coque renaissante.

En effet, le miroir, dans *Une odeur de mantèque*, offre une situation d'écriture où son introduction soulève une polémique. Le miroir étant une stratégie d'écriture littéraire, son reflet dans l'écrit de l'auteur est particulier. Il a donné lieu à des mythèmes qui ont révélé la présence de mythes, ceux d'Orphée et de Méduse, entre autres. La mort, l'aventure temporelle et périlleuse, les animaux qui grouillent, le fait que tout fuit et que rien ne peut être rattrapé, le rêve et l'obscurité, ces éléments nous ont fourni en premier lieu une situation de ténèbres, (selon Gaston Bachelard, « *une seule tâche noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en situation de ténèbres¹*»), par la suite, le voile est levé sur le mythe d'Orphée.

A son tour, le mythe de Méduse est manifeste dans l'écrit à travers deux évènements. Le premier se résume dans l'inversion des rôles, le regardé devient regardant et le narrateur devient récepteur de l'histoire. Le miroir raconte au vieux ce qui est censé être raconté par le vieux lui-même. Le second évènement est celui relatant la terreur paralysante que le vieux a eue en se mirant. « *Une image triste, chétive, ridée, crottée et pleine d'insignifiance²*», est reflétée par ce miroir magique. Lorsque le vieillard découvre sa caducité, il se découvre.

L'aveuglement comme la caducité ne peuvent-ils être une infirmité de l'intelligence ? En partant de ce point, Khaïr-Eddine superpose l'acte de Méduse à celui du vieux, pour exposer à travers un voyage onirique dans les terres du sud, qui mêle magie ancestrale et modernité sauvage, l'image d'un vieillard qui, depuis qu'il a volé un miroir au marchand ambulant, crache crapauds et serpents. Cette image n'est qu'une quête de soi, d'une identité,

¹ Gaston Bachelard, *Terre et repos*, Ed. Broché, Paris, 2004, p.76. 1ère Ed. 1948.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 2001, p.68.

d'une origine, d'une société de justice. Khaïr-Eddine l'a expliqué : « *je ne suis ici (dans ce récit) que pour les repères¹* ».

De l'échec éternel à l'infirmité de l'intelligence l'auteur s'arrête devant l'entrée de la caverne après avoir emprunté un parcours labyrinthique représentant une errance et une perte du peuple mais surtout l'esprit cavernicole de ce dernier.

En suivant le fil conducteur entre les différents mythes analysés, nous avons déduit que l'intelligence, la connaissance et le savoir forment le point d'aboutissement des mythes utilisés comme stratégie scripturale. L'ignorance de Sisyphe, nourrie de sa ruse, l'a condamné à faire monter un rocher, en d'autres termes elle lui a fait subir un éternel échec. L'ignorance d'Orphée causée par la méfiance lui a causé une éternelle perte. L'ignorance de Méduse de sa propre image et réalité, l'a transformée en pierre. L'ignorance de Thésée de l'endroit où se trouve le Minotaure l'a obligé à parcourir le labyrinthe et enfin, l'ignorance des hommes de la caverne d'un monde autre que leur endroit obscur, les a menés à vivre dans les ténèbres.

Les villageois dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, ignorant les dangers de la modernité, sont condamnés au désastre. Le vieux d'*Une odeur de mantèque* est condamné aux enfers et à une éternelle perte et à un fatal échec qui ne sont dus qu'à son ignorance de la réalité du miroir volé : hanté, il ne se brise pas et cause des tourments à son possesseur. Entre les villageois et le vieux, le peuple qui rêvait d'une vie stable est condamné à une éternelle errance.

L'ignorance, source de tous les malheurs, relie les différents personnages des différents romans étudiés. En usant des mythes, Khaïr-Eddine a su exposer la situation meurtrie d' « *un peuple [qui] chassé loin des villes croupissait dans la brousse, se nourrissant de racines et de sauterelles, de petits oiseaux et de termites²* ». Un peuple dominé par la peur, l'ignorance et les croyances accablantes, est condamné à son propre rêve. A son réveil, il découvre la face cachée de sa vie décevante à travers l'injustice, la dictature, le meurtre, la violence, la corruption... Ce qui exige du peuple qu'il se débarrasse de ses préjugés, de sa violence et qu'il trouve refuge dans le savoir et la connaissance. Il doit acquérir sa liberté au prix de son sang. Il doit vivre

¹ *Ibid.* p.50.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.138.

non comme une créature avilie mais comme un être digne d'une vie meilleure.

Le premier pas vers toute liberté est le savoir : l'écriture littéraire est un savoir qui n'est pas donné à tout le monde. User de cette arme pour acquérir la liberté est le slogan de l'auteur du *Déterreur*. Mais ce qui est plus important que l'écriture, c'est la révolte par l'écriture : « *Pour moi, toute forme de liberté passait d'abord par la transgression des tabous et des convenances¹* ».

Khäir-Eddine a adopté ce slogan. Il l'a appliqué sur ses romans. Il a puisé dans l'archaïque pour inciter le peuple à se libérer des pensées archaïques. Il a donné aux mythes un nouveau souffle qui n'est en réalité que son propre souffle.

¹ *Ibid.* p. 124

VI- Pouvoir de l'écriture, charme du mythe

A priori, l'auteur d'Agadir a opté dans son parcours littéraire, pour une écriture hétéroclite. Entre un brouillage ou une non indication générique, la plume de Khaïr-Eddine a entamé la guerre : « *Le roman est mort vive la poésie (...) Le théâtre est mort (...) vive l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus d'écrire*¹ ». La pulvérisation et l'anéantissement des genres libèrent l'écriture et vice-versa « *Les mots marchent entre deux gares pour une nouvelle destination*² ».

Les destinations de l'auteur sont nombreuses, ses stratégies d'écriture le sont aussi. Il a usé du mythe, tout en étant fortement présent, dans l'écrit, celui-ci est diffus et noyé dans une pluralité d'analyse, d'études et de visions. L'une de ces visions stipule que si le mythe a donné lieu à une double évolution, du récit mythique à l'avènement du discours logique, et de la transmission orale à la littérature, il a à son tour subi des modifications, des transgressions et une réduction progressive. A cet égard, le théoricien de la littérature Harald Weinrich explique que : « *le mythe subit une réduction, perdant peu à peu son statut narratif pour devenir un symbole*³ ». Mircea Eliade stipule de son côté que : « *le mythe est véhiculé par une tradition orale*⁴ ».

N'est-il pas une histoire, un récit fondateur, anonyme et collectif ? Une fois mis par écrit dans des textes singuliers, le mythe connaîtra un seuil de dégradation. Claude Lévi Strauss affirme dans son étude sur le mythe et le roman que : « *Le passage de l'oralité au texte littéraire marquerait une exténuation du mythe*⁵ ». Florence Dupont rejoint l'avis de l'auteur d'*Anthropologie structurale* et soutient que : « *Le mythe ne serait vivant que dans sa transmission orale, qui se faisait dans des récitations publiques, à la fin des repas communautaires*⁶ ».

Nombreux sont ceux qui ont une image négative de l'insertion du mythe dans la littérature. Le revers de cette image est plus optimiste. On voit,

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1970, p.155.

² *Ibid.* p.156.

³ Cité par Pierre Brunel dans *Mythocritique, Théorie et parcours*, p.152.

⁴ Mircea Eliade, *Op.cit.* 1963, p.68.

⁵ Claude Lévi Strauss, *Op.cit.* p.142.

⁶ Florence Dupont, *L'invention de la littérature*, Ed. Poche, Paris, 1998, p59.

dans l'incrustation des mythes dans les textes littéraires, une survie. La littérature leur permet de survivre. Relevons avec Pierre Brunel que : « *le rôle capital joué par la littérature et par les arts est celui d'être un « conservatoire des mythes*¹ ». Remarquons que cette thèse nous permet de dire que c'est parce que le mythe est « enrobé » de littérature qu'il peut encore subsister. La littérature est le garant de la survie du mythe. Cette survie s'oppose à une exténuation ou à « *ce dernier murmure de la structure expirante* », selon l'expression de Claude Levi Strauss, ou tout simplement à « la mort des mythes ». Daniel Mortier estime que : « *la mort des mythes est assimilée à la fin de l'appropriation, à l'impossible fusion des deux horizons, celui du mythe et celui de la littérature*² ».

Néanmoins, toute conservation finira par l'exténuation. Le mythe appréhende lors de son passage dans la littérature, une mort. Et puis, qu'en est-il de Don Juan, de Tristan et Yseult, Faust,... Ne sont-ils pas des mythes nés d'une création littéraire ? Comment la littérature peut-elle participer à l'exténuation des mythes si elle est arrivée à en créer ?

Les critiques, sur ce point seront abondantes et diront que ce sont des mythes littéraires et que la littérature est incapable de créer des mythes ethno-religieux. Certes, la création littéraire a donné lieu à des mythes littéraires où il n'y a pas d'aspect fondateur, anonyme, collectif et vraisemblable du mythe mais elle a aussi créé Orphée-roi de Victor Hugo,³ Œdipe,⁴ Thésée,⁵ Perséphone⁶ et Prométhée⁷ mal enchaîné d'André Gide. Il s'agit de récits fondateurs repris par des textes littéraires. Et les critiques ont donné à ces nouveau-nés, le nom de mythes littérisés.

Sans que nous ayons besoin de le souligner avec plus de force, il est ici totalement évident que la présence du mythe dans la littérature n'est pas une expédition qui parvient uniquement au mythe littéraire ou un mythe littérisé.

Le mythe est à la fois image, histoire, symbole et structure, mais, il est aussi : « *Un langage préexistant au texte*⁸ », selon l'expression de Pierre

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. Rocher, 1988, p11.

² Daniel Mortier, *Mythes et littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Paris, Sorbonne, 1994, p11.

³ Victor Hugo, *Orphée-roi*, La légende des siècles, Ed. Poche, Paris, 2002, p.233

⁴ André Gide, *Œdipe*, Pièce, 1930.

⁵ Thésée, 1946.

⁶ André Gide, *Perséphone*, 1934.

⁷ *Le Prométhée mal enchaîné*

⁸ Pierre Brunel, *Op.cit.* 1988, p.13.

Brunel. D'une transmission orale à une trace écrite, une œuvre naît et un mythe meurt. Cependant, le mythe, en intégrant la littérature, perd son authenticité et acquiert une pluralité de versions. Il subit des modifications, il donne naissance à des mythes littéraires et des mythes littérisés mais aussi à une littérature mythique, mythisée ou mythifiée.

En scrutant l'expression de « mythe littéraire », nous constatons de prime abord que le mythe précède la littérature. S'il est vrai que généalogiquement parlant, le mythe est à l'horizon de la littérature, il le sera aussi bien en amont qu'en aval, à son origine et à sa fin. Ce qui montre que le mythe n'est pas un corps étranger à la littérature, il lui est consubstantiel. De ce fait, pourquoi valorise-t-on le mythe littéraire et littérisé au détriment d'une littérature mythisée ?

Considérons que le commentaire mythocritique s'intéresse à la lecture des mythes dans le texte littéraire même si l'identification s'est limitée à un unique. Ainsi, ce qui est ni un mythe littéraire, ni un mythe littérisé, se frayera une place importante et expose un cas d'une insertion mythique dans la littérature et où celle-ci valorise le mythe.

Le discours littéraire de Khaïr-Eddine a sollicité le mythe. L'exemple du mythe de Sisyphe nous montre que ce mythe s'épanouit et fait épanouir le texte. On ne peut s'empêcher de se demander comment ce mythe assure son propre épanouissement et celui de l'écrit. La première partie de cette réponse est que le moule structural spécifique au mythe de Sisyphe a inspiré l'auteur marocain. Le récit du vieux couple ainsi que la mise en abyme contenue dans ce même récit, ont adopté la même structure. Le mythe devient une source de création pour Khaïr-Eddine. La deuxième partie est la plus dialectique. Le texte de Khaïr-Eddine assure une transmission au mythe de Sisyphe, une survie, une sauvegarde et une conservation.

Il est vrai que le mythe n'est pas authentique. Le récit fondateur, anonyme et collectif sont absents mais la structure est identique, le retour éternel et l'échec sont analogiques. Les villageois, en surexploitant terres et puits, causent le désastre. On remédie par un recreusement des puits, une autre surexploitation intervient et mène au même résultat. Le récit mis en abyme et mettant en lumière le processus de symbolisation fourni par le mythe incrusté dans le discours littéraire, est plus significatif. Sisyphe est consubstantiel au récit de Khaïr-Eddine. Sisyphe a reflété la situation

calamiteuse du village où les désastres se succèdent et n'aboutissent qu'à un anéantissement. Chaque échec de Sisyphe renvoie à celui des villageois. Sa condamnation est celle des villageois affrontés à leur destin.

L'insertion du mythe de Sisyphe ne fait partie d'aucun mode d'insertion intertextuelle du mythe. Il n'est ni une citation, ni une allusion, ni un pastiche, ni même une parodie. Le repérage de ce mythe n'a pas été effectué par la découverte de ce que Durand nomme « constellation », ce que Brunel appelle « signe » ou ce que Levi Strauss désigne par « mythème ». Mais le mythe est bel est bien présent dans le texte.

L'intérêt porté sur la coprésence mythe-littérature favorise le mythe et vise l'influence de l'écriture littéraire sur le mythe. N'a-t-on jamais pensé voir cette coexistence autrement ? Au lieu de faire du mythe une victime et de la littérature l'unique coupable ou l'excellente salvatrice, inversons les rôles : l'écriture n'est-elle pas une victime des mythes. Elle ne peut supporter leur charme et elle finit par tomber dans les mailles du filet. L'écriture cède au charme du mythe. Elle l'invite, l'entoure et l'enrobe mais il profite de tous ses désirs, ses objectifs et ses structures, et les aspire. Il se nourrit de l'écrit, il le fascine et le façonne.

A chaque naissance d'un mythe, on assiste à un texte mythisé, rénové et modernisé. Tel est l'intérêt de l'inscription d'un mythe dans un écrit littéraire. Le mythe s'intègre à l'écrit, tel un germe qui se dépose sur un cadavre, le recouvre de chair, mais l'écrit intervient pour faire couler un nouveau sang, ressuscitant le mythe et rénovant l'écriture.

Le miroir, dans *Une odeur de mantèque*, est le signe de Méduse. Ses lumières et ses ténèbres, l'enfer et le paradis nous ont orientés vers Orphée. La perte, l'enfermement et les lieux clos, nous ont suggérés le mythe de la caverne et du labyrinthe. En juxtaposant cette intégration des mythes à une écriture bouleversant tous les dogmes, le résultat sera sans conteste, une écriture rénovatrice.

CONCLUSION

Parvenue au terme d'une étude que nous souhaitions aussi concise que possible, nous sommes en droit de nous demander si les mythes que nous avons relevés sans exhaustivité mais néanmoins dans leur très grande symbolisation, signification et récurrence, expliquent vraiment la relation entre mythe et écriture dans une œuvre appartenant à la littérature maghrébine d'expression française.

Notre curiosité est allée jusqu'à citer sans exhaustivité les chercheurs qui se sont intéressés à la relation entre mythe et écriture littéraire. Le nombre est surprenant : Pierre Brunel, Claude Levi-Strauss, André Siganos, George Dumézil, Gilbert Durand, Yves Chevrel, Henri Pageaux, Marie Huet Brichard, Philippe Sellers, Pierre Albouy, Roland Barthes, Roger Caillois, Camille Dumoulié, Mircea Eliade, Harald Weinrich, ... et la liste est encore longue. Des œuvres entières ont la relation entre mythe et écriture comme centre d'intérêt. Cependant, un constat a attiré notre attention : l'ensemble des titres des recherches fait précéder l'écriture sur le mythe. Et le résultat est sans aucun doute, un intérêt sans précédent manifesté dans les analyses portant sur la présence du mythe dans l'écriture. Cet acharnement s'explique par l'évolution du statut du mythe et le parcours emprunté par la littérature.

Certes, de nos jours, le mythe est désacralisé mais il a acquis d'autres caractéristiques. Sa rencontre avec l'écriture lui conserve sa situation symbolique, sa puissante organisation structurale et son éclairage métaphysique, mais lui fait perdre son caractère fondateur et véridique.

Néanmoins, loin de la littérature, tout devient mythe. Chaque époque et chaque société a ses propres mythes. Les *Mythologies*¹ de Barthes sont dépassées par les *Nouvelles Mythologies* de Jérôme Garcin.² La France de Coty, vue comme un mythe pour Barthes, est devenue celle de Sarkozy pour Garcin. L'ancien franc est devenu l'euro, le steak-frite, sushi, la DS, le 4x4 et le visage plâtré de Garbo est devenu le corps huilé d'Emmanuelle Béart. De 1957 à l'année 2007, la liste des mythes a complètement changé. A ce rythme de métamorphose, nos enfants auront leurs propres mythes.

¹ Roland Barthes, *Op.cit.* 1957, p.89

² Jérôme Garcin, *Nouvelles mythologies*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 2007. P.76

Un point commun reliera les mythes quelles que soient la société et l'époque dans lesquelles ils se manifestent : l'objet, l'acte, le lieu, l'invention, non seulement inhabituels mais qui surprennent par leur impossibilité de se produire, de se réaliser ou d'exister. La jeunesse éternelle en est la meilleure illustration. Le botox écarte ou retarde une période et un état fatal, la caducité.

Durant les années soixante-dix, l'existence d'un téléphone portable dépassait notre imagination et notre conception. Maintenant, nous nous regardons en parlant grâce au Viber, au Skype, et à des distances illimitées. L'IPad, les tablettes, le Bluetooth, Twiter, Facebook, et tous ces moyens de communication ultra-rapides et ultra-efficaces témoignent que tout est mythe et que seul le temps a la capacité de mythifier ou démystifier.

Le mythe a le caractère d'un caméléon. Il s'adapte au milieu dans lequel il se trouve. Ainsi, il contamine le texte littéraire et lui dicte ses lois.

Mythe et écriture, nous y sommes suffisamment revenus, est aussi une relation binaire. Le mythe paraît dans l'œuvre de Khaïr-Eddine comme un axe autour duquel se fonde l'écriture dans la mesure où il dévie les logiques du discours. Il manifeste, dans une écriture singulière, la force des représentations collectives. Il constitue entre l'œuvre et le lecteur un espace de dialogue et de partage. Il fait de l'œuvre un lieu de rencontre de savoirs et de discours hétérogènes, mais surtout, il abolit la clôture du texte. C'est ce qui explique notre errance, notre perte, bref notre parcours labyrinthique de lecture. Une perte dont la cause n'est autre que le fait de se retrouver devant une œuvre ouverte. Celle-ci procure les deux critères exigés par Umberto Eco : l'ambiguïté et la pluralité d'interprétations. Mais, apparemment, l'ambiguïté devient pour Khaïr-Eddine, une fin en soi et c'est ce qui renforce ce caractère d'œuvre ouverte selon Eco : « *(l') ambiguïté devient aujourd'hui une fin explicite de l'œuvre (...) à plus forte raison s'il s'agit des poétiques de l'œuvre ouverte, qui sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives*¹ ».

En annexant le mythe à son texte, Khaïr-Eddine a associé des siècles à d'autres siècles. Il s'est associé lui-même à d'autres auteurs et a associé les lieux à d'autres lieux. L'alliance d'un mythe et de l'écriture relève donc de la réconciliation des contraires lorsque se marient, le singulier et le pluriel, le particulier et l'universel, le clos et l'ouvert.

¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 1979 (1ère Ed. 1965), pp.10.11.

Le mythe interdit la fermeture du texte sur lui-même et assure le lien d'un texte à l'autre, créant ainsi des ensembles qui possèdent leur propre logique.

Les mythes convoqués par les textes de Khaïr-Eddine créent des galaxies qui se font, se défont, se reconstruisent. Ces textes gravitent autour d'axes mythologiques dont le repérage est orienté par la lecture. Quand il ne s'agit pas de réécriture d'un mythe déjà constitué, ou d'intertextualité, la mythanalyse et la mythocritique interviennent pour : « *déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique¹* ».

Il s'agit d'un mode de lecture proposé par Durand dans une perspective anthropologique. Ce mode serait applicable aux domaines les plus divers : psychologie, sociologie, littérature, etc. Le principe de ce mode est de repérer dans le texte des constellations d'images et d'analyser leurs principes d'organisation, leurs combinaisons structurales. Cette dynamique laisse apparaître des schémas mythiques souvent camouflés.

Dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, nous avons repéré un schéma dissimulé dans les entrailles de l'écrit. Ce schéma a donné lieu à des combinaisons structurales : la première se fonde sur le circuit de vie des villageois en général et du vieux couple en particulier. Un bonheur qui n'est en réalité qu'un leurre du désastre prévu. La seconde sur le parcours du rêve du vieux où nous assistons à une multitude d'essais et d'échecs sans renoncement aucun.

De cette dynamique, nous avons dégagé le mythe central qui sous-tend l'écriture du récit de Khaïr-Eddine : le mythe de Sisyphe. Condamné par les dieux à faire monter un rocher vers un monticule, Sisyphe échoue, le rocher retombe et la remontée n'est nullement abandonnée. Le retour est éternel vers le rocher, le sommet et le bas du tertre.

Ce mythe évoqué de façon implicite dans le texte, organiserait la symbolique de l'œuvre entière, transformant la thématique du bonheur en leurre et l'histoire d'un village du sud marocain en récit du peuple marocain.

¹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythe et société*, Ed. Albin Michel, Paris, 1996, p.184.

Notre méthode s'est fondée ainsi sur le caractère de la répétition qui forme une des exigences de Levi-Strauss : « (c'est) la redondance qui signale un mythe¹ ».

Le mythe s'identifie à partir de mythèmes que Durand définit comme suit : « la plus petite unité de discours mythiquement significative² ». L'auteur d'*Anthropologie structurale* explique que cette unité est toujours de nature structurale et que son contenu peut être un motif, un thème, un décor mythique ou une situation. Le mythème révélateur du mythe de Sisyphe dans *Il était une fois un vieux couples heureux* est une structure. Le repérage du mythe a déclenché un processus de lecture allant dans plusieurs directions et dévoilant une multiplicité interprétative. Nous avons analysé la présence du mythe repéré dans le récit. Et, nous nous sommes basés non seulement, sur les transformations opérées sur ce mythe mais aussi sur les métamorphoses subies par le récit à travers l'imaginaire créatif de l'auteur, lorsqu'il a recours à ce mythe.

Le mythe de la caverne et du labyrinthe insérés dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, offrent chacun un mode de lecture différent. La caverne provient d'un un intertexte. Elle existe par la pluralité de synonymes qui y renvoient. Bref, le mythe platonicien peut être repéré dans l'écrit de Khaïr-Eddine. Le labyrinthe se dissimule derrière le mode d'écriture et le parcours emprunté par les personnages sans contours stables. L'errance et la perte de ces créature habitantes de la caverne a influencé l'écriture de l'auteur. Elle est devenue une écriture de rature et de perte car son auteur est égaré entre ses origines, sa destination et le lieu où il vit pour écrire. A cette perte correspond celle des créatures sans pieds et sans bras et celle de son personnage qui, à chaque arrivée, oublie d'où il est venu et où il va. Une amnésie spatiale, temporelle et événementielle caractérise le personnage et cause l'errance éternelle d'un peuple rêvant d'une vie meilleure.

Ce sur quoi, nous voudrions insister, est bien cette écriture surgissant des cavernes et empruntant un parcours labyrinthique. Nous avons tenté dans notre étude d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, un impossible résumé. Cela est dû à une pluralité de causes : la subdivision des chapitres n'est pas nettement claire. Leur longueur est très variable. Ces chapitres sont presque interchangeable, tant les références spatio-temporelles de l'action

¹ Claude Levi Strauss, *Op.cit.* 1958, p.131.

² Gilbert Durand, *Op.cit.* 1969, p.343.

sont floues, la nature des épisodes répétitive, la successivité des chapitres ne semblant pas être une préoccupation véritable de l'auteur, d'autant que la chronologie des événements rapportés par le (s) narrateur (s) entretisse selon une pluralité de fils. Des récits s'entremêlent au récit premier. Enfin, des rêves interfèrent avec le récit sans que le statut des textes formés par les rêves soit clairement repérable.

Pareil résumé, si imparfait soit-il, met toutefois en évidence quelques éléments particulièrement significatifs, dans un texte que l'on veut croire bien peu lisible. Nous avons remarqué que l'organisation de l'écriture romanesque de Khaïr-Eddine, qui paraît superficiellement aléatoire, révèle une ligne labyrinthique menant vers une unité mythologique et que seul un lecteur non averti pourrait estimer qu'il est question d'égarement dans cette œuvre où les « retours en arrière », les « cheminements en cercle », « les erreurs d'orientation » ne correspondent en rien à ce que l'on désigne habituellement par la perte de repères spatiaux-temporels mais par une écriture dédaléenne.

Cette écriture nous a égarés par le nombre d'indices montrant combien la construction de l'œuvre littéraire de Khaïr-Eddine, tout comme l'éternelle quête intérieure d'une vérité tient d'une incrustation mythologique exceptionnelle.

Encore une fois, le mythème relatif au mythe du labyrinthe inscrit dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, n'est autre qu'une structure, une structure aléatoire révélant une écriture labyrinthique qui se trouve étroitement associé au mythe du labyrinthe.

Or, le *pattern* indiquant l'incrustation du mythe de la caverne dans ce roman de Khaïr-Eddine, n'est pas une structure, mais des constellations de données mythiques éparpillées tout au long du récit. Un constat frappant dans ce texte est celui de l'omniprésence de la caverne et de ses images substitutives ; la montagne, la mer, l'oued, etc. mais aussi de mécanismes que cette présence induit.

Les occupants de la caverne intégrée au roman, sont des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, individus et groupes qui passent et repassent sur l'écran géant dessinant une image des handicapés et des éclopés errant dans cette caverne. L'une des images panoramiques les plus renversantes que livre l'écriture de Khaïr-Eddine est : « ceux qui n'avaient de crevé que les

yeux et qui étaient véloces pouvaient ramper jusqu'à leur repaire. Ici, les hommes n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras, ils ne se distinguaient des autres créatures que par un ventre ballonné et une bouche sans dents d'où pendait une langue pareille à la trompe du tamanoir¹».

L'enfermement de ces « êtres » dans un trou est le signe de la présence du mythe de la caverne dans le texte. Pour consolider l'hypothèse de l'existence de ce mythe dans cet écrit, nous nous sommes référée à des formes verbales et adverbiales tels : « sortaient brusquement, déambulaient entre les ruines, bavant et hurlant, ne sachant pas entendre, agitaient violemment leur corps amorphe, se propulsaient obliquement, retombaient si vite, etc. » La liste est loin d'être close. La longueur de cette liste renforce le mécanisme d'insertion du mythe et révèle une écriture à la fois dédaléenne et Minotaurienne. Ce qui lève le voile sur le projet d'écriture de Khaïr-Eddine : « *je voulais donner à mon engagement d'écriture une force franchement sociale et historique²* ».

A travers le mythe du labyrinthe et celui de la caverne, Khaïr-Eddine, nous livre une image d'une société où tout s'apprête à dire la catastrophe et où viols, meurtres, corruption et oppression sont devenus des pratiques courantes. Les hommes sans pieds et sans bras ne sont que les rescapés du séisme d'Agadir. Cette ville sinistrée où le roi décida de bâtir sur les ruines tandis que l'auteur d'*Agadir* rêvait de bâtir sur le vide.

Reste que l'écriture labyrinthique recouvre presque totalement le parcours labyrinthique des « survivants » et que l'errance et la perte dans l'écriture n'est peut-être qu'une finalité d'un parcours emprunté à la fois par l'auteur et le lecteur, qui, en se perdant, arriveront à mieux se retrouver.

Si nous avons choisi de terminer notre recherche par le mythe d'Orphée et celui de Méduse, c'est sans doute parce que le roman dans lequel ils se sont inscrits, présente un miroir offrant un face-à-face particulier par son inversion et son allusion.

Le vieux est censé regarder le miroir et lui raconter l'histoire or le miroir s'est mis à narrer au vieux. Nous avons transposé cette structure renversée sur le regard de Méduse, changeant en pierre quiconque la regarde.

¹ Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1978, p.09.

² Mohamed Khaïr-Eddine, *Op.cit.* 1970, p.73.

Cependant Méduse s'est elle-même regardée et elle a fini par se métamorphoser en pierre. Nous nous sommes retrouvés face à Méduse. Nous avons échappé à l'effet désastreux de son regard mais notre analyse s'est figée devant le résultat suivant : le mythe de Méduse ne peut échapper à notre regard dans *Une odeur de mantèque*.

L'opposition frappante lumière/ténèbres, nous a rapprochés de la dichotomie paradis/enfer. Le voyage initiatique, la mort, la descente et la sortie des enfers, le gardien de l'entrée des enfers, la perte de soi-même, tout fait de cette scène un décor mythologique qui est le patron du mythe d'Orphée dont la présence est étayée par la récurrence du miroir.

Une transposition réalisée grâce à un miroir et jouant le rôle d'une stratégie scripturale, dévoile l'attitude de Khaïr-Eddine. L'auteur marocain a plongé au fond du gouffre pour trouver ce qu'il désire.

Arrêtons-nous de nouveau sur l'apport du mythe à l'écriture littéraire. L'adaptation esthétique des mythes est l'une des opérations qui attestent que le mythe ne se raconte, ne s'écrit et ne se dit qu'au présent. Contrairement à une idée reçue, le mythe ancien est toujours du côté de la modernité : « *Dès qu'un mythe ne dit plus rien au présent, il disparaît ou ne subsiste au mieux que dans les scholies des marges*¹ ».

S'il fallait s'attacher à la contribution du mythe à l'écriture de Khaïr-Eddine, nous dirions que le mythe est partout, se profilant timidement derrière le texte et s'épanouissant pleinement en lui. Il s'agit d'une liaison stable et durable car l'auteur de *Soleil arachnide* a fait du mythe un mode de pensée, une stratégie d'écriture, un miroir reflétant toute une société.

L'analyse du lien entre mythe et écriture tel qu'il se construit, s'écrit et se révèle dans l'œuvre de Khaïr-Eddine, dévoile une réécriture de mythes grecs et platoniciens mais aussi un recours au mythe pour dire le non-dit, pour écrire dans un style qui ne trompe aucun œil que l'écriture de la révolte se fait par la subversion. L'œuvre de l'auteur du *Déterreur* prouve qu'il n'y a pas de moments, ni de littératures, plus voués au mythe que d'autres. Le mythe est constamment requis par la littérature comme mode de pensée, miroir réflexif

¹ Sous la direction de Jean Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Christina Noacco, *La mythologie, de l'antiquité à la modernité, Appropriation, adaptation, détournement*, PUR, Coll. Interférences, Rennes, 2009, p.387.

de l'activité créatrice ou aussi grille de lecture. Le mythe agit ainsi parce qu'il répond à l'attente d'un lectorat.

L'appropriation des mythes par Khaïr-Eddine est extrêmement créatrice. Le mythe de Sisyphe, d'Orphée, de Méduse, de la Caverne et du Labyrinthe ont été pour lui exemplaires et productifs en l'inspirant pour son écriture et en lui ouvrant définitivement la voix de la création. Une écriture ayant recours au mythe est, sans aucun doute, une écriture puisant dans l'archaïque pour se moderniser car le mythe interdit la fermeture du texte sur lui-même et assure le lien d'un texte à l'autre.

Dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, le mythe fonctionne comme un dispositif permettant de mettre en abyme la dynamique du texte. La relation entre le rêve, mis en abyme et le parcours de Sisyphe devient métaphore de la relation entre le texte présent, celui de Khaïr-Eddine et l'œuvre absente, le mythe de Sisyphe avec ses différentes versions.

De même dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, le parcours labyrinthique et le lieu abominable où résident les rescapés, évoquent dans un ordre respectif, le labyrinthe du Minotaure et le mythe platonicien de la Caverne.

Dans *Une odeur de mantèque*, le miroir, le regard inversé et la ruse dévoilent l'image de Méduse. La mort, la descente aux enfers, la résurrection et surtout la résistance de la mémoire à l'oubli, sont la figure d'un Orphée charmant l'écriture de Khaïr-Eddine. Là, est sans doute la clé de ce parcours. A l'origine, le mythe cède à la littérature et se débarrasse de son aspect fondateur et collectif, par besoin de survivre.

Ainsi, la littérature emprunte aux récits mythiques un matériau narratif qu'elle traite avec distance, sinon avec méfiance, par sa conscience qu'il s'agit d'un mythe. Rebelle et capricieux, ce dernier oblige la littérature à en finir avec ce long divorce. La littérature exprime sa nostalgie d'un univers cohérent et signifiant. Elle emprunte délibérément le mythe, par de constantes références aux récits mythiques. Le résultat est loin d'être volontaire, elle recrée entre le créateur, le lecteur, et le texte les biens qui existent entre le récitant, l'auditeur et le récit mythique. Le mythe est le charme auquel la littérature ne peut plus résister. Il lui procure force et modernité.

Enfin, l'écriture de Khaïr-Eddine, originaire d'un village du fin fond du sud marocain, a pu nous donner la chance et nous procurer le plaisir de lire des mythes grecs et platoniciens dans des romans faisant de la guérilla linguistique une première forme de liberté et de la remise en cause des croyances archaïques et la révolte contre toute forme d'oppression, une vraie liberté.

L'optique de Khaïr-Eddine fait écho en faisant référence aux textes d'Homère, de Virgile, d'Hésiode et de Platon, et faisant des mythes le principe fondateur de ses textes, il contrecarre les idées stipulant la dégradation du mythe. L'auteur marocain a mis en relation des mythes grecs et platoniciens avec l'aspect obsédant du pouvoir et de la société, offrant, ainsi, un devenir à ces mythes

Khair-Eddine est donc un écrivain qui investit la forme du mythe mais en la contextualisant, sans pour autant la dénuder de son mystère, de sa force poétique. Il la fait osciller entre la chronique historique et l'imaginaire, en jouant sur une tradition poétique ancestrale de la culture grecque.

A leur tour, ces mythes ont participé à la genèse d'une écriture rebelle, puisant cette caractéristique de la nature du mythe à de multiples rébellions et procurant à la fois une nouvelle lecture des mythes et une nouvelle conception d'une écriture fascinée et façonnée par le mythe

BIBLIOGRAPHIE

1. Le Coran, Traduction et Notes de M. Kasimirski. Paris. SACELP, 1981

2. Corpus et œuvre de l'auteur :

1. Khaïr-Eddine Mohamed, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.
2. Khaïr-Eddine Mohamed, *Corps négatif* suivi d'*Histoire d'un bon Dieu*, Paris, Seuil, 1968.
3. Khaïr-Eddine Mohamed, *Il était une fois un vieux couple heureux*, Paris, Seuil, 2002
4. Khaïr-Eddine Mohamed, *Le Déterreur*, Paris, Seuil, 1973.
5. Khaïr-Eddine Mohamed, *Légende et Vie d'Agoun'Chich*, Paris, Seuil, 1984.
6. Khaïr-Eddine Mohamed, *Moi l'Aigre*, Paris, Seuil, 1970.
7. Khaïr-Eddine Mohamed, *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969.
8. Khaïr-Eddine Mohamed, *Une odeur de mantèque*, Paris, Seuil, 2004

3. Ouvrages sur le mythe :

9. Albouy Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2003
10. Aygon Jean Pierre, Bonnet Corinne, Noacco Christina, *La mythologie, de l'antiquité à la modernité, Appropriation, adaptation, détournement*, Rennes, PUR, 2009
11. Barthes Roland, *Mythologie*, Paris, Seuil, 1970
12. Brisson Luc, *Introduction à la philosophie du mythe, sauver les mythes*, Paris, Vrin, 2005
13. Brunel Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, France, PUF, 1992
14. Caillois Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 2002
15. Dubois Claude Gilbert, *Symbole et mythe*, in *Questions de mythocritique*. Dictionnaire sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Imago, 2005.
16. Dumézil Georges, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, 1979

17. Dumézil Georges, *Du mythe au roman*, Paris, Quadrige / PUF, 1987
18. Durand Gilbert, *Structure anthropologique de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1969
19. Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992
20. Durand Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythe et société*, Paris, Albin Michel, 1996
21. Durand Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme, Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1961
22. Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
23. Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957
24. Garcin Jérôme, *Nouvelles mythologies*, Paris, Seuil, 2007
25. Gide André, *Œdipe*, Paris, Broché, 2007
26. Gide André, *Perséphone*, Paris, Gallimard, 1947
27. Huet Brichard Marie Christine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.
28. Hugo Victor, *La Légende des Siècles*, Paris, Poche, 2002
29. Jolles André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972
30. Levis Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
31. Mortier Daniel, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 1994
32. Pépin Jean, *Mythe et allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Philosophie de l'esprit, 1976
33. Santarcangeli Paolo, *Le livre des labyrinthes*, Paris, Gallimard, 1974
34. Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993
35. Siganos André, *Littérature et Mythe, Nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999.

5. Ouvrages sur la littérature maghrébine d'expression française :

36. Arnaud Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, France, Publisud, 1986
37. Bonn Charles, *Lecture présente de Mohamed Dib*, Alger, ENAL, 1988

38. Bonn Charles, Garnier Xavier et Lecarme Jacques, *Littérature francophone « Le roman »*, Paris, Hatier-UPELF-UREF, 1997
39. Chaouchi Afifa et Merzouki Samir, *Individu et communautés dans l'œuvre littéraire d'Albert Memmi*, Paris, Harmattan, 2009.
40. Déjeux Jean, *Littérature maghrébine d'expression française*, Canada, Naaman, 1973
41. Déjeux Jean, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, OPU, 1982
42. El Houssi Madjid, Tenkoul Abd-Errahman et Zoppi Sergio, *Regards sur la littérature marocaine*, Rome, Bulzoni, 2000
43. Memmi Albert, *Anthologie du roman maghrébin*, France, Broché, 1988
44. Sauty de Chalon Christine, *Princesse Kahina, Jeanne d'arc des Aurès*, France, Broché, 1996
45. Gontard Marc, *La violence du texte*, Paris, Harmattan, 2000

6- Œuvres littéraires maghrébines :

46. Dib Mohamed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Poche, 2005
47. Dib Mohamed, *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985
48. Khatibi Abd El Kebir, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979
49. Memmi Albert, *La Statue de sel*, Paris, Poche, 1980.
50. Laabi Abd-Ellatif, *L'œil et la nuit*, Paris, Poche, 2000
51. Yacine Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956

7. Ouvrages généraux :

52. Abitbol Michel, *Histoire du Maroc*, Paris, Ed. Poche, , 2009.
53. Adam Jean Michel, *Le texte, types et prototypes*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.
54. Aristote, *Métaphysique*, XIe Livre.

55. Bachelard Gaston, *Terre et repos*, Paris, Broché, 2004
56. Balzac, *La vieille Fille, La Comédie humaine*, Paris, Broché, 2013
57. Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1974
58. Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Poche, 2013
59. Bremond Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973
60. Butor Michel, *La modification*, Paris, Poche, 1980
61. Dherbey Gilbert Romeyer et Gourinat Jean- Batiste, *Les stoïciens*, Paris, Vrin, 2005
62. Dupont Florence, *L'invention de la littérature*, Paris, Poche, 1998
63. Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979
64. Eco Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, LPF/Poche, 1987
65. Fordham Fordam, *Introduction à la psychologie de Jung*, Paris, Broché, 2007
66. Henri Favrod Charles, *La psychanalyse*, Paris, Poche, 1975
67. Henri Pageaux Daniel, *Littérature générale et comparée*, Paris, Broché, 1994
68. Jung Carl Gustave, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964
69. Kalman Bobbie, *Le cycle de l'eau*, Paris, Ed. Broché, 2007.
70. Laplanche Jean, *La vie et la mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 2001
71. Mar Jonson Einar, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Broché, 2000
72. Ricardou Jean, *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1990
73. Ricœur Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris Seuil, 1986
74. Saint Martin Fernande, *Le sens du langage visuel, essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, PUQ, 2007
75. Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988

76. Benjamin Stora et Harbi Mohamed, *La guerre d'Algérie*, Tome 1, Alger, Ed. Chihab, 2004.
77. Trousson Raymond, *Un problème de littérature comparée, les études de thèmes*, Paris, PUF, 1965
78. Yves Tadié Jean, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994

8. Thèses :

79. Abd-Ellatif Abboubi, *Imagination de l'espace et création romanesque dans l'œuvre de Mohamed-Khair-Eddine*, thèse de doctorat de l'université Bordeaux 3, 1993, sous la direction de Jacques Noiray,
80. Isaac Céléstin Tchéo, *Les paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française*, sous la direction de Charles Bonn, université Paris 13, 2000
81. Yamina Sehli, *Mythes et mythologies à travers la littérature maghrébine*, thèse de doctorat de l'université d'Oran, 2012, sous la direction de Claude Millet et Fatma Zohra Chiali Lalaoui.
82. Zohra Mezgueldi, *Oralité et Stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohamed Khair-Eddine*, thèse de doctorat de l'université Lumière II, de Lyon, 2000, sous la direction de Charles Bonn et Marc Gontard

9. Articles :

83. *Actes du Congrès Mondial des littératures de langue francophone*, 23-27 mai 1983, Université de Padoue, Italie, 1984.
84. Arnaud Jacqueline, « Une odeur de mantèque », *Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*, 1978, volume 25, N°25.
85. Birouk Nadia, « Mohamed Khair-Eddine sociologue talentueux », dans actes du colloque international, université Hassan II, Casablanca, 2002
86. Ibrahim-Ouali Lila, « La Ville en ruine dans le roman maghrébin francophone », *Présence Francophone*, N°24, Ed. Copyright, Canada, 1981
87. Khair-Eddine Mohamed, « Vertu du silence », *Présence Francophone*, N°21. Ed. Copyright, Canada, 1980.

88. Lovito Guiseppe, « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », dans *Cahiers d'Etudes Romanes*, N°27, 2013.
89. Luce Gélard Marie, « Une cuiller à pot pour demander la pluie. Analyse de rituels nord-africains contemporains », *Journal des Africanistes*, numéro spécial « Sahara : identités et mutations sociales en objets », Paris, 2006.
90. Narci Najete, « Le mythe de Hammou Ounamir », *Revue Asinag*, N°3, Maroc, 2009.
91. Raqbi Ahmed, « Mohamed Khaïr-Eddine, l'écrivain du lieu et des lieux », dans *Mohamed Khaïr-Eddine, Texte et prétexte*, Actes du colloque international, Université Cadi Ayad, Marrakech, Novembre 1996
92. Saïgh Bousta Rachida, « Repères et portrait du poète », *Mohamed Khaïr-Eddine, Texte et prétexte*, Actes du colloque international, Université Cadi Ayad, Marrakech, Novembre 1996.
93. Serhane Abdelkader, « Mohamed Khaïr-Eddine, écriture plurielle », dans *Mohamed Khaïr-Eddine, Texte et prétexte*, Actes du colloque international, Université Cadi Ayad, Marrakech, Novembre 1996.
94. Wood Winnicott Donald, Quelques réflexions entre Narcisse et miroir », in *Revue française de phénoménologie et de psychanalyse*, N°1, Ed. Apôtres, Paris, 1952.
95. Wunenburger Jean Jacques, « mytho-phorie : formes et transformations du mythe », in *Religiologiques*, N°10, automne 1994.

10 - Revues :

96. *Revue Souffles*, N°1, premier trimestre, 1966.
97. *Revue Souffles*, N°6, deuxième trimestre, 1967.

11- Dictionnaires :

98. Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe, *Questions de Mythocritique*, Paris, Ed. Imago, 2005.
99. *Dictionnaire berbère français*, version numérique : <http://fr.scribd.com/doc/24805433/TAMTAF>
100. *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Ed. Larousse, 2014.
101. Dictionnaire électronique, Emile Littré, 2012
102. Guirand Félix, Schmidt Joël, *Mythes et mythologies*, Paris, Ed. Larousse, 2008
103. Picoche Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Ed. Le Robert, Coll. Les Usuels, 2009
104. Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982
105. *Le Petit Larousse des mythologies du monde*, Paris, Ed. Larousse, , 2009
106. *Le Petit Larousse*, Paris, Ed. Larousse, 1980
107. *Le Petit Larousse*, Paris, Ed. Larousse, 2001
108. *Le Petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 2010.
109. *Le petit Robert*, Paris, nouvelle édition millésime, Ed. Le Robert, 2014
110. *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Sous la direction d'Alain Rey, Tomi Marianne, Horé Tristan, Tanet Chantal, Paris, Ed. Le Robert, 1998
111. Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. Rocher, 1988

12-Sitographie :

112. Benkirane Réda, « Une chance perdue pour l'Algérie », URL : <http://www.archipress.org/press/mimouni.htm>
113. Decourt Pierre, « Amour, à mort de soi », URL : <http://www.psychiatriemed.com/textes/40-dr-pierre-decourt/71-amour-a-mort-de-soi-dr-pierre-decourt.html>
114. Dominique Kunz Westerhoff, « l'autobiographie mythique », URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/aminteg.html>
115. Gabriel. Camps et Salem. Chaker, « *Anzar* », *Encyclopédie berbère, Tome O6, Antilopes – Arzuges*, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 17 mai 2012 URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2424>
116. Glossaire sur la métonymie dans l'œuvre de J. Lacan, URL : <http://www.lutecium.org/jacsib/thesaur4/node194.html>
117. http://Platon.dialogues.org/fr/tetra_+/republic/caverne.htm
118. Jacques Darriulat, « Plotin et l'esthétique de la grâce », URL : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquitetardive/PlotinGrace.html>
119. Œuvre de Virgile, Traduction par M. L'Abbé Des Fontaines, Edition numérisée par Google : <http://books.google.fr>.
120. Platon, « Le récit de l'Atlantide, « Le Timée » suivi du « Critias » », traduction par Victor Cousin, version électronique : <http://remacle.org/>
121. Steinberg Guzman Délia, « La Symbolique du labyrinthe », Revue électronique : *Sagesse de l'Orient et de l'Occident*
122. URL : <http://fr.Persée.org/Pers/M%C3%A9tonymie>

TABLE DES MATIERES

Table des matières

PREMIER CHAPITRE

Les mythes, héritage colonial et/ou donnée culturelle	16
I. Les mythes dans la littérature maghrébine	17
II- Les mythes dans la littérature marocaine	22
II-1- Survol historique	22
II-2- <i>Souffles</i> et le recours aux mythes	24
III- Le charme du mythe.....	28
III-1- Mohamed Khaïr-Eddine, l'homme et l'œuvre	28
III-2- Thématique(s) majeure(s) de l'œuvre	31
III-3- La séduction par les mythes	36

DEUXIEME CHAPITRE

Sisyphe dans <i>Il était une fois un vieux couple heureux</i>	54
I-Mon commencement est ma fin	55
II- Métamorphose dictée ou recherchée.....	63
III- L'écrit dans l'écrit.....	65
IV- Vision divine et émergence sibylline.....	68
V- Sur les traces du mythe	69
V-1-Sisyphe et la notion du retour	69
V-1-2-La notion du retour.....	72
V-2- L'homme et le cycle construction destruction/ (re) construction.....	74
V-3-La symbolique de l'eau.....	77
V-4- Le rêve : intrus ou voulu.....	81
VI- De l'allusion au mythe.....	85
VI-1- La superposition structurale.	85

VI-2- La structure du rêve.....	88
VI-3- La structure du contenu	89
TROISIEME CHAPITRE	
Du pourrissement au mythe	91
I- Saisir l'insaisissable :	92
II- Le mythe de la caverne :	106
II-1- S'introduire dans la caverne	106
II-2- La symbolique de la caverne	110
II-3- Platon en a fait un mythe	114
III- Quand Mohammed Khaïr-Eddine et Platon s'harmonisent :	118
VI- Le parcours labyrinthique	125
VI-1- Le mythe du labyrinthe	125
IV-2- Tout se rallie au mythe	129
V- La connotation métaphysique du labyrinthe	133
VI- De l'aura mythique au pouvoir politique	136
VII- Le peuple au supplice du fil d'Ariane	139
QUATRIEME CHAPITRE	
Du miroir au mythe.....	141
I- Tourbillonnement d'une lecture	142
II- Sentir l'odeur de mantèque	159
III- Le miroir, quelle symbolique ?	162
IV- Les deux faces du miroir	165
IV-1- Lumière et paradis	165
IV-2- Ténèbres et enfer	167
V- Le miroir entre ténèbres et lumière	170
VI-Orphée au miroir.....	173
VI-1- Le mythe d'Orphée.....	173
VI-2- Braver l'interdit	175

VII- Le mythe de Méduse	177
VIII-Subterfuge du miroir et abîme du regard	180
IX- Vaincre par l'art et le miroir	182
CINQUIEME CHAPITRE	
Ruse de l'écriture et/ou brouillage du mythe.....	187
I- Encore une fois le mythe	188
I-1- Pluralité définitionnelle	188
I-2- Diversité d'approches.....	196
I-3- Symbole, mytheme et archétype	206
II- Le mythe littéraire et le mythe littérisé	210
II-1- Le mythe littérisé	210
II-2- Le mythe littéraire	212
II-3- Le mythe de Narcisse	213
III- Mythocritique et mythanalyse	220
IV- Ma fin est mon commencement	230
V- Le "Souffle" de Khaïr-Eddine	234
VI- Pouvoir de l'écriture, charme du mythe	240
CONCLUSION.....	244
BIBLIOGRAPHIE.....	254
TABLE DES MATIERES.....	263

Résumé

Notre recherche est l'expression d'une inquiétude intellectuelle à dominante réflexive portant sur le rapport du mythe à l'écriture littéraire dans l'œuvre de l'écrivain marocain Mohamed Khair-Eddine. La problématique soulevée se justifie inéluctablement par l'intérêt centré sur la nature de ce rapport que nous qualifions, d'emblée, de réciproque. La dichotomie d'opposition et/ou de complémentarité et d'autonomie a donné lieu, au fil des années, à de différentes perspectives de recherches ayant la définition, l'histoire et la généalogie du mythe comme point de départ ; la relation et la rhétorique installées lors de la rencontre du mythe avec la littérature, comme point d'aboutissement. Il serait donc question de montrer comment cette relation, parfois confuse, donne naissance à des lectures aussi riches que plurielles. Et que l'investissement dans les mythes travaille la littérature et ouvre les voies à de fécondes réflexions sur la conception de l'écriture et la lecture des mythes.

ملخص

يحاول هذا البحث إلقاء الضوء على العلاقة بين الأسطورة والأدب في الانتاج الأدبي للكاتب المغربي محمد خير الدين وهذا انطلاقا من الجدل القائم على الترابط بين هذين المجالين. إن المتتبع لحركية البحث في هذا المجال يلاحظ أن القضية أثارت جملة من الإشكاليات الفنية المتصلة بداية بماهية الأسطورة ومنتية بعلاقتها بالأدب لمعرفة هل ترتبط به ارتباطا جماليا أم دلاليا؟ من هذا المنطلق سنحاول تبيان أن مصدر القراءات المختلفة أو ما يصطلح على تسميته بالقراءة الواحدة المتعددة تتأى أساسا من العلاقة المهمة بين الأدب والأسطورة والجدل القائم بينهما. ويبدو جليا أن التظاهرات المختلفة للأسطورة في النص الأدبي تفسر بالدرجة الأولى التأويلات المختلفة لتوظيف الأسطورة في هذا الحقل الإبداعي ذي الدلالات اللامتناهية لأن الأديب يتعامل مع الفكر الأسطوري ذي الطبيعة غير المألوفة من منطلق اسقاطه على واقع هو الآخر غير مألوف.